

años aún recientes todos hemos sabido de los oscuros contactos entre gangsterismo y política, concretamente en el país donde Brecht situó la acción de su obra. Allí, la influencia de tales contactos ha sido aducida alguna vez como la causa que decidió a todo un presidente, mitificado ya en vida, a aprobar la invasión de una isla del Caribe, y esta acción, aunque fracasada, nos explica la de otra manera incomprensible sátira, nada mitificadora, por supuesto, de Nicolás Guillén y su «Quenedí, quenedá»²⁶. Y no olvidemos, en fin, que en ese mismo país, teatro, después de todo, de no menos irresistibles «caídas» que «ascensiones», el descubrimiento de la oscura red de relaciones entre el mundo del hampa y el *staff* del poder culminó con la dimisión del presidente de la nación y de todo su equipo. No, no son cosas tan viejas y desusadas las que se ofrecen a nuestra reflexión en *Arturo Ui*.

Por lo que se refiere, en concreto, a la reciente versión española de la obra²⁷, lo primero que cabe destacar es que, con toda honradez, Cela concibió su labor como un guión que debía luego ser sometido a su reelaboración para el escenario; es significativo que su edición en libro lleve la inequívoca aclaración de «Cuaderno de trabajo». Dado que *Arturo Ui* había sido ya vertido anteriormente al castellano²⁸, la comparación entre ambas versiones es poco menos que inevitable. En seguida se advierte que están guiadas por objetivos muy diferentes y que por fuerza los resultados también lo son. Bastará como ejemplo tomar el inicio de la obra; lo que en la edición argentina son cuatro versículos: «Muy respetable público: les presentamos hoy / —silencio allá en el fondo, / a ver, la jovencita, que se quite el sombrero— / el histórico drama del mundo de los gánsters», ha sido convertido por Cela en doce versos de romance octosílabo:

*Señoras y caballeros,
muy respetable reunión:
tengo el gusto de anunciarles
que va a empezar la función.
(¡Que se calle aquél del fondo!
Aquel gamberro, ¡chitón!
Y la enana del sombrero,
que deje ver, por favor.)
Vamos a representarles
una historia de terror:
las bazañas de los gánsters
contadas al pormenor (pág. 13).*

²⁶ NICOLÁS GUILLÉN: «Son del bloqueo», en *Tengo*, La Habana, 1964, págs. 153-154.

²⁷ Hay dos ediciones de la traducción de CELA. Una completa, en libro, Madrid, Júcar, 1975, por la que siempre doy las referencias, y otra, que responde a la versión puesta en escena, en el número 14 de la revista *Tiempo de Historia*, enero 1976, págs. 58-59. Esta última está muy aligerada y suprime escenas enteras para acomodar su desarrollo a los horarios habituales en el teatro español..

²⁸ Traducción de NORBERTO SILVERI PAZ y NICOLÁS COSTA, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965. Forma con *Santa Juana de los mataderos* el tomo VI del teatro completo de BRECHT.

Es evidente que esta versión resulta más verbosa—dicho sea sin matiz peyorativo—, pero lo que se gana en facundia, en locuacidad, no redundando al fin en palabrería ni premiosidad. De esta elocuencia abundante podríamos ver aún otro ejemplo. Un simple pareado alemán: «Den Aufstieg des Arturo Ui während der Baisse! / Sensationen in berüchtigten Speicherbrandprozess!»²⁹, se transforma en cuatro irregulares versos en la versión argentina: «Luego, de Arturo Ui el rauda encumbramiento / durante la gran crisis. Tristes revelaciones / sobre el célebre proceso del incendio / y sus implicaciones». En la versión de Cela, en cambio, leemos:

*Verán, mientras todo baja,
de Arturo Ui la ascensión.
Y verán cómo rebota
la falaz acusación
del proceso del incendio,
la tea que lo prendió
y un considerable lío
que no lo entiende ni Dios (pág. 14).*

Un crítico miope diría en seguida que la versión argentina es más fiel al original. ¿Más fiel? Permítasenos dudarlo. No cabe negar que aquélla está más apegada a la transcripción palabra por palabra de una lengua a otra y, desde luego, hay que reconocer su valor y, sobre todo, su oportunidad al poner al alcance del lector en español todo el *corpus* teatral de Brecht, pero la nueva versión busca otras cosas. De entrada, pocos podrían negar que posee mucha mayor garra y, sobre todo, Cela se ha decidido a elaborar una recreación lingüística, semántica, de toda la obra. Así, entre otros aspectos menores, mientras los pareados del alemán en esta escena concreta no pueden ser casi nunca seguidos por la versión argentina, Cela renuncia a la imposible labor de mantenerlos y decide su adaptación a los usos de la poesía española, por lo que emplea el romance, introduciendo, sin embargo, las variaciones que desea:

*verán la ciudad de Cícero
en manos de quién cayó:
en manos de los bandidos,
¡la madre que los parió!
Verán, interpretados por muy grandes farsantes,
los héroes más ilustres del mundo de los gángsters;
los gángsters muertos, los supervivientes,
los accidentales y los permanentes,
los que así nacieron*

²⁹ Cito por la colección Edition Suhrkamp, Berlín, 1969, pág. 7.

*y los que se hicieron
tras mil vagas e inciertas, fieras vicisitudes
como este viejo Dogbru, modelo de virtudes (págs. 14-15).*

De esta forma no sólo conserva el verso mucho mejor, sino que realiza, para usar una vez más el tópico, una traducción nada «traditrice», antes bien, creadora, que, naturalmente, conserva la alternancia entre prosa y verso del original alemán. Por lo que se refiere a clases de estrofas y medidas de versos, existe una notable variedad, combinándose la rima asonante con la consonante, siempre con la vista puesta en la obtención de efectos cómicos o grotescos, en consonancia con la clave paródica de Bertolt Brecht en esta obra. Ya he citado ejemplos de octosílabos y de alejandrinos. Podemos aún ver unos dodecasílabos en boca de Ui, que le dan ese aire engolado que le caracteriza, y que tan bien se adapta al cinismo que manifiesta:

*Si se me permite, les diré al momento
lo que me perturba: ver todo este cuadro;
el escandaloso, pérfido y macabro
trajín que se llevan. Falta el miramiento
debido a un anciano que ha sido insultado
mientras sus amigos callan como muertos.
Quisiera decirles que no son honestos
ni los pensamientos ni los argumentos
que contra este viejo han sido lanzados.
Señor Dogbru: creo que usted es honrado (pág. 83).*

O, en fin, el mismo metro, ahora con rima consonante mantenida, que utiliza el siniestro Gívola en otra ocasión, y que hace resaltar el contraste entre la cuidada forma externa y los conceptos vertidos en ella:

*Este testamento será la locura.
Se sabe que el viejo ya está moribundo,
que tiene una pata ya en el otro mundo
y que pronto esperan darle sepultura (pág. 123).*

Cela ha procedido, pues, a adaptar a la lengua castellana los efectos que en la suya introdujo el autor, y ése es el único medio de serle fiel³⁰. Otro traductor de Brecht, en este caso al francés, Gilbert Badia, destacaba el lenguaje como elemento esencial en la dramaturgia brechtia-

³⁰ ANGEL FERNÁNDEZ-SANTOS («La resistible ascensión de Arturo Ui, de Bertolt Brecht», *Insula*, número 350, enero 1976, pág. 15) es uno de los pocos que han insistido en el valor de la versión de CELA, de la que destacaba su libertad y su teatralidad. Discrepo, en cambio, de su opinión de que la representación española haya querido «enmendar la plana a la obra de BRECHT»: BERNARD DORT, en los coloquios sobre BRECHT de 1968, decía agudamente que «cada representación de BRECHT debe obligarnos a plantear de nuevo el problema de las relaciones entre todos los elementos no solamente del espectáculo, sino de la representación entendida en un sentido amplio (comprendidas las relaciones escenario-sala)». (En *Brecht y el realismo dialéctico*, cit., pág. 218.) Es lo que ha hecho la versión española.

na y señalaba las enormes dificultades de la versión, poniendo como ejemplo la parodia que en *Arturo Ui*, escena XIII, se hace del dúo de amor del *Fausto* de Goethe en el jardín, convertido aquí en el diálogo entre Betty y Ui en la floristería de Gívola. Señalaba el traductor francés que el «espectador o lector francés está poco familiarizado (lo cual es un eufemismo) con la literatura extranjera, con la alemana especialmente»³¹. ¡Qué decir entonces del público español! Es absolutamente imposible que capte la parodia y no cabe otro remedio que prescindir de ella, como de la que en la escena siguiente se da respecto al *Ricardo III* shakesperiano³².

Lo que sí es invención de Cela es el desgarró con que se expresan tanto los gángsters como los comerciantes del *trust*. La bastedad de los personajes ha creído necesario reflejarla en la utilización de toda una serie de giros, locuciones y tacos que hacen mucho más evidente el coloquialismo y provocan otro nuevo contraste con el tono elevado dado por el verso. Compruébese:

*Se trata de llenar cuatro millones
de estómagos y aquí no hay más cojones* (pág. 20).

*¡Qué gran caradura
tiene el hijo puta!* (pág. 21).

*Habrá mano de obra y ganará la gente
su pan y su trabajo.
¡Que se vaya al carajo!* (pág. 25).

Si de emitir una opinión personal se tratara, podría sugerirse que probablemente a Brecht le hubiera gustado y divertido la versión de Cela, jocunda, vital, muy próxima al verdadero Brecht, que no era, claro, esa especie de predicador laico o sermoneador por libre y *full time* en que le convirtieron algunos de los apóstoles gratuitos que quisieron introducirlo entre nosotros, con más buena voluntad que acierto y fortuna. Su decidida toma de postura frente a la dictadura no privó al escritor del sentido del humor, y basándonos en ello y encarnando en su Arturo Ui a todos los autócratas que son y han sido digamos con él: «¡Que Dios nos proteja de este protector!»—LUIS IGLESIAS FEIJOO (*Facultad de Filología. Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA*).

³¹ GILBERT BADIA: «Problemas da tradução», *Revista Letras*, Curitiba, núm. 24, 1975, pág. 167. Se publica una traducción del texto francés al portugués, que yo mismo traduzco al español.

³² Aún hay otro recuerdo literario, éste en forma de cita, en la escena VII, en que Ui recita el parlamento de Antonio en la tumba de César del *Julius Caesar*, de SHAKESPEARE. Por cierto que debe corregirse la nota de la pág. 95 de la edición de CELA, pues el monólogo no está en I, 2, sino en III, 2.