

LA TRADUCCIÓN DE LA ESPECIFICIDAD DEL TEXTO TEATRAL:
LA SIMBOLOGÍA EN *A MAN FOR ALL SEASONS*

Rosa Currás-Móstoles

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

Miguel Ángel Candel-Mora

Universidad Politécnica de Valencia

ABSTRACT

Literature about drama Translation puts forward the possibility of making two types of Translation: translating for the page or translating for the stage. Regardless of its final purpose, it is clear that translating a play gives rise to some difficulties, since it has some specific features as the duality of the dramatic text, which is made up of both the verbal elements and the non-verbal ones. In Robert Bolt's work, there is a thorough research in order to create the play and also his particular use of symbolic language, used to represent the suprahuman context surrounding the events and to refer to these historical events. Consequently, the implications for the translation are twofold: there is some imbalance between the universe of discourse of the source culture's reader and that of the target culture's reader and, it is on this knowledge on which Bolt builds his symbolic language.

KEYWORDS: drama translation, symbolic language, cultural referent, verbal elements

RESUMEN

La literatura sobre traducción teatral plantea la pertinencia de realizar dos tipos de traducción: la traducción *for the page* (para la publicación) o la traducción *for the stage* (para el escenario). Independientemente del uso final que se haga del texto dramático, su traducción plantea ciertas dificultades, ya que posee unos rasgos específicos como la dualidad del texto dramático, compuesto por el texto literario y el marco escénico. En la dramática de Bolt destaca tanto el exhaustivo trabajo de documentación histórica para la elaboración de la obra, como la utilización del lenguaje simbólico para representar el contexto suprahumano que envuelve la acción y aludir a estos hechos históricos. Como consecuencia, encontramos una doble problemática: la existencia de un desequilibrio entre el universo del conocimiento del lector de la cultura origen y

el de la cultura meta, y, que es sobre este sustrato sobre el que Bolt ha construido su lenguaje simbólico.

PALABRAS CLAVE: traducción de teatro, lenguaje simbólico, referente cultural, elementos verbales

1. INTRODUCCIÓN

La mayor parte de la literatura sobre traducción de obras teatrales converge en dos aspectos: en primer lugar, en la problemática específica que plantean los textos teatrales y en segundo, y probablemente como consecuencia de ello, en la carencia de material teórico y práctico sobre el tema.

Según Merino (1994: 38), existen dos tipos de investigadores en el campo de la traducción teatral: aquellos que provenientes de otros campos de estudio, como la filología, la literatura comparada o la lingüística se ocupan de la traducción (en sentido global y específico) de obras dramáticas y por lo tanto, de una parcela de los estudios de traducción; y por otro lado, los profesionales del campo dramático (actores, directores, técnicos, dramaturgos, traductores dramáticos, etc.) que reflexionan sobre su quehacer dentro del teatro, si bien a estos últimos les reprocha que ignoren las aportaciones de la semiología del teatro, y que se centren en la representación y los aspectos no-verbales de la misma en detrimento del texto literario.

Autores como Lefevere (1980); Pavis (1989); Aaltonen (2000); Züber-Skerrit (1980; 1984); o Zatlin (2005), entre otros, se han quejado de la poca o escasa atención que se ha dedicado a la traducción teatral, y además del hecho de que la poca literatura existente se centra exclusivamente en la problemática de la traducción del texto dramático para la representación, lo cual supone una serie de dificultades añadidas para el traductor, como el vacío cultural, las expectativas socioculturales, la inmediatez del texto, o la consideración del texto como parte de la representación.

Züber-Skerritt (1984: 3-11) por primera vez planteaba la diversidad de códigos no lingüísticos que operan en el trasvase y que se suman al campo de la traducción dramática, y que además suponen la apertura de nuevos campos de estudio y de dificultades añadidas para el traductor, como son los aspectos culturales, los no verbales y los de escenificación.

McAuley (1995) pone de manifiesto la paradoja existente en el campo de la traducción teatral al afirmar que, por una parte “there has been little attempt to explore or even acknowledge its real specificity”, y por otra, este abandono que muestra el aparato teórico no se corresponde con la práctica: “in theatre, practice has never been more vibrantly present”, ejemplo que este mismo investigador ilustra con la evolución que ha experimentado el teatro

clásico gracias al denominado “teatro de director”, el cual proporciona un amplio corpus de textos traducidos y retraducidos. La razón que aduce para la escasa investigación en la traducción teatral es principalmente la posición marginal del teatro en prácticamente toda la teoría crítica y social contemporánea, si bien según este autor una mayor dedicación en este campo podría aportar mucho a la teoría de la traducción, a la vez que proporcionaría medios excelentes para realizar análisis más detallados sobre la función del texto escrito dentro del proceso dinámico de dotar al teatro de significado.

En España, la presencia del teatro traducido sigue siendo mayor que el de producción original. Raquel Merino (1995) afirma que no se puede comprender la historia del teatro en España sin la presencia constante y significativa de obras extranjeras, la mayoría de las cuales están escritas originalmente en inglés. Para Santoyo (1995: 13-23), resulta contradictorio que tal abundancia de teatro traducido no ha generado corpus alguno de reflexión teórico-crítica, aunque sí considera importante la diferenciación entre dos tipos de traducción. La traducción teatral prescinde de textos concretos y atiende a una especulación sobre la especificidad del texto teatral per se, mientras que las traducciones teatrales atienden a lo particular, a uno o varios textos traducidos, títulos determinados y traductores con nombre y apellido. Por consiguiente, este mismo autor no evidencia la escasez de estudios sobre este campo, sino la falta de sistematización, por lo cual exige abandonar el estudio de la traducción teatral como un fenómeno contingente y pasar a la investigación sobre la especificidad de la traducción teatral.

En la práctica, la existencia de múltiples variedades de traductor de obras de teatro ha contribuido a una falta de consenso. McAuley (1995) enumeró las distintas posibilidades: el traductor teatral puede trabajar por encargo para un director particular o para una compañía, puede estar contratado para una editorial, en ocasiones el traductor es el mismo dramaturgo o uno de los actores, e incluso se da el caso de que es el dramaturgo quien -sin conocer la lengua origen- produce un texto basándose en una traducción literal hecha por otra persona. Esto plantea, según este mismo autor, dos campos de estudio muy interesantes, por una parte el estudio del grado de adaptación y reescritura que se produce en el trasvase, y por otra la investigación sobre la tendencia tan extendida de elaboración de un texto partiendo de traducciones ya existentes.

Autores como Anderman (1998), Bassnett (1985), o Espasa (2001) consideran necesario distinguir entre dos tipos de traducción: la traducción for the page (para la lectura), y la traducción for the stage (para la representación), aunque esta última autora puntualiza que “no se trata de una distinción dicotómica, sino un criterio inicial que enmarca la traducción”. Merino (1994: 29) estima que esta distinción es relevante porque “la finalidad con la que se publica una obra puede [...] anticipar el uso real que se haga de ella”. Lo

importante es que estos dos conceptos de traducción teatral dan pie a dos diferentes tipos de traducción, según dos nociones de representabilidad, una más relacionada con el texto y otra más con la práctica escénica concreta de una compañía (Espasa, 2001: 110).

Susan Bassnett (1991: 99-111) -que en sus primeros artículos consideraba la escenificación o *performability* como elemento indispensable en el texto teatral- abandona esta noción para centrarse más en las estructuras lingüísticas propias del texto teatral en sí, considerando que la noción de escenificación no es un requisito indispensable a la hora de traducir. Si este fuera el caso, la labor de traducción sería “prácticamente imposible”, ya que el traductor tendría que tener en cuenta la transformación de un texto de partida, que está incompleto, a otro texto de la lengua de llegada, que también está incompleto.

Por el contrario, otros autores como Züber-Skerritt (1984), Pavis (1989) o Zatlin (2005) no consideran necesaria tal distinción al entender que toda obra teatral se escribe para su puesta en escena, y por consiguiente debe ser representable. Zatlin (2005: vii) va más lejos al afirmar que “if a play translation is nothing but ink on a page, it is not theatre. If it is published and read, it may be considered drama”. Pero si el objetivo de la traducción es su puesta en escena, esto implicaría que el traductor traduce una obra para que sea leída por gente perteneciente al mundo del teatro, lo cual Zatlin considera absurdo (Zatlin 2005: 68). Los autores que defienden esta postura ponen de manifiesto la complicación añadida que supone el trasvase de las dimensiones no lingüísticas implícitas en la obra teatral (semánticas, rítmicas, connotativas, etc.) a la lengua y cultura meta. En este caso, nos encontramos ante dos productos diferenciados: el texto de la obra publicado, que permanece irrevocable y permanente, mientras que la representación teatral basada en ese texto será distinta y única, pues depende en última instancia de la producción final sobre el escenario y de su efecto sobre el público, y por lo tanto es susceptible de sufrir variaciones (Züber-Skerritt 1984: 9). El papel del traductor cobra importancia adicional, ya que debe realizar un esfuerzo para traspasar apropiadamente el conjunto de signos simbólicos a la cultura meta, en caso contrario el significado de una obra puede verse distorsionado y malinterpretado (Züber-Skerritt 1980: 8).

La traducción de este género ha conducido a “an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original” (Bassnett, 2002: 123). El mayor o menor grado de acercamiento al original es la razón que subyace tras la amplia clasificación de tipos de traducción de obras dramáticas. La mayoría de los estudiosos convergen en la dificultad de traducir una obra teatral con vistas a su representación manteniendo la literalidad del texto origen.

Lefevere (1984: 191-197) aplica a la traducción teatral el concepto de polisistema, que considera este tipo de traducción como refracción, al igual que lo hace con otros géneros de la traducción literaria. Un texto teatral es una reescritura de otro texto cuya finalidad es su funcionamiento ante un público de otra cultura con diferentes parámetros, por lo que las traducciones teatrales se encuentran en constante cambio y nunca se podrán clasificar como mejores o peores, ya que son producidas en diferentes circunstancias .

Snell-Hornby (2006: 89) acuña el término versión interlinear para referirse a las traducciones tan comunes en práctica teatral en las que el traductor no hace más que traducir línea por línea, reduciendo la contribución del traductor a *hackwork* o trabajo de escritura mecánico, que posteriormente es refinado y mejorado por el experto creativo que produce la versión final. Este es especialmente el caso cuando el experto en cuestión no está familiarizado con el lenguaje de la versión origen.

Las recientes discusiones sobre la conveniencia de traducir o adaptar una obra teatral están relacionadas con las teorías traductológicas postcoloniales, sobre cómo los artistas occidentales se han apropiado de los mitos de otras culturas y cómo a su vez, estas culturas han asimilado los cánones occidentales (Zatlin, 2005: 104).

2. LA ESPECIFICIDAD DEL TEXTO TEATRAL

Independientemente de la discusión sobre los posibles tipos de textos teatrales, es unánime la consideración por parte de los especialistas en traducción de que el texto dramático debe ser traducido de manera diferente, al poseer unos rasgos específicos.

A este respecto, Mary Snell-Hornby (2006: 87) distingue dos modelos de investigación del texto teatral para su traducción. El enfoque holístico considera dicho texto como la base para una futura representación dramática, y se diferencia del enfoque semiótico, que tiene en cuenta todas las nociones de la semiótica teatral que se ven implicadas en el escenario, como los signos paralingüísticos (la dicción) y los kinésicos (la mímica, los gestos, etc.). Esta autora se centra en el texto teatral como texto y descompone sus características: el diálogo teatral como lengua artificial, las múltiples perspectivas que resultan de la interacción de los diferentes factores y de su efecto sobre la audiencia (la ironía, metáfora, etc.), el lenguaje tratado como acción potencial en progresión rítmica, el idiolecto que hablan los actores que expresan la emoción por la voz, el gesto y el movimiento y finalmente, desde el punto de vista del espectador, la percepción del lenguaje y de la acción por medio de los sentidos, como una experiencia personal a la que se puede responder.

La dualidad de contextos en los que se ve inscrita la traducción de una obra teatral es otra de las dificultades que ha sido tratada en la literatura sobre este género. Según Pavis (1989: 26), el texto traducido forma parte de las dos culturas (origen y meta), pero durante la transferencia no se produce el trasvase simultáneo de las dimensiones lingüísticas y del resto de dimensiones (semánticas, rítmicas, auditivas, connotativas, etc.). El problema es que el traductor sabe que la traducción no puede mantener la situación de enunciación original, porque va dirigida a una futura situación de enunciación con la cual éste no está del todo familiarizado. Por ello, autores como Törnqvist (1991: 29) desechan el concepto de fidelidad en traducción teatral al preguntarse cómo se puede obtener una versión relativamente fiel del texto original combinando las necesidades tan dispares de ambas audiencias.

Para Bassnett (1991: 122-123), no sólo hay que tener en cuenta las expectativas sociales y culturales que actúan a nivel general, sino que también intervienen las expectativas del texto teatral a nivel particular; así el efecto del texto representado dependerá, sobre todo, de cómo se tratan los códigos principales y las convenciones. La lengua desempeña una importante función identificativa en teatro, puesto que las decisiones lingüísticas tomadas en la traducción se encuentran inmersas en un marco social, cultural e ideológico determinado (Aaltonen 2000: 68). Las estrategias de traducción tomadas en la traducción de una obra dramática se encuentran en relación inversa con el espectro de la recepción particular de dicha obra: cuanto más va dirigida una obra a una recepción concreta, más se alejará de lo que sería una traducción literal.

Desde el punto de vista de la cultura receptora, el enriquecimiento que la traducción aporta es si cabe mayor en el caso de la traducción teatral, porque si consideramos la escenificación, ésta conlleva la participación de una serie de códigos semiológicos. La literatura sobre traducción de teatro está llena de metáforas que intentan ilustrar la experiencia de recepción de una obra escrita en otra lengua. Así, Shaked (1989: 12) comparó la traducción de una obra teatral con una puerta a través de la cual recibimos una cultura extraña dentro de un marco completo. Las obras teatrales se traducen para mostrarse ante un grupo de espectadores que representan una audiencia meta mayor y que responden ante la obra como un grupo homogéneo. Por eso, el proceso de lectura de una obra teatral (o la asistencia a ella) es, según este autor un “misunderstanding [...] which is the only way we can understand”.

Otros autores se centran en la oralidad del texto teatral como aspecto clave para su traducción. Para Mary Snell-Hornby (1984), la mayoría del texto de una obra —exceptuando los monólogos y las direcciones del escenario— está formada por el diálogo entre los personajes, así que a nivel de comunicación interna funciona como lengua oral, mientras que a nivel de comunicación externa la obra es simplemente un texto literario que habla a una audiencia. La

traducción deberá escribirse con un lenguaje fluido porque el texto teatral imita al lenguaje hablado, si bien esta fluidez no es tal y como la entendemos en un texto escrito (Aaltonen, 2000).

En relación con la escenificación y las convenciones culturales, el periodo de tiempo que transcurre entre la realización de la traducción y su posterior puesta en escena incide directamente sobre el polisistema o convenciones de la cultura meta. Si el periodo de tiempo entre la traducción y su escenificación es breve, las convenciones culturales de la cultura receptora (la lengua, el entorno teatral y literario, etc.) son susceptibles de sufrir mínimas modificaciones (Espasa 2001: 88), pero en caso contrario, si el espacio de tiempo es mayor hay que tener en cuenta que el texto puede sufrir modificaciones por parte del traductor, y este asincronismo puede influir en los respectivos contextos lingüísticos, literarios, teatrales y socioculturales. Dichas modificaciones pueden ser de dos tipos: cambios de traducción (sustituciones de traducciones viejas por nuevas versiones) y los cambios dentro de las traducciones (modificaciones textuales introducidas a raíz de cambios de la evolución o la normativa de la lengua) (Espasa 2001: 88). Según esta misma autora, lo irónico de esto es que el paso del tiempo parece convertir las obras originales en clásicos, mientras que las traducciones en textos envejecidos, caducados.

No obstante, Pavis (1989: 27-29) invierte este argumento en favor de la traducción teatral al afirmar que ésta contribuye a la revitalización de los clásicos, de forma que resulta más comprensible Shakespeare en una traducción que en el original, porque la traducción —siguiendo los postulados de Lefevere— supone la adaptación del texto origen a la situación actual de enunciación vigente en el contexto meta.

3. *A MAN FOR ALL SEASONS*

Esta obra teatral, escrita por Robert Bolt en 1954 y de gran éxito internacional —que culminó con la realización de una película del mismo nombre—, dramatiza los hechos que condujeron a la creación de la Iglesia Anglicana, tomando como base la relación entre Thomas More y Enrique VIII, relación que finalizó con la ejecución del primero tras su negativa a reconocer la supremacía del rey ante el Papa. Por consiguiente, la obra fue creada en una cultura origen cuyas convenciones culturales y dramáticas no son muy diferentes de las de la cultura meta, si bien la existencia de dificultades adicionales complica su traducción. En primer lugar, se trata de un texto ampliamente contextualizado en varios aspectos: a nivel espacial, porque en *A man for all seasons* se representa un episodio concreto de la historia de Inglaterra, con lo cual el texto es rico en referentes y alusiones pertenecientes al universo

de la cultura origen – y con los que obviamente el lector tipo del texto origen está más familiarizado; y a nivel temporal, por la existencia de un desfase diacrónico, ya que los acontecimientos dramatizados se enmarcan en un periodo alejado cronológicamente con respecto al momento de la traducción de la obra en la cultura meta. Como consecuencia de ello, el conocimiento epistemológico del lector meta es más reducido que el del lector del texto original. Es lo que Rabadán (1991) denomina una traducción patente (*overt translation*, según House, 1977), porque el texto origen “está específicamente ligado a las condiciones socioculturales del polo origen”.

Por otra parte, la idiosincrasia del teatro de su autor, Robert Bolt, añade complejidad a la tarea traductora. La exhaustiva documentación que Bolt llevó a cabo para la elaboración de la historia se refleja en la profusión de referentes pertenecientes al periodo Tudor y de fragmentos de fuentes primarias, tanto históricas como bíblicas, que afloran continuamente y que pueden resultar opacos para el lector meta, el cual deberá realizar un esfuerzo adicional para la comprensión y asociación de aquellos aspectos que no pertenezcan a su universo de discurso. Asimismo, la utilización constante de la metáfora y la simbología debe ser tenida en cuenta en la traducción, puesto que conforman el universo de imágenes poéticas que sirven como trasfondo imaginario al desarrollo de la acción.

3.1. LA PROBLEMÁTICA DE *A MAN FOR ALL SEASONS*: TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE SIMBÓLICO

Esta parte del trabajo presenta un análisis detallado de los diferentes procedimientos, estrategias y observaciones de la traducción al español de la simbología en *A Man for All Seasons*, basada en la observación empírica. Con el fin de facilitar la exposición de los resultados obtenidos se ha optado por la realización de una clasificación propia atendiendo a la observación de los hallazgos en el proceso comparativo. Esta clasificación se ha realizado en base a las características específicas de la obra objeto de estudio, y por tanto se han seleccionado aquellos elementos del texto origen pertenecientes al universo cultural de la lengua origen cuya traducción suponga, *a priori*, la aparición de ciertos inconvenientes en su trasvase a la lengua meta. A pesar del hecho de que la clasificación propuesta no obedece a un criterio específico, se observa que las estrategias y métodos de traducción son limitados.

La metodología seguida consiste en un análisis empírico a nivel microestructural cuyo punto de partida es el marco contextual de la cultura origen. De este modo, a nivel microestructural se ha delimitado la réplica como unidad mínima específica del género teatral (Merino, 1994), mientras que la identificación de aspectos problemáticos relacionados con el lenguaje simbólico

ha conducido a una clasificación *ad hoc* que incluye las cuestiones propias de la obra teatral *A man for all seasons*.

La obra de Robert Bolt está repleta de recursos que configuran su dramática particular. Entre otros aspectos, el dramaturgo utiliza de manera frecuente a la simbología para referirse al contexto suprahumano, metonimizando así ciertos conceptos e ideas en relación con las fuerzas exteriores que operan a nivel externo e influyen en el ser humano (Bolt, 1960: xvi). En el presente trabajo se han encontrado numerosos ejemplos de pares de réplicas en las que no se aprecia sistematicidad en el tratamiento en cuanto a la técnica de traducción aplicada. En la mayoría de los ejemplos, el efecto simbólico que conllevan los rasgos semánticos de la expresión en el texto origen se ha visto anulado, bien porque la carga del referente simbólico ha sido eliminada en la traducción a la lengua meta (elisión del referente cultural), bien porque se ha traducido de manera diferente en la cultura meta. En otras ocasiones, sin embargo, la práctica de la traducción libre no ha obstaculizado el trasvase del efecto poético de la simbología. El autor utiliza diferentes tipos de metáforas en la obra, como son el agua y la tierra, el barro, la cetrería y la navegación.

3.1.1. Metáforas del agua y de la tierra

Las metáforas que con más asiduidad aparecen son aquellas referentes al mar y al agua, como imágenes poéticas que representan la inmensidad de aquello que nos rodea, lo alienatorio, lo que es difícilmente delimitable. Por el contrario, la aparición de terminología referente a la tierra se utiliza para metonimizar la sociedad como algo real e inalterable, el lugar seguro donde se desarrolla el individuo (Bolt, 1960: xvii). El tratamiento que el referente con carga simbólica ha recibido en el trasvase a la lengua meta se puede subdividir en tres apartados:

1. Elisión del referente cultural
2. Traducción libre con pérdida del efecto simbólico
3. Conservación del efecto simbólico

3.1.1.1. Elisión del referente cultural

El autor se refiere constantemente a las orillas para referirse a los límites de la sociedad, transmitiendo el efecto simbólico y contrastivo entre la tierra que metonimiza la sociedad y agua como aquello que es desconocido.

Mientras que en el primer ejemplo (réplica 1733) el elemento simbólico no se ha trasvasado, en el segundo (réplica 1118), se observa que si bien no se han traducido todos los referentes simbólicos, el efecto poético se ha logrado gracias a la profusión de terminología perteneciente al mismo campo semántico:

- | | | |
|------|---|--|
| 1733 | MORE You threaten like a dockside bully. | MORO: Esa amenaza... es de matón. |
| 2040 | MORE (Looking at FOREMAN) To what purpose? I am a dead man. (To CROMWELL) You have your desire of me. What you have hunted me for is not my actions, but the thoughts of my heart. It is a long road, you have opened. For first men will disclaim their hearts and presently they will have no hearts. God help the people whose Statesmen walk your road. | MORO (mirando al Jurado): ¿Con qué objeto? Ya soy hombre muerto. |
| 1118 | COMMON MAN [...]”The Church of England, that finest flower of our Island genius for compromise; that system, peculiar to these shores, the despair of foreign observers, which deflects the torrents of religious passion down the canals of moderation.” ... Only an unhappy few were found to set themselves against the current of their times, and in so doing to court disaster. For we are dealing with an age less fastidious than our own. Imprisonment without trial, and even examination under torture, were common practice.” | VULGO: [...] «La Iglesia de Inglaterra, flor la más delicada del genio conciliador de esta isla; sistema original que hace correr los torrentes de la pasión religiosa por los canales de la moderación.» ... Unos cuantos infelices, sin embargo, se obstinaron en oponerse a la marcha de los tiempos, corriendo a un rápido desastre. Porque nos ocupamos de una época menos quisquillosa que la nuestra; y la prisión sin juicio previo, y hasta los interrogatorios bajo tortura, eran moneda corriente.» |

3.1.1.2. Traducción libre con pérdida de efecto simbólico

Partiendo del hecho de que la toma de decisiones en traducción está supeditada a múltiples razones, este segundo subapartado recoge un listado de

las réplicas en las que se ha observado la aplicación de la técnica de traducción libre del referente simbólico, sin que sea posible la extracción de regularidades que justifiquen la decisión a favor de un procedimiento de traducción u otro.

- | | | |
|------|--|--|
| 316 | NORFOLK No, down the river. | NORFOLK: No. Camino de Londres. |
| 1174 | CHAPUYS (Approaching MORE, thrillingly) And how much longer shall we hear that holy language in these shores? | CHAPUYS (acercándose a MORO, misterioso): ¿Por cuánto tiempo aún oiremos la lengua santa en estas tierras? |
| 596 | CROMWELL [...] It's odd how differently men's fortunes flow. My late master, Wolsey, died in disgrace, and here am in the King's own service. There you are in a comparative backwater—yet the new Lord Chancellor's an old friend of yours. | CROMWELL: [...]Es curioso lo diferentes que transcurren los destinos de los hombres. Mi antiguo amo murió en desgracia y aquí me tenéis al servicio del propio Rey. Y mientras, vos estáis, relativamente, en vía muerta, a pesar de que el nuevo Canciller es viejo amigo vuestro. (Lo mira a la cara.) |
| 484 | MORE (Abstracted) I'll pay what I always pay you . . . The river looks very black tonight. They say it's silting up, is that so? | MORO (abstraído): Te pagaré como siempre... ¡Qué negro está el río esta noche! Dicen que se va cegando, con el aluvión. |
| 953 | RICH I'm adrift. Help me. | RICH: Estoy desorientado. Ayudadme. |

En la siguiente réplica, More utiliza la metáfora del bosque para representar la espesura y consistencia de la ley, en la que él, como abogado, creía ciegamente (Marius 1984: 290). El texto traducido ha perdido la sensación de inseguridad que el agua transmite al personaje principal:

- | | | |
|-----|---|---|
| 976 | MORE [...]. The currents and eddies of right and wrong, which you find such plain sailing, I can't navigate. I'm no voyager. But in | MORO: [...] Tú quizá encuentres fácil navegar por entre las olas del bien y el mal; yo no puedo, no soy práctico. |
|-----|---|---|

- the thickets of the law, oh, there I'm a forester. I doubt if there's a man alive who could follow me there, thank God. Pero en el bosque espeso de la ley, ¡qué bien sé hallar mi camino! Dudo que haya quien me pueda seguir dentro de él, gracias a Dios... (Esto lo dice para sí.)
- 673 STEWARD That's what he wanted to know, sir. I mean I could have told him any number of things about Sir Thomas that he has rheumatism, prefers red wine to white, is easily seasick, fond of kippers, afraid of drowning. But that's what he wanted to know, sir. MAYORDOMO: Porque es lo que quería saber. No sé si me explico, señor. Yo le hubiera podido contar muchas cosas sobre Sir Tomás — que tiene reuma, que le gusta el vino tinto más que el blanco, que se marea, que le entusiasman los arenques, que tiene miedo a ahogarse, etcétera. Pero lo que le dije es lo que él quería oír.
- 1500 MORE He's not the Devil, son Roper, he's a lawyer! And my case is watertight! MORO: Cromwell no es el diablo, hijo mío, es un abogado. ¡Y mi defensa no tiene un resquicio!
- 1501 ALICE They say he's a very penetrating lawyer. ALICIA: Dicen que es un abogado muy fino...
- 1907 ALICE Filthy, stinking, gutter-bred turnkey! ALICIA: ¡Asqueroso, apestoso, piojoso!
- En este caso concreto (réplica 1293), resulta especialmente interesante el cambio de referente y la adaptación a una expresión mucho más habitual en el contexto hispanohablante, si bien ello conlleva la pérdida del efecto poético.
- 1293 ALICE Oh, you'd walk on the bottom of the sea and think yourself a crab [...] if he suggested it! [...] ALICIA: Calla, tú te tirarías de un balcón si tu padre lo propusiera.

3.1.1.3. Conservación del efecto simbólico

Finalmente, en el tercer apartado se han incluido aquellos ejemplos donde la utilización del lenguaje de la simbología del agua se ha mantenido en el texto traducido.

La traducción de fraseología resulta especialmente compleja puesto que en ella no se contempla la traducción libre, ya que el objetivo consiste en la consecución de la unidad fraseológica habitual en la lengua de destino. En este segundo ejemplo se consigue de forma acertada mantener en el texto traducido el lenguaje simbólico propio de la narrativa de Bolt.

1564	CROMWELL [...] I don't like him so well as I did. There's a man who raises the gale and won't come out of the harbor.	Me gusta menos que antes este hombre. Siembra vientos, pero no quiere afrontar las tempestades.
------	---	---

En la siguiente escena, (réplica 1612 y ss.), Bolt juega con el lenguaje – como lo hace de forma recurrente a lo largo de la obra- y este caso fusiona la simbología del agua con la aliteración, inventándose razas caninas que aluden al origen aristocrático del Duque de Norfolk, amigo de More, y a los perros de caza, cuya cría era un actividad común entre la aristocracia del siglo XVI (Ridley 1984: 45). En el texto traducido, se ha mantenido de manera acertada la referencia al agua. Aunque se producen pérdidas en cuanto al uso tan fino que el autor hace del lenguaje -tanto en la enumeración de las razas caninas inventadas como en la aliteración-, se evidencian ciertas ganancias: la inclusión del término mártir por mastín aludiendo a la futura condición de Thomas More:

1612	MORE What's the name of those dogs? Marsh mastiffs? Bog beagles?	MORO: ¿Cómo se llaman esos perros? ¿Mártires de charco? ¿Canes de río?
------	--	--

En los siguientes ejemplos, se aprecia el desplazamiento del referente simbólico a unas réplicas posteriores. La especificidad del género textual y su traducción con vistas a una virtual puesta en escena es el motivo subyacente tras las modificaciones observadas entre el texto origen y el texto meta:

1646	MORE Yes—I spoke, slightly, of water spaniels. Let 's get home.
------	---

- | | | |
|------|--|---|
| 1649 | <p>MORE Now listen, Will. And, Meg, you listen, too, you know I know you well. [...]</p> | <p>MORO: Nada, tomé a broma los perros de agua. Vamos a casa. (Se vuelve y ve a ROPER excitado y truculento.) Escucha, Will. Y tú también, Margarita, [...]</p> |
|------|--|---|

Una de las consecuencias del uso del lenguaje metafórico en *A man for all seasons* es que permite a su autor la utilización de expresiones agresivas sin que resulten demasiado ofensivas, como ocurre en la escena en la que More y Norfolk se enfrentan porque el segundo no comparte la decisión de More de no apoyar a Enrique VIII. Bolt explota nuevamente la simbología de las razas caninas para aludir al origen aristocrático del duque, al cual More osa insultar poniendo en duda su ascendencia noble, si bien en el texto traducido no se aprecia la extensión del insulto, por la pérdida de los rasgos connotativos que conlleva el término *bitch*. A este respecto, ésta es una de las licencias que se permite Robert Bolt y que denota la modernización a la que sometió a la obra teatral, ya que en el siglo XVI las rígidas convenciones sociales difícilmente habrían permitido a Thomas More insultar de forma tan evidente a un noble:

- | | | |
|------|--|--|
| 1620 | <p>MORE And he'll have to think that somewhere back along your pedigree—a bitch got over the wall!</p> | <p>MORO: Y vamos a tener que creer que alguno de los más finos ejemplares de la gran jauría familiar gustaba de saltar la cerca. (NORFOLK le tira un latigazo. MORO se agacha encogido. Sale NORFOLK.)</p> |
|------|--|--|

3.1.2. Metáfora del barro

Bolt utiliza la metáfora del barro para representar la mezcla entre el agua y la tierra, además de explotar los rasgos semánticos connotativos negativos que este término conlleva. En este trabajo, la selección de muestras en las que aparece el simbolismo del barro en el texto origen revelan que el traductor se ha servido de diferentes técnicas de traducción: conservación del efecto simbólico del barro, elisión del efecto simbólico y explicitación de la información para la facilitación de la comprensión al lector de la cultura meta de la carga connotativa del referente simbólico

La siguiente réplica es la única en todo el texto donde la alusión simbólica del barro como metáfora se ha conservado en el texto traducido:

747 HENRY No ceremony, ENRIQUE: Sin ceremonia,
 Thomas! No ceremony! (They Tomás, sin ceremonia. (Se
 rise) A passing fancy—I levantan.) Tuve la idea, ya que
 happened to be on the river. estaba en el río. (Muestra su
 (Holds out a shoe, proudly) zapato, orgulloso.) Mira, barro.
 Look, mud.

En la réplica 1901 se aprecia que pese a que Alice More utiliza el término muddy -tanto con su significado común como con efecto simbólico-, se ha producido la pérdida de la carga connotativa en el trasvase al texto traducido:

1901 ALICE (Throwing him off as ALICIA (rechazándolo mientras
 she rises) Don't put your que se levanta); ¡No me pongas
 muddy hand on me! encima esa mano viscosa!

Explicitación de información

El referente simbólico incluido en la réplica 371 resulta interesante porque la intervención del traductor tiene como propósito evitar la posible opacidad en la interpretación del referente por parte del lector de la cultura meta, ya que se alude a la incipiente relación de Enrique VIII con Ana Bolena y que constituyó uno de los motivos por los cuales resolvió divorciarse de su entonces esposa, Catalina de Aragón. Por consiguiente, si bien se ha explicitado la información, la explicitación de la información ha ocasionado la pérdida del efecto simbólico, con los rasgos negativos contenidos en la expresión del texto origen:

371 WOLSEY Oh, spare me your WOLSEY: Oh, guarda tu
 discretion. He's been to play in discreción para otros. Sabes muy
 the mud again. bien que viene de ver a Lady Ana
 Bolena.

3.1.3. Cetrería

Otro de los símbolos que aparecen en esta obra teatral está relacionado con la cetrería, pasatiempo característico entre la aristocracia del siglo XVI (Ridley 1984: 301). Al comienzo de la obra, Alice More y el Duque de Norfolk se enzarzan en una discusión acerca del apesamiento de una garza por un halcón, que simbolizan a Enrique VIII (*a real falcon*) y a Thomas More (heron). En primer lugar, en el texto traducido, éste último vocablo se traduce como

“paloma”, con la consiguiente pérdida de los rasgos connotativos propios del término del texto origen (ave que vive en marismas), que además va asociado a la simbología del agua recurrente en la obra:

- 244 MARGARET Did he kill the heron? MARGARITA: ¿Y mató a la paloma?
- 254 MORE No indeed, you've just lost thirty shillings, I think; there are such birds. And the heron got home to his chicks, Meg, so everything was satisfactory. MORO: No por cierto, pues acabas de perder treinta chelines; te digo que hay pájaros así. Y a ti, Margarita, te digo que todo acabó bien, y que la paloma volvió con sus pichones.

En segundo lugar, el autor juega con la polisemia del verbo “stoop”: *to fly downward* y *to obey* (Collins Dictionary 2001), cuya carga semántica no se ha trasladado al texto meta de forma uniforme:

- 216 NORFOLK I tell you he stooped from the clouds! (Breaks off; irritably) Alice! NORFOLK: ¡Os digo que se precipitó desde las nubes!
- 233 ALICE (Glances suspiciously at STEWARD) Matthew, get about your business. (STEWARD exits) MAYORDOMO: We'll settle this, my lord, we'll put it to Thomas. Thomas, could stoop from a cloud, could it? ALICIA (mirando con sospecha al falcon MAYORDOMO): Mateo, a lo tuyo. (Sale el MAYORDOMO.) Vamos a ponerlo en claro, milor, a ver lo que dice Tomás. Tomás, ¿verdad que un halcón no puede lanzarse desde una nube?
- 235 ALICE But how could he stoop from a cloud? He couldn't see where he was going. ALICIA: ¿Pero cómo puede lanzarse desde dentro de una nube sin ver a dónde va?
- 245 NORFOLK Oh, the heron was clever. (Very evidently) It was a royal stoop. NORFOLK: Bueno, la paloma anduvo lista. (No cabe duda que se ha desacreditado.) Pero fue un

<p>though. (Slyly) If you could ride, Alice, I'd show you.</p>	<p>vuelo regio, a pesar de todo. (Ladino.) Si montarais a caballo, Alicia, os lo enseñaría.</p>
--	---

3.1.4. Navegación

Las alusiones a la navegación sirven al autor con un doble propósito. Bolt, basándose de nuevo en las fuentes documentales, explota el interés que Enrique VIII tenía por la navegación y los navíos para relacionarlo con la simbología del mar (Weir 2001: 167-168). El texto traducido mantiene el efecto poético del lenguaje del agua, si bien se aprecia la pérdida de la finura del lenguaje del texto original propia del dramaturgo:

<p>1927</p>	<p>The Canvas and the Rigging of the Law!</p>	<p>Súbdito fiel, embarca confiado en la nave majestuosa del Derecho (Breve son de trompetería.)</p>
<p>1929</p>	<p>Forbidden here the galley- master's whip Hearts of Oak, in the Law's Great Ship!</p>	<p>El látigo proscrito, y la Justicia como solo patrón de tus destinos. (Breve son de trompetería.)</p>

La siguiente réplica (1941) tampoco exhibe la riqueza de vocabulario que muestra el texto origen, aunque en este caso se evidencia el esfuerzo realizado por el traductor para preservar tanto el efecto simbólico como la rima.

<p>1941</p>	<p>CROMWELL So, now we'll apply the good, plain sailor's art, and fix these quicksands on the Law's plain chart!</p>	<p>CROMWELL (continúa su declamación retórica): Y como el buen navegante, que en las estrellas fía, que la ley y su razón sean nuestra guía.</p>
-------------	--	--

El último ejemplo de esta sección muestra como el dramaturgo utiliza hábilmente términos polisémicos de forma que por una parte sirven al efecto poético de la obra, mientras que por otra de expresiones ambiguas dentro del lenguaje simbólico. En este caso, el referente incluye el verbo “to rig” para mencionar que el juicio ha sido amañado. Según el *Oxford Advanced Dictionary* (2005), este verbo se utiliza en el campo semántico de la navegación como “to

fit a ship, mast, etc. with the necessary shrouds, stays, etc”, pero también significa “to manage or control (something) fraudulently”:

1959 MORE (Again shocked MORO (lo mismo): ¡Callar and indignant) Silence is no es negar! Y por mi not denial. And for my silencio fui condenado a silence am punished, with cárcel perpetua. ¿Por qué se imprisonment. Why have I me juzga de nuevo? (En este been called again? punto MORO comienza a darse cuenta de que el juicio está siendo amañado.)

1960 (At this point he is sensing that the trial has been in some way rigged)

4. CONCLUSIONES

Esta investigación se ha centrado en el estudio del tratamiento de la simbología en la traducción de la obra *A man for all seasons* al español, *Un Hombre para la Eternidad*.

Como punto de partida, se ha considerado la importancia del contexto cultural del texto origen, puesto que un texto literario se genera en unos parámetros espacio-temporales dentro de una cultura determinada. En primer lugar, *A man for all seasons* se trata de una obra de teatro que dramatiza un fragmento de la historia del siglo XVI y que constituye uno de los periodos históricos más célebres en la historia de la cultura anglosajona, por tratarse de los eventos que llevaron a la creación de la Iglesia Anglicana. Además, la peculiaridad del argumento es que el autor deliberadamente explotó estos hechos históricos para recrear una obra de teatro que escribió cuatro siglos después, por lo que la información cultural subyacente en la obra original está más arraigada en el universo de conocimiento del lector medio de la cultura origen en comparación con el que posee el lector de la cultura meta.

Un recorrido por la literatura de los Estudios de Traducción en la actualidad pone de manifiesto tanto la importancia como la dificultad de realizar una traducción literaria intercultural a causa de diversos factores. La realización de una traducción literaria ha dejado de ser considerada una simple trasposición interlingüística, debido al convencimiento de que traducir supone traducir entre culturas, siendo el lenguaje una parte importante de éstas. Además hay que tener en cuenta la abundancia de información que el lenguaje transmite y la disparidad entre los marcos culturales de las dos lenguas

implicadas. En la actualidad, las diferentes teorías traductológicas han analizado la importancia de la traducción atendiendo a ciertos aspectos concretos. La Teoría del Polisistema desarrollada por Toury interpreta que la traducción posee una función activa dentro de una cultura, concretamente, la traducción de una obra literaria se ve supeditada a la posición que la literatura traducida ha adquirido dentro de un sistema literario, de modo que el conjunto de parámetros que influyen en el proceso traductor viene impuesto por el estatus que la obra traducida goza en el sistema literario de una cultura.

Dentro de los estudios sobre traducción literaria, se ha hecho especial mención a la peculiaridad del género teatral y la problemática que plantea su traducción. Aunque la edición aquí estudiada se trata de la publicación para su lectura, se hace necesario la consideración de la especificidad del género teatral puesto que posee unos rasgos determinados que imponen ciertas constricciones a tener en cuenta durante el proceso traductor y que restan libertad al traductor a la hora de decantarse a favor de una estrategia de traducción u otra. En lo que respecta a la polémica suscitada sobre la si la finalidad de la traducción es la representación o la lectura, esta investigación postula que una obra teatral se sustenta sobre dos tipos de códigos, el lingüístico y el semiótico, y la imposibilidad de disociarlos resulta pertinente, ya que independientemente de la edición que se estudie, el texto posee unos parámetros específicos que crean la ilusión de tratarse de una obra teatral y que por tanto, deben ser respetables en la traducción. En cuanto al aspecto de la puesta en escena, hay que tener en cuenta que una obra teatral está fuertemente restringida por su recepción, y el hecho de que se trate de una exhibición artística en la cultura origen determina su traslado a la cultura meta, lo cual conlleva en ocasiones la realización de ciertas modificaciones con el fin de lograr su acondicionamiento y escenificación en dicha cultura.

Todo ello pone de manifiesto la repercusión del trabajo del traductor a varios niveles. En primer lugar, el convencimiento de que el traductor constituye el mediador cultural al erigirse como negociador entre ambas culturas, y en segundo lugar, la responsabilidad que éste contrae con las dos partes implicadas en el proceso traductor: con el autor y con los lectores-espectadores de la cultura receptora.

La obra *A man for all seasons* filtra gran cantidad de elementos culturales pertenecientes al conocimiento enciclopédico del lector de la cultura anglosajona. Estos elementos culturales se materializan en el texto por medio de lo que conocemos como referentes o marcadores culturales, y que generalmente constituyen un aspecto problemático para su trasvase a otra lengua y otra cultura. Aunque la importancia de los marcadores culturales en los diferentes textos es variable, en la obra objeto de este estudio adquieren mayor relevancia por que cumplen una doble función: proporcionan colorido y

expresividad al texto y por otra parte su elección no es aleatoria, ya que configuran la retórica propia del autor.

La profusión de imágenes simbólicas en la obra constituye uno de los numerosos recursos utilizados por Robert Bolt. Las constantes referencias a diversos campos semánticos (el agua, la tierra, los barcos, el río) metonimizan el contexto suprahumano que envuelve los acontecimientos. Quizá el rasgo más destacable en la dramaturgia de Robert Bolt es el uso que hace del lenguaje, ya que consigue que la retórica de los personajes sea acorde con el periodo en el que se desarrolla la acción (siglo XVI), si bien al mismo tiempo se expresan con un lenguaje moderno fácilmente comprensible para el lector del texto original, creando un universo de alusiones y referencias fuertemente contextualizado en el universo de la cultura origen.

Cabe destacar que al tratarse de una obra basada en hechos históricos, el conocimiento sobre el trasfondo cultural en el que se enmarcan los hechos (el periodo Tudor) constituye un instrumento esencial en la identificación de los referentes culturales, hecho que obviamente resulta más accesible para el lector medio de la cultura origen. La utilización de estos referentes culturales por parte del autor se erige en el principal motivo para su consideración, por lo que su funcionalidad es el motivo principal según el cual su neutralización en el texto meta debería ser descartada. Por otra parte, la eliminación puntual de ciertos referentes dificulta la configuración por parte del lector de la cultura meta del universo poético y de la retórica del autor del texto original, Robert Bolt, y se convierte en un ejemplo del poder que posee el traductor mencionado por Lefevere (1992) que ponía de manifiesto la capacidad manipuladora de éstos de proyectar una imagen determinada de un autor por medio de las traducciones.

Finalmente, son las constricciones del género teatral y la asimetría entre los marcos teatrales de ambas culturas (cultura origen y cultura meta), en aras a una virtual puesta en escena del texto dramático las que influyen en la toma de decisiones por parte del traductor teatral.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AALTONEN, S (2000): *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Multilingual Matters.
- ANDERMAN, G (1998): "Drama translation" en M. Baker y K. Malmkjaer (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva York: Routledge, 71-74.
- BASSNETT, S. (1985): "Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts" en T. Hermans (ed.): *The Manipulation of Literary Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm, 87-103.

- (1991): “Translating for the Theatre: The Case against Performability”. *Traduction, Terminologie, Redaction*, n.º 4 (1), 99-111. [Consultado en junio de 2007] <<http://iderudit.org/iderudit/037084ar>>
- (2002): *Translation studies*. Nueva York: Routledge.
- BOLT, R (1967): *Un hombre para la eternidad. A Man for All Seasons*. (Traducido por Luis Escobar) Madrid, Ediciones Iberoamericanas.
- (1969): *A Man for All Seasons*. Nueva York: Vintage International.
- COLLINS COBUILD ENGLISH DICTIONARY FOR ADVANCED LEARNERS (2001). Third Edition. Glasgow, Harper Collins Publishers.
- ESPASA, E. (2001): *La Traducció dalt de l'escenari*. Barcelona, Eumo.
- LEFEVERE, A (1980): “Translating literature/translated literature: the state of the art” en O. Zuber (ed.): *The Languages of Theatre*. Oxford, Pergamon Press, 153-161.
- (1984): “Refraction: some observations on the occasion of Wole Soyinka’s Opera Wonyosi” en O. Zuber-Skerritt, ed. (1984): *Page to Stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam, Rodopi.
- (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres & Nueva York: Routledge.
- MCAULEY, G (1995): “Translation in the performance process”. *About Performance*, Working Papers Vol. 1, Centre for Performance Studies. Sidney, University of Sydney, 111-125.
- MARIUS, R. (1983): *Thomas More. A Biography*. Cambridge, Harvard University Press.
- MERINO ÁLVAREZ, R (1994): *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*. León, Secretariado de publicaciones de la Universidad de León.
- (1995): “La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios” en P. Fernández Nistal y J. M. Bravo González (eds.): *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 75-89.
- PAVIS, P (1989): “Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre” en H. Scolnicov y P. Holland (eds.): *The Play out of Context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RIDLEY, J. (1994): *Henry VIII*. Londres, Penguin Books.
- SANTOYO, J. C (1995): “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español” en F. Lafarga y R. Dengler: *Teatro y traducción*. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- SHAKED, G (1989): “The play: gateway to cultural dialogue” en H. Scolnicov & P. Holland (eds.): *The Play out of context. Transferring plays from culture to culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 7-24.
- SNELL-HORNBY, M. (2006): *The turns of translation studies*. Ámsterdam, John Benjamins.

- TÖRNQVIST, E. (1991): *El teatro en otra lengua y otro medio*. Madrid: Arco (traducción de M. Mateo Martínez-Bartolomé).
- WEIR, A. (2001): *Henry VIII, the King and his Court*. Nueva York, Ballantine.
- ZATLIN, P (2005): *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Clevedon, Multilingual Matters.
- ZUBER, O. (ed.) (1980): *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford, Pergamon Press.
- ZUBER-SKERRITT, O. (ed.) (1984): *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.