**«UNHA OBRA ESPLÉNDIDA»:
NAI CORAXE, A VERSIÓN GALEGA DA
OBRA DE BERTOLT BRECHT POR
LOIS TOBÍO**

Montserrat Bascoy Lamelas
Universidad de Alcalá

DOI: 10.17075/ltgtx.2020.004

1. INTRODUCCIÓN

Como demostran os estudos e artigos dedicados a este intelectual, Lois Tobío foi un home polifacético que prestou grandes esforzos a contribuír ao desenvolvemento da cultura galega e da vida política do país. Nesta vertente da súa biografía conflúen o seu labor como galeguista, como xornalista e como tradutor¹. Como comenta Constanza Tobío nunha entrevista, a actividade do seu pai como tradutor –que vai máis aló da tradución literaria e que no contexto do exilio foi ademais un medio de subsistencia– desenvólvese a partir dos anos corenta e de xeito máis intenso nas dúas últimas décadas da súa vida. Tal e como subliña, Tobío tiña especial querenza pola tradución do alemán ao galego, dúas linguas que ela define como as súas favoritas (Mejía 2006: 180-181). Constanza Tobío fai fincapé na ledicia que o seu pai atopaba na tarefa de tradutor, mais destaca especialmente a necesidade de fomentar a mediación cultural pola que se movía, algo que o intelectual consideraba totalmente imprescindible e que non só buscou a través da tradución, senón tamén co desenvolvemento doutras facetas coma a de xornalista. Ao final da entrevista Carmen Mejía e Verónica Palomares (2006: 183) definen a Tobío precisamente como «mediador entre linguas y culturas». Pola súa parte, Marga Romero (2004: 11) considérao un «constructor de pontes entre culturas»².

¹ Lois Tobío narra acerca destas facetas da súa vida na obra autobiográfica *As décadas de T. L.*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1994.

² Véxase tamén Ríos 2015: 136.

A paixón de Tobío pola literatura alemá ten moito que ver tanto co seu amor pola lingua como polas vivencias que experimentou durante a súa estancia de mozo en Berlín, na que non só se empapou da cultura alemá, senón que tamén fixo de mediador da cultura galega participando na súa divulgación. Como explica Romero (2004: 10): «Tobío fixo o intento louvábel e respetábel de integrarse no Berlín que lle tocou vivir e en todos os espazos que habitou [...]. Sabía que as relacións entre os pobos deben ser recíprocas, darse, aprenderse». Neste mesmo sentido, o labor de Tobío como tradutor é entendido por Francisco F. Maseda (2010: 695) como unha «teima universalista», que podemos observar en moitos intelectuais da época. Por outra parte, Romero (2004: 11) sinala outro aspecto relevante do seu interese pola tradución facendo fincapé no valor terapéutico que esta tarefa tiña para Tobío. Maseda (2010: 338) subliña especialmente o feito de que as traducións de Tobío ao galego se deben a unha «teima persoal» do intelectual e que respondían á finalidade de servir de contrapeso ás traducións ao castelán, que o autor realizaba por motivos económicos.

Como o propio Tobío explicaba nunha conversa con Romero (1999: 39), este entendía o papel do tradutor como o de alguén que debe tomar a obra literaria en certa medida como pretexto, pois o que acontece realmente na tradución é que se traslada unha cultura a outra diferente, polo que o máis relevante é saber captar o espírito da obra e saber levala á cultura da lingua meta. Así, en varias das súas traducións, como é o caso de *Nai Coraxe e mais os seus fillos*³, a peza teatral de Bertolt Brecht, Tobío utiliza o termo «versión» para definir o seu traballo. Segundo Maseda (2010: 695), o concepto de tradución de Tobío permítille deixar «a nosa lingua en pé de igualdade con outras linguas vernáculos e

³ As citas da obra de Brecht en galego incluídas neste artigo están tiradas da tradución de Lois Tobío *Nai Coraxe e mais os seus fillos*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 1987. As citas en alemán corresponden á edición *Mutter Courage und ihre Kinder* publicada en Berlín no 1999 pola editorial Suhrkamp, na colección Basisbibliothek, na súa 15ª edición de 2018; este volume reproduce o texto orixinal das obras completas publicadas na mesma editorial no 1989 e que viron a luz por primeira vez tamén en Suhrkamp no 1949. As traducións ao galego doutros textos de Brecht son da autoría de M. Bascoy.

facía noso, particular, aquilo que nos podería parecer estraño, sen perder nunca a súa identidade galega. Por iso denominaba algunhas das súas traducións como versións». Neste artigo preséntase unha análise das estratexias tradutolóxicas que caracterizan a versión de Tobío de *Nai Coraxe* que permite demostrar tanto a importancia da tradución como contribución á mediación entre culturas como o concepto de «versión» empregado por Tobío. Pola súa vez, este artigo ten como obxecto subliñar a importancia da contribución do intelectual ao desenvolvemento da cultura galega coas súas traducións en xeral, pero especialmente co texto de Brecht, unha obra destacada da literatura alemá.

2. A *NAI CORAXE* DE BERTOLT BRECHT: ORIXE, RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN DA OBRA

Bertolt Brecht (1898, Augsburgo-1956, Berlín) é unha das figuras máis representativas da literatura alemá, especialmente recoñecido polo seu teatro –vertente en que é considerado un autor innovador–, mais tamén cultivou outros xéneros como a poesía e o ensaio. A súa obra máis famosa é a peza *A ópera dos tres reás* (*Die Dreigroschenoper*), que se estreou en Berlín no 1928. *Nai Coraxe e mais os seus fillos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*) é xa unha obra do exilio, etapa en que o autor realizou as súas creacións máis destacadas. No 1933, coa chegada ao poder dos nacionalsocialistas, o escritor foxe e pasa por Dinamarca, Suecia, Finlandia, Moscova e, finalmente, Santa Mónica en California. No ano 1947 regresa a Europa para afincarse en Berlín Leste, onde funda no 1949 a famosa compañía teatral Berliner Ensemble⁴. As primeiras ideas de Brecht sobre o con-

⁴ A actriz Helene Weigel, a dona de Brecht e que fixo do papel de Nai Coraxe un dos máis célebres da súa carreira, foi integrante e directora da Berliner Ensemble. Véxase por exemplo «Berliner Ensemble: leyenda viva», Deutsche Welle. 8/08/2006. (<https://www.dw.com/es/berliner-ensemble-leyenda-viva/a-2125728>) [última consulta 30/06/2018].

tido de *Nai Coraxe* datan, segundo a crítica, do 1938 no exilio finlandés, mais será no outono do 1939 en Suecia cando redacte a peza teatral. Coñécese que o autor tomou como referencia para a obra o poema escandinavo «Lotta Svärd», recompilado na antoloxía *Fähnrich Stahl* (1942) de Johan Ludvig Runeberg e que Wolfgang Jeske (2018: 110; 120-125) recolle nos comentarios e aclaracións sobre *Nai Coraxe*. Este texto trata sobre a figura dunha famosa muller sueca, unha *Marketenderin*⁵ (portugués *vivandeira*⁶, igual que na tradución de Tobío, castelán *vivandera*⁷), pola que Brecht amosa grande interese.

Malia os intentos do autor por publicar a peza teatral, debido ás dificultades coas que se atopaban os escritores estranxeiros no exilio, tanto pola súa condición coma polas circunstancias que afectaban aos países por mor da guerra, Brecht non puido publicar o texto íntegro, mais si a escena seis, que sae no caderno 12 da revista *Internationale Literatur* de 1940 en Moscova co título «Feldhauptmann Tilly wird begraben» («O xeneral Tilly é enterrado»). Pouco despois publícase unha versión da obra en inglés no 1941 en Londres da man de Ronald Hays. Entre 1947 e 1948 irán aparecendo fragmentos da peza teatral en distintas publicacións periódicas e antoloxías. En canto á posta en escena da obra, despois dalgúns intentos errados no 1940, *Nai Coraxe* foi representada por primeira vez en Zúric o 19 de abril do 1941, coa axuda de actrices e actores emigrados en Suíza e con música de Paul Burkhard. O impacto da obra no público, que se viu conmovido pola figura da protagonista, non foi o esperado por Brecht. Xa que logo, decidiu realizar algunhas modificacións no texto coa

⁵ *Marketenderin* é a forma feminina correspondente á palabra alemá *marketender*, procedente do italiano *mercatante* ou *mercadante*. Trátase da figura dunha ou dun mercador que acompañaba os rexementos e que os abastecía con alimentos, bebida e outros produtos. No caso das mulleres o termo asociábase ás veces tamén con prostitución. Véxase «marketender», Wien Geschichte Wiki (<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Marketender>) [última consulta 20/06/2018].

⁶ Véxase «vivandeira», Dicionário Online de Português (<https://www.dicio.com.br/vivandeira/>) [última consulta 20/06/2018].

⁷ Véxase «vivandera», Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. (<http://dle.rae.es/?id=bxcbubQ>) [última consulta 20/06/2018].

idea de deixar claro que a figura de Nai Coraxe non chega a aprender nada da guerra e non merece ser compadecida. Estes cambios afectarían á representación posterior da peza en Berlín Leste, para a que Brecht deseñou ademais unha posta en escena modelo. A primeira representación da obra en Alemaña tivo lugar no 1946, o mesmo ano en que Paul Dessau compón a música que Brecht selecciona como definitiva para *Nai Coraxe*. A representación en Berlín Leste tivo lugar o 11 de xaneiro de 1949, por primeira vez dirixida polo propio autor, e nese mesmo ano prodúcese a publicación da peza na colección Versuche (Intentos) da editorial Suhrkamp, no caderno 9, e na que se recollen as modificacións mencionadas.

Aló polo 1947 o autor considera que *Nai Coraxe* ben podería ser levada ao cine, motivo polo que contacta co seu coñecido Emil Burri. Porén, non será ata uns anos despois cando se inicien os traballos para a creación dunha película que non quedase só na mera filmación da representación. Tras a estrea na Alemaña con notable éxito, a compañía cinematográfica DEFA (Deutsche Film AG) amosa interese por levar a obra ao cine e asina un contrato co escritor no 1949. Brecht implícase de xeito decisivo no proxecto e rexeita os borradores do guión propostos inicialmente, por iso volve contactar deseguido no 1950 con Emil Burri e, xunto con el mesmo e con Wolfgang Staude, realizan unha segunda versión no 1951, seguida dunha terceira no 1952. Tras un lapso de tempo o proxecto é retomado no 1954 e no 1955 comeza a rodaxe, aínda que se ve axiña interrompida polo desacordo de Brecht co enfoque que se lle pretende dar ao filme. Despois dos intentos infrutuosos durante anos por crear a película, os estudos DEFA realizan un filme a partir da representación modelo da obra levada a escena pola Berliner Ensemble no 1960.

Nai Coraxe e mais os seus fillos presenta a historia dunha muller, Ana Fierling, alcumada *Coraxe*, que vai tras dos rexementos coa intención de facer negocios e garantir o sustento da súa familia e tentar sacar proveito da guerra do mesmo xeito que o fan os poderosos. A acción sitúase en Suecia, Alemaña e Polonia, no marco da guerra dos Trinta Anos (1618-1648), un conflito político-relixioso no

que se viron implicados o Imperio Xermánico e mais as grandes potencias europeas da época. Cómpre sinalar, como subliña Claire Gleitman (1991: 151), que, aínda que o contexto da peza teatral sexa a guerra, os escenarios de batalla nos que se desenvolve a loita non están presentes na obra senón aqueles lugares onde se realizan negocios, como estradas, campamentos, unha aldea, unha tenda, exteriores de edificios etc. A historia de Nai Coraxe comeza na primavera do 1624 e vai ata xaneiro do 1636, un período en que a protagonista vai percorrendo asentamentos tanto do bando católico imperialista coma do bando dos protestantes suecos. Nai Coraxe vai acompañada ao comezo da obra polos seus tres fillos, Eilif, Queixosuízo e Caterina, a filla muda, que morren no transcurso da historia por causa da guerra e da incapacidade da nai de os protexer fronte a esta. Esta fatalidade acontece porque a protagonista pretende, ao mesmo tempo, obter beneficio económico da guerra e permanecer allea ás súas leis, mantendo á marxe os seus fillos. Porén, a súa familia será o sacrificio, non desexado, que fará a cambio do proveito económico. Ao final da obra, despois de perder todos os seus fillos, Nai Coraxe non foi capaz de aprender a lección e tentará seguir buscando o negocio da guerra.

Brecht concibiuna como unha obra do teatro épico (en alemán *episches Theater*). Como sinala Wilhelm Große (2011: 31), o subtítulo *Crónica da guerra de Trinta Anos (Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg)* constitúe de por si un indicio do seu carácter épico. A estrutura da obra é tamén característica deste xénero e está composta por doce cadros numerados ou, en alemán, *Bilder* –o autor non utiliza o concepto de escena. Os cadros van introducidos por títulos longos de carácter narrativo e informativo cunha formulación bastante aberta, polo que o público debe estar atento á escena para situarse plenamente na historia. O feito de que a obra estea composta por cadros que quedan abertos ao igual que o final da peza non permite falar da existencia dun argumento en sentido estrito. Ao remate non se coñece cal vai ser o destino da personaxe principal nin tampouco como se vai seguir desenvolvendo a guerra, pois, como indica o título da escena once, aínda lle queda moito. Con este final aberto é posible interpretar

a dinámica da guerra como un fío ininterrompido, que continúa en sucesivas guerras ata a do momento presente, a Segunda Guerra Mundial, que coincide no tempo en que Brecht redacta a peza. Os cadros enténdense, pois, como episodios que constitúen en si mesmos un pequeno drama mais relacionados entre si grazas a elementos como as e os personaxes, o contexto histórico da guerra dos Trinta Anos e tamén o feito de que todas as escenas teñen relevancia para a relación de Nai Coraxe cos seus fillos. Por outro lado, os títulos permiten non só situar cada episodio en lugar e tempo, senón tamén vincular cada cadro co anterior.

Como sinala Martina Kolb (2014: 70-75), esta obra de Brecht é unha mostra do seu pulo innovador no teatro, que rompe coa doutrina clásica das tres unidades. Disto é mostra, segundo a autora, o feito de que a escena está dominada xeralmente polos espazos abertos, nos que o punto de referencia é principalmente o carro de Nai Coraxe, co que vai percorrendo os campos de batalla⁸. Este medio de transporte, que é ao mesmo tempo o fogar e o negocio de Nai Coraxe e da súa familia, representa o nomadismo ao que está suxeita a existencia da protagonista. Para Kolb, a obra de Brecht non se pode definir nin como drama nin como comedia e destaca a ironía coma un elemento que vencella aos dous xéneros. Así, a autora subliña que Brecht desafía os elementos da traxedia familiar clásica ao dotar a obra dun xiro cómico amargo. Outra característica salientable é o paralelismo que o escritor establece entre a primeira e a última escena da peza, coa diferenza relevante de que ao remate Nai Coraxe perdeu a condición de nai pola morte dos seus fillos e está soa neste momento. Kolb entende que esta estrutura ten a súa razón de ser na compulsión pola repetición típica do teatro brechtiano. Doutra banda, é característico do teatro épico de Brecht presentar a vida sen recorrer a tabús, amosala con toda a súa crueza e sen aforrar detalles, acentuando os aspectos máis duros da realidade e facendo fincapé,

⁸ Véxase Gleitman (1991: 154).

como indica Kolb (2014: 73), nas consecuencias a nivel físico e psicolóxico que a guerra deixa nas persoas, «on the living, ailing and dying». Pódese afirmar así que con este tipo de estratexias, propias da técnica do distanciamento ou *Verfremdung* utilizada polo escritor, non se pretende lograr a satisfacción do público senón sacalo da súa zona de confort e provocar nel un malestar que obrigue as espectadoras e espectadores a reflexionar sobre as graves cuestións expostas na peza teatral. O teatro épico caracterízase polo feito de que non se pretende a empatía pasiva⁹ do público senón a súa confrontación con argumentos que provoquen unha reflexión crítica e unha toma de posición con respecto ao que se está observando no escenario. Todos os recursos do teatro épico están dirixidos, xa que logo, a provocar o distanciamento: «El [o público] non debería ser transportado do seu mundo ao mundo da arte, nunca máis secuestrado; ao contrario, debería ser introducido no seu mundo real, con todos os sentidos». (Große 2011: 90) Así define Brecht o distanciamento: «Distanciar un acontecemento ou unha figura quere dicir simplemente, en primeiro lugar, quitarlle a ese acontecemento ou figura o evidente, coñecido, plausible, e xerar sobre eles asombro e curiosidade» (ib.). Segundo Kolb (2014: 75), o escritor tería a intención de acadar a destrución do sentimentalismo de clixé e do xuízo indiscriminado. O distanciamento lógrase na obra, entre outras estratexias, grazas á utilización dos títulos –que lle avanza ao público o que vai acontecer en cada escena anulando así o suspense– das cancións intercaladas na obra, que funcionan de modo similar ao coro do teatro clásico, ou da técnica do dobre escenario, que consiste en presentar dúas accións simultáneas no mesmo cadro para buscar que o públi-

⁹ Véxase ib. (p. 149-150). Segundo Claire Gleitman, Brecht utiliza o distanciamento en *Nai Coraxe* para cuestionar tres dos grandes piares da sociedade moderna, desde o punto de vista do seu entendemento como conceptos normativos: a relixión, o sistema capitalista (o negocio) e a institución da familia. Gleitman utiliza no seu artigo o concepto xesto (*Gestus*), que Brecht desenvolve na súa teoría do teatro, aplicado a *Nai Coraxe*. O xesto sería un elemento visual, lingüístico, sonoro etc. da peza teatral que lles dá visibilidade ás actitudes sociais codificadas no texto dramático. Con isto búscase a desnaturalización ou desfamiliarización do que as sociedades fan que vexamos como normal ou aceptable. Deste xeito Brecht consegue amosar como os e as personaxes son devoradas por un mecanismo de control do que elas mesmas forman parte.

co sexa consciente da dobre cara da realidade. Tamén a linguaxe, coa introdución de termos antigos, ou a lingua coloquial propia das clases baixas, sen ser propiamente unha estratexia do distanciamento, contribúen a lograr este efecto.

En canto ao contido, a guerra constitúe o tema central dos diálogos entre as e os personaxes da obra. A maioría están concibidas coma tipos, coma representantes de grupos sociais concretos, polo que a súa caracterización é extremadamente sinxela e mesmo carecen moitas veces de nomes propios, por exemplo, un Escribinte, Soldados, o da Venda etc. Só a figura de Ivette Portier, a prostituta, constitúe unha excepción como membro dun grupo social concreto, xa que no transcurso da obra ascende de clase, algo totalmente atípico na época representada. Algúns personaxes teñen unha presenza meirande na obra, por exemplo o Capelán representa a unión entre o ámbito militar e a igrexa e ten como función mostrar que a interpretación da doutrina se fai segundo mellor se axuste ás situacións concretas, isto é, transmite a idea de que a relixión está ao servizo do poder, polo que o seu traballo consiste en lles ocultar aos soldados a verdade da guerra. Outras figuras con bastante presenza son o Xeneral, un aristócrata decrépito, ou Pedro da Pipa, o Cociñeiro, anterior noivo de Ivette Portier, co que máis tarde Nai Coraxe fará negocios e chegará a ser o seu amante; o Cociñeiro representa a relación entre o amor e o negocio. Son personaxes principais as figuras dos tres fillos de Nai Coraxe, que tampouco están moi caracterizadas e que representan virtudes concretas: Eilif, o fillo máis vello, representa o valor; Queixosuízo, o fillo máis novo, a honradez; e Caterina¹⁰, a filla –muda–, a humanidade. Porén, estas virtudes loables, na guerra, só os conducirán á morte. Como personaxe protagonista, Nai Coraxe presenta importantes contradicións: dunha banda, arela a guerra para poder facer negocios, pero, doutra banda, ten unha actitude pacífica e tenta conservar a súa familia no medio do conflito bélico; mentres busca

¹⁰ Mentres que estudos anteriores prestan fundamentalmente atención á figura de Nai Coraxe, Vork analiza nun dos seus traballos a personaxe de Caterina, outorgándolle unha maior relevancia na obra. Véxase Vork 2013: 31-54.

servir ao exército, quere á vez fuxir das dinámicas da guerra. En ocasións, Nai Coraxe amosa sentimentos maternos –por exemplo, no dó polos seus fillos mortos–, mais prevalece o seu interese polo negocio¹¹. Como indica Gleitman (1991: 156), a personaxe móvese por impulsos contraditorios e os seus valores vense postos a proba polas leis da época que lle tocou vivir¹². Segundo a autora, o público vese na obriga de reaccionar ante os momentos en que a personaxe amosa a súa grande avaricia e aqueles en que é maternal, de modo que esta alternancia de situacións produce un choque no público que rompe a empatía coa figura protagonista. Para Brecht era algo fundamental que as espectadoras e espectadores entendesen a dialéctica da personaxe principal e que non a compadecesen, senón que soubesen ver tamén os seus crimes¹³:

A traxedia da Coraxe e da súa vida que o público percibe de xeito palpable consistía na presenza dunha terrible contradición que destrúe a un ser humano, unha contradición que puido ser resolta, mais só pola propia sociedade e despois de longas loitas horribles. E a superioridade moral deste modo de representación consistía en que o ser humano era mostrado como destrutible, mesmo o máis forte, máis vital. (cit. de Große 2011: 56)

Os estudos sobre *Nai Coraxe e mais os seus fillos* fan fincapé no carácter crítico, antibélico da peza e na súa actualidade –o propio autor considéraa unha obra atemporal–, xa que a lección que transmite sobre a guerra pode aplicarse a calquera delas. Brecht concibiu esta obra con intención educativa, pois, como explica Große (2011: 66), debía impulsar unha aprendizaxe. O escritor trata de

¹¹ Gleitman (1991: 156) observa que o negocio e a familia aparecen na peza teatral intrinsecamente relacionados, mesmo ata o punto de que ás veces non se poden diferenciar, e pon como exemplo a necesidade de Nai Coraxe de non deixar que os seus fillos marchen a loitar como soldados, non só para protexelos senón porque os precisa para turrar do carro.

¹² Como a mesma Nai Coraxe explica na «Cantiga da Gran Capitulación», hai unha orde no mundo, poderes superiores ás persoas sinxelas, que lles impiden ser plenamente autónomas, por moito que queiran ser donas do seu destino.

¹³ Véxase Schallenger 2003: 78.

ofrecer unha perspectiva realista que desenmascare as ideoloxías e o feito de que as guerras non son, ao cabo, nada máis que verdadeiras catástrofes para os pobos. En relación con isto, no texto críticanse aspectos coma o heroísmo, visto como virtude polos defensores das guerras, e póñense en evidencia outros como a perda de humanidade que vai indiscutiblemente unida a elas. Brecht sèrvese dos personaxes dos fillos de Nai Coraxe para dar conta así de que as guerras conducen á anulación das virtudes da xente. Neste contexto, a relixión, que serve de motivo á guerra dos Trinta Anos, funcionaría do mesmo modo que as ideoloxías, de xeito que proporciona un pretexto para a guerra e permite ocultar os verdadeiros intereses subxacentes. Con mirada irónica, Brecht utiliza unha guerra de relixións como marco da obra para poñer en evidencia a contradición existente na defensa dos valores morais, do amor de Deus, por medio da confrontación bélica (Bascoy 2001: 94). Como subliña Große (2011: 74), o escritor ten como obxectivo sinalar as contradicións sociais que encerra o fenómeno da guerra e as consecuencias del derivadas. Por outra banda, Gleitman (1991: 164-165) demostra que en *Nai Coraxe* o autor codifica na linguaxe literaria teatral o seu pensamento teórico, destacando a crítica do autor á enxeñaría da opresión social, que se pon ao descuberto coa explicación que fai a obra do negocio da guerra. Tendo en conta a finalidade da peza como advertencia fronte a este fenómeno, Brecht afirma que o texto chegou demasiado tarde, cando xa a Segunda Guerra Mundial estala e non pode evitarse. Nun dos ensaios que el mesmo escribiu sobre esta obra, «Die Courage lernt nichts» («A Coraxe non aprende nada»), de 1953, o escritor expresa a súa propia decepción neste sentido¹⁴:

Os escritores non poden escribir tan axiña como os gobernos poden facer guerras, xa que a escritura precisa de reflexión. Os escenarios quedaron demasiado cedo nas mans dos grandes ladróns.

¹⁴ Véxase tamén Große 2011: 20.

«Nai Coraxe e os seus fillos» chegou demasiado tarde.

Cando o carro da Coraxe roda no 1949 polos escenarios alemáns, a peza explica a enorme devastación causada pola guerra de Hitler. Os farrapos no escenario parécense aos farrapos que visten os espectadores.

O cheiro agre a roupa mal lavada na sala de espectadores non interrompe a solemnidade do acto. O que quixo vir, veu das ruínas e volve marchar para elas. Tanta luz coma enriba do escenario non a había en ningún lugar, en ningunha casa. (cit. de Jeske 2018: 158-159)

Como se pon de manifesto en *Nai Coraxe* e como Brecht observa nas roupaxes do público que a vai ver ao teatro, a guerra condiciona o destino dos pobos, especialmente das clases baixas. O escritor sitúa a acción nun momento histórico moi anterior á guerra máis recente, sobre a que verdadeiramente quere facer reflexionar, xa que non sería posible nese momento presentar unha obra coa Segunda Guerra Mundial como marco temporal. Asemade, o uso da guerra dos Trinta Anos como contexto permítelle ao autor poñer sobre o escenario unhas situacións que estimulan a reflexión crítica sobre a relación entre guerra, moralidade e fe. A intención do autor é procurar que o público se decate do perigoso que é o ánimo de lucro como fondo das guerras, amosándoas como fenómeno socioeconómico —a guerra ao servizo do capitalismo—, e impulsar un cambio de actitude nos seus espectadores e espectadoras. Na figura da protagonista, como xa se mencionou, evidénciase a contradición entre o sufrimento e o beneficio económico como as dúas caras da mesma moeda.

Ademais de como obra antibélica, *Nai Coraxe* pódese cualificar igualmente como unha peza de denuncia dun sistema que se aproveita das guerras para perpetuarse e que promove a deshumanización. Como explican Mahmoud Daram e Abolfazl Ahmadinia (2014: 31-34), Nai Coraxe deshumanízase a causa da súa avaricia, que segundo Marx constitúe un dos motores do capitalismo. No momento en que a protagonista antepón os negocios ás vidas dos seus fillos e as sacrifica, a súa deshumanización é manifesta. Nai Coraxe está some-

tida a unha paixón irracional –a avaricia– que Daram e Ahmadinia describen como un síntoma da alienación da personaxe. Xa que logo, a guerra é descrita como unha forma de dominación e de control sobre as persoas, onde as decisións son tomadas por militares que ven nela a única orde posible. Os autores, igual que outros especialistas na obra de Brecht, fan fincapé na idea transmitida na obra de que o beneficio económico que esta trae só é real para os poderosos, mentres que o pobo, as persoas sinxelas, mesmo se gañan algo, ao cabo nada máis que obteñen perdas –coma no caso de Nai Coraxe–. Así observan coma unha idea fundamental da obra a interdependencia entre guerra e capitalismo. Malia a perda dos fillos, Nai Coraxe é presentada coma un actor da guerra, xa que a promove co fin de facer negocio á conta desta. Esta participación é entendida por Daram e Ahmadinia como deliberada e persistente. Os autores interpretan a figura da protagonista desde o seu consumismo insaciable, que leva a que antepoña os seus hábitos de consumo a todo o demais, disposta a pagar o prezo que corresponde co sacrificio dos seus fillos. O cada vez maior afán de consumo da figura principal sitúa a Nai Coraxe nunha relación de dependencia crecente das súas necesidades e, polo tanto, da guerra e dos poderosos, por iso só se preocupa polos soldados cando hai a posibilidade de que se convertan nos seus clientes. Tamén, os autores consideran que Brecht amosa como Nai Coraxe está alienada tamén no sentido político a través da súa acomodación á situación, ás normas vixentes, sen poñelas en cuestión, a cambio de perseguir o beneficio económico que é a súa única finalidade. Deste xeito, o capitalismo leva a Nai Coraxe á completa deshumanización –como consecuencia directa da súa alienación desde unha lectura marxista– dado que a súa actitude implica a miseria doutras persoas, xa que o capitalismo converte a xente en competidores e fai desaparecer a compaixón –virtude que está representada na figura de Caterina, que finalmente fracasa no seu intento de axudar a outras persoas–. A conduta avara de Nai Coraxe provoca nela illamento e indiferenza con respecto a outros seres humanos. Brecht preséntaa, segundo parte da crítica, coma unha muller alienada e impotente. Aínda que para Nai Coraxe a

guerra significa destrución, cre asemade que pode ser un modo de supervivencia para a súa familia. Daram e Ahmadinia (2014: 37) consideran que a personaxe principal é ao mesmo tempo unha vítima do sistema e unha rebelde, tendo en conta a crítica que Nai Coraxe fai das actuacións dos gobernantes, nas que prima o propio beneficio, polo que non son válidos no seu entender como modelos de conduta. Porén, a protagonista reproduce este modelo no seu propio comportamento e amosa, volvendo ao expresado anteriormente, unha importante contradición, de modo que está atrapada nun sistema no que fracasa como nai cando quere facer negocios, e fracasa nos negocios cando intenta actuar como nai.

3. A *NAI CORAXE* DE LOIS TOBÍO: RELEVANCIA E CARACTERÍSTICAS DA VERSIÓN GALEGA

Na súa versión ao galego da obra de Bertolt Brecht *Mutter Courage und ihre Kinder*, Lois Tobío (1987: 5-6) inclúe un breve texto a modo de prólogo no que xustifica a elección desta obra, que vai integrar, coa súa tradución, no sistema cultural galego. Tobío destaca en primeiro lugar o momento en que Brecht redacta *Nai Coraxe*, instantes antes do comezo da Segunda Guerra Mundial, e subliña o influxo da guerra na creación desta obra. Nela, afirma Tobío, o autor fai «unha crítica implacable da guerra, da súa miseria física e moral». O tradutor destaca, ademais, coincidindo co que se explicou no apartado 2, que un aspecto fundamental do fenómeno da guerra –que Brecht trata na súa obra– é a «inversión dos valores éticos», así como a recaída das consecuencias do conflito bélico sobre todo no pobo, nas clases baixas, mentres que os poderosos promoven as guerras por motivos económicos. Esta crítica ten lugar, segundo o tradutor, a pesar da técnica do distanciamento («aloxamento» en Tobío), aínda que poderíamos dicir «grazas a» en lugar de «a pesar», posto que o obxectivo do escritor con esta técnica é precisamente provocar a reflexión crítica no público facén-

dolle ver a realidade do seu mundo. Por outra banda, Tobío loa a mestría de Brecht como escritor e menciona dous aspectos propios do seu teatro: o paradoxo e a ironía. Para Tobío representa un exemplo destes dous recursos literarios o feito de que a protagonista dunha obra que trata sobre a guerra sexa unha muller e non un militar, o cal é sorprendente se temos en conta outras obras literarias da mesma época escritas por autores masculinos. Segundo Tobío, a protagonista ten a función de expresar «certas verdades desconcertantes». Para o tradutor, *Nai Coraxe* é unha obra chea de pesimismo provocado pola mesma guerra, mais subliña que o achegamento a ela se fai desde unha perspectiva realista que busca a «crarificación dos problemas», isto é, que ten unha finalidade educativa, como se mencionaba no apartado anterior. Ao mesmo tempo pódese percibir nas palabras de Tobío o pesimismo do propio Brecht relacionado coa incapacidade do ser humano para aprender, como demostra coa figura de Nai Coraxe: «A idea que latexa no cerne é a de que a realidade desminte en moitos casos o que nos semella obvio, os tópicos, os conceptos comúns. Que non se poden predicar os efectos dun acto, que o resultado –coma xa dixeran Montaigne– pode ser calculado ou outro diferente e aínda oposto» (ib.: 6). Resumindo, podemos dicir que a escolla desta peza teatral por Tobío está motivada polo realismo brechtiano, «pola contundencia con que denuncia os males da guerra e amosa a inversión de valores que esta leva sempre aparelada» (Ríos 2015: 135). Nunha entrevista con Marga Romero, Tobío manifestaba as razóns desta escolla, destacando de novo algúns dos aspectos comentados no texto introdutorio á tradución, e engadía a actualidade da obra como outro motivo para traducila, ao tempo que comentaba cal fora o impulso que o levara a emprender esta tarefa:

Nai Coraxe é unha preciosidade, unha obra espléndida de grande valor plástico e dramático. Trata dunha guerra implacable. A actualidade dos Balcáns, de Timor Leste, todo iso estaba xa en Nai Coraxe, pero hoxe magnificado. É do mellor dentro do teatro de Brecht. O primeiro impulso para traducila, ocorreu polo ano 65 ou 66, foi que un amigo

meu, Ramón de Valenzuela, quería escenificala en galego, el faloume dunha compañía de afeccionados da Coruña e entón eu traducina. O conto é que a obra non se representou, pasaron tres ou catro anos e eu volvíñ tratar de entrar no seu espírito e refíxen a traducción, entrei máis a fondo, no que para min é unha obra básica e trascendental do teatro universal. Non había ninguén para representala, mais eu so pensei no desexo de trasladala ao galego. (Romero 1999: 16)

Tendo en conta os argumentos proporcionados por Tobío e as informacións sobre *Nai Coraxe* presentadas no apartado 2, só cabe afirmar que o tradutor trasladou ao galego unha obra de gran relevancia. Dunha banda hai que ter en conta a revolución que o teatro brechtiano supuxo dentro do sistema literario alemán e, doutra banda, como xa se comentou, toda a crítica está de acordo na actualidade desta peza teatral.

Como se mencionou anteriormente, Tobío non denomina o seu texto traducción, senón «versión ao galego». Con esta denominación o tradutor incide sobre o feito de que o seu obxectivo é o de adaptar o texto brechtiano á cultura galega para que este chegue mellor ao público ao que vai destinada a obra traducida. Ao se afastar dunha traducción máis literal do texto, o que propiciaría que algunhas expresións ou contidos precisasen dunha aclaración, polo que sería precisa unha traducción comentada, que non é aquí o caso, e procurar achegalo no posible á realidade cultural galega, a versión de Tobío favorece unha lectura máis fluída. Deseguido expoñeranse algunhas das características desta versión¹⁵, con exemplos en que se pode observar cal é o procedemento de Tobío á hora de traducir do alemán¹⁶. Cómpre subliñar que, se ben nalgúns ocasións o

¹⁵ Cómpre sinalar que Lois Tobío emprega a edición de *Mutter Courage und ihre Kinder* da editorial Suhrkamp do 1966 (1963¹), segundo a información proporcionada por Constanza Tobío. A edición escollida para a análise é a da mesma editorial de 2018, que segue a editada por Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller no volume 6 das obras completas publicadas no 1989 por Suhrkamp.

¹⁶ Os exemplos que se presentan están tirados dos dous primeiros cadros da peza teatral e son representativos do procedemento de traducción que Tobío segue nesta obra.

tradutor se afasta da versión orixinal, a mensaxe da peza teatral queda, na miña opinión, intacta¹⁷.

O trazo máis característico da versión realizada por Tobío de *Nai Coraxe* é a adaptación de determinados termos e expresións ao uso do galego e a inclusión de expresións galegas. Así Tobío elixe traducir o nome das moedas antigas que Brecht utiliza no texto (*Heller*) non polo termo correspondente na lingua meta, senón pola denominación doutra moeda antiga empregada en España ata o século XIX («ichavo»). O mesmo acontece cos alimentos que consumían os soldados durante a guerra. Mentres que Brecht fala dunha rebanda de touciño ou lardo (*Scheibe Speck*) ou dunha salchicha (*Würst*), Tobío utiliza en ambos os casos o termo «touciño». En ocasións o tradutor engade tamén expresións que se usan con moita frecuencia no galego, o que permite facer o texto máis próximo ás lectoras e lectores, como por exemplo: «¡Boh!», «¡Vaiche boa!», «Ande», «Así Deus me salve», «que eu ben cho sei», «dígocho eu» etc. Tamén se observa como Tobío escolle para determinadas palabras, como *Broten* —que se refire a distintas formas de pan en xeral—, a tradución que máis se axusta á realidade en Galicia, neste caso, «moletes».

Outra das estratexias de tradución empregadas por Tobío é a simplificación do texto orixinal ou a eliminación de oracións ou partes de oracións. Brecht utiliza, por exemplo, *ein Stück Rindfleisch*, que Tobío traduce por «un anaco de carne». No orixinal especificase que a carne é de res (*Rind*), mais o tradutor supri-me este detalle e decide utilizar carne en xeral. Poderíamos supoñer que esta escolla se debe a que Tobío quere subliñar a escaseza de carne durante a guerra. Noutra ocasión Brecht escribe *Schluck Schnaps*, que sería un grolo de augardente,

¹⁷ Xulio Otero realiza unha análise da tradución de Tobío na que sinala a existencia de erros de tradución. Desde o meu punto de vista, se o que se pretende é observar a tradución tendo en conta a coincidencia exacta co orixinal, estou de acordo en que hai aspectos que serían mellorables. Porén, o feito de que Tobío nos presente a súa tradución como versión, como unha interpretación persoal do texto, non nos permite valorar a calidade do seu traballo nos termos expostos por Otero. Véxase tamén Bascoy 1999: 46.

mais Tobío suprime o detalle e traduce por «E agora toma un grolo, ho». Tamén atopamos exemplos en que o tradutor decide eliminar unha palabra. No seguinte exemplo, Tobío suprime o insulto *Bagage*, que se pode traducir como «chusma»: «Halt, wohin gehört ihr, Bagage?» («¡Alto! ¿De que unidade sodes?»). Noutra ocasión en que Brecht expresa que os soldados antes da guerra de relixións tomaban sopas de pan con viño nos seus helmos (*Sturmhaub*), vemos que Tobío decide eliminar este obxecto. Ás veces as eliminacións fan que se perdan algúns pequenos matices do texto orixinal, coma no seguinte exemplo: «Oh, ich unglückliche Mutter, ich schmerzensreiche Gebälerin». («Coitada nai, sempre a sufrir»). Se ben o texto brechtiano quere evocar a imaxe da *mater dolorosa* ao facer fincapé na idea da muller que pare os fillos con moita dor, este matiz non se percibe na tradución. O mesmo acontece cando Brecht escribe nunha das anotacións referíndose a Nai Coraxe: «die zugehört hat und jetzt zornig ihren Kapaun rupft». Nesta frase o adxectivo *zornig* indica que a protagonista está agora enfadada. Non obstante, Tobío elixe como tradución: «Que estivo escoitando namentras depenaba o capón», de xeito que a indicación sobre o estado de ánimo da protagonista desaparece.

Son tamén frecuentes na versión de Tobío as variacións sintácticas e gramaticais. O tradutor tende a unificar na versión galega oracións que no orixinal alemán aparecen como independentes. Dentro das variantes que aplica a nivel sintáctico atopamos con frecuencia a transformación de oracións interrogativas e exclamativas no orixinal en oracións enunciativas, coma nos seguintes exemplos: «Aber wie soll Krieg sein, wenn es keine Soldaten gibt?» («E sen soldados non pode haber guerra»); «Heißt dich Courage, he? Und fuchstest den Krieg, deinen Brotgeber?» («Chámaste Coraxe e teslle medo á guerra que che dá o pan»); «Wirst du klug sein?» («Tes que ser avisado»). Canto ao nivel gramatical, pódese sinalar o cambio de número nalgunhas expresións, como na seguinte, na que Tobío pasa do complemento directo singular empregado por Brecht ao plural: «Ich schätz mir einen solchen Soldaten wie dich, Eilif, einen mutigen. So einen behandel ich wie meinen eigenen Sohn» («Os soldados que son valentes

coma ti, Eilif, téñoos en moita estimanza; trátoos coma se foran fillos meus»). O mesmo acontece ás veces co suxeito, de forma que Tobío cambia unha segunda persoa, que lle permite ao interlocutor falar de xeito indirecto da súa actuación, directamente pola primeira: «Da kannst du die andern vorschicken, daß sie Ruhm erwerben» («Mando aos outros adiante a gañar gloria»). As variacións sintácticas e gramaticais que realiza Tobío na súa versión só implican cambios de matices moi lenes no sentido da tradución con respecto ao texto orixinal.

Finalmente pódense sinalar algúns erros menores de tradución, polo que cómpre termos en conta que non supoñen variacións importantes verbo do sentido do texto orixinal. Así, por exemplo, Tobío traduce a frase «Nach dem Franzosen?», na que o sarxento, falando con Nai Coraxe sobre a procedencia dos nomes dos seus fillos, lle pregunta á protagonista se o seu segundo fillo, Queixosuízo, é suízo polo home francés co que estivo a nai despois de coñecer o pai do primeiro fillo, Eilif, un tal Koiocki ou Moiocki. Tobío traduce esta pregunta como «¿Despois do francés?». A preposición *nach* pode ter sentido temporal en alemán –o que aquí interpreta o tradutor–, pode indicar dirección «cara a» ou pode ter o sentido de «segundo», entre outros significados. Na expresión utilizada por Brecht refírese a que o mozo leva un determinado nome polo seu pai. Neste caso a tradución escollida rompe un pouco o sentido do texto en galego. Outro exemplo sería a tradución da palabra *Bankert* por «fillo». Neste caso non se pode afirmar que se trate dun erro, senón que ben podería ser unha escolla feita polo tradutor intencionadamente, xa que *Bankert* significa «bastardo». Na frase «Dann muß er schon bei Lebzeiten gestunken haben», onde Brecht quere dicir que o boi do que están falando xa cheiraba a podre mentres estaba vivo, a elección de Tobío é «Daquela apodrecía en vida», de forma que o elemento do cheiro queda eliminado do texto. De novo, non se pode discernir se se trata dun erro de tradución ou dunha escolla intencionada.

Como se pode ver nas características da versión ao galego de Tobío, o texto na lingua meta gaña en proximidade á cultura galega e o tradutor dota a lingua dunha maior fluidez ao simplificar a sintaxe alemá. Na miña opinión, ao fuxir

dunha tradución literal, moi apegada ao texto orixinal, a versión galega de *Nai Coraxe* queda mellor integrada na realidade cultural do país, o que considero que é a intención de Tobío. En calquera caso, o texto segue a ser moi fiel á peza teatral no orixinal alemán e supón unha contribución non só excelente, senón fundamental para o sistema cultural galego, que cumpre ademais co obxectivo do tradutor de servir ao propósito da mediación cultural, tan importante para Lois Tobío.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCOY LAMELAS, Montserrat (1999): «A galega *Nai Coraxe* de L. Tobío», *Galicien-Magazin*, 8, 45-46.
- BASCOY LAMELAS, Montserrat (2001): «As Palabras de Brecht ó galego: a famosa *Mutter Courage* na tradución de Lois Tobío», en Manuel Lombao *et al.* (eds.), *Homenaxes a Lois Tobío*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 93-95.
- BRECHT, Bertolt (1987): *Nai coraxe e mais os seus fillos. Versión galega de Lois Tobío*. [Trad. Lois Tobío]. Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- BRECHT, Bertolt (2018¹⁵): *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fankfurt am Main, Suhrkamp.
- DARAM, Mahmoud / Ahmadinia ABOLFAZL (2014): «Bertolt Brecht's Mother Courage and Her Children: Marxist Concept of Alienation.», *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, 2:4, 30-39.
- GLEITMAN, Claire (1991): «All in the Family: *Mother Courage* and the Ideology in the *Gestus*», *Comparative Drama*, 25:2, 147-167.
- GROSSE, Wilhelm (2011): *Textanalyse und Interpretationen zu Bertolt Brecht «Mutter Courage und ihre Kinder»*, Hollfeld, C. Bange. (Colección Königs Erläuterungen).
- HASCHE, Christa / Jutta VON ZITZEWITZ (1999): «Through the Minefield of Ideologies: Brecht and the Staging of *Mutter Courage und ihre Kinder*», *Modern Drama*, 42:2, 185-197.
- JESKE, Wolfgang (2018): «Kommentar», en Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Frankfrut am Main, Suhrkamp, 105-185. (Suhrkamp BasisBibliothek, 11).
- KOLB, Martina (2014): «Grave action: Last Rites in Brecht's *Mother Courage* and Beckett's *Endgame*», *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 5, 69-90.
- MASEDA MASEDA, Francisco Fidel (2010): *Lois Tobío: vida e obra dun humanista galego e un galeguista universal*, Santiago de Compostela, Universidade-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- MATO DOMÍNGUEZ, Alfonso: «Lois Tobío Fernández», Real Academia de la Historia (<http://dbe.rah.es/biografias/80081/lois-tobio-fernandez>) [consultado o 21/06/2018].
- MEJÍA, Carmen / Verónica PALOMARES (2006): «Constanza Tobío Soler: La pluralidad intelectual de Lois Tobío», *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, 9, 175-183.
- ROMERO, Marga (1999): «Conversa con Lois Tobío», *Galicien Magazin*, 8, 36-44.
- ROMERO, Marga (2004): «L. T. traductor, o universo para o galego», *Revista das Letras*, 506, 10-11.
- RÍOS, Xulio (2015): *Lois Tobío: un galego de lei*, Pontevedra, Pío García Edicións.
- SCHALLENBERG, Stefan (2003): *Bertolt Brecht. Mutter Courage. (Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler)*, Ditzingen, Reclam.
- TOBÍO, Lois (1987): [Sen título, a modo de prólogo], en Bertolt Brecht, *Nai coraxe e mais os seus fillos. Versión galega de Lois Tobío*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, 5-6.
- TOBÍO, Lois (1994): *As décadas de T. L.*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro.
- OTERO ALONSO, Julio (1996): «Comentarios a propósito da traducción galega da obra de B. Brecht: “Mutter Courage und ihre Kinder/Nai Coraxe e máis os seus fillos”», *Galicia dende Salamanca*, 1, 59-65.
- VORK, Robert (2013): «Silencing Violence: Repetition and Revolution in “Mother Courage and Her Children”», *Comparative Drama*, 47:1, 31-54.