

**¡VENGAN CORRIENDO QUE LES TENGO UN MUERTO!
(BUSYBODY): PROTOTIPO DE VERSIÓN ESPAÑOLA DE
UNA OBRA DE TEATRO COMERCIAL**

Raquel Merino Álvarez
Universidad del País Vasco

After having studied and analysed 100 plays written in English and their corresponding Spanish versions, the target text *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* (*Busybody*) proved to be the most extreme case of a translation strategy (deletion) which has been widely used by translators in the versions studied. The play by Jack Popplewell and its Spanish counterpart are compared in this paper, discovering subtle processes of transference and manipulation. To be able to carry out this descriptive comparative study a minimal dramatic unit, *réplica*, is posited and used for pairing and comparing TT and ST *réplicas*.

El título del presente artículo, que toma como punto de partida la versión española de la obra de Jack Popplewell *Busybody* (*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*), pretende llamar la atención sobre la traducción de obras dramáticas en nuestro país y, en especial, sobre casos extremos que, como el que nos ocupa, cuestionan los límites de conceptos tan fundamentales como el de equivalencia entre texto original y texto meta, además de plantear cuestiones relacionadas con la metodología específica necesaria para realizar análisis descriptivo-comparativos de textos dramáticos.

Cabe preguntarse, para empezar, quién es Jack Popplewell y por qué estudiar precisamente la obra de un autor que no figura en manuales o ensayos sobre literatura inglesa y cuyas obras ni siquiera han sido éxitos recientes de taquilla. Las dudas sobre la pertinencia de la elección son más que razonables puesto que el dramaturgo inglés, autor del texto original *Busybody*, es uno entre tantos autores comerciales que, presentes en las carteleras durante un periodo de tiempo más o menos extenso, caen en el olvido de la mayoría y jamás se estudian como autores serios. Para avalar la poca importancia de este

dramaturgo en términos de proyección nacional o internacional baste decir que la prestigiosa revista británica *Plays and Players* dedicada desde 1953 al teatro representado en Inglaterra, en una reciente recopilación anual de los principales artículos y críticas aparecidos en las tres primeras décadas de existencia de la publicación, dedica una línea y media a Jack Popplewell con motivo del estreno, en el año 1958, de una de sus obras *Dear Delinquent*. Trece palabras que encierran un comentario fugaz para un autor calificado de ligero y convencional: “On the lighter stage, Jack Popplewell’s *Dear Delinquent* was amusing, old-fashioned blarney” (Roberts 1987: 78). A favor de Jack Popplewell diremos que al menos 18 de sus obras figuran en los fondos de la Biblioteca Británica, y esto es más de lo que se puede afirmar de algunos autores comerciales ingleses que han sido traducidos y representados en nuestro país. Obras como *Ruidos en la casa* de Anthony Marriott y Alistair Foot, *La luna es azul* de Hugh Herbert, *El culpable* de Harry Granick, *El hombre que se vestía de perro* de Bich y Wright o *Representando a Karin* de Arie Chen son sólo algunos de los títulos, representados y publicados en la década de los sesenta y setenta en España, cuya fama ha sido tan efímera que no ha quedado constancia de la edición inglesa en dicha biblioteca. Jack Popplewell parece algo más popular que los anteriormente mencionados y sus obras son todavía asequibles a través de agentes teatrales.

Una vez localizado este dramaturgo en el contexto de un teatro de entretenimiento, comercial y ligero, aún queda por contestar la cuestión fundamental: ¿por qué estudiar la versión de una obra virtualmente desconocida y en todo caso de fama fugaz cuando hay tantas piezas teatrales que han conseguido ser reconocidas como literatura de calidad? La respuesta no es de ningún modo sencilla. Dar una visión diferente del teatro, más cercana a espectáculos de temporada y éxito multitudinario, más acorde con éxitos fáciles de taquilla, podría ser una buena razón para analizar la obra de Popplewell. Sin embargo, y aunque, para variar, el centro de atención sea el denostado teatro comercial, la elección de esta obra ha venido dada por los resultados parciales de un estudio sobre la producción dramática traducida, de ámbito y alcance más amplio, que se centra en los últimos diez lustros de la historia del teatro en España y que paso a describir brevemente.

Tomando como base empírica unas 150 obras traducidas y publicadas dentro de este espacio de tiempo, he intentado dar respuesta a una cuestión relacionada con el modo en que se ha traducido y traduce el teatro en España, en particular el teatro escrito en inglés, analizando un conjunto numeroso de

textos meta representados y publicados en su mayoría en los últimos cincuenta años. Un primer acercamiento a las más de 150 versiones recopiladas, descubriría una visión variopinta del panorama teatral español en lo relativo a obras extranjeras originalmente escritas en inglés, y revelaba una diferenciación clara entre *ediciones de lectura*, presumiblemente más fieles al texto original, y *ediciones escénicas*, más condicionadas por el teatro como espectáculo. La segunda parte del estudio, una vez acotado el conjunto original de obras y seleccionados dos tercios de este grupo (aproximadamente un centenar), me acercó más, y de una manera más definida, a los textos y, en consecuencia, a la cuestión planteada: ¿cómo se ha traducido el teatro inglés en España?

Al acometer el estudio de estas cien versiones surgió un problema fundamental cuya resolución pasaba por el establecimiento de una unidad de descripción y comparación de textos dramáticos. Dicha unidad, que he dado en llamar *réplica*, constituye, pues, el eje del estudio textual de obras dramáticas traducidas y originales. La *réplica* es una unidad dramática estructural, menor que el acto y la escena, constituida por los dos niveles textuales presentes en el drama, el diálogo y todo aquello que no lo es y que Juliane House denomina marco (1981). En la página escrita una réplica viene definida fundamentalmente por el discurso asignado a un personaje, precedido del nombre de dicho personaje y las acotaciones o indicaciones escénicas relacionadas con el discurso en cuestión. En el escenario la réplica se traduce en un discurso declamado y los movimientos e interacción no lingüística entre personajes que acompañan la intervención verbal. La réplica, pues, consta de *diálogo* y *marco* (texto principal y texto secundario), se distingue como unidad consustancialmente dramática tanto en la página como en el escenario y se erige como única unidad estructural obligatoria del género (nunca postulada hasta ahora) por medio de la cual se pueden definir todas las divisiones tradicionales reconocidas como el acto o la escena (Merino 1992 y 1993).

Utilizando la réplica como unidad dramática por excelencia, se procedió a la comparación de las cien versiones seleccionadas con sus correspondientes originales, por medio, principalmente, de un cómputo de réplicas. Realizado el recuento de réplicas en cada texto, original y meta, se compararon los resultados globalmente y en cada binomio textual TO-TM. Como la única clasificación fiable a la que se había llegado era la doble división en ediciones *escénicas* y de *lectura*, los resultados del recuento de réplicas se relacionaron con estos dos tipos de ediciones. Del centenar de versiones utilizadas, aproximadamente la mitad correspondían a ediciones

de lectura y el otro cincuenta por ciento a ediciones escénicas. Al proceder a la distribución de obras según tendencias y estrategias de traducción se observó que las ediciones de lectura se agrupaban en torno al centro de una escala cuyos extremos estaban ocupados por ediciones escénicas. El punto central de la escala lo ocupan dos ediciones de lectura, una edición bilingüe de *Volpone* de Ben Jonson y la traducción de la obra *Pasión* de Edward Bond, que presentan un 100% de traducción con respecto al original, esto es, el mismo número de réplicas en TM y TO. Alrededor de este punto central se agrupa la práctica totalidad de ediciones de lectura que se distribuyen entre el 101% y el 95% de traducción. La desviación, ligeramente por encima o por debajo del cien por cien, demuestra una cierta tendencia a la adición o a la supresión de réplicas en los TM en ediciones de lectura que tienden mayoritariamente a la *adecuación* al original. Estas dos estrategias se acentúan notablemente en el conjunto de ediciones escénicas localizadas en los extremos. Entre el 101% y el 182% de traducción, demostrando una clara estrategia de *adición* de réplicas, nos encontramos con una quinta parte del conjunto de ediciones escénicas. El 80% restante se localiza entre el 94% y el 48% de reproducción de réplicas del TO en el TM, evidenciando de este modo una tendencia patente a la *supresión*. Los conjuntos de ediciones escénicas, agrupados en torno a ambos extremos, ponen de manifiesto una tendencia al polo de aceptabilidad.

El TM que se localiza en el extremo de adición de réplicas (182%) es la versión libre de la obra *Mulato* de Langston Hughes realizada por Alfonso Sastre (Hughes 1964). El extremo de supresión está ocupado por la versión castellana de *Busybody, ¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, suscrita por Vicente Balart (Popplewell 1967). Como se podrá ver más claramente ahora, la elección de esta obra obedece al propósito de estudiar un ejemplo extremo de una estrategia muy frecuente en el proceso de traslado al español de obras dramáticas escritas en inglés: la supresión de réplicas y, por tanto, la supresión de material textual tanto a nivel de diálogo como de marco.

¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! se nos presenta en forma de edición escénica, en la colección *Teatro* de la editorial Escelicer, dedicada exclusivamente a piezas teatrales representadas. Por lo general las obras que aparecen en colecciones como ésta se publican inmediatamente después de su estreno y están orientadas a un público que, habiendo asistido a la representación, podría tener algún interés en leer el texto o que gusta de acceder, a través de la lectura, al género dramático en su doble vertiente. A la referencia al estreno de la obra, reparto, fecha, local y demás detalles pertenecientes a la

ticha técnica, le acompaña una denominación que localiza la obra en un subgénero concreto. Del mismo modo, el traslado de una lengua a otra suele merecer etiquetas específicas.

Los datos correspondientes a esta obra serían, tal y como aparecen en las primeras páginas, los siguientes: “*¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, obra inglesa cómico-policíaca en dos partes, la primera en tres cuadros y la segunda en dos, original de Jack Popplewell; versión castellana de Vicente Balart” (Popplewell 1967: 3). La obra fue estrenada en el teatro Infanta Isabel de Madrid el 6 de septiembre de 1966, con un reparto encabezado por Isabel Garcés, actriz a la que el traductor y el autor dedican esta edición de la obra. Los derechos de autor de la edición publicada en 1967 los ostenta Vicente Balart, autor de la versión. Estos datos, que informan al lector de aspectos aparentemente superficiales y anecdóticos, van ganando significado a medida que nos adentremos en el estudio específico de la obra.

La presentación de la edición escénica que nos ocupa nos da idea de una versión que sigue una estrategia de escenario, orientada a la cultura meta en la que destacan las figuras de la actriz protagonista y del autor de la versión. Se trataría, por tanto, de un texto meta tendente al polo de aceptabilidad en el que el criterio fundamental sería hacer funcionar la obra en la cultura meta como si de un producto original se tratara. De ahí la posición privilegiada del autor meta, Vicente Balart, y la omnipresencia de la actriz Isabel Garcés para quien se ha realizado una labor de corte y confección del texto. Si a todo ello añadimos la indefinición del autor original, por su escasa fama y nulo reconocimiento por parte de la crítica, podemos esperar todo tipo de manipulaciones en esta edición escénica.

Como he indicado antes, *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* es un ejemplo extremo de una estrategia supresora en el traslado al español de una obra de teatro escrita en inglés. Tras un primer análisis de los datos que ofrece la presentación editorial, el proceso de recuento de réplicas al que aludíamos antes, que constituye el segundo paso en el estudio global del conjunto de cien obras y en el análisis específico de este texto meta, añade nuevos e importantes datos. El texto original de la obra de Jack Popplewell consta de tres actos, el primero dividido en tres escenas. El TM suscrito por Vicente Balart coincide en el número de secciones pero no en la distribución de las mismas. La versión consta de dos actos: en el primero, la división en escenas coincide con la del original, sin embargo el acto segundo y tercero del texto inglés se corresponden con el acto segundo

escena primera y escena segunda de la versión respectivamente. El número total de réplicas del TO es de 1607, en el TM se contabilizan 768, esto es, un 52,2% del total de réplicas del original han sido suprimidas en la versión. O lo que es lo mismo, menos de la mitad del TO parece haber sido reflejado en el TM.

Una vez constatada numéricamente la estrategia supresora seguida por el autor meta, conviene observar la distribución de las réplicas suprimidas. Cotejados los números absolutos de réplicas omitidas en cada escena y acto, se observa cómo el nivel de supresión entorno al 50% se produce en cada sección de la obra (48,4%, 46,2%, 55,3% y 55% respectivamente para cada una de las cuatro partes principales en las que se divide el texto). Se puede afirmar que la supresión es, consecuentemente, una constante en el texto meta al compararlo con el original. No se suprimen unidades estructurales mayores (actos o escenas) y no parecen omitirse bloques textuales extensos, la supresión afecta a la réplica como unidad y, por tanto, también a unidades sintácticas como la oración o el sintagma.

Después de la comparación global del número de réplicas, parece indicado pasar a un examen minucioso del tipo de traslado llevado a cabo que pueda arrojar luz sobre la estrategia o estrategias, fundamentalmente supresoras, seguidas por el autor meta al pasar el texto dramático de una lengua a otra. Para proceder a seleccionar los fragmentos objeto de análisis, se ha procedido a un emparejamiento de réplicas del TO y del TM que tuvieran un mínimo vínculo de equivalencia, o lo que es lo mismo, partiendo del TM se han numerado consecutivamente las réplicas de cada parte para, posteriormente, pasar a determinar qué réplica del TO parecía ser la fuente de cada una de tales unidades del TM. Este proceso de emparejamiento de réplicas equivalentes (en mayor o menor grado) demuestra que la estrategia supresora que se adivinaba tras una comparación global del número de réplicas en cada texto se refuerza y matiza.

Efectivamente, al observar los cuadros correspondientes al 50% de la obra, se pudo constatar que para aproximadamente la mitad de las réplicas del TO no se encuentra equivalente en el TM. Es más, la supresión se realiza también mediante otros procedimientos. Por medio de un proceso de *reducción* dos o más réplicas del TO se reflejan en el TM mediante una sola. Se suprimen no sólo réplicas completas, o se reduce su número, sino que también se sustituyen otras. Así, se llega a omitir la intervención de un personaje concreto, el discurso atribuido a dicho personaje, pero no así el nombre que la

introduce e indica (generalmente por medio de mayúsculas) y, por tanto, su turno en el diálogo se mantiene cambiando, sin embargo, el contenido de su intervención. En estos casos hablo de *sustitución*, puesto que la unidad réplica como tal se mantiene, aunque se suprima el discurso y ocupe su lugar otro nuevo. Obviamente este fenómeno no afecta al cómputo general de réplicas. Además de los mencionados procesos de *reducción* y de *sustitución* (formas más sofisticadas de supresión), la comparación réplica a réplica de versión y original pone de manifiesto un proceso intermitente, pero recurrente, de *adición* de nuevas réplicas. Intervenciones que no pueden rastrearse en el original se encuentran en la versión. Este proceso de adición de réplicas nuevas, aunque aparentemente opuesto al de supresión, no hace más que subrayar la impresión de una estrategia supresora, puesto que, si existe un conjunto significativo de réplicas añadidas y éstas forman parte de los números globales con los que comenzábamos la comparación textual, el número real de réplicas omitidas ha de ser necesariamente mayor, habiéndose visto compensado por este proceso contrario.

Tenemos, por tanto, ya no sólo procesos simples de supresión de réplicas, sino otros, relacionados estrechamente con éste —la reducción y la sustitución— junto a tendencias esporádicas, pero significativas, a la adición de réplicas. Estos fenómenos se pueden observar en el cuadro 1, que es una muestra del tipo de emparejamiento llevado a cabo.

EMPAREJAMIENTO DE RÉPLICAS DEL TO Y DEL TM

Nº de Réplica

TM	1	2	3	4+	5+	6	7	8	9	
TO	1	6	7			30	31	14*	<15,17	
TM	10	11	12	13	14	15	16+	17+	18+	19+
TO	22	23	24*	25*	26	27*				
TM	20+	21+	22+	23+	24+	25	26	27	28	29
TO						35*	36*	37*	38	39*

Cuadro 1

Los números de réplica corresponden a sendos fragmentos pertenecientes al primer acto, escena segunda, comienzo real de la obra. La primera escena de este primer acto la ocupa un monólogo de la protagonista, Mrs. Piper, que presenta la situación: la portera de un bloque de oficinas (Mrs. Piper), al realizar las labores de limpieza del edificio, se encuentra un cadáver y llama a la policía. En el fragmento seleccionado para el anexo I la protagonista conversa con el detective Goddard antes de la llegada del inspector Baxter.

Dentro del cuadro 1, en el que se representan los posibles pares equivalentes de réplicas TO-TM de este episodio (anexo I), se han añadido signos a éstos de modo que se puedan apreciar los procesos principales que han tenido lugar. Así, a once de las veintinueve réplicas del TM se les ha distinguido con el signo "+", indicando que dichas réplicas son casos claros de adición. El asterisco intenta llamar la atención sobre fenómenos de sustitución y el caso de reducción de dos réplicas en el TO (nº 15 y 17) a una sola en el TM (nº 9) se indica también con el símbolo correspondiente. La supresión de réplicas del TO se indica mediante el subrayado de las réplicas afectadas. Aproximadamente los mismos procesos y fenómenos que se distinguen entre los fragmentos del TO y TM en el episodio del anexo I, se repiten, con ligeras variaciones, a lo largo de toda la escena, de tal modo que, al final de la misma, la réplica número 129 del TM queda emparejada con la réplica 250 del TO. A la vista de los resultados de esta comparación intermedia, se puede afirmar, sin correr excesivos riesgos, que la labor de criba del TO realizada por el autor meta es manifiesta, variada y constante.

En textos meta muy manipulados como éste, resulta de todo punto necesario establecer parejas de réplicas del modo aproximado en que se ha hecho en el cuadro 1, que corresponde al fragmento de la obra ofrecido en el anexo I, ya que la equivalencia uno a uno aplicada a unidades estructurales mayores o menores a la réplica no es necesariamente la más común. Este estadio intermedio entre el análisis comparativo global y la comparación textual propiamente dicha es, con frecuencia, imprescindible cuando se manejan textos dramáticos sujetos, por razón del componente escénico que les caracteriza, a variadas y sucesivas manipulaciones.

La relación que existe entre pares de réplicas TM-TO, presuntamente equivalentes, es el objeto de la comparación textual minuciosa. Para ejemplificar este tipo de comparación microestructural, he elegido el único monólogo de cierta longitud que ocupa la primera escena del primer acto y que presenta la situación de partida de la acción en la obra. Ya que, como

única excepción en la obra, esta escena está compuesta por una sólo réplica, los fenómenos que normalmente se producen a nivel de réplica, ocurren a otros niveles en este caso. Sin embargo los cambios y fenómenos más representativos del tipo de traslado llevado a cabo se verán reflejados de forma totalmente sintomática en el estudio de esta única réplica del primer acto, escena primera.

La primera parte de esta escena está constituida únicamente por texto secundario o marco. El discurso propiamente dicho, el texto principal o diálogo, acompañado por elementos del marco, nombre del personaje y acotaciones de diferente tipo, forma la segunda parte de la escena. Confrontados texto meta y original, se observa que el porcentaje de material lingüístico trasladado, omitido, o añadido, es muy similar al que se percibe al comparar cifras globales de réplicas en ambos textos o de parejas mínimas de réplicas como las representadas en el anexo .

La mitad de las 14 oraciones del TO que constituyen la primera parte de la escena, se ha suprimido en el TM. El mismo fragmento del TM consta de 20 oraciones de las que más de la mitad (12) no tienen ninguna correspondencia en el TO, esto es, son adiciones con respecto al original. La segunda parte, el discurso en forma de monólogo de la señora Piper, consta de 27 oraciones en el TO, de las que más de la mitad no se han reflejado en el TM donde, además, encontramos al menos 24 oraciones añadidas. Los procesos de supresión y adición que se distinguían tras una comparación global de la obra y, posteriormente, al intentar establecer pares de réplicas mínimamente equivalentes, se observan también a nivel de oración en este monólogo que abre la obra.

En un intento de facilitar el estudio del tipo de traslado llevado a cabo allí donde en principio no han operado mecanismos de adición o supresión, he incluido, en el anexo II, las oraciones del TO que parecen haber sido trasladadas en el TM y que aparecen confrontadas con la totalidad del fragmento de la versión. En la primera parte, que consta de 20 oraciones en el TM, se han subrayado aquellos casos de adición. Las oraciones del TO que han sido suprimidas no se incluyen en este anexo. En la segunda y tercera página del anexo se encuentran las 40 oraciones de las que consta el texto principal de este monólogo en el TM, así como las dos acotaciones (gráficamente representadas mediante letra cursiva). En la columna derecha se han incluido las oraciones del texto original que parecen tener correspondencia en el TM. Se reproducen, además, tres de las seis acotaciones existentes en este fragmento del TO. La primera de éstas (oración 18 del TO) ha sido suprimida en el TM, la

segunda ha sufrido un proceso de sustitución (oración 34 del texto español) y, finalmente, la acotación que cierra el monólogo, es la única del fragmento con correspondencia en el TM.

En la primera parte a la que hacía referencia (oraciones 1-20 de la acotación introductoria) la supresión opera a nivel de oración (7 suprimidas) y de sintagma, como se puede ver en la oración nº 1 del TO (“high up in a block of flats in London”) o en la nº 13 (“on the table R”, “Standing L of it”). La adición también opera a ambos niveles: las 13 oraciones subrayadas muestran la gran incidencia de este fenómeno de adición a nivel de oración y a nivel de sintagma (oración 4 del TM: “con delantal,...”). Entre los fenómenos relacionados con la adición encontramos un caso de expansión de vocablo a sintagma localizado en la oración nº 1: “private” se traslada como “su despacho particular”, dos casos de especificación de persona en las oraciones 8 y 17 respectivamente. Por lo demás, se detectan casos de interpretación y explicitación localizados, entre otras, en las oraciones 17, 18, 19, y 20 del TM. Estos casos de interpretación ponen de manifiesto una modificación en la disposición del escenario así como en el movimiento de la protagonista, exagerándolo y manipulándolo para conseguir un efecto diferente. Quizá el rasgo distintivo más anecdótico de todos los que definen las diferencias entre versión y original sea la aparición en la versión del omnipresente muerto antes de tiempo. Ya en el título y en las primeras indicaciones de la acotación introductoria (oración 12 del TM) vemos aparecer en el texto español un cadáver que ni se adivina en el correspondiente original.

En la segunda parte del anexo sobresalen ante todo los fenómenos de adición de oraciones (24 en el texto principal del TM) y de supresión del mismo tipo de unidades en el original (2/3 de un total de 27). Como ya he indicado, de las 6 acotaciones que conforman el texto secundario de este fragmento, 4 han sido suprimidas, una sustituida y otra trasladada. Llama la atención por su peculiaridad los fenómenos de adaptación cultural y de sustitución de antropónimos. En la oración nº 1 del TM nos encontramos con un “Scotland Yard”, referencia directa a la policía inglesa, que no es transposición del mismo término en el original sino aparente adaptación del “nine-nine-nine” del original. De haber sido un intento de adaptación cultural, nos habríamos encontrado un “091” o número telefónico similar. La sustitución del antropónimo “Logan” por “Smith” y la modificación de la grafía del apellido “Selby” por “Shelby”, corroboran esta tendencia a mantener el sabor inglés de la obra en aras de un exotismo no del todo

coherente si tenemos en cuenta que la protagonista, durante toda la obra, se dirige al inspector Baxter como “Tonete” en lugar del “Harry” o “arry” del original.

Lo que parece claro es que el personaje de Mrs. Piper se exagera, la caracterización de la protagonista es bien distinta en la versión y el personaje resultante, de tan inflado, resulta esperpéntico o, cuando menos, ridículo y, en ningún caso, parecido a la Mrs Piper original. Sólo en el primer monólogo la protagonista repite cinco veces la frase “¡Ay, qué horror!” que acaba por grabarse en la mente del lector-espectador tras ser repetida machaconamente durante toda la obra. El autor de la versión no ha buscado un acento o registro equivalente a la forma peculiar de hablar y pronunciar de Mrs. Piper, como tampoco ha pretendido mantener su lugar y papel en la obra.

Los fenómenos mencionados no son más que un ejemplo reducido, aunque representativo, de los que se pueden encontrar al efectuar la comparación de versión y original. Los resultados de la comparación global o del intento de emparejamiento de réplicas (anexo), y hasta la búsqueda de oraciones equivalentes en el monólogo de la Sra. Piper, demuestran, a mi entender, que quizá lo más significativo del estudio comparativo de esta obra sea no ya la clasificación de los fenómenos registrados al estudiar el proceso de traducción, sino la denominación misma del producto estudiado. Dudo si esta obra entraría dentro de los límites del concepto de equivalencia, o si se puede considerar *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* como equivalente español de la obra *Busybody*, originalmente escrita en inglés. Funcionalmente lo fue, en la puesta en escena de la obra, y lo sigue siendo, gracias a la edición de la misma. Las parejas de oraciones equivalentes aisladas en el anexo, o las réplicas señaladas como parejas en el anexo, dan fe de una equivalencia textual mínima, parcial y muy aproximada.

Lo dicho anteriormente nos llevaría a definir el producto como adaptación y no versión, lo cual, a su vez, nos llevaría a interminables discusiones sobre los límites y alcance de uno u otro término. En mi opinión, el texto original inglés ha sufrido ambos procesos, uno de traslado de un idioma a otro (interlingüístico), y un proceso de adaptación del texto ya trasladado (intralingüístico). Ambos procesos podrían haber sido consecutivos o simultáneos, efectuados por una o más personas, pero como procesos están diferenciados. Así que la cuestión versión-traducción/adaptación no tiene mayor relevancia porque este TM es, como muchos otros, al menos, ambas cosas a la vez. Lo que aquí he tratado de estudiar es

el proceso de traslado, pero soy consciente que inevitablemente he hecho incursiones en los mecanismos de adaptación utilizados.

Este texto meta, como ya se ha dicho, es el centro de este artículo por haberse revelado, en un estudio de 100 binomios TM-TO, como ejemplo extremo de una estrategia global de supresión, pero pienso que no es sólo eso. Este texto es, además, un prototipo de cientos de versiones representadas y editadas, e inmersas, querámoslo o no, en nuestra cultura; versiones que directa o indirectamente influyen en el medio del que son parte. Como se ha apuntado antes, *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* es el prototipo de pieza teatral comercial, de fama efímera y de consumo tan voraz como pasajero. Pero no es la única. Lope o Calderón pueden no ser asiduos de los escenarios más importantes en España pero, temporada tras temporada, se puede elegir entre varios productos comerciales de autor extranjero en versión española. En la primavera de 1992, sin ir más lejos, se representaba en el Fíguro de Madrid, por octavo mes consecutivo, la obra de Jean-Noël Fenwick, *Una pareja singular*, en versión de Juan José de Arteche. En el Teatro Alcázar Pedro Osinaga presentaba *Demasiado para una noche* de Ray Cooney, en adaptación, cómo no, de Juan José de Arteche. Dos ejemplos que sirven para ilustrar la presencia del llamado teatro comercial extranjero en nuestros escenarios. Una ojeada a la cartelera teatral en cualquier temporada revelaría más títulos de este talante.

Las ediciones de dicho tipo de teatro no son escasas. Publicadas por la editorial Escelicer, en la colección teatro, nos encontramos con al menos tres versiones más del autor de la que hemos analizado, Vicente Balart. Se trata de *Ruidos en la casa* de A. Marriot y A. Foot, definida por el autor de la versión como una “comedia cómica o, más bien,...un vodevil inglés” (Marriot 1972: 5) *La huella* de A. Shaffer, ambas publicadas en 1972 y *El sistema Fabrizzi* de Albert Husson, editada en 1967. La primera de estas tres versiones suscritas por Vicente Balart, *Ruidos en la casa*, confrontada con su original y tras un recuento global de réplicas arroja un saldo de 520 réplicas suprimidas, la versión de *La huella* cuenta con 120 réplicas menos que el original, y la tercera no ha podido ser estudiada por cuanto ha resultado imposible encontrar referencias al autor o la obra original. Lo que distingue a muchas de las ediciones de versiones firmadas por Vicente Balart es que los derechos de autor los ostenta él, mientras que el nombre del autor original se utiliza en la portada como reclamo hacia un producto extranjero, en principio atractivo.

Rastreando mínimamente la actividad traductora de Vicente Balart, tras una consulta al Francisco Alvaro, auténtica biblia impresa y testigo de excepción de la historia del teatro en España, vemos que Balart aparece como autor de las cuatro versiones editadas por Escelicer ya mencionadas y, además, como traductor de *Equus* de Peter Shaffer para el estreno de la obra en Madrid en 1975, autor de la versión de *El Apagón* (1968) del mismo autor. Así mismo Balart suscribe numerosas versiones de obras desconocidas pero de gran éxito de público en su día, entre ellas mencionaré *La factura* de Françoise Dorin “adaptada al humor español” en 1969, *El anuncio* de Natalia Ginzburg, descrita por la crítica en 1971 como “dramáticamente endeble y literariamente poco brillante” (Alvaro 1972: 173). En 1972, *Doble juego*, *Pato a la naranja*, un éxito importado de Londres y París, y *Chao* de Sauvajon “para público que va a pasarlo bien” (Alvaro 1972: 270).

Como se puede ver, sólo rastreando la producción de versiones de Vicente Balart, recorreremos la lista de obras extranjeras más taquilleras de los últimos años. Si citásemos las versiones que Juan José de Arteche ha suscrito en las tres últimas décadas, la cantidad nos resultaría apabullante. Las versiones de obras etiquetadas como comerciales responden a un patrón muy concreto que se basa en una manipulación descarada para conseguir el efecto deseado: el éxito de taquilla. Esta labor la llevan a cabo un grupo de profesionales de la farándula que aseguran sus ingresos por medio de la autoría prestada y el *copyright* de las ediciones. Son muchas las versiones baratas de obras comerciales y son también muchas las obras serias que sucumben bajo la presión de una forma de trasladar teatro codificada, conformada y viciada por modos y costumbres que no le son ajenos ni al más famoso de los dramaturgos metido a traductor (Hughes 1964).¹

Aunque en esta ocasión he elegido un caso destacado, los procedimientos utilizados para llegar a la versión de la obra de Popplewell son también, de forma más o menos acentuada, los utilizados generalmente en el traslado de piezas dramáticas en nuestro país. En este sentido *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* puede considerarse un ejemplo representativo, si bien extremo. Jack Popplewell, del que la crítica española dijo en su día “no debe ser una de las primeras figuras de la literatura inglesa, pero ha escrito una cosa que parece hecha a la medida de Isabel Garcés” (Alvaro 1967: 253), no debe apuntarse este supuesto mérito; el responsable de manipular el texto para lucimiento y aplauso de la actriz es el traductor, Vicente Balart, metido a

¹ Tal es el caso de Alfonso Sastre, autor de la versión de la obra de L. Hughes *Mulato*.

sastre. Encontrar los recortes de su labor y compararlos con el original es ciertamente una labor policíaca y por qué no cómica.

Pero, ¿de qué nos sirve lamentarnos y llorar por el texto original cuando no hay más cera que la que arde?. Nos queda, eso sí, la posibilidad de dar fe del delito y poner en evidencia la calidad y “composición” de los productos que consumimos sin “etiquetar” y, junto con Milan Kundera, suspirar por el texto original y exclamar: “*Ah, translations! Ah, demon of rewriting!*” (1986: 85).

OBRAS CITADAS

- Alvaro, F. 1967. *El teatro en España en 1966*. Valladolid: Edición del autor.
- Alvaro, F. 1972. *El teatro en España en 1971*. Madrid: Prensa Editorial.
- House, J. 1981. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.
- Hughes, L. 1964. *Mulato*. Versión de Alfonso Sastre. Madrid: Escelicer.
- Kundera, M. 1986. *Jacques and His Master*. Trans. by S. Callow. London: Faber.
- Marriot, A. and A. Foot. 1972. *Ruidos en la casa*. Versión de Vicente Balart. Madrid: Escelicer.
- Merino, Raquel. 1992. *El teatro inglés en España: ¿traducción, adaptación o destrucción?. Algunas calas en textos dramáticos*. Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco en Vitoria.
- . 1993. “La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos”. En: *Actas de los IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Universidad Complutense.
- Popplewell, J. 1965. *Busybody*. London: Samuel French Ltd.
- Popplewell, J. 1967. *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* Versión de Vicente Balart. Madrid: Escelicer.
- Roberts, P. 1987. *The Best of Plays and Players*. Volume I. London: Methuen.

ANEXO I

CUADRO SEGUNDO

Quince minutos más tarde. Todo está como en el cuadro anterior, salvo que el cadáver ha desaparecido.

(Entran el agente GODDARD y la portera por la puerta lateral.)

[1] SEÑORA PIPER.- Está ahí, en este despacho... Pero pase usted, guardia... Yo aguardo fuera...

GODDARD.- Un momento, señora. ¿Dónde está el cadáver?

SEÑORA PIPER.- ¡Hijo, tendrá usted que ir al oculista!... Ahí, en la buta... *(Avanza.)*

¡Anda, pero... pero si estaba tumbado en esa butaca!

GODDARD.- ¿Seguro que no se habrá equivocado de habitación, señora?

SEÑORA PIPER.- ¡Ni hablar! Ahí lo dejé, no hace más de un cuarto de hora.

(El agente GODDARD va a observar la puerta del fondo y comprueba que no está cerrada con llave. Esta puerta del fondo centro da a un pasillo. Al abrir la puerta, se ve el pasillo y una puerta enfrente, que es la del despacho de WESTERBY. Esta puerta es practicable. Se supone que al lado están las puertas que conducen al despacho de SMITH, etc. Por este pasillo se puede salir del piso. La puerta del lateral también se supone que lleva a la entrada principal.)

GODDARD.- Esa puerta no está cerrada con llave. ¿No se le ordenó que lo hiciera?

SEÑORA PIPER.- Se me ordenó que cerrara con llave la puerta del despacho del señor Smith, y es lo que hice.

GODDARD.- Pero usted afirmó que el muerto estaba en el despacho del señor Smith.

SEÑORA PIPER.- Y estaba, en efecto. menudo susto me llevé cuando me lo encontré allí al abrir la puerta... Ay, qué horror... En seguida bajé a la portería para contárselo a Bobby, mi marido, quien me dijo que lo mejor era que llamase a la Policía, pero que antes me asegurara de que el hombre estaba muerto. Volví a subir, pero, francamente, no me sentí con fuerzas... De modo que entré en este despacho y les llamé a ustedes por teléfono... Oiga, no me mire así, que yo no lo he ocultado, ¿eh? ¡Vamos!

SCENE- *The same. Fifteen minutes later. When the CURTAIN rises everything is exactly as the close of the previous scene, except that the body is no longer there. The door up C is unlocked by MRS PIPER and opened by her. She moves aside and stands L in the doorway. GODDARD enters.*

[1] MRS PIPER.- 'Ere your are, dear. It's all yours. Well, if you'll excuse me, I'll bunk off now...

GODDARD.- Hadn't you better show me where it is first? (He looks around)

MRS PIPER.- Over there... (She points over her shoulder to down L)

GODDARD. (crossing to below the desk) Here?

MRS PIPER. That's right. You can find me in the basement if you want me.

GODDARD. Just a minute. Are you pulling my leg? I don't see any dead body.

MRS PIPER *(turning)* You want your eyes tested, my dear boy. *(She goes to him)* He's plain enough to see, for goodness's sake. *(She points)* There!

(They both stare at the empty chair)

Oh, blige me! Well, it was there!

GODDARD. If this is a practical joke, I hope the Superintendent is amused.

(GODDARD moves round to below the cupboard. MRS PIPER crosses above the desk to L of it)

MRS PIPER. I'm telling the truth.

[10] GODDARD. He's on his way here. Your report dragged him out of a warm bed.

MRS PIPER. I tell you, 'e was there. I saw 'im distinctly. (She moves below the desk)

GODDARD. Perhaps he's hiding somewhere?

(MRS PIPER reacts. GODDARD laughs) In this cupboard perhaps. (He opens the cupboard and a coat falls out. He picks it up, hangs it and closes the cupboard)

MRS PIPER. Now, don't be silly, dear. That's not funny.

GODDARD. All right, then start at the beginning. In your own words. (he moves to L of the armchair, taking out pen and notepad)

[10] GODDARD.-Me parece que se ha metido usted en un buen lío, señora. Al inspector Baxter no le va a gustar eso.

SEÑORA PIPER.- ¿Qué tal persona es?

GODDARD.- Uf, el terror del hampa. Los maleantes le llaman "El Coco". Huyen todos en cuanto le ven. Saca la tartamuda y... ta-ta-ta..., en menos que canta un gallo, ha tumbado una docena.

SEÑORA PIPER.- ¡Ay, qué... qué horror!...

GODDARD.- Habrá que ver la cara que pone cuando se entere de que se le ha molestado por nada... ¿Dónde va usted?

SEÑORA PIPER.- A mi casa. No siento el menor interés por ver la cara del "Coco"...

GODDARD.- Quieta, señora. Vamos, cuénteme qué ocurrió exactamente. Dice usted que llamó a la Policía desde aquí. ¿Es que no hay teléfono en el despacho del señor Smith?

SEÑORA PIPER.- Sí, pero, con el muerto delante, cualquiera atina a marcar...

GODDARD.- Y cuando entró en este despacho, ¿el muerto estaba aquí? ¿Está segura de que era el mismo muerto?

SEÑORA PIPER.- Pero ¿es que piensa usted que puede haber otro? Ay, por Dios, qué horror... Con uno basta, ¿no?

[20] GODDARD.- Una vez hubo telefoneado, supongo saldría usted en seguida de este despacho...

SEÑORA PIPER.- Como un cohete, figúrese usted.

GODDARD.- ¿Qué hizo entonces?

SEÑORA PIPER.- Pues lo que ustedes me mandaron. Cerrar con llave la puerta.

GODDARD y SEÑORA PIPER. (*A la vez.*)- ... del despacho del señor Smith.

(*El agente mira y se rasca la cabeza.*)

MRS PIPER (*moving to L of Goddard*) First of all I saw it in Mr Logan's office. I ran straight down to tell my hubby. "Fred," I said, "Mr Marshall's been murdered." Fred can make quick decisions when an emergency arises. "Go back up there", he said, quick as a flash, "and telephone the police."

GODDARD. A man of action...

MRS PIPER. Yes.

(*GODDARD sits on the L arm of the armchair*)

So I did, only I didn't go to the office where the corpse was. I come in 'ere, and dialled nine-nine-nine. (*Crossing above the armchair to R of it*) And while they was taking down my particulars, I nearly 'ad a fit. 'E was draped over that chair.

GODDARD. A dead man?

MRS PIPER. Yes. It was the boss.

[20] GODDARD. So where is he?

MRS PIPER. I dunno. I only know 'e was 'ere at the time. I don't know where 'e's took 'isself off to.

GODDARD (*rising to up C*) Superintendent Baxter won't like this little lot, madam.

MRS PIPER (*stepping down stage*) Crumbs. To hear you talk, anybody'd think I'd mislaid him. (*She moves below the armchair to R of Goddard*) 'Ere, what's he like?

GODDARD. The Super? A holy terror. He went home early to spend a couple of days in bed. (*He puts the pad and pen back in his pocket*)

MRS PIPER. Sounds like my old man. Once he goes to bed he usually stays flopped out for a couple of days.

GODDARD. I wouldn't like to be you if you've called him out on a false alarm. He's got a severe chill. (*He laughs*) I can't wait to see his face.

(*MRS PIPER moves towards the door*)

Where are you going?

MRS PIPER. I can't wait either.

[25] SEÑORA PIPER.- Al “Coco” no le va a gustar nada ese asunto, ¿verdad?

GODDARD.- Me temo que no. Y con el humor que traerá a estas horas. Anoche se fue de la comisaría con un catarro de campeonato. Dijo que quería pasarse un par de días en la cama... Oiga, señora, ¿no será que se quedó usted dormida viendo un serial por la televisión y que soñó todo lo que nos ha contado?

SEÑORA PIPER.- ¡Qué serial ni qué tontería! Pasó todo como le he dicho. Encontré a mi principal, el señor Marshall, tumbado en esta butaca, boquiabierto, los ojos desencajados..., ¡y con un cuchillo clavado en la espalda! ¡Vamos! ¡No le permito que dude de mis palabras! No lo soñé, no, señor. Y tampoco estaba “piripi”, si es esa la grosería que está pensando.

(El agente aguza el oído. Va a abrir la puerta del lateral.)

GODDARD.- Aquí llega el jefe.

(El inspector BAXTER aparece en la puerta. Se detiene y se lleva una mano al bolsillo. Lleva el sombrero puesto y bufanda.)

[29] SEÑORA PIPER.- ¡Ay, por Dios, que... que yo no he hecho nada! *(El inspector saca el pañuelo y se suena estrepitosamente.)* ¡Ah; creí que... que iba a sacar la tarta... muda! ¡Vamos, la ametralladora!...

(Popplewell 1967: 10-11)

GODDARD (moving to L of Mrs Piper and turning her round) I'm afraid you'll have to, madam. You've reported a murder.

MRS PIPER (moving downstage) And it's the last time I do, then.

(GODDARD closes the door)

It's more nuisance than it's worth. (She looks about her, behind a chair, under a sheaf of papers) I mean, how could a body dissappear?

[30] GODDARD. Especially when it was locked in. You did lock the door, I suppose?

MRS PIPER. 'Course I did. You saw me unlock it.

GODDARD. Perhaps he went thataway. *(He point to the door R)*

MRS PIPER. That door's locked permanent. *Crossing above the armchair to R of Goddard* Oh, there's one thing I didn't tell you. When I saw the body'd followed me in 'ere, I got out quick to tell Fred. “Fred,” I said, “that body's got a crush on me...”

GODDARD. Mrs Piper, when did you lock the door?

MRS PIPER. Ten minutes later when I'd plucked up courage.

(GODDARD turns away)

Well, I don't care, I was shaken. The Superintendent is going to be shaken, too, isn't he? *(She sits in the armchair)*

GODDARD *(crossing to R of her)* He isn't noted for his sense of humour. They say if ever he smiled his face would crack. I suppose you hadn't been drinking?

MRS PIPER. No, I 'adn't! Leastways, not enough to make me see double.

(The outer door slams and footsteps sound in the ante-room, followed by a loud nose-blow)

GODDARD. Sounds like the chief.

[39] MRS PIPER *(crossing down to L of the desk)* Sounds like the whole bloomin' tribe.

GODDARD opens the door up C.

SUPERINTENDENT BAXTER enters briskly)

(Popplewell 1965: 2-4)

ANEXO II

1 En las oficinas del señor Marshall, su despacho particular.

2 Una habitación amueblada con gusto como corresponde al director jefe de una empresa próspera.

3 Al levantarse el telón la habitación se halla a oscuras.

4 Se abre la puerta del fondo y entra la señora Piper, con delantal, cubo y plumero.

5 Enciende unas luces que iluminan la parte izquierda del despacho.

6 Vemos el escritorio de la secretaria señorita Shelby, el archivo y unas sillas.

7 Ventana a la izquierda.

8 La señora Piper parece estar muy nerviosa.

9 Se vuelve miedosamente al oír un ruido.

10 Enciende otra lámpara.

1 La habitación queda ahora completamente visible.

12 Echado de bruces en una butaca, inmóvil, con los ojos muy abiertos, hay un hombre con un cuchillo clavado en la espalda.

13 Una gran mesa-despacho le separa de la señora Piper.

14 Puerta al fondo, centro y otra puerta en el lateral derecho, lado actor; ambas puertas comunican con la de entrada al piso.

15 La del fondo, además, lleva a otros despachos.

16 Junto a la puerta del fondo, hay un armario empotrado en la pared, en el cual los empleados suelen guardar sus gabardinas, etc.

17 *(La SEÑORA PIPER se acerca al teléfono y coge el auricular.*

18 *La puerta se cierra sola y produce un pequeño portazo, con el consiguiente susto de la SEÑORA PIPER, que suelta el teléfono y va a abrir la puerta.*

19 No se da cuenta del cadáver que hay en la butaca.

20 *Finalmente, coge el aparato y consigue marcar el número.)*

1 SCENE-Richard Marshall's private office high up in a block of offices in London.

3 The room is attractively furnished, as befits the managing director of a flourishing development company.

7 When the CURTAIN rises only the light over the table R is on.

11 MRS PIPER enters up C.

12 She is very nervous.

13 She goes to the telephone on the table R and dials a number, standing L of it.

14 A draught shuts the door up C with a bang, and almost startles her into dropping the receiver.

13on the table R and dials a number, standing L of it.

SEÑORA PIPER.-

- 1 ¿Scotland Yard?
 2 Oiga, ¡vengan corriendo, que les tengo un muerto!
 3 ¿Se ha asustado?
 4 Pues figúrese yo, que me lo encontré de sopetón al abrir la puerta...
 5 Ay, qué horror...
 6 Llama la señora Piper... desde Chatham House, número ocho, junto a la Estación Victoria.
 7 Yo soy la portera, vivo en la planta baja, pero ahora les hablo desde las oficinas del señor Marshall, que están en el último piso...
 8 ¿Ha tomado usted nota?
 9 Bueno, pues sí, señor, he encontrado un hombre muerto...
 10 Ay, qué horror...
 11 Abro la puerta para empezar la limpieza...
 12 Yo soy la portera, ¿sabe usted?
 13 ¿Cómo?
 14 ¿Que ya se lo he dicho?
 15 Ah; bueno.
 16 Pues sí, y, además, me cuido de fregar los despachos...
 17 ¿Que también se lo he dicho?
 18 ¡Huy, pues sí que le he contado cosas de mí, que no me acuerdo!
 19 Les llamo desde el número ocho de Chatham House, junto a la Estación Victoria, un inmueble dedicado a oficinas.
 20 En este piso está el despacho del señor Marshall, que tiene un negocio de importación y exportación...
 21 El muerto está en el despacho del señor Smith, al otro lado del pasillo...
 22 Ay, qué horror...
 23 ¿Cómo dice usted?
 24 ¿Que si conozco al muerto?
 25 Pues no, no, señor.
 26 Vamos por lo menos, el cogote, que es lo que le he visto mejor, no me resulta familiar...
 27 ¿Cómo?...
 28 ¿Qué va a estar dormido, hombre, con un cuchillo clavado entre pecho y espalda!
 29 Ay, qué horror...
 30 ¿Cómo dice?...

MRS PIPER.

- 1 Is that nine-nine-nine?...
 4 I thought that would make you jump -it did me...
 6 My name's Mrs Piper.
 7 I live at Chatham House, near Victoria Station...
 9 Well, I'm at Chatham House, near Victoria Station. I live in the basement.
 10 Only I'm not there now-I'm 'ere at the top floor, in the boss's office.
 14 I only seen 'im when I went in to tidy up.
 16 I'm the cleaner...
 13 He's there-along the passage-in Mr Logan's office.
 12 Oh, I don't know who the corpse is.
 17 Am I sure he isn't just having a nap?
 18 Well, he might be, but he's got about six inches of dagger in his back...

- 31 ¿Qué cierre con llave el despacho del señor Smith... para que no entre nadie... y que no toque nada?
- 32 Muy bien; como usted mande.
- 33 Oiga, pero que vengan ustedes corriendo porque ese hombre está muerto de una puñalada, pero yo estoy muerta del susto y como tarden más de cinco minutos, no me encuentran.
- 34 Hala, adiós.
(Una vez ha avisado a la Policía, la SEÑORA PIPER se pone a quitar el polvo con el plumero, por donde está el muerto, sin que lo vea hasta pasados unos instantes. Profiere un grito de terror. Vuelve a coger el teléfono.)
- 35 ¿Scotland Yard?
- 36 Soy la portera.
- 37 Oiga, ha habido novedades.
- 38 El muerto ya no está en el despacho del señor Smith, sino que está aquí, ante mis narices.
- 39 ¡Y es el dueño, es el señor Marshall a quien han matado!
- 40 ¡Ay, qué horror!...
(Suelta el teléfono y sale disparada por la puerta del fondo.)
(Poplewell 1967: 7-9)
- 19 You want me to- *(she repeats after him)*
lock all the doors...
- 20 Don't touch nothing...
- 24 Hello!
- 25 The corpse from Mr Logan's office-he's in here now.
- 26 And it's Mr Marshall!
- 27 It's the boss!
(She replaces the receiver and exits hurried up C as the LIGHTS fade to Black-Out)
(Poplewell 1965: 1)

