

George Bernard Shaw, *Pigmalión*, ed. y trad. de Miguel Cisneros Perales, Madrid, Cátedra, 2016, 230 pp. (Letras Universales, 519).

SEGURAMENTE HABRÁ POCAS historias tan populares como la del profesor Henry Higgins y la florista Eliza Doolittle, la versión del mito de Pygmalion y Galatea creada por el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw en 1912. Sin embargo, es muy probable que la mayoría del público la conozca a través del musical *My fair Lady*, escrito por Alan Jay Lerner con música de Frederick Loewe. Estrenado en Broadway en 1956, su éxito fue tan inmenso que muy pronto suplantó a la obra original: Miguel Cisneros recuerda que en 1958 se anunció en un teatro del sur de Inglaterra la obra como «*Pigmalión*. La teatralización de *My fair Lady*» (48). El éxito se acrecentó cuando en 1964 el musical se convirtió en una película dirigida por George Cukor, con Rex Harrison en el papel del profesor Higgins y Audrey Hepburn en el de Eliza Doolittle.

Los cambios perpetrados por Lerner fueron numerosos, y afectaron sobre todo al final de la obra, dando a la comedia un sentido más amable que el que había imaginado Shaw. En esto seguía una larga tradición que persiguió a la obra desde el momento mismo de su estreno, y que Shaw se esforzó por evitar reescribiendo el final en varias ocasiones y añadiendo largas explicaciones narrativas en la que él consideraba la versión definitiva de su obra. Nada de eso ha calado en el gran público, que prefiere un final feliz para la historia de amor entre el fonetista y la florista, además de conservar en la memoria colectiva canciones como «*The rain in Spain*», que en la versión española se suele traducir por «La lluvia en Sevilla / es una maravilla» y que de ninguna manera aparecen en la obra de Bernard Shaw.

Por esto, disponer de una edición fidedigna de *Pigmalión* es una excelente noticia para todos los interesados en el teatro de Bernard Shaw y para el lector en general. Los que la lean encontrarán una de las obras más perfectas de su autor, construida con una originalidad absoluta (cinco actos constituidos cada uno de ellos por una sola escena) y con todos los rasgos del humorismo feroz de Shaw. Si la especialidad del autor era el diálogo punzante, lleno de un ingenio mordaz que no rehúye, sino que busca la

paradoja, en *Pigmalión* se encuentran algunas de las escenas más logradas de su estilo. No obstante, los diálogos brillantes, llenos de una riquísima argumentación, no se quedan en un simple ejercicio retórico, sino que van revelando una historia de amor que nunca llega a salir plenamente a la luz. El modelo mítico requiere que el escultor se enamore de su obra, de la bellísima estatua de Galatea, y le dé vida por la fuerza de su amor. Pero Shaw cuenta una historia mucho más compleja: la Galatea de su obra no es un mármol, sino una persona que siente, y siente mucho más que su escultor. La fascinación de cada uno por el otro es el eje de un drama que corre por debajo del diálogo y le da un sentido mucho más profundo. Pero es una historia sin final posible — a pesar de lo que siempre ha deseado el público —, porque Shaw se ha ocupado de crear dos caracteres incompatibles, dotados de enorme fuerza, que solamente pueden chocar.

La creación de personajes es otro de los grandes méritos de *Pigmalión*. Si Higgins y Eliza son una buena muestra, junto a ellos Shaw creó personajes inolvidables, entre los cuales no se puede obviar a Doolittle, el padre de Eliza, pieza maestra del humorismo del autor: el filósofo cínico que vive literalmente entre la basura — es basurero de oficio — y al que la riqueza sobrevenida por un irónico azar convierte en un ser desdichado presa de unas convenciones que desprecia.

Miguel Cisneros, el editor, ha incorporado a la obra original los añadidos que fue haciendo Shaw a lo largo de su vida, incluidas las partes narrativas que aclaran las ambigüedades de la obra y que ofrecen el final que quiso darle su autor. Partes totalmente innecesarias para una representación, pero que resultan sumamente útiles para el lector, que puede darse así idea de cuáles eran las intenciones del autor al escribir su obra y cómo pretendía que se viera.

La Introducción de Miguel Cisneros incide en la complicada historia del texto, dando noticia de las sucesivas versiones de la misma y sus vicisitudes en el libro y en la escena. Se agradece, además, el apartado dedicado a las puestas en escena que la obra ha tenido en España.

Con todo, la edición no está libre de defectos, o por decirlo de otra forma, de decisiones muy discutibles por parte del traductor y editor. La más evidente es la decisión de no traducir o no buscar en el castellano actual una forma de habla que dé cuenta del *slang* que habla Eliza Doolittle en los primeros actos. En palabras de Miguel Cisneros:

Para no dificultar la lectura, una vez que ha dejado claras sus intenciones, Shaw se disculpa y deja de transcribir el idiolecto de la *vendedora de flores*, excepto en aquellos casos en los que le interesa marcarlo, ya sea por comicidad o caracterización. Por supuesto, esto es imposible de mantener, sin localizar o manipular, en la traducción al español. Y dado que esta es una edición crítica, considero que, como ya he explicado, en la Introducción, la interpretación del dialecto de Liza en español debe corresponder a la imaginación del lector o a la intención escénica del hipotético director que lleve la obra a escena, y no al traductor (84n).

Pero precisamente esta precaución de no manipular el texto lo que hace es privar al lector de uno de los elementos más importantes de la caracterización del personaje e incluso de una de las partes fundamentales del mensaje de la comedia, las diferencias sociales que se manifiestan a través del lenguaje, aspecto sobre el que Cisneros insiste en su Introducción. De hecho, el mismo traductor se atreve a manipular el texto al traducir la palabra prohibida *bloody*, que en *Pigmalión* sonó por primera vez en un escenario inglés, por «puto coñazo» (153). Es una traducción bastante atrevida, aunque probablemente refleja mejor que «puñetero» el uso deliberado por parte de Liza de su antiguo lenguaje vulgar. Traducir es traicionar un poco al autor, y una pequeña traición en el sentido de buscar entre las hablas del español actual un lenguaje equivalente al *cockney* es casi obligada para entender el sentido de la obra.

También se le deslizan al editor algunos calcos del inglés que no resultan especialmente felices. El más destacado es el subtítulo de la obra: «Un romance en cinco actos». La palabra *romance* en inglés significa, efectivamente, «obra literaria de tema amoroso», pero eso no es lo que significa «romance» en español. Quizás en una revista de las mal llamadas «del corazón» puede utilizarse

como sinónimo de «historia amorosa», pero no en un contexto literario. Mucho más apropiado sería un sencillo «Historia de amor en cinco actos», o incluso, si se quiere darle un aspecto clásico, «Idilio en cinco actos».

A pesar de estos y algunos otros borrones, estamos ante una excelente noticia para todos los amantes del teatro: la posibilidad de leer en una edición rigurosa – como suelen ser las de la editorial Cátedra – una de las obras maestras del teatro contemporáneo.

FERNANDO DOMÉNECH RICO

Real Escuela Superior de Arte Dramático / ITEM (UCM)

Gabriele SOFIA, *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, trad. de Juana Lor, México D. F., Paso de Gato y Artezblai, 2015.

CUANDO HACE ALGO MÁS de tres años me compré *Le acrobazie dello spettatore*, reconozco que no sabía italiano, pero veía improbable que este trabajo fuese a traducirse en un tiempo más corto que largo, así que con voluntad y *Google Translate* me hice mi propia versión. Afortunadamente, Artezblai (cómo no) y Paso de Gato por fin editan en castellano este texto de Gabriele Sofia traducido por Juana Lor con el título *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, un texto necesario para entender los mecanismos relacionales entre el actor y el espectador, binomio perteneciente a un campo de investigación poco explorado y aún menos bajo la lupa de las neurociencias.

Prologado por Eugenio Barba y Clelia Falleti, Gabriele Sofia acerca al lector el arte secreto del espectador, su *poiesis*, que con los paradigmas de las ciencias cognitivas, como indica Falleti en su prólogo, «pueden representar la conquista de una mirada diferente que servirá para iluminar la indagación en la relación actor-espectador». Y es que, en este discurso sistemático y amplio de Sofia, se tratan estas dinámicas cognitivas y técnicas neuromotoras que el espectador utiliza cuando participa del circuito de comunicación bidireccional con la escena. Indica el autor que