

## MARIO VARGAS LLOSA Y SU ESCRITURA TEATRAL EN LENGUA FRANCESA

*Albert BENSOUSSAN*

Universidad de Rennes-2. Haute Bretagne (Francia)

Paradójico es el enfoque de esta ponencia que ambiciona hablar exclusivamente del teatro de un escritor conocido como - tal vez - el mayor novelista actual de América latina. Sin embargo hay que saber que primero en su obra fue el teatro, si tenemos en cuenta su primera producción de escritor en ciernes, la famosa "óbrita de teatro" (así la califica el mismo autor) titulada **La huida del inca** representada en el teatro Variedades de la pequeña ciudad peruana de Piura el 17 de Julio de 1952, cuando Vargas Llosa acababa sus años de colegio y apenas tenía 16 años. Conociendo por primera vez en su vida algún éxito, el escritor puede afirmar en sus memorias **El pez en el agua** : "No sería poeta sino dramaturgo : el drama era el príncipe de los géneros". Ahora bien, no fue así, y lo sabemos todo de sus esfuerzos para escribir sus primeros cuentos y su primera novela - **La ciudad y los perros**- que estableció su gloria definitivamente. Y vinieron los premios, y se sucedieron las magistrales novelas de su madurez. Hasta el momento en que el novelista mundialmente aplaudido sintió de nuevo el prurito de su afición inicial y retornó a sus primeros amores en los años ochenta. La producción dramática de Mario Vargas Llosa consta actualmente de cuatro títulos publicados que son, cronológicamente, **La señorita de Tacna**, en 1981, **Kathie y el hipopótamo**, en 1983, **La Chunga**, en 1986 y, últimamente, **El loco de los balcones**, en 1993.

Lo que llama la atención en este tipo de teatro es que, viniendo después de una ingente producción novelesca, no funciona como teatro en sí, sino como una glosa explicativa de la escritura novelesca, incluso de la alquimia de la escritura. El primer personaje dramático creado por Vargas Llosa es el de Belisario, héroe de **La señorita de Tacna**, y Belisario no es solamente la proyección del escritor; sabemos, leyendo sus memorias, que remite también al solo escritor conocido de la familia, el bisabuelo de Mario, ese Belisario que "había sido poeta y publicado una novela" (**Pez**, p.19). En el

prólogo de su primera obra de teatro, titulado “Las mentiras verdaderas”, que anuncia ya el famoso ensayo ulterior sobre el arte de novelar (**La verdad de las mentiras**), Vargas Llosa establece bien claramente el primer objeto de su teatro :” cómo y por qué nacen las historias”. Teatro paradójico, el de Vargas Llosa va a presentarse las más veces como una interrogación sobre la génesis de la escritura. De ahí la voluntad del dramaturgo de escribir casi siempre un preámbulo, una advertencia a su obra teatral para explicarla. Su segunda obra teatral, **Kathie y el hipopótamo**, va precedida, igualmente, de un prefacio titulado “El teatro como ficción”, que plantea la relación privilegiada del teatro con la novela: el creador es un mentiroso que saca sus mentiras del pozo de la verdad; sus personajes parecen ser los de la realidad y no lo son; así el escándalo provocado por **La tía Julia y el escribidor** nace de la incapacidad y la ineptitud de sus familiares para entender realmente la operación alquímica de la escritura: se contemplan con sus máscaras supuestamente reales en los personajes, por definición, falsos de la ficción :”El teatro no es la vida - escribe entonces -, sino el teatro, es decir otra vida, la de mentiras, la de ficción”.

La tercera obra dramática es, a mi parecer, la más auténticamente teatral, porque esa sí que toma el teatro como finalidad propia, y en su prefacio Mario Vargas Llosa declara atinadamente que su tentativa no es nada menos que “proyectar en una ficción dramática la totalidad humana de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías. Los personajes de la obra son, a la vez, ellos mismos y sus fantasmas, seres de carne y hueso [...] y unos espíritus a los que [...] cabe siempre la posibilidad de la relativa liberación que es el recurso de la fantasía, el atributo humano por excelencia”. Para concluir, muy lógicamente :”Se trata, simplemente, de lograr un teatro que juegue a fondo la teatralidad”. Es hablar de perlas, e insistiremos más en dicha obra, **La Chunga**, que en las dos precedentes o en la cuarta, **El loco de los balcones**, todavía demasiado reciente, aunque fue publicada en francés antes de serlo en castellano, y en la que creo ver, ante todo, una especie de lucha de los Antiguos y de los Modernos - y tal vez por eso, como un reflejo del compromiso político del autor que publicó dicha obra inmediatamente después de su fracaso en las elecciones presidenciales del Perú, *ad majorem gloriam litterarum* .

Es tiempo, ahora, de hablar de las versiones francesas del teatro de Vargas Llosa. Aunque las consideraciones precedentes eran imprescindibles, porque creo que no se traduce nunca una obra antes de analizarla literariamente, de acercarse a ella hermenéuticamente (en defensa constante de lo que llamo “el método hermenéutico” de la traducción literaria, con el mismo enfoque que el magistralmente establecido por Octavio Paz, en *Traducción : literatura y literalidad* , Barcelona, Tusquets, 1971). Conociendo, pues, la base intrínsecamente literaria de la producción dramática de Vargas Llosa, el traductor puede intentar una transposición plausible. Incluso una dramatización más exacta o, digamos, fiel.

La primera obra vargasllosiana representada en Francia fue **La señorita de Tacna**, por la compañía franco-argentina de Antonio Arena, en el teatro Daniel Sorano de Vincennes desde el 10 de Enero hasta el 3 de Marzo de 1985. Ahí se dio sencillamente mi traducción, publicada en Gallimard en 1983, con una sola modificación: la elimina-

ción de un personaje secundario de tío : la compañía sólo disponía de ocho actores en vez de los nueve de la obra original. Entonces las pocas réplicas de César se confunden con las de sus hermanos Agustín y Amelia : no se perdió texto, aunque sí se modificó su distribución, y , desde luego, se realizó con el previo permiso del autor, consciente de las dificultades materiales. En el mismo momento, se dio una versión radiofónica de la misma obra en France-Culture, con un deslumbrante reparto compuesto de Michael Lonsdale, François Perrier, Renée Faure, entre otras glorias del teatro francés contemporáneo, y salió todo perfecto.

La dirección de Arena tiene el mérito de ser la primera, pero, a mi parecer, pecó de una artificiosidad excesiva : por ejemplo, para dar cuenta de los saltos cronológicos en la vida de la Mamaé, quien a veces tiene veinte años y otras veces es casi centenaria, la actriz hacía deslizar por delante de su rostro un mechón de pelo gris y una máscara de vieja arrugada; al mismo tiempo adoptaba un tono de voz cascada que, desgraciadamente, resultaba francamente ridículo dado que la actriz tenía poco más de veinte años. Todos eran demasiado jóvenes para representar con credibilidad una familia de viejos o de aprendices de viejo como es el caso en la representación de la clase media limeña vista por un autor que se pinta a sí mismo como el niño que fue.

Más interesante fue la segunda versión francesa de **La señorita de Tacna**, dirigida por François Mauget y dada en la ciudad de Burdeos sólo cuatro veces - del 28 al 30 de abril de 1987 - en el teatro André Malraux, y a cuyo estreno asistieron Mario Vargas y Patricia Llosa. Para mí fue mi primera gran emoción de traductor al ver a unos personajes que acabaron por ser míos evolucionando ante los ojos de su Creador, con mayúscula, sin que Éste resultara demasiado sorprendido - ni ofendido : porque Vargas Llosa reconoció como suyos sus muñecos francohablantes, en esa magnífica actuación de Francine Emery et de Jean-Pierre Girard - la Mamaé y Belisario. Aquélla no necesitaba artificio alguno para saltar los años : su voz ronca le permitía alternativamente quitarse y añadirse tiempo y arrugas; sólo un velo de vieja mujer, que se ponía o se quitaba, significaba simbólicamente la frontera cronológica. En cuanto a Belisario, gracias a un telón de fondo que representaba como un retablo con figurines, iba y sacaba de entre las telas a los personajes de su fantasía, ya que no se perdía nunca de vista que se trataba de un novelista que intentaba escribir - y contarse a sí mismo una historia. Y había un momento realmente emocionante, cuando levantaba en sus brazos a la Mamaé - esa viejísima tía abuela de Vargas Llosa - e iba a sentarla en su sillón. Una emoción muy personal y que ahora diré : y es que el personaje vargasllosiano de la Mamá Elvira es, en la realidad de mi traducción francesa, mi propia madre; en su boca puse algunas palabras y expresiones favoritas de mi vieja mamá (tenía cuarenta años más que yo y se murió a los 95 años). Para dar un ejemplo bien particular, cuando al final de la obra el tío Agustín pregunta a la Mamaé : "¿Y a ti qué quieres que te regale el papá con la cosecha de algodón, Mamaé?" ésta contesta en español : "Un cacho quemado" - o sea un pastel quemado, que es metafóricamente: una cosa sin valor, un bledo; mi traducción recurrió a una frase utilizada por mi madre para significar lo mismo, otra metáfora, capaz de - y es siempre lo que se busca en el lenguaje teatral - picar al público y seducirlo: "Que veux-tu que t'offre papa...? - Du vent en bouteille". Mi madre, a veces, me lo decía

medio en árabe :”Du *reh* en bouteille”. El traductor utiliza siempre el lenguaje más auténtico que tiene en sus manos. Además , haciéndolo así, obedecía al mismo autor, hacía lo que él mismo preconizaba cuando, sacando la conclusión de su obra presta a Belisario esas palabras : “Como la historia verdadera no la sabía, he tenido que añadir a las cosas que recordaba otras que iba inventando y robando de aquí y de allá”. El traductor, en este caso, no es sólo un traidor, es un ladrón, pero tal vez esa delincuencia lingüística sea el mejor camino para aproximarse a una verdadera traducción teatral, ya que si existe una especificidad de la traducción teatral, es que ella exige más transposición, y un recurso permanente al asíndeton, a la elipsis, a la contracción, a la aposiopesis, a los puntos suspensivos, al habla familiar, a los idiotismos, o sea un lenguaje propio para captar la atención de alguien mucho más exigente que el lector: el espectador.

**Kathie y el hipopótamo** es, por cierto, la obra teatral con más caracteres literarios. Y esto por el mismo tema elegido por Vargas Llosa. Obsesionado por su “escribidor” - Pedro Camacho , en la novela de **La tía Julia** -, el novelista decide volver a la temática del escribidor y escoge un terreno siempre bien aceptado, y celebrado, por el público teatral: la parodia. El mismo autor lo explica en su prefacio: “Mi intención era escribir una farsa, llevada hasta las puertas de la irrealidad [...] a partir de una situación que me rondaba: una señora que alquila un polígrafo para que la ayude a escribir un libro de aventuras”. Y este escribidor es, desde luego, un escritor frustrado, obsesionado por la gloria - y las proezas sexuales, por encima - de nada menos que Victor Hugo (sobre el que Vargas Llosa escribía por esa misma época un prefacio a la edición española de **Los Miserables** ). Decir el placer del traductor en esa recreación es decir poco: mi **Kathie** representó una fruición de escritura como sólo la había conocido al traducir los famosos, paródicos y lúdicos **Tres tristes tigres** , de Guillermo Cabrera Infante (por otra parte, el escritor que me puso en contacto con Mario Vargas Llosa, hace más de veinte años).

La traducción aparentemente más difícil es la del juego de palabras; digo aparentemente, porque proporciona tal placer creativo al traductor que su esfuerzo parece borrado, y leve su pena. En dicha obra teatral hay uno de esos juegos de palabras reputados intraducibles. He aquí: uno de los personajes exclama :

“Ayer mi viejo se lo dijo a tu viejo :”Ten cuidado con esos moscardones que rondan a tu hija. Quieren pegar el braguetazo de su vida”

Y entonces la réplica siguiente indica :

**KATHIE** (*Confusa* ) : No digas lisuras, Johnny.

Seguida de la réplica del personaje:

**JUAN** (*Confundido, también* ) : Si “braguetazo” no es lisura. Bueno, si lo fuera, *sorry*.

La dificultad del traductor es encontrar una palabra que signifique los dos sentidos aquí claramente apuntados de la palabra “braguetazo”, o sea el sentido metafórico de casamiento por interés (el diccionario de la Real Academia indica : “Dar braguetazo”

= Casarse por interés un hombre con una mujer rica”). Y naturalmente es imposible, porque es muy poco probable en todo caso encontrar en la lengua de llegada una palabra o una expresión que tenga los mismos sentidos connotativos que en la lengua de partida. La solución, en este caso, fue la que se me ocurrió en medio de una carcajada:

“Hier mon vieux lui a dit à ton vieux :”Prends garde à ces frelons qui tournent autour de ta fille. Un mariage d’argent, c’est tout ce qu’ils cherchent”. Y diciendo esto, me parece que traducía sólo el sentido metafórico de “braguetazo”, y que me faltaba la otra dimensión que iba a justificar la calificación de “lisura” (o sea grosería). Entonces, usé del truco habitual para no perder el sentido connotativo de la palabra: una aposición o elemento añadido, lo cual da este resultado :

“Un mariage d’argent, c’est tout ce qu’ils cherchent. Un coup de braguette magique”

KATHIE (*Rougissante*) : Ne dis pas de gros mots, Johnny.”

A veces, se trata sencillamente de traducir algunos peruanismos, como cuando Kathie exclama :”¡Chaucito, Victor Hugo de mentira!”, este “chaucito” que, siendo el diminutivo de “chau”- que significa hasta luego - representa, según Vargas Llosa que escribió un artículo para demostrarlo, la quintaesencia de la “huachafería”, versión peruana de la cursilería. En un primer tiempo pensaba traducir recurriendo al lenguaje familiar francés, con este resultado :”A la revoyure, Victor Hugo de pacotille”; pero me pareció demasiado literario y artificial, en fin poco natural , sobre todo en el teatro; el resultado final va más en dirección del esnobismo, por lo cual se traduce con una expresión inglesa - buena transposición ¿no? : “Bye-bye, Victor Hugo à la manque!”

Y ya que hablamos de Victor Hugo he de decir que, en esa obra teatral en la que el escritor tiene en su despacho, como lo apunta la didascalia del autor: ”detalle primordial - la cara o el busto de Victor Hugo”, el pretexto paródico era demasiado fuerte para no explotarlo en la misma lengua de Victor Hugo. Y como el escritor se empeña siempre en escribir literaria y retóricamente lo que le dicta llana y tontamente el personaje de Kathie, recurrí siempre que lo pude a la imitación hugolesca, como se verá en este ejemplo:

Primero habla Kathie, revisando sus papeles donde apunta ramplona y torpemente :”En la isla de Zanzibar. El avioncito aterrizó al atardecer”. Frase que, dignificada por el genio retórico del escritor, viene a ser: ”Caen las sombras cuando descendiendo del pequeño aeroplano entre los arbustos y cocoteros rumorosos de la isla de Zanzibar, encrucijada de todas las razas, las religiones y las lenguas, tierra de aventuras mil”. Mi traducción primero respeta la prosa mediocre de Kathie, por lo cual produce esa literalidad :”Dans l’île de Zanzibar. Le coucou atterrit à la tombée de la nuit”. Luego, cuando Santiago el escritor transforma la frase por arte de magia, no pude refrenar mis deseos de parodiar a Victor Hugo, con este resultado : “Les souffles de la nuit flottaient sur Zanzibar quand je descends du petit aéroplane entre les arbustes et les cocotiers bruissants de crépuscule dans cette île à la croisée de toutes les races, religions et langues, cette terre aux mille et une aventures”. El lector de la *Leyenda de los siglos* reconocerá, tal

vez, el famoso verso hugolesco : "Les voiles de la nuit flottaient sur Galgala", así como la alusión al libro mágico por excelencia, *Las mil y una noches*. En otro sitio, el autor evoca varias veces "la Amarilla Asia y la Negra África", lo cual traducido literalmente hubiera dado el soso "la Jaune Asie et la Noire Afrique". Imposible. Entonces, sabiendo la fuerza del sustrato francés en este texto, eché mano de un famoso verso de nada menos que Baudelaire para este rimbombante resultado : "La langoureuse Asie et la brûlante Afrique". Y haciendo esto, el traductor no hacía más que devolver el espejo cultural francés en el que se contemplaba entonces Mario Vargas Llosa a través de su engendro, el escritor.

**La Chunga**, como **La señorita de Tacna**, fue dada en Francia en tres versiones el mismo año 1993 : primero en la radio France-Culture, donde se perdió la teatralidad muy particular, muy fuerte de la obra; luego en París, por el director Armand Eloi, del 5 al 11 de febrero (y se dará de nuevo en Enero del 1994); y, en fin, en Lyon, por el director Sarkis Tcheumlekdjian, del 4 al 21 de Febrero de 1993. O sea que es una obra muy representada en Francia y que ha tenido bastante éxito. El autor asistió a las dos versiones, las de París y de Lyon. Si Armand Eloi vio en esa obra, sobre todo, la verdad de la vida y "una mirada generosa sobre la persona humana" - o sea una obra al mismo tiempo realista y humanista -, el otro director, Sarkis, la definió como : "Este laberinto inquietante de ángeles, demonios y maravillas que es la morada de nuestros deseos" , o sea una lectura más psicoanalítica. Pero el texto francés fue el mismo en los dos casos, aunque curiosamente en la versión Sarkis - tal vez por el carácter más burgués del público de Lyon - la extrema crudeza del vocabulario fue algo templada o cercenada por el director. Ahora bien lo que queda igual es el famoso himno de los inconquistables que abre y cierra la representación :

"Somos los inconquistables  
Que no quieren trabajar :  
Sólo chupar, sólo vagar,  
Sólo cachar  
Somos los inconquistables"

"Nous sommes les indomptables,  
Ennemis du travail, toujours  
À picoler sur cette table,  
Rien à branler de tout le jour.  
Nous sommes les indomptables!"

El traductor adora este juego de la transposición porque representa realmente un placer, muy grande. Además por ser teatro, el placer se multiplica por ver animarse sus criaturas, y de un modo diferente según las escenificaciones : así en París, gritaban su himno los inconquistables por la voluntad de realismo de la realización, mientras que en Lyon, susurraban el himno los cuatro inconquistables tirados por el suelo, varados, cansados, ebrios, vencidos. Un mismo texto con dos significados diferentes, eso es el teatro. Y su encanto.

La traducción de un texto tan truculento significó un placer permanente que compensó la dificultad de la restitución. A veces atinada, a veces vacilante. Por ejemplo,

el nivel de lenguaje - familiar, popular, provinciano - me llevó a traducir así las primeras réplicas de los inconquistables:

EL MONO - Doblo la caja, señores. ¿Quién es quién?... La mariconería está en su punto máximo, por lo que veo... Y acá se van otra vez las senitas - cinco y uno, cuatro y dos, tres y tres - o este inconquistable se corta el quiquiriquí.

JOSEFINO - (*Alcanzándole una navaja*) Para lo que te sirve, aquí tienes mi chaveta. Córtatelo.

JOSÉ - Tira los dados de una vez, Mono. Que es lo único que tiras tú.

EL MONO - ¡Y se fueron fufufuuuuú!

Traducido al francés de esta manera :

LE SINGE - Je double la mise, les gars. Qui veut suivre?... Les pédés ont la cote, à ce que je vois... Et maintenant ça va être le double-six - cinq et un, quatre et deux, trois et trois - ou sinon cet indomptable va se les couper.

JOSEFINO - (*Lui tendant son couteau*) Pour ce que ça te sert, tiens, prends mon surin. Tu peux te les couper.

JOSÉ - Ne perds pas la boule, Singe, et tire les dés. C'est tout ce que t'es capable de tirer.

LE SINGE - C'est parti mon kiki!

Lenguaje familiar, incluso vulgar en francés, corresponde generalmente al español. La única palabra argótica rechazada por los actores fue "surin" (traduciendo "chaveta"), juzgada demasiado marcada por el argot de París y, además, pasada de moda. Es terrible, el argot, porque es un tipo de lenguaje totalmente mudable y transitorio. Por eso hay que reactualizar constantemente los textos de este estilo al cabo de algunos años.

Por lo demás, se habrá notado que si se perdió la graciosa eufonía de "quiquiriquí" ("Tu peux te les couper", sobreentendiéndose los genitales), se recupera en parte el sonido en la traducción: "C'est parti mon kiki!" que significa que el juego está ya lanzado, al mismo tiempo que da cuenta de la onomatopeya del texto original ("Fufufuuuuú").

**La Chunga** está llena de este lenguaje popular - de la región de Piura, en el norte del Perú - que encuentra sus equivalencias en un registro lingüístico que debe mucho al argot y a la lengua familiar, oral e infantil - el infantilismo es una de las condiciones psicológicas de los cuatro inconquistables. Generalmente se recibió bien la obra francesa, aunque en Lyon algún crítico censuró la atenuación decente del lenguaje fuerte y crudo de Vargas Llosa - cosa de la que, como fue explicado, no podía responsabilizarse el traductor.

La conclusión de este breve recorrido del teatro vargasllosiano traducido al francés y representado en Francia nos lleva a recalcar en los puntos siguientes :

- la necesidad de adaptar la traducción literaria a los requisitos específicos del lenguaje teatral : más viveza de tono, estructuras sincopadas o elípticas de las frases, recurso a la oralidad, la familiaridad, el argot, y toda la retórica del diálogo, sin perder de vista que es lo que más envejece en una traducción.

- otra necesidad, que se desprende de eso mismo: la de poner las palabras en boca de los actores - lo que llamamos en francés la “mise en bouche”. El texto literario de la traducción dista mucho, a veces, del texto dicho en las tablas. A veces, el traductor, si es concienzudo, tiene que trabajar estrechamente con el director y los actores. Por ejemplo, la poesía algo ridícula - “huachafo”, diría Vargas Llosa - de Lima Barreto al final de **La señorita de Tacna** fue reescrita para los actores de Burdeos que deseaban una versión francesa rimada y todavía más amanerada y cursi.

- Por eso mismo, la traducción teatral exige que se haga en voz alta. Ahí sí se justifica la experiencia del “gueuloir” que preconizaba Flaubert como piedra de toque del lenguaje adecuado y justo. ¡Y pensar que Pedro Camacho en **La tía Julia y el escribidor** teclea sus folletines siempre en voz alta! De modo que el método es todavía más recomendable en el caso de Vargas Llosa.

- En último lugar, diré que, conociendo la reputación y la práctica detestables de los adaptadores, los que cortan, desfiguran, purgan el texto original, mi ética en este caso es, admitiendo la necesidad de la transposición, conservar una fidelidad absoluta al texto y, por encima, al autor. Al Autor con mayúscula.

Porque, en resumidas cuentas, el traductor ha de ser no un traidor - según la consabida acusación - sino un servidor.