

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS



**TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA *GREATER MESSAPIA* DE  
ANDY BRAGEN: LA ADAPTACIÓN COMO HERRAMIENTA FUNCIONAL  
EN LA TRADUCCIÓN TEATRAL**

Autora: Gabriella Pugliese

03 de noviembre de 2009

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA *GREATER MESSAPIA* DE  
ANDY BRAGEN: LA ADAPTACIÓN COMO HERRAMIENTA FUNCIONAL  
EN LA TRADUCCIÓN TEATRAL**

Autora: Gabriella Pugliese

C.I. 14.850.648

Trabajo de grado que se presenta para optar

al título de Licenciatura en Traducción e Interpretación

Tutor: Reygar Bernal

C.I. 10.350.508

03 de noviembre de 2009

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA *GREATER MESSAPIA* DE  
ANDY BRAGEN: LA ADAPTACIÓN COMO HERRAMIENTA FUNCIONAL  
EN LA TRADUCCIÓN TEATRAL**

Autor: Gabriella Pugliese

Tutor: Reygar Bernal

Año: 2009

**RESUMEN**

El presente trabajo consiste en el comentario de la traducción de la obra de teatro *Greater Messapia* (2000) de Andy Bragen. El objetivo principal de esta investigación es estudiar cómo la adaptación permite que un texto de una lengua A funcione en una lengua B. El proceso de adaptación de la obra tiene como fin reflejar en forma equivalente los elementos culturales de la lengua origen (LO) en la cultura de la lengua meta (LM). Inicialmente se describió la tipología del TO según las propuestas de Reiss (1971) y Hatim y Mason (1990). Para aproximarnos al texto teatral y sus características apelamos al estudio que hace Pavis (1998). Por otra parte estudiamos la teoría del funcionalismo y la comparamos brevemente con la teoría del sentido. En vista de que el teatro es un texto literario, se hizo un estudio de la evolución de la traducción literaria y se delimitó la traducción teatral como subgénero. Nuestro estudio se basa en las experiencias de autores como Matteini y Zatlin en el campo de la traducción del texto teatral. Por otra parte, definimos el término *adaptación* tanto en el campo del teatro como en el de la traducción. Para la traducción contamos con el apoyo del autor de la obra, lo cual nos permitió establecer un criterio en los elementos prioritarios que debían adaptarse. Andy Bragen, no sólo nos prestó su colaboración con definiciones culturales claves en la obra sino que nos permitió leer otras obras de teatro para entender su manera de expresarse.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| RESUMEN  |     |
| INTRODUCCIÓN   | 1   |
| I CAPÍTULO: MARCO TEÓRICO                                    |     |
| 1.1.- EL TEXTO ORIGEN  |     |
| 1.1.1.- El texto teatral                                     | 5   |
| 1.1.2.- <i>Greater Messapia</i> : Tipología del texto origen | 11  |
| 1.2.- TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN APLICADAS A NUESTRO TRABAJO   |     |
| 1.2.1.- Teoría del sentido                                   | 15  |
| 1.2.2.-Teoría funcionalista                                  | 17  |
| 1.2.3.- Traducción literaria                                 | 21  |
| 1.2.3.1- Traducción del texto teatral                        | 30  |
| 1.3.- LA ADAPTACIÓN  | 33  |
| 1.3.1.- La Adaptación en la traducción de textos teatrales   | 36  |
| II CAPÍTULO: LA GRAN MESSAPIA                                | 38  |
| III CAPÍTULO: COMENTARIO DE LA TRADUCCIÓN                    | 131 |
| 3.1.- UN PAPELÓN CON LIMÓN EN FRIDAY'S                       | 134 |
| 3.2.- UN, DOS, TRES... PONCHAO                               | 140 |
| 3.3.- DE QUEENS A MACUTO                                     | 148 |
| 3.4.- QUE SE SEPA...   | 158 |
| 3.5.- MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA                              | 162 |
| 3.6.- LOST IN ADAPTATION                                     | 165 |
| CONCLUSIONES   | 168 |

ANEXO: TEXTO ORIGEN- *GREATER MESSAPIA* (2000) DE ANDY BRAGEN

## AGRADECIMIENTOS

Si yo no hubiese nacido, este trabajo no existiría. Por eso, antes que nada ni nadie, quiero agradecerle a Dios por darme la gran dicha de tener a los padres que tuve, que no sólo me llevaron de la mano en mi primer día de escuela, sino que hoy por hoy alumbran mi camino y guían mis pasos con la luz divina que los rodea. Soy afortunada porque tengo dos ángeles que desde el cielo velan mis sueños y hoy ven materializado uno de ellos.

Cuando yo nací, mis hermanas ya habían recibido los regaños que todos los buenos padres le dan a sus hijos para que sean cada día mejor; por eso, le agradezco a mis hermanas Anto y Titi por ser mi ejemplo a seguir. Las tres juntas somos invencibles como “los Ángeles de Noé y Kiko”. Mi mami nos dejó gente muy buena para que cuidaran de nuestros pasos mientras ella se instalaba en el paraíso. Quiero agradecerle a mi familia Colina, especialmente a Carmen, por ser una madre putativa al igual que lo fueron mis encantadoras tías Teo, Silvia y Morela y sus respectivos y afortunados esposos e hijos.

Cuando ya me dirigía hacia la adolescencia y desbocadamente caía en las enredaderas del amor, conocí a Jhon, con quien comparto mis alegrías y sinsabores desde hace once años de novios y seis meses de casados. Gracias mi vida por preparar la cena y “tender la cama” para que yo no me parara de la computadora y así pudiera concentrarme en mi trabajo. Al mismo tiempo, quiero agradecerle a ese bebecito bello que viene en mi vientre y ha soportado noches de traspaso conmigo.

De no haber sido por el rayito de luz, enviado por Irma, que me iluminó la mañana de las inscripciones en la Escuela de Idiomas Modernos, no hubiese tenido la increíble oportunidad de aprender de tan prestigiosos profesores de la escuela. Además, no hubiese disfrutado de la gran alegría que irradiaban mis compañeras Andreína, María Fernanda y Jo-Ann, de quien nunca me he separado y nunca lo haré.

Quiero agradecerle especialmente a Andy Bragen, porque no sólo me permitió traducir y adaptar su obra al español de Venezuela, sino que fue de gran ayuda para tan ardua tarea.

Todos se preguntaran, ¿no piensa mencionar a su tutor? Pues creo que estas páginas no son suficientes para agradecerle a mi tutor por todo lo que hizo por mí. Cuando Reygar me dio clases la primera vez, Inglés II, fue como amor a primera vista, había descubierto quien iba a ser el tutor de mi tesis y así fue. Reygar es más que un tutor, es un maestro. Él supo entenderme en los momentos difíciles de mi vida y nunca me desamparó. Todavía conservo el mensaje que dice: “dedícate a tu papi que yo luego me dedicaré a ti”, y así lo hizo. Gracias Reygar, mil gracias. Eres un ejemplo a seguir.

## INTRODUCCIÓN

La traducción teatral es como un acto de magia: el mago inventa un truco para sorprender al espectador y el traductor recrea una historia para envolver al espectador o lector en ese mundo mágico. La investigación que presentamos a continuación busca emular en muchos aspectos dicho acto de magia.

En este trabajo de grado se pretende estudiar cómo el uso de la adaptación en la traducción permite que un texto de una lengua A funcione en una lengua B. Para ello, creamos un marco teórico compuesto por propuestas de autores principales del funcionalismo que nos ayudaron a entender mejor el proceso de la traducción. Inicialmente se clasificó al texto origen a partir de un enfoque funcionalista de la tipología textual, incluyendo los llamados texto multi-mediales o subsidiarios, propuestos por Reiss (1971). Esto nos permitió reconocer por qué el texto teatral no siempre puede ser considerado un texto literario, ya que a veces su función va más allá de la narrativa y la expresiva. En la traducción teatral, a diferencia de la literaria, la traducción de la obra no se detiene en el texto meta, sino que, idealmente, pasará a ser representada en las tablas ante una audiencia que probablemente desconozca el idioma o incluso el texto origen.

En el apartado de las teorías aplicadas en este trabajo, especialmente la teoría funcionalista, le dedicamos particular atención a la teoría del escopos, las nociones de función e intención de Nord y la actividad bilingüe equivalente y heterovalente de Lvóvskaya. En el apartado de adaptación hicimos una aclaratoria del significado del



término adaptación en el teatro y en la traducción. Además diferenciamos la adaptación como proceso y como herramienta de traducción. Autores como Zatlín y Matteini son de vital importancia para entender la adaptación en la traducción de textos teatrales y llegar a la conclusión de Newmark: la traducción de un texto teatral no es una traducción sino una adaptación.

Traducir teatro implica traducir el texto, la personalidad de los actores, la coreografía, los diálogos, el tiempo, el espacio y además todos los elementos culturales comprendidos en el texto. Además, es como un laberinto, porque no es fácil conseguir la salida correcta; sin embargo, se hace un gran esfuerzo para llegar al otro lado e inventar un mundo nuevo. Adaptar la obra *Greater Messapia* al español de Venezuela requirió hacer un amplio estudio tanto del beisbol estadounidense como del venezolano. Identificamos elementos propios de nuestra cultura y los utilizamos en la obra para crear un humor irónico, transgresor y cotidiano. Traducir teatro es una experiencia maravillosa porque el traductor se convierte en dramaturgo, director, personaje y espectador, todo en un solo instante, para poder generar un lenguaje fluido que pueda ser captado inmediatamente por sus *espectadores*.

En el capítulo III, el comentario de la traducción, tomamos como ejemplo a Umberto Eco y su libro *Decir casi lo mismo* (2008); Este libro se tradujo al inglés con el nombre de *Mouse or Rat?*, que no sólo representa uno de los ejemplos de negociación en el libro de Eco sino que también crea expectativas en el lector, ya que no existe una relación inmediata entre el título y el tema tratado. En nuestro caso se colocaron sub-títulos que igualmente causarán intriga en el lector y en los que retoman ejemplos

que representan las categorías más relevantes en la adaptación de la obra: lo absurdo, el tema del beisbol, las referencias culturales y geográficas, el registro y el lenguaje, los cambios radicales y los detalles que no se lograron a la perfección.

En este trabajo de investigación se pudo observar cómo el texto teatral exige ser adaptado a la cultura meta. Al hacerlo, el lenguaje fluye mejor y al mismo tiempo se cumple con la intención de toda obra de teatro, que al igual que *Greater Messapia* era entretener a los espectadores. De tal manera que, sin más preámbulos, a continuación se abre el telón...

# **I CAPÍTULO**

## **MARCO TEÓRICO**

## 1.1.- EL TEXTO ORIGEN

Es probable que las barreras lingüísticas se deban menos a una falta

de competencia gramatical que al hecho de que algunos hablantes

son incapaces de utilizar, activa o pasivamente, ciertos tipos de textos

Gulich y Raible

### 1.1.1- El texto teatral

Según la Real Academia Española, el texto dramático es “el género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica...” ([www.rae.com](http://www.rae.com)).

Esto califica al texto teatral como un texto literario. No obstante, podemos analizar el texto teatral como un texto híbrido porque puede ser escrito para ser representado o para ser leído. Ahora bien, si comparamos el texto dramático o texto teatral con la pantomima, podemos observar que la segunda es una representación donde se omite la palabra, mientras que el teatro es la representación de la palabra. Por otro lado, podemos comparar el texto dramático con el narrativo y observaremos que el segundo es la palabra sin la representación. Entonces podemos concluir que el texto teatral es un texto híbrido y se encuentra entre la pantomima y la narrativa, ya que en el teatro se representa la palabra. Como bien lo expresa Shakespeare, refiriéndose al teatro:

“Suit the action to the word, the word to the action”<sup>1</sup> (Shakespeare: *Hamlet*, Acto III, Escena 2, línea 17).

El texto teatral tiene doble destinatario. Por un lado tenemos a los espectadores, que ven la obra representada y por el otro lado, tenemos al lector, que posiblemente se convierta en director o en actor. Como bien lo explica Pavis (1998), un texto teatral contiene el texto escrito y el texto emitido en escena. Pavis diferencia al texto actuado del leído, en el sentido de que el primero “está servido por un escenario y por signos prosódicos, visuales y gestuales de los que ya no podemos abstraernos” (Pavis, 1998: 203). Por otro lado, “el texto leído no lo activa una voz humana distinta de la de su autor, que no está presente para pronunciarlo. Se activa en el acto de su percepción, pero de un modo individual y silencioso” (Pavis, 1998:203).

Según Pavis, el texto teatral puede tener tres dimensiones: la autotextual, la ideotextual y la intertextual. La primera “procura no salirse de las fronteras del escenario y no referirse a una realidad exterior a ella”, la segunda, “se abre al mundo psicológico o social donde se inscribe” y la tercera “garantiza la necesaria mediación entre la autotextualidad y la ideotextualidad” (1998:215).

Poveda, por su parte, analiza la *dramática* o texto dramático desde tres puntos referenciales. El primero de ellos es la forma, es decir, el texto según como aparece ante el espectador. La forma es la estructura de la obra. Esta puede tener varios actos o escenas:

---

<sup>1</sup> que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción

Dado que la forma teatral se ha de basar en la reiteración y al mismo tiempo no puede renunciar a la progresión de la acción, este recurso técnico puede favorecer la retención del argumento, la captación de los núcleos fundamentales de las ideas y la naturaleza de los personajes (Poveda, 1996:50)

La forma entonces es importante porque a partir de la sola lectura de la obra de teatro podemos analizar las secuencias, los personajes, el argumento, las ideas, el lenguaje y el conflicto.

En segundo lugar está el contenido. Cuando la autora habla de contenido, no se refiere “sólo al significado de la obra, sino a su mensaje; algo que, desde el punto de vista de la forma, se relaciona directamente con el tema” (Poveda, 1996:51). El tema se refiere a la dramatización de los problemas comunes del ser humano que ya han sido expresados en papel. Como lo explica Poveda, “el texto dramático presupone un contexto, una situación ambiental, una determinada concepción de la vida; causa, y a la vez efecto, desde el momento en el que surge histórica y personalmente de las manos del autor” (1996:51).

Por último tenemos la función. La función propia del texto dramático se encuentra en el concepto de *dasein de* Heidegger, “el estar-en-el-mundo no como presencia física y espacial, sino como presencia activa, comprometida de preocupación [...] función que puede llevar desde la sinceridad testimonial del autor hasta el compromiso político y la revolución” (En Poveda, 1996:52). Lo que se puede

inferir es que la función del texto teatral se ve reflejada en la reacción de los espectadores.

Ahora bien, aunque el texto teatral se inscriba dentro de los textos literarios, éste puede traducirse para ser representado y/o leído, por lo tanto comprende dos funciones diferentes. Es por esta razón que el hecho de pensar en “la traducción teatral implica tomar en cuenta las especificidades y los distintos formatos de un género no exclusivamente literario” (Vasserot, 2007:43). Existen lectores de obras de teatro que no son directores de teatro y por ende no pierden la continuidad de las acciones con las didascalias o acotaciones del autor. Sin embargo, un lector poco experto en la lectura de obras de teatro va a preferir ver su representación. El estudio de la obra a partir de su texto literario teatral compromete los aspectos que integran el componente verbal-lingüístico registrado en el texto. Nos referimos a los diálogos, las didascalias, la acción y los personajes: “La tríada diálogo-acción-personaje muestra en el teatro su constante interacción, de tal manera que resulta casi imposible considerar cualquiera de ellos sin tener presente a los otros” (Fuentes y Gutiérrez, 1994:95). Las didascalias, aunque forman parte del componente verbal, se materializan en el espectáculo teatral, gracias a que son traducidas en gestos, escenografía, música, etc.

El lector de un texto de teatro debe utilizar su imaginación para transformar las palabras en acciones. Éste debe decodificar y describir los sistemas de signos (verbales o no verbales) que componen el texto teatral. El lector debe entender que el texto teatral posee una superficie legible, visible y audible, pero detrás de todo esto se

encuentra una estructura profunda llena de contenidos ideológicos y valores de todo tipo.

En la estructura del teatro se establecieron dos compartimentos: uno, el texto escrito en su totalidad, con dos subdivisiones: el texto principal, (que crea fundamentalmente lo verbal, el diálogo en general) y el texto secundario (las acotaciones en las que aparecen referencias descriptivas no verbales y paraverbales); y otro, la representación (conjunto de sistemas sígnicos que se plasman cuando una obra teatral se lleva a la escena). El texto principal es el que contiene la acción, los personajes, la tensión dramática y el diálogo. La acción representa los acontecimientos que ocurren durante la representación de la obra, es decir, el argumento. Este argumento a su vez puede estar dividido en actos o escenas. Llamamos personajes a los actores destinados a llevar a cabo la acción dramática a través del diálogo. Cuando los personajes actúan, generan una tensión dramática en el *espectador* que, normalmente, se expresa en los momentos culminantes al final de los actos cuando el dramaturgo juega con el desenlace de la acción para así llegar al clímax de la historia. El diálogo es el conjunto de conversaciones que mantienen los personajes. Claro está pudiera darse el caso de que los personajes lleven a cabo un monólogo, que es una conversación de un personaje consigo mismo o un *aparte*, que es una reflexión de un personaje en voz alta que se realiza para informar al espectador de algo específico. Por otro lado, el texto secundario es el que está compuesto por las didascalias, normalmente representadas en cursivas o entre paréntesis. Las didascalias representan reflexiones que hace el autor con respecto al humor y gestos de los personajes o de la



coreografía. Este texto no va a ser pronunciado por los personajes, sino que va a ser representado con gestos por parte de los personajes o con la decoración de la coreografía. (Alonso de Santos, 2002).

Digamos que el texto teatral escrito forma parte de los textos literarios y por ende puede ser analizado desde la tipología de los textos literarios. Sin embargo, cuando el texto teatral se representa, si bien no deja de ser literario, no sólo utiliza el lenguaje, sino que incluye todos los elementos que articulan el espectáculo.

Según José Gabriel Núñez “todo texto tiene una forma literaria, se suscribe a un modelo. Establecer las características de este modelo sería una primera aproximación a definir lo que es un género teatral” (1993:38). El teatro, a su vez, se subdivide en géneros. Los dos principales géneros del teatro son la tragedia y la comedia. La tragedia es el conflicto entre un héroe y la adversidad; el desenlace siempre es doloroso y recibe el nombre de catástrofe; el mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe: llevarnos a creer que la catástrofe tiene un sentido aunque el hombre no pueda entenderlo. Por otro lado, la comedia es un juego alegre que busca el regocijo mediante la presentación de conflictos supuestos, situaciones falsas o personajes ridículos; es el reflejo teatral de la vida cotidiana, con problemas auténticos que normalmente tienen un desenlace feliz. Los personajes de la comedia son, por lo general, individuos corrientes. En algunas de estas piezas lo que más importa es el desarrollo de una complicada trama que da lugar a equívocos (comedia de enredo); otras se centran en el carácter del protagonista; por último, están las comedias de costumbres. Sin embargo, estos géneros se subdividen y entre esas ramificaciones

encontramos el drama, que es la acción dramática. El drama, similar a la tragedia, representa un conflicto doloroso. La diferencia entre el drama y la tragedia es que están representados en el mundo real y el mundo ideal respectivamente. En el drama se mezcla el llanto de la tragedia con la risa de la comedia. La farsa es una pieza cómica destinada a hacer reír. La diferencia entre la farsa y la comedia reside en el asunto tratado en la primera pues, al contrario de la segunda, éste no necesariamente tiene que ser convincente o cercano a la realidad. (Poveda, 1996).

Además de la farsa y la comedia, encontramos otros sub-géneros que no son tan frecuentes en las obras de teatro y no tienen relación con la obra *Greater Messapia*. Cada subgénero puede ser clasificado en diferentes tipologías textuales, ya que el tipo, la función y el género pueden variar.

### 1.1.2.- *Greater Messapia*: Tipología del texto origen

El texto origen objeto de nuestra traducción es la obra de teatro: *Greater Messapia* (2000) (La Gran Messapia), escrita por el dramaturgo estadounidense, Andy Bragen, oriundo de la ciudad de Nueva York, quien egresó del programa de maestría de Bellas Artes de la Universidad Brown en Artes Literarias. La obra fue presentada para el *Immigrant Voices Project*<sup>2</sup> del Teatro Queens Park en marzo de 2004. El autor ha escrito varias obras después de *Greater Messapia*. Además, ha traducido diferentes obras del español y del francés al inglés y ha colaborado en traducciones del japonés.

---

<sup>2</sup> Proyecto de las voces de los inmigrantes

*Greater Messapia* cuenta la historia de una familia conocida como los últimos descendientes de una antigua civilización del sur de Italia, los messapios. Esta familia vive en Queens. Se aproxima el cumpleaños número dieciocho de su único hijo varón y necesitan buscarle una esposa, también messapia, porque de lo contrario sería el fin de su raza. Es una comedia salvaje que presenta la vida de los inmigrantes desde un ángulo completamente diferente. Su propio autor, Andy Bragen, la describe como teatro de lo absurdo o farsa. La obra *Greater Messapia* tiene una estructura sencilla, ya que está compuesta por doce escenas y posee una obra dentro de la obra repartida en las escenas uno, cinco, ocho y trece.

Ahora bien, podemos partir de la clasificación de los géneros literarios para poder entender nuestro texto origen. Tenemos que el teatro cumple una función principalmente narrativa con otras posibles funciones menos obvias. Sin embargo, es difícil asumir una tipología textual específica para una obra de teatro, ya que muchos de los autores que trabajan la tipología textual no incluyen las obras de teatro. Ellos ofrecen una clasificación muy generalizada de los textos, lo cual causa problemas al momento de circunscribir el enfoque con el cual analizaremos el texto origen.

Para otorgarle una clasificación al texto origen tomamos en cuenta los postulados de tipología textual de Reiss y Hatim y Mason.

Hatim y Mason expresan que todos los textos se clasifican según su multifuncionalidad, lo cual implica que se deba tomar en cuenta “los valores comunicativos, pragmáticos y semióticos, poniendo de manifiesto la importancia de

todos ellos para el desarrollo del texto y el modo en que se produce la comunicación” (Hatim y Mason, 1995:179-180). Por lo general, los textos tienen una función principal que nos permite clasificarlos como textos literarios, poéticos o didácticos. No obstante, Hatim y Mason proponen un análisis exhaustivo del *contexto* del texto para lograr ubicar su multifuncionalidad. Por otro lado, Reiss clasifica los textos en informativo, expresivo y conativo. Ahora bien, la obra *Greater Messapia* tiene como función principal la literaria, porque en ella predomina la expresión y la narración; sin embargo, Vasserot opina que si bien el texto teatral escrito puede ser considerado de tipo literario, cuando éste es representado ya no es sólo una narración sino una representación de dicha narración. En este caso, se tendría que poner de lado la clasificación general sugerida por los autores mencionados anteriormente y tomar en cuenta los textos *multi-mediales o subsidiarios*<sup>3</sup> de Reiss, es decir, aquellos que no son sólo elementos textuales, sino también elementos extratextuales como el sonido y los gestos.

Ahora bien, Hatim y Mason, a diferencia de Reiss, hablan de la intertextualidad. Andy Bragen conecta en su texto otras obras de teatro como, *La cantante calva* de Ionesco (1949) o *Hamlet* de Shakespeare (1600), y hace que sus palabras tomen nuevos valores. Si el traductor de una obra de teatro no se percató de la intertextualidad que ésta posee, se puede llegar a perder la intención del autor; en *Greater Messapia*, la farsa se inicia con el vínculo que creó el autor con la obra de Ionesco, pero posteriormente toma dimensiones estilísticas y culturales propias.

---

<sup>3</sup> (En López y Minett, 1997:209).

Como bien lo explica Delisle, en *Didactique de la traduction*, “l’explication de texte prend la forme d’une analyse du contenu du document original et de ses idiosyncrasies ; cette analyse doit conduire à la compréhension la plus complète possible du sens”<sup>4</sup> (Delisle, 1980:141). Estudiar la tipología textual de nuestro texto origen ayuda a comprender al mismo tiempo su contenido, lo que facilita el proceso de traducción, ya que se traduce sentido y no palabras por sí solas. El texto teatral es una creación hecha para ser representada aunque no necesariamente llegue a las tablas. Todo texto teatral tiene una función que está determinada por su género o subgénero. En el caso de *Greater Messapia*, que es una farsa, se podría decir que su función principal es la de hacer reír al *espectador*<sup>5</sup> por lo absurdo de su contenido; sin embargo, también hay que tomar en cuenta los mensajes presentes en la obra como: la tradición, la emigración, la familia, entre otros.

---

<sup>4</sup> “la explicación de un texto se transforma en un análisis del contenido del texto original y de sus idiosincrasias; este análisis debe conllevar a la comprensión más completa posible del sentido”.

<sup>5</sup> Se tomó el término de Vasserot (2007: 43).

## 1.2.- TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN APLICADAS A NUESTRO TRABAJO

Un acto traductor es un acto amoroso.

Allí donde falla, sea por inmodestia o por inteligencia confundida, hay traición.

Allí donde resulta afortunado, hay encarnación

Steiner

### 1.2.1.- Teoría del sentido

Cuando hablamos de textos literarios pensamos directamente en la teoría del sentido. Si bien es cierto que en la literatura la cultura origen debe ser trasladada a la cultura meta y para ello debemos comprender el sentido del texto original, no sólo es necesario el contexto original sino la función de dicho texto. En otras palabras, el sentido no garantiza que se traslade la función dramática de la obra de teatro.

Seleskovitch delimita el sentido diciendo:

Le sens d'une phrase c'est ce qu'un auteur veut délibérément exprimer, ce n'est pas la raison pour laquelle il parle, les causes ou les conséquences de ce qu'il a dit. Le sens ne se confond pas avec des mobiles ou des intentions<sup>6</sup>. (Seleskovitch en Lederer, 1994:25)

---

<sup>6</sup> El sentido de una frase es aquello que el autor quiere expresar conscientemente, no se trata de la razón por la que habla, las causas o las consecuencias de lo que dice. El sentido no se confunde con causas o intenciones.

Según Seleskovitch, el traductor traslada el mensaje del original a una lengua meta sin necesidad de tomar en cuenta las razones, las causas o las consecuencias del mensaje. Sin embargo, tomando en consideración la diferencia que hace Nord de los términos *intención* y *función*, creemos que la intención, es decir, la finalidad del texto desde los ojos del autor, viene acompañada del mensaje y por ende de su valor semántico. Lederer afirma que para inferir el sentido del texto, el traductor debe valerse de sus conocimientos extra-lingüísticos, lo cual le permitirá *comprender* el texto y así poder traducirlo. El traductor debe buscar equivalentes para trasladar el mensaje de una lengua A a una lengua B. Ahora bien, si el autor del texto origen se vale del conocimiento de su propia lengua para referirse a una tradición específica del país de la lengua origen, el traductor, por su parte, inicia una búsqueda de equivalentes, basándose en sus conocimientos extra-lingüísticos. Sin embargo, no siempre existen equivalentes en la lengua meta; es en ese momento en el que el traductor debe adaptar el texto para que sea funcional en la lengua meta.

Seleskovitch y Lederer basan sus estudios de la teoría del sentido en su experiencia como intérpretes de conferencia. En este tipo de discurso, el mensaje debe llegar inmediatamente a la audiencia meta, es por ello que prevalece el sentido y no la forma. Se podría creer que en el teatro ocurre lo mismo, ya que el espectador recibe un texto al mismo tiempo que éste es pronunciado por los personajes. Sin embargo, el texto original de una obra de teatro debe pasar por ciertas transformaciones de tipo cultural, lexical y hasta estructural para que sea no sólo comprendido por la audiencia sino que se adapte a las características de la cultura meta.

No pretendemos descartar la teoría del sentido en las traducciones de obras de teatro, sino que si tomamos en cuenta los problemas de traducción de textos teatrales expuestos por Hurtado, debemos tomar en cuenta, además del sentido, la función del texto origen para que se pueda transmitir la tensión dramática del texto. De esa manera se logrará que el *espectador* perciba la misma intención del autor pero adaptada a su propia cultura.

### 1.2.2.- Teoría funcionalista

La pionera de los estudios funcionalista, Katherina Reiss, creía que una traducción ideal existía cuando el propósito en la LM (lengua meta) era equivalente al contenido conceptual, a la forma y a la función comunicativa del TO (texto origen). Sin embargo, Reiss se dio cuenta de que la equivalencia, entendida como el concepto que describe la relación del valor comunicativo equitativo entre las dos lenguas, a veces no era posible o simplemente no se deseaba porque no correspondía con la función del TO en el TM. A partir de ese momento, Reiss considera que la función sobrepasa a la equivalencia. Es por ello que propone un modelo para analizar las traducciones basándose en la relación funcional que tiene el texto origen con el texto meta. Lo que se quiere demostrar es si la traducción es realmente funcional en la lengua y el contexto meta. Vermeer va un poco más lejos que Reiss y expresa que la traducción tiene una finalidad y es a partir de este término que se crea la teoría del escopos. Vermeer ve la traducción no sólo como un proceso lingüístico sino como un proceso



comunicativo y cultural. El escopo es el propósito de la traducción y bien lo expresa Nord cuando afirma que “the prime principle determining any translation process is the purpose (skopos) of the overall translation action”<sup>7</sup> (Nord, 1998:27). Vermeer explica la norma del escopos diciendo que:

each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. The skopos rule thus reads as follow: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way it functions<sup>8</sup> (Vermeer en Nord, 1998:29)

La teoría del escopos es fundamental para la traducción de obras de teatro porque ella plantea traducir el propósito, que es entretener al *espectador*. Las autoras Reiss y Vermeer proponen cinco fundamentos de la teoría del escopos. Primero, el texto meta está condicionado por su propósito; segundo, el texto meta es una oferta informativa en una cultura y lengua meta que proviene de una cultura y lengua origen; tercero, el texto meta es la reproducción de una oferta informativa de un modo irreversible unívocamente; cuarto, el texto meta debe ser coherente en sí mismo (coherencia intratextual); y, por último, el texto meta debe ser coherente con el texto origen (coherencia entertextual o regla de fidelidad). Reiss y Vermeer argumentan que toda traducción, independientemente de su función, es una oferta informativa en una

---

<sup>7</sup> El principio fundamental de cualquier proceso de traducción es el propósito (escopos) de toda acción traslativa.

<sup>8</sup> Cada texto se produce con un propósito dado y debería servir para ese propósito. La regla del escopos dice lo siguiente: traducir/interpretar/hablar/escribir de una manera que permita que el texto/la traducción funcione en una situación en la cual es usado y con la gente que quiere usarlo y sobre todo de la manera en que ellos quieran que funcione.

lengua y cultura meta. Los elementos que se toman en cuenta en la teoría del escopos, además de los fundamentos mencionados anteriormente, son: el fin (resultado de la traducción), el objetivo (etapa del proceso), la función y la intención. (Hurtado, 2001)

Reiss y Vermeer sienten la necesidad de incluir los términos adecuación y equivalencia en su teoría. La adecuación en una traducción del texto origen, “se refiere a la relación que existe entre el texto final y el texto de partida teniendo en cuenta de forma consecuente el objetivo (escopo) que se persigue en el proceso de traducción” (Reiss y Vermeer en Hurtado 2001:531). Por otro lado tenemos que la equivalencia “expresa la relación entre un texto final y un texto de partida que pueden cumplir de igual modo la misma función comunicativa en sus respectivas culturas” (Hurtado, 2001: 532). Claro está que el término de equivalencia se define desde la perspectiva textual, es decir, *equivalencia funcional*.

Otra autora funcionalista, Lvóvskaya, analiza la traducción como una actividad bilingüe. Lvóvskaya no comparte la idea de Reiss y Vermeer porque considera que no habría diferencia entre la actividad bilingüe equivalente (traducción) y la actividad bilingüe heterovalente (adaptación). Lvóvskaya comenta que “en la actividad bilingüe equivalente, el TO y el TM están unidos por equivalencia intencional-funcional, siendo motivada la adaptación por la necesidad de superar casos de intertextualidad cultural y garantizar así la aceptabilidad del TM en la cultura meta” (Lvóvskaya, 1997:89).

Ahora bien, Nord observa un obstáculo en las definiciones de función e intención, por lo que se atreve a definir la función como el sentido que tiene el texto en el receptor (que en el teatro se denominaría la tensión dramática) y la intención como la finalidad que le da el emisor al texto. Para esta autora, es necesario tomar en cuenta los requerimientos particulares de la situación meta esperada que un texto meta equivalente correspondería a uno de los posibles propósitos de la traducción. Con esta afirmación, Nord está contrariando su elemento clave, el iniciador, ya que éste puede determinar un encargo específico de la traducción que contradiga su equivalencia funcional. A pesar de que Nord crea y al mismo tiempo desacredita a su *iniciador*, define otros términos que van a permitir que la traducción de un texto teatral sea funcional en la lengua meta.

Nord considera que “la traducción permite que tenga lugar un acto de comunicación que sin ella no hubiera sido posible a causa de las barreras culturales y lingüísticas” (Hurtado, 2001:534). Nord se basa en la propuesta funcionalista de Reiss y Vermeer pero incorpora a ella el término *lealtad*. La función o escopos del texto origen no es el único elemento a considerar, es necesario también ser leal a los intereses de los otros actores que participan en el acto comunicativo. Si bien es cierto que Reiss y Vermeer propusieron la teoría del escopos, que se basa en trasladar la función del texto origen al texto meta, hay que tomar en cuenta, como lo dice Nord, la diferencia entre *intención* y *función*, pues de lo contrario la tensión dramática de la obra *Greater Messapia* no se podría transmitir a cabalidad y se podría perder el efecto irónico que causa la farsa en los *espectadores*. Además, las palabras de Lvóvskaya,

son de mucha utilidad al trabajar con *Greater Messapia* porque la traducción no es únicamente una oferta informativa sino una actividad *heterovalente*, ya que hay que adaptar el texto origen a la cultura meta.

### 1.2.3.- Traducción literaria

Muchos autores consideran que la traducción literaria debe ser vista como traducción libre. Peter Newmark la define como el proceso de “pasar el espíritu y no la letra, el sentido y no las palabras, el mensaje y no el estilo, el contenido y no la forma” (Newmark, 2006: 69).

Sobre la traducción literaria, Octavio Paz explica que “el punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento... sino el lenguaje fijo del poema” (Paz, 1990: 15). En tal sentido, podemos decir que el traductor debe escribir el texto literario visualizándolo como el texto original, al contrario del autor original que no sabe cómo quedará su trabajo final.

Ciertamente, en la traducción literaria hay que tomarse ciertas “libertades” al traducir que no se permitirían en otro tipo de texto, porque hay elementos que dan cierto sentido al texto origen y que el traductor debe lograr que se vean reflejados en el texto meta, privilegiando el sentido de dichos elementos y no necesariamente la forma. Como bien dice Hurtado, “los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición lingüística de la cultura de partida” (2001: 63), es por tal motivo que la traducción literaria debe intentar transmitir la cultura a través de

equivalencias culturales. En palabras de Steiner, y en concordancia con Octavio Paz, “todo estilo literario es un lenguaje dentro de un lenguaje, así que todo lo que una traducción puede ambicionar es recomponer un tanto (lo que sea posible) de lo que el escritor extranjero pudo haber modelado en otro idioma”(1994: 241).

Muchos autores han reflexionado sobre la traducción literaria a lo largo de la historia. Para Cicerón, por ejemplo, la traducción se divide en dos variantes: “la realizada con un criterio de intérprete y la realizada con criterio de orador” (Cicerón en Vega, 1994:22). La primera la podemos vincular a la traducción literal y la segunda a la traducción libre. Sobre uno de sus trabajos de traducción, Cicerón reflexiona sobre la traducción libre:

No lo traduje como intérprete sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. (en Vega, 1994: 77)

San Jerónimo estaba de acuerdo con las dos variantes, si bien empleaba distintos términos para referirse a ellas: “mientras que en la traducción sacra [se] defiende el principio de literalidad, en la literaria, tal vez entendida como poética propia, como pretexto para la recreación, [se] pretende extraer el sentido del sentido” (en Vega, 1994:24)

Con la evolución de la traducción literaria se añadieron nuevos matices. Es así como vemos que los alemanes le dieron a la traducción literaria “categoría de género

literario y de formadora de estilo y de personalidad” (Vega, 1994:30). El mayor representante de esta tendencia adaptadora es Lutero. En un circular sobre su manera de practicar la traducción que publicó en 1530, Lutero se dirige a los Papas que rechazaron su traducción de la Biblia y les explica por qué utilizó ciertos términos con los que ellos no estaban de acuerdo: “estas cuatro letras *sola* no están dentro [del texto], [...]. Pero no se dan cuenta de que el sentido del texto las contiene y que si se quiere traducir al alemán de una manera clara y expresiva, hay que meterlas” (en Vega, 1994:108).

Los traductores franceses del siglo XVII le dieron particular atención al destinatario. En esta época se produjo un fenómeno llamado *Bellas infidèles*, que era una práctica de traducción libertaria que llegaba al extremo de transformar el texto original para adaptarlo a los gustos literarios de la época, modificando no sólo el sentido sino el significado del texto original. De hecho, los traductores franceses se atrevieron a “mejorar” el texto original. Tenemos por ejemplo a Prévost quien se tomó la libertad de reducir la edición de *Pamela* (1811) de Richardson de siete a cuatro episodios.

Los estudiosos ingleses de la traducción, como Dryden y Steiner, “afirman que la concepción traductológica de las versiones del siglo XVII se alimentan de fuentes clásicas” (Vega, 1994:37). Ellos expresan el rechazo a la “literalidad en el distinto ‘genio’ de las lenguas, término y motivo éste muy corriente entre los ingleses y alemanes” (Vega, 1994:38). Dryden clasifica la traducción en tres tipos:

metaphrase, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another”; “paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not strictly followed as his sense”; [and], “imitation, where the translator assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original<sup>9</sup>. (Dryden, 1992:17).

Dryden estaba convencido de que cada traductor crea un texto nuevo en la lengua meta que no necesariamente tiene rastros del original.

Durante la traductología romántica alemana del siglo XVIII Humboldt propone que “cada pueblo, al igual que cada época, tiene un espíritu y una cosmovisión propias que marcan, determinan y diferencian la estructura de cada lengua, dificultando así la correspondencia entre ellas y, consiguientemente, la tarea de la traducción” (En Vega, 1994:44). Humboldt creía que la traducción era una tarea imposible porque o se “pierde la imitación de lo particular o la captación de lo general” (En Vega, 1994:44).

Ya para principios del siglo XIX, Tyler define una buena traducción y formula que la naturaleza y el genio de cada lengua son fenómenos distintos porque, de lo contrario,

---

<sup>9</sup> La metafrase o la traslación de un autor palabra por palabra, y línea por línea, de una lengua a otra; parafrase o la traslación con latitud, donde el traductor mantiene presente la visión del autor, para nunca perderse, pero sus palabras no se siguen al pie de la letra como lo hace con el sentido;[e] imitación, es decir, donde el traductor asume la libertad, no sólo para variar las palabras y el sentido, sino incluso para abandonarlos a ambos cuando tenga la oportunidad y sólo tomar insinuaciones generales del original.

podríamos esperar lograr una traducción completamente fiel, lo cual no es el caso.

Tyler concluye que para él una buena traducción es:

aquella en la que el mérito de la obra original se ha trasladado hasta tal punto a otras lenguas que se comprende claramente y percibe con fuerza tanto por el nativo del país al que dicha lengua pertenece como por aquellos que hablan la lengua de la obra original (En Vega, 1994:45).

Ya para el año 1971 Octavio Paz criticaba la traducción literal porque creía que traducir palabra por palabra simplemente ayudaba a leer el texto original sin que necesariamente se comprendiera su contenido, “algo más cerca del diccionario que de la traducción” (Paz, 1990:10). Paz afirma que la traducción no puede ser sino literaria porque toda traducción funciona para la metonimia, que es “una descripción indirecta” y para la metáfora, que es “una ecuación verbal” (1990:10). Paz no estaba de acuerdo con la tesis de que para traducir poesía se tenía que ser poeta, pues consideraba que un poeta recrearía un poema nuevo a partir de la traducción de un poema porque observa “el lenguaje en movimiento”, mientras que el traductor observa “el lenguaje fijo del poema” (1990:15). En otras palabras, un escritor o poeta que traduce se puede ver tentado a crear una obra nueva a partir del lenguaje en movimiento del texto que traduce. En cambio el traductor va a recrear la obra procurando mantener su propio lenguaje, función y estilo.

La traducción literaria implica no sólo la carga lingüística o textual, sino que también hay que imponer “los modelos y normas que se consideran literarios en el sistema



meta” (Toury, 2004:228). Lo importante en la traducción literaria es cumplir con los requisitos que exige la cultura meta, aunque esto amerite ciertas pérdidas en la recreación del texto. Toury lo que propone es “una teoría determinada por el texto meta, una teoría que se fije, no en la condición de equivalencia [...] sino en las relaciones reales establecidas entre el texto origen y el texto meta” (Toury en Moya, 2003:30).

Fortunato Israël en su artículo *Traduction littéraire: l’appropriation du texte*, uno de los artículos compilados en el libro *La Liberté en Traduction* (1982), afirma que el traductor literario siempre hace “autre chose”<sup>10</sup> porque existe la apropiación (Israël y Lederer, 1991: 18). El término *apropiación* puede ir en contra de la definición de traducción, sin embargo, forma parte del proceso traductivo y cada traductor determina los límites de su acción. La mayoría de las veces, “l’appropriation n’est pas un choix: elle est imposée par la nature même de l’écriture littéraire”<sup>11</sup> (1991:18). Para Israël, el traductor literario está, de una u otra manera, obligado a ser libre, pero sumiso a ciertas reglas para que se pueda asegurar la convergencia de los textos. Explica que en la traducción literaria se debe internalizar el texto origen para recrearlo en el texto meta; en este sentido el término apropiación se justifica por las siguientes razones: Primero, a diferencia de otro tipo de traducción, en la traducción literaria cierto vocablo en la lengua origen no significa necesariamente lo mismo en la lengua meta en el sentido del empleo, porque una

---

<sup>10</sup> Otra cosa

<sup>11</sup> La apropiación no es una opción porque está impuesta por la naturaleza propia de la escritura literaria.

“rose est non seulement une fleur mais aussi le symbole de la jeunesse, de la beauté, de la fragilité”<sup>12</sup> (Israël y Lederer, 1991:20). Segundo, la apropiación permite insertar el texto meta en la cultura meta. Es por tal motivo que cualquier transferencia implica una descontextualización y genera por lo tanto un proceso de culturización para que se asegure el contexto de producción. Por último, el texto literario posee una red de significación compleja que hace posible la pluralidad de lecturas. Por lo tanto, la lectura del traductor se debe basar en un conocimiento general y en una decodificación de procedimientos discursivos específicos del género literario. El traductor debe tomar la idea principal del texto origen, que no le pertenece, y debe ser creativo y al mismo tiempo humilde para no cubrir las palabras de otro con las suyas propias.

Para García Yebra “una obra literaria es una obra de arte cuyo medio expresivo es la palabra” (García, 1983:126), por lo cual la traducción literaria no es tarea fácil. El traductor debe sobrellevar varios problemas de traducción. Entre las diversas dificultades que enfrenta el traductor está el proceso de comprensión de la obra literaria. La obra literaria cumple una función poética, que se “caracteriza por el hecho de que el lenguaje literario crea su propia realidad [...] de suerte que la frase literaria [...] establece inmanentemente su eficacia comunicativa, sin [que exista] una relación inmediata [y] directa con el mundo externo” (García, 1983:127).

---

<sup>12</sup> La rosa no es solamente una flor sino también el símbolo de la juventud, de la belleza, de la fragilidad.

El contexto en la literatura está representado por el mismo lenguaje y es esta ausencia de relación con la realidad que le da el toque subjetivo al género literario. Además, el lenguaje literario es connotativo, es decir, está lleno de elementos emotivos y volitivos. García retoma las ideas de Israël de plurisignificación al decir que la “palabra es portadora de múltiples dimensiones semánticas” (García, 1983:128). Sin embargo, no es suficiente la capacidad de comprensión del traductor sino que también se requiere de la capacidad de reexpresión en su propia lengua. García considera que la traducción de una obra literaria es como la creación de la obra original: es “una empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre también valiosa, si alcanza la altura bastante para llegar al reino del arte” (García, 1983:132).

Entre las teorías funcionales aplicadas a la traducción literaria encontramos la de Vermeer y Reiss. Su teoría de escopos se basa en la función que va a cumplir el texto meta en la cultura meta. El escopo prescribe las estrategias que se van a usar para que el texto meta sea funcional en la cultura meta. Según este enfoque, no sólo se debe tomar en cuenta la cultura meta al momento de traducir, sino también las especificidades del receptor. De esta manera, el traductor debe adaptarse al receptor y reflexionar con respecto a sus características socio-culturales y psicológicas, como en el caso de la traducción de literatura infantil.

Christianne Nord, por su parte, aclara que el traductor debe decidir un tipo de traducción específico. Según esta autora, en la comunicación literaria se encuentran los siguientes elementos: el emisor, la intención, los receptores, el medio, el lugar,

tiempo y motivo, el mensaje y la función. Estos elementos ayudan al traductor a captar la función del texto en su lengua y cultura origen para luego ver cómo puede ser trasladada a la lengua y cultura meta con todo su aparato lingüístico diferente.

Para Nord, “the target text should be composed in such a way that it fulfills functions in the target situation that are compatible with the sender’s intention”<sup>13</sup> (Nord, 1998: 92). Nord señala que el traductor debe estudiar si la función del texto origen en su cultura origen puede ser transmitida a la cultura meta. Además, Nord afirma que “the text world of the translation should be selected according to the intended target-text function”<sup>14</sup> (Nord, 1998:92).

Umberto Eco considera que la traducción es un proceso de “negociación”, ya que en ocasiones hay que renunciar o ganar por el bien de las dos partes, el texto origen y el texto meta. Para Eco, traducir implica:

entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, según una determinada descripción, pueda producir efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente [u origen] tendía (Eco, 2008:23).

---

<sup>13</sup> El texto meta debe estar compuesto de tal manera que pueda cumplir con las funciones de una situación meta que sea compatible con la intención del autor.

<sup>14</sup> El mundo textual de la traducción debería ser seleccionado de acuerdo con la función intencionada deseada para el texto meta

Eco también agrega que para alcanzar la función del texto meta es necesario entender el sistema origen de manera que se puedan recrear en el texto meta las funciones del mismo.

Muchos autores consideran que la traducción literaria es la más satisfactoria porque permite que el traductor este constantemente vinculado a un proceso creativo. Es un juego de astucia, porque el traductor tiene que conseguir el equivalente cultural en la lengua meta de los nombres, sobrenombres, expresiones, etc. y por otro lado el tono, el ritmo, la melodía. Todo esto sin mencionar la satisfacción de que la versión sea el texto origen de traducciones a otras lenguas (Landers, 2001).

#### 1.2.3.1.- Traducción del texto teatral

El texto teatral “es un mezcla de códigos y modos. En el confluyen el código lingüístico y el escénico (visual, acústico), pero además el código lingüístico tiene un modo complejo, ya que se trata de un escrito para ser representado (dicho y hecho)” (Hurtado, 2001:67). Es por tal motivo, que el traductor debe tomar en cuenta todos los elementos prosódicos y paralingüísticos que están presentes en el texto teatral.

El texto teatral tiene doble destinatario, el director y el espectador. Cuando se traduce una obra de teatro, el traductor debe tomar en cuenta que el director y los actores leen las acotaciones del autor, sin embargo, el espectador no las lee sino que las recibe a

través de los gestos o la escenografía. Ahora bien, si el traductor toma el puesto del director, debe entonces adaptar tanto el texto interno como el externo a la cultura de ese lector porque no hay tiempo de meditar y analizar lo que se quiso decir. El lenguaje teatral es espontáneo, se recibe de manera inmediata una vez expresado por los actores.

Carla Matteini, en *La Traducción teatral, una traición inevitable*, explica que la traducción teatral es la más personal de todas las traducciones que se puedan realizar porque tiene unas leyes específicas más codificadas que el traductor debe manejar muy bien, ya que:

su trabajo acabará subido a un escenario, bajo forma de palabra hablada, dicha por unos actores que tendrán en ese texto recreado, en ese nuevo lenguaje, un estímulo creativo para su interpretación, una plataforma segura y fluida sobre la que sentirse a gusto. (2005: párrafo 4) .

La autora agrega que “para traducir bien hay que arriesgarse siempre, pero en el caso del teatro, el valor y cierta dosis de osadía son imprescindibles” (2005: párrafo 4).

Si bien es cierto que “las obras de teatro para ser publicadas...se trata[n] de una traducción literaria que no tiene grandes diferencias con la de otros géneros [como por ejemplo la] (novela, poesía)” (Ortiz, 2006: párrafo 2), en realidad, “el principal objetivo que se pretende [...] es poder representarla con éxito” (Newmark, 1999: 232).

En la traducción teatral no existen las notas del traductor. No se pueden “explicar paronomasias, ambigüedades o referencias culturales, ni transcribir palabras para conservar el colorido local” (Newmark, 1999:233). La versión del texto origen tiene que ser sentida por los actores para que ellos se la puedan transmitir al público. De hecho, existe un lenguaje intermedio, el lenguaje de la escena que se crea cuando los actores expresan el texto. La traducción teatral no sólo tiene que adaptarse a la cultura meta sino a “un lenguaje terminal moderno si quiere que sus personajes ‘pervivan’ [en el tiempo]” (Newmark, 1999:233). Newmark expresa que un traductor de teatro “debería amplificar a ser posible las metáforas culturales, alusiones, nombres propios, en el texto mismo, en lugar de sustituir la alusión por el sentido” (1999:234).

Según Hurtado Albir, existen problemas específicos de la traducción teatral. Primero, el lenguaje, que está relacionado con la comunicación tanto escrita como oral. El funcionamiento y elementos propios de cada lengua. Además, las frases idiomáticas, dialectos, etc. que le dan cierto valor al texto origen y que pueden llegar a perderse en el texto meta por no poseer un equivalente cultural automático. Segundo, la traducción del género de la obra de teatro. No es lo mismo traducir una tragedia a traducir una comedia o una farsa, debido a que la traducción del humor requiere de mucha creatividad. Tercero, traducir la función o la tensión dramática del texto origen en el texto meta. Cada cultura tiene una manera de ver la vida. La tensión dramática es la reacción que genera el texto en los *espectadores*. Cuando traducimos sarcasmo tenemos que tomar en cuenta la cultura meta para que realmente se sienta y

se aprecie la función del texto. Por último, el cuarto problema se relaciona directamente con los actores y el montaje que podrían modificar el texto original.

Los problemas de traducción de textos teatrales propuestos por Hurtado, nos permitieron estudiar con detenimiento la obra *Greater Messapia* antes de traducirla. Ciertamente es necesario observar la tensión dramática del texto origen para poder trasladarla a la cultura meta, ya que la reacción del público es lo más importante.



### 1.3.- LA ADAPTACIÓN

Cuando se pasa una obra de teatro de la cultura de la LO a la de la cultura de la LT ya no es una traducción sino una adaptación

Peter Newmark

El término *adaptación* existe tanto en el campo teatral como en el campo traductológico. En el diccionario de Pavis (2000), la primera acepción que aparece de dicho término es: “transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo)”. En la segunda acepción, explica que se trata de los cambios del dramaturgo en un texto que va a ser representado: “Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, modificación [del contenido] [...]. La adaptación a diferencia de la traducción [...] goza de una gran libertad”. Y la última acepción hace referencia a la traducción directamente, “se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo concepto de recepción, con las supresiones y los añadidos que se consideran necesarios para su revalorización” (Pavis, 2000:35)

Es importante delimitar el término *adaptación* en los dos campos porque varía en su significado. Como bien lo describió Pavis, en teatro, cuando se habla de *adaptación*, se refiere a la acción de transformar un texto narrativo en obra de teatro o bien podría ser la *adaptación* de una película al teatro; es decir, es la transformación de un género

en otro. Sin embargo, cuando se habla de adaptación en traducción, nos referimos al procedimiento a través del cual se lleva una obra de una lengua origen a una lengua meta tomando en consideración las diferencias culturales, geográficas, lexicales, de registro, etc., entre la lengua A y la B. La definición de *adaptación* en traducción es equivalente a la definición de *versión* en el teatro.

La traducción, según Vázquez-Ayora, alcanza su verdadero valor y dinamismo a través del procedimiento de la adaptación: “La adaptación nos permite evitar un calco cultural que puede producir confusión y obscuridad, pérdida de ciertos elementos extralingüísticos indispensables para la asimilación completa de una obra, o puede incluso ocasionar un contrasentido” (Vázquez-Ayora, 1977: 324).

Según Lvóvskaya, la adaptación dentro de la traducción es “el resultado de los cambios de la estructura semántica del TM con respecto al TO” y la adaptación como actividad bilingüe heterovalente es la “que conduce al cambio del programa conceptual del TM con respecto al TO). (Lvóvskaya, 1997: 89). La adaptación de un texto origen va a depender del encargo del cliente, de las exigencias del mercado, entre otros motivos posibles.

George Bastin, en su libro *¿Traducir o Adaptar?* (1998), explica que el traductor utiliza tres herramientas para realizar una traducción y son: el préstamo y la transcodificación, la explicitación y la adaptación. Sin embargo, Ladmiral aclara que: la adaptación es más que un procedimiento de traducción; la adaptación indica los límites de la traducción: es el caso extremo, pesimista, de la casi intraducibilidad, ahí

donde la realidad a la cual se refiere el mensaje-origen no existe en la cultura meta (Ladmiral en Bastin, 1998:91)

Nord aclara que frecuentemente es necesario adaptar el texto origen para que se amolde a la cultura meta. Es importante señalar que la traducción no es adaptación, sino que la adaptación es un proceso que se realiza cuando se traduce. Dicho de otra forma, una traducción es “un texto meta que mantiene una relación de equivalencia transléfica, del tipo que sea, con su texto origen” (Rabadán en Merino, 2001:233), mientras que la adaptación es: “un texto aparentemente traducido cuya dependencia del TO correspondiente es escasa, o cuando menos débil, y que al no presentar una relación global de equivalencia no puede considerarse traducción” (Rabadán en Merino, 2001:233). Es decir, nosotros creemos que la adaptación toma del TO sólo la inspiración creadora para producir un texto diferente. Cuando se traducen textos literarios o audiovisuales nosotros recomendamos optar por la adaptación porque de lo contrario se está creando un texto literal donde no se apreciará la esencia del texto origen.

La adaptación o transposición cultural, según Armstrong (2005), es un tipo de traducción más libre. La adaptación está directamente relacionada con la cultura. Para que un texto pueda ser funcional en la lengua y cultura meta, es necesario trasladar los elementos culturales propios de cada cultura.

Como bien lo expresa Armstrong, “deciding whether a translation requires a search for equivalence or adaptation seems to depend on the linguistic or conceptual distance

between the SL and TL sequences”<sup>15</sup> (Armstrong, 2005:156). Hay expresiones que representan toda una idea en una lengua origen que no necesariamente tienen la misma connotación en la lengua meta. Es por esta razón que la traducción está directamente relacionada con la cultura y más específicamente con la actividad bilingüe heterovalente (adaptación) de Lvóvskaya.

### 1.3.1.- La adaptación en la traducción de textos teatrales

En el apartado de traducción teatral se explicó que “to achieve speakable dialogue, theatrical translators can and do adapt”<sup>16</sup> (Landers, 2001:104). La adaptación es un recurso obligatorio en la traducción teatral porque los espectadores deben captar el sentido del diálogo inmediatamente. El texto teatral debe ser fluido para que pueda ser expresado con facilidad por los actores; es por tal motivo que el traductor utiliza la adaptación para recrear en la lengua meta no sólo los elementos culturales, sino el ritmo, la entonación, los gestos, etc.

Un ejemplo conciso de la adaptación en la traducción teatral se vio reflejado con la traducción que hiciera Hugo Halbrich de la obra *The importance of being Earnest* (1895), de Oscar Wilde, generalmente traducida como *La importancia de ser Ernesto*. Las palabras *being* y *Earnest* del texto original se tradujeron por muchos

---

<sup>15</sup> Decidir si una traducción requiere una búsqueda de equivalencia o adaptación parece depender en la distancia lingüística o conceptual entre la lengua origen y las secuencias de la lengua meta.

<sup>16</sup> Para obtener un diálogo comunicativo, los traductores de textos teatrales pueden y deben adaptar.

años de manera literal por los “equivalentes” *llamarse* y *Ernesto* (1920). Sin embargo, Halbrich logra no sólo traducir el título con otros equivalentes sino que también logra recrear la ironía de la obra. El traductor cambió el título de la reconocida obra por *La importancia de ser Franco*; de esta manera reexpresa la ambigüedad irónica contenida en el título *The importance of being Earnest*.

Henry Thorau expresa que él no adapta el texto origen a la cultura meta porque quiere que su audiencia tenga una experiencia nueva y pueda conocer la cultura del texto origen. Por otro lado, Odashima advierte sobre la posibilidad de que una adaptación libre pueda “become the basis for versions in other languages and the original text will become lost in the translation of translations”<sup>17</sup> (En Zatin, 2005:27).

Estas razones en contra de la adaptación no son realmente justificables. El espectador ciertamente va a tener una nueva y grata experiencia si entiende el contenido de la obra. El teatro se hace para entretener al espectador y para que esto ocurra hace falta llevar el mensaje de la obra a la cultura meta, para que de esta manera los *espectadores* puedan captar mejor y rápidamente el mensaje. Con respecto a Odashima podemos argumentar que los directores de teatro toman obras reconocidas mundialmente y las presentan adaptadas a la cultura meta.

La traducción teatral implica reproducir, en la medida de lo que se pueda, el texto origen en la cultura meta. El traductor se vale de la adaptación como estrategia para lograrlo, sin embargo, siempre hay juegos de palabras, frases idiomáticas,

---

<sup>17</sup> pueda convertirse en la base de otras versiones en otras lenguas y por lo tanto el texto original se pierda en las traducciones de las traducciones

ambigüedad en ciertos términos y elementos de humor e ironía, que se pierden al traducirlos. La adaptación no pretende reconstruir el texto teatral en el idioma meta sino llevarlo a la cultura meta o *domesticarlo*.

## **II CAPÍTULO**

**TEXTO META: LA GRAN MESSAPIA**

## **La Gran Messapia**

## **La Gran Messapia**

Escrita por Andy Bragen

Traducción de Gabriella Pugliese



La Gran Messapia se produjo en el Teatro de Queens como parte del “Proyecto del teatro de las voces de los inmigrantes”. Jonathan Silverstein estuvo a cargo de la dirección de la obra.

TIEMPO: Presente

LUGAR: La Guaira y Caracas.

PERSONAJES: (REPARTO DE 8 ACTORES)

Juan Pérez Padre, conocido en el libreto como “Papá”. En sus cuarenta y pico de años. Es messapio.

María Pérez Madre, conocida en el libreto como “Mamá”. En sus cuarenta y pico de años. Es messapia.

Juan Pérez. Su hijo. Tiene diecisiete años. Es messapio

El tío. También es messapio

María Pérez, conocida en la obra como “María”. Tiene diecisiete años. Es messapia.

(HACE EL DOBLE DE MARÍA RODRÍGUEZ)

Mariana Pérez. Tiene diecisiete años. Es la novia de Juan y no es messapia.

(También se disfraza como María Pérez, una messapia).

Alfredo Maldonado. El vecino

Sra. Maldonado. Su esposa

María Rodríguez, de la civilización perdida de los messapios. (HACE EL DOBLE CON MARÍA PÉREZ Y ES ZULIANA)

Juan se pronuncia con una “U”, como los italianos: Uan y María con la entonación italiana.

La Gran Messapia, como todas las farsas, es mucho más efectiva y convincente cuando se fundamenta en la realidad. La familia de origen messapio es, en muchos

aspectos, una familia litoralense de clase media común y corriente; por lo tanto, Juan y María son unos adolescentes corrientes de la Guaira.

### **Escena 1**

*Un apartamento de clase media en la Guaira.*

*La mamá está componiendo música para una banda y el papá está esculpiendo un trozo de madera para hacer una escultura.*

PAPÁ

Si estuviéramos en nuestra tierra natal comeríamos pan fresco recién horneado todo el día.

MAMÁ

Las milhojas tendrían realmente mil hojas de hojaldre.

PAPÁ

Los abuelos cantarían canciones tristes sobre los viejos tiempos y sobre el canto del gallo.

MAMÁ

Los niños bailarían el baile típico nacional agarrados de las manos mientras los lacitos de sus cabellos se movieran con el viento.

PAPÁ

Pero no estamos en nuestra tierra natal, porque nuestra tierra natal ya no existe.

MAMÁ

Sí, vivimos en Macuto, un lugar ubicado en la Guaira, Venezuela.

PAPÁ

Macuto, La Guaira: La puerta de entrada de la mayoría de los grupos de inmigrantes que llegaron al país. Destino para aquellos inmigrantes con ganas de superarse.

MAMÁ

Destino también para los messapios.

PAPÁ

Somos oriundos de los Balcanes y a los Balcanes debemos regresar triunfantes en algún momento. Pero por ahora estamos en Macuto.

MAMÁ

Hoy es un buen día.

PAPÁ

Por treinta siglos hemos sido víctimas de fuerzas que van más allá de nuestro control: sequías, hambrunas e inundaciones; plagas y otras pestilencias. Hemos pasado por invasiones bárbaras, sin mencionar las incursiones de los visigodos, los romanos, los fenicios y los aliprantianos.

MAMÁ

Especialmente los aliprantianos.

PAPÁ

Nosotros, que hemos sufrido más que los judíos y los africanos, hoy estamos felices.

MAMÁ

Hoy es el día de la boda de nuestro único hijo, Juan.

*Juan, su hijo adolescente, entra con el tío, un hombre robusto vestido con un uniforme militar. Juan lleva puesto el traje tradicional de los messapios, una especie de traje de piel marrón.*

MAMÁ

Te ves muy apuesto, mi querido hijo messapio.

PAPÁ

Juan se va a casar con la última mujer messapia que existe.

TÍO

Nuestra última virgen, en plena flor de la vida. Mi hija, María.

*Él hace un gesto para que entre María.*

*¿María? ¡María!*

MAMÁ

Se fue a arreglarse el cabello.

TÍO

¿La dejaste salir de la casa precisamente hoy?

MAMÁ

Pero si la peluquería está aquí abajo en la esquina. No hay ningún aliprantiano en Macuto.

TÍO

Hay aliprantianos acechando en todos lados.

MAMÁ

Pero toda mujer tiene que verse bella el día de su boda.

TÍO

¡Ella ya es bella! ¡Ella siempre ha sido muy bella! Se parece tanto a... su madre

MAMÁ

Tío, no empieces.

TÍO

Asesinada frente a mis propios ojos.

MAMÁ

Se te está advirtiendo...

TÍO

Asesinada a sangre fría por un agente secreto aliprantiano.

JUAN

Tío, ¿Quién la mandó a cruzar la avenida? Para eso están las pasarelas.

TÍO

¡NO ME DIGAS COMO SON LAS COSAS! Yo le vi las marcas de los cauchos en su espalda. La tomé en mis brazos y sus últimas palabras fueron: “hazlos sufrir”. Me vengaré.

PAPÁ

Tío, ya basta.

*Acompañan al tío para que salga del cuarto.*

MAMÁ

Ya él no es el mismo de antes...

PAPÁ

... desde que murió su esposa...

MAMÁ

... cuando cruzaba la Carlos Sublette por no subir la pasarela...

PAPÁ

Es un paso muy difícil, es como cruzar el Niagara en bicicleta.

MAMÁ

Otra víctima más de la tragedia de los messapios.

PAPÁ



Todos somos víctimas de la tragedia de los messapios.

*Se oye el lamento del tío, que no está en la escena.*

MAMÁ

Pero hoy es un día lleno de felicidad.

PAPÁ

Si lo es, gracias a los dioses messapios.

MAMÁ

Entre Juan y María hubo amor a primera vista, ¿No es cierto hijo?

*Juan no responde*

¿Qué es lo que más te gusta de María, hijo?

*Juan se encoje de hombros.*

PAPÁ

¡Habla fuerte mijo! ¿Qué es lo que te mueve el piso de ella?

JUAN

A ella le gustan los Tiburones de la Guaira, pero no tanto como a mí. Yo amo a los Tiburones más que a nada en el mundo.

PAPÁ

Mijo, todos los messapios adoramos a los Tiburones.

JUAN

El Kid Rodríguez es mi jugador preferido. Es número 1, el papá de los helados pichando, más famoso que un cantante de reggaetón. Si no fuese el pitcher de los Tiburones, le habría tumbado el negocio a Chino y Nacho.

MAMÁ

Y ¿Cómo va tu escultura, querido?

PAPÁ

Ahí va, ahí va, querida. Y, ¿Cómo va nuestra canción típica nacional?

MAMÁ

Mientras hablamos estoy escribiendo nuevas estrofas. Le estoy agregando más percusión.

PAPÁ

Y el tío preparó cinco platos llenos del exquisito estofado messapio, uno para cada uno. ¿Cómo va el estofado, tío?

TÍO

*Fuera de escena*

¡Sabroso y picantoso! ¿Quieres un poco?

PAPÁ

¡Ya va! Hijo, es hora de que tengamos una conversación de padre a hijo.

JUAN

Papá, ¿De qué hablas?

PAPÁ

La conversación que tienen todos los padres con sus hijos. Para que sepas como son las cosas.

JUAN

¿Cómo son las cosas?

PAPÁ

No te las des de inteligente, mijo. Sabes lo que te espera.

JUAN

Y, ¿Qué me espera?

MAMÁ

Cariño, no le contestes a tu padre.

JUAN

No le estoy contestando.

PAPÁ

Muchacho gafo.

JUAN

¿De qué quieres hablar? ¿Del Kid Rodríguez?

PAPÁ

Vamos a hablar de tu hombría. Ya es hora de que te conviertas en un hombre hecho y derecho.

JUAN

¿Cómo tú?

PAPÁ

Hijo, hoy te casas. Hoy, hijo mío, es tu boda. Hoy es el día de tantos días en que...

MAMÁ

¿Juan?

JUAN

Aquí tienes papá.

*Juan le da a su padre el sombrero y el libreto del drama épico "La Gran Messapia".*

*Mamá deja que el tío entre para que escuche la escena.*

JUAN

“La Gran Messapia”, acto 1, escena 4. “La Gran Boda Messapia”. Adaptación de Juan Pérez.

PAPÁ

*Leyendo*

Hijo. Hoy es el día de tu boda y estoy extremadamente feliz. En todo lo largo y ancho de Messapia, el imponente sol brilla y los ruiseñores cantan melodiosamente.

JUAN

Coooo, ¿Qué tal?

PAPÁ

Ya llegó la hora de discutir cosas de hombre. Como digno messapio, te has convertido en el defensor de toda Messapia y debes defenderla a capa y espada.

JUAN

¡MESSAPIA FUE A LA GUERRA, QUE DOLOR, QUE DOLOR, QUE PENA.  
MESSAPIA FUE A LA GUERRA Y A TODOS VA A MATAR!

PAPÁ

¿Qué coño fue eso?

JUAN

*Juan le hace señas a su papá para que continúe y sigue cantando do re mi, do re fa, a todos va a matar.*

PAPÁ

Vivimos en tiempos de paz, pero llegará el día en que tendrás que llenarte de valor y tendrás que sacar tu armadura, levantar tu escudo y tu espada filosa, para defender a Messapia y a los messapios.

JUAN

*Continuando con la canción de guerra.*

“QUE MESSAPIA YA SE HA MUERTO, ¡QUE DOLOR, QUE DOLOR, QUE ENTUERTO! QUE MESSAPIA YA SE HA MUERTO Y A MI ME VA A MATAR, DO-RE-MI, DO-RE-FA, Y a mí me va a matar.

PAPÁ

Y morirás, pero con honor.

JUAN

Gracias a los Dioses en el Monte Messapia por sus bendiciones.

PAPÁ

Las gracias sean dadas a los Dioses.

*Todos hacen una reverencia*

JUAN

¿Te gustó, papá?

PAPÁ

Querida esposa, ¿Esa no es una canción messapia, verdad?

MAMÁ

Vamos a comer estofado.

*Suena el timbre*

Oh por Dios, el timbre está sonando, debe haber alguien afuera.

PAPÁ

Esa debe ser María. Hijo, abre la puerta.

*Juan sale.*

MAMÁ

Somos messapios y estamos felices.

PAPÁ

El día más feliz de nuestras vidas messapias desde los buenos tiempos de la Gran

Messapia

TÍO

Hace más de tres mil largos años.

*Juan entra todo bañado en sangre cargando a María.*

*María tiene marcas de cauchos en su espalda.*

TÍO

¡María!

MARÍA

Padre, me estoy muriendo.

TÍO

Hija, ¿Quién te hizo esto?

MARÍA

Estaba cruzando la Avenida Soubllette para no subir la pasarela, cuando un patas  
blancas...

TÍO

*Saliendo*

¡Escorias, piltrafas humanas, asquerosas ratas! ¡Me vengaré!

JUAN

¿Mi vida? ¿Estás bien?



MARÍA

¡No!

JUAN

¿Qué te pasó?

MARÍA

Y, ¿Tú qué crees? ¡Me atropellaron!

JUAN

¿Fueron los aliprantianos?

MARÍA

Fue un patas blancas con vidrios ahumados.

JUAN

Pero, ¿Quién lo estaba manejando?

MARÍA

¿Para qué contarles? Lo único que quiero es morir en paz.

*María muere*

JUAN

¡Mamá! ¡Se murió!

MAMÁ

¡Mi pobre hijo!

PAPÁ

La tragedia de los messapios continúa

*El tío regresa con un AK-47 (rifle soviético de la II Guerra Mundial)*

TÍO

¿Cuáles fueron sus últimas palabras?

JUAN

Ella dijo que quería morir en paz.

TÍO

¿Qué dijo del enemigo?

JUAN

No mencionó ningún enemigo.

*El tío apunta a Juan con el arma.*

TÍO

¿NADA?

JUAN

Nada.

El tío se dirige a la puerta.

JUAN

Tío ¡no! Es tiempo de paz.

TÍO

Sobre mi cadáver.

*El tío sale de la casa disparando.*

*Fin de la escena.*



## **Escena 2**

*Mariana, una muchacha con lentes y Juan*

MARIANA

Tú nunca la amaste.

JUAN

Claro que sí.

MARIANA

No de la misma manera en que me amas a mí.

JUAN

Entre tú y yo las cosas son diferentes. Tú y yo lo hemos hecho. María nunca me hubiese dejado darle una lata.

MARIANA

Eso es porque tú no le importabas.

JUAN

La novia messapia debe ser pura y casta para su noche de bodas. Sólo unos piquitos y ya.

MARIANA

Y, ¿Cómo sabes que no soy una messapia?

JUAN

Sería como un sueño hecho realidad.

MARIANA

Mi apellido también es Pérez.

JUAN

Si, pero las messapias no se llaman Mariana.

MARIANA

Mariana sólo tiene una sílaba más que María. De hecho, me llamo así porque es un truco para protegerme de los Aliprantianos.

JUAN

¿Quién inventó eso?

MARIANA

Fue idea de mi madre. Ella murió atropellada por un patas blancas con vidrios ahumados mientras atravesaba la avenida Soubllette por no subirse a la pasarela.

JUAN

Esa es la típica muerte de los messapios. Bueno, por lo menos de las mujeres messapias.

MARIANA

¿Ves lo que te quiero decir de mi condición de messapia?

JUAN

¿Cómo murió tu padre?

MARIANA

Murió de cáncer el año pasado.

JUAN

El cáncer es la primera causa de muerte de los hombres messapios. ¡Qué increíble coincidencia!

MARIANA

Es más que una simple coincidencia. Soy tan messapia como cualquier otra messapia.

JUAN

Es la mejor noticia de mi vida, mejor que cuando el Kid Rodríguez llegó a los Tiburones de la Guaira. Mi vida, ¿Dónde fue?

MARIANA

¿Dónde fue qué?

JUAN

¿Dónde fue el cáncer de tu papá?

MARIANA

Fue cáncer de colon.

JUAN

El cáncer de los messapios se origina en el hígado.

MARIANA

¿Acaso el cáncer se preocupa por el origen étnico de las personas?

JUAN

Lamentablemente, esos son los episodios en la vida de un messapio. Para ser honesto contigo, ni siquiera pareces messapia.

MARIANA

¿A qué se parece un messapio?

JUAN

A mí, de cabello oscuro, ojos penetrantes, mentón cuadrado. Como Daniel Sarcos.

MARIANA



Y, ¿Las mujeres?

JUAN

Rasgos faciales similares, con menos vellos en el cuerpo. Imagínate una Viviana Gibelli.

MARIANA

¿No me consideras bonita?

JUAN

Eres la mujer más bella que he conocido.

MARIANA

¿No te casarías conmigo?

JUAN

Me casaría contigo ya mismo si tú fueses una messapia o si yo no fuese un messapio.

MARIANA

Si pudieras convertirte en algo, ¿En qué te convertirías?

JUAN

Eso es muy fácil; pues me convertiría en el Kid Rod.

MARIANA

Y ¿Después te casarías conmigo?

JUAN

Después estaría tan ocupado ponchando a los bateadores contrarios que no tendría tiempo para casarme.

*Mariana se levanta y se va.*

¿Para dónde vas?

MARIANA

Me voy a mi casa.

JUAN

¿Es por algo que dije?

MARIANA

¿Tú qué crees?

JUAN

Discúlpame. No fue mi intención. Me gustas mucho más que los Tiburones. Te quiero más que a nada en el mundo entero.

MARIANA

¿Me quieres más que a Messapia?

JUAN

Si pudiera, pues sí ¿Te veré luego para tomarnos nuestro respectivo papelón con limón?

MARIANA

Deberías quedarte en tu casa trabajando con esa estúpida adaptación.

JUAN

Anda vale, Marianita.

MARIANA

Déjame pensarlo.

*Fin de la escena*

### **Escena 3**

*Papá y mamá en casa.*

PAPÁ

Nosotros somos messapios y tenemos ciertas costumbres que tú deberías conocer.

MAMÁ

Que se sepa que ya nosotros no enterramos a nuestros hijos en jarrones.

PAPÁ

Que se sepa que sólo cantamos en claves menores.

MAMÁ

Que se sepa que nosotros inventamos el brandy de ciruela.

PAPÁ

Que se sepa que nosotros usamos el calendario messapio.

MAMÁ

Nosotros somos los últimos messapios en nuestra madre tierra. El mundo nos conoce como los Pérez. Nuestro apellido original, cuando se pronuncia, hace que se rompan las ventanas.

## PAPÁ

Nuestro éxodo desde el Adriático hasta Apulia debía haber sido temporal para luego reagruparnos en comunidades menos peligrosas. Claro está que, nuestros adivinos messapios, como estaban identificando con exactitud los múltiples peligros que existían en los Balcanes, no pudieron anticipar la despiadada presencia de romanos y visigodos en Apulia.

## MAMÁ

Como estábamos acorralados, nos tuvimos que separar. Nuestras tradiciones se transmitieron en secreto. Los messapios comenzaron a casarse con razas inferiores. La raza se fue debilitando. Los messapios dignos, que una vez fueron fuertes, involucionaron. Los que una vez tuvieron cinco dedos de frente. Los que alardeaban sobre su mentón cuadrado ahora tienen una cabeza de ñame. Los chocolaticos que una vez decoraban su abdomen se han convertido en un gran Toronto derretido que cubre su flácido miembro messapio.

## PAPÁ

Los que una vez fueron unos cocos voluptuosos ahora parecen más bien unas lechozas mayugadas. Su cabello dorado messapio que solía ser luminoso y abundante,

se convirtió en un cabello castaño grasoso y desteñido. Sus caderas messapias, que solían ser anchas y juguetonas, desaparecieron. Y aún más importante que todo, su útero messapio se marchitó como una ciruela pasa.

MAMÁ

Me das asco.

PAPÁ

Tú empezaste.

MAMÁ

Pues fuiste tú quien tuvo que esperar. Yo ya tenía 10 años madura y preparada.

PAPÁ

Estabas tan madura como un mango podrido. Apestabas, de hecho, todavía apestas. Y todos sabemos de dónde viene ese hedor.

MAMÁ

¡No me toques!

PAPÁ

Te toco dónde y cuándo me dé la gana.

MAMÁ

¡Quítame las manos de encima!

*Él levanta la mano como para pegarle.*

Si me pegas, te dejo.

*Él baja la mano. Esperan un momento mientras se tranquilizan y hacen un espectáculo de besos en las mejillas.*

MAMÁ

Que se sepa que los messapios no nos sacamos los trapitos al sol en público.

PAPÁ

Que se sepa que el hombre messapio es un hombre inteligente.

MAMÁ

Que se sepa que los messapios somos nativos de los balcanos más no nacidos de los balcanos.

PAPÁ

Que se sepa que la sangre que ha corrido entre los messapios y sus enemigos por miles de años y que ha contribuido con la disminución de la que solía ser una digna población de 4 millones a cuatro personas, no tiene nada que ver con nosotros. Que se sepa que nosotros los messapios, nos mudamos a Venezuela porque sabíamos que el apellido Pérez pasaría desapercibido.

MAMÁ

Al parecer hemos pasado desapercibidos muy bien, tanto así que ahora nuestro hijo no puede conseguir una novia.

PAPÁ

¿Ya buscaste en internet?

*Se sientan en la mesa del comedor con Juan y el Tío quien está ojeando el periódico.*

TÍO

¿¡Qué les dije!?! ¡Aquí está la prueba! Les dije que los aliprantianos eran unos caníbales.

JUAN

Pásame el queso de cabra messapio, por favor.

MAMÁ

Primero hice una búsqueda en Yahoo y conseguí siete links con Messapia.

TÍO

No podemos confiar en los eruditos croatas, esos asquerosos gusanos facistas. Qué bueno que teníamos a los franceses cerca, sirven aunque sea de epígrafes esos *jediondos*.

MAMÁ



Tío, por favor, modera tu lenguaje.

PAPÁ

¿Nada interesante?

MAMÁ

Un autolavado en Maracaibo, una mercería en Catia la Mar. Unos cuantos sitios web en italiano.

JUAN

¿Por qué no te metes en Google que es mejor? ¿O en Auyantepui?

MAMÁ

No hables con la boca llena.

JUAN

Perdón.

TÍO

¡¿PERDÓN?! ¡¿PERDÓN?! ¿Acaso esas ratas aliprantianas pidieron perdón por haber atropellado a mi esposa y a mi hija y por haber arruinado mi vida? Nunca pidas perdón muchacho. No tenemos que pedir perdón por nada.

PAPÁ

Tío, ya es suficiente. No es el sitio ni el lugar para eso.

TÍO

Hemos esperado por tres mil largos años.

PAPÁ

Pues seguiremos esperando. Ajá, esposa, decías...

MAMÁ

Bueno, luego hice una búsqueda con Juan Pérez en Yahoo en la sección de familiares perdidos. Y esto fue lo que imprimí.

*Soltó una lista equivalente a una resma de papel.*

PAPÁ

¿Y tú esperas que él llame a toda esa gente? Es como buscar una aguja en un pajar.

MAMÁ

Estoy tratando de salvarle la vida a nuestro hijo. Deberías estar haciendo lo mismo en vez de estar perdiendo el tiempo viendo los precios de las cimitarras.

PAPÁ

Es que hay mucha variedad, cariño. No podemos dejar que nos estafen.

MAMÁ

Que se sepa que el honor no tiene precio.

PAPÁ

Que se sepa que los hombres messapios son muy trabajadores y ahorrativos.

MAMÁ

¿Tú no eres muy trabajador que digamos?

TÍO

Que se sepa que algún día me vengaré.

*Suena el timbre*

Oh por Dios, alguien está tocando el timbre.

PAPÁ

Tío, por favor, vete a tu cuarto.

*El tío duda en irse*

¡Ahora!

*El tío se va y la mamá hace que entre la vecina, la Sra. Maldonado.*

MAMÁ

Es nuestra vecina, la Sra. Maldonado. Bienvenida a nuestra humilde casa. Es un placer verla en una noche tan linda como esta. ¡Saluda Juan!

JUAN

¿Cómo está? Sra. Maldonado

Sra. MALDONADO

Hola Juan. Un placer verte. ¿Cómo te está yendo en el colegio?

MAMÁ

Se va a graduar de bachiller en dos semanas.

JUAN

Si es que paso.

PAPÁ

Y va a tener que pasar todas las materias; si no, él sabe lo que le espera.

SRA. MALDONADO

Estoy segura de que te va a ir bien, Juan. El Sr. Maldonado dice que puedes venir a la “Carnicería Alfredo” cuando quieras. Considera que tú eres un buen trabajador.

PAPÁ

Todos los messapios somos buenos trabajadores. Claro está, ahora va a necesitar un salario para vivir.

SRA. MALDONADO

El Sr. Maldonado y yo tenemos un par de entradas par a ver a los Tiburones este viernes y no podemos ir al juego. Juan, ¿Tú las quieres? Sé que eres fanático de los Tiburones.

JUAN

Amo a los Tiburones más que nadie en el mundo.

PAPÁ

Todos los messapios amamos a los Tiburones.

*La Sra. Maldonado le da las entradas a Juan.*

SRA. MALDONADO

Disfruta el juego hijo.

JUAN

Gracias, Sra. Maldonado.

MAMÁ

¿No quiere quedarse a comer un poco de nuestra torta messapia?

SRA. MALDONADO

El Sr. Maldonado y yo vamos a probar el nuevo restaurant UZBECO

MAMÁ

Tengan cuidado. La gente dice que la comida uzbeca se come casi cruda.

SRA. MALDONADO

Buenas noches a todos.

MAMÁ

Un placer verla de nuevo.

*La Sra. Maldonado sale de la escena.*

MAMÁ

Ella es tan dulce. Mucho más simpática que el cerdo de su esposo.

PAPÁ

Van a comer fuera todos los días. Pareciera que tuvieran la gallinita de los huevos de oro.

*Arrancándole las entradas de los Tiburones a Juan*

Dame esas entradas.

JUAN

Pero papá, ¿ella me las regaló a mí!

PAPÁ

¿Quién te da de comer a ti, gafo? El tío y yo iremos al juego. Tengo mucho tiempo que no voy a un juego.

MAMÁ

Pero los ves muy a menudo.

PAPÁ

En televisión no es lo mismo.

*Juan se levanta de la mesa*

¿Para dónde crees que vas jovencito?

JUAN

Voy a dar una vuelta.

PAPÁ

¿Para dónde?

JUAN

Miérrrrrcoles... por ahí, vale.

PAPÁ

¿Vas a ver a la zorra amiguita tuya, no? la de los lentes ridículos. ¿Cómo es que se llama?

JUAN

Se llama Mariana y la amo.

PAPÁ

Mariana. Nombre típico de zorra criolla. Te debería dar vergüenza.

MAMÁ

Si no estuvieras tan ocupado con esa tal Mariana posiblemente conseguirías una esposa y no tendríamos que gastar el dinero de nuestros ahorros en una cimitarra para decapitarte el día que cumplas 18 años.

JUAN

Pero mamá ya no quedan más esposas en el mundo.

MAMÁ

Si nuestros ancestros que vivían en los pueblos remotos de Messapia, enclavados en la cadena montañosa de Ródope, se las arreglaron, ¿No vas a poder tú?

JUAN

¡Pero es que nosotros somos los últimos messapios!

MAMÁ

No puedes estar tan seguro de eso, querido.



JUAN

Buscamos durante diez años y lo único que conseguimos fue al tío y a María, y ahora  
María está muerta y yo voy a perder mi cabeza.

MAMÁ

Con más razón tienes que buscar en internet.

*Fin de la escena*

#### **Escena 4**

*Un café en Macuto. Juan y Mariana toman un papelón con limón.*

JUAN

Él era limpiabotas.

MARIANA

¿Le gustaba?

JUAN

Nadie es un limpiabotas porque quiera. Habría sido un escultor como todos los hombres messapios, pero la vida es dura para los inmigrantes.

MARIANA

¿Y tu tatarabuelo?

JUAN

Mi tática, tatarabuelo Pérez era un agricultor messapio que se hacía pasar por un siciliano. Vivía en una granja cerca de Brindisi, entre huertos de olivas. Además de su familia, quedaba sólo otra familia messapia en la región y tenían una hija...

MARIANA

...María Pérez...

JUAN

A quien él conquistó.

MARIANA

Porque no tenía más alternativa. Ella era la última messapia en la región.

JUAN

Y ella era bella.

MARIANA

Como Viviana Gibelli joven.

JUAN

Su familia tenía un olivar y tenían una buena posición económica. Él no era nadie, era un simple campesino pata en el suelo.

JUAN

¿Cómo la conquistó?

JUAN

Con sonrisas, canciones, poemas, y besos. Muchos besos.

MARIANA

A mí me encantan los besos.

JUAN

Él solía besarla justo aquí, y aquí, y aquí, y aquí.

MARIANA

¿Dónde?

JUAN

En las rodillas o posiblemente un poquito más arriba.

MARIANA

Pero no estaban casados.

JUAN

Estaban comprometidos.

MARIANA

Y, ¿Qué somos nosotros?

JUAN

Tú eres el amor de mi vida. Somos... pareja.

MARIANA

¿Cómo los gays?

JUAN

¿Podemos continuar?

*Él señala la pila de respuestas personales de los anuncios.*

MARINA

*Leyendo*

“querido messapio soltero, tus ojos penetrantes poseen la llave de mi apasionada y virginal alma. Adjunto una foto de mi seductor rostro messapio. Para saber más de mí, tendrás que esperar. Firma, Bibi, la bella balcana”.

JUAN

¿Puedo ver su foto?

*Ella le da la foto en sus manos.*

¡Si, ta' bien! Esa no es messapia.

JUAN

¿Cómo lo sabes?

JUAN

Todas las messapias son bellas. Si no me quedo boquiabierto de deseo, entonces ella no es uno de nosotros.

MARIANA

Vamos a fugarnos juntos.

JUAN

No podemos hacer eso.

MARIANA

¿Por qué no, si yo soy el amor de tu vida?

JUAN

Nos vamos a graduar de bachilleres en doce días.

MARIANA

Y a ti te van a decapitar en trece.

JUAN

Puede ser.

MARIANA

¿No tienes miedo?

JUAN

¿Por qué debería tenerlo?

MARIANA

Yo estaría asustada si mi padre estuviera buscando una cimitarra antigua.

JUAN

Que se sepa que los Messapios no se asustan fácilmente. Bueno sí, pues, estoy medio asustado. Tengo ful miedo.

MARIANA

Es normal.

JUAN

Que patético. Soy el gallina más grande en la historia de mi civilización.

MARIANA

No seas tan duro contigo mismo.

JUAN

Mis ancestros enfrentaron crisis como ésta sin pensarlo mucho. No había soldados cobardes en Slivovitzia.

MARIANA

¿Y los messapios no perdieron esa batalla?

JUAN

Éramos inferiores en número de soldados y aún así contuvimos al enemigo durante doce días. Puros héroes. Gracias a Dios que yo no estaba por esos lares. Es mucho más fácil para mí ahora. Lo único que tengo que hacer es cerrar los ojos y esperar que

la fría hoja de acero se desliza a través de la suave carne de mi cuello. Mi mami acariciará mi decapitada cabeza y jugara con ella como si fuera una pelota de fútbol.

MARIANA

¿Estás seguro de que no me puedo convertir en messapia?

JUAN

Absolutamente seguro. El matrimonio mixto está prohibido desde hace más de 1.500 años.

MARIANA

Yo sería una messapia increíblemente espléndida.

JUAN

Cariño, tú eres venezolana.

MARIANA

Tengo los más nobles valores messapios. De un lado al otro, marcharemos hacia adelante por la Gran Messapia, una y otra vez, hasta el glorioso día en que coloquemos el asta de nuestra bandera en el húmedo suelo balcano.

MARIANA

No sabía que llevabas eso por dentro.

MARIANA



La pasión que yo siento por Messapia es tan ardiente como la pasión que siento por ti.

¿Qué dices, amor?

JUAN

Mi familia no lo permitiría. Ellos son muy exigentes cuando se trata de este tipo de tradiciones.

MARIANA

Tu familia es tan mala contigo.

JUAN

Me lo merezco. Nunca he estado a la altura de sus ideales. Nunca he sido un buen messapio.

MARIANA

Haré de ti un messapio tan bueno que ellos se sentirán apenados. ¿Qué se creen para hablar así de decapitarte?

JUAN

Sería aun peor si fuera mujer. Las antiguas muchachas messapias se supone que debían caminar por sí solas hasta la hoguera.

MARIANA

No voy a permitir que mueras.

JUAN

Si no puedes soportarlo, pues deberías dejarme.

MARIANA

¿Quieres que te deje una semana antes de la fiesta de graduación?

JUAN

Si eso es lo que tú quieres.

MARIANA

Fue idea tuya.

JUAN

Dale pues, termina conmigo.

MARIANA

Ok, voy a hacerlo.

JUAN

¡Dale chica! ¿Qué esperas?

MARIANA

¡Ok!;ok! dalo por hecho.

*Una pausa*

¿Y qué vamos a hacer con nuestras entradas del juego Tiburones-Leones de este sábado?

JUAN

Me supongo que podemos ir como amigos. Pero no podemos seguir haciéndolo.

MARIANA

Mira, aquí tienes una messapia.

*Leyendo con pocas ganas*

“lejos desde nuestras tierras nativas donde los cazadores mataban jabalíes, donde las cosechas rebosaban los campos, donde el mar estaba repleto de peces gordos y de delfines sabios, donde el cielo azul se tornaba violeta, donde el clima siempre era agradable, donde hasta la lluvia, la nieve y el viento traían felicidad...”

¿Agarraste la idea?, y sigue así por muchas páginas.

JUAN (*embelesado*)

No te detengas.

MARIANA

“lejos desde una tierra donde los árboles eran enormes y el suelo estaba cubierto de arbustos, donde las ciruelas se fermentaban en tanques de madera de cerezo, donde las castañas caían suavemente en el regazo de los niños...” ¡qué vaina tan ridícula!

¿Y esto te gusta?

JUAN

¿Y mandó su foto?

MARIANA

Ella escribe algo aquí, cerca del final de la página... “leí tu anuncio en internet y sé que eres messapio, por eso te deseo. Seguramente te estás preguntando a quién me parezco. Tengo las características típicas de una messapia, es decir, soy increíblemente hermosa”. ¿Quién se cree que es? “Escríbeme y te enviaré un video. Me muero de ganas por volver a tener contacto contigo. Totalmente a tu disposición, María Rodríguez”. ¿Rodríguez?

JUAN

De la civilización perdida.

MARIANA

¿Qué tribu perdida es esa?

JUAN

En el período siguiente a la batalla de Slivovitza, con el humo y la niebla, se confundieron por la corriente del Danubio y terminaron tomando la dirección incorrecta. En lugar de cruzar el Adriático, caminaron hacia el este a través de Asia Central. Hay una referencia similar de un peletero messapio en las aventuras de Marco Polo, pero esa fue la última información que nos llegó. ¿Dónde vive?

MARIANA

En Machiques.

JUAN

Eso es lógico debido al patrón migratorio de los messapios. Te dictaré. “querida María Rodríguez, amor de mi vida. Me estremezco de deseo por ti. Hiervo de pasión. Mi corazón se acelera como mototaxi rururuuuleteando en pleno viaducto” ¿Por qué no estás escribiendo?

MARIANA

Escribe tú.

JUAN

¿Estás abandonando tu puesto?

MARIANA

¿Cuál puesto?

JUAN

El de Asistente de investigación, es obvio que no podemos continuar como pareja.

MARIANA

Lógico.

JUAN

¿Estás celosa?

MARIANA

Estoy furiosa. ¿Yo no significo nada para ti?

JUAN

Claro, tú eres todo para mí.

JUAN

Entonces, ¿Cómo puedes hacerle esto a nuestra relación?

JUAN

Mis sentimientos hacia ti no han cambiado, pero conseguí una messapia. Tú sabías que esto iba a pasar.

MARIANA

Para ti es muy fácil decirlo.

JUAN

Al contrario, es muy difícil.

MARIANA

No pareciera.

*Juan le da dinero a Mariana.*

JUAN

Toma, paga los papelón con limón.

*Juan sale.*

MARIANA

Espera, ¿Y el resto de las cartas?

JUAN

Quémalas. Encontré la messapia que buscaba.

MARIANA

Pero, ¡espera!

*Hace como si estuviera leyendo.*

Querido Sr. Messapio, para el momento en que usted reciba esta carta, yo estaré a tan sólo diez días de mi muerte. Nadie sabe lo sola que me siento porque nadie sabe que soy messapia. Mi madre lo sabía pero ella murió atropellada mientras cruzaba la Soublette por no subir la pasarela. Vivo sola y estoy en el liceo y sé que si no me caso con usted, por las tradiciones messapias, no tendré otra alternativa que ir yo misma hacia la hoguera. Por favor, no me deje morir. Firma: usted sabe quién.

JUAN

No se quién es. ¿Dejó una dirección? ¿Envió una foto? Necesito conocerla.

MARIANA

Hay más... Te he visto y sé que estás hecho para mí. Pero tengo miedo de que no sepas qué significa el amor. Es muy peligroso para nosotros encontrarnos en Macuto.

Nos encontraremos en el Tolón el martes a las 8 de la noche.

JUAN

Eso es mañana. ¿Dónde?

MARIANA

Nos veremos en Friday's cerca de la barra.

JUAN

¿Cómo la reconoceré?

MARIANA

Llevará puesta una rosa roja.

JUAN

Mañana a las 8 de la noche. No puedo esperar. Esta es la oportunidad de mi vida. Ella o María Rodríguez. No puedo creer que tenga opciones.

MARIANA



¿De verdad preferirías a esa maracucha zorra en vez de esta triste y honesta huérfana?

JUAN

¿Y a ti qué te importa con cuál me case?

MARIANA

A pesar de lo mal que me has tratado, me encantaría verte feliz.

JUAN

*Arrivederci amore. Te extrañaré.*

MARIANA

Yo ya te estoy extrañando. *Arrivederci amore mio.*

*Él sale. Fin de la escena.*



## **Escena 5**

*Papá y mamá están haciendo su ritual lavatorio en el dormitorio messapio. Papá prepara su ropa y la mamá trabaja con su maíz.*

MAMÁ

Bienvenido al dormitorio principal messapio.

PAPÁ

Es aquí donde se reproduce la gran raza.

MAMÁ

Se reproducía.

PAPÁ

Se solía reproducir la raza en cuevas y en los campos, en los lagos de montaña y en los troncos de árboles huecos, pero nosotros los messapios hemos cambiado con el tiempo. El hombre messapio moderno ya no usa ropa interior hecha de pieles de animales.

MAMÁ

La mujer messapia moderna es tan fashion como una modelo de Paris.

PAPÁ

Que se sepa que de vez en cuando los messapios lo hacen con la luz encendida.

MAMÁ

No que yo recuerde.

PAPÁ

¿Me culpas por no encontrarte tan atractiva?

MAMÁ

Que se sepa que es mutuo. Miren al hombre de negocios moderno, como prepara su ropa de trabajo para el día siguiente.

PAPÁ

Así es.

MAMÁ

Aún cuando, él no ha tenido un trabajo fijo en quince años.

PAPÁ

Es difícil en esta época.

MAMÁ

No es tan difícil. La mitad de los negocios en la Soublette tienen avisos en las puertas. Hasta Alfredo el carnicero está buscando personal.

PAPÁ

Y ¿Tú crees que yo trabajaría para ese bueno para nada? Ese pudo haber sido mi negocio. ¿Quién le dio derecho a él para...?

MAMÁ

Nunca quisiste ser carnicero.

PAPÁ

Frente a mis propios ojos me quitó el local. Y tiene el descaro de explotar a mi hijo pagándole una miseria.

MAMÁ

Esa miseria es mucho más de lo que tú ganas. Trabajo es trabajo. En Mc Donald's también están ofreciendo trabajo. Mc Donald's siempre está contratando gente.

PAPÁ

Que se sepa que los hombres messapios no trabajan en la industria de servicios.

MAMÁ

Tú y tu maldito orgullo. ¿Quieres que nos muramos de hambre?

PAPÁ

Yo no veo que usted traiga dinero a la casa, Señora Messapia.

MAMÁ

El papel principal que desempeñan las mujeres messapias es dar calor al hogar y encargarse de la crianza de los niños. Que se sepa eso.

*Juan entra*

PAPÁ

Que se sepa que tú fracasaste con el tema de la reproducción. Distes a luz a uno solo y es todo un muchacho gafo.

MAMÁ

¿Cómo te atreves?

PAPÁ

¿Me equivoco?

MAMÁ

Si tú no hubieses sido el último messapio...

PAPÁ

Lo mismo digo.

MAMÁ

¡Anda a joder al coño e' tu madre, maldito gordo borracho, bueno para nada!

PAPÁ

Anda a joder al coño e' tu madre tú también, piazó e' puta.

MAMÁ

Eres un hijo de puta.

PAPÁ

Y tu mamá es una aliprantiana.

*Viendo que llegó el hijo*

¿Qué coño quieres?

*Juan les da el libreto.*

JUAN

“la Gran Messapia”, Acto 2, escena 1. ¿Seguimos? ¿Paramos? Adaptación de Juan Pérez.

PAPÁ

Soy el apuesto rey messapio y ésta es mi adorada reina messapia.

MAMÁ

Hola, Messapia.

PAPÁ

Tengo que tomar una decisión.

MAMÁ

Tenemos que tomar una decisión.

PAPÁ

¿O seguimos o paramos?

MAMÁ

Es eso lo que queremos saber realmente.

PAPÁ

Si paramos habrá problemas.

MAMÁ

Si seguimos será peor.

JUAN

¡Papá! ¡Mamá! he estado espiando a los aliprantianos nómadas a horcajadas en sus corceles feroces. Vienen galopando desde el este y no hay duda de que tratarán de acabar con nosotros.

PAPÁ



Deben estar acercándose a la planicie de Slivovitza. ¡Apúrate, Juan! Sopla el cuerno de cabra messapio. Que nuestra gente sepa que vamos a cruzar el Adriático.

*Juan toma el cuerno y hace que suene.*

MAMÁ

Cariño, estoy en choc.

PAPÁ

No temas, mi hermosa reina. Los messapios somos gente noble. Saldremos de esta por las buenas o por las malas.

MAMÁ

¿Pero lograremos algún día reclamar nuestra tierra ancestral?

PAPÁ

Algún día retornaremos triunfantes. Con tal de que nunca lo olvidemos.

MAMÁ

Te amo mi apuesto rey.

PAPÁ

Yo también te amo, mi hermosa reina.

JUAN

Los amo, papá y mamá

PAPÁ Y MAMÁ

Nosotros también te amamos, querido hijo.

PAPÁ

Apurémonos hacia los veleros antes de que sea demasiado tarde.

*Fin de la obra dentro de la obra*

MAMÁ

Gracias hijo.

PAPÁ

Querida reina, querido príncipe, nunca olvidemos nuestro destino.

JUAN

Mamá, ¿Te acuerdas de la tribu perdida de los messapios?

MAMÁ

Eso es un viejo chisme. Si de verdad hubiesen existido, ya nos habrían encontrado y entonces no tendríamos que decapitarte.

JUAN

No es tan fácil que nos encuentren teniendo el apellido Pérez.

PAPÁ

Pues, a los aliprantianos se les hizo fácil la tarea.

JUAN

Pero a lo mejor todos esos mitos son ciertos. ¿Sería posible?

MAMÁ

¿Por qué lo dices, hijo?

JUAN

Creo que conseguí a una chica.

*Fin de la escena*

**Escena 6-** el video

*El video de María Rodríguez. La cámara enfoca la vereda de un parque en Machiques. María entra trotando con su iPod hacia el foco de la cámara y se para y comienza a hablar directamente hacia la cámara.*

MARÍA RODRÍGUEZ

*Catira oxigenada con el pelo liso. Una sifrina común.*

*Con acento de maracucha.*

Lejos de nuestra tierra originaria, donde los granjeros valientes cultivaban la tierra fértil, donde el pasto era increíblemente verde, donde los políticos eran como vos y yo. Lejos de esta tierra idílica, nosotros, los messapios seguimos adelante, trabajando fuertemente para derrotar a nuestros despiadados enemigos y reclamar La Gran Messapia. Mi nombre es María Rodríguez y aparte de la mamá mía, ya mayor, soy la última messapia viviente de la tribu perdida de los messapios. Por tres mil largos años hemos cargado la antorcha ancestral. Está eternamente encendida y algún día iluminará nuestro camino de regreso a casa en Messapia. Mamá, saluda.

*Se oye el ruido de un vidrio que se quiebra.*

Vivimos en Machiques, el centro clandestino por mucho tiempo de la cultura messapia. Hemos estado escondidos por casi tres mil años, pero las circunstancias nos hicieron salir a la luz. En menos de dos semanas cumpliré dieciocho años. En menos de dos semanas, moriré en la hoguera. ¿De verdad existís mi amor? ¿Seis vos

realmente? Voy saliendo para Macuto para encontrarme contigo. ¡Qué viva  
Messapia!

*Fin del video*

## **Escena 7**

*En la entrada de Friday's del Tolón. Mariana está disfrazada como MARÍA PÉREZ, sin los lentes y con una peluca. Juan entra.*

JUAN

Ahí está esa rosa roja.

MARIANA COMO MARÍA PÉREZ

No quería que hubiese confusión. Hola, Juan Pérez.

JUAN

Hola María Pérez. Es un placer conocerte.

*Él le da la mano y la saluda de la forma secreta de los messapios. Ella no entiende.*

JUAN

¿No te acuerdas del saludo secreto?

MARÍA PÉREZ

Mis padres me lo enseñaron pero ellos murieron hace muchos años.

JUAN

¿Cómo murieron?

MARÍA PÉREZ

Mi mamá murió atropellada por un patas blancas y mi papá se fue acabando con cáncer en el hígado. Estas cosas son tristes aunque sepas que van a pasar.

JUAN

¿Estás segura de que eres messapia?

MARÍA P

Soy tan messapia como tú. ¿Tú eres messapio, cierto?

JUAN

1000% seguro.

MARÍA P

Ya somos dos. Y aquí estamos, lejos de nuestra tierra originaria...

JUAN

Sí, estamos muy lejos.

MARÍA P

¿No por mucho tiempo, cierto?

JUAN

Eso espero.

*Un momento de pausa.*

MARÍA P

Que se sepa que estamos enamorados.

JUAN

¿Ah sí?

MARÍA P

Una mujer messapia y un hombre messapio. ¿Qué más podría ser?

JUAN

Pero nos conocimos hace unos minutos. El amor no llega así de rápido para mí.

MARÍA P

Si no estás enamorado de mí, debe ser porque estás enamorado de otra persona. Debe haber alguna otra messapia por ahí o ¿Por qué no?, incluso una que no sea messapia.

JUAN

Nunca podría enamorarme de una mujer que no sea messapia.

MARÍA P

¿Alguna vez has salido con una mujer que no sea messapia? ¿Alguna vez la has besado, por allá abajo?

JUAN



¿Te gustaría un helado?

MARÍA P

Me encantaría compartir un papelón con limón contigo.

JUAN

¿Papelón con limón?

MARÍA P

¿Qué te pasa? Pareciera que hubieses visto a un fantasma.

JUAN

Para nada, nunca me he sentido mejor.

MARÍA P

Algo te está dando vueltas en la cabeza. Dímelo, de messapio a messapia.

JUAN

Tú me haces recordar de momento a alguien.

MARÍA P

¿Es una amiga o una amante?

JUAN

Una compañera de clases.

MARÍA P

¿Es bonita?

JUAN

Es la mujer más bella que he visto, bueno, además de ti y, bueno... por supuesto, ella no es messapia y por lo tanto no puede ser tan bella, pero es... bonita. Se parece bastante a ti.

MARÍA P

Es más que una compañera de clases, ¿Cierto?

JUAN

De vez en cuando solíamos ir al Estadio Universitario juntos. Somos fanáticos de los Tiburones.

MARÍA P

Yo también soy fanática de los Tiburones. Y los aliprantianos son como esos estúpidos Leones. ¿Cuándo vamos a un juego?

JUAN

Pronto.

MARÍA P

¿Qué te parece si vamos este sábado? Escuche que los Leones juegan contra los Tiburones en el Estadio Universitario y los Tiburones son home-club.

JUAN

No, el sábado no es buena idea.

MARÍA P

¿Por qué? ¿No te gusta la Liga Venezolana de Beisbol Profesional?

JUAN

Es que estoy como comprometido para ese juego.

MARÍA P

Perfecto. Yo consigo otra entrada y nos sentamos juntos.

JUAN

Eso no sería tan buena idea.

MARÍA P

¿Por qué no? ¿No vas con la famosa compañera de clases?

JUAN

De hecho... sí.

MARÍA P

¿Y no puedo conocerla?

JUAN

Esa realmente no es buena idea.

MARÍA P

Pero ¿Por qué no?

JUAN

Bueno, porque las cosas son como son, tú sabes cómo son las cosas.

MARÍA P

¿Y cómo son las cosas entre tú y esta compañera de clases que no es messapia?

JUAN

Somos panas.

MARÍA P

¿Panas cómo? Y ¿Seguro que ella piensa lo mismo?

JUAN

Eso no importa ahora. Tú y yo tenemos toda una vida por delante llena de beisbol.

Cuando nos casemos, nos compramos los abonados.

MARÍA P

Pero dijiste que no me querías.

JUAN

Eso no es lo que quise decir. Lo que quise decir es que primero nos tenemos que conocer y luego te amaré por siempre.

MARÍA P

¿Pero cómo sabes que me amarás por siempre si ni siquiera me conoces?

JUAN

Porque... somos messapios. Ese es nuestro destino.

MARÍA P

¿Tus padres se aman?

JUAN

Ellos aman a Messapia. Anda, vamos a casarnos.

MARÍA P

No.

JUAN

¿Cómo que no?

MARÍA P

Tendrás que conquistarme primero. Quiero sonrisas y canciones, y poemas y besos.  
Muchos besos. Necesito estar 1000% segura de tu amor por mí.

JUAN

Pero sólo me quedan doce días para cumplir dieciocho años.

MARÍA P

Entonces, mejor apúrate en el asunto de la conquista. Sería una lástima que tuvieses  
que ser decapitado.

JUAN

¿Tú crees que eres la única messapia? Hay otras alternativas.

MARÍA P

¿Qué dices? ¿Alguién de la tribu perdida o algo así?

JUAN

Resurgieron después de 3.000 largos años.

MARÍA P

Y sin embargo, ahí está Mariana la chica que no es messapia. Tu verdadero amor.

JUAN

¿Cómo sabes su nombre? Yo no te dije su nombre.

MARÍA P

¿Ya tiraste con ella?

JUAN

Apenas y nos hemos besado.

MARÍA P

Mentiroso, te la has estado cogiendo por meses.

JUAN

¡Tampoco tanto!

MARÍA P

¿Por qué debería casarme con un hombre en el que no puedo confiar?

JUAN

Puedes confiar en mí. Sólo porque me porté mal en un momento...

MARÍA P

¿Eso es todo lo que ella significa para ti?

JUAN

Bueno, fue un poco más que eso, pero...

MARÍA P

¿Y ella te ama?

JUAN

No vale.

MARÍA P

¿Y cómo puedes estar tan seguro de eso?

JUAN

Un hombre sabe cuando una mujer está enamorada de él. Hay algo en sus ojos. Puede ser que le gusté, pero eso es todo.

MARÍA P

¿Y podrías saber si estoy enamorada de ti?

JUAN

Dijiste que lo estabas.

MARÍA P

¿Mariana alguna vez te lo dijo?

JUAN

¿Podrías dejar de mencionarla? ¡Ella está fuera de mi vida!

Se puede lanzar por una ventana si quiere.



MARÍA P

Debería hacer eso.

JUAN

Ella puede hacer lo que le dé la gana. No me importa. Como puedes ver, ya lo superé.

Eso fue tiempo pasado, ahora estoy lo suficientemente claro como para decirle lo que es, una típica zorra venezolana.

*María P sale corriendo,*

Epale, ¿Para dónde vas? ¿Y los papelón con limón, Mariana? Perdón María. ¿María?

*Fin de la escena.*

## Escena 8

*Juan entra al apartamento. El tío tiene agarrado a Alfredo de tal modo que los brazos le quedan torcidos hacia la espalda.*

TÍO

Atrapé a un aliprantiano. Mírale las orejas caídas, la boca grande, la frente inclinada.

JUAN

Tío, ese es Alfredo. Él es el dueño de la “Carnicería Alfredo”. Alfredo, Gracias por las entradas para el juego de los Tiburones.

ALFREDO

Siempre a la orden. Dile que me suelte.

TÍO

Alfredo, comienza con la misma sílaba que aliprantiano. Buen truco, muchacho.

ALFREDO

¿Cómo me estás llamando?

TÍO

Aliprantiano. La palabra que mi madre me decía entre dientes cuando apenas era un bebé. Aliprantiano. El enemigo.

ALFREDO

¡No sé de qué estás hablando!

TÍO

¿Sabes algo del asesinato?

ALFREDO

¿Qué asesinato?

TÍO

El de mi hija María.

ALFREDO

Escuché que la atropellaron. Mi sentido pésame.

TÍO

Asesinada a sangre fría, tú lo hiciste.

ALFREDO

Te equivocaste de persona. Juan, ¡dile!

JUAN

El Sr. Maldonado es nuestro vecino.

TÍO

El enemigo está entre nosotros.

*Mirando a Alfredo.*

¿Dónde estuviste tú la noche del 23?

ALFREDO

¿El martes pasado? Estaba en el juego de los Tiburones.

TÍO

¿Quién fue el pitcher que ganó el juego?

ALFREDO

Anthony Ortega casi bota el juego, pero trajeron al Kid y los mantuvo a raya con tres ponches.

TÍO

¿Y el miércoles?

ALFREDO

Enrique González ganó 3-2. Belisario llenó las bases con un solo out en el noveno pero al final se llevó el salvado con un doble play de tercera a segunda y de segunda a primera.

TÍO

¿Quién impulsó la carrera ganadora del juego?

JUAN

Ya nadie lleva esas estadísticas como antes.

ALFREDO

Fue Oscar Salazar quien bateó un hit entre dos hacia la derecha. Gregor Blanco anotó desde segunda. ¿Contento?

TÍO

Veo que te han entrenado bien. Juan, desabróchale la camisa.

JUAN

¿Por qué?

TÍO

Sólo hazlo.

*Juan le desabrocha la camisa a Alfredo y se puede ver que abajo lleva puesta una camisa de los Leones con el número "53".*

Número 53. Abreu. Como lo sospeché, un fanático de los Leones, como todos los aliprantianos.

ALFREDO

Soy fanático de los Tiburones. La Sra. Maldonado y yo tenemos los abonados en el Estadio Universitario.

JUAN

Tío, él no es quien tú crees, déjalo ir.

TÍO

No cuestiones mi autoridad, muchacho. Yo he perseguido aliprantianos por mucho más tiempo que tú.

JUAN

¿Alguna vez has atrapado a uno?

TÍO

*Amarrando a Alfredo.*

Nunca había tenido a uno de estos en mis propias manos. Pero he matado como a unos 15 con mi rifle Kalashnikov. Y todos se parecían mucho a él: orejas grandes, boca inclinada, frente caída.

JUAN

¿Tú has matado a 15 tipos que se parecen a Alfredo?

ALFREDO

¡Auxilio, Auxilio!

*El tío amordaza a Alfredo.*

TÍO

Algún día, venceremos.

*Aparece papá en escena*

PAPÁ

¿Qué tenemos aquí?

TÍO

El tío secuestró a Alfredo.

PAPÁ

*Dirigiéndose al tío*

¡Vete a tu cuarto!

TÍO

*Dirigiéndose a Alfredo.*

Debí haberte despellejado cuando tuve la oportunidad.

PAPÁ

*Dirigiéndose al tío*

Ya me escuchaste.

TÍO

Chao, pescao.

*El tío sale de la escena. Papá le quita la mordaza a Alfredo.*

PAPÁ

Hola, Alfredo. ¿Cómo van los Tiburones?

ALFREDO

¿Puedes desatarme?

PAPÁ

¿Qué pasó aquí? ¿Te amenazó?

ALFREDO

Si. Y dijo que él había matado a 15 de esos “apalachianos”, o como quiera que se llamen.

PAPÁ

Los aliprantianos son nuestros enemigos.

ALFREDO

Él dijo que se parecían a mí.

PAPÁ



No le preste atención al tío. Él ha estado un poco afectado por la muerte de su esposa e hija.

ALFREDO

Deberíamos llamar a la policía para que lo metan preso o llamamos al manicomio.

PAPÁ

¿Tú crees que deberíamos llamar a la policía?

ALFREDO

Creo que es un tipo peligroso.

PAPÁ

Nunca se ha metido en problemas.

ALFREDO

¿Me vas a desatar o qué?

PAPÁ

Ya va, déjame pensar un momento.

ALFREDO

¿Qué es lo que tienes que pensar? Me tienes como rehén.

PAPÁ

Te tengo... mucho aprecio Alfredo. Somos vecinos.

ALFREDO

No me voy a seguir calando esto. Juan, desátame.

PAPÁ

Ni te le acerques hijo.

JUAN

Pero papá...

PAPÁ

Ya me oíste.

*Juan retrocede.*

*Dirigiéndose a Alfredo.*

Alfredo, te voy a hacer unas cuantas preguntitas y te prometo que después las cosas volverán a la normalidad. ¿Dónde te criaste?

ALFREDO

En... Los Chaguaramos.

PAPÁ

Ya veo. ¿Y has ido a juegos de los Leones del Caracas?

ALFREDO

No entiendo qué tiene que ver el beisbol con todo esto.

PAPÁ

¿Qué si fuiste a juegos de los Leones del Caracas?

ALFREDO

Claro. Todo el mundo lo hizo. El estadio estaba a tan solo unas cuadras.

PAPÁ

Vamos a tener que dejarte un rato más aquí.

ALFREDO

¿Retenerme aquí?

PAPÁ

Sólo por unas cuantas horas, como medida de precaución. ¿Por qué no te quedas a cenar?

JUAN

Papá, no podemos hacer eso.

PAPÁ

Cuidado con lo que dices, hijo.

JUAN

Eso está mal papá.

PAPÁ

¡Cierra la boca!

ALFREDO

¿Y tú piensas mantenerme como prisionero? ¿Te pica el culo?

PAPÁ

Escúchame Alfredo. No quiero más problemas. Ya hemos tenido muchos problemas durante todos estos años.

ALFREDO

Yo no estoy buscando pleito, sólo quiero irme a mi casa.

PAPÁ

¿Tú crees que es divertido ser un messapio? No sólo soy el único sustento de esta ingrata familia, sino que tengo que llevar a cabo una guerra. No podemos cruzar la Avenida Soublette sin que nos atropellen. Tenemos que salir disfrazados a comprar el queso de cabra porque los aliprantianos nos vigilan. Y para colmo en Yugoslavia hay una cuerda de idiotas que se matan unos a otros a cada rato por nuestra tierra,

NUESTRA TIERRA.

¿Recuerdas la Guerra de Kosovo a finales de los 90? Te voy a echar un cuento de Kosovo. Nosotros estuvimos ahí antes que todos ellos. Nosotros estuvimos ahí incluso antes de que hubiera colinas.

ALFREDO

De pana, ya basta. ¡Libérenme por favor!

PAPÁ

Es muy fácil para ti decirlo. Tú tienes tu carnicería, tu apartamento lujoso, tienes tu abonado en el estadio. Nosotros los messapios no tenemos nada de eso. Para nosotros la vida ha sido muy dura, gracias a ti. Así que no me hables de libertad, mentiroso, criminal, rata.

ALFREDO

Pero...

PAPÁ

*Batuqueando a Alfredo.*

¡CIERRA LA JETA, SER DETESTABLE! ¡TÍO, llévatelo!

*Tío entra y se lleva a Alfredo.*

*Papá se desploma en una silla y se agarra el pecho.*

PAPÁ

Viejo, ¿Estás bien?

PAPÁ

No sé que me pasó. Pobre Alfredo.

JUAN

Voy a desatarlo.

PAPÁ

Ya es tarde, ¿No crees?

JUAN

Estoy seguro de que le podemos explicar la situación. Lo confundimos con otra persona, es perfectamente entendible. Pasa a cada rato en estos días.

PAPÁ

¿Tú eres un messapio o un pendejo?

JUAN

Es imposible que Alfredo sea un aliprantiano.

PAPÁ

Estamos en guerra, ¿Recuerdas?

JUAN

Los messapios no son secuestradores.

PAPÁ

¿Dónde está tu libreto?

JUAN

Olvida el libreto. No coincide.

PAPÁ

Ok. Improvisaré entonces.

PAPÁ

Yo soy el apuesto rey de Messapia y declaro una ley marcial. Todos estén preparados.

Todos a sus puestos de batalla.

*Hace un sonido como de una sirena*

Tu línea.

JUAN

No voy a participar en esto.

*PAPÁ actuando como si fuera el hijo*

Pero papá, ¿Estamos realmente en peligro?

PAPÁ

Ciertamente sí.

*PAPÁ como si fuese el hijo*

¿Y tenemos que ser tan violentos con nuestros enemigos?

PAPÁ

No podemos tener misericordia con ellos. ¿Acaso ellos han tenido misericordia con nosotros?

*Juan agarra su chaqueta de los Tiburones y va directo hacia la puerta.*

PAPÁ

¿Para dónde vas?

JUAN

Me voy pal coño.

PAPÁ

¿Qué quieres decir?

JUAN

Que se vaya a la mierda Messapia.

PAPÁ

¿Que se vaya a la mierda Messapia?



JUAN

Todo lo que hacemos es una cagada.

PAPÁ

No hagas que te reprenda.

JUAN

Estoy cansado de sacrificar mi vida por una causa perdida.

PAPÁ

Messapia es tu vida.

JUAN

Será la tuya. Yo soy de Macuto.

*El papá le da una cachetada a Juan. Juan sale corriendo de la casa y le pasa por un lado a la mamá que viene entrando con una pastilla y un vaso de agua para papá. El papá toma la pastilla y se toma el vaso de agua. Se escuchan gritos de dolor desde fuera de la escena. El papá y la mamá se resisten a mirar hacia atrás.*

MAMÁ

Que se sepa que los aliprantianos son gente sucia.

PAPÁ

Que se sepa que se reproducen como ratas.

PAPÁ

Que se sepa que son unos mentirosos, unos mendigos y unos ladrones.

PAPÁ

Que se sepa que los aliprantianos son gente fea. Son mucho más feos que cualquier otra raza en el planeta. Que se sepa que huelen mal porque nunca se bañan.

MAMÁ

Que se sepa que también tienen un hedor natural que ni que se bañen se lo pueden quitar. Que se sepa que trafican drogas y armas y todos forman parte de la mafia aliprantiana.

PAPÁ

Que se sepa que sus mujeres son zorras, sus hombres son unos malandros y sus niños son unos ladronzuelos.

MAMÁ

Que se sepa que son unos parásitos y unos vagos, que podrían conseguir trabajo pero prefieren chuparle sangre a la sociedad.

*Tío entra con las manos llenas de sangre. Se limpia las manos con un trapo.*

TÍO

¿Habrá alguna birrita por ahí? Estoy reventado.

*Suena el timbre.*

Oh por dios, alguien está tocando el timbre. Debe haber alguien a la puerta. Yo abro.

*Tío abre la puerta. Aparece María Rodríguez con sus patines.*

MARÍA RODRÍGUEZ (*con acento de maracucha*)

Estoy buscando al indicado.

PAPÁ

¿Qué indicado?

MARÍA RODRÍGUEZ

El hombre mío. Juan, el indicado.

MAMÁ

¿Y quién eres tú?

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Y a vos cómo se te ocurre preguntarle eso a un pariente perdido por mucho tiempo?

*Se oye el ruido de un vidrio quebrándose.*

*Fin de la escena.*

## Escena 9

*Juan y María están en Friday's del Tolón*

JUAN

He decidido que quiero la nacionalidad venezolana.

MARIANA

¿Por eso es que quieres que vuelva contigo?

JUAN

Te he extrañado mucho. Mariana Pérez, ¿Te casarías conmigo?

MARIANA

Jamás en la vida.

JUAN

¡Pero pensé que me amabas!

MARIANA

¿Cómo podrías saber que te amo? ¿Mirándome a los ojos?

JUAN

Pero sí me amas, ¿No es así?

MARIANA

Eso creo.

JUAN

Yo también te amo. Te amo más que a Messapia, que a Chino y Nacho, que a los Tiburones de la Guaira que cualquier cosa en el mundo. Estoy listo para escaparme contigo.

MARIANA

¿Huir a dónde? Nunca hemos salido de La Guaira.

JUAN

Venezuela es un país grande. He oído que Puerto Ordaz es chévere.

MARIANA

Los messapios no viven en Bolívar.

JUAN

¿No me estás escuchando? No quiero saber más de mi linaje.

MARIANA

No puedes dejarlo. Eso es lo que tú eres.

JUAN

Yo puedo cambiar.

MARIANA

No quiero que cambies. Yo amo es al Juan messapio. Si tú fueras venezolano serías tan baboso como cualquier pendejo de la Guaira.

JUAN

Pero...

MARIANA

Eso es lo que eres.

JUAN

Entonces, creo que aquí termina todo. Osea, si tú no me quieres si soy venezolano, y yo no puedo tenerte si soy messapio, entonces de nada sirve. Así es el destino. Entonces tendremos que estar separados.

MARIANA

El destino tiene otros planes para nosotros.

*Ella se quita los lentes y se pone la peluca de María.*

JUAN

Quítate esa estúpida peluca.

*Mariana se quita la peluca.*

MARIANA

*Poniendo la voz, como María.*

Entonces me prefieres al natural.

JUAN

¡Deja de hablar así! Me estás asustando.

MARIANA

*Con su propia voz.*

¿Te parece mejor así?

JUAN

No sabía que actuabas tan bien.

MARIANA

Yo soy María Pérez. Yo la inventé.

JUAN

¿Y entonces a quien conocí en Friday's del Tolón?

*Mariana se señala a sí misma.*

Ahhhh, ya entiendo... hola María, perdón Mariana.

MARIANA

María.

JUAN

Ya no necesitas disfrazarte más.

MARIANA

Ahora más que nunca.

JUAN

¿Pero no entiendes que nada ha cambiado? Si me quedo por estos lares, me tengo que casar con una messapia.

MARIANA

María Pérez es una messapia.

JUAN

¿Qué estás queriendo decir? ¿Yo contigo y tú con una peluca? Hmmm, no. No podemos hacer eso.

MARIANA

¿Por qué no?

JUAN

Porque no es verdad. Alguien puede darse cuenta y ¿Después qué...?



*Se pasa el dedo por el cuello como señal de que está muerto.*

MARIANA

Tú no te diste cuenta.

JUAN

No soy bueno para esas cosas.

MARIANA

¿No quieres casarte conmigo pues?

JUAN

Si, pero...

MARIANA

Me tengo que convertir en María Pérez para así poder vivir con mi verdadero amor, tener una familia, luchar constantemente por la Gran Messapia: esa es la vida que quiero.

JUAN

Créeme, no querrás convertirte en una messapia. Las cosas están bien feas en mi casa. Mis padres se volvieron locos.

MARIANA

¿Qué tan locos pueden estar si dieron fruto a una persona tan maravillosa como tú?

JUAN

Bien locos. Nosotros los messapios ya no somos como solíamos ser.

MARIANA

Volverás a serlo, muy pronto, ya verás. Pronto lo seremos, mientras estemos juntos, todo va a ir muy bien.

JUAN

No quiero que nosotros terminemos como ellos.

MARIANA

Créeme que no va a ser así.

JUAN

Si hacemos esto, nadie lo sabrá nunca.

MARIANA

No lo sabrán.

*Ella se pone la peluca y se quita los lentes.*

MARÍA P

Bésame

*Él la besa.*

¿Beso como una messapia?

JUAN

Mejor.

*Fin de la escena.*

## **Escena 10**

*En el apartamento. El tío y Juan están jugando "siete cargando" en dominó. El tío ha estado tomando.*

JUAN

Tío, esto no puede continuar así. Lo que estamos haciendo es criminal.

TÍO

No me hables de crímenes de guerra a mí, porque los he visto de cerca.

JUAN

Secuestrar a Alfredo es un error. No somos una cuerda de salvajes, somos gente moderna. Te maté la cochina.

TÍO

Cuando le destrozas la nariz a un hombre, los mocos caen sobre la alfombra. Así es la vida.

JUAN

Tiene que haber algún tipo de acuerdo que podamos lograr.

Ellos podrían mudarse nuevamente a Los Chaguaramos y nosotros hacemos como si nada hubiera pasado. Venezuela es grande. No tenemos que vivir al lado de ellos si no queremos.

TÍO

Los malditos Chaguaramos. Lugar donde habitan los aliprantianos. Hogar de Andrés Galarraga, esa piltrafa. Galarraga y Vizquel, ¿No son tal para cual? Uno ya está quemao y el otro es un vende patria.

JUAN

¿Otra vez estás citando a Juan Vené?

TÍO

Odio a esos malditos caraquistas.

JUAN

Yo también los odio. Odio que tengamos que compartir el Estadio Universitario con ellos.

TÍO

ODIO CUANDO EL GUEVÓN DE LEZAMA OPACA A NUESTRA SAMBA.

Trancao, gané.

JUAN

Tío pero tenemos que contar porque yo te maté la cochina.

TÍO

Gana el que tranca.

JUAN

Tío no, hay que contar a ver quien tiene menos puntos.

TÍO

Yo, porque tranquilé.

JUAN

Tío, así no es este juego. Cuando se tranca hay que contar. El que tenga menos gana.

TÍO

En Messapia el dominó se juega como yo digo.

JUAN

Pero tío, domino es dominó. Como la guerra es guerra en cualquier parte del mundo.

TÍO

*Perdiendo*

YO GANÉ

*Suena el timbre*

Oh por Dios, alguien toca el timbre.

JUAN

Yo voy.

*Juan le abre la puerta a la Sra. Maldonado.*

SRA. MALDONADO

Hola Juan. Hola, Sr. Tío

TÍO

No me esté hablando de abogados.

SRA. MALDONADO

¿Disculpe?

TÍO

Yo sé distinguir a una rata de un ratón.

No me pueden engañar por nada del mundo.

No le haga caso. ¿En qué puedo ayudarle Sra. Maldonado?

TÍO

Como dicen en las películas: o estás con nosotros o estás muerta.

SRA. MALDONADO

¿Has visto a mi esposo?

TÍO

¿Estás satisfecha con la sangre de mi hija?

SRA. MALDONADO

¿Qué dice?

TÍO

Eres muy sexy para ser una aliprantiana.

*El tío le lanza besos*

JUAN

Tío, por favor.

SRA. MALDONADO

No vino a casa anoche y ni siquiera ha llamado.

TÍO

Cortarlos, hacerlos picadillo, rostizarlos, sancocharlos, hervirlos en su propia sangre

SRA. MALDONADO

Él casi nunca llega tarde a cenar y menos aún quedarse afuera toda la noche. Algo tuvo que haber pasado.

*El tío empieza a reírse como un loco.*

JUAN

¡Ya tío! ¡Vete a tu cuarto!



*El tío sale.*

No se preocupe Sra. Maldonado. Alfredo debe estar por llegar de un momento a otro.

Si hay algo que pueda hacer por usted o por los niños...

SRA. MALDONADO

¿Seguro que no sabes nada? Me dijeron que lo vieron en el pasillo con el Sr. Tío.

¿Será que vino a tomarse unos tragos? ¿O a hablar sobre el Kid? Sé que él te tiene mucho aprecio, Juan.

JUAN

*Con cargo de conciencia.*

Lo siento mucho.

SRA. MALDONADO

¿Por qué lo sientes mucho?

JUAN

Por todo esto.

SRA. MALDONADO

¿Qué es todo esto?

JUAN

Bueno, todo esto sobre el secuestro de su esposo.

SRA. MALDONADO

¿Secuestro?

JUAN

¿Dónde se crió usted?

SRA MALDONADO

En los Chaguaramos, pero no veo qué tiene que ver eso con lo otro.

JUAN

¿Y sus ancestros? ¿De dónde vienen?

SRA. MALDONADO

Del este de Europa, no estoy segura de qué parte exactamente. ¿Por qué lo preguntas?

JUAN

¿Y Alfredo?

SRA. MALDONADO

Nos consideramos caraqueños, pero no sabemos nada de nuestro linaje como ustedes los messapios.

JUAN

¿De cuál linaje me está hablando?

SRA. MALDONADO

¿Alfredo vino anoche para acá?

JUAN

¿Los niños están bien?

SRA. MALDONADO

No dejan de preguntar por su papá. No sé que decirles.

*Juan saca la gorra de los Tiburones de Alfredo de abajo de la mesa.*

JUAN

Dele esto a sus hijos.

SRA MALDONADO

Esa es su gorra. ¿De dónde la sacaste?

JUAN

Podrá devolvérsela cuando regrese a casa.

SRA. Maldonado

Gracias. Es muy lindo de tu parte. ¡Tiene sangre!

JUAN

¿Él es carnicero, no?

SRA. MALDONADO

El no se pone la gorra en la carnicería. Esto es muy extraño. Juan, ¿Aquí está pasando algo raro?

*El papá entra.*

JUAN

Hola viejo.

PAPÁ

Hola hijo. Bienvenido a casa. Espero que hayas tenido tiempo para pensar bien las cosas. Sra. Maldonado. ¿Qué la trae por aquí?

SRA. MALDONADO

Mi esposo.

PAPÁ

¿Y qué le pasó a su esposo?

SRA MALDONADO

Está desaparecido.

PAPÁ

Ajá, acabo de ver la nota en el ascensor. Que tragedia tan horrible, pero estoy seguro de que regresaré. ¿Y la Carnicería de Alfredo?

SRA. MALDONADO

Juan, ¿Qué está pasando?

JUAN

Su esposo está secuestrado y está encerrado en el cuarto de huéspedes.

PAPÁ

Que mal chiste. ¿Tío? ¡Tío!

JUAN

Es verdad. Está justo ahí atrás. El tío lo ha estado golpeando y torturando y no sé cuánto más pueda aguantar.

*El tío le tapa la boca a Juan y se lo lleva a rastras. El papá comienza a empujar a la Sra. Maldonado hacia la puerta.*

PAPÁ

Un placer verla Sra. Maldonado. Deberíamos organizar una cena juntos un día de estos, cuando Alfredo regrese.

SRA. MALDONADO

¡Quíteme las manos de encima!

*Él la suelta.*

¿Usted secuestro a Alfredo? ¡Dígame la verdad!

PAPÁ

Sra. Maldonado. Mi querida vecina. ¿Usted de verdad cree que yo soy capaz de secuestrar a su esposo?

SRA. MALDONADO

Ya no sé ni que pensar.

PAPÁ

Querida, por favor, siéntese. Vamos a tener una conversación normal, como vecinos normales.

*Se sientan*

¿Hace cuánto tiempo que nos conocemos?

SRA. MALDONADO

Desde hace nueve años.

PAPÁ

Y en todo este tiempo, ¿Alguna vez secuestré a su esposo?

SRA. MALDONADO

No.

PAPÁ

¿Alguna vez yo o mi familia le hemos hecho algún daño a algún miembro de su familia?

SRA. MALDONADO

Bueno, no... pero

PAPÁ

Seguramente está pasando por un momento de estrés en este momento.

SRA. MALDONADO

Alfredo está desaparecido. No sé qué hacer. Tengo miedo.

PAPÁ

Lo que usted necesita es una copa de slivovitz. Ha tenido unos días muy difíciles y esto la ayudará a aliviar el dolor.

*Ella se toma la copa de slivovitz.*

SRA. MALDONADO

Uyyy, es súper fuerte.

PAPÁ

Vamos, fondo blanco. Quema al principio pero después se sentirá mucho mejor, mucho mejor.

*Ella se lo termina.*

SRA. MALDONADO

Realmente calma el espíritu.

PAPÁ

He confiado en él por muchos años. ¿Quiere otro?

SRA. MALDONADO

Gracias.

PAPÁ

Es lo menos que puedo hacer por usted, dadas las circunstancias. ¡Salud!

*Hacen un brindis y toman.*

Vamos a imaginarnos por un segundo que sí lo tenemos aquí, amarrado y amordazado. Eso no sería tan malo. Por lo menos estaría con los amigos.

SRA. MALDONADO

No sé si lo estoy entendiendo.

PAPÁ



Imagínese las alternativas espeluznantes. Alfredo desnudo y encadenado en una prisión en Turquía. Alfredo, descalzo atravesando la selva amazónica, perseguido por un grupo de guerrilleros. Alfredo crucificado... bueno, creo que ahora entiende. ¿Otro trago?

SRA. MALDONADO

Creo que ya estoy un poco mareada.

PAPÁ

Alfredo es un buen tipo, pero tiene que responder por los crímenes que cometió. Es mejor que resolvamos este asunto de una vez por todas. Así podremos volver a ser buenos vecinos. No se preocupe. Alfredo no se perderá ningún juego de los Tiburones, nosotros tenemos un televisor plasma con servicio de cable.

SRA. MALDONADO

Eso es lo que yo llamo un tremendo televisor.

PAPÁ

No sabe lo afortunado que es. Un placer haberla visto Sra. Maldonado.

*Él lleva a la Sra. Maldonado hasta la puerta a la fuerza, por un momento se siente abrumado por la situación. Se recompone, se sirve un trago de slivovitz y se lo toma. Vuelve a llenar el vaso y se lo toma fondo blanco.*

¿Tío?

*El tío arrastra a Juan hacia afuera. Juan está amarrado y amordazado. Está golpeado y sangrando. El tío sigue golpeándolo. El papá evita verlo a los ojos.*

PAPÁ

Que se sepa que yo fui entrenador de tu equipo de béisbol infantil. Que se sepa que en los días que había juego, tú y yo comíamos pizza con doble ración de anchoas. Que se sepa que en los tiempos en que tuvimos carro, solíamos pasar los domingos soleados en los Caracas y de vuelta a casa nos parábamos a comer en la vía. Eran tiempos felices. Que se sepa que todos estos años sin trabajo han sido bien difíciles para mí. Han sido difíciles para todos nosotros. Mijo, crecí en Macuto como tú. También quise escapar. Pero que se sepa que algunas veces, el destino se atraviesa en el camino. De acuerdo, no siempre fui un buen ejemplo para ti. Yo sé que no soy un padre perfecto, pero lo intento. Te quiero. Tú eres mi gran heredero. Quiero un mejor futuro para ti, eso es lo que me mantiene vivo.

*El papá se deja caer de rodillas para quedar cara a cara con Juan que ha sido golpeado por el tío.*

No dejes que tu futuro se vea afectado por pequeños momentos de sentimentalismo. Mantén tus ojos en la pista, tu mente en la meta y tu atención en el trofeo. Tú eres la última esperanza para Messapia, nuestra única oportunidad para tener un futuro. Tío, es suficiente. Tío, dije que ya basta. Por favor, para. Estás lastimando a mi niño. Por favor para. Te lo ruego. Por favor.

*Las luces enfocan al tío pateando y golpeando a Juan.*

*Fin de la escena.*

## **Escena 11**

*En el apartamento. Juan está golpeado y ensangrentado.*

MARÍA RODRÍGUEZ (*con acento de maracucha*)

Lejos de nuestras tierras originarias, donde los hombres eran hombres y las mujeres mujeres y todo el mundo era messapio excepto por los espías aliprantianos esporádicos; lejos de esa tierra mágica, aquí en el humilde caserío de Macuto, vos y yo nos conocemos. Saludos desde el Occidente del País, del Zulia.

JUAN

Hola María.

*Hacen el ritual saludo messapio.*

MARÍA RODRÍGUEZ

Ya conocí a la familia tuya y de verdad que corre sangre messapia pura por sus venas. Y tu adaptación textual de la historia de la gente de Messapia, “Gran Messapia”, es maravillosa. Es bien fluida y suena tan real. Que historia la que hemos vivido.

¿Vos estáis orgulloso de ser messapio?

JUAN

No estoy muy orgulloso de ser messapio últimamente.

MARÍA RODRÍGUEZ

Hace falta carácter para ser messapio, para pelear como los buenos contra las vicisitudes imposibles sin suficientes guerreros, dinero y armas. Pero cuando volvamos triunfantes a nuestra gran tierra cuando tomemos en nuestras manos la blanca arena de nuestras costas ancestrales, recordaremos estos días aciagos de revolución con orgullo romántico. ¿Vos qué opináis?

JUAN

¿Qué opino de qué?

MARÍA RODRÍGUEZ

Que opináis de mí, por supuesto.

JUAN

No pareces una messapia.

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Qué estáis diciendo? ¿Creéis que mi frente está inclinada? ¿Qué mis orejas están caídas? ¿Vos cómo te atrevéis a pensar eso?

JUAN

Sólo lo digo porque eres catira y los messapios tienen el cabello oscuro.

MARÍA RODRÍGUEZ

Me lo pinté mardito. Vivo en Machiques, ¿Sabéis? Y mi frente es derecha y mis orejas no están caídas.

JUAN

Nunca dije eso de tus orejas.

MARÍA RODRÍGUEZ

Pues, te repito que no están caídas.

*Un momento de silencio.*

¿Slivovitz?

JUAN

Más tarde puede ser.

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Y por qué no ahora?

JUAN

No es mi bebida favorita en realidad. Prefiero los papelón con limón.

MARÍA RODRÍGUEZ

Vos seis medio extraño.

*Más silencio.*

Entonces, dime ¿Cuánto tiempo ha pasado?

JUAN

¿Desde cuándo?

MARÍA RODRÍGUEZ

Desde que terminamos.

JUAN

Nunca antes nos habíamos visto.

MARÍA RODRÍGUEZ

Las tribus, gafo. Ya han pasado tres mil largos años. No sé qué opinan ustedes, pero yo creo que hemos tenido una gran aventura.

Después de Slivovitza, deambulamos a través de Persia por un tiempo. Luego nos desplazamos hacia el oriente y vimos como era la cosa en la India. Después volvimos al occidente y pasamos por el Asia Central y Rusia. Nos asentamos en Vladivostockia durante el periodo de Vitus Bering y nos quedamos por ahí por casi toda la mini era de hielo; luego nos mudamos al Zulia con los chinos, justo después de que encontraran petróleo allá. Y luego vino el Gran Cataclimo, la tragedia más grande para la causa messapia desde lo de Slivovitz.

JUAN

¿Qué fue lo que pasó?

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Y vos qué creéis? La traición de los aliprantianos. Esas ratas crearon la lemna en el Lago de Maracaibo. Mi abuelo Juan Pérez y su esposa María fueron los únicos messapios que no murieron por haber tomado el agua contaminada. Se escabulleron y se escondieron en Machiques y se mantuvieron en el anonimato.

JUAN

¿Y cómo hicieron los aliprantianos para crear la lemna?

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Cómo logran hacer todo lo que hacen? Son unos conspiradores diabólicos, peores que el mismo Judas y todos los fariseos juntos. ¿Vos habéis visto alguna vez a un aliprantiano?

JUAN

No estoy muy seguro

MARÍA RODRÍGUEZ

Lo reconocerías apenas lo vieras. Esas orejas inclinadas y esa boca caída, esas frentes grandes y amarillas. Son las criaturas más feas que he visto. Escuché que el tío agarró a uno. No te preocupéis. Podemos hablar al respecto. Yo sé todo de Alfredo Maldonado. Ya el tío me lo mostró. Nunca había visto a una criatura tan espantosa.

JUAN



No estoy convencido de que él sea aliprantiano.

MARÍA RODRÍGUEZ

Tiene todas las características. Y también huele mal. Tiene el típico hedor aliprantiano. ¿Qué van a hacer con él?

JUAN

Yo solía trabajar para él.

MARÍA RODRÍGUEZ

¡¿Vos eras un esclavo?!

JUAN

Él me pagaba. No mucho, pero bueno...

MARÍA RODRÍGUEZ

Ajá, sueldo de esclavo. Asquerosa rata. Es obvio que oculta información importante.

Ese pronto va a cantar, mientras el tío continúe ejerciéndole presión.

JUAN

No estoy a favor de torturar a las personas.

MARÍA RODRÍGUEZ

Es un bicho. En nuestra tierra originaria, en aquellos tiempos de gloria, le habríamos arrancado su grasienta piel como una cebolla. Lo habríamos llenado de líquido hasta que su vejiga reventara. Habríamos pinchado sus ojos con alfileres hasta que estuvieran inundados de sangre. Todo esto estando vivo, retorciéndose y gritando.

JUAN

Comienzo a creer que tú y yo no tenemos mucho en común.

MARÍA RODRÍGUEZ

Somos messapios. Tenemos todo en común. Y me encantan tus padres. Tómate esto.

*Él toma un sorbo de slivovitz y lo escupe.*

JUAN

Sabe horrible.

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Y vos te hacéis llamar messapio? Te mostraré como se hace.

*Se toma un trago a pico de botella.*

Lejos, de nuestra majestuosa tierra, donde el amor conquistó todo. Lejos, de la tierra donde una mujer joven como yo pasaría su noche de bodas en una cama de violetas, pasaría esa noche de verano en éxtasis, resplandeciente bajo las estrellas titilantes y la luna llena de Messapia, devorada por la insaciable pasión de su apuesto esposo messapio. Ese podéis ser vos.

*Ella le agarra la mano.*

Sentí mi corazón. Late por vos y por Messapia.

JUAN

Está latiendo muy rápido.

MARÍA RODRÍGUEZ

Palpita por vos, Juan Pérez. Tómame otro trago.

JUAN

No quiero.

MARÍA RODRÍGUEZ

¡Ahora!

*Se lo toma de mala gana.*

Puedo ver qué vos tenéis potencial. Vos no serás el hombre más buenmozo del mundo, sobre todo si tomamos en cuenta los estándares de los messapios, pero la materia prima está ahí. Algunos mesecitos bajo el sol zuliano y lucirás como Daniel Sarcos.

JUAN

Yo no me quiero ir de la Guaira. Entenderás que soy fanático de los Tiburones.

MARÍA RODRÍGUEZ

Todos los messapios somos fanáticos de los Tiburones. Vos no te preocupéis por eso.

Nos compraremos una para-para-bólica.

JUAN

María Rodríguez, no quiero casarme contigo. Estoy enamorado de una chama que se llama Mariana Pérez.

MARÍA RODRÍGUEZ

Eso no es posible. Soy la última messapia.

JUAN

No, en realidad quedan dos.

MARÍA RODRÍGUEZ

Ella es una impostora. Es un tigre aliprantiano disfrazado con ropa messapia. No dejes que te coma, Juan. Yo soy la indicada para ti.

JUAN

Lo siento.

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Vos lo que queréis es que yo muera en la hoguera? Porque si es así, no lo vais a lograr. No me eché todo ese viaje desde Machiques hasta aquí en patines para que me

rechazara un tremendo gallo que ni siquiera aguanta un trago de Slivovitz, un cobarde sin vergüenza que se desmaya de sólo pensar en sangre. Ya veo por qué mi gente se fue.

JUAN

¿Qué quieres decir con que se fueron?

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Vos creíste que nosotros éramos tan estúpidos como para no encontrar el Mar Adriático, insignificante hipócrita arrogante? Las únicas personas que creyeron que nosotros nos habíamos perdido fue la gente de la tribu tuya. Nosotros sabíamos dónde estábamos.

JUAN

¿Dónde estaban?

MARÍA RODRÍGUEZ

Vergación, de verdad que eres tarado. Vas a ser un esposo chimbo.

JUAN

¿Cómo puedes pensar en matrimonio si ni siquiera te gusto?

MARÍA RODRÍGUEZ

Si tengo que escoger entre vos y la hoguera, me quedo contigo. Lástima que seáis tan quedado.

*Fin de la escena*

## **Escena 12**

*En el apartamento. Juan todavía está golpeado y lleno de sangre. Alfredo sigue amordazado y atado a la mesa. Juan no quiere ver a Alfredo. Alfredo golpea la silla y hace que Juan lo mire. Alfredo le hace señas para que le quite la mordaza.*

JUAN

¿No puedes respirar por la nariz?

*Alfredo le suplica. Juan cede y se la quita.*

ALFREDO

Mucho mejor, Juan, gracias.

JUAN

De nada.

*Juan se sirve un trago y enciende un cigarrillo.*

ALFREDO

¿Me das un jalón?

*Juan le da un jalón a Alfredo.*

ALFREDO

Eso fue maravilloso. Gracias. ¿Me das otro?

*Juan le da otro jalón*

Gracias. No había probado un cigarrillo desde... ¿Cuándo? ¿Cuánto tiempo ha pasado Juan?

JUAN

Tres mil largos años.

*Se sonríen por un momento.*

ALFREDO

Te ves bien así.

JUAN

Muy gracioso.

ALFREDO

Por poquito podrías hacerte pasar por uno de esos alpalusianos, como quiera que luzcan. Tú eres mejor candidato que yo con esas orejas cayéndose de un lado a otro.

JUAN

Mis orejas no están caídas.

ALFREDO

No, pero tu frente si está inclinada. ¿Qué te parece si me desatas y me dejas irme a casa? Lo he disfrutado pero ya mis heridas comienzan a infectarse. Dale pues, panita.

Pórtate bien con el viejo Alfredo.

JUAN

No me provoques.

ALFREDO

¿Cuál es tu problema?

JUAN

Hablas demasiado.

ALFREDO

Estamos teniendo una conversación amistosa como siempre lo hacemos, excepto que uno de nosotros está atado a una silla. ¿Será que te da vergüenza? Pues te debería dar vergüenza.

*Silencio*

ALFREDO

¡Juan, juan!



JUAN

¿Y ahora qué?

ALFREDO

Mírame panita. No seas tan gallina.

*Juan mira a Alfredo que sigue golpeado y lleno de sangre.*

¿Tú viste lo que el tío me está haciendo?

JUAN

Estamos en las mismas. También me ha estado golpeando a mí.

ALFREDO

¿En las mismas? ¿Eso crees?

JUAN

Más o menos.

ALFREDO

Mírame, Juan. Date cuenta. Estoy lastimado. En toda mi vida, nunca he sentido tanto dolor como ahora. ¿Para ti está bien?

¿Cómo te sientes cuando ves a mi esposa llorando, cuando ves a mis hijos preguntando por su papá?

JUAN

Me perturba.

ALFREDO

¿Cuánto?

JUAN

Mucho.

ALFREDO

¿Entonces por qué estamos permitiendo esto?

JUAN

Si no te callas, vas a despertar a mi mamá.

ALFREDO

Pronto se va a levantar. Pero, ¿qué importa quién me vigila? Ustedes son todos iguales.

JUAN

Yo soy diferente.

ALFREDO

Sólo eres diferente porque me dejaste fumar. Me sabe a mierda si fumo o no.

JUAN

No digas groserías. Estoy tratando de ser bueno contigo.

ALFREDO

Entonces, pórtate bien. Suéltame.

JUAN

Alfredo, si fuera por mí...

ALFREDO

Depende de ti. Somos las únicas dos personas aquí.

JUAN

No es tan fácil como parece.

ALFREDO

El tío me va a matar.

JUAN

No seas exagerado.

ALFREDO

Me va a cortar la cabeza.

JUAN

Por favor, Alfredo. Estoy maquinándome algo. Vamos a dar el golpe esta noche, justo después de la novela. Muy pronto, seré el hombre de la casa y te lo juro que vendrán muchos cambios. Entonces, si tan sólo te esperas unas cuantas horas más, podré liberarte.

ALFREDO

Y mientras tanto, ¿Cuándo tu tío me corte la cabeza ablufalisiana, qué haremos? ¿Tu radiante novia me va a coser la cabeza al cuerpo de nuevo mientras ve *La Guerra de los Sexos*? Ya será un poco tarde, ¿No te parece? ¿No es un poco tarde para estar maquinándote algo?

JUAN

Cierra la jeta

MAMÁ

*Desde afuera del escenario*

¿Juan? ¿Todo bien ahí por allá?

JUAN

Todo fino mami. Tranquila, duérmete.

*Hacia ALFREDO*

¿Viste lo que hiciste? La despertaste. Si te mantienes callado para variar, las cosas saldrán bien.

ALFREDO

Estaré muerto y tú serás el responsable, aunque eres demasiado cobarde para admitirlo.

JUAN

No soy un cobarde. Estoy de tu lado.

ALFREDO

Mira piazó e' guebón, tus manos están sucias con mi sangre. Cuando me vengue, serás el primero en pagármelas. Maldigo a tu familia por veinte generaciones, maldito messapio coño e' tu madre.

JUAN

¡Diooooooss! Perdóname, Alfredo.

*Juan comienza a limpiarle la cabeza a Alfredo con un trapo.*

ALFREDO

¡Púdrete!

JUAN

De verdad, lo siento.

ALFREDO

Desátame.

*Comienza a desatar a Alfredo.*

JUAN

Tienes que irte de aquí. Tienes que irte lejos de La Guaira.

ALFREDO

¡Apúrate!

JUAN

Si quieres irte a vivir a Los Chaguaramos, por mí está bien. Si quieres hacerle barra a los malditos Leones, échale pichón.

ALFREDO

Me gustan los Tiburones.

*Juan termina de desatar a Alfredo.*

JUAN

Listo. ¿Te puedes parar?

ALFREDO

No.

JUAN

Sostente de mí.

*Juan ayuda a Alfredo y empiezan a caminar hacia la puerta. El timbre suena y se quedan paralizados.*

JUAN

Siéntate Alfredo.

ALFREDO

No me voy a sentar, no insistas.

*El timbre vuelve a sonar.*

MARÍA S

JUAN, ¿ESTÁS AHÍ? SOY YO: MARÍA

JUAN

YA VOY CARIÑO, DAME UN SEGUNDO

*Mirando a Alfredo*

Ella no puede verte así. Tendré que esconderte.

ALFREDO

No me voy a esconder.

JUAN

Te encerraré allá atrás sólo hasta que ella se vaya.

ALFREDO

Por favor, no lo hagas.

JUAN

Entonces mejor te sientas.

ALFREDO

¡QUE NO, CHICO!

JUAN

¡SIÉNTATE!

*Juan obliga a Alfredo a sentarse de nuevo en la silla.*

ALFREDO

¡AYÚDENME! QUIEN SEA, MARÍA PÉREZ, ¡AYÚDAME!

JUAN

¡Ya cállate!

*Juan le tapa la boca a Alfredo con la mano. Alfredo le clava los dientes.*

¡Suéltame!

*Juan libera su mano como puede y se la sacude porque está botando sangre.*



¡MALDITA RATA COÑO E' TU MADRE!

*Juan golpea a Alfredo y lo amarra.*

ALFREDO

Juan por favor. Hazlo por mi familia, libérame. Te lo suplico...

JUAN

¡CIERRA LA BOCA, PILTRAFI HUMANA!

*Juan le cierra la boca con teipe. El timbre suena otra vez.*

Ya va cariño, ya te abro.

*Juan arrastra a Alfredo fuera del escenario. Mientras tanto mamá entra y le abre la puerta a María Pérez.*

MARÍA P

Hola, Sra. Pérez.

MAMÁ

¿Y usted quién es?

*Juan entra*

JUAN

Mamá, ella es mi prometida, María.

*Mirando a María.*

Hola mi vida

MARÍA P

Hola, Juan. Me hacías falta.

JUAN

Tú también me hacías falta.

MAMÁ

Pensé que te ibas a casar con la otra.

MARÍA P

¿Qué te pasó? Estás todo lleno de sangre.

JUAN

Creo que mejor me limpio las manos

*Juan se limpia las manos con un trapo.*

MAMÁ

¿Estás seguro de que ella es una de nosotros?

JUAN

Mamá

MARÍA P

Hay sangre por todos lados y también escuché unos gritos. ¿Has estado peleando?

JUAN

¿Por qué no nos sentamos todos y nos tomamos una champañita?

*Ellos se sientan. Juan sirve la champaña.*

JUAN

Salud. Por la boda de esta noche.

MARÍA P

Salud.

*Alfredo quejándose desde fuera del escenario.*

MARÍA P

¿Qué fue eso?

JUAN

El gato.

MARÍA P

No sabía que tenías un gato.

MAMÁ

Pues yo tampoco lo sabía.

JUAN

¿Más champaña?

*El papá y el tío entran en escena.*

TÍO

Malditos Leones

PAPÁ

Estuvo reñido el juego.

TÍO

Maldita Liga Venezolana de Béisbol Profesional.

PAPÁ

Pero al menos estábamos sentados en tribuna. Nunca había estado tan cerca. La pasamos del carajo.

TÍO

Maldita alineación. Alguien tiene que pagar por eso.

JUAN

Tío, papá, ella es mi prometida, María Pérez.

PAPÁ

¿Pérez? ¿Y qué pasó con la Rodríguez?

MAMÁ

Eso mismo es lo que yo estaba preguntando.

TÍO

No parece una messapia.

MARÍA P

Soy tan messapia como ustedes.

TÍO

Ni siquiera suena a messapia. ¿Dónde te criaste? ¿En Los Chaguaramos?

MARÍA P

En Macuto, como ustedes.

MAMÁ

¿Y qué tiene Juan que te gusta tanto?

MARÍA P

Él ha sido un novio maravilloso.

PAPÁ

¿Novio?

JUAN

Prometido.

MARÍA P

Su Juan es todo un caballero.

MAMÁ

¿Qué tan lejos han llegado?

JUAN

Sólo unos piquitos, se los juro. Nada más nos hemos dado unos besitos.

PAPÁ

Vamos hijo.

TÍO

Ni siquiera huele a messapia.

JUAN

Tío, por Dios ¿Te importa?

MARÍA P

Está bien, Juan. Yo lo entiendo. Tu familia tiene dudas. ¿Y por qué no tenerlas? Soy una extraña para ellos.

*Dirigiéndose a la familia*

Sr. y Sra. Pérez, mis padres murieron y yo estoy sola en este mundo. Lo único que tengo es a Juan y lo amo más que a mí misma. La vida de una messapia no es para nada fácil, pero no puedo imaginarme otra vida, preferiría ésta. Cualquier otra vida, sería una vida sin Juan y eso sería peor que la misma muerte.

JUAN

Mi vida, eso estuvo hermoso.

MAMÁ

Bienvenida hija

PAPÁ

Brindemos por la futura unión entre Juan y María.

TÍO

Por el futuro de Messapia.

*Alfredo, arrastrándose, abre la puerta y gatea hasta la salida.*

Maldita rata. Discúlpenme.

*El tío obliga a Alfredo a volver al cuarto de atrás y lo sigue.*

*Se oye el ruido de unos golpes*

*Un tiro*

MAMÁ

*Dirigiéndose a María Pérez*

¿Más champaña, querida?

MARÍA P

¿Ese no era el Sr. Maldonado?

MAMÁ

Así es como él decía que se llamaba, pero ahora sabemos quién es de verdad, verdad.

PAPÁ

Le daremos su merecido, rata asquerosa. Ya es suficiente.

JUAN

Mamá. Papá. Váyanse ahora.

PAPÁ

¿Quién te crees que eres para darnos órdenes?

JUAN

¡LÁRGUENSE!



MAMÁ

Bueno... finalmente hay un hombre en la casa.

*Ellos salen.*

MARÍA P

¿Qué está pasando?

JUAN

Bienvenida a Messapia. ¿Ya estás aburrida?

MARÍA P

Estoy muerta de miedo.

Juan, vámonos.

JUAN

¿Para dónde? ¿Puerto Ordaz?

MARÍA P

Para cualquier lado. Tenemos que irnos de aquí.

JUAN

Ya es un poquito tarde, ¿No te parece?

MARÍA P

Tú no eres como ellos.

JUAN

María, ¿Es verdad lo que le dijiste a mis papás?

MARÍA P

¿Qué fue lo que dije?

JUAN

Que prefieres morir antes de vivir sin mí.

MARÍA P

¿Morir?

JUAN

Eso fue lo que les dijiste, que la vida sin Juan sería peor que la misma muerte.

MARÍA P

No quiero morir.

JUAN

¿De qué otra forma podría saber yo que no nos vas a traicionar?

MARÍA P

Nunca te traicionaría. Te amo.

JUAN

¿Y cuando el amor se desvanezca?

MARÍA P

Nuestro amor nunca va a desvanecer.

JUAN

Pues el amor de mis padres se desvaneció...

MARÍA P

Nosotros somos diferentes porque yo te escogí a ti.

JUAN

Tú escogiste a Juan, el messapio y aquí estoy.

*María titubea.*

¿No soy el hombre que amas, pues?

MARÍA P

Sí, lo eres.

JUAN

Nunca amaré a alguien tanto como te amo a ti. Sígueme.

*Ella lo sigue*

*Fin de la escena.*

### **Escena 13**

*Desde la obra dentro de la obra.*

MAMÁ

Esposo, estoy muriendo.

MARÍA RODRÍGUEZ

Suegro, me han violado.

MAMÁ

Hombres messapios, sus mujeres están muriendo.

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Qué vais a hacer vos al respecto?

PAPÁ

Somos los guerreros de la venganza.

JUAN

Montaremos los feroces corceles de la venganza, golpeando nuestros enemigos hasta que los ríos se tiñan de sangre. Recuperaremos todo.

PAPÁ

Somos messapios.

JUAN

Messapios 1000%

PAPÁ

Bravo Messapia.

MAMÁ

Viva Messapia.

TÍO

Viva Messapia.

MARÍA RODRÍGUEZ

Viva Messapia.

JUAN

Bravo Messapia

*El timbre suena.*

*FIN DE LA OBRA*

### III CAPÍTULO

#### COMENTARIO DE LA TRADUCCIÓN

La obra *Greater Messapia* narra la historia de una familia que vive en Nueva York, Estados Unidos, específicamente en Queens, y representa el último grupo sobreviviente de los messapios, una antigua civilización que vivió hace más de tres mil años en lo que hoy se conoce como el sur de Italia.

El hijo, Jan, debe conseguir una novia, también messapia, para casarse antes de cumplir los dieciocho años; de lo contrario, sus padres tendrán que decapitarlo, como dicta la tradición. Jan tiene una novia que no es messapia (Jane), pero no se puede casar con ella porque traicionaría a su querida patria Messapia. Los enemigos de los messapios son los aliprantianos y viven en el Bronx, también en la ciudad de Nueva York.

La fuerte rivalidad de ambas familias se ve reflejada incluso en el beisbol: mientras los messapios son fanáticos de los Mets de Nueva York, los aliprantianos, en cambio, son fanáticos de los Yankees de Nueva York. La búsqueda de una novia messapia para Jan y la rivalidad entre messapios y aliprantianos serán el detonante para una historia de amor, beisbol, tradición, discriminación y mucho absurdo.

La obra está llena de expresiones, juegos de palabras, referencias históricas, geográficas y culturales, humor irónico, intertextualidad, entre otros. En nuestra versión de la obra traducida al español apelamos a la adaptación principalmente para que el texto meta fuese comprendido con mayor naturalidad por la audiencia receptora: un público venezolano.

La adaptación de la obra se realizó a diversos niveles textuales y metatextuales. Por un lado aplicamos modificaciones de rutina como el cambio de nombres propios de origen inglés, Jan, Jane, Jana, Al, Smith, Martin, Prentice, por nombres comunes y no necesariamente equivalentes en Venezuela: Juan, Mariana, María, Alfredo, Pérez, Rodríguez, Maldonado. No obstante, decidimos traducir literalmente, no adaptar ni



modificar, los nombres de las civilizaciones enfrentadas en la obra original, messapios y aliprantianos, porque nos pareció que eso contribuiría con la sensación de absurdo en nuestra cultura.

Por otro lado, adaptamos elementos icónicos de la cultura origen a elementos icónicos en la cultura meta con el fin de mantener la esencia del texto. Por ejemplo, en el TO tenemos un símil típico de la cultura urbana estadounidense que compara el sonido de los latidos de un corazón enamorado con el ruido que producen los taladros hidráulicos cuando perforan las aceras. Sin embargo, en nuestra traducción decidimos adaptar ese símil a nuestra cultura, de allí que hayamos optado por emplear la figura de un mototaxi (medio de transporte público muy común actualmente en Caracas) para reflejar no sólo la misma sensación de ruido ensordecedor del taladro hidráulico sino también cómo el corazón se acelera a altas velocidades cuando experimenta el amor. A fin de cuentas, el corazón siempre seguirá latiendo en ambas lenguas, sólo que la comparación del sonido que produce ocurrirá a través de dos elementos culturales distintos. Veámoslo en el ejemplo siguiente: “My heart pounds louder than the noisiest of jackhammers rat-a-tat-tatting its way through a Queens sidewalk” (TO, pág. 27). La versión en español sería la siguiente: “Mi corazón se acelera como mototaxi rururuuuleteando en pleno viaducto” (TM, pág. 69).

En las siguientes páginas presentamos una serie de casos seleccionados de la traducción al español de la obra *Greater Messapia* y comentamos el proceso de adaptación por el que pasó el texto origen para llegar a ser finalmente *La Gran Messapia*.

### 3.1.-UN PAPELÓN CON LIMÓN EN FRIDAY'S

En este primer apartado vamos a agrupar los ejemplos de traducción donde se adaptaron los elementos absurdos más relevantes. En nuestra traducción de *Greater Messapia* al español de Venezuela, el cambio de los elementos empleados por el autor para darle el toque absurdo a la obra implicó una búsqueda de elementos de nuestra vida diaria para generar lo que profesor Reygar Bernal define como un humor trasgresor y cotidiano: “el primero porque desafía e irrespeto valores sociales, morales, familiares, culturales y éticos establecidos hasta entonces; y el segundo, porque al mismo tiempo juega con clichés, estereotipos y arquetipos consagrados en una cultura dada” (Comunicación personal, 3 de septiembre de 2009). Este fenómeno creado en la adaptación ayuda al *espectador* a comprender la ironía a partir de su propia experiencia o la de los venezolanos en general.

El primer ejemplo que hemos seleccionado entre los elementos absurdos del TO es la bebida llamada *pistachio milkshake*. En el texto término no traducimos literalmente dicha bebida sino que la reemplazamos por *papelón con limón*. A pesar de que una *merengada de pistacho* no es tan común en Estados Unidos como sí lo es un *papelón con limón* en Venezuela, Andy Bragen nos aclaró que su intención había sido incluir un elemento que sonara ridículo al pronunciarlo (Comunicación vía email, 7 de enero, 2009). En nuestro caso, en lugar de traducir *pistachio milkshake* por *merengada de pistacho* (que más que absurdo sonaría exótico y para nada descabellado), o de

arriesgarnos a “inventar” nuestro equivalente con un elemento igualmente ridículo al pronunciarlo como *merengada de mamón*, decidimos optar por una bebida que no es para nada absurda.

El papelón con limón es una bebida bastante común y económica que por lo general se puede tomar a toda hora, con cualquier comida y además, se puede encontrar en la mayoría de los establecimientos donde se venda comida en toda Venezuela. Consiste en la mezcla de jugo de limón con “agua de papelón” (producto derivado de la caña de azúcar que se usa para endulzar y normalmente su presentación es en panelas). Ahora bien, ¿cómo logramos entonces que algo tan cotidianamente venezolano suene tan absurdo como la *merengada de pistacho*? Lo hicimos a través de la contextualización de la bebida en un establecimiento donde no se podría comprar nunca dicho producto. De allí que ubicáramos a los personajes en Friday’s del Tolón, restaurant prestigioso donde se venden comidas y bebidas costosas de estilo estadounidense, por lo que un elemento cultural tan popular como el papelón con limón no estaría en el menú. Además, el sólo hecho de pensar en que una bebida tan popular y “ordinaria” la vendan en un sitio como Friday’s causa risa en los venezolanos que conocen ambos referentes.

Cuando Jan le pregunta a Jana Smith: “Would you like an ice cream?” y no dice: Do you want an ice cream?, podemos observar cómo aumenta el registro porque se encuentran en un restaurant elegante y la ocasión lo amerita. Sin embargo, Jana Smith contesta, con un registro también alto: “I’d be delighted to share a pistachio milkshake with you” (TO, pág.37). En nuestra versión en español mantuvimos el

registro elevado tanto en la pregunta como en la respuesta, sólo que cambiamos el *pistachio milkshake* por el *papelón con limón*. Así, Juan pregunta: “¿Te gustaría un helado?”, A lo que María Pérez contesta: “Me encantaría compartir un papelón con limón contigo”. (TM, pág. 80)

En el segundo ejemplo que presentamos, tuvimos que recurrir a Andy Bragen y preguntarle por qué había incluido ciertos elementos en la obra original, como la *Roosevelt Avenue* y un *Black Lincoln Car*. Bragen contestó de la siguiente manera: “Lincoln Town car - What it looks like, and also cause it's the main car used for car service (livery cab) cars in New York. Roosevelt avenue - It's the main thoroughfare in Jackson Heights” (Comunicación vía email, 7 de enero, 2009). La explicación del autor nos fue de gran ayuda porque, al aclararnos su intención en la obra, nos facilitó la búsqueda de elementos equivalentes en la cultura venezolana para que dicha intención se mantuviera.

Es así como decidimos optar por la Avenida Soublette, que es la avenida principal de la Guaira y además la que conecta el litoral con Caracas. De allí que la frase pronunciada por Jana: “I was crossing Roosevelt Avenue against the light when this black sedan...” (TO, pág. 9) fuese adaptada al español por la frase de María: “Estaba cruzando la avenida Soublette para no subir la pasarela cuando un patas blancas...” (TM, pág. 48)

En la avenida Soubllette los vehículos pasan rápido y no tendrían por qué detenerse ante la sorpresiva aparición de peatones en la vía ya que hay pasarelas para que ellos crucen. No obstante, la mayoría de los venezolanos no utilizan las pasarelas para cruzar las avenidas y además no existe la figura de respetar la luz de los semáforos tanto de parte de los peatones como de los conductores. Si a esto le agregamos el hecho de que los taxis (la mayoría de ellos llamados *patas blancas* porque son carros completamente blancos, difíciles de distinguir unos de otros) son conducidos por choferes que no son prudentes y siempre andan a exceso de velocidad, tendremos una situación propicia para la tragedia, pero también lograremos recrear la intención del autor al incluir una avenida principal muy transitada y un carro tan cotidiano y misterioso (por los vidrios ahumados) que sería difícil de ubicar en caso de incurrir en una infracción o accidente. En el siguiente diálogo se observa cómo sustituimos el Lincoln Town Car por un patas blancas con vidrios ahumados:

JANA

What does it look like? I was run over.

JAN

Was it the Alipratians?

JANA

It was a Lincoln Town Car.

(TO, pág. 9)

MARÍA

Y, ¿tú qué crees? ¡Me atropellaron!

JUAN

¿Fueron los aliprantianos?

MARÍA

Fue un patas blancas con vidrios ahumados.

(TM, pág. 48-49)

En el tercer ejemplo, tuvimos que cambiar un terremoto al que hace referencia Jana Martin en el TO por un proceso natural que está ocurriendo actualmente en el Lago de Maracaibo en el TM:

“It was the Aliprantian treachery, what else? Those cockroaches started an earthquake in 1906. My grandfather Jan Martin and his wife Jana were the only survivors. They snuck down to West Hollywood and kept a low profile” (TO, pág. 64)

Históricamente, ocurrió un terremoto en San Francisco en 1906, un desastre natural de gran impacto y terribles consecuencias en dicha ciudad, a tal punto de ser considerada una de las catástrofes naturales más graves en la historia de ese país.

No obstante, a pesar de que el 21 de octubre de 1766 hubo un terremoto que azotó el noreste de Sudamérica y entre las regiones afectadas estaba Maracaibo, este no fue de gran relevancia en la historia sísmica de Venezuela. El 3 de mayo de 1849 ocurre nuevamente un fuerte temblor en Maracaibo pero, al igual que en el caso anterior, no fue de gran magnitud. Es por eso que decidimos cambiar de fenómeno natural y reemplazar el efecto devastador del terremoto en el TO por la lemna, una planta acuática pequeña, la cual ha afectado drásticamente al Lago de Maracaibo y se ha transformado en un referente obligatorio de la región zuliana. El elemento absurdo aquí es que ni un terremoto ni la lemna son procesos naturales que pueden ser creados por el hombre, como lo sugiere el personaje messapio en la obra. Andy Bragen presenta a los aliprantianos como seres capaces de hacer hasta lo imposible por destruir a los messapios y es por ello que sugiere que el terremoto fue generado por ellos. Finalmente, en la versión en español, María Rodríguez dice:

“¿Vos qué creéis? La traición de los aliprantianos. Esas ratas crearon la lemna en el Lago de Maracaibo. Mi abuelo Juan Pérez y su esposa María fueron los únicos messapios que no murieron por haber tomado el agua contaminada. Se escabulleron y se escondieron en Machiques y se mantuvieron en el anonimato” (TM, pag. 113).

En nuestro caso, a pesar de que se sabe que la lemna no es dañina, la población que vive en la costa del Lago de Maracaibo cree que esta *lenteja de agua* puede contaminar al lago y por ende matar o asfixiar a los seres vivos que habitan en el mismo. Nuevamente volvemos a tomar las creencias de los venezolanos para recrear la ironía en la versión en español de la obra.

El último ejemplo que seleccionamos para el apartado del absurdo hace énfasis en el regionalismo del personaje de María Rodríguez, quien es una zuliana. El personaje original, Jana Martin, es oriundo de West Hollywood en California. El estado de California queda al oeste de Estados Unidos y es por ello que quisimos reemplazar el personaje con María Rodríguez, que es originaria de Machiques en el estado Zulia, en Venezuela, ya que es el estado más occidental que tiene el país, es decir, sustituimos un estado y una ciudad del occidente de Estados Unidos por un estado y una ciudad también del occidente, pero esta vez en Venezuela. Optamos por la opción de Machiques porque es una ciudad que queda dentro del mismo estado del Zulia pero queda alejado del Lago de Maracaibo ya que los mesapios tenían que alejarse del mal de la lezna. Además, los zulianos se distinguen del resto de los venezolanos no sólo por su forma de hablar, que está representada en el personaje, sino porque es la zona más unida y más regionalista de Venezuela. Tomemos por ejemplo la siguiente parte del diálogo entre Jana Martin y Jan: “All Messapians are Mets fans. Don’t worry. We’ll get a satellite dish” (TO, pág. 66). El *satellite dish* no es otra cosa que una parabólica, así que en nuestra traducción fuimos literales y apelamos a dicho equivalente semántico. No obstante, el efecto de ironía viene dado por la manera en que María Rodríguez pronuncia la palabra parabólica, es decir, como si estuviera cantando una de las gaitas más populares de Maracaibo. La gaita *la parabólica* era una pieza de la agrupación Los gaiteros de Pillopo y salió al mercado a finales de los 80. La gaita en general es un ritmo típico popular de Maracaibo y de todo el Zulia. Adicionalmente, es la música decembrina por excelencia en toda Venezuela. Por lo tanto, la frase en la versión en español quedó de la siguiente manera: “Todos los



messapios somos fanáticos de los Tiburones. Vos no te preocupéis por eso. Nos compraremos una para-para-bólica” (TM, pág. 115).

### **3.2.- UN, DOS, TRES... PONCHAO**

El beisbol es uno de los deportes más importantes en Estados Unidos y en Venezuela. Cada región se identifica con su equipo y compara a sus enemigos con los rivales de su equipo de beisbol. En este apartado vamos a explicar todas las adaptaciones que se hicieron con respecto a las referencias, nombres, localidades y personas tomadas del beisbol.

En el primer ejemplo vamos a referirnos al cambio de los nombres de los equipos Mets y Yankees de Nueva York en el texto origen (TO) por los Tiburones de la Guaira y los Leones del Caracas respectivamente en el texto meta (TM).

En Estados Unidos existen dos ligas de beisbol que conforman Las Grandes Ligas: la Liga Americana, donde juegan los Yankees de Nueva York y la Liga Nacional, donde juegan los Mets de Nueva York. Estas dos ligas difieren porque en la americana existe la figura de bateador designado (DH, por su nombre en inglés), es decir, que un jugador va a tomar el lugar del lanzador en la alineación a la hora de batear; en la nacional, en cambio, el lanzador tiene que batear al igual que el resto de los jugadores de la alineación. La Interliga comprende juegos con equipos de la Liga Americana y

la Liga Nacional previos a la Serie Mundial (que es equivalente a la final del campeonato) y en esta liga se mantiene la figura del bateador designado. Por otro lado, los Yankees de Nueva York y los Mets de Nueva York, son equipos que representan el mismo estado en ligas diferentes pero cada uno tiene su propio estadio.

En lo que respecta a la cultura meta a la cual va dirigida la traducción de la obra, la Liga Venezolana de Beisbol Profesional ha pasado por muchas modificaciones, pero en la actualidad es única y se conoce también con “todos contra todos”. En ella también existe la figura del bateador designado y, a pesar de que Los Leones del Caracas y Los Tiburones de la Guaira comparten el mismo Estadio Universitario de Caracas (en la UCV, Universidad Central de Venezuela), sus respectivas sedes se encuentran en ciudades diferentes. Como pueden notar, a pesar de las diferencias, son muchos rasgos que tienen en común esta pareja de equipos, razón por la cual la sustitución ocurrió sin muchas complicaciones. No obstante, queda la pregunta ¿cuál de los equipos venezolanos reemplazará a cuál equipo neoyorkino específicamente?

En nuestra traducción decidimos sustituir a los Mets de Nueva York por los Tiburones de la Guaira y a los Yankees de Nueva York por los Leones del Caracas. Seguramente se preguntarán ahora: ¿por qué no usar a Magallanes y Leones? Bien porque los verdaderos grandes rivales en Estados Unidos son los Medias Rojas de Boston y los Yankees de Nueva York, no los Mets y los Yankees. De haber sido esta la rivalidad en la obra, habríamos podido utilizar su equivalente venezolano: la rivalidad entre Los Navegantes del Magallanes y los Leones del Caracas. No obstante, la rivalidad entre los Mets y los Yankees es más un antagonismo dentro de

la misma ciudad, donde uno, los Yankees, es considerado marcadamente superior, algo así como ocurre en el fútbol español con los equipos Atlético y Real, ambos con sede en la ciudad de Madrid. En el caso venezolano, Los Tiburones de la Guaira y Los Leones del Caracas son un equivalente perfecto porque aunque sus sedes no están en la misma ciudad, sí juegan en el mismo estadio; también encajan perfectamente por el argumento de que se considera que uno de ellos es superior al otro. En este caso serían los Leones, pues han ganado un mayor número de campeonatos nacionales y en la Serie del Caribe, donde el equipo de la Guaira no ha ganado nunca. Además, son los Leones los que dominan la serie particular de por vida entre ambos equipos. Por estas razones fue sencillo establecer las analogías entre los Yankees con los Leones y los Mets con los Tiburones.

Por otra parte, es necesario recalcar que como los dos equipos juegan en el mismo estadio, hay partidos donde uno de los equipos es anfitrión y el otro es invitado. Cuando uno de estos dos equipos juega en el Estadio Universitario como anfitrión se dice que son *home-club*. En el texto origen Jana Martin dice que los Yankees vienen a jugar en Queens. En este caso, como son los Yankees que se trasladan a jugar en el estadio de los Mets decidimos colocar que los Leones son visitantes y los Tiburones son los anfitriones.

JANA SMITH

How about this Saturday? I hear the Yankees are coming to Queens.

JAN

Saturday's not so good.

JANA SMITH

Why not? Don't you like interleague play?

(TO, pág.38)

MARÍA PÉREZ

¿Qué te parece si vamos este sábado? Escuché que los Leones juegan contra los Tiburones en el Estadio Universitario y los tiburones son home-club.

JUAN

No, el sábado no es buena idea.

MARÍA PÉREZ

¿Por qué? ¿No te gusta la Liga Venezolana de Beisbol Profesional?

(TM, pág.81-82)

En el segundo ejemplo que vamos a presentar, decidimos cambiar nombres de personalidades y jugadores del beisbol estadounidense por los de jugadores y personalidades del beisbol venezolano, en algunos casos sin prestar atención a que las

posiciones en las que jugaban en sus correspondientes equipos fuesen equivalentes, pues en realidad ese rasgo no era importante para el desenvolvimiento de la obra.

En la obra original tenemos a personajes como Reggie Jackson, George (Steinbrenner) y Billy Martin. El primero fue un jugador *de la vieja guardia* de los Yankees y además representa un ícono para el equipo; el segundo era el propietario de Reggie Jackson; y el tercero, era manager de los Yankees en la época de Reggie Jackson y George Steinbrenner. Nosotros decidimos cambiar a Reggie Jackson por Andrés Gallarraga, que no sólo representa a los Leones del Caracas sino que también fue considerado en su época un bateador de poder como Reggie Jackson. En vista de que la figura del “propietario” de un jugador no está arraiga en Venezuela y, por ende, Galarraga no tenía propietario, pues decidimos cambiar a George Steinbrenner por Omar Vizquel, porque ha llegado tan o más lejos que Andrés Galarraga, tanto así que dejó de venir a jugar en Venezuela cuando estaba en la cima de su carrera, de la cual aún no ha descendido. El comentarista deportivo venezolano Juan Vené (especialista en beisbol), ha hecho críticas duras a ambos jugadores: de Galarraga ha dicho que ya está fuera de forma y de Vizquel que no se merece llegar al Hall de la Fama. Es interesante que en uno de los artículos de su columna *En la pelota*, Juan Vené llegó a entrevistar hasta al mismo Billy Martin, a quien sustituirá en la obra en español. Además, cuando el personaje de Juan dice que el tío lo está citando nuevamente, queda claro que es a un comentarista a quien está citando. En vista de que en el beisbol venezolano sí existe la regla de bateador designado (BD), se decidió sustituir la frase por dos elementos que son vitales para cada equipo, la samba de los

Tiburones de la Guaira y Lezama, el fanático número uno de Los Leones del Caracas. Cuando los Tiburones de la Guaira son anfitriones traen un grupo de samba que le da ánimo al equipo y a las tribunas; en cambio los Leones tienen al personaje de Lezama, un señor mayor con barba que va pasando por las tribunas dándole ánimo a los fanáticos para que así puedan apoyar a su equipo con vigor. Observemos las citadas equivalencias y adaptaciones en el siguiente ejemplo:

UNCLE

The fucking Bronx. Home to the Aliprantians. Home to Reggie Jackson, that scumbag. Reggie and George - didn't they deserve each other? One's a born liar, the other's already been convicted.

JAN

You quoting Billy Martin again?

UNCLE

I hate those Damn Yankees.

JAN

Me too. I hate the American League. It's not the same brand of baseball.

UNCLE

**MOTHERFUCK THE DH RULE. IT'S UNAMERICAN!**

(TO, pág. 55)

TÍO

Los malditos Chaguaramos. Lugar donde habitan los aliprantianos. Hogar de Andrés Galarraga, esa piltrafa. Galarraga y Vizquel, ¿No son tal para cual? Uno ya está quemao y el otro es un vende patria.

JUAN

¿Otra vez estás citando a Juan Vené?

TÍO

Odio a esos malditos caraquistas.

JUAN

Yo también los odio. Odio que tengamos que compartir el Estadio Universitario con ellos.

TÍO

ODIO CUANDO EL GUEVÓN DE LEZAMA OPACA A NUESTRA SAMBA.

(TM, pag.102-103)

No obstante, el ejemplo más importante y complejo de adaptación de jugadores fue el cambio de Mighty Mike Piazza, un catcher-jonronero, en el texto

origen, por Francisco “el Kid” Rodríguez, un pitcher cerrador de bola rápida, en el texto meta.

En la historia, Juan es fanático de Mighty Mike Piazza, un jugador clave de los Mets de Nueva York en el año 2000, cuando Andy Bragen escribió la obra. Mike Piazza llegó a los Mets en el año 1999 y gracias a su labor lograron llegar a la Serie Mundial. El entrenador John Stearns llamaba a este jugador “el monstruo” y cuando se encontraba bateando líneas consecutivas, el mismo entrenador decía que el monstruo se había escapado de su jaula. Mike Piazza llegó a batear en su carrera besibolística cuatrocientos veintisiete jonrones. Por otro lado, tenemos a Francisco “el Kid” Rodríguez, quien es el lanzador cerrador y el jugador más emblemático de los Tiburones de la Guaira en la actualidad. El Kid es la figura de mayor renombre en el equipo de la Guaira debido a que en el equipo es el jugador mejor posicionado en las Grandes Ligas, donde ha llegado incluso a imponer varios records. Se estrenó con Los Tiburones de la Guaira en la temporada 2002-2003. En el 2006 fue refuerzo de los Leones del Caracas en la Serie del Caribe y obtuvieron la victoria. Francisco Rodríguez lleva con mucha honra doscientos cuatro rescates en Las Grandes Ligas, quinientos ochenta y cuatro ponches, veintitrés partidos ganados y en el 2008 rompió el record de partidos salvados en toda la Gran Carpa con su salvado cincuenta y ocho. El K-Rod ya firmó el año pasado un contrato de treinta y siete millones de dólares con los Mets de Nueva York, lo que crea una conexión inesperada entre la obra y la adaptación. Aquí se puede observar que no sólo estamos adaptando la obra a la



cultura meta sino que también estamos actualizando el tiempo en el que ocurrió la historia.

Mientras Mighty Mike Piazza bateó muchos jonrones para darle victorias a su equipo, el Kid Rodríguez se ha destacado por la velocidad de sus lanzamientos, que le permite ponchar a los jugadores de los equipos contrarios sin recibir muchos batazos. En nuestra versión se nos presentó una situación en la que tuvimos que hacer un cambio radical: reemplazamos un segmento en el que se hablaba sobre las virtudes de la ofensiva de los Mets, personificada en Mike Piazza, por un segmento en el que se alaba la capacidad increíble de contención de la ofensiva contrario por parte del cerrador estrella, el Kid Rodríguez.

En el siguiente ejemplo pueden observar cómo se cambio una conversación del TO que giraba en torno a la ofensiva por una que se concentra en la defensiva en el TM. Se habla de ofensiva cuando al equipo le toca batear y defensiva cuando al equipo le corresponde lanzar y cubrir para contener la ofensiva del equipo contrario. En esta escena diez no sólo se cambió ofensiva por defensiva, (Mike Piazza por el Kid), sino que también se decidió colocar jugadores venezolanos que militan en los Tiburones de la Guaira en este momento para reemplazar a los jugadores estadounidenses que probablemente no le habrían sonado familiares a la audiencia venezolana.

AL

Last Tuesday was it? At the Mets game.

UNCLE

Who was the winning pitcher?

AL

Franco blew the lead but got the win on Mighty Mike's two run homer to left.

UNCLE

What about Wednesday?

AL

Trachsel got the win 3-2. Benitez loaded the bases with one out in the ninth, but pulled out the save with a 5-4-3 DP.

UNCLE

Who had the game-winning RBI?

JAN

Nobody keeps track of that anymore.

AL

It was Wigginton on a seeing eye single to right. Shinjo scored from second. Happy?

(TO, pág. 43)

ALFREDO

¿El martes pasado? Estaba en el juego de los Tiburones.

TÍO

¿Quién fue el pitcher qué ganó el juego?

ALFREDO

Anthony Ortega casi bota el juego, pero trajeron al Kid y los mantuvo a raya con tres ponches.

TÍO

¿Y el miércoles?

ALFREDO

Enrique González ganó 3-2. Belisario llenó las bases con un solo out en el noveno, pero al final se llevó el salvado con un doble play de tercera a segunda y de segunda a primera.

TÍO

¿Quién impulsó la carrera ganadora del juego?

JUAN

Ya nadie lleva esas estadísticas como antes.

ALFREDO

Fue Oscar Salazar quien bateó un hit entre dos hacia la derecha. Gregor Blanco anotó desde segunda. ¿Contento?

(TM, pág. 87)

### **3.3.- DE QUEENS A MACUTO**

Este apartado está dedicado a los cambios geográficos y culturales más relevantes en el proceso traductor. En la obra *Greater Messapia* los protagonistas, los messapios, viven en Queens y son fanáticos de los Mets; los enemigos, los aliprantianos, viven en el Bronx y son fanáticos de los Yankees. Por otra parte, en la historia se hace referencia a otras ciudades de Estados Unidos que decidimos adaptarlas de acuerdo con los puntos cardinales, es decir, que las ciudades que están en el occidente en el TO fueron adaptadas por ciudades que estuvieran en el occidente de Venezuela en el TM, como es el caso de West Hollywood California, que lo reemplazamos por Machiques en el estado Zulia.

La Guaira, gracias a su puerto y aeropuerto, fue el sitio de entrada de inmigrantes a este país. Sin embargo, nosotros consideramos que la Guaira no es “the most ethnically diverse neighborhood on the planet”<sup>18</sup> (TO, pág:3) en comparación con el

---

<sup>18</sup> El vecindario más diverso en grupos étnicos de todo el planeta.

sector neoyorkino de Queens. En la adaptación se tuvo que hacer una omisión de esta frase ya que en Venezuela la distinción de razas por lo general no es un tema de discusión debido a que los venezolanos son una de las representaciones del mestizaje que ocurrió en Latinoamérica a partir de la llegada de los conquistadores españoles. Decidimos reemplazar Queens por Macuto por ser una de las poblaciones en la Guaira más nombradas y porque en ella habitan personas de un estrato socio-económico promedio.

El cambio del Bronx en el TO por los Chaguaramos en el TM es simplemente porque los Chaguaramos es la zona de Caracas más cercana al Estadio Universitario.

Observemos dichos cambios en el siguiente ejemplo:

FATHER

But we're not in our homeland, for our homeland no longer exists.

MOTHER

We live in Elmhurst, Queens in New York City in America.

FATHER

Elmhurst, Queens: the most ethnically diverse neighborhood on the planet. Ground zero for the bright-eyed immigrants of the world.

MOTHER

Ground zero for Messapian culture.

FATHER

We are of the Balkans and it is to the Balkans that we shall return in triumph. But  
Queens is where we are today.

(TO, pág. 3)

PAPÁ

Pero no estamos en nuestra tierra natal, porque nuestra tierra natal ya no existe.

MAMÁ

Sí vivimos en Macuto, la Guaira, Venezuela.

PAPÁ

Macuto, La Guaira: La puerta de entrada de la mayoría de los grupos de inmigrantes  
que llegaron al país. Destino para aquellos inmigrantes con ganas de superarse.

MAMÁ

Destino también para los messapios.

PAPÁ

Somos oriundos de los Balcanes y a los Balcanes debemos regresar triunfantes en algún momento. Pero por ahora estamos en Macuto.

(TM, pág. 41)

Como ya lo mencionamos anteriormente, Jana Martin fue remplazada por una zuliana llamada María Rodríguez por cambios obligatorios en las regiones de origen. A pesar de que la imagen de Jana Martin refleja una californiana común, en la adaptación se hizo la diferencia de las regiones a través del lenguaje, ya que es difícil diferenciar el lugar de origen de las venezolanas por solamente la manera de vestirse o de arreglarse, pues toda venezolana que se considere o pretenda ser *sifrina* se alisa el cabello y se lo tiñe. La imagen de una californiana se ve reflejada por el *piercing* en la nariz y la vestimenta playera. En nuestro caso no podíamos reflejar esos mismos rasgos en la versión venezolana porque daría la idea de una muchacha bohemia y de mentalidad abierta; además, a pesar de que el Zulia- de donde es oriunda nuestro personaje- tiene su Lago y hace mucho calor allí, no representa en sí un ambiente playero. No sólo cambiamos California por el Zulia, sino que especificamos Machiques debido a que ese sector se encuentra dentro del estado Zulia pero alejado del Lago de Maracaibo que fue donde ocurrió la tragedia de la lezna. Si bien habríamos podido cambiar la playa Venice en West Hollywood en California por Puerto la Cruz, que es una zona muy visitada por sus playas y por su ambiente juvenil en el estado Anzoátegui, no existiría ninguna diferencia en los rasgos generales del

personaje con respecto al resto de la población femenina venezolana, como sí ocurre en Machiques por su manera única y especial de hablar. Nosotros quisimos crear un personaje que, al igual que el personaje original, representara una manera de vivir la vida diferente a la de los messapios que habitan Nueva York; es por ello que decidimos resaltar la forma de hablar al no hallar grandes diferencias en la manera de vivir la vida entre una maracucha y una caraqueña o una litoralense. Jana Martin habla maracucho, es decir, utiliza el *vos* para referirse a la segunda persona singular y/o plural y coloca la terminación: –áis, –éis, –ís para las mismas personas con todos los verbos conjugados en presente. Cada vez que entra en acción María Rodríguez, decidimos colocar una didascalia adicional donde se aclara que este personaje habla con acento maracucho.

## **Scene 6 - The video**

*The video of Jana Martin. The camera faces towards the bike path at Venice Beach. Jana, on roller blades, skates into the picture, and stops on a dime. She talks directly to the camera.*

JANA MARTIN

*Bleached blond hair and a nose ring. Very California.*

We live in West Hollywood, the longtime clandestine center of Messapian culture.

We have been underground for nearly three thousand years, but circumstances



demand that we resurface. In less than two weeks, I turn eighteen years old. In less than two weeks, I die upon the fiery pyre. Are you really out there, my love? Is it really you? I am on my way to Queens to find you. Viva Messapia!

*END OF VIDEO*

(TO, pág.35)

**Escena 6-** el video

*El video de María Rodríguez. La cámara enfoca la vereda de un parque en Machiques. María entra trotando con su iPod hacia el foco de la cámara y se para y comienza a hablar directamente hacia la cámara.*

MARÍA RODRÍGUEZ

*Catira oxigenada con el pelo liso. Una típica sifrina.*

*Con acento de maracucha.*

Vivimos en Machiques, el centro clandestino por mucho tiempo de la cultura messapia. Hemos estado escondidos por casi tres mil años, pero las circunstancias nos hicieron salir a la luz. En menos de dos semanas cumpliré dieciocho años. En menos de dos semanas, moriré en hoguera. ¿De verdad existís mi amor? ¿Seis vos realmente? Voy saliendo para Macuto para encontrarme contigo. ¡Qué viva Messapia!

## *FIN DEL VIDEO*

(TM, pág. 78)

De los elementos culturales que consideramos importantes nos llamó la atención el hecho de que los messapios comentan que sus mujeres se parecen a Elizabeth Taylor y sus hombres a Johnny Depp; ambos son figuras emblemáticas del cine de Hollywood, famosos en Estados Unidos y en el mundo. En el caso de Elizabeth Taylor, hablamos de una actriz que es oriunda de Inglaterra. Llegó a ser una de las más cotizadas en Hollywood durante los años 60, principalmente por su actuación en la película *Cleopatra* (1963). Actualmente, aunque sigue viva, ya está retirada del mundo de la actuación. Por otra parte, tenemos al famoso actor Johnny Depp, quien es el protagonista de la taquillera trilogía de *Los Piratas del Caribe* (2003)(2006)(2007) y otras películas recientes e igualmente taquilleras. Se encuentra entre el grupo de actores masculinos más atractivos de la pantalla grande en este momento. Al igual que Elizabeth Taylor, Johnny Depp es un actor reconocido, no sólo por sus actuaciones sino por su presencia elegante y encantadora.

En esta parte de la obra recurrimos a los actores y animadores venezolanos Viviana Gibelli y Daniel Sarcos para reemplazar a los actores Elizabeth Taylor y Johnny Depp respectivamente. A pesar de que Viviana Gibelli no le lleva treinta y un años de diferencia a Daniel Sarcos, como es el caso de la pareja de referencia incluida en el TO, decidimos tomar a estos personajes porque son conocidos por todos los

venezolanos independientemente de su estrato socio-económico. Adicionalmente, aunque en el texto origen se hace referencia a actores de cine, nosotros decidimos optar por actores y animadores de la televisión venezolana ya que nuestra empresa cinematográfica no ha logrado el nivel de desarrollo necesario para generar famosos como los que sí crea la televisión venezolana. Valga de ejemplo el caso del actor venezolano Edgar Ramírez, que aunque haya llegado a Hollywood y haya formado parte del elenco de la famosa película *El ultimátum de Bourne* (2007), los venezolanos aún se refieren a él por el nombre del personaje *Cacique* que representaba en la novela de televisión *Cosita Rica*. Veamos como se ve reflejado este cambio en el ejemplo siguiente:

JANE

What does a Messapian look like?

JAN

Like me. Dark hair, piercing eyes, a strong chin. Like a tall Johnny Depp.

JANE

What about the women?

JAN

Same general facial structures, with less body hair. Picture the young Elizabeth Taylor.

(TO, pág. 12)

MARIANA

¿A qué se parece un messapio?

JUAN

A mí, de cabello oscuro, ojos penetrantes, mentón cuadrado. Como Daniel Sarcos.

MARIANA

Y, ¿Las mujeres?

JUAN

Rasgos faciales similares, con menos vellos en el cuerpo. Imagínate a Viviana Gibelli.

(TM, pág. 53)

Por otra parte, en la escena 12, Al le dice a Juan que lo libere y exclama:

“And meanwhile, when he cuts my Ablufalusian head off, what then? Will your blushing bride sew it back on during Good Morning America? It's a little late then, isn't it? A little late now to be working on the situation, huh?” (TO, pág. 70-71).

*Good Morning America* es uno de los programas más vistos en Estados Unidos; se dedica a entrevistas a personajes de la actualidad, noticias y previsiones meteorológicas. En nuestro texto meta decidimos adaptar el programa original por un

programa de entretenimiento que es visto por un gran número de venezolanos.

Viviana Gibelli y Daniel Sarcos conducen un programa de televisión titulado: *La guerra de los sexos*. En este programa televisivo participan invitados nacionales e internacionales que forman grupos de tres hombres y de tres mujeres que luego se enfrentan en diferentes competencias en las que van acumulando puntos que al final del programa permitirán definir el sexo ganador. Si bien podíamos haber optado por *Sábado Sensacional*, que es el programa con más rating en Venezuela y es conducido por Daniel Sarcos, decidimos optar por *La guerra de los sexos* no sólo porque es una competencia entre personas de diferentes sexos que refleja la polémica que se presenta en diferentes partes de la obra entre el padre y la madre messapia, sino que conservábamos los personajes nombrados al principio: Daniel Sarcos y Viviana Gibelli. Finalmente la frase quedó así:

“Y mientras tanto, ¿Cuándo tu tío me corte la cabeza ablufalisiana, qué haremos? ¿Tu radiante novia me va a coser la cabeza al cuerpo de nuevo mientras ve *La Guerra de los Sexos*? Ya será un poco tarde, ¿No te parece? ¿No es un poco tarde para estar maquinándote algo?” (TM, pág. 120).

Para cerrar con broche de oro esta selección de adaptación, Daniel Sarcos resulta ser zuliano y en un momento de la obra, cuando María Rodríguez (zuliana) pretende convencer a Juan de que se vaya a vivir con ella a Machiques, le dice:

JANA MARTIN

I can see that you'll be a project. You're not the most handsome man, especially not by Messapian standards. But the raw material is there. A few months of California sun and we'll have you looking like Johnny Depp.

(TO, pág. 66)

MARÍA RODRÍGUEZ

Puedo ver que vos tenéis potencial. Vos no seís el hombre más buenmozo del mundo, sobre todo si tomamos en cuenta los estándares de los messapios, pero la materia prima está ahí. Algunos mesecitos bajo el sol zuliano y lucirás como Daniel Sarcos.

(TM, pág. 115)

La música es considerada un ingrediente cultural. Es por tal razón que decidimos incluir en este apartado el cambio que se hizo con respecto a géneros musicales. Andy Bragen compara a Mike Piazza con una estrella de rock no sólo porque en la vida real el jugador de beisbol se considera un fanático del rock y los metales sino que en Estados Unidos se considera a las estrellas de rock como personalidades famosas y muy populares, de allí que Bragen señale que Piazza es más famoso que una estrella de rock. En nuestra adaptación, cambiamos el rock por el reggaetón, ya que no sólo es la música de moda en nuestro país sino que también es la música que colocan en los intermedios de los juegos de beisbol.

No sabemos si el *Kid Rod* es fanático del reggaetón como lo es *Mighty Mike* del rock, pero el venezolano por lo general no se identifica con el rock. El venezolano promedio no diría que alguien es más famoso que una estrella de rock sino que un *reggaetonero*. En Venezuela existen varios reggaetoneros, pero hay sólo dos grupos de reggaetón famosos por sus canciones de moda. Bien pudimos haber mencionado a *Franco y Oscarcito* (El Escuadrón) porque una de sus canciones famosas, *El Hacha*, se relacionó directamente con el jugador José Castillo de los Leones del Caracas, sin embargo, estaríamos creando una gran incoherencia ideológica en el texto meta ya que la canción se relaciona directamente con los Leones que representan a los enemigos de los messapios. Aún no está claro el por qué se le etiquetó a este jugador caraquista como *el hacha*, pero queda bien claro que cada vez que va a batear y su equipo es home-club, le colocan la canción de reggaetón para darle ánimo tanto al jugador como al público en general. Es por tal motivo que optamos por *Chino y Nacho* porque es un dúo de reggaetón que tiene varias canciones reconocidas en Venezuela y en América Latina. Observemos estas adaptaciones en el siguiente ejemplo:

FATHER

All Messapians love the Mets, kiddo.

JAN

Mighty Mike Piazza's my favorite player in the world. He's number one, and cool as shit like a rock star. If he wasn't catching for the Mets, he'd be blowing out amps in a balls to the wall metal band.

*A moment*

(TO, pág. 6)

PAPÁ

Mijo, todos los messapios adoramos a los Tiburones.

JUAN

El Kid Rodríguez es mi jugador preferido. Es número 1 y es el papá de los helados pichando, más famoso que un cantante de reggaetón. Si no fuese el pitcher de los Tiburones, le habría tumbado el negocio a Chino y Nacho.

(TM, pág. 44)

Otro ejemplo de las adaptaciones culturales fue la explicitación del lugar de origen de los messapios, que de ser italianos del sur en el texto origen pasaron a ser sicilianos en el texto meta. En el texto origen se dice que el tatarabuelo messapio del protagonista era del sur de Italia, pero no se especifica la ciudad. Decidimos aplicar una explicitación en la traducción de la obra porque se consideró que un venezolano



promedio conoce a los italianos más por su ciudad de origen (siciliano, napolitano, romano, milanés, etc) que por ser del sur, norte, centro, este u oeste del país.

Decidimos adoptar el gentilicio siciliano y no el napolitano, por ejemplo, ya que Sicilia es una isla que se encuentra en la parte más sur de Italia y además son considerados los regionalistas más radicales de toda Italia.

JAN

Great-great grandfather Smith was a Messapian laborer disguised as a Southern Italian. He lived on a farm near Brindisi, among the olive orchards. There was only one other Messapian family left in the region, and they had a daughter...

(TO, pág. 22)

JUAN

Mi tatará, tatarabuelo Pérez era un agricultor messapio que se hacía pasar por un siciliano. Vivía en una granja cerca de Brindisi, entre huertos de olivas. Además de su familia, quedaba sólo otra familia messapia en la región y tenían una hija...

(TM, pág. 63)

Por otra parte, se aplicó el mismo razonamiento para el cambio de armenios en el texto origen por africanos en el texto meta. Sin embargo, no se recurrió a una explicitación como en el caso anterior sino a una sustitución. El venezolano siente más cerca y está más familiarizado con el sufrimiento de los pueblos africanos debido a que forma parte del proceso de colonización de nuestros propios pueblos y del mestizaje de nuestra gente que con el de los armenios, de los cuales se sabe y se habla muy poco en el día a día de los venezolanos:

FATHER

We who have suffered more than the Jews and the Armenians, today we are happy.

(TO, pág. 4)

PAPÁ

Nosotros, que hemos sufrido más que los judíos y los africanos, hoy estamos felices.

(TM, pág. 42)

### **3.4.- QUE SE SEPA...**

En este apartado del comentario estudiaremos el registro de ambos textos, ya que constituye un elemento importante del proceso traductor. Una de las maneras en que el autor Ionesco expresa la farsa en la obra *La Cantante Calva* (1949), es a través del cambio de registro. Andy Bragen recrea la farsa en su obra gracias a que se inspira en la obra de Ionesco mencionada anteriormente, al igual que lo hace con *Hamlet* (1600) de Shakespeare.

Nos llamó la atención el hecho de que en el texto origen los personajes, el padre y la madre, utilizan la expresión *Let it be known*, que lo traducimos como *que se sepa* en el texto meta. Esta frase no sólo eleva el registro con el que estos personajes normalmente se expresan sino que da la sensación de costumbres y valores.

Por otra parte, queremos incluir diferentes términos que causan cierto resquemor en los traductores puristas y no tan puristas pero que son de uso cotidiano por todo venezolano. Tal es el caso del término *typical* en el texto origen, que decidimos traducir por un falso amigo en español: *típico* o *típica*. El término en inglés significa: “constituting or having a nature of a type/combining or exhibiting the essential characteristics of a group”<sup>19</sup> ([www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)). Sin embargo, aunque el término *típico* o *típica* significa: “característico o representativo de un grupo”, al igual que el término en inglés, por lo general se toma principalmente la acepción de: “peculiar de un grupo, país, región, época, etc.” ([www.rae.es](http://www.rae.es)). Los falsos amigos son

---

<sup>19</sup> Que forma parte o tiene un carácter de un grupo/que combina o exhibe las características esenciales de un grupo

términos que aunque suenen casi igual en los dos idiomas, significan dos cosas diferentes.

En el texto meta decidimos dejar el término *típico* o *típica* porque el texto teatral se convierte en un texto oral cuando se representa. Los venezolanos cuando hablan por lo general asumen la acepción de *común* para estos términos, aunque los siguen utilizando para definir algo propio de una región, como la música típica de Maracaibo. Es por ello que decidimos que prevaleciera el lenguaje oral y no el escrito.

JAN

She can do what she wants. It doesn't matter to me. As you can see, I've moved on. That was then and this is now and I'm mature enough to recognize her for what she is which is your typical American slut.

(TO, pág. 41)

JUAN

Ella puede hacer lo que le dé la gana. No me importa. Como puedes ver, ya lo superé. Eso fue tiempo pasado, ahora estoy lo suficientemente claro como para decirle lo que es, una típica zorra venezolana.

(TM, pág. 85)

Otro elemento importante dentro del registro son los préstamos lingüísticos. En el texto origen, el autor utiliza la palabra *gay* y nosotros decidimos mantenerla en la versión adaptada al español de Venezuela.

Los venezolanos comunes se niegan a decir la palabra homosexual y por lo tanto se ha tomado la palabra en inglés *gay* para referirse a las personas que se sienten atraídas por personas de su mismo sexo. Como dato curioso valga la pena decir que la Real Academia Española decidió recientemente agregar el término *gay* al diccionario. He aquí el ejemplo:

JAN

You're the love of my life. We're... partners.

JANE

Like gay people?

(TO, pág. 23)

JUAN

Tú eres el amor de mi vida. Somos... pareja.

MARIANA

¿Cómo los gays?

(TM, pág. 64)

Como último ejemplo relacionado al registro y al lenguaje tenemos las frases idiomáticas presentes en todos los idiomas. La mayoría de estas frases o proverbios tienen su equivalente semántico en la lengua meta. Tal es el caso de una de las frases pronunciadas por el personaje del padre cuando habla de defender a Messapia y dice: “you must defend it to the last drop of your blood” (TO, pág: 7). En este caso, si hubiésemos recurrido a una traducción literal se hubiese entendido de igual manera el sentido de la frase porque se está leyendo en un contexto específico. Podríamos haber colocado: “tienes que defenderla con tu última gota de sangre”. Sin embargo, si aislamos esa frase de todo el contexto, puede causar ambigüedad en la interpretación del lector. Es por tal motivo que decidimos colocar el equivalente: defender algo a capa y espada.

FATHER

The time has come to pass on the vital details of manhood. As a proud Messapian male, you are the defender of all Messapia and you must defend it to the last drop of your blood.

(TO, pág. 7)

PAPÁ

Ya llegó la hora de discutir cosas de hombre. Como digno messapio, te has convertido en el defensor de toda Messapia y debes defenderla a capa y espada.

(TM, pág. 46)

### **3.5.- MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA**

En este apartado vamos a estudiar cómo y por qué se cambiaron unas rimas por canciones y un juego de cartas por el de dominó. Estos cambios se realizaron para integrar la obra en la cultura del *espectador*.

Como primer ejemplo tenemos el cambio de una rima que fue inventada por el autor por una canción que es conocida por la gran mayoría de los hispanohablantes de todo el mundo. La canción *Mambrú se fue a la guerra* es una canción infantil que trata sobre un soldado que fue a la guerra y deja tras de sí la incertidumbre de si podrá regresar vivo a casa o no. Bien pudimos haber traducido la rima del TO al español y referirnos al mismo tema; sin embargo, consideramos que la canción causará más risa

en los espectadores porque los acerca a su infancia y a su cultura y de esta manera nuevamente podremos retomar el humor transgresor:

JAN

FEED THE WAR! FEED THE WAR! MAKE THEM BLEED FOR EVERMORE!

JAN

*Belting out another metal tune.*

"LOWLY SOLDIER. PAWN IN A GAME. BACK TO THE FRONT. THEY DON'T

KNOW YOUR NAME." What if I die?

(TO, pág. 7-8)

JUAN

¡MESSAPIA FUE A LA GUERRA, QUE DOLOR, QUE DOLOR, QUE PENA.

MESSAPIA FUE A LA GUERRA Y A TODOS VA A MATAR!

JUAN

*Continuando con la canción de guerra.*



“QUE MESSAPIA YA SE HA MUERTO, ¡QUE DOLOR, QUE DOLOR, QUE ENTUERTO! QUE MESSAPIA YA SE HA MUERTO Y A MI ME VA A MATAR, DO-RE-MI, DO-RE-FA, Y a mí me va a matar.

(TM, pág. 46-47)

En Segundo lugar tuvimos que cambiar un juego de cartas por el dominó, ya que el segundo es más popular dentro de nuestra cultura. En el texto origen tenemos a los personajes Jan y Uncle que están jugando cartas y el juego se llama *war*. Es interesante el hecho de que Andy Bragen tomara un juego de cartas con el nombre *guerra* para recalcar que ellos también están en guerra. Inventar un juego con el mismo nombre en español generaría una pérdida de la fluidez del diálogo con el juego, ya que el tío y Juan juegan mientras hablan de sus enemigos. Si rompemos las señales que identifican al espectador con la obra se pierde la sincronía del humor. Observemos cómo quedó esta adaptación:

UNCLE

MOTHERFUCK THE DH RULE. IT'S UNAMERICAN! My hand.

JAN

Uncle I played an ace.

UNCLE

Five beats one.

JAN

Ace is high.

UNCLE

Ace is low.

JAN

Uncle, you're thinking of rummy. In war, Ace is high.

UNCLE

In Messapian war, Ace is low.

JAN

War is war. It's the same game everywhere.

(TO, pág. 55-56)

TÍO

ODIO CUANDO EL GUEVÓN DE LEZAMA OPACA A NUESTRA SAMBA.

Trancao, gané.

JUAN

Tío pero tenemos que contar porque yo te maté la cochina.

TÍO

Gana el que tranca.

JUAN

Tío no, hay que contar a ver quien tiene menos puntos.

TÍO

Yo, porque tranquilé.

JUAN

Tío, así no es este juego. Cuando se tranca hay que contar. El que tenga menos gana.

TÍO

En Messapia el dominó se juega como yo digo.

JUAN

Pero tío, domino es dominó. Como la guerra es guerra en cualquier parte del mundo.

(TM, pág. 103)

Otro ejemplo interesante es el cambio de personajes históricos y de ficción presentes en la obra original. En el texto origen, Jana Martin compara a los

aliprantianos con Genghis Khan y el doctor Fu Manchu. Estos personajes no son familiares al oído de los venezolanos. El primero fue un gran líder del Imperio Mongol que sembró temor en sus enemigos y el segundo es un personaje ficticio (un villano chino) que odiaba la raza blanca y la civilización asiática. Decidimos cambiar radicalmente estos dos personajes por otros que pudieran ser reconocidos fácilmente por una audiencia venezolana. De allí que apeláramos a personajes icónicos de la tradición cristiana, los cuales son reconocidos mundialmente: Judas y los fariseos. El primero fue uno de los apóstoles; él reveló a los enemigos de Jesús dónde podían capturarlo; los segundos eran un grupo de judíos que no creían que Jesús era el hijo de Dios. Estos nombres son tan comunes en la cultura venezolana que el domingo de resurrección los venezolanos salen a la calle con un muñeco de Judas para quemarlo por haber conspirado contra Jesús. Si bien podríamos haber cambiado a los personajes originales por otros personajes históricamente despiadados conocidos por todos como es el caso de Hittler y Sadam Hussein, le estuviéramos agregando un matiz político a la obra que realmente no tiene. Es por tal motivo que preferimos mantenernos apegados a la cultura venezolana y reflejar personajes conocidos por todos los venezolanos sin entrar en el tema político, que es tan delicado actualmente en Venezuela.

JANA MARTIN

How do they manage anything? They're evil plotters worse than Genghis Khan and the Notorious Doctor Fu Manchu. You ever seen an Aliprantian?

(TO, pág. 65)

MARÍA RODRÍGUEZ

¿Cómo logran hacer todo lo que hacen? Son unos conspiradores diabólicos, peores que el mismo Judas y todos los fariseos juntos. ¿Vos habéis visto alguna vez a un aliprantiano?

(TM, pág. 113)

### **3.6.- LOST IN ADAPTATION**

Este este apartado discutiremos las instancias en las que no pudimos lograr adaptar ciertas cosas y, por ende, consideramos que se perdió algo al pasarlo del TO al TM. Tomamos el nombre en inglés de la película *Lost in Translation* (2003) de la directora y escritora Sofia Coppola, pues refleja la problemática de sus personajes para adaptarse a determinadas circunstancias de la vida; dicha película narra la historia de dos estadounidenses que se conocen en Tokio y empiezan a vivir una vida diferente a la que tienen, pero que saben que no durará para siempre. Transformamos el nombre de la película en inglés para crear *Lost in Adaptation*, ya que aquí queremos reflexionar sobre las dificultades que tuvimos al intentar adaptar infructuosamente ciertos elementos de la obra.

El primer ejemplo tiene que ver con el uso que hace Andy Bragen de la figura retórica conocida como aliteración al colocar consecutivamente tres palabras que comenzaban con el mismo sonido silábico “me”: Messapia, Metallica y los Mets. En la adaptación se pierde la secuencia de la sílaba “me” debido a que la única palabra entre nuestro equivalentes que correspondía con ella era justamente “Messapia”, que ni siquiera se traducía. El equipo de los Tiburones de la Guaira ya inicia con otra sílaba y aunque pudimos haber mantenido a *Metallica* para tener dos “me” de tres , decidimos ser coherentes con otro ejemplo adaptado que discutimos anteriormente, en el que cambiamos el rock por el reggaetón. Esto nos permitió retomar a los cantantes Chino y Nacho, mencionados en la escena uno:

JAN

I love you too, more than Metallica or Messapia or the Mets or anything. I'm ready to run away with you.

(TO, pág. 51)

JUAN

Yo también te amo. Te amo más que a Messapia, que a Chino y Nacho, que a los Tiburones de la Guaira que cualquier cosa en el mundo. Estoy listo para escaparme contigo.

(TM, pág. 97)

El segundo ejemplo refleja como tuvimos que omitir la carga semántica que tiene la frase original: “First base is the limit” (TO, pág. 11), empleada metafóricamente para referirse al hecho de que una pareja de jóvenes novios no ha ido más allá de un simple e inocente beso, y adaptarla a uno de los equivalentes que utilizan los adolescentes en Venezuela.

Los venezolanos tienen muchas expresiones del beisbol para hacer referencia a situaciones de la vida cotidiana. Sin embargo, no logramos identificar una frase beisbolística que reflejara el límite entre darse unos besos inocentes (first base) y llegar más lejos en el contacto físico durante el noviazgo. Lamentablemente se pierde la metáfora vinculada al beisbol en inglés al traer la frase al español de Venezuela.

Veamos el siguiente ejemplo:

JAN

The Messapian bride must be pure and unsullied on her wedding night. First base is the limit.

(TO, pág. 11)

JUAN

La novia messapia debe ser pura y casta para su noche de bodas. Sólo unos piquitos y ya.

(TM, pág. 51)

Con estos ejemplos quisimos mostrar que un traductor literario, específicamente de traducción de textos teatrales, puede llegar tan lejos como su imaginación le permita. Sin embargo, los traductores no podemos creernos seres omnipotentes y perfectos. Muestra de ello son estos ejemplos donde no se logra lo que se quiere al adaptar de una lengua y una cultura origen a una lengua y cultura meta. No obstante, siempre debemos intentar lograr que el texto sea funcional y llegar lo más cercano posible a la adaptación ideal.

## CONCLUSIONES

Acto de Clausura...

Cuando hablamos de traducción, nos referimos a “la sustitución de material textual de una lengua origen (LO) por un material textual en una lengua término (LT)” (Catford en Hurtado, 2001: 410). Es por esa razón que es importante



determinar el tipo de texto con el que se va a trabajar para poder ubicar de antemano su equivalente en la lengua meta. De todos los autores estudiados que hacen referencia a la tipología textual, sólo Reiss le presta atención a los textos dedicados a los medios audiovisuales; es por ello que decidimos hacer uso de su tipología textual y clasificar la obra *Greater Messapia* como un texto subsidiario.

Por otra parte, traducir *Greater Messapia* fue una tarea ardua. Sin embargo, contamos con la ayuda de Andy Bragen, quien estuvo siempre dispuesto a aclarar nuestras dudas. Esta adaptación de la obra es un ejemplo de lo que un traductor puede lograr con un texto origen si cuenta con la ayuda del autor para esclarecer el significado y la función de ciertos términos. El hecho de adaptar la obra a un público venezolano crea un ambiente mucho más relajante y satisfactorio para el *espectador* ya que la obra se traslada a su cultura y no se le deja a él tener que trasladarse a la cultura de la obra.

Para lograr el propósito de trasladar la obra original a la cultura meta de la audiencia fue necesario entender que un texto teatral puede tener diferentes funciones además de la literaria. Sabemos que toda traducción se basa en el sentido y no en las palabras. Sin embargo, no podemos dejar de lado la función del texto y la intención del autor. En el teatro la función del texto es primordial porque, aunque siga siendo un texto narrativo y expresivo, puede ser una tragedia, una comedia, un drama, una farsa, entre otros posibles sub-géneros del teatro.

Cada género teatral contiene dentro de sí una intención específica. Es por tal motivo que en nuestra traducción prevaleció el humor de la farsa, que logramos mantenerlo usando elementos propios de nuestra cultura con el fin de crear una identificación particular de parte del espectador. Cuando la audiencia se identifica con la obra, no sólo logra llevar el hilo de las escenas sino que se compenetra con los hechos de la obra y el humor se refleja en sí mismo.

El comentario de la traducción se llevó a cabo en sub-capítulos porque era necesario separar cada ejemplo según una categoría específica. Si bien es cierto que no se explicaron todos los elementos que se adaptaron, intentamos cubrir los elementos que consideramos más importantes para poder justificarlos con amplitud.

En vista de que nuestro objetivo principal era observar y aplicar la adaptación como herramienta funcional en la traducción teatral, nos percatamos de que la adaptación no es sólo una herramienta de traducción sino también un cambio de género en el teatro. Cuando se habla de adaptación en el teatro no necesariamente se respetan los derechos de autor, ya que se recrea una obra nueva inspirada en la obra original. Aun cuando nosotros realizamos cambios drásticos en la obra original, siempre respetamos la intención del autor. El lenguaje utilizado permite que la obra fluya mejor frente a los ansiosos ojos de los *espectadores*.

Finalmente, consideramos pertinente hacerle un llamado de reflexión a la Escuela de Idiomas Modernos con respecto a la cátedra de traducción. Si bien es cierto que existe una materia electiva de traducción literaria, consideramos

conveniente agregar en el pensum de la cátedra de traducción más textos literarios para poder lograr así que el traductor se enriquezca de otras culturas y de conocimientos nuevos que vayan más allá de los lenguajes de especialidad, tecnológicos y científicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO DE SANTOS, J. (2002). *La estructura dramática*. En la revista: Las puertas del drama, número 10. Madrid: Asociación de autores de teatro.

ARMSTRONG, N. (2005). *Translation, Linguistics, Culture. A French-English Handbook*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.

BASTIN, G. (1998) *¿Traducir o Adaptar? Estudio de la adaptación puntual y global de obras didácticas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Venezuela.

DESLISLE, J. (1980). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Universidad de Ottawa.

DRYDEN, J en SCHULTE, R y BIGUENET J (1992). *Theories of Translation, an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: Chicago Press.

ECO, H. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.

FUENTES Y GUTIERREZ (1994). *El comentario de los textos teatrales*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

GARCIA YEBRA, V. (1983). *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos. Biblioteca Romántica Hispánica.

HATIM, B. Y MASON, I.(1995) *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

HURTADO, A (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

IONESCO, E. (1954) *La Cantatrice Chauve*. Paris: Gallimard

ISRAËL, F. y LEDERER, M. (1991). *La liberté en traduction. Actes du colloque International tenu à L'ESIT les 7, 8 et 9 juin 1990*. Didier Édition. Francia

LANDERS, C. (2001) *Literary Translation: A practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters

LEDERER, M. (1994) *La traduction aujourd'hui*. Paris : Hachette.

LÓPEZ Y MINETT (1997). *Manual de Traducción*. Barcelona: Gedisa. España.

LOTT, B. (Ed) (1968). *New Swan Shakespeare Advanced Series- Hamlet*. Londres: Longman (Obra original publicada en 1600 aprox)

LVÓVSKAYA, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción. Método*. España: Granada Lingüística.

MATTEINI, C. (2005) *La traducción teatral, una traición inevitable*. Transcripción de discurso pronunciado en las tertulias organizadas por el ACEtt. Disponible en: [http://www.acett.org/ficha\\_vasos.asp?numero=32&punto=11](http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=32&punto=11)

MERINO, R. (2001) *Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos*. En: *La traducción en los medios audiovisuales*. F. Chaume y Rosa Agost (eds) Castelló, Universitat Jaume I, pp. 231-238

MOYA, V. (2003). *Teoría, didáctica y práctica de la traducción*. Coruña: Netbiblo. España.

NEWMARK, P. (1999). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

NEWMARK, P. (2006). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra. (Trabajo originalmente publicado en 1988).

NORD, C. (1998). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approach Explained*. Manchester: St. Jerome publishing.

NÚÑEZ, J. (1993) *Teoría literaria del drama I*. Caracas: Instituto Universitario de Teatro de Venezuela.

ORTIZ, B (2006). *Especificidades de la traducción teatral*. Publicado en [AITC](#), Bulletin N° 104. págs. 3-4.

PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós. España.

PAVIS, P. (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A. España

PAZ, O. (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Madrid: Tusquets.



POVEDA, L. (1996) *Texto dramático. La palabra en acción*. Madrid: Narcea SA de ediciones.

STEINER, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa. España.

TOURY, G. (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra. España.

VASSEROT, C (2007). *La cuestión del destinatario en la traducción teatral*. Eventos III. Caracas: Escuela de Idiomas Modernos UCV.

VAZQUEZ-AYORA, G. (1977) *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.

VEGA, M. (1994) *Textos clásicos de Teoría de la Traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra. España.

ZATLIN, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation. A practioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.

Referencias bibliográficas en internet:

[www.drae.com](http://www.drae.com)

[www.merriam-webster.com](http://www.merriam-webster.com)

**ANEXO**

**TEXTO ORIGEN**

***GREATER MESSAPIA DE ANDY BRAGEN***