

Traducciones españolas del teatro de Pirandello

Vicente González Martín

Antes de entrar en el tema concreto de nuestro trabajo, es necesario dedicar unas breves palabras a enmarcarlo dentro de la proyección de la figura de Pirandello en España.

Pocos escritores italianos han tenido un éxito tan grande en nuestro país como Luigi Pirandello. Si exceptuamos a los escritores italianos del Trecento: Dante, Petrarca y Boccaccio y algunos más cercanos como Giacomo Leopardi y Giosuè Carducci o Gabriele D'Annunzio, es, sin duda, Pirandello el escritor italiano que ha alcanzado una más amplia difusión en nuestra literatura. El eco de este escritor es lo que se ha venido llamando, siguiendo la moda de principios de siglo, *pirandellismo*.

Debemos decir, en primer lugar, que nos encontramos con uno de los temas que más ha llamado la atención de los críticos en los últimos tiempos. La enumeración de todos los estudios realizados en este campo sería suficiente para ocupar todo el espacio de este artículo, por ello me limitaré a señalar los que considero más importantes. Quien tenga un interés especial por conocer con detalles la bibliografía puede recurrir a mi libro *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*¹, donde recojo casi 40 estudios sobre el tema.

Américo Castro fue uno de los primeros en tratar el tema del pirandellismo. En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1924, titulado «Cervantes y Pirandello», señala que la obra maestra del escritor español es un claro antecedente de la técnica pirandelliana.

Esta consideración del *Quijote* como antecedente de Pirandello se ha venido repitiendo a menudo en los últimos años. Así, Samuel Putnam, en «Unamuno y el problema de la personalidad»,² llega a la conclusión de que las semejanzas entre Unamuno y Pirandello se deben, entre otras cosas, a que los dos escritores se han nutrido de lecturas semejantes como el *Quijote*, de donde se desarrolla el problema de la personalidad de toda la literatura contemporánea. Esta opinión es también compartida por José María Monner Sans en *Pirandello, su vida y su teatro*.³

1. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978.

2. *Revista Hispánica Moderna* 2 (1935), pp. 103-110.

3. Buenos Aires, Losada, 1947.

José A. Balseiro⁴ afirma que las innovaciones pirandellianas habían aparecido ya en la obra de Unamuno *Niebla*, que es un claro antecedente de *Sei personaggi in cerca d'autore*, así como de *Così è se vi pare*.

A estas conclusiones añade E. Gómez Baquero «Andrenio», en *Pirandello y Cia*,⁵ que la novelita *Dos madres* del rector de Salamanca es un precedente de *La ragione degli altri* de Pirandello.

En esta misma línea está Emilio Clocchiati,⁶ que busca raíces españolas en la concepción teatral del dramaturgo italiano.

El crítico francés André Lebois, en un brillante estudio publicado en 1949,⁷ señala a Calderón, además de Cervantes, como antecedentes del italiano con su obra *La vida es sueño*.

Otros críticos como J. Chicharro de León,⁸ intentan encontrar antecedentes de Pirandello entre los escritores españoles de finales del XIX y principios del XX. Chicharro señala dos escritores españoles: Benito Pérez Galdós con sus obras *Realidad* y *El amigo Manso*, y Jacinto Grau con *El señor de Pigmalión*. Las dos obras del canario fueron publicadas en 1892, mientras que la de Grau apareció el mismo año que *Sei personaggi...*, es decir, en 1921.

Luis Rosales en un sugestivo estudio, publicado en dos partes, con el título de «La comedia de la personalidad» y «La comedia de la felicidad»⁹ vuelve a señalar una vez más a Cervantes como el primero y verdadero antecedente pirandelliano en España.

Finalmente merece ser destacado otro estudio sobre el tema. Se trata del publicado en 1962 por Jacqueline Chantraine de von Praag con el título «España, tierra de elección del pirandellismo»,¹⁰ en el que intenta demostrar que la literatura española, y concretamente el teatro, era ya un campo abonado que facilitaba enormemente la difusión de la obra de Pirandello.

El primer contacto de los españoles con el dramaturgo italiano fue favorecido por artículos publicados en revistas españolas como *La Pluma* y *España*. Gómez Baquero nos dice en este sentido:

4. «Unamuno, Pirandello, Conrad y una teoría de Bernard Shaw» en *El vigía*, Madrid, Mundo Latino, 1925, pp. 77-85.

5. Madrid, Mundo Latino, 1925.

6. «Pirandello y Walter Starkie» *Insula* 14 (1947), p. 8.

7. «La révolte des personnages de Cervantes et Calderón à Raymond Schwob» *Revue de littérature comparée* XXIII (1949), pp. 482-506.

8. «Pirandellismo en la literatura española» *Quaderni Ibero-Americani* 15 (1954), pp. 406-414.

9. En *Cuadernos hispanoamericanos* 118 (octubre 1959), pp. 249-284 y 119 (noviembre 1959), pp. 44-69, respectivamente.

10. *Quaderni Ibero-Americani* 28 (1962), pp. 218-222.

Pirandello no era completamente desconocido en España. Algunas revistas modernas muy atentas al movimiento literario extranjero, como *La Pluma y España*, ya difuntas, porque las revistas suelen durar en España lo que las verduras en las eras, habían publicado noticias y críticas de sus obras.¹¹

La clave del éxito que el autor siciliano tuvo en España está en la representación de su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* en Madrid el mes de diciembre de 1923, dos años después de estrenarse en Italia. La puesta en escena de la obra con su correspondiente éxito hizo que desde aquel momento se empezasen a traducir sus obras. El crítico «Andrenio» nos lo cuenta así:

La estela de curiosidad y de interés que han dejado sus Seis personajes ha abierto el camino a las traducciones de los libros de Pirandello y a la representación de otras de sus comedias. Casi simultáneamente aparecían la versión del *Difunto Matías Pascal*, la de un libro de cuentos que lleva el bello y conciso título de *Tercetos*, y la representación de *La razón de los demás*, traducida con fidelidad y soltura por Gómez Hidalgo.

Este auge de la obra pirandelliana se vio refrendado por la presencia de Pirandello en España, en Madrid y Barcelona, donde dio algunas conferencias y se le hicieron numerosas entrevistas, creándose una viva polémica entre los pirandellianos y antipirandellianos.

En definitiva, la obra pirandelliana llega a España en un momento óptimo, en el que el mundo cultural español estaba ansioso de novedades, pendiente de una gran renovación teatral. Y llega de la mano de buenos introductores: un gran director, Dario Niccodemi; una actriz atrayente, Vera Vergani; y una gran compañía de artistas.

A partir de estos momentos, comienzan a proliferar las traducciones del teatro de Pirandello, como veremos a continuación.

Como afirmación general podría decirse que en España ha sido publicada sólo una parte de su obra —aunque una parte importante, tanto en castellano como en catalán y gallego, en las que destacan las traducciones de su teatro.

Estas traducciones se inician en España a partir de 1924, justamente poco después de la estancia de Pirandello en España y que las revistas co-

11. *Op. cit.*, p. 43.

mienan a señalar las concomitancias del teatro pirandelliano con las obras de autores españoles, especialmente de Miguel de Unamuno. No es una casualidad que en 1923 publicará Unamuno su artículo «Pirandello y yo».

Ya en 1924 encontramos traducidas al español *Sei personaggi in cerca d'autore*, *La ragione degli altri*; *L'uomo, la bestia e la virtù*; y *Pensaci, Giacomino!* En 1926 se traducen *Vestire gli ignudi* y algunas de las citadas anteriormente. En los años 30 se traducirán *Questa sera si recita a soggetto*; *Il piacere dell'onestà*, y *Enrico IV*. En los años 40 *Il giuoco delle parti* y *La vita che ti diedi*.

A partir de 1950 importantes editoriales van a reunir en amplios volúmenes el conjunto de la obra teatral de Pirandello, en las que nunca faltan piezas como *Sei personaggi...*, *Così è se vi pare* o *Enrico IV*. Así, la editorial Plaza y Janés de Barcelona publica las *Obras completas* en 2 tomos, traducidas por Ildefonso Grande, Manuel Bosch Barret, Domingo Pruna y Mercedes A. Carrera. En 1962 se hizo una 2ª edición.

También en 1955 la editorial Aguilar de Madrid publica las *Obras escogidas* de Luigi Pirandello en 2 volúmenes, traduciendo el tomo I Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso, y el II Armando Lázaro Ros. A continuación se repetirán las ediciones de estos volúmenes en 1958, 1959, 1963, 1966, 1971, etc.

Igualmente, la editorial Guadarrama de Barcelona publica dos volúmenes dedicados al *Teatro* de Pirandello en 1968, traducidos por José Miguel Velloso.

Posteriormente, seguirán editándose sin interrupción versiones españolas del teatro de Pirandello, especialmente *Seis personajes...* y *Así es, si así o parece*.

Del rápido elenco cronológico de las traducciones del teatro pirandelliano en España destaca una serie de hechos.

1º. Son las editoriales de las ciudades mediterráneas Valencia y Barcelona, concretamente Sempere, Plaza y Janés, Antonio Badia, Guadarrama, etc., las que primeramente y con más asiduidad se deciden a publicar las obras del dramaturgo italiano.

La explicación habría que buscarla no sólo en la presencia física de Pirandello en Barcelona y la propaganda que se hace de sus obras desde *La Publicitat* de Barcelona, sino también en el gusto por el teatro que estas zonas han manifestado siempre a lo largo de su historia cultural. Por otra parte, Cataluña y Valencia han sido tradicionalmente las primeras zonas españolas por las que se introducen los diversos movimientos literarios italianos. Y esto ya desde la Edad Media.

2º. Las traducciones del teatro de Pirandello, a pesar de su continuidad, se hacen más intensas en los períodos de crisis, concretamente en los años posteriores a la primera y segunda guerra mundial. Quizá porque el contenido de la dramaturgia pirandelliana se asienta generalmente en un sentimiento de crisis de los valores individuales y colectivos. La esquizofrenia de la personalidad, la relatividad del conocimiento, la pérdida de identidad, la rebelión del personaje de ficción, etc., encuentran un terreno abonado en estas épocas, en las que los fundamentos sociales e individuales que se creían seguros entran en crisis. Son momentos también en que por diversas causas se incrementa la interrelación cultural entre España e Italia.

3º. Hay una preferencia clarísima, en la cantidad y calidad de las traducciones españolas, hacia determinadas obras dramáticas de Pirandello. Sin lugar a dudas, la pieza que más éxito ha alcanzado en la escena y en las traducciones españolas ha sido *Sei personaggi in cerca d'autore*. Esta obra se publica en español por primera vez en 1924 por la editorial Sempere de Valencia, traducida por F. Azzati, basándose en la 1ª edición italiana de 1921. La 2ª edición de 1926 la realizó la misma editorial y el mismo traductor, basándose en la edición definitiva de 1925 que el propio Pirandello revisó y corrigió, añadiéndole una *Prefazione*.

Esa casi coincidencia temporal entre las ediciones italianas y las españolas hace que la traducción presente numerosas variantes, que se explican por el hecho de no disponer con seguridad de una edición definitiva.

A partir de esos momentos *Seis personajes en busca de autor* seguirá apareciendo reiteradamente en nuestras editoriales, hasta las ediciones de Joaquín Espinosa Carbonell (Valencia 1990) y de Cátedra, Madrid 1992.

En el ínterin se publican versiones en catalán bajo el título de *Sis personatges en cerca d'autor*.

Quizá la posición privilegiada que esta obra alcanza en la editoría española se deba explicar por las concomitancias que la crítica encuentra entre ella y obras de autores españoles, como *Niebla* de Unamuno o *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau. El propio Unamuno se sorprende del parecido en el citado artículo de 1923 «Pirandello y yo», porque ciertamente las ideas que se reflejan en la obra de Pirandello concuerdan con los argumentos de la novelística y dramaturgia españolas del momento.

En el número y calidad de traducciones sigue a *Sei personaggi, Enrico IV*; obra estrenada en los teatros italianos en 1922 y publicada en 1923. A partir de la edición española de Zaragoza de 1930, encontramos 7 ediciones de esta obra en diversas editoriales y con diferentes traductores, y *Così è, se vi pare*. De esta última pieza tenemos versiones catalanas con el título *És així (si us sembla)*, en Edicions del Mall, Barcelona, 1982, por ejemplo,

y gallegas con el título *Así é, se vos parece* (Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991).

A gran distancia de éstas se traducen en España en diversas épocas *La vita che ti diedi; I giganti della montagna; Il giuoco delle parti; L'uomo, la bestia e la virtù; La ragione degli altri; Vestire gli ignudi; Il piacere dell'onestà; Questa sera si recita a soggetto, y Pensaci, Giacomino!*

En definitiva, la mayor parte de las obras dramáticas de Pirandello ocupan un puesto destacado entre las traducciones de la literatura italiana al español. Sin embargo, esta visión positiva, vista desde nuestra perspectiva, chocó con numerosos obstáculos, tanto por la dificultad intrínseca de las obras en sí, como por el lenguaje empleado en un teatro de ideas, donde el diálogo es entrecortado y nervioso, lleno de anacolutos, conversacional y jadeante.

Hay que poner de relieve la enorme dificultad que supusieron las primeras traducciones españolas del teatro de Pirandello. Las escenificaciones que se realizan en España estaban más sujetas a una especie de *canovaccio* o *intreccio*, que los actores italianos, acostumbrados a la improvisación propia de la *commedia dell'arte*, cambiaban a su gusto. Por poner un ejemplo, en el caso de *Sei personaggi*, esta obra se estrenó en el teatro Valle de Roma el 10 de mayo de 1921 en un montaje de la compañía de Dario Niccodemi. Ese mismo año apareció la edición italiana y hasta 1925 el propio Pirandello hizo una serie de versiones que condujeron a la versión definitiva de 1925, que el propio Pirandello preparó, como ya he señalado, para representar en su compañía Teatro d'Arte de Roma.¹²

Estas vacilaciones y correcciones para hacer las ediciones italianas se multiplican para realizar las traducciones al español. Los dramas de Pirandello, como toda obra teatral, están escritos para ser representados. Ello plantea una dificultad importante a la hora de traducir: la que deriva de las circunstancias del tiempo en que fueron escritas y que contienen un lenguaje difícil de trasvasar al español por los cambios y diferencias culturales acacidas.

Por otra parte, la concepción dramática pirandelliana se apoya en la tradición italiana de un teatro menos basado en la escritura y más en los estereotipos que representan los actores. De ahí la perplejidad del primer traductor de *Sei personaggi*, F. Azzati, cuando se plantea traducir el subtítulo de la obra *Commedia da fare*, ya que no encuentra en español no sólo una traducción adecuada sino ni siquiera un género o una situación equivalentes.

12. Hay un estudio muy interesante que incluye la consideración de las variantes en O. Ragusa, «Six Characters 1821-1925 and Beyond» en *Pirandello 1986*, Roma, Bulzoni, 1987.

te, ya que no hay en el teatro español antiguo o moderno nada que observe una rigurosa analogía con estos espectáculos de exclusiva creación italiana. La solución es traducirlo por otros términos italianos como el de *commedia dell'arte*. Los demás traductores de la obra resuelven el problema simplemente eliminando el subtítulo.

No podemos en esta sede plantear todos los problemas concernientes a las dificultades de las traducciones del teatro de Pirandello. Por ello, me limitaré a dos ejemplificaciones. Una, a la traducción de los diversos títulos y, otra, a una breve comparación de tres traducciones de diferentes épocas de *Sei personaggi...*

Frente a la regularidad del título *Seis personajes en busca de autor*, la traducción de otros títulos ha sido más problemática. Así *Il giuoco delle parti*, obra representada en italiano en 1918 y publicada en 1919, se traduce al español con dos títulos: *Cada cual a su juego* y *El juego de los papeles*.

La dificultad consistía tanto en la translación al español de la palabra «giuoco» como del término «parti». De esas dificultades es consciente el primer traductor de la obra en 1944, José María Monner Sans quien nos dice:

Si el título de la segundo (se refiere a *La vita che ti diedi*) consentía una traducción literal, no lo consentía ciertamente el de la primera, pese a lo dicho en algunas revistas bonaerenses. Ya que si «parte» significa, entre otras cosas, «papel representado por un autor en una obra dramática», su articulación con «juego» —*El juego de las partes*— le habría dado valor equívoco a esa locución nada correcta en nuestro idioma. Pude elegir *El papel de cada cual* porque así lo autorizaba un parlamento del segundo acto, pero tal título me pareció poco expresivo. De ahí que escogiera *Cada cual a su juego*, pues, sobre no traicionar el sentido capital de la obra, figuraba allí, castellanamente usada, la palabra «juego» del título original.

Otro ejemplo curioso lo constituye la traducción del hipocorístico *Giacomino*, presente en el título de la obra *Pensaci, Giacomino!* Las tres ediciones españolas de la obra presentan una traducción diferente: *Piénsalo, Giacomino*; *Piénsalo, Jacobito*, y *Piénsalo, Santiaguito*.

Como podemos apreciar, se ha optado por una solución no problemática en la primera, conservando el nombre propio italiano, o por una traducción usando dos variantes posibles del latín *Iacobus*, que en español derivaría a *Jacobo* o a *Iago* (con el *Santus Santiago*).

Más interés presenta la traducción de *Questa seri si récita a soggetto*. En español aparece traducida por *Esta noche se recita improvisando; Esta noche se improvisa la comedia*, o *Esta noche se improvisa*.

La dificultad estaba en trasvasar al español la expresión «si récita a soggetto», que no corresponde con «improvisando» o «improvisar», sino con la particular forma de realizar esa *commedia da fare*.

Para concluir, señalaré, aunque sea de manera esquemática por ahora, un ejemplo práctico de las dificultades y diversos puntos de vista al abordar la traducción de la de *Sei personaggi in cerca d'autore*. Para ello confrontaremos las ediciones de las editoriales Sempere de Valencia, 1924, traducida por Azzati; la de la Universidad de Valencia, 1990, traducida por Joaquín Espinosa Carbonell, y la recentísima de Cátedra, 1992, traducida por Miguel Ángel Cuevas.

Para todas ellas sirve el hecho ya apuntado de que *Seis personajes* está escrita principalmente para ser representada y que además se inserta en esa línea de *commedia da fare*, donde la posibilidad del actor de salirse del guión, puede arrastrar al traductor a hacer también lo mismo.

Las tres ediciones coinciden en la traducción del título: *Seis personajes en busca de autor*, aunque la de Azzati incluye el subtítulo *Comedia a escenificar*, ausente en las otras dos. Probablemente la supresión del subtítulo en las ediciones de 1990 y 1992 se deba a que a estas alturas el conocimiento de las obras de Pirandello es ya amplio y el público o el lector conocen la técnica del teatro pirandelliano suficientemente, mientras que en 1924 Azzati necesita explicar con qué tipo de obra se va a enfrentar el lector.

Las tres traducen e incorporan a la obra la *Prefazione* antepuesta por Pirandello a la edición de 1925. Azzati y Cuevas lo traducen por *Prefacio*, mientras que Espinosa lo traducirá por *Prólogo*. La diversidad indica ya una línea diferenciadora entre las tres traducciones, que se confirmará a lo largo de todo el texto. Azzati y Cuevas buscarán más una traducción literal del texto pirandelliano, mientras que Espinosa intenta superar el hecho de que *Sei personaggi* se escribió hace más de 70 años y de que usa, por consiguiente, una lengua que reflejan una cultura diferente a la de hoy. Intenta, pues, adaptar la lengua a la nueva situación de 1990. De ahí, por ejemplo, que traduzca el verbo «sentire» por el español «mirar» o «Commendatore» por el término «Director»; «il direttore di scena» por «el regidor» o el «capocómico» por el «director».

En otros casos, sin embargo, permanecerá fiel al término de Pirandello, como es el caso de «il macchinista», traducido por Azzati y Espinosa como «maquinista» y por Cuevas como «tramoyista».

Otro ejemplo típico es la postura diversa ante la traducción de los parlamentos de Madame Paz, pues este personaje habla «medio español y medio italiano», como dice el texto. Una solución para presentarla sobre un escenario en España y para que sonara bien al espectador, sería hacerle hablar no como una española que habla mal italiano, sino como una italiana que hablara mal el español.

Espinosa, probablemente pensando que la traducción es para ser leída, deja las frases como están en el original, a pesar de que ello hace que sea un personaje español que habla un mal italiano según el criterio de un italiano (el autor) que no conocía muy bien el español.

Cuevas adopta la solución de invertir el juego lingüístico del original, y hace que el personaje hable un español italianizado.

Azzati, por su parte, lo único que hace es cambiar algunas palabras españolizándolas o italianizándolas sin un criterio fijo.

Veamos la solución práctica dada a unas frases de la citada Madame Paz:

1) Texto de Pirandello: «MADAMA PACE (*facendosi avanti, con una grand'aria d'importanza*).— Eh, cià, señor; porque yo no quero aprovecharme... avantaciarme».

2) Azzati: «(*Adelantándose con aire de importancia*) Y cha, señor; porque yo no quiero aprovecharme... avantacharme...».

3) Cuevas: «(*Adelantándose, dándose muchos aires*) Certo, señor; por qué yo no quero aprovecharme, avantacharme...».

En este último caso encontramos un fallo importante en la interpretación del «porque» causal que aparece así en Pirandello, mientras que Cuevas lo convierte equivocadamente en un interrogativo. Espinosa deja el texto igual que en el original.

Concluyendo, las diferencias recurren a lo largo de toda la obra, aunque el lenguaje de Pirandello parece en principio unívoco y sencillo. Sin lugar a dudas, la mayor o menor dificultad de la traducción de una obra de este tipo radica esencialmente en partir inicialmente de unas premisas serias, sabiendo lo que se quiere hacer y el nivel de lengua que se quiere emplear. Lo que no es científico es variar de criterios según la mayor o menor dificultad del texto traducido.

La difícil tarea del traductor le obliga a no sólo conocer perfectamente las dos lenguas que maneja, sino también las culturas en las que surge una determinada obra y el sistema literario en que están inmersas.

