

Teatro y traducción (inglés-español).
Análisis comparativo de traducciones comerciales.
Who's Afraid of Virginia Woolf?

Trabajo de Fin de Grado realizado por **Olaia Andaluz Pinedo**

Tutora: **Raquel Merino Álvarez**

Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico 2014-2015

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Área de Traducción e Interpretación

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El presente trabajo se centra en un análisis comparativo en varios niveles de las traducciones producidas a partir de la obra teatral *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Albee 1962): las de Marcelo De Ridder, José Méndez y Alberto Mira, realizadas con distintos fines y en momentos histórico-culturales diferenciados. Asimismo hemos integrado en la comparación la adaptación cinematográfica y los correspondientes textos audiovisuales en inglés y en español, con el fin de ofrecer una visión más inclusiva del modo en que se ha generado esta cadena textual.

Para manejar el mencionado corpus, nos hemos valido de herramientas informáticas. Por un lado, el programa TRACEAligner ha resultado de gran utilidad para alinear los textos teatrales. Por otro lado, SubRip ha posibilitado la extracción del subtítulo en inglés y en español del DVD, que después hemos organizado en una tabla bitextual.

A través de una metodología fundamentada en estudios de investigación relevantes, hemos examinado el corpus desde una perspectiva extratextual, macroestructural, microestructural e intersistémica. Esto nos ha permitido interrelacionar las traducciones en aspectos tan importantes como los factores contextuales que afectan a su producción, las características de las publicaciones (o del libreto inédito), la transferencia de las unidades estructurales y argumentales, la correspondencia con rasgos de distintos tipos de traducciones, los fenómenos de traducción con mayor incidencia o las adaptaciones derivadas de los procesos de censura. Gracias a la comparación de estos temas, se pueden apreciar las características distintivas de cada texto. Otro asunto que se trata a lo largo del análisis es la identificación del texto fuente de cada traducción, especialmente de la de Méndez. Hemos tratado de demostrar que Méndez parte del texto norteamericano, no de la traducción de Ridder, como se ha sugerido (Espejo 1998: 111-112). Por último, recogemos una serie de conclusiones que pretenden verter luz sobre las cuestiones planteadas en la introducción.

Palabras clave: teatro, traducción, adaptación cinematográfica, censura, estudios descriptivos.

Índice

1. Introducción.....	7
2. Marco metodológico.....	8
2.1. Delimitación del objeto de estudio	8
2.2. Herramientas informáticas	9
2.3. Recursos bibliográficos	12
3. Cuestiones preliminares	14
4. Estudio macroestructural	22
4.1. Comparación macroestructural de los textos teatrales	22
4.2. Comparación macroestructural de la adaptación cinematográfica	23
5. Estudio microestructural.....	24
5.1. Emparejamiento de réplicas	24
5.2. Fenómenos de traducción	25
5.2.1. Adición	26
5.2.2. Supresión	27
5.2.3. Modificación	29
5.2.4. Adaptaciones derivadas del proceso de censura.....	31
5.3. Caracterización de las traducciones	32
6. Conclusiones	36
Bibliografía.....	39
Apéndice: Análisis cuantitativo de fenómenos	42

Lista de figuras

Figura 1: Limpieza de textos en TRACEAligner	9
Figura 2: Etiquetado en TRACEAligner	10
Figura 3: Alineación en TRACEAligner	10
Figura 4: Interfaz de SubRip	11
Figura 5: Reconocimiento óptico de caracteres en SubRip.....	11
Figura 6: Portada y contraportada (Albee 1965)	15
Figura 7: Portada (Albee 1967)	16
Figura 8: Portada (AGA. Exp. 251-65)	17
Figura 9: Portada y contraportada (Albee 2013)	19
Figura 10: Carátula (Nichols 1995).....	21
Figura 11: Comparación macroestructural PlayESridder-PlayESméndez	22
Figura 12: Comentario del traductor	26
Figura 13: Explicitación o explicación.....	27
Figura 14: Ilación	27
Figura 15: Supresión propia del traductor	28
Figura 16: Reducción de perífrasis.....	28
Figura 17: Reducción de repetición.....	29
Figura 18: Reducción sintagma > vocablo	29
Figura 19: Reducción	30
Figura 20: Interpretación	30
Figura 21: Cambio de punto de vista.....	31
Figura 22: Adaptación derivada del proceso de censura	31
Figura 23: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez.....	33
Figura 24: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez.....	33
Figura 25: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez.....	34
Figura 26: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez.....	34
Figura 27: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez.....	34

Lista de tablas

Tabla 1: Cómputo de réplicas.....	22
Tabla 2: Emparejamiento (textos teatrales).....	24
Tabla 3: Emparejamiento (PlayEN-DubEN).....	25
Tabla 4: Emparejamiento (textos audiovisuales)	25
Tabla 5: Comentario del traductor.....	26
Tabla 6: Explicitación o explicación	27
Tabla 7: Supresión propia del traductor	28
Tabla 8: Reducción de perífrasis	28
Tabla 9: Reducción de repetición	29
Tabla 10: Reducción sintagma > vocablo	30
Tabla 11: Cambio de punto de vista.....	31

Lista de abreviaturas

AGA	Archivo General de la Administración
DubEN	doblaje en inglés (Nichols 1995)
DubES	doblaje en español (Nichols 1995)
PCA	Production Code Administration
PlayEN	obra teatral de Albee (1962 ¹)
PlayESméndez	traducción de Méndez (AGA. Exp. 251-65)
PlayESmira	traducción de Mira (Albee 1997 ¹)
PlayESridder	traducción de Ridder (Albee 1965 ¹)
<i>QTVW</i>	<i>¿Quién teme a Virginia Woolf?</i>
SubEN	subtitulado en inglés (Nichols 1995)
SubES	subtitulado en español (Nichols 1995)
TRACE	Traducciones Censuradas
TRALIMA	Traducción, Literatura y Medios Audiovisuales
WAVW	<i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer un análisis comparativo de las traducciones de una obra teatral clave en la segunda mitad del siglo XX: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (WAVW), de Edward Albee. Se examinarán las reescrituras que han llegado a España desde la publicación original norteamericana en 1962 hasta la actualidad en un intento por dilucidar la forma en que se ha traducido en cada caso.

Asimismo, a través del estudio contrastivo, se pretende verter luz sobre el grado en el que han afectado a las traducciones las características particulares de su contexto histórico-cultural.

Una vez centrados los objetivos relativos al tema, conviene remitirnos a otro aspecto fundamental del trabajo que recoge la Normativa sobre la elaboración y defensa del Trabajo de Fin de Grado en la UPV/EHU: la aplicación de las competencias adquiridas durante el periodo formativo del Grado. Podemos afirmar que son precisamente las capacidades de documentación, de manejo de herramientas informáticas y de análisis crítico las que han hecho posible llegar a presentar este trabajo de investigación.

En relación con la estructura, en primer lugar abordaremos el marco metodológico. A continuación desarrollaremos un análisis cuatripartito (cuestiones preliminares, estudio macroestructural, estudio microestructural y estudio intersistémico¹). Finalmente recogeremos la bibliografía utilizada.

¹ El estudio intersistémico se apuntará en los tres primeros apartados del análisis y también se tratará en las conclusiones.

2. Marco metodológico

2.1. Delimitación del objeto de estudio

La selección del corpus textual se fundamenta en criterios de representatividad y disponibilidad. En una tutoría inicial recibimos varias sugerencias de obras que se habían seleccionado como representativas dentro del proyecto de investigación TRACE. Gracias al artículo «Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection» hemos comprendido qué criterios se pueden utilizar para elegir un conjunto textual representativo: «recurrent traits yield well justified selection criteria that help build well-defined corpus» (Merino 2010: 121). En este sentido, *QTVW* (AGA. Exp. 251-65) constituye un caso representativo porque presenta rasgos recurrentes, como el uso de un lenguaje soez y el tratamiento de temas que chocan con la moralidad propugnada por el régimen franquista (Merino 2015), dos cuestiones problemáticas que ocupan una posición central en diversos expedientes de censura².

Con el fin de encontrar más traducciones al español, hemos consultado los catálogos de las Bibliotecas Públicas del Estado, la Biblioteca Nacional de España y la base de datos del ISBN. De esta forma se ha conseguido acceder a una edición argentina de Marcelo De Ridder (Albee 1965¹) y a una edición española de Alberto Mira (Albee 1997¹), producidas en contextos no totalitarios y, por tanto, potencialmente interesantes como elementos de comparación. Estas búsquedas también han permitido comprobar que no se conservan otros libros con traducciones al español en el país, más allá de los manejados en este trabajo.

También hemos decidido incorporar al análisis los textos en inglés y en español de la versión cinematográfica. De este modo, pretendemos presentar un análisis más inclusivo que estudie todos los textos generados a partir de la obra de teatro. Así pues, se examinará el doblaje en inglés, de 1966, el doblaje en español, de 1968 (Eldoblaje.com), el subtítulo en inglés y el subtítulo en español, ambos de 1995 (Nichols).³

² Por ejemplo en *La Baiiiiia...* la palabra «mierda» se suprimió de toda la obra (AGA. Exp. 386-67) y en muchas otras obras, como *Deseo bajo los olmos* o *La gata sobre el tejado de zinc*, los temas relativos a la moral sexual acarrearán problemas con la censura (Pérez 2004: 296, 369).

³ La integración de la película como elemento adicional de comparación se apoya en la idea de Catrysse de que las adaptaciones cinematográficas se podrían estudiar de forma similar a las traducciones (1992). Además, los textos cinematográficos ya se han incluido en estudios previos (Pérez 2004).

En resumen, se han establecido los límites temporales del objeto de estudio (entre 1962, fecha de publicación del texto norteamericano, y 1997 fecha de la última traducción), los límites lingüísticos (inglés y español) y los límites geográficos de la producción de textos (Estados Unidos, España y Argentina), así como de su recepción (España).

2.2. Herramientas informáticas

Una vez definido el conjunto textual, procedimos a la generación de un corpus informático. Para ello han resultado esenciales los programas TRACEAligner y SubRip.

TRACEAligner (3.0), desarrollado en el marco del grupo TRALIMA (<http://www.ehu.es/tralima>) y del proyecto TRACE (<http://www.ehu.es/trace>), ha demostrado ser una herramienta muy útil para alinear textos teatrales.

En primer lugar escaneamos los textos, corregimos algunos errores de reconocimiento de caracteres y comprobamos cuestiones de formato que facilitan la correcta identificación de los segmentos textuales (réplicas) en el programa. El siguiente paso fue cargar los archivos en TRACEAligner y «limpiarlos».

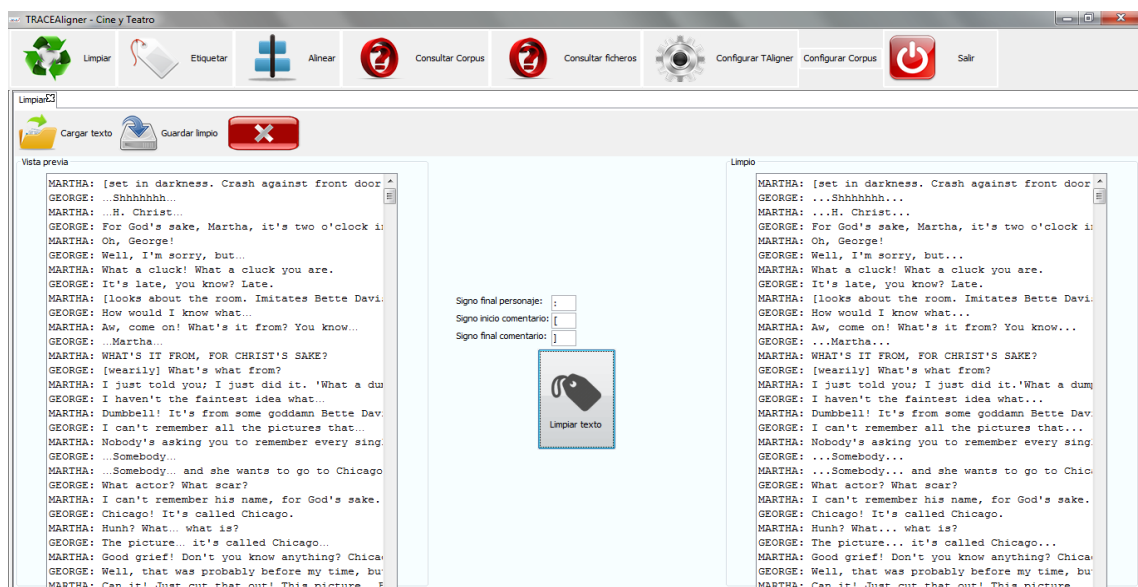


Figura 1: Limpieza de textos en TRACEAligner

Después «etiquetamos» los documentos ya limpios, es decir, generamos archivos XML (eXtensible Markup Language) con el texto segmentado en réplicas.

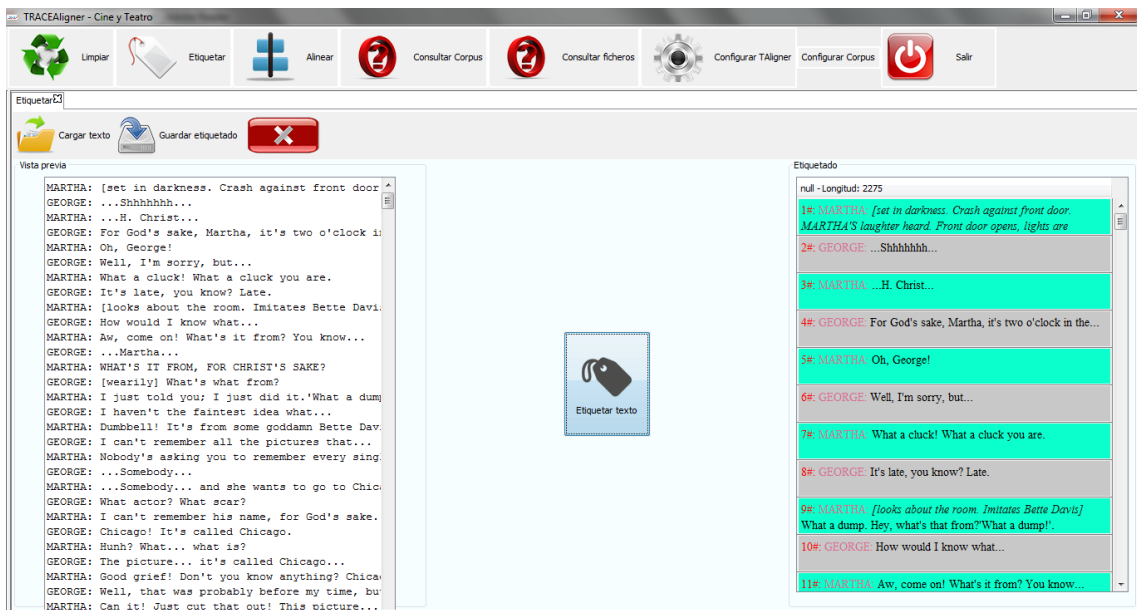


Figura 2: Etiquetado en TRACEAligner

Para «alinear», cargamos los textos y ajustamos las divisiones que realiza el programa mediante las opciones «combinar», «insertar blanco» y «dividir».

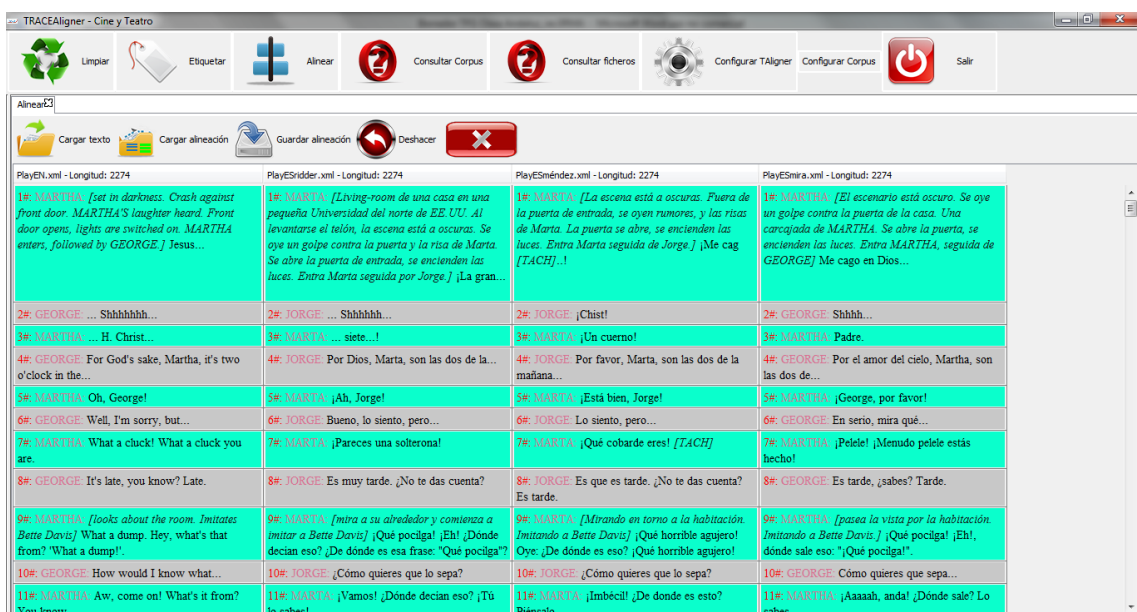


Figura 3: Alineación en TRACEAligner

En el caso de los textos audiovisuales, el proceso varió. Para extraer los subtítulos del DVD, decidimos utilizar SubRip, un *software* libre de reconocimiento óptico de caracteres. Comenzamos el proceso seleccionando «VOB» (Video OBject) y, a continuación, «Open IFO» (InFOrmation). Después abrimos el archivo con extensión «.IFO» de mayor tamaño, que es el que contiene los subtítulos, y elegimos el idioma en el menú «Language stream».

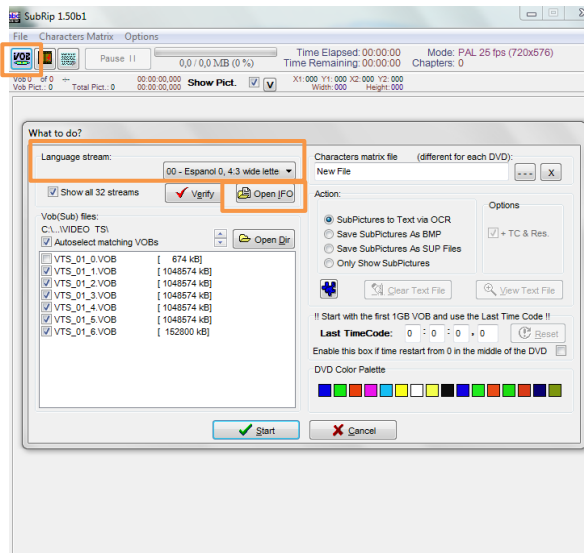


Figura 4: Interfaz de SubRip

El siguiente paso fue el reconocimiento óptico de caracteres, para el que introdujimos cada carácter y, en ciertos casos con problemas de lectura, los subtítulos completos.

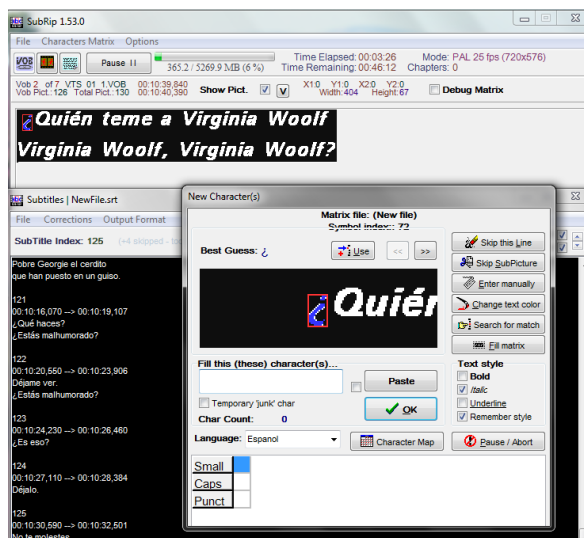


Figura 5: Reconocimiento óptico de caracteres en SubRip

Una vez extraídos los subtítulos (2035 en inglés y 1928 en español), los dispusimos en tablas y los alineamos en Microsoft Word. Dado que por el momento TRACEAligner no está preparado para trabajar con subtítulos, esta nos pareció la forma más adecuada de comparar el subtítulo en inglés y en español.

En cuanto al audio, transcribimos los fragmentos necesarios. La semejanza del doblaje en inglés con el texto de la obra teatral nos ayudó en esta tarea.

Por último cabe señalar otro aspecto en el que ha cobrado relevancia la utilización de la tecnología en este trabajo: la gestión de la bibliografía a través de RefWorks, que ha permitido crear automáticamente gran parte de las referencias según el modelo APA.

2.3. Recursos bibliográficos

El marco teórico y metodológico de este trabajo se basa principalmente en las aportaciones de Merino y Pérez sobre las traducciones teatrales inglés-español. De ellas hemos extraído cuestiones metodológicas claves como el sistema de análisis, la unidad mínima de comparación, la clasificación de fenómenos o el reconocimiento del papel fundamental que desempeña el contexto en las traducciones. Asimismo conviene señalar que, al igual que los estudios de los que se nutre, este análisis presenta un enfoque descriptivo; «takes the translated text as it is and tries to determine the various factors that may account for its particular nature» (Hermans 1985: 12-13; citado en Pérez 2004: 13).

En cuanto al sistema de análisis, decidimos remitirnos al «marco cuatripartito» propuesto por Merino (1994: 46). Este marco se inspira en Lambert y Van Gorp (1985: 52; citado en Merino 1994: 46) y está adaptado al análisis de obras teatrales traducidas. El estudio se desarrolla en cuatro niveles: preliminar, macroestructural, microestructural e intersistémico. Desde una perspectiva extratextual, se abordan aspectos relacionados con la censura, la representación, la publicación y la recepción de las obras objeto de estudio para poder «ir perfilando el tipo de traducción que se maneja». A continuación, el estudio macroestructural «se refiere a la distribución del texto dramático traducido en actos, escenas y réplicas, y la comparación global del número y distribución de estos con el original correspondiente». La tercera parte, el estudio microestructural, se centra en el análisis comparativo de original y traducciones mediante una clasificación de los fenómenos observados. Por último, el estudio intersistémico pone en relación los resultados derivados del análisis (Merino 1994: 46-47).

Otra cuestión metodológica vital para el análisis consiste en establecer la unidad mínima de segmentación del texto teatral. Parece lógica la utilización de la réplica, postulada por Merino como «unidad mínima estructural, menor que el acto, la escena o el episodio, compuesta por marco (el nombre del personaje y las acotaciones e indicaciones que acompañan al discurso de dicho personaje) y diálogo (el discurso

escrito para ser declamado, verbalizado en el escenario)» (1994: 182), ya que ha demostrado su utilidad en la comparación de obras dramáticas (Pérez 2004: 210).

La clasificación de fenómenos a nivel microestructural se basa en la propuesta por Santoyo y adaptada al teatro por Merino (1994: 14). Se trata de una clasificación en cuatro grandes categorías (adición, supresión, modificación y error) que se subdividen en fenómenos específicos.

Nos gustaría cerrar este apartado destacando la inclusión de elementos extratextuales en el estudio, ya que coincidimos completamente con la afirmación de que «un estudio descriptivo de traducción debe contemplar no sólo los aspectos lingüísticos, sino también, y de forma más significativa, las actividades relacionadas con la producción, el consumo y la recepción del producto traducido y representado» (Pérez 2004: 479).

3. Cuestiones preliminares

En esta sección aportaremos algunos datos extratextuales relevantes para la comprensión de los productos culturales examinados.

Who's Afraid of Virginia Woolf? (Albee 1965, 1962¹)

La obra teatral se centra en cuatro personajes: Martha, la mujer de George e hija del rector de la universidad en la que este trabaja, invita a su casa a un profesor nuevo (Nick) y a su esposa (Honey) una noche después de una fiesta de la universidad. Durante esa noche todos beben y los anfitriones involucran a sus invitados en una serie de juegos verbales.

El autor, Edward Albee, nació en 1928 en Washington D. C. y fue adoptado por una familia adinerada. En 1948 se mudó a Nueva York, donde conoció al compositor William Flanagan, que le permitió moverse en círculos de músicos y autores literarios. En 1958 escribió *The Zoo Story*, su primera obra teatral de gran éxito (Blachnio 2011). En lo que respecta a su presencia en los escenarios españoles, el catálogo TRACeTi registra tres obras, además de la que nos ocupa: *A Delicate Balance*, *The Sandbox* y *The Zoo Story*. Entre ellas destaca claramente *The Zoo Story* como antecedente polémico de *WAVW*, ya que trata un tema vedado por el régimen franquista, la homosexualidad. *The Zoo Story* constituyó asimismo la primera obra de Albee representada en España, por tanto podemos tomar la fecha de su estreno, 1963, como el comienzo de la presencia del autor en la escena española, solo tres años antes del estreno de la obra estudiada.

WAVW se representó por primera vez el 13 de octubre de 1962 en el Billy Rose Theater de Nueva York. La obra, dirigida por Alan Schneider y protagonizada por los actores Uta Hagen y Arthur Hill, cosechó un gran éxito de crítica y de público: obtuvo reconocimientos como el New York Drama Critics Circle Award y el Tony Award (Albee 2013: 38-39) y dio lugar a 664 representaciones (IBDB).

La publicación manejada (Albee 1965) incluye el reparto del estreno norteamericano y en la portada acompaña al nombre del autor y al título de la obra una imagen de la adaptación cinematográfica. La contraportada contiene una foto de Albee, dos críticas de prensa favorables y, de nuevo, el nombre del autor. El nombre de la colección aparece en la portada y en la contraportada.

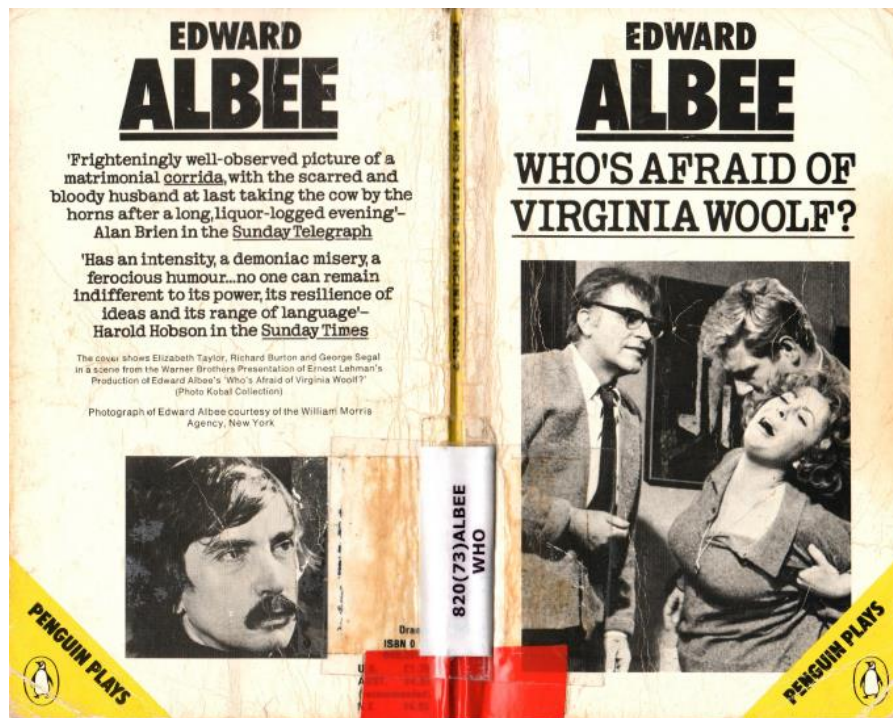


Figura 6: Portada y contraportada (Albee 1965)

¿Quién le teme a Virginia Woolf? (Albee 1967, 1965¹)

La primera traducción publicada de la obra norteamericana que se registra en España se publicó en el año 1965 en Buenos Aires. El texto pertenece a la colección Teatro Universal de la editorial Nueva Visión, dedicada a publicar ediciones de lectura (Merino 1994: 51). Desde 1939 Argentina fue la principal exportadora de publicaciones teatrales a España; la escasez de recursos que afectó a la industria editorial española tras la guerra civil y la falta de libertades provocaron que editores e intelectuales se exiliaran en ese país (Pérez 2004: 61). A partir de los años cincuenta se recuperó la producción española, aunque las traducciones argentinas seguían ocupando una parcela importante (Pérez 2004: 117).

Se ha utilizado la segunda edición del libro, de 1967. Es destacable que en la portada no aparece el nombre del traductor, solo el del autor original, junto con el título traducido, el nombre de la editorial y de la colección, el lugar de publicación y una imagen. La contraportada se muestra en blanco. Solo se conoce a quién se debe la traducción en la cubierta interior, donde se lee «Traducción de Marcelo De Ridder».

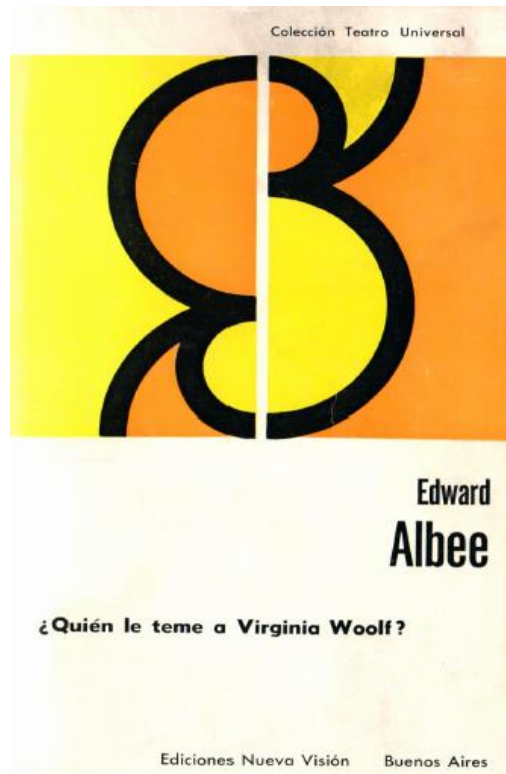


Figura 7: Portada (Albee 1967)

¿Quién teme a Virginia Woolf...? (AGA. Exp. 251-65)

También en 1965 se realiza una traducción de la obra, esta vez en España. Se trata de un texto inédito al que hemos podido acceder gracias al libreto que encontraron investigadores del proyecto TRACE en el Archivo General de la Administración (AGA) y que se nos ha facilitado para la realización de este trabajo. El libreto recoge en la primera página el título traducido, el nombre del autor y, en contraste con la publicación argentina, el del traductor, José Méndez. Asimismo, se indica el género al que se considera que pertenece la obra, la comedia, y se califica el transvase de «versión». Era usual que las traducciones para la escena se presentaran como «versiones», en lugar de «traducciones» (Merino 1994: 57). Por último, la portada anuncia la división de la obra en dos partes.

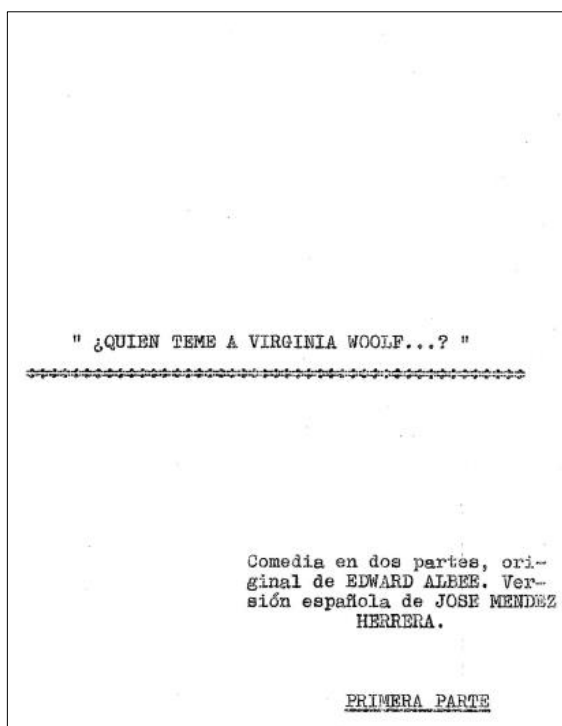


Figura 8: Portada (AGA. Exp. 251-65)

Además del libreto, en el AGA se guardaba un expediente de censura (AGA. Exp. 251-65) que nos permite rastrear el proceso censor. El 8 de noviembre de 1965, la compañía teatral José Osuna presentó una solicitud de representación ante la Junta de Censura Teatral del Ministerio de Información y Turismo, y así comenzó un largo proceso que llevaría a filtrar cuestiones problemáticas. La ideología subyacente a estas valoraciones se puede rastrear en las normas de censura en vigor en ese momento (BOE n.º 58, 8/03/1963). Dichas normas prohibían «expresiones coloquiales (...) que atenten contra las más elementales normas del buen gusto» (norma decimotercera) y temas de la moral sexual que tocaba la traducción de Méndez, como el divorcio, el adulterio o el aborto (norma octava). Sin embargo, en los informes de los censores se puede notar la tensión que suponía tratar de aplicar estas normas en el contexto de «creciente supremacía económica y cultural» de Estados Unidos (Pérez 2004: 32); el hecho de que un producto teatral hubiera disfrutado de éxito en Broadway «solía servir de contrapeso que equilibraba la balanza a la hora de autorizar la representación en España» (Merino 2001). Así pues, en los informes se califica la obra de «dura, desagradable» y se destaca que contiene «expresiones escatológicas», pero también se tiene en consideración que «fue el éxito teatral más importante de la temporada

1962-1963 en Estados Unidos» (AGA. Exp. 251-65). Ante esta situación, la Junta decide autorizar la obra para mayores de 18 años con cortes.⁴

Además de este proceso de censura, el expediente incluye una instancia de la compañía teatral en respuesta a cinco modificaciones que «perjudican gravemente la obra» (AGA. Exp. 251-65). A pesar de que se desestimara, resulta un documento de interés para conocer los intentos de negociación con la censura.

La obra se estrenó el 15 de febrero en el Teatro Goya de Madrid con Mary Carrillo, Enrique Diosdado, Lolita Losada y Ricardo Garrido como elenco (Álvaro 1966: 225). La puesta en escena de la obra suscitó fuertes reacciones, a las que hemos podido acceder gracias a la valiosa fuente documental que constituye el volumen de *El espectador y la crítica*: «es (...) una acumulación de palabrotas y obscenidades» (Álvaro 1966: 228), «uno no se asusta de las palabras; cree, por el contrario, que (...) han sido culpablemente limadas en la versión española» (Álvaro 1966: 230). El estreno dio paso a más de 150 representaciones, uno de los índices más altos del año (Álvaro 1966: 344) y recibió cuatro premios Yorick (Álvaro 1966: 381-382).

Es destacable la figura de Méndez, un traductor profesional que se puede considerar uno de los más representativos del periodo franquista en cuanto a traducciones teatrales. Su nombre se encuentra en los archivos de censura entre 1941 y 1977, en los que aparece como traductor de obras de dramaturgos tan relevantes en la historia del teatro como Ibsen, Shaw, Miller o Williams (Merino 2015). También realizó numerosas traducciones publicadas de teatro y narrativa (BPE).

Estas indagaciones que nos asoman a la dimensión de Méndez como traductor cobran especial relevancia a la hora de aproximarnos a la crítica de su trabajo, ya que chocan con la afirmación de que «la versión de Méndez debió basarse en la traducción de Marcelo De Ridder, publicada por Nueva Visión» (Espejo 1998: 111-112). Las razones iniciales que nos llevan a poner en duda esta declaración son, por un lado, el hecho de que Espejo no parece haber consultado el texto de Méndez custodiado en el AGA y se guió por dos detalles que no consideramos suficientemente determinantes (la reseña de un crítico sobre el estreno⁵ y la ausencia del nombre del traductor en el

⁴ También se relaciona con esta autorización el hecho de que la década de 1960 fue un periodo de «apertura» en el Ministerio de Información y Turismo (Merino 2015).

⁵ Espejo considera que el uso de la palabra «catedrático» en la reseña «sólo puede proceder de la versión argentina» y cita dos intervenciones en las que Ridder traduce «department» por «cátedra» (Espejo 1998: 111-112).

programa de mano) y, por otro lado, la profesionalidad que demostró el traductor a lo largo de su carrera. A través del estudio macroestructural y microestructural se tratará de dilucidar cuál fue el texto fuente de Méndez: WAVW de Albee o QTVW de Ridder.

***¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Albee 2013, 1997¹)**

La traducción teatral más reciente se debe a Alberto Mira, data de 1997 y se publicó en la colección Letras Universales de Ediciones Cátedra, dedicada a las ediciones de lectura (Merino 1994: 51). El ejemplar consultado es la sexta edición, de 2013, que contiene, además de la traducción, una introducción extensa con diversas consideraciones acerca de la obra y de su autor, un apartado en el que se comentan ciertas decisiones de traducción y una bibliografía. Es de destacar que la portada del libro incluye el nombre del traductor. La contraportada presenta una breve contextualización de la obra y un resumen del argumento. En la cubierta interior el transvase se denomina «traducción».

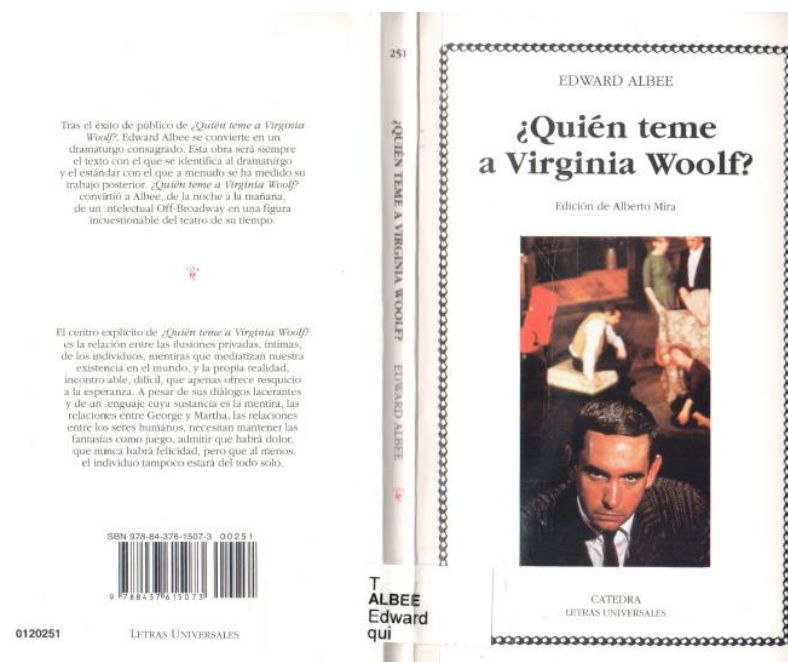


Figura 9: Portada y contraportada (Albee 2013)

Doblaje en inglés de WAVW (Nichols 1995)

El éxito económico cosechado por la obra de teatro llevó a la Warner Bros a comprar los derechos cinematográficos. El productor y guionista de la adaptación fílmica fue Ernest Lehman y el director, Mike Nichols. Se podrían destacar dos cuestiones que guiaron esta adaptación: las características propias del medio

cinematográfico, que estudiaremos en la fase macroestructural, y la censura de la Production Code Administration (PCA).

Aunque la PCA no prohibía el estreno de las películas si estas no acataban los cambios requeridos, la falta de apoyo de la PCA, materializada en la no concesión de un Code Seal, suponía el fracaso del producto, por tanto, a efectos prácticos era una obligación someterse a las condiciones del órgano. En el caso de *WAVW*, a pesar de que se aceptaron algunos de los cortes, Nichols decidió no seguir todas las indicaciones. Dos razones confluyeron para la adopción de esta postura tan arriesgada. En primer lugar, la década de 1960 se caracterizó en el cine norteamericano por un aumento de espectadores jóvenes, que tuvo como consecuencia la asunción de un mayor control sobre las películas por parte de los directores jóvenes (como Nichols), más familiarizados con los gustos de estos consumidores. Por otro lado, Jack Warner, el jefe del estudio, también comprendió que el tipo de lenguaje de la obra de teatro era una de las claves de su éxito comercial (Leff 1981: 465). La PCA negó el Code Seal al filme, pero Warner finalmente consiguió una exención de dichas reglas. La solución fue indicar una clasificación relativa a la edad, A4 (prohibida para menores de 18 años sin la presencia de un adulto). El poder de la PCA, determinante en la industria hollywoodiense durante más de tres décadas, se había resquebrajado y «the final Catholic legacy to Hollywood was to be the acceptance of an age-based rating system» (Quicke 2010).

Finalmente, el filme se estrenó en 1966, protagonizado por Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal y Sandy Dennis (Nichols 1995), disfrutó de una excelente acogida crítica y obtuvo un gran número de premios (Oscar, Bafta y crítica de Nueva York), convirtiéndose en la tercera película con mayor recaudación de ese año (Leff, 1981: 465). En esta época era frecuente que los éxitos de Broadway dieran lugar a versiones cinematográficas destacables (Pérez, 2004: 34).

Doblaje en español de *QTVW* (Nichols 1995)

El filme llegó a España en 1968 (Eldoblaje.com). Desde 1941 el doblaje era obligatorio para todas las películas extranjeras (Miguel 2000: 70) y el estudio de grabación que se ocupó del doblaje al español fue Sincronía-Sevilla Films (Eldoblaje.com).

Durante la dictadura franquista, Estados Unidos se consolidó como el país principal del que procedían las películas importadas en España; el porcentaje de películas estadounidenses entre las registradas en la base de datos TRACEci durante el periodo 1951-1975 es del 73,22 % (Gutiérrez Lanza 2000: 127).

Por otro lado, cabe mencionar la difusión del filme en el medio televisivo; en 1988 se emitió en Televisión Española con un doblaje nuevo (Eldoblaje.com) que no hemos podido consultar.

Subtitulado en inglés y en español de *QTVW* (Nichols 1995)

La publicación del filme en formato DVD no tuvo lugar hasta 1995. Cabe pensar que los textos del subtitulado en inglés y en español se produjeron en este momento. En España la película se publicó en Madrid y la distribuyó la Warner Home Video Española con la indicación de que no estaba recomendada para menores de 18 años (MCU).



Figura 10: Carátula (Nichols 1995)

4. Estudio macroestructural

4.1. Comparación macroestructural de los textos teatrales

Para realizar esta comparación, en primer lugar conviene averiguar cuál es el texto fuente de cada traducción, especialmente en el caso de la versión de Méndez, ya que se ha sugerido que parte de la traducción argentina (Espejo 1998: 111-112). Mediante la comparación de réplicas del texto de Méndez y sus dos posibles textos de partida (Albee 1965 y Albee 1967) hemos descubierto que en cinco ocasiones Méndez traduce réplicas que Ridder había suprimido en su traducción. De esta forma se constata que el texto fuente de Méndez tuvo que ser el texto en inglés, como se puede ver a continuación.



Figura 11: Comparación macroestructural PlayESridder-PlayESméndez

Asimismo, hemos comparado las traducciones de Ridder y de Mira con los demás textos, y la macroestructura apunta al texto de Albee como el texto del que parten también estas dos traducciones.

Una vez identificado el texto fuente, hemos comparado el número de actos y de réplicas de todos los textos teatrales:

Textos	Acto 1	Acto 2	Acto 3	Total	Números absolutos	Conservación
PlayEN	790	913	571	2274		
PlayESridder	783	907	561	2251	-23	98,9 %
PlayESméndez	775	671	542 ⁶	1988	-286 ⁷	87,4 %
PlayESmira	789	914	567	2270	-4	99,8 %

Tabla 1: Cómputo de réplicas

Observamos que los textos meta presentan distintos grados de supresión. La diferencia en el número de réplicas suprimidas es coherente con la «tendencia centrífuga» de las traducciones escénicas y la «centrípeta» de las traducciones de

⁶ Hay que señalar que el segundo y el tercer acto de PlayEN están refundidos en el segundo acto de la traducción de Méndez, con lo que consta de 1213 réplicas.

⁷ De estas 286 réplicas, 232 se suprimen en bloque.

lectura, entendiendo como centro la conservación del mismo número de réplicas que el texto fuente. La conclusión a la que llevó el análisis macroestructural de 156 obras teatrales de Merino sobre que «las ediciones escénicas parecen ser más susceptibles a cambios estructurales que las ediciones de lectura» (1994: 60) parece extrapolable al caso de la traducción de Méndez. En efecto, se trata del texto meta que más cambios estructurales introduce al tratarse de un libreto orientado a la escena. Los textos meta que más se acercan a la estructura del original son el de Ridder y el de Mira, ediciones de lectura. Se podría argumentar, además, que la traducción de Mira constituye un caso prototípico de edición de lectura, con un porcentaje de conservación alto, una introducción extensa y notas filológicas.

Los resultados del cómputo de réplicas revelan asimismo que el texto de Méndez sigue una «estrategia de traducción parcial» dado el alto número de supresiones; mientras que los textos de Ridder y Mira siguen una estrategia de «adecuación al texto original» (Merino 1994: 61).

4.2. Comparación macroestructural de la adaptación cinematográfica

Con el objetivo de entender el trasvase de la obra teatral al cine, hemos comparado las escenas valiéndonos de dos categorías propuestas por Gutiérrez Lanza para el análisis macroestructural de películas: la supresión y la adición total (2000: 186). Así hemos contabilizado 57 escenas en la obra teatral norteamericana y 55 en la adaptación cinematográfica y hemos identificado 4 adiciones totales y 6 supresiones totales.

En general, el transvase intralingüístico sigue una estrategia de «transposition» (Zatlin 2005: 191), puesto que el paralelismo entre ambos textos es alto. Gran parte de las diferencias están motivadas por las particularidades del medio cinematográfico, como la aparición de un número más elevado de escenarios y de personajes que en las obras teatrales (Zatlin 2005, 191-193). Por ejemplo, el salón deja de ser el único espacio, los personajes se mueven por toda la casa, salen al jardín y bailan en un bar, en el que también aparecen otros dos personajes adicionales. En resumen, «the sensitively written filmscript ultimately respected the original source material yet provided the blueprint necessary for completion of a well-received film» (Leff 1981: 466).

5. Estudio microestructural

En esta tercera fase de análisis hemos comparado una escena seleccionada a partir de los datos obtenidos en las dos primeras fases. Dada la extensión del presente trabajo decidimos elegir una muestra significativa, aplicando criterios de comparabilidad y filtros temáticos. Siguiendo un criterio de comparabilidad hemos dado preferencia a las escenas que no suponían una supresión o una adición total. En cuanto al filtro temático, hemos basado la selección en marcas textuales (Bandín 2007: 195) procedentes del expediente de censura y de artículos sobre la adaptación cinematográfica. Dado que el aspecto más polémico de la obra es el lenguaje soez, creemos pertinente la selección de una escena que contiene una de las expresiones más citadas por los censores españoles y los norteamericanos: «testículo derecho» o «right ball».

La escena se corresponde con las réplicas 384 a 432 (PlayEN) y, dentro del contexto de la obra, se enmarca después de una conversación entre los dos hombres mientras las mujeres están fuera de escena. Comienza cuando Honey regresa junto a ellos y comenta que Martha se está cambiando de ropa y le ha hablado de su hijo, y concluye con la vuelta de Martha.

5.1. Emparejamiento de réplicas

Hemos decidido establecer este paso intermedio con el fin de entender lo que ocurre en la escena seleccionada a nivel de réplica antes de realizar un análisis más detallado de los fenómenos de traducción.

En el caso de las traducciones teatrales, las primeras y las últimas réplicas sirven como muestra de la escena completa, puesto que existe una correspondencia de cada réplica en inglés en las traducciones de Méndez y Mira y, si bien Ridder suprime una de ellas, la correspondencia una a una es lo más frecuente.

PlayEN	384	385	386	387	388	389	390
PlayESridder	381	382	383	384	385	386	387
PlayESméndez	378	379	380	381	382	383	384
PlayESmira	383	384	385	386	387	388	389

424	425	426	427	428	429	430	431	432
420	421	422	423	424	425	426	427	428
418	419	420	421	422	423	424	425	426
423	424	425	426	427	428	429	430	431

Tabla 2: Emparejamiento (textos teatrales)

La adaptación cinematográfica, muestra un alto grado de paralelismo con la obra teatral en esta escena. Tan solo aparecen dos modificaciones: en la primera intervención, donde se observa la supresión parcial de la escena anterior, y en la última, donde se fusionan dos réplicas de PlayEN como resultado de un corte censor. Presentamos la correspondencia entre las primeras y las últimas réplicas, donde se puede notar tanto la reproducción de las intervenciones como los cambios.

PlayEN	375, 384	385	386	387	388	389	390
DubEN	349	350	351	352	353	354	355

424	425	426	427	428	429	430	431	432
389	390	391	392	393	394			394

Tabla 3: Emparejamiento (PlayEN-DubEN)

Por último, mostramos el mapa de intervenciones y de subtítulos de los cuatro textos audiovisuales. Cabe indicar que el texto subtulado distribuye las intervenciones en subtítulos que en ocasiones recogen parte de una intervención, una intervención completa, dos intervenciones o una intervención y parte de otra. Esto era esperable, dadas las restricciones propias del proceso de subtulado.

DubEN	349	350	351	352	353	354	355
DubES	347	348	349	350	351	352	353
SubEN	422	423-424	424	425	425	426	427
SubES	406	407	407	408	408	409	410

386	387	388	389	390	391	392	393	394
384	385	386	387	388	389	390	391	392
448-449	450	451	451-452	453	454	455-456	457	458-465
429-430	431	432	432-433	434	435	436-437	438	439-443

Tabla 4: Emparejamiento (textos audiovisuales)

5.2. Fenómenos de traducción

Hemos realizado un análisis cuantitativo de los fenómenos observados, que recogemos en el apéndice. Además de los fenómenos, es necesario mencionar el papel de la oralidad pretendida en las traducciones estudiadas (Baños, 2009), que se refleja principalmente en una sintaxis sencilla y en la abundancia de interjecciones.

Globalmente se puede ver que en la traducción de Ridder destaca la supresión, en el texto de Méndez, la adición y en la traducción de Mira, la modificación. Del análisis se extrae asimismo que los fenómenos con mayor incidencia en todos los textos son el comentario del traductor, la supresión propia del traductor y el cambio de punto de vista. Asimismo en los de Ridder y Méndez es recurrente la explicitación. Puesto que no es posible comentar todos los fenómenos, el grado de incidencia parece una forma

adecuada de selección: analizaremos en mayor profundidad los fenómenos que cuenten con 4 casos o más en la escena. También incluiremos las traducciones audiovisuales en el análisis del diálogo (las acotaciones no cuentan con una correspondencia en los textos audiovisuales manejados). De este modo pretendemos aportar una visión más inclusiva de la cadena textual. Finalmente, haremos hincapié en un tipo de fenómenos derivados directamente del proceso de censura, las adaptaciones, que, aunque no destacan cuantitativamente, son importantes para comprender algunas traducciones.

5.2.1. Adición

Comentario del traductor

Entendemos como comentario del traductor la adición de algún elemento a la traducción que «no cambia sustancialmente el sentido del texto sino que matiza y delimita el mismo de acuerdo con la idea que el traductor quiera plasmar» (Merino 1986: 94). Por ejemplo, Ridder y Méndez añaden el vocablo «sí» a la respuesta de Honey ante la pregunta de si Martha se está cambiando de ropa.

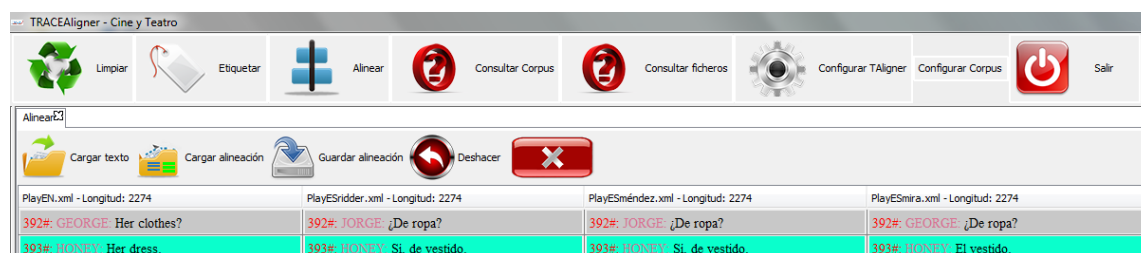


Figura 12: Comentario del traductor

En cuanto a los textos audiovisuales, el doblaje español y los dos subtítulos reflejan la misma decisión que Ridder y Méndez.

DubEN	DubES	SubEN	SubES
357. GEORGE: What, her clothes?	355. GEORGE: ¿De vestido?	427 00:27:29,150 --> 00:27:31,425 -She's changing? What, her clothes?	410 00:27:29,430 --> 00:27:31,341 - ¿Se está cambiando?
358. HONEY: Her dress.	356. HONEY: Sí , de vestido.	- Yes.	¿De ropa?
		428 00:27:31,670 --> 00:27:32,944 -Her dress. -Why?	- Sí.
			411 00:27:31,590 --> 00:27:32,864 - El vestido. - ¿Por qué?

Tabla 5: Comentario del traductor

Explicitación o explicación

Este fenómeno consiste en la adición de palabras con el objetivo de aclarar el significado de alguna expresión (Merino 1986: 101). En el siguiente ejemplo, Ridder ha explicitado a lo que se refiere «she does».

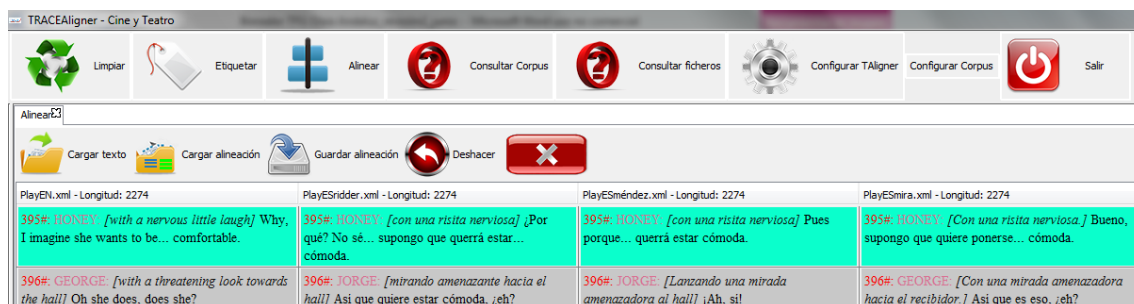


Figura 13: Explicitación o explicación

En los textos audiovisuales no se ha observado este fenómeno.

DubEN	DubES	SubEN	SubES
361. GEORGE: Oh, she does , does she?	359. GEORGE: ¿Ah, sí? ¿Tú crees?	430 00:27:35,750 --> 00:27:36,865 Oh, she does , does she?	413 00:27:35,990 --> 00:27:37,582 Ah, sí , ¿eh?

Tabla 6: Explicitación o explicación

Ilación

También es llamativa la adición de palabras que no estaban presentes en el texto fuente y que sirven como nexos entre oraciones (Merino 1986: 111). En el siguiente ejemplo, Ridder y Méndez coordinan a través de la conjunción «y» dos oraciones antes unidas por una coma. Por otro lado, Méndez y Mira relacionan dos oraciones independientes añadiendo el conector temporal «mientras». En general, este fenómeno es más frecuente en el texto de Ridder.



Figura 14: Ilación

5.2.2. Supresión

Supresión propia del traductor

En los tres textos se encuentran varios casos de este fenómeno, especialmente a nivel de vocablo. Se omiten vocablos sin razón aparente, resultando en cambios en la estructura sintáctica o en la transmisión de contenido (Merino 1986: 197). En el siguiente ejemplo, Ridder suprime la conjunción «but», afectando así a la sintaxis y a la semántica. Además, Ridder y Méndez omiten la interjección «oh».

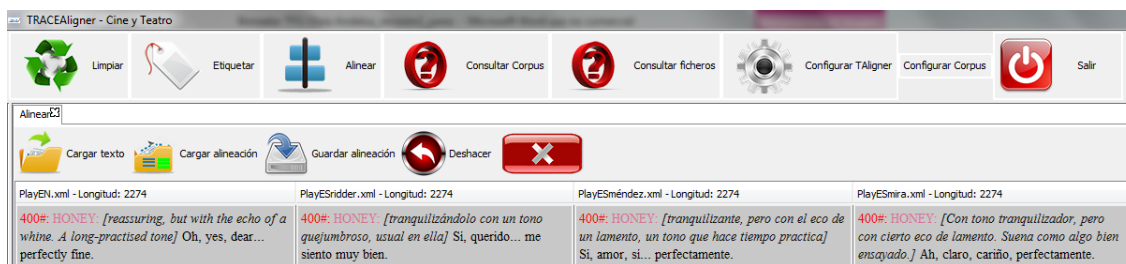


Figura 15: Supresión propia del traductor

Los cuatro textos audiovisuales suprimen asimismo la interjección. La omisión de este tipo de palabras es frecuente en la subtitulación (Díaz Cintas 2003: 210).

DubEN	DubES	SubEN	SubES
365. HONEY: Yes, dear, perfectly fine.	363. HONEY: Sí, sí, cariño, perfectamente.	432 00:27:41,430 --> 00:27:44,661 -You all right, dear? -Yes, dear, perfectly fine.	415 00:27:41,350 --> 00:27:44,148 - ¿Estás bien, querida? - Sí, perfectamente.

Tabla 7: Supresión propia del traductor

Reducción de perífrasis

Algunas expresiones perifrásticas se traducen por vocablos, utilizando de esta forma un menor número de palabras (Merino 1986: 228). El significado de la expresión «be down» se transmite como «bajar» en las tres traducciones. Globalmente este fenómeno tiene mayor incidencia en la traducción de Ridder.

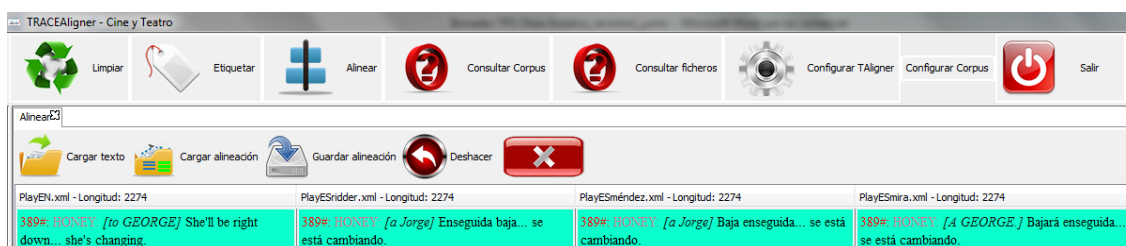


Figura 16: Reducción de perífrasis

Las dos traducciones audiovisuales al español también utilizan el verbo «bajar».

DubEN	DubES	SubEN	SubES
354. HONEY: She'll be right down ... she's changing.	352. HONEY: Bajará enseguida, se está cambiando.	426 00:27:27,310 --> 00:27:28,982 She'll be right down , she's changing.	409 00:27:27,350 --> 00:27:29,102 Ahora baja , se está cambiando.

Tabla 8: Reducción de perífrasis

Reducción de repetición

Esta denominación hace referencia a aquellos casos en los que «en el texto original nos encontramos con un elemento repetido dos o más veces, y, en el texto traducido correspondiente, constatamos menor número de elementos repetidos (incluso

uno, o ninguno)» (Merino 1986: 217). En este ejemplo, todas las traducciones reducen la repetición relativa a la edad y las dos primeras también la repetición de «tomorrow».



Figura 17: Reducción de repetición

Los cuatro textos audiovisuales manifiestan también estas reducciones de repetición.

DubEN	DubES	SubEN	SubES
371. HONEY: Tomorrow's his birthday. He will be 16 .	369. HONEY: Mañana cumple 16 años.	437 00:27:54,910 --> 00:27:57,868 -You to know and me to find out, huh? -Tomorrow is his birthday.	420 00:27:54,910 --> 00:27:57,868 - Quería que lo averiguase, ¿eh? - Mañana es su cumpleaños.
		438 00:27:58,030 --> 00:28:00,624 -He will be 16 . -Well.	421 00:27:58,030 --> 00:28:00,624 - Cumple 16 . - Bien.

Tabla 9: Reducción de repetición

Reducción sintagma > vocablo

Este fenómeno de «supresión sintáctica» ocurre cuando se traduce un sintagma por un vocablo (Merino 1986: 241). En los textos de Ridder y de Méndez este fenómeno cuenta con una presencia mayor que en el de Mira. A continuación se puede ver un ejemplo en el que Ridder traduce «by all means» por el vocablo «naturalmente» y Méndez transmite «in the room» como «presente».

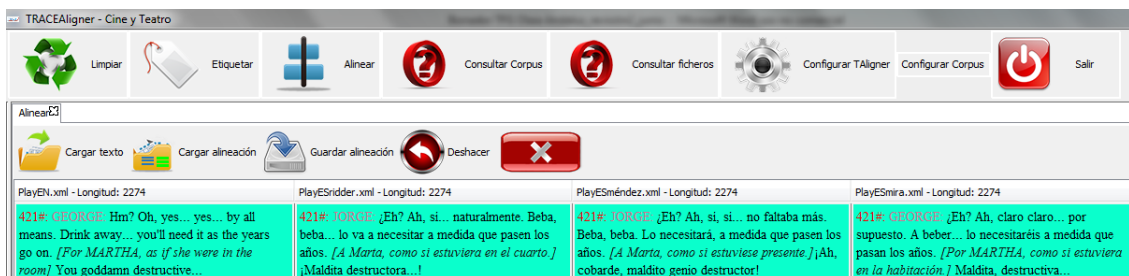


Figura 18: Reducción sintagma > vocablo

En el doblaje español también se puede observar este fenómeno en la traducción de «by all means».

DubEN	DubES	SubEN	SubES
386. GEORGE: Why? Yes, yes. By all means , drink away. You'll need it as the years go on. Damn destructive.	384. GEORGE: Por supuesto que no, adelante , bebe, bebe. Que el mundo se acaba. Eres puro veneno.	448 00:28:21,910 --> 00:28:26,347 What? Yes, yes. By all means , drink away. You'll need it as the years go on.	429 00:28:21,910 --> 00:28:25,585 Sí, por favor , bebed. Lo necesitaréis a medida que pasen los años.

Tabla 10: Reducción sintagma > vocablo

5.2.3. Modificación

Reducción

En algunos casos al traducir «se ha reducido de algún modo bien una unidad sintáctica, una semántica o ambas a un tiempo» (Merino 1986: 266). Este fenómeno es más frecuente en el texto de Méndez. El siguiente ejemplo muestra una reducción de «his own tone» que mantiene el sentido del original con menos palabras y quizá menor énfasis.

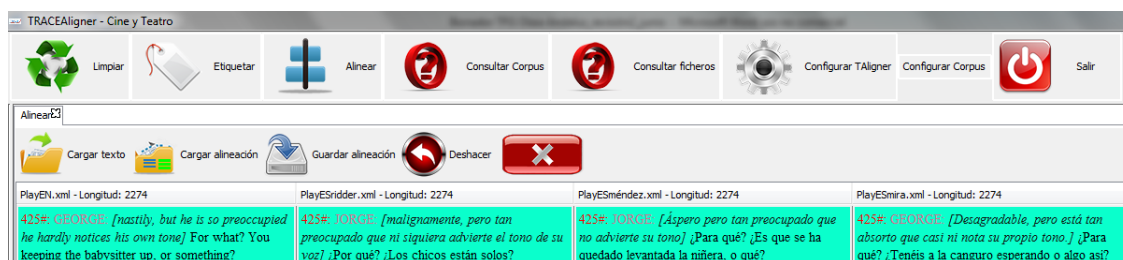


Figura 19: Reducción

Interpretación

Cuando el traductor transmite su forma de entender una expresión basándose en el texto fuente, pero modificándolo en cierta forma se puede hablar de una interpretación (Merino 1986: 269). Este fenómeno es más recurrente en la traducción de Mira. Por ejemplo, la traducción más directa de «wheeling» sería «girando», pero Mira traduce esta palabra como «desmoronándose», posiblemente para aportar más dramatismo a la idea de que la intervención anterior ha sido como un golpe para George.

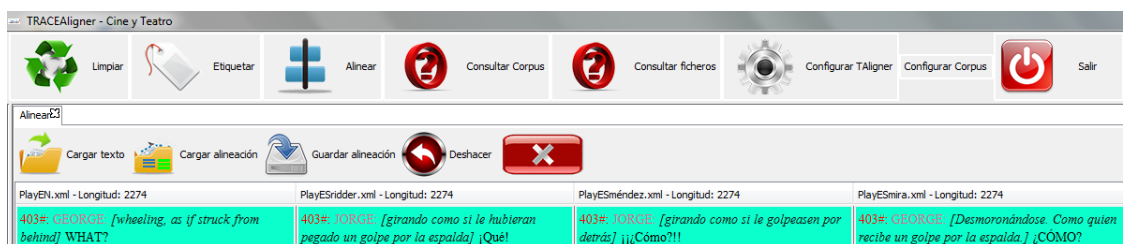


Figura 20: Interpretación

Cambio de punto de vista

Las tres traducciones reflejan algunos cambios de connotación con respecto a sus textos fuente (Merino 1986: 275). Por ejemplo, las traducciones de Méndez y Mira neutralizan la oración «we should be getting home».

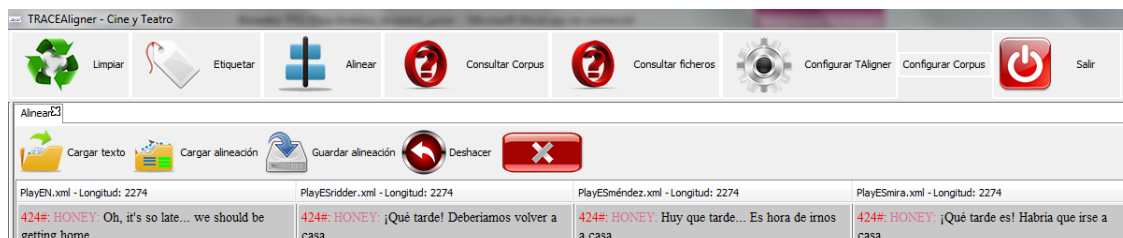


Figura 21: Cambio de punto de vista

Los textos audiovisuales no reflejan un cambio de punto de vista en esta réplica, se acercan más al original.

DubEN	DubES	SubEN	SubES
389. HONEY: Oh, so late. We should be getting home.	387. HONEY: Oh, qué tarde. Deberíamos irnos a casa.	452 00:28:34,270 --> 00:28:35,703 Maybe we should be getting home.	433 00:28:34,230 --> 00:28:35,663 Deberíamos ir a casa.

Tabla 11: Cambio de punto de vista

5.2.4. Adaptaciones derivadas del proceso de censura

El expediente 215-65 nos permite comprender el impacto de la actuación censora en la traducción de Méndez. En relación con la escena que nos ocupa, es destacable que todos los censores que propusieron cortes, excepto uno, incluyeron en su lista de modificaciones las palabras «testículo derecho», que se sustituyeron por «riñón derecho» en la versión autorizada:



Figura 22: Adaptación derivada del proceso de censura

Teniendo en cuenta que la siguiente intervención es una reacción a la expresión eliminada, este corte se podría tomar como ejemplo de las situaciones absurdas a las que podía dar lugar la manipulación censora. A este respecto, el propio traductor realiza una apreciación sumamente interesante: «es muy difícil cambiar frases dentro de unas situaciones pensadas y escritas justamente para decir esas frases» (AGA. Exp. 251-65). De esta forma comprobamos que los cortes no solo afectaron al contenido y a la expresión, sino también a la coherencia de la obra.

Es llamativo el hecho de haber encontrado similitudes entre la censura teatral española y la PCA. Esta última, a pesar de que negara ser un aparato censor, manifiesta paralelismos pronunciados con la censura franquista, y en esta escena hemos encontrado evidencia para esa afirmación: de la misma forma que la Junta tachó «testículo derecho», la PCA incluyó las palabras «right ball» en una lista de palabras ofensivas que remitió en 1963 al estudio (Leff 1981: 463). Y no se trata del único caso; el hallazgo de esta correspondencia nos ha llevado a comparar otras palabras que prohíben los dos órganos, como «hijo de puta», «escroto» o «montar a la anfitriona» («son of a bitch», «scrotum» o «Hump the Hostess»). En suma, la censura franquista y la PCA comparten una ideología ultracatólica subyacente que se manifiesta en un paralelismo entre los cortes impuestos a la traducción de Méndez y a la película.

5.3. Caracterización de las traducciones

Para concluir esta fase, presentamos una breve caracterización de las traducciones partiendo del resultado de la comparación microestructural. La traducción de Ridder presenta unas características que verifican su publicación en Buenos Aires, como la utilización de algunas expresiones propias de la variedad del español de Argentina: «pasto», «plata», «zorrino» o «le han matado el punto» (Albee 1967: 47, 62, 124, 65).

En la traducción de Méndez se aplican las supresiones indicadas por los censores, por ejemplo, «testículo» o «vaya usted a hacer puñetas» (AGA. Exp. 215-65). El texto presenta ciertas normas (como la «domesticación del producto» o la «incorporación de planteamientos innovadores americanos») que permitirían su clasificación dentro de la tendencia que Pérez denomina «espacio escénico innovador» (2004: 481-482). Otro rasgo llamativo de esta traducción que ya revelaba el estudio macroestructural es la supresión de un bloque de 232 réplicas, que podría deberse a una intención de reducir la duración de la obra. Un análisis minucioso parece indicar que la autocensura también

podría estar relacionada con esta supresión, ya que no se puede ignorar la dificultad temática de algunas de esas réplicas, como la crítica a un cura que se enriqueció engañando a los fieles, que también se suprimió de la película⁸ (Leff 1981: 464).

Es necesario concluir que las traducciones de Ridder y Méndez son independientes, Méndez no parte de la traducción de Ridder, como sugería Espejo (1998: 111-112). Hemos llegado a esta conclusión también a través de un análisis microestructural al comparar el texto de Méndez con el de Albee y el de Ridder en la escena seleccionada. Se puede tomar como ejemplo la primera réplica, en la que Méndez tuvo que haber partido de la obra norteamericana para traducir la primera acotación y el vocablo «almost», ambos elementos omitidos en el texto de Ridder. Asimismo, la traducción «volver» parece guardar una relación más estrecha con «re-enter» que con «entrar».



Figura 23: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez

Otra prueba sería la pérdida de la referencia a la niñera en la siguiente réplica de Ridder, pero no en la de Méndez.

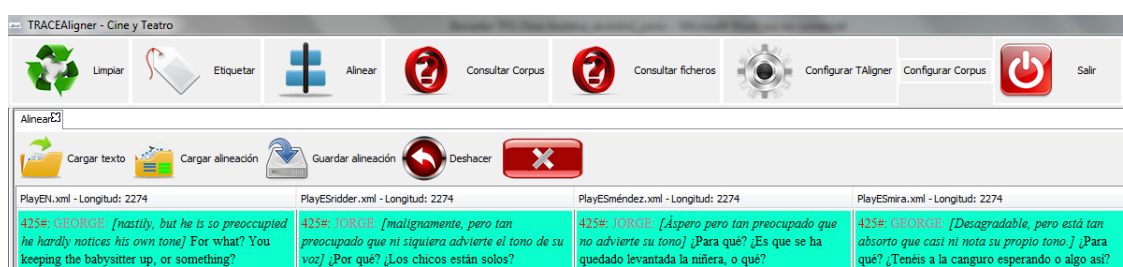


Figura 24: Comparación microestructural PlayESridder-PlayESméndez

Adicionalmente, hemos examinado la obra completa en busca de indicios que clarificaran si existió algún tipo de relación entre las dos traducciones. En una réplica, la sustitución de «M.I.T.» y «U.C.L.A.» por una universidad norteamericana más conocida en España podría relacionar al texto de Ridder y Méndez, o quizá solo supone que han

⁸ Leff reproduce la anotación de Warner respecto a esta conversación: «Dangerous... Religion».

adoptado la misma estrategia. En cualquier caso, la relación sería de consulta, en ningún caso de copia.

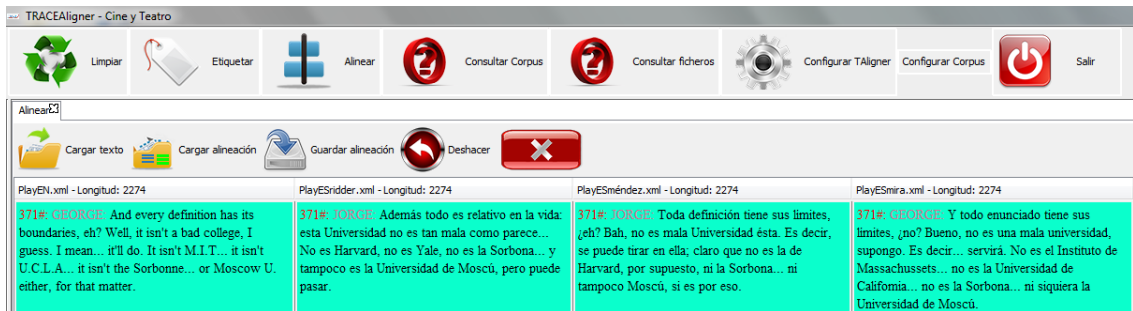


Figura 25: Comparación microestructural PlayESrider-PlayESméndez

También hemos verificado las réplicas a las que se refiere Espejo (1998: 111-112). De los 34 casos en los que Ridder utiliza la palabra «cátedra», Méndez solo coincide con esa traducción en uno de ellos, por tanto no parece ser un dato significativo. En los otros 33 casos, la traducción más frecuente es «sección» y también se encuentran reformulaciones que incluyen el sustantivo «profesor» o el verbo «enseñar». A continuación presentamos a modo de ejemplo los casos aludidos en dicho artículo.

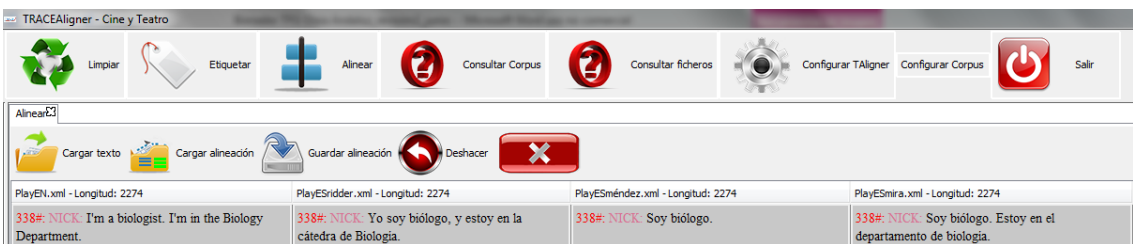


Figura 26: Comparación microestructural PlayESrider-PlayESméndez

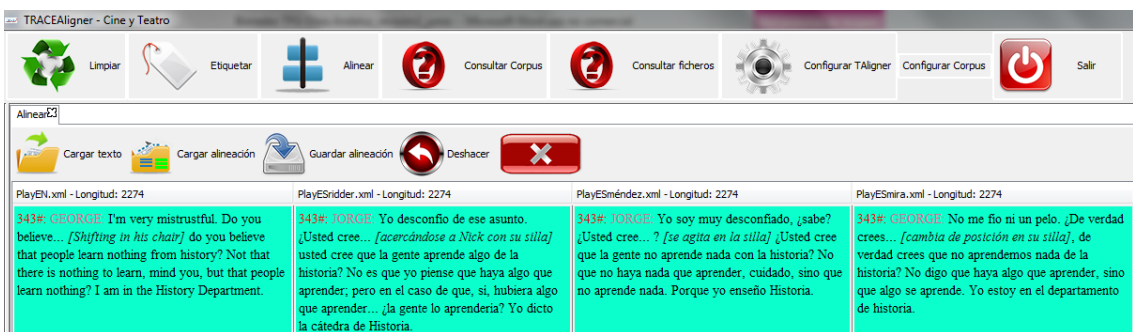


Figura 27: Comparación microestructural PlayESrider-PlayESméndez

En cuanto a la traducción de Mira, se trata de una edición de lectura tipo y se propone enfatizar el lenguaje violento: «objetivamente hay más tacos en mi versión que en la de Albee, pero creo que el público reaccionaría ante los mismos con mucha menos sorpresa (...) que en el original» (Albee 2013: 86).

La adaptación cinematográfica está influida en cierta medida por la censura hollywoodiense. Otra característica reseñable es que el doblaje inglés resulta de un transvase muy fiel de la obra teatral, pues se mantienen gran parte de los diálogos intactos. El doblaje español se caracteriza por despegarse del doblaje inglés, probablemente como consecuencia del gran número de agentes que intervienen en el proceso de doblaje. Por el contrario, el subtítulo inglés consiste prácticamente en una transcripción del doblaje inglés y el subtítulo español sigue muy de cerca al subtítulo inglés, lo que parece indicar que partió de este. De esta forma, al comparar los textos a nivel microestructural por lo general se nota la diferencia entre dos bloques: por un lado, el doblaje en inglés y los subtítulos y, por otro, el doblaje en español.

6. Conclusiones

En este trabajo hemos llevado a cabo un análisis comparativo de las traducciones de la obra teatral *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Consideramos que mediante este estudio hemos activado el conocimiento contrastivo de las lenguas de trabajo y hemos desarrollado competencias fundamentales como el pensamiento crítico y el manejo de herramientas documentales e informáticas. Las conclusiones principales a las que nos ha conducido la elaboración del trabajo se podrían organizar en tres grupos: las relativas al marco metodológico, a los resultados de la comparación y a la influencia del contexto histórico-cultural.

Respecto al marco metodológico, creemos que el sistema de análisis cuatripartito nos ha brindado una estructura sólida, clara e inclusiva para abordar el análisis comparativo del corpus seleccionado en sus distintos niveles y, por tanto, con mayor profundidad.

Asimismo consideramos que la clasificación de fenómenos adoptada en la comparación microestructural ha resultado de gran interés porque ha permitido la identificación de los fenómenos específicos, así como las tendencias globales (adición, supresión o modificación).

Por otro lado, cabe señalar que nos hemos esforzado por consultar el mayor número de metatextos y paratextos posible, siguiendo la clasificación de Pérez (2004: 29). Entre los metatextos se cuentan expedientes de censura, críticas teatrales, críticas cinematográficas y críticas académicas; entre los paratextos se encuentran los títulos, las portadas y las ilustraciones, así como la introducción y las notas al pie incluidas en la edición de Mira (Albee 2013).

En relación con los resultados de la comparación, en la fase preliminar hemos comprendido los factores contextuales que rodearon la producción de cada traducción. Asimismo hemos comparado los paratextos. El estudio macroestructural ha permitido vincular cada traducción teatral con su función (escénica en el caso de PlayESméndez y de lectura en el de PlayESridder y PlayESmira). Por otra parte, el análisis microestructural ha hecho hincapié en los fenómenos con mayor incidencia en cada traducción. Estos fenómenos han revelado cambios obligatorios debidos a las diferencias entre las dos lenguas y también cambios opcionales, relacionados con la iniciativa del traductor. Además, la integración del filme ha permitido comprobar que

los mecanismos de manipulación textual, interlingüística o intralingüística, no son tan diferentes. En esta fase, también hemos observado rastros de las restricciones censoras en el proceso de traducción, así como el efecto contrario en un contexto de libertad. En definitiva, hemos logrado entender a varios niveles las características de un conjunto textual a la vez rico y complejo.

El análisis intersistémico demuestra que los diferentes contextos histórico-culturales, fueron determinantes para la producción de las traducciones y, por tanto, para el conocimiento de la obra en España.

En 1965 se publica la traducción de Ridder en un contexto no totalitario. Aunque llega a España importada durante la dictadura, como aprecia Pérez, «la censura franquista es menos rigurosa con los libros que con los espectáculos» (2004: 168). Por ello, permite cuestiones que se censuran en la traducción que realiza Méndez el mismo año.

En efecto, se ha constatado que la censura franquista modifica la traducción escénica de Méndez conforme a la ideología del régimen, dando lugar a un texto manipulado.

La traducción de 1997 se publica libre de las restricciones externas con las que los traductores hubieron de lidiar durante la dictadura. De hecho, Mira incluso decide enfatizar uno de los aspectos más subversivos de la obra, el lenguaje soez (Albee 2013: 86). Cabría relacionar en posteriores estudios el texto de Mira con el nuevo doblaje de 1988, que pudiera contener más elementos problemáticos que el realizado en el contexto totalitario.

La adaptación cinematográfica incluye algunos fragmentos censurados, pero también un lenguaje y unos temas transgresores. Ambas cuestiones se deben a la tensión entre las distintas fuerzas en ese punto de cambio en la industria hollywoodiense.

A través de esta síntesis pretendemos recalcar que la forma en que se produjo cada traducción, así como su trayectoria, se encuentra indudablemente vinculada a su contexto. Comprobamos así que factores como la censura externa y la autocensura, o la libertad de expresión, afectaron decisivamente al modo en que se realizaron los transvases interlingüísticos e intralingüísticos.

Además, merece la pena señalar que esa influencia actúa en las dos direcciones, ya que algunas traducciones determinadas por su contexto cultural también son agentes

impulsores del cambio. Esto se ve claramente en la traducción de Méndez y en la adaptación cinematográfica, que, contra todo pronóstico, salieron adelante, puesto que aún en contextos totalitarios, también actuaron factores como la mayor indulgencia de la censura franquista hacia los productos extranjeros y la aparición de un sector de consumidores en Hollywood que posibilitó la negativa a observar las normas de la PCA. De este modo, a pesar de algunos cortes, el contenido contrario a la ideología de los dos aparatos censores llegó a los escenarios y a la gran pantalla.

En suma, el análisis comparativo realizado en este trabajo nos ha llevado a la conclusión de que, como señala Octavio Paz, «en todos los casos (...) la traducción implica una transformación del original» (1971, 13-14). Por un lado, la iniciativa del traductor desempeña un papel fundamental en el transvase; por otro lado, las traducciones, como productos de un momento concreto, están vinculadas a unas circunstancias históricas y culturales. Así, estos factores convergen en cada traducción aportando una suerte de características que la diferencian del original, así como de las otras traducciones.

Bibliografía

- Albee, E. 1965, 1962¹. *Who's afraid of Virginia Woolf?*. Harmondsworth: Penguin.
- 1967, 1965¹. *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*. Traducción de Marcelo De Ridder. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 2013, 1997¹. *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Traducción y edición de Alberto Mira. Madrid: Cátedra.
- Álvaro, F. 1967. *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*. Valladolid: ed. del autor.
- Bandín, E. 2007. *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtc (1939-1985)*. León: Universidad de León.
- Baños, R. 2009. *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-comparativo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends*. Granada: Universidad de Granada.
- Blachnio, J. 2011. «Albee, Edward, 1928-». En *Literature Online*. Disponible en <http://literature.proquest.com>
- BOE. Boletín Oficial del Estado. N.º 58, 8/03/1963. Disponible en <http://www.boe.es>
- BPE. Catálogos de las Bibliotecas Públicas. Disponible en <http://www.mecd.gob.es>
- BNE. Biblioteca Nacional de España. Disponible en <http://www.bne.es>
- Díaz Cintas, J. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Eldoblaje.com. Disponible en <http://www.eldoblaje.com>
- Espejo, R. 1998. «Who's Afraid of Virginia Woolf?: Edward Albee, en España, y su posterior influencia en el teatro de Alfonso Paso». En *REDEN: Revista Española De Estudios Norteamericanos*. Vol. 15, n.º 16, pp. 111-122.
- Gutiérrez Lanza, C. 2000. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975). Catálogo COITE (1951-1975)*. León: Universidad de León.
- IBDB. Internet Broadway Data Base. Disponible en <http://www.ibdb.com>

- ISBN. Base de datos de libros editados en España. Disponible en <http://www.mcu.es/webISBN>
- Leff, L. 1981. «Play into Film: Warner Brothers' Who's afraid of Virginia Woolf?». En *Theatre Journal*. Vol. 33, n.º 4, pp. 453-466.
- MCU. Base de datos de películas calificadas. Disponible en <http://www.mcu.es>
- Merino, R. 1986. *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- 1994. *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España (1950-1990)*. León/Bilbao: Universidad de León/Universidad del País Vasco.
- 2001. «Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine, espectáculos controlados». En Sanderson, J. (ed.) *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com>
- 2010. «Building TRACE (Translations Censored) theatre corpus: some methodological questions on text selection». En Muñoz, M. y C. Buesa (coord.) *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 129-154.
- 2015. «The censorship of theatre translations under Franco: the 1960s». En *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 23, nº 3.
- Miguel, M. 2000. «El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio». En Rabadán, R. (ed) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, pp. 61-86.
- Nichols, M. (Dir.) 1995. *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Madrid: Warner Home Video Española.
- Paz, O. 1990. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Pérez, M. 2004. *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)* Bilbao: Universidad del País Vasco.
- TRACE (Catálogo TRACETi). Disponible en <http://www.ehu.eus/trace>

- Quicke, A. 2010. «The era of censorship (1930-1967)». En Lyden, J. (ed.) *The Routledge Companion to Religion and Film*. Abingdon: Routledge, pp. 32-51.
- Zatlin, P. 2005. *Theatrical translation and film adaptation: A practitioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters.

Apéndice: Análisis cuantitativo de fenómenos

Fenómenos	PlayESrider	PlayESméndez	PlayESmira
Adición	26 (27 %)	31 (34 %)	22 (32 %)
Expansión creativa		2	
Comentario del traductor	6	7	5
Definición			1
Explicitación o explicación	9	8	2
Ilación	4	3	2
Geminación			1
Repetición		3	2
Ampliación de comparación		1	2
Ampliación perifrástica	1	3	3
Adición de amplificadores	1		
Generación de oración principal	1		1
Ampliación vocablo > sintagma	1	1	
Ampliación vocablo > oración	1	2	2
Ampliación sintagma > oración	2	1	1
Supresión	38 (40 %)	29 (32 %)	20 (29 %)
Supresión propia del traductor	25	17	11
Supresión ajena al traductor		1	
Reducción de repetición	4	2	3
Reducción de perífrasis	4	3	2
Reducción oración > vocablo		2	1
Reducción sintagma > vocablo	5	4	3
Modificación	32 (33 %)	29 (32 %)	27 (39 %)
Extensión	2	1	
Concreción	1		1
Reducción	3	5	3
Interpretación	2	2	4
Cambio de punto de vista	6	5	5
Diferencia socio-cultural	1	1	
Variación en el uso del asíndeton/polisíndeton	3	2	1
Cambio de orden	3	1	2
Variación en clase de oración	2	3	2
Transformación principal > secundaria		1	1
Variación de tiempo verbal		1	
Ampliación pronombre > forma nominal explícita	1	1	
Variación de categoría gramatical	3	1	2
Sustitución de vocablo	2	2	3
Sustitución de expresiones idiomáticas	3	3	3
Error	0 (0 %)	1 (1 %)	0 (0 %)
Lapsus tipográfico		1	
Adaptaciones derivadas del proceso de censura	0 (0 %)	1 (1 %)	0 (0 %)