

# Adrian Mitchell:

## la traducción en la escena

En 1965, época de efervescencia de los *hippies* en el mundo anglosajón, el Royal Albert Hall se llenó al tope. Los jóvenes allí presentes, con sus ropas vistosas y estrafalarias, se entusiasmaron cuando oyeron la lectura de *A quien pueda interesar* [ver recuadro], un poema cáustico contra la guerra en Vietnam, en la voz de su autor, Adrian Mitchell. En las décadas siguientes, el poema se convirtió en un clásico de la poesía comprometida y años después, el 31 de octubre de 1991, el mismo Mitchell, entonces ya con cincuenta y ocho años de edad, volvió a leerlo, esta vez ante una multitud que se había congregado en el Trafalgar Square de Londres, en una impresionante manifestación antibélica. A medida que leía, el poeta fue introduciendo modificaciones: en la lectura del 65 cada estrofa terminaba con la repetición de un mismo verso — “y que mientan también sobre Vietnam” — y la primera estrofa, en la lectura del 91, volvió a terminar así; en la segunda pedía más bien que mintieran “sobre Irak”, y en la tercera que lo hicieran “sobre Palestina”, mientras la última concluía pidiendo que lo hicieran “sobre Afganistán”. Un poema que, a la luz del año 2003, resultó profético.

En este modo de proceder de Mitchell, en el que la poesía se presenta como algo vivo, no estático, se expresa su concepción sobre el papel del poeta, de la poesía y del quehacer literario en general.

Mitchell, nacido en 1933 en Inglaterra, no es sólo un escritor comprometido más: es un hombre multifacético. En el mundo anglosajón, es un reconocido escritor de novelas, obras de teatro, guiones para cine, cuentos, letras de canciones y comedias musicales; además, es actor pero, ante todo, poeta. Entre los libros de poesía publicados desde 1955 se destaca *Blue Coffee*, colección de poemas escritos entre 1980 y 1996.



Son innumerables sus obras de teatro, muchas de ellas con música original o completamente cantadas; ha adaptado catorce obras de teatro y libretos, entre los que se incluyen *Marat/Sade*, representado por la RSC en 1964; *La Flauta mágica*, para la producción de Peter Hall en Covent Garden, de 1966; *Peer Gynt*, representado en la vieja casa de teatro de Oxford en 1980 y la *Mirandolina* de Goldoni, para el Viejo Bristol Vic, en 1987.

En especial, Adrian Mitchell ha hecho mucho por lograr que el teatro clásico español vuelva a ocupar el lugar que le es debido en la Gran Bretaña. Sus adaptaciones de *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* de Calderón, y de *El perro del hortelano* (*Mujeres fuera de borda*), *Fuenteovejuna*, *Un mundo nuevo*, *Las lágrimas de los indios* y *Perdido en un espejo* de Lope, han sido fundamentales para establecer el teatro de la Edad de Oro española en el repertorio escénico de los países anglo parlantes.

**A quien pueda interesar**

Fue la verdad quien me arrolló algún día.  
Y desde el accidente mis pies así caminan  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

Oí el despertador gritando adolorido,  
Y me volví a dormir, por no hallarme a mí mismo  
Cúbranme de plata las orejas  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

Veo, al cerrar los ojos, ardientes llamaradas.  
En el mármol grabé la lista telefónica por mi mano  
tallada

Bañen mis ojos con manteca  
Cubran de plata mis orejas  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

Huele aquí a chamusquina: que mi cerebro sea.  
Sólo lanzan guirnaldas de flores y de menta  
Rellenen mis narices con ajo  
Bañen mis ojos con manteca  
Cubran de plata mis orejas  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

A la hora del crimen, digan, ¿dónde han estado?  
Fuimos al Cenotafio, para beber del fango  
Encadenen mi lengua con whisky  
Rellenen mis narices con ajo  
Bañen mis ojos con manteca  
Cubran de plata mis orejas  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

Meten sus bombarderos y su conciencia sacan,  
Al humano lo estrujan, lo revuelven, lo agarran  
Estrieguen mi piel con mujeres  
Encadenen mi lengua con whisky  
Rellenen mis narices con ajo  
Bañen mis ojos con manteca  
Cubran de plata mis orejas  
Enyénsenme las piernas  
Mientan sobre Vietnam.

Adrian Mitchell

En 1975, el escritor y traductor David Johnston realizó una conversación informal con Mitchell, en la que centró su atención en un aspecto que ofrece particular interés: la traducción y adaptación de obras de teatro. Si la poesía es algo vivo para Mitchell, también lo deben ser el teatro y, en forma muy particular, las traducciones y adaptaciones de obras teatrales procedentes de otros ámbitos. Son tan valiosos los aportes de esta conversación, que *Artes, la Revista* ha decidido ponerlos a consideración del lector de habla castellana.<sup>1</sup>

**Entrevista con David Johnston**

**DJ:** ¿Por qué hace traducciones un escritor creativo tan famoso como tú?

**AM:** ¿Por qué las sigo haciendo, pues no era famoso cuando comencé a hacerlas? Por muchas razones. Una es que tengo un número limitado de historias que contar. Me parece muy difícil contar historias originales y pienso que, en primer lugar, la mayor parte de mi trabajo se ha basado en historias de otras personas. Acabo de hacer dos versiones nuevas de los cuentos de Hans Andersen porque me encantan y porque me interesa ponerlos en el inglés más perfecto posible; éstas son dos muy buenas razones. Es una delicia hacer el *Patito feo* y el *Soldadito de plomo* con el convencimiento y la confianza de que son historias absolutamente maravillosas.



**DJ:** Cuando hiciste *Fuenteovejuna*, sin olvidar la producción de Joan Littlewood, había la sensación de que, si bien de alguna manera Lope se consideraba un gran dramaturgo, la grandeza que se le adjudicaba era vacía porque sus obras nunca o muy rara vez se representaban. Algo que advertí en la introducción a la obra era que creías sinceramente que “funcionaba”. ¿Te sentiste en algún momento como si estuvieras haciendo el papel de posibilitador cultural?



AM: Pienso que un posibilitador es alguien que hace que las cosas funcionen, y aunque a mí me gusta eso, no estoy seguro de que se me pueda aplicar. Si hay un chiste, y la persona que ha hecho la traducción literal me garantiza que Lope realmente buscaba que fuera un chiste que era gracioso en aquellos días, mi trabajo consiste en buena medida en poner ahí un chiste que funcione. Si el chiste original de Lope está tan alejado de nuestra época que no puede funcionar, entonces tengo que encontrar uno que funcione con un público moderno, que espero sea el de habla inglesa de hoy. Lo mismo es cierto en el *Inspector gubernamental*. Pero la mayoría de las obras que he emprendido han sido en verso porque pienso que mi campo es hacer que el verso funcione con la gente. Me parece que sé hacerlo y he adquirido todo un bagaje de técnicas, porque he estado escribiendo versos seriamente casi todos los días desde que tengo catorce años y entonces soy capaz de escribir en una gran cantidad de estilos diferentes. Por lo general eran obras teatrales traducidas en verso, de diferentes formas, no necesariamente las del original, pero del *Inspector gubernamental* he hecho tres versiones. Es una de mis obras teatrales favoritas, una de las más graciosas del mundo y muy profunda, además. Entonces le he hecho todas estas tentativas, aunque no es una obra en verso, y el trabajo ha consistido en que los personajes y los chistes realmente funcionen.

DJ: ¿Hablas otros idiomas?

AM: Ninguno.

DJ: Sé que eres escrupulosamente justo en darles el debido reconocimiento a tus traductores literales; eso es de una honestidad refrescante, pero no muy común.

AM: Las compañías de teatro tienden a oponerse a eso. Yo pienso que a los traductores literales se les debe dar más crédito del que se les reconoce.

Cuando hice *Peer Gynt*, por ejemplo, la línea de créditos decía: 'Adrian Mitchell hizo la adaptación y Karin Bamborough la traducción', que tenía el mérito de salir en verso en inglés, puedo yo añadir. Yo también le di a Karin el crédito apropiado... y creo que también le correspondía un porcentaje. Así debe ser.

DJ: Más raro todavía.

AM: Muy poco frecuente, porque normalmente se "compra" la traducción literal de una vez. Yo tenía un porcentaje mayor que ella, pero por otra parte pienso que es lo más cercano a hacer justicia con los traductores que yo haya visto. Yo tengo que trabajar a partir de traducciones literales.

DJ: ¿Cómo trabajas con tus traductores literales? Presumiblemente, según lo que dijiste —que éstos te garantizan que algo, por ejemplo, fue concebido como chiste—, no te limitas a recibir su traducción y punto.

AM: Me reúno con el traductor literal varias veces y hablamos y le explico qué es lo que yo quiero y por lo general lo que me entrega es una traducción literal, línea por línea, con notas en la página opuesta, en las que explica las peculiaridades del texto, o a veces dice: "esto es un chiste", o me señala un patrón de rimas, si éste tiene importancia particular. Luego le doy una mirada y en cierto momento, aunque no siempre sucede así, tengo que regresar adonde el traductor literal a decirle: "Mira. Esto es lo que yo quiero. ¿Qué piensas? ¿Te parece bien?".



DJ: Entonces, ¿usas a tu traductor literal casi como a un guía cultural y lingüístico?

AM: Depende del traductor, porque me siento más cercano a unos que a otros, y algunos tienen más interés en colaborar que otros, y unos lo hacen mejor. Nunca he tenido ninguno malo; siempre han sido buenos y han comprendido que me he tomado algunas libertades con el texto que me entregan. No sería bueno para mí contar con alguien de calificaciones académicas demasiado altas pero que no supiera nada del teatro, que no fuera condescendiente con esa especie de barajar y volver a dar del teatro, y la clase de procesos que debe sufrir una obra en el escenario.

DJ: ¿De manera que para ti es más importante que el traductor sepa cómo funciona el teatro que su habilidad lingüística o académica? A propósito, esa no es una pregunta tendenciosa.

AM: En un mundo ideal, yo no sería —no soy— verdaderamente calificado, pero no conozco a mu-

cha gente que lo sea. Por lo general, las personas tienen debilidades de uno u otro tipo. Alguien puede manejar muy bien el idioma pero no saber muy bien cómo funciona el teatro, o puede no ser poeta y no comprender cómo funciona el verso. Muy pocos son a la vez verdaderos poetas y verdaderos lingüistas... Y aunque sean ambas cosas, a veces la traducción no funciona bien. No me aguanto, por ejemplo, las traducciones de Roy Campbell... lo puedo decir porque él ya está muerto.

DJ: También aprovechándome de este hecho, permíteme decir que las traducciones de Roy Campbell también están filtradas por una ideología que proyecta un color particular sobre cuanto hace.

AM: Sí, pero es realmente su poética lo que colorea sus traducciones. A mí no me gusta su sonsonete, es un versificador demasiado pesado. La obra que quiero hacer, más que ninguna otra, es *el Sitio de Numancia*, de Cervantes. Sólo la he leído en la tra-

ducción de Campbell, y a través de ella vislumbro que es una gran obra. Pero en mi opinión se encuentra tras las rejas, tras las rejas de esa traducción, y en parte por eso no he sido capaz aún de convencer a ninguna compañía de que me comisione para realizarla.

DJ: Estoy convencido de que éste es el mejor momento para Cervantes.

AM: Yo también lo creería así. Pero no he sido capaz de convencer a nadie. Richard Eyre, del Teatro Nacional, dijo que a él no le gustan obras con soldados romanos, lo que me pareció una razón muy peregrina para no realizarla. Ni siquiera tienen que ponerse faldas metálicas —yo entiendo lo que él quiere decir—, pues la verdad es que esas togas y faldas metálicas son un poco tontas. Pero no hay que hacerlo obligatoriamente con esos atuendos. Y tiene resonancias inmediatas de

Sarajevo y Bosnia, y los ilumina.

DJ: Permíteme usar esto para pasar a otra pregunta. ¿Tomarías el *Sitio de Numancia* de Cervantes y lo modernizarías de manera tan total que su principal marco de referencia fuera Sarajevo, o cualquier asunto candente del año entrante o del que sigue?

AM: Probablemente lo haría a la manera de la versión de *Fuente ovejuna* hecha por el RNT. Si yo fuera a dirigir y a diseñar no creo que la pondría en ropaje histórico, para que el marco de referencia de la obra se volviera más universal.

DJ: Una de las cosas interesantes sobre el lenguaje que empleas tanto en *Fuente ovejuna* como en las obras de Calderón es la manera en que éste abarca los siglos, se mueve hacia atrás y hacia delante en ciertos sentidos. Tiene una dinámica histórica que lo lleva a uno hacia el pasado y lo lanza hacia el futuro al mismo tiempo. ¿Fue algo que lograste de manera deliberada?


AM: Le hice dos intentonas a *Fuente ovejuna*. La primera vez hice lo que preguntabas sobre *Numancia* o sea, la ubiqué en un país latinoamericano, probablemente Chile, aunque nunca se decía. También la llamé la *Fuente de la oveja* porque estoy seguro de que a algunas personas les molestaría no saber pronunciar *Fuente ovejuna* al comprar una boleta. Pero en lo esencial no cambié la obra; fueron los detalles superficiales de las escenas políticas lo que cambió, de manera que cuando se hablaba sobre las batallas se hacía referencia a tanques y helicópteros, etc. Pero los campesinos siguen siendo campesinos, y ellos no cambian mucho. No era tan diferente de la versión que se había hecho, pero a nadie del Teatro Nacional le gustó. Recuerdo a dos personas hablándome sobre Suráfrica después de esa primera noche, pues en aquel momento era muy importante para ese país. Siempre me ha molestado que la gente evada el punto político, o no lo vea. En una obra como *Fuente ovejuna*, la política no es lo único pero si uno no comprende el asunto político, pierde mucho.

DJ: ¿Es responsabilidad del traductor o del director, o de una amalgama de ambos, destacar de manera expresa los asuntos políticos?

AM: Pienso que la claridad lingüística es tarea del adaptador y, por supuesto, debe basarse en una cooperación real con el director. Es su trabajo y el de los actores clarificar de qué trata la obra.

DJ: ¿Cómo trabajas con los directores?

AM: Eso varía. Con Peter Brook fue absolutamente fabuloso trabajar; lo que hice en el *Marat/Sade* de Peter Weiss, basado en la traducción literal de Geoffrey Skelton. Él es maravilloso en las primeras etapas del ensayo. Escucha mucho, habla poco y estimula a las personas a que hablen. El hecho de que seas escritor o actor no significa que no puedas hacer sugerencias sobre el escenario o la música o la puesta en escena o los sabores del helado de los intermedios o lo que quieras. Todas las ideas son bien recibidas y él se sienta a absorberlas, toma lo que le



gusta de la imaginación creativa de todos y luego lo ajusta. Pero de Peter también aprendí disciplina teatral. Una vez escribí de nuevo un parlamento y se lo di a uno de los actores antes de mostrárselo a Peter y me dio una mirada de esas que matan, con ese par de icebergs mellizos que usa cuando se lo provoca. Nunca se me ha olvidado eso y jamás lo he vuelto a hacer. Me porto muy bien. Escribo y me voy a casa, no les cuento secretos a los actores. En casa, por la noche, redacto un memorando largo al director sobre cualquier cosa que me gusta o no me gusta o con sugerencias sobre las palabras y vuelvo a escribir algo, y cosas por el estilo. Luego se lo entrego al director. Es una buena manera de trabajar porque el director, por ocupado que esté, siempre puede escoger un momento para leer lo que el loco de Mitchell le ha sugerido hoy y puede señalar lo que hará. Normalmente repasamos el memo juntos y el director me dice lo que piensa. Y si me dice que no está de acuerdo con un punto, entonces lo reelaboro o me explico, o lo dejo. Me parece que trabajo muy bien con los directores, cuando me dan la oportunidad.

**DJ:** ¿Te han hecho cambios en los ensayos sin estar tú presente? Tu escritura es tan precisa que me preocuparía si se hicieran hasta los cambios más pequeños sin consultarte.

**AM:** Yo hago el esfuerzo de ser totalmente claro con los directores, desde el comienzo; no me opongo en absoluto a que se hagan recortes, con tal de que sí me los consulten. Si ellos quieren un recorte, entonces me deben decir cuánto y dejarme hacerlo a mí. Si es un corte específico, entonces podemos hablar de él y apreciar cómo funcionaría la obra con

él. Uno tiene el derecho a que no le hagan recortes o alteraciones sin el visto bueno, y hay que pelearlo.

**DJ:** Me di cuenta de que cuando yo dije “traductor”, hace un momento, tú dijiste “adaptador”. ¿Cuando te entregan la versión literal te consideras un escritor creativo que desarrolla una obra nueva a partir de la versión literal o un escritor creativo que trabaja con las restricciones de esa versión literal? Estoy tratando de comprender en qué se diferencian los términos de adaptación y traducción.

**AM:** No me siento como un escritor original que escribe una obra a partir de este material. Ésa no es la idea. La idea es tomar una gran obra —por lo general son grandes— y revelarla. Eso es todo. Es lo único que brota de ti. Por supuesto, no debe tener materia muerta colgándole a los costados, o elementos arcaicos de esos que hacen que la gente se detenga y diga: “¿Qué querrá decir eso?” Por ejemplo, en el diálogo, en *El alcalde de Zalamea*, hay alguna explicación sobre el honor que no está en el original. A veces es necesario explicar algo. Pero no sólo se necesita contextualizar. También el lenguaje ha de adaptarse. Por ejemplo, no sé cómo hablan los campesinos españoles en la vida real. Sin embargo, viví cinco años en Yorkshire Dales. Entonces modelé a Pedro Crespo como un campesino de ese lugar, pero sin decirlo a nadie. Curiosamente, encontré que Michael Bryant le daba un pequeño acento de Yorkshire. Captó los patrones, los ritmos, las formas de las oraciones, la palabra rara de Yorkshire, porque tiene un oído infalible.

**DJ:** Éste es un buen ejemplo de cómo darle color local al habla. Pero pienso que tu sentido de cómo habla Pedro Crespo se basa en el análisis del personaje, porque no podría haberse basado en un análisis lingüístico.

**AM:** Sí. Se basó en el personaje y la situación. El tipo de humor que le vi a Pedro Crespo me pareció muy irónico, como el de Yorkshire Dales.

**DJ:** Ahora llego al punto de la traducción tomada en su sentido más literal, fiel o convencional (es-

coge tú la palabra). ¿Existe algo que considerarías mala calidad o excesiva libertad?

**AM:** Me queda muy difícil decirlo, pues una vez puse a *Hamlet* en un bus de dos pisos.

**DJ:** ¿Y sobrevivió *Hamlet* a la experiencia?

**AM:** Sí, pero por eso lo pude hacer yo. Si hubiera sido la primera producción de *Hamlet* en inglés, no lo habría hecho. Ni lo habría hecho con *Fuenteovejuna*. Aún cuando consideré la posibilidad de ponerla en un período diferente y en un país distinto, me mantuve muy pegado a la historia. Cuando todos los colegiales conozcan una obra, entonces sí me puedo tomar libertades con ella. Pienso que con una obra de tal importancia, cuando se la está montando las primeras veces y hasta tanto esté consagrada, tu deber es permitirle hablar por sí misma, permitirle al dramaturgo hablar realmente y ser escuchado como debe ser. Al menos ésa es la teoría.

Hice la obra *El perro del hortelano*, de Lope, en una versión muy libre, con el título de *Mujeres fuera de borda*, en Watford, y no tuvo mucho éxito. No sé por qué, pues a mí me encantó. La puse en un yate en la bahía de Nápoles. La obra es una comedia tonta sobre una mujer que siempre cambia de opinión. Me parecía que podría servir para un musical de los años treinta. Yo nunca había escrito uno. Entonces lo puse en un yate y le metí muchas canciones y música. Al final, Lope de Vega salía al escenario y decía lo mucho que le había gustado el show. Le dimos un gran discurso. De hecho, yo hice el papel de Lope en las dos últimas funciones, de manera que me dieron mi tarjeta profesional. Con esta obra me tomé muchas libertades y realmente olvidé la obra original después de un tiempo. Sobre ella no podría haber hecho una versión normal porque no la habría disfrutado, pues, francamente, la obra no me gustaba mucho.

**DJ:** Tienes una clara tendencia a adaptar creando canciones, poniéndoles música a las obras, por así decirlo. Estoy pensando tanto en tu exuberante *Peer Gynt* como en Lope.

**AM:** Una de las cosas en esa y ciertamente en otras obras, es que a veces uno llega a una gran serie de parlamentos muy largos. Tiendo a parafrasearlos, poniéndolos en canciones, porque me ha parecido que en ellas puedo concentrar el contenido de un discurso largo, y hago parte de la mayoría de los públicos del teatro moderno que realmente disfrutaban las canciones. Es una herencia de Brecht, tanto como de *Muchachos y muñecas* y de *Oklahoma*. Joan Littlewood casi siempre tenía canciones en un show. A mí me gustan las canciones en las obras de teatro, y a veces encuentro que es una manera de acortar estos parlamentos impresionantemente largos, que debieron haber sido muy populares en la época pero ya no lo son.

**DJ:** Brecht era muy consciente del metateatro, de todas estas partecitas del teatro que están más allá del lenguaje. Creo que uno de los principales problemas del traductor o adaptador que no procede del mundo del teatro es que trata de traducirlo todo, y hace que las obras se vuelvan muy pesadas. Por ejemplo, las primeras líneas de *La vida es sueño* en español son de un barroco insoportable. Tus primeras líneas, sin dejar de captar la esencia de las de Calderón, son hermosas a su manera, y son también una clarificación del original. ¿Es éste un principio en el que trabajas: clarificar sin diluir?

**AM:** Me gustaría hacerlo. 'Claridad' es una de las palabras que creo estarán talladas en mi corazón cuando me abran. 'Claridad' es una palabra hermosa. A veces tienen que quitarse algunas cosas para que otras resalten; esto se aplica tanto a las adaptaciones como al trabajo creativo

propio. En realidad no se trata de una pérdida. En lugar de decir lo mismo tres veces, una muy hermosa y dos de manera no tan interesante, es mejor decirlo una sola vez, pero muy bella.

DJ: ¿Colaborarías en alguna otra traducción?

AM: Si fuera la persona indicada, la obra indicada y la razón indicada, sin duda alguna. La última que hice fue interesante porque era muy diferente de todo esto; se trataba de otra emergencia poética. Me llamaron para escribir de nuevo muchas de las traducciones de las canciones de Edith Piaf, para que las cantara Elaine Paige. Algunos de los originales de las canciones de Piaf eran tremendos, pero muy terrenales y fuertes y con un poco de auténtico sexy. Algunas canciones las habían grabado y se habían vuelto populares en lengua inglesa, pero totalmente insulsas, sin ningún detalle físico, sólo azucaradas y abstractas. Mi trabajo era trabajarles y tratar de recuperar su espíritu original; era fantástico porque se hizo bajo mucha presión. Yo tenía que venir a trabajar por la noche y a la mañana siguiente enfrentarme a Elaine Paige, que estaba al otro lado de la mesa, con Peter May y Pam Gems, también sentados allí. Eran como Roosevelt, Stalin y Churchill. Entonces, ella cantaba las nuevas versiones y me decía qué no le gustaba; entonces yo volvía a casa y las cambiaba. Era algo muy emocionante y me fascinó hacerlo. Elaine me sorprendió con estas canciones; nació para hacerlas... una actriz fantástica.

DJ: Tus procesos de trabajo parecen ser funcionales, o sea, cómo funciona el trabajo; o poéticos, es decir, cómo creas una poesía que funcione en el escenario; no la poesía que hay en una página sino, como decía Lorca, la que se requiere para una ejecución en vivo. Siempre me ha sorprendido que no hayas hecho nada de Lorca.

AM: Una vez casi hice algo, pero no pude identificarme bien con él. No me siento muy cercano a él. En cambio, a Lope sí, y también a Cervantes. Lorca me es más distante incluso que Calderón. No creo que conocerlo sea amarlo. No creo que sería mi mejor amigo si nos conociéramos. Yo lo respetaría y creo que él a mí.

DJ: Entonces no encuentras tan frío a Calderón como lo encuentran otras personas.

AM: No. Claro que no. No en el *Alcalde de Zalamea* y ni siquiera en el *Gran teatro del mundo*. Pienso que en él hay calidez, aunque es más controlado que Lope. Lope es un animal maravilloso del teatro; pero, volviendo a Lorca..., no sé por qué, pero él y yo nunca congeniamos de verdad.

DJ: Calderón y Lope fueron los grandes maestros de Lorca. Todos han tenido una tremenda capacidad de crear poesía específica para el teatro. Ahí es donde Adrian Mitchell, el poeta, y estos dramaturgos, como poetas, quizás encuentran su núcleo común.

AM: Durante mucho tiempo me ha interesado escribir versos que puedan llevarse a la escena, versos que no sean sólo para la cabeza sino también para el cuerpo. Eso está muy pasado de moda pero no se ha perdido del todo. Quizá por eso siempre he amado el teatro y siempre me he sentido atraído por él. Para mí, la poesía está en el corazón del teatro.

DJ: ¿Qué tan válido consideras recrear en esta época las formas poéticas que Calderón y Lope usaron para su público?

AM: Trato de seguir a los personajes y su acción y, si hace falta, le doy al verso una forma que funcione y que diga lo mismo.

DJ: ¿Era eso lo que más te preocupaba cuando trabajabas en estas obras?

AM: No, eso en realidad hace parte del proceso. Una de las maneras de darles profundidad a los personajes es ponerle a cada uno su propio ritmo. Cuando yo era un poeta joven e hice una lectura en Nueva York con Alan Ginsberg como uno de los doce asistentes, criticó gran parte de lo que yo estaba escribiendo en esa época. Dijo: "Debes escuchar tu propia voz y oír sus ritmos. Comenzar con esa música y usarla". No quiero ser un esclavo de esa idea, pero sí pienso que las personas tienen su propia música y que es importante establecerlo en la obra, aunque se trate de la adaptación de una obra en verso o en prosa, o de una tuya propia.





DJ: Dices que usas ritmos que no se basan en conteos silábicos sino en el lenguaje hablado; entonces presumo que lees tu trabajo en voz alta en lugar de contar las sílabas en la palma de la mano.

AM: Hice mucho conteo silábico en mi primera obra española, que fue el *Alcalde de Zalamea*, pero cuando pasé a la siguiente pensé que era una tontería. De todas maneras, nadie se daba cuenta de que

era silábica; ni uno solo de los críticos sabía que los renglones eran cuidadosamente silábicos. Lo único que notan es si uno usa rimas asonantes; yo sé que si las uso entonces voy a tener al menos dos críticos que las citen como ejemplo de que no sé rimar. Entonces tengo que reaccionar contra ellos y decirles: “Miren, léanse a Wilfred Owen y vean que él tampoco sabe rimar”. Eso es muy básico, me lo temo, pero es que los críticos del teatro no se destacan por su conocimiento de las técnicas y las minucias de la buena poesía.

DJ: Cuando trabajabas en tus traducciones, ¿te atenías a la traducción literal que te entregaban o también buscabas otras traducciones, tratando de encontrar lo último en belleza en la expresión?

AM: No, me ceñía sólo a mis traducciones literales. No buscaba otras versiones de las obras. Pero con los cuentos de Hans Andersen sí busqué otras. También he hecho trabajos en colaboración. En la *Vida es sueño* trabajé con John Barton. Originalmente me comisionaron para

que lo hiciera para el Teatro Nacional. Cuando lo entregué les gustó, pero me llamaron y me dijeron: “Lo sentimos, Adrian, el Shakespeare Real ha anunciado que también piensan hacer la *Vida es sueño*, y tenemos un acuerdo con ellos de que si uno lo anuncia primero entonces el otro no lo hace”. Entonces pregunté quién estaba encargado de la traducción y resultó ser el profesor John Barton, y para estar seguro

de que sí la iban a montar, lo llamé. Cuando le conté que yo había hecho una versión, él la vio y generosamente sugirió que las juntáramos. Entonces tomamos parte de su versión y parte de la mía y al final cada uno hizo la mitad.

DJ: ¿Pero no te dio miedo de que perdiera su voz, su coherencia, al representarla?

AM: Sí, pero luego me encantó la idea de realizar la obra y de que tuviera algunas de mis partes favoritas, y la publicamos. A mí me parecía importante que se representaran más obras como éstas. Me gustó ser parte de *La vida es sueño*; fue una experiencia muy buena y me encantaron los resultados. Primero la presentaron en Other Place, en Stratford. John tenía la idea, debida al juego de ilusión y realidad, de que cuando Rosaura apareciera por primera vez a caballo, lo hiciera en un

caballo de juguete; luego, hacia el final de la obra, vino un caballo de verdad y ese fue un golpe teatral fabuloso. El caballo se quedó unos dos minutos y luego salió trotando.

La primera noche, yo estaba sentado viendo la obra y como alcanzaba a ver al público muy bien pude observar a una pareja que no paró de conversar durante toda la primera mitad. Cuando llegó el intermedio pensé que se iban a ir. Pero no; regresaron y siguieron hablando. Yo ya me estaba ofuscando, cuando en ésas llegó el caballo y ahí sí dejaron de hablar. Observaron el caballo y cuando

se fue volvieron a empezar la charla. Más tarde averigüé que eran los dueños del animal. Esto me enseñó mucho. Ahora, cuando veo que alguien en el público no reacciona de la manera que yo esperararía, siempre pienso que son “los dueños del caballo”.



Notas

- 1 Cfr. Johnston, David, “Adrian Mitchell: Poetry on Stage, in Conversation with David Johnston”, en: David Johnston, ed., *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, 1996, pp. 239-247. Versión castellana de Javier Escobar I.

