

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN EN EL CAMPO DRAMÁTICO: LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE W. RUSSELL PARA EL TEATRO Y EL CINE

RAQUEL MERINO ÁLVAREZ

Universidad del País Vasco

El propósito fundamental de este trabajo es explorar dos tipos de traslado que frecuentemente tienen lugar en el campo dramático, concretamente en el teatro y el cine, a saber, la traducción y la adaptación.

Convendría ya desde el principio delimitar los conceptos a los que nos referiremos. Entendemos por *campo dramático* aquél en que se enmarcan, como afirma Martin Esslin, formas artísticas de entretenimiento como la ópera, el teatro de marionetas, el ballet o los musicales y que, por supuesto, se manifiestan en nuestros días fundamentalmente a través del cine, la televisión y el teatro.

*Drama is unique among the representational arts in that it represents reality by using real human beings and often also real objects, to create a fictional universe.*¹

Esslin en el libro titulado precisamente *The Field of Drama* explora lo que tienen en común todas las expresiones dramáticas y las diferentes formas en que se manifiestan según las peculiaridades técnicas de cada medio. Este autor justifica sobradamente la pertenencia a un mismo campo del cine y el teatro. Yo, además, querría corroborar esta naturaleza común enlazando con una cuestión que tuve la oportunidad de tratar en los *IV Encuentros* celebrados en este mismo marco complutense: el establecimiento de una unidad mínima del campo dramático, consustancial al género y sin la cual ninguna manifestación dramática puede existir como tal. Esta unidad estructural mínima, que postulé y definí en mi tesis doctoral y que denominé *réplica*, fue presentada en los anteriores *Encuentros* como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos. En esta ocasión veremos cómo su utilidad se extiende a cualquier manifestación dramática, por ejemplo, se aplica inmediatamente al estudiar traslados como la *traducción y la adaptación teatral o filmica*. Asimismo, al poner de manifiesto su existencia en estos medios se prueba además que dichos medios, particularmente el cine, son inherentemente dramáticos.

¹ Martin Esslin: *The Field of Drama*, Londres, Methuen, 1990, 29.

La réplica es la unidad mínima estructural del género dramático.² Se manifiesta en la página por medio de indicaciones como el nombre del personaje, acotaciones y demás comentarios que acompañan a cada discurso o intervención. Está compuesta, pues, de diálogo, que se ha de verbalizar en el escenario, en la pantalla, etc., y todo lo que no es diálogo. Cualquier texto dramático, escrito u oral, en la página o en el escenario o pantalla, se estructura en réplicas asignadas a los diferentes personajes. La doble articulación del drama, escrito para ser representado, se refleja en el teatro y el cine de forma desigual: en el guión cinematográfico, al contrario que en la forma escrita del teatro, todo lo que no es diálogo tiene una mayor presencia en la página puesto que se refiere al modo en que no sólo los personajes sino la cámara han de funcionar en el rodaje. En el teatro escrito este tipo de indicaciones, aunque varían en extensión, suelen ser más reducidas que en el guión cinematográfico.

Una vez definido, aunque brevemente, lo que entendemos por campo dramático, conviene delimitar a lo que nos referimos con el término *traducción*. La traducción dentro del campo dramático, entendida al modo tradicional, es un proceso en virtud del cual tiene lugar básicamente un transvase interlingüístico de un texto escrito u oral en un idioma a un texto escrito u oral en otro. Como tal, es una operación que se efectúa entre lenguas. En el teatro es una operación previa y necesaria para que una pieza extranjera se pueda ofrecer al público lector o espectador en la lengua meta, siendo en estos casos un transvase de texto a texto. En el cine, la traducción del diálogo se hace, bien desde una versión escrita del doblaje original, o a partir de la grabación del diálogo; el producto traducido se presenta asimismo de forma escrita (texto del doblaje escrito, o subtítulos) u oral (doblaje en la lengua meta). Traducción pues, entre textos orales o escritos, de la página en lengua original a la página en lengua meta.

Por traducción como producto, esto es, las traducciones que consumimos publicadas o representadas (o dobladas), entendemos cualquier texto que haya funcionado como tal. Independientemente del resultado final obtenido, o de si realmente ha tenido lugar un transvase interlingüístico (cosa que no siempre ocurre), cualquier texto que haya funcionado como traducción ha de considerarse, al menos a priori, como tal, puesto que como tal accedemos a él, y de esa guisa se nos vende y se manifiesta.³

Por contra, la *adaptación* es, en esencia, un transvase intralingüístico que se efectúa dentro de la misma lengua, y dentro del mismo o diferentes medios o géneros. Cuando el producto adaptado es una pieza teatral extranjera, el proceso de traducción suele ser previo al de adaptación. De hecho se adaptan de igual manera obras de teatro extranjeras y originales, fundamentalmente para acomodarlas a un público, una época, una compañía o director concretos. *In this instance the text is*

² Raquel Merino: «La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos», en M. Raders y R. Martín-Gaitero (eds.): *IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Complutense, 1994, 397-404.

³ T. Hermans: «Translational Norms and Correct Translations», en K. M. van Leuven-Zwart y T. Naaijkens (eds.): *Translation Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1991, 155-170.

*translated and then altered or else an adaptor changes an already translated text.*⁴ La adaptación filmica, fundamentalmente de obras literarias, ha sido y es una constante en el séptimo arte. También dentro del teatro surgen adaptaciones de obras de otro género al dramático (novela-teatro, poesía-teatro). La adaptación en el campo dramático, por tanto, es básicamente de dos tipos: de la página a la página (como forma de acomodar una pieza una vez traducida a la cultura de llegada —por ejemplo, *Educando a Rita*—; o como modo de ajustar un producto a un género diferente —*Cinco horas con Mario*, de novela a teatro—) y de la página al escenario o pantalla (acomodando el producto dramático —teatro o cine— a un medio diferente).

Existen otros términos que se utilizan para describir procesos similares ocurridos en el campo dramático. Así transposición y traducción en sentido amplio, como proceso diferente al de transvase interlingüístico. En *Page to Stage. Theatre as Translation*, la editora del volumen, Ortrun Zuber, afirma en la introducción:

*The aim of this book is to discuss practical problems of transposition, i.e., 'translations' on stage, theatre performance, and production processes, processes of transposing or transferring the dramatic (original or translated) text on to the stage. This is a specialized form of translation unique to drama and different from translating poetry or narrative prose.*⁵

Y más adelante:

according to our definition of drama translation as the transposition of the original, translated, or adapted text on to the stage (of the target language and culture) (Zuber, 1984, 1).

Se toma así el término traducción para referirse a cualquier tipo de transferencia, de la página al escenario o a la pantalla. En mi opinión esto no hace más que aumentar la confusión terminológica y no ayuda en nada a describir procesos que generalmente han sido calificados como adaptaciones. Términos como traducción o transposición del modo en que Zuber y muchos semiólogos del teatro los utilizan se pueden muy bien entender como referidos a lo que tradicionalmente se ha tenido por adaptaciones.

1. LA PRODUCCIÓN DE WILLY RUSSELL PARA EL TEATRO Y EL CINE

Al elegir la producción de Willy Russell para la escena y la pantalla pretendía estudiar productos en los que lo que cambiara fuera esencialmente el medio para así analizar las diferencias existentes entre los principales modos de expresión dramática. Efectivamente, puesto que el dramaturgo inglés es autor de las piezas teatrales

⁴ L. Nowra: «Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint», en O. Zuber-Skerritt (ed.): *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984, 13-22.

⁵ O. Zuber (ed.): *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon, 1980.

y del guión de las correspondientes películas, era de esperar que la esencia de cada uno de los productos dramáticos presentados en los diferentes medios fuera la misma y que se pudiera así, contando con un solo «autor», explorar las diferencias entre estos dos medios dramáticos: el cine y el teatro⁶ y la cuestión de la adaptación de obras teatrales a la pantalla. Por otro lado, al haber sido estas obras traducidas al español en su forma teatral o fílmica, o ambas, estos productos daban pie para estudiar las diferentes modalidades de traducción en el campo dramático.

La obra de teatro de Russell *Shirley Valentine* obtuvo en 1988 el premio Laurence Olivier a la mejor comedia del año. Aclamada por la crítica y respaldada por un multitudinario éxito de público se sigue representando en Gran Bretaña después de cinco años. Como era de esperar, dada la tradición de teatro inglés en la historia del teatro español, esta obra llegó a los escenarios españoles hace dos años de la mano de Esperanza Roy, quien ha vuelto a reponer esta misma temporada en Madrid el espectáculo titulado *Yo amo a Shirley Valentine*. En 1989 aparece la adaptación cinematográfica de esta obra, con guión del mismo dramaturgo. Este film de distribución restringida en las salas de cine ha tenido y sigue teniendo un éxito de público importante tanto en su comercialización en cinta de vídeo como en la programación en cadenas de televisión.

No es inusual esta trayectoria de una obra de Russell. La Royal Shakespeare Company estrenaba en 1980 *Educando a Rita* primero en Stratford y luego en Londres. Obtuvo esta obra el premio de la crítica a la mejor comedia de aquel año. Presente durante varias temporadas en los escenarios ingleses, *Educando a Rita* llegó en 1982 a los españoles de la mano de Enrique Llovet, responsable de la adaptación que MK Ediciones publicó aquel mismo año. También, como es bien sabido, se hizo en 1983 una película basada en esta obra, con guión del mismo dramaturgo y la intervención de Michael Caine y Julie Walters en los papeles de Frank y Rita respectivamente.

La última obra en ser adaptada a la pantalla por este dramaturgo (en 1990) es *Stags and Hens (Dancin' Thru the Dark* en versión cinematográfica). En este film Willy Russell además del guión ha escrito la música y canciones (algo que por otro lado ya había experimentado con la versión cinematográfica de *Shirley Valentine*). La producción de la obra teatral *Stags and Hens* se remonta a octubre de 1978 con lo que el espacio de tiempo que separa a la obra teatral de la adaptación fílmica es significativo: doce años, lo cual explica la delimitación mayor del medio en que se mueve cada producto.

La adaptación cinematográfica de *Educando a Rita*, realizada tres años después de que se pusiera en escena la obra de teatro en la que se basa, mantiene virtualmente el mismo orden de escenas. De hecho, todas las escenas de la pieza original de teatro se pueden localizar en el film. Algunas de estas escenas se sacan literalmente a la calle y tienen lugar, por ejemplo, en el coche

⁶ Aparte de las obras mencionadas, Willy Russell ha escrito numerosas obras para la televisión. Sin embargo, estas últimas han quedado relegadas a productos de consumo inmediato y no han sido publicadas o trasladadas a ningún otro medio dramático.

yendo a la estación, en vez de en el despacho donde transcurre la obra de teatro. En la pantalla se recrean con personajes que no aparecían como tales en la obra de teatro (en la que los dos únicos personajes son Frank y Rita) escenas que alguno de los dos cuenta en el escenario, o que se relatan en estilo indirecto en el diálogo que mantienen ambos, o en el discurso de uno de los dos. Así todos los recuerdos que los personajes de la pieza de teatro verbalizan aparecen en la pantalla por medio de imágenes (algo que se repite en la adaptación fílmica de la obra *Shirley Valentine*).

En la película el diálogo entre Rita y Frank se sucede con al menos dos o tres escenas interpoladas en las que aparecen otros personajes. Esto le da dinamismo al producto cinematográfico. Para construir estas escenas «añadidas» se desarrollan algunos incidentes mencionados en la pieza teatral. También se añaden ciertas escenas que no aparecen de ningún modo en la obra de teatro. Así la última escena que tiene lugar en el aeropuerto, y que está en total consonancia con el aumento de localizaciones exteriores de la película con respecto a la obra de teatro, es una escena totalmente nueva.

La traducción española de *Educando a Rita*, publicada por MK ediciones, se presenta como una adaptación firmada por Enrique Llovet, quien dice en la introducción a la edición española haber tenido dificultades para hacer a la comedia transponer las fronteras de dos sistemas educativos, el latino y el sajón, de tan escaso parecido⁷ y que confiesa haber buscado «equivalencias familiares». Su adaptación de cuestiones culturales propias de la cultura origen no es coherente ni parece derivar de un criterio preestablecido. Se reduce a una serie de cambios esporádicos que complican la trama, afean la historia, y dejan perplejo a lector-espectador.

Las referencias a obras o autores pertenecientes a la literatura inglesa sufren tres tipos de tratamiento:

- a) se omiten por completo,
- b) se reflejan tal cual están en el original, naturalizando la ortografía u ofreciendo los equivalentes más comunes de títulos, o
- c) se sustituyen por nombres de autores u obras literarias españolas (o incluso inglesas) diferentes, sin ningún tipo de orden ni criterio.

Así el equivalente de Yeats es Lorca, la tumba de Wordsworth se convierte en la tumba de Shakespeare, *the Blake essay* se transforma en «el ensayo sobre Calderón», *Howards End* se refleja como *La Mansión* (título de la primera traducción de esta obra al castellano, realizada por Eduardo Mendoza) o también como *Crimen y Castigo*. Esta segunda equivalencia de *Howards End* es asimismo la que se aplica al título de la novela de D. H. Lawrence *Sons and Lovers*.

Rita, quien en el TO acude a un curso de verano de una universidad inglesa, en el TM viaja a España para realizar un curso de verano en nuestro país. Términos relacionados con el sistema educativo inglés como son *Open University* se trasladan y adaptan de muy diverso modo. Así *the Open University is different*

⁷ W. Russell: *Educando a Rita*, (adaptación Enrique Llovet) Madrid, MK, 1984. 7.

aparece en la versión de Llovet como «una universidad un poco especial, un poco fulera». *Open University work* se convierte en: «verano, reciclaje, universidad abierta, popular, a distancia».⁸

Como he dicho antes, lo que se proponía en la introducción a la versión española como una adaptación de cuestiones culturales, es, en realidad, aparte de innecesario (véase el modo en que en el doblaje de la película las referencias culturales se mantienen y se integran), un trabajo incoherente y sin un criterio claro.

En la adaptación cinematográfica de *Shirley Valentine* se mantiene la división temática que reflejan los dos actos de la obra de teatro: el primero tiene lugar en Inglaterra y el segundo en Grecia. Por lo demás, los cambios son más numerosos que los ocurridos en la transferencia de la página a la pantalla de *Educando a Rita*. El orden en que se suceden los episodios en la película difiere del de la pieza teatral. Aquí, de manera aún más acusada, se han puesto en boca de los correspondientes personajes palabras que, en la pieza teatral, Shirley decía en estilo indirecto. Porque la característica más acusada de esta obra es la de ser una obra de un solo personaje. En *Educando a Rita*, Frank habla con Rita y ésta con Frank. Shirley Valentine habla con la pared (o con la roca griega). Esto podría hacernos pensar que se trata, según la definición que hemos dado de réplica, de una obra compuesta por una sola réplica (o dos, una por acto); sin embargo, el caso es aun más complejo: es una obra de un personaje que nos cuenta lo que otros han dicho y han hecho. En la forma escrita de la pieza esto se refleja de diverso modo: oraciones en estilo indirecto, discursos entrecomillados citando en estilo directo lo que otros han dicho, etc. En la representación de la obra la entonación y las inflexiones de la voz se utilizan obviamente para distinguir los discursos de otros personajes. Estamos, por tanto, ante réplicas subordinadas al discurso principal del único personaje de la obra. No obstante, estas réplicas se distinguen gráfica y gramaticalmente y, al pasarlas a la pantalla en boca de sus autores, el adaptador de la obra, el propio dramaturgo en este caso, no hace más que presentarlas de otro modo, aunque manteniendo el contenido y formulación originales.

Como no contamos con la versión publicada del texto en español de esta obra que se está poniendo en escena en Madrid, sólo podemos comentar la traducción al español que se ha hecho del producto cinematográfico: el doblaje. En este caso como en casi cualquier otro, el margen de manipulación del original es muy limitado puesto que la imagen y, en general, el producto acabado que es la película funcionan como control en muchos de los casos. Los cambios, de haberlos, ocurren a nivel de oración o de referencias puntuales, casi siempre. Al igual que en la adaptación fílmica de *Educando a Rita* el enfoque fundamental del doblaje comienza por dar solución a la cuestión del acento y registro lingüístico.

⁸ Raquel Merino: «Educating Rita, Adapting Rita: un ejemplo de pseudo-adaptación teatral», en *Studia Patriciae Shaw Oblata*, vol. 2, Oviedo, Univ. de Oviedo, 1991, 113-126.

En el doblaje de la película *Educando a Rita*, donde, al contrario que en la versión española editada y representada, se mantuvieron las referencias literarias y culturales, no parece haber ninguna dificultad para que el espectador entienda ciertas referencias propias del ámbito cultural original. Y es que en el cine caben menos cambios, el margen de manipulación en la traducción (doblaje o subtítulo) es menor, la imagen opera como control de calidad. El producto fílmico es un producto acabado que al traducirse cambia en una tercera parte de la banda sonora únicamente. En el teatro, sin embargo, el traductor interviene, tiene que intervenir, antes de la representación y antes de la edición. Su posición en este sentido «privilegiada» se asemeja a la del adaptador fílmico o de piezas teatrales en tanto que su labor es anterior a la confección del producto final tal y como se presenta.

Como hemos podido ilustrar por medio del estudio de la producción dramática de Willy Russell para el cine y el teatro, la traducción y la adaptación son los dos transvases fundamentales que tienen lugar dentro del campo dramático. Así también hemos hecho referencia a las tres variables que rigen el tipo y modo de traslado: la lengua (dentro de la misma, adaptación, o entre diferentes lenguas, traducción), el género (dentro del mismo —el dramático, como es el caso de la adaptación fílmica de una obra de teatro—, o entre distintos géneros —narrativo a dramático, como en el caso de las adaptaciones fílmicas de novelas—), y el medio (dentro del mismo —*remakes* de películas antiguas—, o entre diferentes medios —el teatral y el cinematográfico. Para estudiar tanto la traducción como la adaptación, y para llevarlos a cabo, es inevitable plantearse el método a utilizar y cualquier modelo ha de pasar por la utilización de la réplica, unidad dramática por excelencia, reflejo de su esencia y piedra angular de su construcción y de-construcción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MERINO ÁLVAREZ, M. R.: «Estudio, traducción y notas del doblaje de *Vértigo* de Alfred Hitchcock», en *Viridiana*, Madrid, Siglo XXI, 1991, 7-124.

— *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*, León, Univ. de León, 1994.

RUSSELL, W.: *Educating Rita, Stags and Hens and Blood Brothers*, Londres, Methuen, 1986.

