

LA RÉPLICA COMO UNIDAD DE DESCRIPCIÓN Y COMPARACIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS TRADUCIDOS

RAQUEL MERINO ÁLVAREZ

Universidad del País Vasco, Vitoria

Al estudiar y manejar textos dramáticos, originales o traducidos, surgen problemas que tienen mucho más que ver con la estructura específica de la obra dramática que con el análisis mismo que se intenta llevar a cabo. Tal es el caso de las traducciones de obras de teatro y el estudio descriptivo que de tales traducciones se hace por sí mismas o en relación con el original. Resulta relativamente sencillo apoyarse en las unidades dramáticas tradicionales, el acto y la escena, y lo es también recurrir a unidades relacionadas con el desarrollo de la acción, episodios o situaciones. También parece adecuado recurrir a unidades sintácticas como la oración o el sintagma. Sin embargo, y por sorprendente que parezca, no se encuentra en los estudios sobre teatro —traducido u original— ninguna referencia a una unidad, estructural y de sentido, íntimamente unida al género dramático y consustancial a él.

La doble articulación del texto dramático, su naturaleza dual en cuanto espectáculo y literatura, han sido la causa las más de las veces de que no se haya querido ir demasiado lejos al realizar análisis textuales de obras de teatro. Si se estudia la pieza teatral del mismo modo que si de una novela o un poema se tratara, se corre el riesgo de considerar el género sólo como literatura. Si, en cambio, se estudia la obra como fenómeno escénico, se cae en la contradicción de utilizar el texto escrito —supuestamente relegado a un segundo plano— como fuente, medio y fin. Dos caras de la misma moneda, página y escenario, inseparables y en ocasiones aparentemente incompatibles conforman un todo complejo que se suele estudiar en relación con otros

productos y utilizando los hallazgos de otras disciplinas. El teatro, como literatura, se considera un género más cuyos textos, dejando aparte la estructuración en escenas o actos, parecen no alejarse en exceso de la narrativa o la lírica. Los estudios centrados en el teatro como espectáculo, la puesta en escena estudiada desde el ángulo de la Semiología o la Semiótica, a veces se encauzan por derroteros tan difusos que el texto del que se parte se pierde en una maraña de consideraciones sobre códigos no-lingüísticos que en el texto teatral, sin embargo, están solamente codificados lingüísticamente.

Es precisamente la dicotomía inherente al género dramático lo que lo define. Página y escenario no se entienden la una sin el otro y, aunque se pueda privilegiar el estudio por separado de una u otra faceta, la especificidad del género reside precisamente en esta dualidad.

Semejantes modos de considerar el teatro, bien como literatura, bien como fenómeno escénico, resultan totalmente inoperantes cuando el objetivo del estudio es descubrir el proceso de traducción interlingüística que ha tenido lugar para que una obra escrita en un idioma se pueda leer y representar en otro. Aquí, las divisiones convencionales en actos y escenas no sirven por sí mismas, puesto que la comparación por medio de unidades estructurales o sintácticas y demás procedimientos válidos para otros géneros no funcionan con textos dramáticos que, por definición, han sido escritos para ser representados y que se presentan, por tanto, gráfica y estructuralmente diferenciados. Tampoco las aportaciones de la semiología y semiótica del teatro son de gran utilidad, puesto que al pretender excluir el aspecto textual, excluyen a un tiempo la posibilidad de transferencias lingüísticas y, por tanto, traducciones.

Se plantea, pues, de forma muy seria la cuestión de cómo tratar el estudio y comparación de textos dramáticos traducidos. Indudablemente, y aunque resulte tentador tratar los textos meta como literatura traducida sin más, habrá que tener en cuenta su especificidad. Si, además de intentar tratar los textos dramáticos como tales, tenemos en cuenta los problemas metodológicos puntuales que se plantean al comparar los originales con sus respectivas traducciones, llegamos inexorablemente a la cuestión que nos ocupa: la necesidad de dar entidad a una unidad dramática existente pero, sin embargo, no reconocida hasta ahora en los estudios sobre el campo dramático: la *réplica*.

Se puede realizar un estudio *macroestructural* de textos teatrales traducidos, equivalentes —en mayor o menor grado— al original del que parten, confrontando unidades estructurales tradicionales (actos, escenas). Y un análisis *microestructural*, más minucioso, procediendo según unidades sintácticas convencionales. También se puede recurrir, para el análisis comparati-

vo detallado y descripción de textos meta, a las tan debatidas unidades de traducción, como el *translema* definido por Julio César Santoyo (1). Sin embargo, cualquier intento por aplicar estas unidades sintácticas o translémicas a textos dramáticos falla en varios niveles. Este proceder ignora el movimiento escénico, reflejado y codificado lingüísticamente, tratando de igual modo los dos niveles existentes en un texto dramático —marco y diálogo (2), o texto principal y texto secundario—, por lo que no es posible tener en cuenta la interacción entre los personajes al llevar a cabo la descripción del producto traducido.

Mi aportación no trata de ignorar las divisiones textuales y sintácticas tradicionalmente utilizadas, sino de canalizarlas a través de una unidad estructural, menor que el acto y la escena, que es consustancialmente dramática y que refleja la dualidad página/escenario representada por medio del diálogo y marco en el texto escrito y claramente realizada en la puesta en escena. Dicha unidad es operativa no sólo al nivel de la comparación *macroestructural*, sino en el proceso de comparación textual *microestructural*.

La unidad que presento aquí, y que he dado en llamar *réplica*, cumple las premisas apuntadas anteriormente. En la página escrita, la *réplica* se representa de forma gráfica del siguiente modo: al nombre del personaje le sigue el discurso correspondiente, acompañado generalmente por acotaciones de diversa índole referidas a este discurso. En la puesta en escena, la *réplica* adquiere forma oral cuando el actor declama el discurso asignado a su personaje, y el texto secundario que acompaña a dicho discurso se traduce en el escenario en forma de códigos no verbales. La *réplica*, compuesta de marco y diálogo, es, por tanto, la unidad dramática por excelencia, en la página y el escenario.

La *réplica* es, como ya he apuntado, una unidad dramática estructural menor. El diálogo, recurso consustancial al género, se puede definir como una sucesión de réplicas en forma de dúos, tríos, o en forma de monólogos, o lo que es lo mismo, una interacción verbal entre dos o más personajes, o de uno de ellos consigo mismo. Así, también las escenas y actos se pueden subdividir o definir tomando como punto de partida la *réplica*. Obras que no han querido ser divididas por sus autores en escenas o actos presentan, sin embargo, una ineludible división del texto en réplicas. Tanto aquellas piezas teatrales cuya característica más acusada es la acción como aquéllas que, por

(1) J. C. Santoyo: "A propósito del término *translema*", en *Babel*, 32, 1, pp. 50-55.

(2) Según los términos utilizados por Juliane House en *A Model for Translation Quality Assessment*, Tubinga: Narr, 1981, p. 169.

el contrario, se caracterizan por un predominio del diálogo estructuran la obra en forma de réplicas. Allí donde otras divisiones estructurales tradicionales no se utilizan, o donde se trata de despojar al género de muchas de sus peculiaridades, y cualquier división tradicional se percibe como opcional, queda siempre la *réplica*. Esta unidad dramática está tan unida a la naturaleza misma del drama y lo dramático que se podría afirmar que no existe drama, por básico que sea, en el que no se pueda distinguir la *réplica*, en la página o en el escenario.

Todo lo dicho anteriormente, aunque pueda resultar obvio, y debería serlo, no se ha tratado, hasta donde yo he podido averiguar, en los muchos estudios centrados en el aspecto escénico del género dramático, o en los ensayos centrados en la faceta literaria. Quizá lo específico del género, su dualidad, ha dividido a aquéllos que optan por uno u otro aspecto de tal modo que lo sustancial del mismo ha quedado oscurecido en las aportaciones realizadas.

La utilidad de considerar esta unidad dramática que presento creo que resulta, ya a primera vista, obvia. Aplicada al estudio comparativo de textos dramáticos traducidos, se ha revelado como altamente operativa al menos en los dos niveles fundamentales de comparación el *macroestructural*, global, y el *microestructural*, más específico.

En un acercamiento global al texto original y al texto meta, el cómputo de réplicas y la comparación de los resultados da una idea muy ajustada del tipo de traducción que se maneja, bastante más fundamentada que si nos quedamos solamente con los resultados de una comparación global del número de actos y escenas. Cotejando el número total de réplicas se pueden adelantar hipótesis sobre estrategias de traducción —supresión o adición— y, por tanto, de tendencias a la "adecuación" o la "aceptabilidad" (3) que se podrán corroborar o contradecir en el estudio *microestructural*.

Precisamente en la comparación detallada de TO y TM es donde la *réplica* da buena prueba de su efectividad. Al proceder al cotejo de ambos, original y traducción, réplica a réplica, se sigue la evolución de la acción y del diálogo de una forma lógica. Se pueden descubrir fenómenos de "adición",

(3) Ambos términos, "aceptabilidad" y "adecuación", se pueden encontrar en la colección de artículos de Gideon Toury: *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. Se halla una definición englobada dentro de la *translémica* en Rosa Rabadán: *Equivalencia translémica y traducción*, León: Universidad de León, 1991.

"supresión", "modificación" o "error" (4) entre TO y TM, pero también se ponen de manifiesto cambios en la interacción entre personajes que, de otro modo, se pasarían por alto o serían francamente difíciles de sistematizar y probar. Se puede recurrir a unidades sintácticas o transléxicas dentro de una *réplica* para facilitar o completar la comparación, pero esta unidad se impone como necesaria y prioritaria.

En los estudios y descripciones de textos dramáticos que he llevado a cabo, los ejemplos de la necesidad y utilidad de la *réplica* son múltiples. Para empezar, sin la definición, delimitación y postulación de esta unidad, no habría podido ni siquiera intentar llevar a cabo el análisis macroestructural de cien traducciones de obras de teatro (de un *corpus* de ciento cincuenta), que es el centro del estudio que me ocupa en la actualidad. Por medio de un recuento global de réplicas, he podido sistematizar las estrategias fundamentales seguidas por los traductores de las obras mencionadas y, al mismo tiempo, comprobar la efectividad de dicha unidad para este tipo de estudio *macroestructural* a gran escala.

Pero, yendo a textos teatrales concretos, la *réplica* ayuda a desvelar una realidad mucho más definida de las traducciones que se estudian. Así, encontramos las cien obras traducidas que mencionaba antes distribuidas en una escala, cuyos extremos tienden a la adición y a la supresión y, el centro, como si de una fuerza centrípeta se tratara, reúne textos meta que tienden a la adecuación al original. Tal ocurre por ejemplo con la pieza teatral *Pasión* de Edward Bond, traducida por Carla Matteini, y editada por *El Público* (5). Una vez realizado el recuento de réplicas del original y la traducción, se comprueba que existe un cien por cien de traducción, esto es, ninguna réplica parece haber sido suprimida o añadida. Este caso, junto con una edición bilingüe, es la única excepción que se ajusta completamente al original, dentro del centenar de traducciones consideradas.

Cercanas a este centro de la escala, nos encontramos con la traducción de la obra de Joyce *Exiliados*, suscrita por Javier Fernández de Castro (6), con un 99,7% de réplicas traducidas, cuatro suprimidas; la obra de

(4) Términos utilizados por Julio César Santoyo en la Mesa redonda "El análisis contrastivo de las traducciones inglés-español", parte del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, celebrado en Santiago de Compostela del 18 al 21 de diciembre de 1979. Este sistema de análisis que propone cien fenómenos distribuidos en cuatro clases (adición, supresión, modificación y error) ha sido aplicado en numerosos estudios.

(5) Todas las traducciones mencionadas, junto con los originales utilizados para el recuento, se pueden encontrar en el Apéndice bibliográfico.

(6) El mismo traductor suscribe la obra representada en Madrid a finales de 1991.

Robert Bolt, *Un hombre para la eternidad*, cuya traducción suscribe Luis Escobar (98,9% de réplicas traducidas, 17 suprimidas); *Esquina peligrosa* de Priestley, en traducción de Aurora Bernárdez (98,3% de traducción y 17 réplicas suprimidas) y *La cocina* de Arnold Wesker (98% de traducción y 20 réplicas suprimidas). Son todas ellas ediciones de lectura que se acercan al cien por cien de reproducción del número de réplicas del original. Pero no todos los textos meta localizados en torno al centro siguen una estrategia supresora. Otras traducciones orientadas al público lector sobrepasan este límite e indican una ligera adición de réplicas con respecto al original: *El amante complaciente* de Graham Greene (100,08% de réplicas traducidas, una adición) o *Una partida de ajedrez* de Thomas Middleton, traducida por Ángel Luis Pujante (100,6% de réplicas traducidas, 4 añadidas).

Alrededor de uno de los extremos de la escala encontramos obras que revelan una clara estrategia de *adición*. En esta franja de adición significativa de réplicas se encuentran dos ediciones escénicas: la obra de Oscar Wilde *El abanico de Lady Windermere*, traducida por Julio Broutá (111,6% de traducción, 84 réplicas añadidas) y *Mulato* de Langston Hughes (182% de traducción, 224 réplicas añadidas), un ejemplo extremo de adición suscrito por Alfonso Sastre. En este extremo, ocupado fundamentalmente por ediciones escénicas, excepcionalmente se localiza alguna edición de lectura. Tal es el caso de *Ha llegado un inspector* de Priestley (120,8% de traducción, 192 réplicas más que el original).

Entre las traducciones analizadas, los ejemplos que delatan una estrategia supresora acusada y que se reúnen en torno al segundo de los extremos, son muy numerosos: la obra de Ben Jonson *Volpone*, en adaptación de Tomás Borrás, con un 57% de traducción y 600 réplicas suprimidas, *Sabor a miel* de Shelagh Delaney (75,5% de traducción, 416 réplicas suprimidas) y la obra de Arthur Miller *Todos eran mis hijos* (77,7% de traducción, 279 réplicas suprimidas). Se trata en estos tres casos de ediciones escénicas, más abiertas habitualmente a cambios y manipulaciones. Sorprendentemente, sin embargo, encontramos también una edición de lectura, *Pigmalión* de Bernard Shaw, con un 79,8% de traducción y 237 réplicas suprimidas.

Lo que nos demuestra este aluvión de cifras, producto de un cómputo comparativo de réplicas en textos originales y textos meta, es que la unidad que propugnamos no sólo resulta altamente operativa, sino que permite vislumbrar hipótesis y establecer un "mapa" de distribución de traducciones sobre grandes conjuntos de textos meta. Y esto es algo que difícilmente se conseguiría sin la utilización de esta unidad.

La utilidad de la *réplica* se extiende también al estudio *microestructural* de original y traducciones como unidad de comparación en parejas de réplicas (TOTM) equivalentes en mayor o menor grado. Un paso previo necesario para el estudio microestructural consiste en establecer estas parejas de réplicas equivalentes. Así se localizan ya aquellas añadidas o suprimidas y otras que pudieran haber sido reducidas, refundidas o desdobladas. En el siguiente paso, donde se procede al estudio de cada par establecido, se utilizan unidades sintácticas y translémicas para detectar fenómenos de *adición, supresión, modificación o error* en oraciones o sintagmas o translemas.

La importancia, claramente demostrada, del concepto de *réplica* como unidad de análisis y la validez de su empleo, adquieren un mayor relieve si tenemos en cuenta que todo lo dicho para el teatro sería perfectamente aplicable al cine o la televisión —géneros dramáticos por excelencia— y, según Martin Esslin (7), parte integrante de lo que él llama el campo dramático.

(7) Martin Esslin: *The Field of Drama*, Londres: Macmillan, 1987.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLT, Robert: *A Man for All Seasons*, Londres: Samuel French, 1960.
— *Un hombre para la eternidad*, trad. Luis Escobar, Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1967.
— *A Man for All Seasons*, Londres: Heinemann, 1978 (1963).
- BOND, Edward: *Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*, Reading: Eyre Methuen, 1985 (1978).
— *El angosto camino hacia el profundo norte, Misa negra, Pasión*, versión de Carla Matteini, Madrid: El Público, 1989.
- DELANEY, Shelagh: *Sabor a miel*, versión española de Adolfo Lozano Borroy, Madrid: Escélicer, 1971.
— *A Taste of Honey*, Londres: Methuen, 1985 (1959).
- GREENE, Graham: *El amante complaciente*, Buenos Aires: Sur, 1959.
— *The Collected Plays of Graham Greene*, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- HUGHES, Langston: *Mulato*, versión libre de Alfonso Sastre, Madrid: Escélicer, 1964.
- JONSON, Ben: *Volpone, el magnífico*, adaptación libre y escenificación nueva de Tomás Borrás, Madrid: Escélicer, 1953.
— *Three Comedies: Volpone or the Fox, The Alchemist and Bartholomew Fair*, Harmondsworth: Penguin, 1979 (1966).
- JOYCE, James: *Exiles*, Redhill: Surrey, 1962.
— *Exiliados*, trad. Javier Fernández de Castro, Barcelona: Seix Barral, 1985.
- MIDDLETON, Thomas: *A Game of Chess*, Londres: Ernest Benn, 1966.
— *Una partida de ajedrez*, trad., introducción y notas de Ángel Luis Pujante, Murcia: Universidad de Murcia, 1983.
- MILLER, Arthur: *Todos eran mis hijos*, trad. Vicente Balart, Madrid: Escélicer, 1962.
— *A View from the Bridge, All My Sons*, Harmondsworth: Penguin, 1987 (1961).
- PRIESTLEY, John Boynton: *Dangerous Corner*, Londres: Samuel French, 1933.
— *Esquina peligrosa*, en *Teatro completo*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid: Aguilar, 1958.
— *Ha llegado un inspector*, en *Teatro completo*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid: Aguilar, 1958.
— *An Inspector Calls*, en *Time and the Conways & Other Plays*, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- SHAW, George Bernhard: *Pygmalion*, Harmondsworth: Penguin, 1966.
— *Pigmalión*, trad. Julio Broutá, Barcelona: Seix Barral, 1985.
- WESKER, Arnold: *La cocina*, trad. Juan Caño, Madrid: Fundamentos, 1973.
— *The Kitchen*, en *The Wesker Trilogy*, vol. II, Harmondsworth: Penguin, 1981, pp. 7-69.
- WILDE, Oscar: *El abanico de Lady Windermere*, trad. Julio Broutá, en *Comedias*, I, XL, 20 de noviembre, Madrid: Siglo XX, 1926.
— *Lady Windermere's Fan, A Woman of No Importance, An Ideal Husband, The Importance of Being Ernest, Salomé*, Harmondsworth: Penguin, 1983.

2. HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN