

La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir

ANTONIO LÓPEZ FONSECA

Universidad Complutense de Madrid
alopezf@filol.ucm.es

Recibido: 20 de diciembre de 2012

Aceptado: 18 de marzo de 2013

RESUMEN

La traducción de textos dramáticos plantea problemas específicos, previos incluso al propio acto de traducción, debido a su doble naturaleza de texto literario y soporte de un espectáculo, lo que supone un doble receptor: lector y espectador. El presente trabajo pretende una aproximación a dichos problemas, a la relación entre texto y espectáculo, a la naturaleza cultural de la traducción dramática y propone algunas estrategias de traducción.

Palabras clave: Traducción dramática, texto y espectáculo, estrategias de traducción.

Drama translation: texts to see, to hear... to feel

ABSTRACT

Translation of dramatic texts brings up specific issues, previous even to the own act of translation, due to its double nature of literary text and performance script, which implies a double recipient: reader and spectator. The aim of this work is an approximation to the above mentioned questions, the relationship between text and spectacle and the cultural nature of the drama translation. It also proposes some translation strategies.

Keywords: Drama translation, text and performance, translation strategies.

Sumario: 1. Introducción: ¿por qué traducir teatro? 2. El teatro: texto y espectáculo. 3. El texto dramático y su traducción. 4. Hacia una estrategia traductora. 5. Telón.

1. Introducción: ¿por qué traducir teatro?

“Como una obra de teatro, así es la vida; no importa la duración sino el acierto con que se haya representado”. Esta comparación de Séneca (*Epistulae* 77.20) nos

pone ante la evidencia de que es innata la inclinación del hombre a conocer otras experiencias humanas, a sacar provecho de las peripecias que nos ofrece la fábula escénica, capaz de conseguir que el espectador acepte libremente la ficción que representan unos actores que viven otras vidas y otros mundos ante nuestros ojos.

El teatro es a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad). Pero siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto¹. Porque el texto es la memoria del espectáculo. Aunque J. Veltrusky (1997: 34 y 53) insiste en que el drama es una obra literaria integral cuya realización suficiente es la lectura, no obstante el texto escrito ejerce una intensa presión sobre todos los componentes de la representación, es decir, del teatro, de suerte que toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación. Ello nos hará preguntarnos por lo específico de un texto tal: no se puede determinar el sentido de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su componente lingüístico; hay que contar con su componente retórico, ligado a la situación de comunicación en que es emitido. La naturaleza específica del drama hace que su situación sea ambigua en la esfera del teatro y en la esfera de la literatura. La teoría literaria, si pretende comprender el valor literario del texto dramático, no puede hacerlo sin entender sus diversas funciones teatrales y, de forma similar, una interpretación teatrológica no debería hacerse sin considerar las influencias literarias². No es menos cierto que, como apunta R. Salvat (1996: 8), si se entiende el teatro simplemente como un texto, la problemática alrededor del alcance estético del arte escénico se reduce de manera considerable. Pero, claro, el “teatro para leer” puede ser un atentado contra la especificidad del lenguaje teatral por cuanto el teatro, en su calidad de texto, sólo sirve en la medida en que da pie a un espectáculo.

Las versiones dramáticas plantean problemas previos al acto mismo de la traducción, yendo más allá de lo que es un ejercicio exclusivamente filológico. Porque, si J.-C. Santoyo (1996: 81) se pregunta ¿quién lee teatro en lengua original?, en mi opinión deberíamos preguntarnos, antes incluso, ¿quién lee teatro? O mejor: ¿quién se preocupa por las traducciones de teatro? Si el texto es libreto, hay en él una pragmática que debe ser recogida por el traductor; si el texto es sólo papel para ser leído, vale cualquier traducción, incluso irrepresentable, si bien parece obvio que el principal objetivo que debe pretender la traducción de una obra de teatro es que se pueda representar, es decir, ofrecer un texto que sea susceptible de sufrir un segundo proceso de traducción: el paso del texto a la escena. Los traductores dramáticos somos como actores que pronuncian las líneas como lo habría hecho el autor y sus primeros intérpretes si hubieran sabido hablar en nuestra lengua. Así, como bien señala R. Dengler (1997), la traducción teatral no es sólo una cuestión de equivalencia entre sistemas lingüísticos, sino que es un acto de “creación”, no es un traslado de una len-

¹ Cf., para la relación entre texto y espectáculo, A. Ubersfeld (1998: 7-12).

² Para las peculiaridades del drama y del texto dramático y su “ambigua” situación, es muy interesante el trabajo de M. Procházka (1997).

gua a otra, sino una conversación entre ellas³, un hecho básicamente cultural. Traducir, maravillosa, compleja y desconcertante actividad. La experiencia de zambullirse en la vorágine de significado e intención que gira y hierve mientras tratamos de transferir sentido entre dos lenguas, dos culturas, oír los defectos, los ritmos, el ingenio de las dos al mismo tiempo, puede llegar a rozar lo alucinatorio. Todo ello en una lucha por la fidelidad, sí. En este punto debo decir que disiento de esa sempiterna catalogación de las traducciones entre literales, supuestamente fieles y feas, y sensuales, supuestamente infieles y bellas. Creo que la única catalogación posible de las traducciones es aquella que distingue entre traducciones buenas y malas. Y las buenas son fieles, por supuesto, pero no a la letra; ¿a qué, entonces?: al sentido, al receptor y a la lengua de llegada. Este complejo pero imprescindible ejercicio, inevitablemente, nos sitúa ante la desconcertante relación entre original y traducción. ¿Por qué la traducción importa? Importa por las mismas razones por las que la literatura importa: porque es crucial para nuestro sentido de nosotros mismos como seres humanos. O mejor, porque, en palabras de Fernando Pessoa, “la literatura, como todo el arte, es una confesión de que la vida no basta”.

2. El teatro: texto y espectáculo

¿Se puede leer teatro? En realidad no, o tal vez sí. En cualquier caso es lo que todos hacemos, pero eso no implica que podamos escapar a la angustia que supone explicar un documento textual cuyas claves escapan al libro. Si aceptamos la idea de Ubersfeld (1998: 7) de que no se puede leer teatro, por cuanto la literatura dramática no es una literatura para ser leída, sino para ser vista y oída, el texto dramático constituye, en cierta manera, una traición al teatro. Por eso se repite que leer el texto teatral es traicionar la esencia del teatro ya que no se “conforma” con una lectura sino que precisa de una “puesta en escena”, que no es más que una segunda forma del texto teatral. El autor teatral se enfrenta a la paradoja de escribir como si estuviera hablando, de poner en boca de sus personajes de ficción diálogos en los que no se transparente la textura escrita; y el traductor, que en su imaginario va “montando” el espectáculo, “su” espectáculo, se enfrenta a la misma paradoja que se puede complicar con el añadido del espesor de los siglos: crear una relación válida entre un texto, mejor un espectáculo, creado en otra cultura, para otro público (y puede que en otro tiempo), y un público actual. Se trata, pues, de que no se vean los hilos, de evitar aquello que decía el Quijote (parte II, cap. LXII):

El traducir de una lengua en otra (...) es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz.

³ Afirma E. CARY (1985: 52) que “pour le traducteur théâtral, la difficulté n’est pas seulement d’ordre linguistique. Elle est aussi d’ordre culturel et moral”.

En rigor, lo que caracteriza una obra teatral, y la distingue de los demás géneros, es la utilización que se hace de ella, su proyección más allá del texto, es decir, su propio estatuto como género condiciona y delimita su traducción, que habrá de tener en cuenta los elementos extraliterarios e incluso no verbales que intervienen. El texto dramático es una realidad independiente de la representación y, como toda creación artística, no se agota en un sentido, tiene muchas posibles lecturas. Nos dice U. Eco (1996), en una metáfora que pertenece en origen a Borges, que podemos considerar el texto literario como una ciudad, con sus calles, sus normas de circulación, sus espacios abiertos y cerrados, o un jardín de senderos que se bifurcan en el que a cada paso hay que tomar decisiones sobre el camino a seguir. En cualquier caso, lo importante es entender las reglas que organizan su estructura porque sólo entonces el texto se mostrará ante nosotros en toda su grandeza y magnitud.

Por las características del teatro, las teorías sobre el lector/receptor que consideran la obra literaria como parte de un proceso de creación o de comunicación que se inicia con el autor, se formaliza en el texto y se completa como tal proceso en la interpretación, parecen bastante apropiadas. Así, si tenemos en cuenta la influencia de los receptores en la creación y estructura de las obras teatrales, lo traductores estamos obligados a plantearnos cuestiones fundamentales antes de iniciar nuestra tarea: ¿Cómo describir de un modo sistemático el hecho de que un mismo texto pueda dar lugar a interpretaciones diferentes, y a menudo igualmente válidas, a pesar de que el texto no sufra ninguna modificación? ¿Cómo construir la nueva relación entre un discurso textual, creado en relación con un público determinado, y un público distinto, que puede haber evolucionado y no tener ya ni las mismas preocupaciones, ni la misma cultura? ¿Condiciona esta circunstancia la valoración que se hace del valor literario de estos textos que sirvieron de soporte a aquellos espectáculos? Muchas son las acusaciones de impericia dramática, de falta de belleza, que muchos dramaturgos, especialmente de siglos pretéritos, y sus obras han tenido que soportar simplemente porque sus textos se han analizado como objetos literarios, como elementos de lectura, sin tener en cuenta que, en realidad, son el soporte de un espectáculo y que, incluso, puede que nunca se escribieran para ser leídos, como es el caso del teatro grecolatino. Debemos intentar, pues, entender el “horizonte de expectativas” que contribuyó a la producción y recepción de una obra y tratar de responder a los interrogantes a los que ésta respondía para vislumbrar cómo entendían dicha obra sus primeros receptores y cómo podemos nosotros entenderla ahora. Algo parecido dijo Mariano José de Larra en un artículo publicado en *El Español*, de 11 de marzo de 1836, titulado “De las traducciones”:

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano. Todo esto se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, porque para traducirla mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero.

3. El texto dramático y su traducción

Al tratar del teatro, pues, hemos de cuestionarnos sobre la diferencia entre la experiencia de la obra dramática como texto y representación. A este respecto es muy ilustrativo lo que dice August Strindberg⁴:

Leer una obra de teatro es casi como leer una partitura: es difícil, y yo no conozco a mucha gente que sepa hacerlo aunque muchos dicen que saben. La propia disposición del texto, en el que la mirada tiene que ir moviéndose del nombre del que habla a sus palabras, requiere mucha atención; hay que conseguir pasar por la presentación inicial, aparentemente falta de interés, y registrarla con cuidado en la memoria, pues contiene la urdimbre con la que se va tejiendo todo. Además, la acción que aparece entre paréntesis nos entretiene y distrae.

Pues bien, la diferencia básica es la que se establece entre el texto literario (o dramático), cuya recepción es la de un lector, y el texto espectacular, cuyo receptor es un espectador (u oyente)⁵. Esta doble condición implica que el traductor de obras dramáticas, al contrario que alguien que traduzca otro género, no sólo tiene que tratar con dos lenguas, sino también con dos públicos, y debe intentar combinar las necesidades de ambos grupos de receptores (lectores y espectadores). R. Mangieri (1996), desde la perspectiva de la semiótica del teatro, nos plantea el debate entre la tendencia que privilegia el texto dramático y la que elige como principal objeto epistemológico y empírico el texto espectacular⁶. Parece claro que una semiótica del teatro debería ser, básicamente, una semiótica de los modos de representación social del teatro y debería servir para verificar, por ejemplo, la valoración cambiante del texto dramático, de la puesta en escena, de los sistemas de transcripción y documentación del hecho teatral en el interior de cada cultura. Y ya que hemos comparado el teatro con la música, me voy a permitir recurrir a una hermosa imagen de Alejandro Bekes (2010: 271):

La música nace del silencio creándolo. [...] El violinista termina por ignorar si su arco hace nacer la música de las cuerdas o si la música mueve su arco, si el tiempo es el sendero por donde la música corre o si es la fuga del mundo ante su amenaza. No sabe si es padre o hijo, y el que escucha no cree en el violinista ni tiene fe en un supuesto arco sobre las cuerdas, pero siente la música.

¿Qué podemos decir nosotros del teatro? El teatro nace no sólo del silencio, también del vacío, de la nada, tomando forma y volumen; y allí donde no hay nada, el

⁴ Citado por E. TÖRNQVIST (2002: 15).

⁵ Para las diferencias entre texto dramático y texto espectacular, cf. E. TÖRNQVIST (2002: 20-21). Por su parte, E. MARINO (1999: 16) insiste también en la plurimedialidad: "Lo specifico della comunicazione teatrale è rappresentato dalla multimedialità o pluricodicità, cioè dal fatto che il teatro impiega numerosi strati di codici tutti insieme".

⁶ Cf. también, para una semiótica del teatro, las obras de E. FISCHER-LICHTE (1999) y A. UBERSFELD (1998).

teatro, que es poesía en el espacio, crea vida ante los ojos del espectador, al que tampoco importa el autor, ni si es él quien mueve las cuerdas de los personajes; sólo importa que está frente a un trozo de vida y lo siente. Y nosotros traductores hemos de traer ese trozo de vida ante otros ojos.

Hablamos, pues, de unidad de texto y representación, siendo el texto una suerte de partitura que precisa una adecuada “ejecución” y que tiene unas peculiaridades que el traductor debe conocer. El discurso teatral es siempre una forma de actuar. De ahí el empleo de formas de acción verbal como los performativos, el juego de presuposiciones, el uso de la deixis... En el texto dramático, más que en cualquier otro texto, se manifiesta la función comunicativa, pues es un texto con una doble comunicación: la de los personajes entre sí y la de éstos con el público. Y además es soporte y partitura del espectáculo, lo que se refleja en la duplicidad de los niveles textuales: permite distinguir entre un texto que comprende todas las intervenciones de los personajes y un cotexto que reúne los demás elementos, los más importantes de los cuales son las acotaciones, entre las que podemos distinguir las explícitas, esto es, acotaciones propiamente dichas, que forman parte del texto secundario y suelen ir en una tipografía distinta en las ediciones, y otras que se localizan en el texto principal, que son parte de una réplica y no se distinguen tipográficamente, las denominadas implícitas (por ejemplo, la que se produce al decir un personaje lo que hace). Ese cotexto es de gran importancia ya que es una suerte de marco o de osamenta que da coherencia y vida al diálogo. El texto se convierte en lo que en la representación se percibe a través de la expresión verbal, mientras que el cotexto es todo lo demás⁷.

Históricamente hablando se observan notables variaciones cuantitativas y cualitativas en la proporción entre texto y cotexto. Baste comparar una obra de Plauto con otra de Lope y otra de Buero Vallejo, por ejemplo. A estas características hay que añadir el hecho de que el texto teatral tiene menos relieve que ningún otro, porque no describe la espacialidad y las pequeñas descripciones que pueda incorporar son todas funcionales, raramente poéticas, orientadas no hacia una construcción imaginaria sino más bien a la práctica de la representación.

Un acercamiento, siquiera superficial, a textos dramáticos antiguos como, por ejemplo, las comedias latinas nos obliga a plantearnos una pregunta: ¿A qué responden todas esas palabras, frases, monólogos de personajes que dan explicaciones aparentemente innecesarias y que salpican su lectura? Lo que el autor pretende con ello es mostrarnos su propia visión de cómo hay que poner en escena el texto que ofrece, cómo han de representar los actores lo que sus personajes hacen y dicen. La puesta en escena de las comedias latinas plantea una serie de problemas de adaptación, caracterización y movimiento como consecuencia de unas aparentes deficiencias estructurales motivadas, en buena parte, por la ausencia de acotaciones explícitas. Los clásicos no nos han dejado ni descripción de personajes, ni de su comportamiento escénico, ni del escenario, al menos en la forma en la que lo hace el teatro actual. Eso sí, esa costumbre no empece para que el texto tenga la suficiente cohe-

⁷ Para las peculiaridades del texto dramático, cf. K. SPANG (1991: 49-56).

rencia interna que le permita tomar vida sobre el escenario, como de hecho demuestran las traducciones que presentan acotaciones y que sólo son posibles porque el autor ha sabido insertarlas de algún modo en el texto literario. Estos textos son reflejo de una práctica teatral en la que, por un lado, la obra se representaba muy pocas veces y, por otro, el autor era con frecuencia director y actor teniendo, pues, ocasión de añadir oralmente las oportunas indicaciones de la puesta en escena. El texto literario, en consecuencia, contiene todos los signos, es decir, es ambivalente y suple la carencia de texto escénico que subrepticamente se introduce y funde en el texto literario, a veces en detrimento de este último, tal y como he puesto de manifiesto en otro trabajo (López Fonseca 1996). Esta reflexión, a pesar de apoyarse en textos antiguos, es perfectamente válida para la traducción de cualquier obra, en cualquier lengua, de cualquier cultura y cualquier tiempo: hay que contextualizar el original y la cultura dramática en que se inserta (tanto desde el punto de vista del género como de la práctica escénica) para poder traducirlo, trasladarlo, a nuestra lengua y nuestra cultura.

Parece obvio, a tenor de lo dicho hasta ahora, que este tipo de traducción debe ser objeto de una reflexión específica, que no ha dado muestras de existencia hasta el último cuarto del pasado siglo xx⁸. Si el texto dramático se toma como base para una representación —que debe ser su real cometido— su traducción tiene que prestar atención a problemas muy especiales. No hay duda de que la fidelidad al texto de origen es importante. Pero supuesto que las traducciones de obras de teatro normalmente se llevan a cabo con una representación en mente, resulta igualmente importante que en la traducción el diálogo sea natural, representable y que esté relacionado de forma coherente con el entorno visual (o sea, las acotaciones escénicas). El texto meta debe ser también fácil de comprender puesto que en el teatro hay poco tiempo, muy poco, para meditar. El espectador no puede volver atrás como el lector. Esto hace que la traducción de textos dramáticos sea un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exijan en ocasiones, para que el texto sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse que el resultado sea propiamente una traducción y haya que recurrir a otros conceptos como “versión” o “adaptación” para referirse al trasvase lingüístico, cultural y escénico que supone la traducción de estas obras⁹. La mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable, o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original. Es el eterno dilema del traductor teatral: ¿traducir para leer y/o traducir para representar? Es así que la difusión de las obras de teatro se realiza en torno a un doble circuito: uno el del teatro leído, que va del autor al lector pasando por el libro; y otro el del teatro representado, que va del autor al espectador pasando por el director y los intérpretes. Si el traductor trabaja para el primero ha de

⁸ Aunque J.-C. SANTOYO (1995) ofrecía una visión un tanto desoladora de los estudios de traducción dramática en nuestro país, no es menos cierto que la situación está cambiando.

⁹ Especialmente ilustrativo a este respecto es el trabajo de J. BRAGA RIERA (2011). Cf. también A. RIBAS (1995).

saber que corre el riesgo de que su traducción sea rechazada por quienes se ocupan del segundo. Es por ello que el traductor de teatro debería tener un conocimiento previo de la realización funcional y de la concepción dramática para la cual se preparó el original y se prepara la traducción. En esta misma línea, A. Pociña (1996), a propósito del teatro antiguo, distingue entre “traducciones filológicas”, aquellas cuya finalidad suele consistir en facilitar la lectura del corpus grecolatino a personas que pueden conocer bien, poco o nada las lenguas clásicas, destinadas, pues, a un lector, y “traducciones teatrales”, versiones encaminadas a la puesta en escena y que pueden ir desde la versión más o menos exacta, casi filológica, a la libre, incluso a la simple adaptación, destinadas al espectador. Y, tras afirmar que no basta con ser un buen filólogo para hacer una versión válida para los escenarios, concluye que cabrían dos soluciones (Pociña 1996: 51):

[...] una ideal, consistente en recurrir a la colaboración entre filólogo y dramaturgo o director escénico y actores, que podría llevar directamente a una versión representable; o, en su defecto, realizar traducciones filológicas, las mejores posibles, y dejar en manos de los profesionales del teatro su adaptación para la escena, del modo que estimen más oportuno.

Es cierto que la colaboración entre traductor y directores y/o actores se está convirtiendo cada vez más en una realidad. Estos últimos subordinan, con o sin la ayuda del traductor, el texto meta a la propia concepción de la obra dramática, con la intención de satisfacer a un público que no percibe de igual modo la estructura teatral de un texto concebido para otro público y en otra lengua. Sirvan las palabras de David Gitlitz (1989: 51), traductor teatral, como ejemplo del proceso al que se somete para lograr una versión definitiva:

He encontrado sumamente útil poner la penúltima redacción de mi texto en manos de una compañía teatral para que se represente. Escucho a los actores y, mientras les ayudo a memorizar sus discursos, ellos me ayudan a comprender dónde falla mi verso. Cuando ellos tropiezan con la lengua, normalmente es culpa mía. Y vuelvo a redactar. Cuando ellos dan una interpretación inesperada a un personaje, me invita a reinterpretar. A veces, acepto el nuevo sentido y mi visión de la obra queda expandida; a veces, vuelvo a redactar. Cuando mi verso provoca risa donde no pensaba hacerlo, a veces acepto la nueva visión y, a veces, vuelvo a redactar.

4. Hacia una estrategia traductora

El traductor nunca debe olvidar que el contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto, junto con las propias condiciones de representación del original. Sea como fuere, el acento ha de ponerse en la estructura lingüística del propio texto porque es allí donde encontraremos todas las pistas para la posible puesta en escena; sólo en él están encerradas todas las posibles representaciones. La distancia temporal entre creación y recepción se vuelve en contra del traductor por cuanto las alusiones temporales, espaciales y personales concretas pueden resultar

incomprensibles para el lector/espectador actual. Y es aquí donde el traductor debe tener prudencia para, sin traicionar el original, conseguir facilitar su representación sin caer, por ejemplo, en el anacronismo o la desvirtuación del original.

El dilema que hemos presentado se puede superar si nos acercamos a la traducción teatral desde el punto de vista del fenómeno “transcultural”. El concepto de “cultura” comenzó a aplicarse a la traducción de textos dramáticos a partir de los años '80. Los estudios de traducción teatral se centran entonces en los factores extralingüísticos que constituyen parte integral del texto, es decir, la cultura de la lengua original y, evidentemente, de la lengua de llegada. Así, la aportación de las teorías de corte estrictamente lingüístico, típicas de los años '60 y '70, a la traducción de textos dramáticos ha sido casi irrelevante. La importancia dada al texto origen dejaba a un lado elementos esenciales en el proceso traductor. Y es que los problemas se agudizan en la traducción teatral pues hay circunstancias que pueden hacer variar el concepto de equivalencia generalmente admitido: el contexto textual (género y elementos culturales); la finalidad de la traducción (para ser leída o representada); y el contexto socio-histórico. Esto significa que las soluciones a las que pueda llegar el traductor no tienen que ser válidas en todos los casos.

¿En qué destinatario debe pensar el traductor teatral? El texto meta puede llegar al lector, para su deleite, al estudioso, con fines académicos, o al actor, para su puesta en escena. Ahora bien, ¿se puede realizar una misma traducción para tres distintos receptores o, por el contrario, el traductor debe modificar sus estrategias teniendo en cuenta el destinatario de su trabajo? La respuesta puede parecer sencilla: la obra de teatro debe traducirse para su posterior representación. Lo ideal, con todo, sería que no existiese diferencia alguna en la versión final, aunque puede haber ciertos detalles que sean incompatibles, por ejemplo las notas a pie de página, aceptables en una versión para la “lectura” pero, obviamente, no “representables”. Es cierto que la finalidad de una obra de teatro es ser representada, pero no es menos cierto que hay obras que nunca se han representado. No debemos, pues, desdeñar la traducción pensada exclusivamente para su publicación impresa, ámbito éste que ha jugado un papel fundamental en la difusión de la literatura dramática. ¿Cuánta gente que haya leído una obra de Sófocles, Plauto, Shakespeare o Valle Inclán la ha visto representada, o viceversa?

Hace ya tres décadas que Susan Bassnett enfocó la problemática del traductor teatral y las posibles estrategias a seguir (1978 y 1985). Aseguraba que el problema al que se enfrenta está en saber si las indicaciones para la representación, tal y como hemos anotado antes, se encuentran de modo explícito o implícito o si están ausentes del texto escrito, puesto que ello condicionará sus estrategias para traducir lo relativo al código lingüístico y también lo relativo a los demás códigos de significación. La autora tipifica en cinco grupos las estrategias posibles: 1. El texto teatral se traduce como si se tratara de un texto literario más; 2. El contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido; 3. Se intenta traducir la teatralidad del texto; 4. Se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa; y 5. Se procede a la traducción en equipo (traductor, director, actores). Todas son opciones posibles, incluso compatibles. No olvidemos que el texto no es más que una propuesta formalmente cerrada pero semánticamente abierta.

Cuando se traduce a cualquier autor dramático, es importante aplicar a la traducción una “perspectiva dramática”, esto es, atender al estudio de la composición dramática, la organización detallada de las escenas y situaciones tanto en su estructura interna como en sus relaciones con el sistema de acontecimientos en su conjunto. Las escenas se ordenan y conectan entre sí creando una secuencia específica que desembocará en una determinada estructura dramática. El término que describe esa secuencia es *continuidad*, y las cuatro partes esenciales de la estructura son *exposición*, *progresión*, *escena obligatoria* y *clímax*. El conflicto no es cuestión de una cosa que conduzca a otra sino una concatenación de elementos que se dirigen a un punto de confluencia final¹⁰.

El autor, al comienzo, en la *exposición*, hace comprender al público quiénes son sus personajes, dónde se desarrolla la acción, cuándo y qué motiva la historia en las relaciones presentes y pasadas de los personajes. La obra nos presentará al inicio a un individuo o un grupo de individuos que están inmersos en un conflicto que les ha sido forzado por una serie de circunstancias, y dará a conocer la acción base que tendrá correlato en la *escena obligatoria*. La *exposición* muestra, pues, el establecimiento de un objetivo bajo unas condiciones que hacen que la selección de dicho objetivo parezca necesaria. Inmediatamente después comienza la *progresión*, el desarrollo de la acción base que podrá ir acompañada de otras acciones subordinadas. La interacción entre causa y efecto del conflicto no será lineal, sino que habrá cambios abruptos que propiciarán que dicha acción crezca o progrese, siempre hacia un punto que tenemos anunciado desde el inicio de la obra. Ese punto anunciado es la *escena obligatoria*. Podría parecer lo mismo que el *clímax*, pero no. El primero es el punto en el que concentramos nuestra atención y que creemos que será el punto de máxima tensión tal y como ha sido anunciado en la *exposición*. Puede ser casi idéntico al *clímax* en tiempo y lugar, pero hay diferencias en su función, y la diferencia es esencial para poder comprender la acción, porque es la contradicción entre lo que hacemos y el resultado de lo que hacemos lo que fortalece el movimiento dramático. Por eso el *clímax* tiene invariablemente un elemento de sorpresa. La *escena obligatoria* es una que el público prevé y desea: la acción base llega a su culminación, se ha verificado lo apuntado en la *exposición*. Pero hay algo que indica que habrá una ruptura entre causa y efecto, y que garantiza el movimiento de la acción, su avance. El momento que se suponía como de máxima tensión deja ver que hay una diferencia entre lo que se intentó y lo que se va a conseguir. Ocurrirá algo no anunciado pero sobre lo que sí se habían dado los antecedentes y la información precisa que lo hará posible. Es el *clímax*.

Si el conocimiento de las claves que estructuran un texto dramático es fundamental para su traducción, no lo es menos el conocimiento del contexto en que se escribieron esas obras y de su puesta en escena, que pueden tener poco que ver con el actual. Evidentemente, también el conocimiento del género resulta imprescindible. Así, por ejemplo, la comedia, como género, tiene un carácter “desilusionador”

¹⁰ Para todo lo relativo a la composición dramática, se siguen los planteamientos de J. H. LAWSON (1995: 279-373). Cf. también J. L. ALONSO DE SANTOS (2007: 41-139).

por cuanto arremete contra juicios y prejuicios de la época, contra debilidades y abusos del momento. Y de ahí puede derivarse un inconveniente: que la comedia pierda rápidamente su actualidad e incluso deje de ser comprensible para los espectadores posteriores. Lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al “caos”, pero descubre también posibilidades de vuelta al “cosmos”, de superar las limitaciones y debilidades. Es imprescindible el “final feliz”, la solución de la problemática expuesta o la demostración de su inexistencia, y su función oscila entre el enseñar y el deleitar. La comedia presenta personajes que se parecen al espectador, alguien que no es un modelo, un símbolo, sino un “vecino”, alguien con quien poder identificarse. Es la mimesis perfecta de la vida.

Y a todo ello hay que sumar, como adelantábamos, las condiciones de creación y recepción, las circunstancias de representación. Deberemos entender el marco para entender el texto al que nos enfrentamos y los recursos en él utilizados. Este tipo de condicionantes, por ejemplo, pueden explicar la tipificación de los personajes, el movimiento escénico, la ruptura o no de la ilusión escénica, el uso del equívoco y el absurdo, de los apartes, las alusiones al presente o el esquematismo de unas tramas que se pueden seguir fácilmente. Hay que atender a cuestiones tales como los medios de representación, de modo que, si eran precarios, podrían implicar que la base del espectáculo fuese la imaginación y una práctica extrema de la convención dramática. En suma, hay que desentrañar de qué manera se entiende el fenómeno teatral en la cultura de salida para poder traducirlo en su integridad.

5. Telón

En las traducciones actuales –no en todas, bien es cierto– el destinatario lógico, el espectador, ha sido suplantado por un receptor de índole muy distinta, el lector. Y este cambio, que podría parecer intrascendente, produce una alteración total en el resultado: una obra de teatro en traducción filológica puede llegar a convertirse en una obra preciosa, absolutamente correcta desde el punto de vista literario, plagada las más de las veces de eruditas notas a pie de página, pero carente de los elementos fundamentales para su consideración como obra dramática. En el otro extremo hay que decir que algunas traducciones teatrales se han decantado excesivamente hacia el recurso a la versión libre, a la adaptación. Lo cierto es que cada obra es un mundo, un trozo de vida, y exige un tipo de acercamiento. Algunos elementos de los textos clásicos, por ejemplo, sólo tienen sentido en el contexto en que se produjeron. Se hace, pues, necesario un trabajo riguroso que ponga de relieve aquellos elementos que se adecuan a la sensibilidad contemporánea, filtrarlos a través de nuestro propio universo personal, para poder así lograr la implicación necesaria para transmitir algo auténtico.

En el teatro es, quizás, donde resulta más evidente que la producción y recepción del texto se relacionan de forma recíproca. Mientras la producción transcurre como un proceso de constitución de sentido, en el que los participantes eligen, elaboran y realizan signos y combinaciones semióticas bajo determinadas condiciones para

constituir cada texto teatral específico, la recepción aparece como el proceso de una nueva constitución de sentido, en cuyo transcurso los sujetos activos atribuyen, también bajo determinadas condiciones, un significado a esos signos y combinaciones semióticas para otorgar al texto un sentido específico. Ya que el drama como texto estético no sólo permite distintas posibilidades de constitución de significado y sentido, sino que además las sugiere, puede darse muy fácilmente el caso de que los productores y receptores partan de una comprensión distinta del respectivo texto dramático, lo que no debe llevarnos a deducir que la comprensión de un texto teatral sea un asunto absolutamente subjetivo.

La traducción del teatro, a la postre, es un hecho de re-escritura, y soy de la opinión de que las traducciones “filológicas”, con una mínima orientación teatral, están en la base del teatro representado (o representable). En última instancia, no debería existir diferencia entre una traducción para ser leída y otra para ser representada, es decir, un texto real, auténtico, tiene que ser al mismo tiempo representable, una traducción hecha para la escena. Una tal traducción debe permitir que el lector “vea” el texto que lee.

Una creación teatral comporta la elección de un camino determinado, y la traducción, como re-creación, también. El traductor de textos dramáticos, al tratar de desvelar el sentido profundo del texto al que se enfrenta, tiene ante sí el maravilloso reto de poder ofrecer nuevas miradas que amplíen el significado del original sin traicionar su esencia. Los creadores nos han dado los textos y las claves para interpretarlos, para convertirlos en un espectáculo. Hagámoslo y cedamos al implícito romanticismo que hay en toda traducción. El teatro nos permite reconocer la realidad como una forma de ilusión, y la ilusión como una forma de realidad. Porque, como decía Fernando Pessoa: “sólo un realista puede encontrar la realidad; sólo un romántico la puede crear”.

Referencias bibliográficas

- ALONSO DE SANTOS, J. L., *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia 2007.
- BASSNETT, S., «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance», en: HOLMES, J. S. / LAMBERT, J. / VAN DEN BROECK, R. (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Lovaina: Acco 1978, 161-176.
- BASSNETT, S., «Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», en: HERMAN, T. (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Routledge 1985, 87-102.
- BEKES, A., *Lo intraducible. Ensayos sobre poesía y traducción*. Valencia: Pre-Textos 2010.
- BRAGA RIERA, J., «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción* 1 (2011), 59-72.
- CARY, E., *Comment faut-il traduire?* Lille: Presses Universitaires 1985.
- DENGLER, R., «Théâtre et traduction», en: FERNÁNDEZ, L. F. / ORTEGA ARJONILLA, E. (coords.), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga 1997, 65-76.

- ECO, U., *Seis paseos por los bosques narrativos*. Trad. de H. Lozano Miralles. Barcelona: Lumen 1996.
- FISCHER-LICHTE, E., *Semiótica del teatro*. Trad. de E. Briega. Madrid: Arco/Libros 1999.
- GITLITZ, D., «Confesiones de un traductor», *Cuadernos de teatro clásico* 4 (1989), 45-52.
- LAWSON, J. H., *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Trad. rev. de A. Alonso. Madrid: Asociación de Directores de Escena 1995.
- LÓPEZ FONSECA, A., «Acotaciones escénicas en el trasfondo literario de la comedia latina: *El Persa* de Plauto», en: ALDAMA, A. M^a (ed.), *De Roma al siglo XX*. Madrid: SELat-UNED / Universidad de Extremadura 1996, vol. I, 331-339.
- MANGIERI, R., «La traducción como transcodificación: reversibilidad e irreversibilidad del proceso de traducción en el teatro clásico», en: PUJANTE, A.-L. / GREGOR, K. (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, traducción*. Murcia: Universidad de Murcia 1996, 153-160.
- MARINO, E., «Il teatro e il suo doppio: comunicazione teatrale e scrittura», en: CAMEROTTO, A. / ONIGA, R. (eds.), *La parola nella città. Studi sulla ricezione del teatro antico*. Udine: Forum 1999, 11-33.
- POCIÑA, A., «Traducciones filológicas y teatrales de la comedia grecolatina», en: PUJANTE, A.-L. / GREGOR, K. (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, traducción*. Murcia: Universidad de Murcia 1996, 39-55.
- PROCHÁZKA, M., «Naturaleza del texto dramático», en: BOBES, M^a C. (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros 1997, 57-81.
- RIBAS, A., «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos», en: LAFARGA, F. / DENGLER, R. (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra 1995, 25-35.
- SALVAT, R., *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos 1996, 3^a ed.
- SANTOYO, J.-C., «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español», en: LAFARGA, F. / DENGLER, R. (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra 1995, 13-23.
- SANTOYO, J.-C., *El delito de traducir*. León: Universidad de León 1996, 3^a ed.
- SPANG, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa 1991.
- TÖRNQVIST, E., *El teatro en otra lengua y otro medio. Estudios sobre la representación*. Trad. de M. M. Martínez Bartolomé. Madrid: Arco/Libros 2002.
- UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*. Trad. y adapt. de F. Torres Monreal. Madrid / Murcia: Cátedra / Universidad de Murcia 1998, 3^a ed.
- VELTRUSKY, J., «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en: BOBES, M^a C. (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros 1997, 31-55.