

La traducción como expresión de la creatividad teatral

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona



El traductor

Sin duda, el legado que Jaume Melendres nos dejó es enorme. En primer lugar, como comunidad lingüística y nacional más o menos definida, que tiene la suerte de que Melendres utilizara la lengua que nos identifica como opción primera y natural; y en segundo lugar, como una comunidad de gente que trabaja en la diversidad de manifestaciones, a menudo heterogéneas, que englobamos bajo el nombre de *teatro*. También esta segunda comunidad puede sentirse afortunada por haberlo tenido entre sus filas: la fortuna, para los catalanes que amamos el teatro, es pues doble.

El legado de Jaume Melendres se compone también de manifestaciones múltiples, pero no exactamente heterogéneas: el teatro es el eje en torno al que se articula la mayor parte de su actividad y de su producción. En el círculo de todo lo integrado en las artes escénicas se encuentran la multitud de cosas que Melendres hizo, pensó y dijo a lo largo de unas cuantas décadas. Es un tópico referirse a algunas personas como un hombre, o como una mujer, de teatro: pocas veces esta expresión le encaja tan bien a alguien. Y esto es así porque hizo de su vida, hasta el final, un servicio entusiasta al arte del teatro, vinculado para él de manera intensa, pero diferenciable, a la literatura; un servicio que abarcó diversos ámbitos tanto de la teoría como de la práctica teatrales. Docente, dramaturgo, *metteur en scène*, crítico... estas son algunas de las etiquetas asociadas a la tarea de Jaume Melendres como hombre íntegro de teatro. Su nombre también lleva la etiqueta de teórico: para él la praxis y la teoría eran vasos comunicantes de un mismo fluido, ámbitos hermanos de un solo objeto de trabajo y de estudio; en consecuencia, fue también un pensador profundo del arte del teatro que compendió

gran parte de los conocimientos acumulados a lo largo de los años en el magnífico libro *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. No hay muchos libros que destilen un conocimiento tan profundo de teoría e historia de las artes escénicas como este: quiero decir, no hay muchos libros como este en ninguna lengua.

¿Y la condición de traductor? Hoy por hoy, no debe de ser un concepto tan establecido como otros asociados a su carrera profesional. Eso no tiene mucho que ver con la actividad traductora de Melendres en sí, que como veremos fue profusa y relevante, sino con el prestigio mismo de la actividad. Hasta no hace tanto tiempo, traducir era un trabajo, cuando menos de manera implícita, poco considerado, incluso poco observado. Afortunadamente, hoy sería casi intolerable la práctica, habitual en el pasado, de editar un libro cuya redacción original se realizó en otra lengua sin hacer constar el nombre de quien lo ha traducido. Sin embargo, en la mente colectiva, quizás en alguna parte del inconsciente, todavía funcionan prejuicios sobre el valor de la traducción, y quizás habría que llevarlos hasta la conciencia más diáfana para poder valorar después, en toda la dimensión que se merece, la tarea traductora de Jaume Melendres, que fue intensa, exigente y continuada a lo largo de su trayectoria en el campo de las artes escénicas. Y una tarea artística, sin ninguna duda. Como expresó él mismo en una ocasión: «El traductor de teatro es el intérprete del intérprete [el actor], porque hace una interpretación de un texto para que sea interpretado posteriormente; y, precisamente porque es un intérprete que trabaja para otro intérprete que es un artista, el traductor también es un artista, o al menos debería serlo» (MELENDRES, 2000c).

Jaume Melendres fue también, por lo tanto, un traductor. De manera más concreta, un traductor teatral: las traducciones de textos dramáticos son la columna de su actividad traductora. Con todo, debemos

mencionar aquí las otras obras que tradujo, puesto que las hay. De un modo especial prestó atención al ensayo, sobre todo en torno a temas sociológicos y económicos, a los cuales dedicó muchas horas de traducción durante los primeros años de la década de 1960, es decir, al principio de su cuarto decenio de vida.¹ El otro segmento de ensayos que Melendres tradujo es muy posterior, y todos ellos son de materia teatral: los tradujo por el interés que le causaban y la importancia que les confería. Aparte de tres textos cortos,² tradujo al castellano el *Manifiesto romántico* de Victor Hugo para la editorial Península (1989); al catalán, *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre (de hecho, se trata de una edición de artículos a cargo de Michel Contat y Michel Rybalka) para las ediciones del Institut del Teatre (1993); y nuevamente al castellano, el *Diccionario del teatro* (en la versión revisada) de Patrice Pavis para Paidós (1998). Sin duda, esta última traducción es la más importante, la más magna de todas las que Melendres hizo, aparte de las de textos dramáticos, y, probablemente, en la que se implicó más: no en vano la obra de Pavis constituye una suma de las artes escénicas, un pozo de información y análisis casi sin fondo en el que se puede ilustrar todo aquel que esté interesado en el arte del teatro en el final del milenio recién acabado. De nuevo tuvimos suerte por estos lares: claro está que cualquier traductor del francés puede traducir el *Dictionnaire* de Pavis, pero solo un hombre íntegramente de teatro (en la teoría y en la praxis) como Jaume Melendres podía hacer la versión tan precisa, tan bien acabada, que se puede leer en castellano. La «Nota del traductor» de esa edición ya nos alerta de la importancia que adquiere que lo tradujera quien lo hizo: sin ir más lejos, propone sustituir la expresión *puesta en escena* (de *mise en scène*), entendida como el resultado de la operación de trasladar un texto a la escena, por el término *escenificación* (PAVIS : 18), y me parece que la propuesta es válida también para el catalán. Solo la autoridad de Melendres hace

factibles, y deseables, propuestas como estas.

El resto de traducciones que hizo Jaume Melendres son todas de textos dramáticos:³ ésta fue la deriva de su actividad traductora. De hecho, más que de un traductor, profesional o aficionado, estamos ante un hombre íntegramente de teatro para el que la traducción es una forma más de la expresión de la teatralidad, un ámbito más del calidoscopio de la creatividad escénica, que produce figuras multiformes. Una traducción de una obra de teatro es, para Melendres, otra manera de expresarse teatralmente, de crear en el ámbito de las artes escénicas, tal como lo son, asimismo, la redacción de una obra propia, la puesta en escena de un texto de otro autor, un artículo sagaz o un modélico libro de reflexión teórica. Al fin y al cabo, a menudo la traducción de un texto dramático tenía en el caso de Melendres la finalidad ulterior, pero inmediata, de una puesta en escena firmada por él mismo; y también a menudo el periplo de aquel texto traducido acababa en una posterior publicación, acompañado de un prólogo al autor y a la obra en cuestión informadísimo y brillante (pongamos por caso, los prólogos a *El facinerós és al replà* de Joe Orton o a *La importància de ser Frank* de Oscar Wilde). Todo era parte integrante de un proceso de creatividad teatral que abarcaba ámbitos variados de expresión.

Para hacernos cargo del conjunto de la producción de traducciones teatrales de Jaume Melendres, y poder valorar las constantes y las características más definidoras, se incluye a continuación una lista completa ordenada cronológicamente, con indicación del nombre del autor y del título originales, así como del título de la traducción, del lugar y del año del estreno (y el nombre del director) y de la publicación, si procede. (Las fechas que se dan de las traducciones corresponden al año de elaboración de la traducción, si se conoce, o, más habitualmente, a la fecha de estreno o de publicación.)

- 1972 *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing. *El gran Claus i el petit Claus*. Estreno: Teatre Romea, 1972, dirección de Francesc Alborch. Publicación: Robrenyo, 1976.
- 1975 *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. [co-traducción con Josep Maria Benet i Jornet] *L'última cinta*. Estreno: Sabadell, 1975, dirección de Iago Pericot y Sergi Mateu.
- 1976 *Isménie!* de Eugène Labiche. *La meva Ismènia*. *Ismènia mía*. [al castellano] Estreno: Teatre Adrià Gual, 1976, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre, 1982.
- 1978 *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind. *Despertar de la primavera*. Estreno: Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1978, dirección de Jordi Mesalles.
- 1979 *Rites* de Maureen Duffy. [co-traducción con Kathryn Woolard] *Rites*. Estreno: Institut del Teatre, 1979, dirección de Jaume Melendres.
- 1980 *Fadren* de August Strindberg. *Pare*. Estreno: 1980, dirección de Jaume Melendres.
- Yes, peut-être* de Marguerite Duras. *Yes, potser*. Estreno: Badalona, 1980, dirección de Teresa Vilardell.
- *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder. *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*. Estreno: Teatre Regina, 1980, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1984.
- 1982 *Impromptu de Versailles* de Jean-Baptiste Poquelin, Molière. *L'impromptu de Versailles*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1982, dirección de Lluís Pasqual.
- 1983 *Small Craft Warnings* de Tennessee Williams. *Advertència per a embarcacions petites*. Estreno: Teatre Lliure, 1983, dirección de Carlos Gandolfo. Publicación: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1986.
- *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde. *La importància de ser Frank*. Estreno: Teatre Condal, 1983, dirección de Jaume Melendres. Publicación: Institut del Teatre, 1998.
- 1984 *Time and the Conway* de John Boynton Priestley. *El temps i els Conway*. Estreno: Institut del Teatre, 1984, dirección de Jaume Melendres.
- *Dimanche* de Michel Deutsch. *Diumenge*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1984, dirección de Jordi Mesalles. Publicación: Institut del Teatre, 1988.

- 1985 *Philanderer* de George Bernard Shaw. *Fascinació*. Estreno: Institut del Teatre, 1985, direcció de Jaume Melendres.
- *Ruffian on the Stair* de Joe Orton. *El facinerós és al replà*. Estreno: Ateneu de Barcelona, 1985, direcció de Carlos Lasarte. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1985.
- *On ne badine pas avec l'amour* de Alfred de Musset. *No feu bromes amb l'amor* (Premio Adrià Gual 1985). Estreno: Teatre Adrià Gual, 1988, direcció de Jus Sagarra. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- *Tales from Hollywood* (1984) de Christopher Hampton. *Històries de Hollywood*.
- 1986 *Arms and the Man* de George Bernard Shaw. *L'home i les armes*. Estreno: Mataró, 1986, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1988 *Les mystères du confessionnal* de Pierre Lamy y Louis Hamon. *Els misteris del confessional*. Estreno: Institut del Teatre, 1988, direcció de Jaume Melendres.
- *Trio en mi bemoll* de Éric Rohmer. *Trio en mi bemol*. Estreno: Teatreneu, 1988, direcció de Joan Ollé.
- 1989 *Oedipe Roi* de Jean Cocteau. *Oedipus Rex*. Estreno: Teatre Grec, 1989, direcció de János Fürst.
- 1990 *Summit Conference* de Robert David MacDonald. *Mentre Hitler i Mussolini prenien el te*. Estreno: Teatre Regina, 1990, direcció de Damià Barbany.
- *Gl'Innamorati* de Carlo Goldoni. *Els enamorats*. Estreno: Mercat de les Flors, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1993.
- *Tinker's Wedding* de John Millington Synge. *Les bodes del llauner*. Estreno: Teatre Regina, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1995.
- 1991 *The Primary English Class* de Israel Horovitz. *Catalanish*. Estreno: Teatreneu, 1991, direcció de Carlos Lasarte.
- 1994 *Les étoiles dans le ciel de l'aube* de Alexandre Galine. *Estrelles en un cel de matinada*. Estreno: Teatre Adrià Gual, 1994, direcció de Jaume Melendres.
- *La serva amorosa* de Carlo Goldoni. [pieza breve] *La criada amorosa*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- 1995 *L'imromptu d'Outremont* de Michel Tremblay. *Un berenar improvisat*. Estreno: 1995, direcció de Jaume Melendres.
- 1996 *Moralność Pani Dulskiej* de Gabriela Zapolska. *La moral de la senyora Dulska*. Estreno: La Cuina, 1996, direcció de Jaume Melendres.
- *Les quatre jumelles* de Raúl Damonte, «Copi». *Les quatre bessones*. Estreno: La Cuina, 1996, direcció de Ana Silvestre.
- 1999 *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay. *Albertine, en cinc temps*. Estreno: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Les travaux et les jours* de Michel Vinaver. *Els treballs i els dies*. Estreno: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Blanche Aurore Céleste* y *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude. [piezas breves] *Blanca Aurora Celeste* y *Les cendres i els fanals*. *Blanca Aurora Celeste* y *Las cenizas y los farolillos*. [al castellano] Estreno de ambas: Teatre Ardenbrut, Festival Grec, 1999, direcció de Ana Silvestre. Publicació (bilingüe) de ambas: *Escena*, 1999.
- 2000 *Stella* de Johann Wolfgang von Goethe. *Stella*. Estreno: La Cuina, 2000, direcció de Jaume Melendres.
- *Antigone* de Jean Anouilh. *Antígona*. Estreno: Nou Tantarantana, 2000, direcció de Roberto Romei.
- *Les affaires sont les affaires* de Octave Mirbeau. *Los negocios son los negocios*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- 2002 *Les acteurs de bonne foi* de Pierre de Marivaux. *Els actors de bona fe*. Estreno: Institut del Teatre, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *Les corbeaux* d'Henry Becque. *Los cuervos*. [al castellano] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- *Feu la mère de madame* de Georges Feydeau. *La mare de la senyora al cel sia*. Estreno: Teatre Zorrilla de Badalona, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *11 septembre 2001* de Michel Vinaver y *Les troianes* de Eurípides, adaptació de Michel Vinaver. *11 setembre 2001* y *Les troianes*. Estrena de ambas: Teatre Nacional de Catalunya, 2002, direcció de Ramon Simó. Publicació de ambas: Proa-Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- 2003 *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Just la fi del món*. Estreno: Nou Tantarantana, Festival Grec, 2003, direcció de Roberto Romei. Publicació: Re&Ma, 2003.

- 2004 *Solo para Paquita* de Ernesto Caballero. *Solo per a Paquita*. Estreno: Versus Teatre, 2004, direcció de Genoveva Pellicer.
- *Le diable en partage* de Fabrice Melquiot. *El diable compartit*. Estreno: Nou Tantarantana, 2005, direcció de Roberto Romei.
- 2009 *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay. *Abraham Lincoln va al teatre*. Lectura dramatizada: Sala Beckett, 2009, direcció de Thomas Sauerteig.

Podemos extraer de la lista algunas conclusiones reveladoras del carácter y la funcionalidad de la actividad de Jaume Melendres como traductor teatral: las agruparemos en cinco y les dedicaremos el resto de estas páginas.

La primera conclusión es que la traducción de obras fue para Melendres una práctica privilegiada a lo largo de su carrera teatral: desde mediados de la década de 1970 y durante más de treinta años, no hay ningún periodo largo en el que la dejara de lado. Solo en sus últimos años de vida disminuye un poco la producción de traducciones, aunque la de *Abraham Lincoln va al teatre* del quebequense Larry Tremblay es tardía, y la lectura pública se hizo de forma póstuma. En total, tradujo cuarenta y seis obras de teatro,⁴ si excluimos del cómputo las tres traducciones que hizo al castellano de obras propias.⁵ En conjunto, se trata de un repertorio muy respetable, que por sí solo tiene un gran valor: Jaume Melendres ya sería un hombre importante del teatro catalán de los últimos cuarenta años aunque solo nos hubiera legado ese conjunto de traducciones. Su trascendencia en el conocimiento en nuestro país de la literatura dramática foránea es muy considerable.

La segunda de las conclusiones que podemos sacar de esta lista es que la actividad traductora de Jaume Melendres estaba fundamentalmente destinada a la escena. Como se ha dicho más arriba, sus diversas realizaciones teatrales son partes de un proceso íntegro de creatividad teatral, de un conjunto indisoluble, y la traducción de textos dramáticos estaba encaminada, no

siempre pero sí mayoritariamente, a la escenificación. Tal es el caso de la primera traducción (no autotraducción), una obra destinada al público infantil, la única de este tipo que tradujo: *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing (de hecho, una adaptación de un texto de H. C. Andersen), que se escenificó en el XII Ciclo de Teatro en el Romea para chicos y chicas de 1972, con dirección de Francesc Alborch. En total, Melendres tradujo veintiséis obras⁶ para tantas otras escenificaciones a cargo de diversos directores, y dieciséis más para espectáculos que dirigió él mismo, la mayoría en el Institut del Teatre y con actores y actrices en formación. Este último dato es muy significativo, porque vuelve a revelarnos la integridad de la variada actividad teatral de Jaume Melendres: a menudo, queriendo poner en escena una obra determinada de un autor foráneo y no habiendo ninguna versión en catalán, él mismo la traducía y empezaba así un productivo ciclo creativo, que englobaba la traducción, la dirección y la tarea docente; un ciclo que a veces se cerraba con la publicación de la obra traducida, el último puerto al que llegaba aquel barco que había zarpado años antes. En este sentido, el conjunto de sus traducciones de textos dramáticos llevadas a escena constituye un fragmento de la historia reciente de las artes escénicas en Cataluña.⁷

En conjunto, Jaume Melendres tradujo casi siempre pensando en la escena y para la escena: los datos así lo indican, y el carácter de sus traducciones lo corrobora. Será necesario que dediquemos un espacio a ese carácter, porque afecta directamente a una cuestión sumamente interesante relacionada con el Melendres traductor de teatro: el Melendres que, como teórico de teatro, lógicamente también reflexionó sobre la tarea misma de la traducción teatral.

De entrada, Jaume Melendres compartía el pensamiento de Patrice Pavis contenido en la entrada «Traducción teatral» del *Diccionario del teatro*, que él mismo tradujo: «En el teatro el fenómeno de la traducción

para la escena desborda claramente el problema –bastante limitado– de la traducción interlingüística del texto dramático. [...] es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción *pasa* por el cuerpo de los actores y por el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo» (PAVIS : 483). Es decir, el texto dramático tiene unas determinadas especificidades que convierten la tarea traductora en una actividad peculiar; el traductor teatral debe pensar en la escena, una escena que no pertenece a la misma cultura que la del texto dramático original, y eso tiene unas consecuencias materiales indiscutibles. Jaume Melendres era consciente de ello: no solo lo indica la traducción del diccionario de Pavis, y en general la producción teórica propia, sino que hay pruebas concretas en algunos lugares donde dio pistas claras de sus ideas sobre el arte de la traducción teatral. Por ejemplo, al principio de la introducción a *La criada amorosa* de Goldoni (MELENDRES, 1994), escribe: «Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos solicitudes a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una aceptable funcionalidad escénica». Y, habitualmente, suele elegir esta última: «Me he decantado por la segunda opción», continúa escribiendo. Eso es así habitualmente, en efecto, pero no siempre. Por ejemplo, en la nota introductoria a la traducción de *No feu bromes amb l'amor* de Alfred de Musset (MELENDRES, 1988), escribe: «Buscar equivalencias catalanizadas, si bien podía estar justificado en una versión destinada directamente para el escenario, no lo parece tanto en una traducción que quiere tener también un valor documental». La ideología de Jaume Melendres sobre la traducción teatral no ofrece una sola cara, no está informada de una sola tendencia, sino que presenta un cierto

eclecticismo, entendido como la necesidad de encontrar espacios de consenso entre el original y la traducción, entre la cultura de partida y la de llegada, y esos espacios dependen de cada caso, de cada obra, y también de las intenciones y del destino último de cada traducción.

Con todo, Jaume Melendres no participaba de la idea según la cual la traducción teatral posee un carácter radicalmente diferente del de la traducción literaria en general, y así lo defendió en diferentes foros. «¿Se puede hablar realmente de unos problemas que sean propios o singulares del traductor teatral? [...] en todo caso, si hay alguno, es el hecho de que el texto teatral, más que el texto narrativo o el texto poético, es un manual de instrucciones técnico» (MELENDRES, 1989); y también: «A mi entender, la verdadera, por no decir única, especificidad de la traducción teatral [...] es que traduce palabras que deben ser dichas y oídas en voz alta. Por eso mismo el texto de teatro no es otra cosa que un conjunto de instrucciones que el autor da al actor para que haga decir a su personaje unas determinadas cosas de una determinada manera» (MELENDRES, 2000c). El hecho de que todo texto dramático sea un «manual de instrucciones» implica que el traductor teatral debe descubrir y adaptar los *gestos* que se esconden tras las palabras en la obra original, gestos que están inmersos en su medio cultural: «Si algo diferencia al traductor de teatro es que, más allá de las palabras, es traductor de gestos. [...] Ahora bien, si el traductor se debe plantear en cada momento, en cada gesto de la cultura original, qué expresión equivalente correspondería en la lengua receptora, probablemente debería ser un antropólogo de una extraordinaria calificación y de una extraordinaria sabiduría; y seguramente ese no es su problema. A mí me parece que lo que debe hacer el traductor de teatro es ir al núcleo del gesto, y el núcleo del gesto en un escenario es la respiración. Es decir, más que intentar traducir un conjunto de gestos precisos (porque ni el autor mismo los tiene

claros, esos gestos), lo que tiene que restituir es la respiración de los personajes originales, porque de esta respiración nace la singularidad vital de cada personaje y su personalidad dramática [...]». Así pues, la clave de la traducción teatral es la adaptación de las respiraciones: «La buena traducción teatral [...] es la que restablece la literalidad de la respiración de cada personaje tal como la propone el autor; podría decirse que traducir teatro es respetar esa respiración en palabras diferentes, o sea, reescribir la misma melodía con una letra diferente» (MELENDRES, 1989).

Sobre como el autor original establece la respiración de los personajes, Jaume Melendres lo explicaba sobre todo a partir de su traducción de *No feu bromes amb l'amor*; con esta obra, había aprendido el papel de los signos de puntuación como didascalias no explícitas que actúan como indicaciones respiratorias para el actor (MELENDRES, 2000c). Según él, el teatro contemporáneo había tendido a un lamentable empobrecimiento en el uso de los signos de puntuación, por ejemplo de los puntos suspensivos, como también de las exclamaciones y otras pistas para la respiración. «Finalmente, muchas veces también el traductor suprime los *ohs* y los *ahs* porque le parecen ridículos, le parecen melodramáticos. Todos estos escasos elementos—signos de puntuación, interrogaciones, admiraciones, exclamaciones—son de hecho los restos de una escritura neumática, la escritura que está basada en los movimientos respiratorios» (MELENDRES, 2000c). La dificultad propia de la traducción teatral acaba siendo esta, y no es, en absoluto, un asunto menor, porque respetar los signos gráficos dejándolos igual que en el original no es una solución válida; el traductor tiene que interpretarlos y adaptarlos en función de los usos propios de la época y de la lengua del texto original, y eso implica «hacer hipótesis y arriesgarse; como traductor teatral, es mi responsabilidad, y es mi trabajo específico de traductor de teatro» (MELENDRES, 2000c).

Eso, evidentemente, exige un traductor

que, además de ser riguroso en la tarea, disponga de un grado de conciencia elevado sobre el carácter de la actividad que lleva a cabo. Jaume Melendres era un traductor que, por su bagaje literario y teórico, disfrutaba de esa conciencia, de las posibilidades y de los peligros de la traducción teatral; incluso del peligro mismo de ser demasiado consciente. En la brillante y divertida intervención oral que realizó en un congreso sobre la proyección contemporánea en Europa de la obra de Goldoni, en 1995 (MELENDRES, 1995), dijo: «Tengo la impresión de que nosotros, los traductores, nos planteamos un montón de problemas que en general nadie se plantea. Tenemos muchos más escrúpulos que los autores, y sobre todo que los directores de escena. Quizás es excesivo por nuestra parte. Lo digo porque yo también soy autor y director de escena, y por lo tanto sé cómo, a menudo, paso por encima de determinados problemas que, sin embargo, me planteo cuando traduzco las palabras escritas por otro». ⁸ Ciertamente, los escrúpulos: los de alguien que conoce y ama la escritura teatral, y que a la hora de traducirla sabe que aquellas palabras originales pertenecen a *otro* —y a otra cultura, a otro mundo—. En la edición que hizo de la traducción de Jacinto Benavente de *Llibertat!* de Santiago Rusiñol, añadió unas «*Notas del revisor*» (MELENDRES, 2000b) en las que, entre otras cosas, escribe: «Lo que sobre el papel parecía una mera operación traductora, un mero vertido lingüístico, tal vez era algo mucho más relevante. No eran sospechas infundadas: Benavente no había traducido *Llibertat!*, sino que la había adaptado en el sentido más profundo del concepto; es decir, la había llevado a su propia ideología y, por supuesto, a la del público para el que trabajaba». Y más adelante: «Queda claro, una vez más, que la traducción siempre es un trabajo dramaturgico adaptador y en algunos casos, como éste, reductor». Reductor porque, con sus escrúpulos de traductor-autor, de literato y de teórico del teatro, se sintió en la obligación de rectificar y hasta de su-

primir determinadas ampliaciones que Benavente se había permitido hacer. La responsabilidad, sin embargo, no radicaba solamente en el dramaturgo madrileño y en determinados excesos verbales; también estaba en la misma forma de la obra original de Rusiñol: «Pese a que nació para ser inmediatamente traducido, el texto de Rusiñol es difícilmente traducible: cualquier vertido a otro continente lingüístico supone la pérdida de una parte de sus contenidos, en la medida en que diluyen forzosamente las contradicciones idiomáticas de una sociedad [la catalana]». En esta última cita-ción, donde se observa el gusto de Melendres por utilizar la palabra *verter* como sinónimo de *traducir*,⁹ se hace bien patente la conciencia de que traducir teatro no solo implica una operación de *transmutation* (en términos de Roman Jakobson, es decir, una traducción intersemiótica), sino también una auténtica *adaptación* a la tradición literaria, teatral y cultural del contexto final.¹⁰

Pensar en la escena y para la escena genera a menudo que la cultura de llegada sea la predominante frente a la cultura de partida, lo que tiene consecuencias visibles en la materialidad del texto; eso se detecta con una cierta facilidad, por ejemplo, en los nombres de los personajes, los tratamientos lingüísticos de las relaciones personales y sociales, las soluciones en las variedades dialectales del original, etc.¹¹ Ahora bien, en el pensamiento de Jaume Melendres, esta servidumbre del texto traducido no debe derivar, necesariamente, en una adaptación en el sentido que habitualmente se da a esta palabra,¹² sobre todo cuando se trasladan clásicos a otra lengua; no debe comportar una contemporaneización del contexto histórico y cultural de la obra. A la práctica de las versiones anacrónicas, y a menudo también anatópicas¹³ (práctica de la que se abusa, pero que a veces se puede convertir en fructífera), Melendres se oponía frontalmente. Tenemos diversas evidencias escritas de ello. Por ejemplo, también en la introducción a *La criada amorosa*, escribe: «Este

viaje [el de *trasladarse* a otro tiempo y otra cultura] no es fácil. Caemos a menudo en la tentación de suavizarlo *actualizando* los textos, *acercándolos* a nuestras coordenadas, casi siempre al amparo de la idea según la cual los clásicos (y algunos más que otros) son nuestros contemporáneos». En eso, es tajante: «Creo, más bien, que el principal atractivo de los clásicos es que no son nuestros contemporáneos y que el misterio de una poética social y dramática distinta a la nuestra es el mejor placer que pueden proporcionarnos. ¿Acaso no es el arte dramático la única tecnología que de momento nos permite adentrarnos en los túneles del tiempo? ¿Para qué renunciar a esta maravillosa posibilidad vistiendo a los personajes del pasado como a nosotros mismos, haciendo que habiten nuestras propias casas?» (MELENDRES, 1994 : 43-44).¹⁴ Sin embargo, firmó como «adaptación libre» su traducción de *Stella* de Goethe; y adaptó *The primary English class*, una obra del norteamericano Israel Horovitz en la que se juega con la enseñanza del inglés, en *Catalanish*, una adaptación anatópica probablemente obligada, pero que, en cualquier caso, constituye otra prueba de la flexibilidad de la ideología de Melendres sobre la traducción teatral. Al fin y al cabo, todas las características que hemos ido desgranando nos hablan de un pensamiento que no es mecanicista ni simplificador, ni lo puede ser, porque es el propio de un hombre que conoce las dificultades y la variedad de los problemas que genera la práctica de la traducción teatral, y que pretende alcanzar –en cada caso de la mejor manera posible, pero no siempre igual– el objetivo de traducir un texto para la escena.

Hasta esta constatación nos ha traído la segunda conclusión del repertorio de sus traducciones teatrales, que Jaume Melendres tradujo casi siempre pensando en la escena y para la escena; encaucemos el camino de las otras conclusiones que se derivan de la lista. La tercera hace referencia a la fidelidad de Melendres a la lengua catalana: la inmensa mayoría de sus traduccio-

nes teatrales son al catalán. Al castellano, aparte de las tres que hizo para la Asociación de Directores de Escena de España (*La criada amorosa* de Goldoni, *Los negocios son los negocios* de Octave Mirbeau y *Los cuervos* de Henrio Becque), solo tradujo un par de textos dramáticos (*Ismenia mía* de Eugène Labiche y las dos piezas breves de Noëlle Renaude) que hacían de complemento a la traducción catalana. Fidelidad, y también normalidad; al final, eso es una consecuencia del destino escénico de las traducciones, que mayoritariamente fueron elaboradas para el contexto teatral catalán.

La cuarta cuestión que hay que considerar en relación con el repertorio también se refiere a las lenguas implicadas en las traducciones, pero en este caso a las de partida. En principio, puede afirmarse que la lengua extranjera de referencia de Jaume Melendres fue el francés, como es normal en alguien que incluso vivió unos años en París. No en vano todas las traducciones de textos no dramáticos de las que hemos hablado eran originales franceses; ahora tenemos que añadir que veintiséis de las cuarenta y seis obras de teatro traducidas corresponden a textos escritos en lengua francesa. La fidelidad a ese idioma como lengua de cultura teatral se mantuvo desde el inicio hasta el final de su carrera; de hecho, en los últimos años no tradujo de otra lengua que no fuera del francés, que de esta manera constituye la lengua axial de su repertorio de obras de teatro traducidas. La otra gran lengua teatral de Melendres fue el inglés, hecho destacable y loable en un hombre que pertenece a una generación para la que el francés, y no el inglés, fue la ventana natural al mundo exterior, en un país donde para respirar aire puro, y democrático, había que abrir ciertamente alguna ventana. Melendres fue consciente del ascenso del inglés como próxima nueva lengua de cultura y, también, de las oportunidades que ofrecía esa lengua para dar a conocer textos importantes de grandes dramaturgos del teatro contemporáneo. En total, trasladó al

catalán doce obras del inglés, desde 1975 hasta 1991. Fue durante la primera mitad de la década de 1980 cuando tradujo más producción de lengua inglesa; son los años de las traducciones de Tennessee Williams, de Wilde, de J. B. Priestley, de G. B. Shaw, de Orton... Curiosamente, después de la versión que hizo en 1991 de la obra de Israel Horovitz no volvió a traducir del inglés; curiosamente o, quizás, *tout court*, casualmente. Desde entonces, el francés predominó del todo.

Aparte del francés y del inglés, Jaume Melendres también tradujo algunas obras de autores, pocos, que escribieron en otras lenguas, como el alemán (Goethe, Wedekind y Fassbinder). No fue pródigo, como es lógico, traduciendo del castellano, lengua de la que trasladó una sola obra, de Ernesto Caballero. Y tampoco lo fue del italiano; a pesar de su dominio de esa lengua, solo produjo dos traducciones, las dos de Goldoni (*Els enamorats*, en catalán, y *La criada amorosa*, en castellano). En algunos casos debió de utilizar una lengua interpuesta, probablemente el francés: por ejemplo, tradujo una obra del sueco Strindberg y otra de la polaca Zapolska.

Tras haber tratado de la destinación de las traducciones y de las lenguas en juego, la quinta conclusión relevante derivada del repertorio es la que hace referencia a la cronología de los autores y las obras originales; hay, en este sentido, un dato que llama mucho la atención. Si se observa la nómina de los autores, observaremos que el más antiguo (aparte de Eurípides, traducido a partir de una adaptación francesa de Michel Vinaver) es Molière. El rey de la comedia del *grand siècle* es seguido por los comediógrafos del XVIII Marivaux y Goldoni, los románticos Goethe y De Musset, una obra de mediados de siglo XIX de Labiche y, acto seguido, un grupo de obras de finales del siglo XIX: de Becque, Wilde, Strindberg, Shaw y Wedekind. Todas las demás, hasta treinta y dos, son obras escritas en el siglo XX; aunque algunos de los autores (Synge, Mirbeau, Zapolska, Feydeau, Cocteau y

Priestley) nacieran en el siglo XIX, las obras traducidas pertenecen al XX. El resto de autores traducidos han nacido todos ellos en el siglo XX (Beckett, Anouilh, Williams, Duras, Rohmer, Lamy & Hamon, «Copi», R. D. MacDonald, Orton, Lagarce, etc.), e incluso un número considerable son dramaturgos todavía vivos hoy en día, año 2010: Vinaver, Duffy, Horovitz, M. Tremblay, Salvaing, Hampton, Galine, Deutsch, Renaude, L. Tremblay, Caballero y Melquiot (de hecho, éste último nació hace tan poco como en 1972.) En síntesis, se trata de autores contemporáneos, algunos incluso muy recientes; y no resulta en absoluto raro que algunas de las traducciones fueran hechas pocos años después de su estreno en la lengua en que se escribieron. Por supuesto, en esta cuestión tiene mucho peso el hecho, volvemos a insistir, de que Jaume Melendres hiciera la inmensa mayoría de las traducciones pensando en la escena y para escenificaciones predeterminadas, pero eso no debe impedirnos destacar la intensa vinculación con la contemporaneidad que mantuvo, también a través de su actividad traductora. Eso se infiere de su compromiso con la literatura dramática contemporánea, incluso la más actual, sin que ello le hiciera olvidar un periodo tan decisivo en la evolución de la historia del teatro como el que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX ni tampoco algunos clásicos fundamentales franceses e italianos: no podía ser de otra manera en un hombre culto y de cultura escrita, que compaginó siempre esta forma de cultura con la estrictamente teatral, o escénica.

La última conclusión (pero *not least*, precisamente) que se puede hacer derivar de la lista afecta a una cuestión muy amplia que aquí apenas podemos apuntar, la de la tipología de las obras. En este sentido, dicha lista es una información valiosa porque también habla de los intereses teatrales del autor: es seguro que, en general, Jaume Melendres tradujo obras que de una manera u otra le interesaban mucho. Pongamos atención en un par de elementos susceptibles de

ser valorados. El primero es el gusto por el teatro comprometido, y valga este término no como sinónimo de teatro político (pese a que también encontramos el gusto por el buen teatro político, en un sentido amplio),¹⁵ sino en el sentido de teatro que adquiere un compromiso, de calidad y de transformación, con la evolución histórica del arte dramático: un teatro que interroga sobre el mundo y, al mismo tiempo, se interroga sobre las formas expresivas adecuadas a esa indagación, unas formas que, necesariamente, deben ser cambiantes porque también lo es el mundo, aparte de las innovaciones que se van produciendo en todos los ámbitos del arte y de la estética. Que Melendres tradujera a Cocteau, Anouilh, Strindberg, Wedekind, Beckett y Vinaver, por nombrar unos cuantos, nos indica con bastante claridad su inclinación por la experimentación, por la investigación de nuevas formas artísticas, siempre que su calidad dramática y literaria estuviera bien contrastada. Por otra parte, los vastos conocimientos que tenía de la historia del teatro le permitieron mantener gustos muy diversificados, que explican, sin contradicciones internas, su interés por farsas y vodeviles, como, por ejemplo, los de Labiche y Feydeau: sabía que determinadas formas convencionales, o aparentemente convencionales, llevan implícito el germen de transgresiones no evidentes. De ahí, claro está, el gusto por G. B. Shaw e incluso por Wilde.¹⁶

Esto último nos lleva al segundo elemento, y última consideración de estas páginas: aunque en el repertorio de traducciones hay un número nada despreciable de dramas, y hasta de alguna forma moderna próxima a la tragedia, destaca la presencia muy considerable de comedias. De comedias de diferentes caracteres y épocas, pero que se ajustan a la definición que Jaume Melendres, como siempre sagaz, dio del género en *La direcció dels actors. Diccionari mínim*: «Estructura dramaturgica en la que los personajes intentan con todas sus fuerzas mejorar su situación inicial, sin la más mínima

intención de provocar risa, aunque las situaciones a las que da lugar su esfuerzo desesperado puedan resultar cómicas vistas desde el exterior» (MELENDRES, 2000a : 38).¹⁷ El sentido del humor: una necesidad inexcusable del ser humano que se respira, por cierto, en muchos rincones de aquel peculiar diccionario y que, también, atraviesa de principio a final la actividad de traducciones de textos dramáticos de Jaume Melendres, así como su carrera profesional en general. Quizás no es en absoluto casualidad que estos elementos que conforman la tipología de las obras traducidas, como el compromiso con la innovación teatral y el sentido del humor, sean elementos concomitantes en las obras de autoría propia, las que escribió como escritor dramático. En cualquier caso, no deja de ser curioso que en un arte que tiene quizás en el carácter efímero el rasgo más definidor, sean precisamente las traducciones, junto con las obras propias, las realizaciones que más fácilmente pueden escapar a ese carácter,¹⁸ propio de toda actividad teatral –de toda actividad humana, de la vida humana, al fin–. Tal vez no fue la más relevante, pero la tarea de traductor teatral de Jaume Melendres contará entre aquellas que más se prolongarán en nuestra memoria.

Bibliografía citada

- ESPASA, Eva (2001): *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo.
- MELENDRES, Jaume (1988): «Nota introductòria». En: Alfred DE MUSSET, *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 79.
- (1989): «L'espai de la llengua». Ponencia leída en: Jornadas de Traducción Teatral. Barcelona: Institut del Teatre [transcripción mecanografiada no editada], enero.
- (1994): «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*». En: Carlo GOLDONI, *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*. Madrid: Asociación de Directores de España, pp. 43-48.
- (1995): Intervención oral en: *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Estrasburgo: Circé, p. 82.
- (1998): «La importància de les formes prenyades o l'home del gira-sol al traü». En: Oscar WILDE, *La importància de ser Frank*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-12.
- (2000a): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2000b): «Notas del revisor». En: Santiago RUSIÑOL, *Llibertat! ¡Libertad!* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España y Institut del Teatre, pp. 44-46.
- (2000c): «Traduir respiracions». Ponencia leída en: IV Jornadas de Traducción en Vic: Traducción teatral. Vic: Universitat de Vic [grabación en video no editada], 5 y 7 de abril.
- PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

Notas

1. Para la editorial Península, y, por lo tanto, al castellano, tradujo del francés *La dialéctica del objeto económico* de Fernand Dumont (1971), *La sexualidad de la mujer* de Marie Bonaparte (1972) y *Sociología de Saint-Simon* de Pierre Ansart (1972). Para Laia, una editorial izquierdosa que entonces acababa de fundarse, tradujo también del francés *Sobre la ideología: el caso particular de las ideas sindicales* de Daniel Vidal (1973) y *Metodología de las ciencias sociales* de Raymond Boudon y Paul Lazarsfeld (3 volúmenes, 1973-1975). Probablemente la integración en el cuerpo docente del Institut del Teatre, en 1973, fue decisiva para que abandonara la tarea de traducir ese tipo de ensayo. Aun así, años más tarde todavía hizo la traducción, también para Laia, pero en catalán, de un texto filosófico, el *Discurs sobre l'esperit positiu* de Auguste Comte (1984). (Los datos contenidos en este artículo, incluidos muchos de la lista de traducciones de textos dramáticos que figura más abajo, provienen a menudo de la «guía te-

mática» sobre Jaume Melendres elaborada por la Biblioteca digital del Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Institut del Teatre: *bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/mae*).

2. Tradujo al catalán «El gran ritornello» de Enzo Cormann (publicado en *Pausa*, 1994); al castellano, «La desgracia de Becque» de Louis Jouvet (añadida a la traducción de *Los cuervos* de Henry Becque editada por las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001) y «Descubrimiento de Sabbattini», también de Louis Jouvet (publicado en la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2005).

3. No tradujo ningún texto de ficción que no fuera teatral, a pesar de su afición por la literatura en general. No se puede considerar no teatral la traducción del relato de Michel Tournier «El fetixista» (incluido en el recopilatorio *El gall fer*, traducido mayormente por Santiago Albertí y publicado por Edicions 62 en 1988), porque ese texto tiene un formato inequívocamente dramático, y, de hecho, la traducción de Melendres sirvió para una escenificación de Ramon Ivars.

4. De estas, hay que tener en cuenta que dos (*L'última cinta* y *Rites*) son traducciones elaboradas en colaboración, una práctica que Melendres no retomó tras la década de 1970. Tampoco hay que perder de vista que, en el cómputo global, se cuentan dos piezas breves: *Blanca Aurora Celeste* y *Les cendres i els fanalets* de Noëlle Renaude. Las obras *11 setembre 2001* de Michel Vinaver y *Les troianes* de Eurípides en adaptación de Vinaver también se han contado como dos obras aparte, aunque formaran parte del mismo espectáculo y se publicaran juntas. Por otra parte, las obras que Melendres tradujo al castellano además de al catalán (*Ismenia mía* de Eugène Labiche, y *Blanca Aurora Celeste* y *Las cenizas y los farolillos* de Renaude) se contabilizan solo una vez.

5. *Meridianos y paralelos* fue traducida para la revista *Yorick*, en 1970; *Defensa india de rey*, para *Primer acto* en 1971; y *El parque de atracciones de Helena Karsunkel*, para la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, en 2006. Las autotraducciones al castellano, bastante tempranas, de sus dos primeras obras indican la proyección que a comienzo de la década de 1970 prometía la producción dramática original de Melendres.

6. Se incluye en la enumeración la última traducción, *Abraham Lincoln va al teatre*, que fue objeto de una lectura dramatizada.

7. Solo tradujo tres textos teatrales sin la perspectiva de una puesta en escena inmediata; de entrada, estaban destinados a la publicación. Todas son traducciones al castellano elaboradas para la Asociación de Directores de Escena de España. Son la excepción.

8. «J'ai l'impression que nous, les traducteurs, nous nous posons un tas de problèmes qu'en général personne ne se pose. Nous avons des scrupules bien plus forts que ceux des auteurs, et surtout que ceux des metteurs en scène. Peut être est-ce excessif de notre part. Je dis ça parce que je suis moi-même auteur et metteur en scène et donc je sais comment, souvent, je passe par-dessus certains problèmes que, cependant, je me pose quand je traduis les mots écrits par un autre».

9. Es un uso no exclusivo suyo, pero que menudea en sus escritos y con el que juega por el fundamento etimológico: «*La importància de ser Frank* es una *versió*, el vertido de un líquido verbal en otro recipiente lingüístico» (MELENDRES, 1998 : 8).

10. Sobre los términos *versió*, *adaptació* y otros, así como sobre tantas otras cuestiones relacionadas con la teoría de la traducción teatral, es inexcusable en el ámbito lingüístico catalán la consulta del libro de Eva ESPASA (2001). Para el tema planteado, véase, especialmente, pp. 95-104.

11. El texto «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*» vuelve a ser, en este punto, interesantísimo, porque en él Melendres se plantea, precisamente, estas cuestiones. No cabe duda de que un análisis de las opciones de traducción elegidas en los textos dramáticos traducidos por Jaume Melendres nos proveería de datos muy útiles, pero sobrepasaría mucho el alcance de este artículo.

12. En el sentido que él mismo a veces le daba, Jaume Melendres entendía que una traducción implicaba siempre una adaptación, como hemos visto más arriba en relación con la obra de Rusiñol traducida por Benavente. «Muy a menudo, detrás de un traductor, no se esconde un traidor; se esconde un adaptador», dijo en las Jornadas de Traducción Teatral celebradas en la Universidad de Vic en el año 2000 (MELENDRES, 2000c).

13. A mi entender, debería entrar en el diccionario el término *anatotopía*, de igual modo que existe en inglés *anatotopism* como correlato de *anachronism*.

14. La misma idea es defendida en el prólogo a *La importància de ser Frank*: la adaptación,

entendida como una «operación que consiste en modificar las coordenadas espaciotemporales del original», «priva de uno de los mayores placeres que el arte dramático nos ofrece: atravesar los túneles del tiempo pagando un peaje francamente irrisorio, ver el pasado ni que sea virtualmente» (MELENDRES, 1998 : 8).

15. No olvidemos, tampoco, que tradujo *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre.

16. Precisamente, en este sentido es paradigmática (y brillantísima) la defensa que lleva a cabo, en el prólogo a la edición de su traducción de *La importància de ser Frank*, de la necesi-

dad de traducir a Oscar Wilde (MELENDRES, 1998).

17. Con todo, la entrada *gènere* de ese diccionario no tiene desperdicio, precisamente por la desmitificación que ejerce de las categorizaciones genéricas.

18. Eso es así, en buena parte, porque Melendres se ocupó de dar a la publicación, aunque no fuera el objetivo prioritario, veintidós de sus traducciones de obras de teatro; el resto también se puede consultar en el catálogo del Institut del Teatre.

