

## Oh what a lovely mess!: Reflexiones sobre la traducción de textos teatrales

Raquel Merino Alvarez

Universidad del País Vasco, UPV/EHU

En esta ocasión, entraremos en un tema poco tratado y, no por ello, menos importante en el ámbito de nuestros estudios y en el conjunto general de nuestro entorno cultural. Hablaremos de teatro, obras escritas y publicadas, obras representadas, obras llevadas a la pantalla y, en definitiva, textos dramáticos traducidos y utilizados con diferentes propósitos: lectura, representación en un escenario, o rodaje para el cine o la televisión.

Con cierta frecuencia, un mismo texto dramático se utiliza de todas las formas antes mencionadas. En el caso de la obra *Oh What a Lovely War!* de Joan Littlewood and The Theatre Workshop<sup>1</sup>, veremos cómo ha sido traducida y editada para el público lector español y cómo la versión cinematográfica ha llegado a la pequeña pantalla y ha sido vertida en forma de subtítulos.

Tenemos, por lo tanto, dos textos dramáticos traducidos: la edición que apareció en 1969 en la colección Cuadernos para el Diálogo<sup>2</sup> y los subtítulos de la película de Richard Attenborough que acompañaron a la banda sonora original del film cuando se emitió a través de televisión. Estos dos textos pues, nos servirán como ejemplo de lo que se hace en este campo en España.

Con respecto a estos dos TT, surgen al menos dos preguntas: por un lado, qué tipo de productos estamos contemplando y por otro, qué repercusión tienen esos productos en el público.

Si tenemos en cuenta las condiciones ideales de un traductor de teatro, al cotejar TO y TT debemos considerar lo que los teóricos sobre el tema opinan. Así, según Susan Bassnett-McGuire:

*(...) the translator carries the responsibility of transferring not only the linguistic but a series of other codes as well.*

*Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the text. At times, the way forward may be through close, almost literal adherence to the SL text, whilst at other times there may have to be a process of intersemiotic translation (...). Because of this multiplicity any notion of there being a «right» way to translate becomes a nonsense<sup>3</sup>.*

Por supuesto, no hay un sólo método para traducir obras de teatro, lo mismo que no existe método alguno fiable que se pueda aplicar en otras áreas; pero lo que a mi entender sí podemos considerar como punto de partida, y casi siempre de llegada, es el texto mismo. Volviendo a citar a Susan Bassnett-McGuire:

*The written text (...) is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin<sup>4</sup>.*

Por muchas consideraciones que se hagan con respecto a la traducción de textos dramáticos y su posterior utilización en los escenarios, y afirmando una vez más la importancia de los elementos no lingüísticos en las obras de teatro, se llega siempre al punto de partida: el texto dramático que su autor original quiso así y no de otro modo. El traductor como tal no debe más que transponer el texto, de tal forma que su actuación sea imperceptible. Será el director, el adaptador a la escena o los actores los que podrán modificar, en su caso, tanto el texto dramático traducido como el original; pero no el traductor. Porque, si el traductor cambia el texto según su punto de vista y se lo pasa al director y actores para que ellos a su vez lo interpreten, la sobreinterpretación puede hacer que la obra quede totalmente desfigurada.

Y, en parte, es un tipo de desfiguración del texto dramático lo que constataremos al fijarnos en algunos ejemplos escogidos de las dos versiones, publicada y cinematográfica, de la obra anteriormente mencionada.

Pasemos ahora a reflexionar sobre la repercusión que cada uno de estos dos textos traducidos tiene en el público. En el caso del teatro publicado principalmente para el público lector, la repercusión queda restringida, obviamente, al número potencial de lectores que dicha obra tenga. En caso de que la versión contenga ejemplos de malinterpretación del TO, el lector se quedará sin saber cómo era realmente la obra que el autor original escribió en su día. Habrá que averiguar la magnitud de los posibles errores de interpretación, para suponer el alcance que ellos tengan en la audiencia.

En el caso de las versiones cinematográficas, y más concretamente de los subtítulos que las acompañan, las circunstancias especiales de tiempo, espacio y medio pueden afectar el punto de vista que el autor de esta versión adopte, pero no la calidad de la misma.

Para tratar de medir la magnitud de la influencia que una versión cinematográfica puede tener, citaremos a Joaquín de Entrambasaguas que ya en 1954 en su libro *Filmoliteratura*, nos apuntaba:

Nuestra cultura actual, la cultura contemporánea verdaderamente, la de estos últimos cincuenta años, es una cultura cinematográfica. Está regida en todos sus aspectos por el cine<sup>5</sup>.

Este autor une cine y literatura constantemente en su ensayo, tratando de resaltar la influencia mutua de ambos medios y la importancia del cine como producto «literario» de nuestro tiempo. Apunta la relación novela, teatro, e incluso poesía con el cine y el hecho demostrado de que no podemos considerar ni uno sólo de los géneros mencionados aislado de la realidad cinematográfica.

Esta relación patente entre la literatura y el cine, y éste último con la televisión se ejemplificó y puso más aún de manifiesto cuando comencé a analizar la película dirigida en 1969 por Richard Attenborough: *Oh What a Lovely War!*, basada en la obra de teatro del mismo título de Joan Littlewood y el Theatre Workshop. El principal objeto de estudio en esta versión cinematográfica, posteriormente divulgada en la pequeña pantalla, serán los subtítulos en español con que nos regalaron la vista el día de su emisión.

A partir de estos subtítulos, comencé a tratar de dilucidar la relación del texto dramático original con su adaptación al cine, y éstas con la traducción en español de la obra y los subtítulos

de la versión cinematográfica mostrada en nuestro país.

Respecto a la relación obra de teatro-película o, lo que es lo mismo: texto dramático-guion cinematográfico, citaremos a R. Richardson que en su libro *Literature and Film* afirma:

*A play may be translated into a film, but this should not obscure the fact that plays and films are not essentially similar<sup>6</sup>.*

Y para explicar de algún modo la diferencia entre obras de teatro y películas este mismo autor define al producto cinematográfico, al film como «theatrical xerography». Esta imagen podría muy bien definir la relación que, en general, mantienen cine y teatro. El cine en su faceta de «fotocopia» del texto dramático, con más divulgación y por lo tanto repercusión que éste. Cualquier obra literaria, llevada al cine, alcanza unas cotas de conocimiento y popularidad que nunca habría tenido de ser divulgada por el medio escrito e incluso el medio teatral. Todo lo que de positivo o negativo encontremos en el medio cinematográfico, viene dado por su carácter de medio inmediato, de gran difusión y fácil acceso.

Pongamos por caso un ejemplo no demasiado alejado en el tiempo: la obra de teatro de Peter Shaffer, *Amadeus*. Esta obra, cuyo éxito en los escenarios británicos y norteamericanos parecía no poder ser mejorado, batió records de taquilla en su versión cinematográfica y, podemos atrevernos a adelantar, que aumentará en popularidad, y éxito de público cuando sea emitida por televisión. La influencia del medio es indudable y no podemos desdeñar ni ignorar al cine y la televisión como extensiones y diferentes interpretaciones de obras literarias ya creadas e incluso de creaciones nuevas.

El guion cinematográfico y televisivo, deben ocupar un lugar destacado, dentro de los estudios literarios en curso. Su influencia en la sociedad debido fundamentalmente a su poder de difusión y rápido y fácil acceso, así nos lo señalan y la naturaleza del ámbito cultural en que vivimos, así lo demuestra. Se trata de reflejar en nuestros estudios una convivencia que ya existe y rinde resultados: la página impresa y el plano cinematográfico colaboran, el estudio del resultado de esta colaboración es tarea nuestra.

Como nos indica Hugh Whitmore en relación a una versión televisiva de la novela de Helene Hanff, *84 Charing Cross Road*, que fue posteriormente representada en los escenarios británicos, este hecho nos demuestra que «if the original text is good enough, it can be made to work in any medium»<sup>7</sup>.

Y es precisamente el texto dramático en su versión original, editada, representada o llevada al cine y su posterior traducción, lo que más nos preocupa, dentro del ámbito de las obras de teatro inglesas traducidas al español.

Comenzaremos con la traducción al español de la obra de Joan Littlewood y el Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War!*, publicada en la colección Cuadernos para el Diálogo en 1969, fecha de la producción cinematográfica de la misma obra.

Es esta una traducción que, después de un primer examen, resulta ser una versión que sigue el original en orden y contenido generalmente de una forma fiel, pero que contiene demasiados ejemplos de simplificación del TO y de errores crasos de comprensión del mismo como para

resistir un posterior estudio en profundidad. Ocurre con esta obra lo que con muchas otras obras de teatro inglés traducidas, esto es, que a pesar de seguir el original aparentemente al pie de la letra (condición que por otro lado ni siquiera cumplen otro grupo nutrido de versiones), sin embargo ponen de manifiesto una falta considerable de conocimiento de la lengua de la que se traduce y, lo que es peor, una actitud totalmente contraria a la que debería tener el autor de textos teatrales: el enfrentarse al texto con un punto de vista claro sobre qué tipo de traducción va a realizar, para qué tipo de audiencia y siguiendo qué criterios preestablecidos de manera coherente y efectiva.

La versión española de esta obra publicada, se supone, para ser leída y no para ser representada, demuestra ser un trabajo amateur. Se «traduce» sobre la marcha, sin ningún rigor e ignorando todos los elementos extra textuales que entran en juego cuando uno acomete este tipo de tarea.

Veamos algunos ejemplos ilustrativos del tipo de TT con que nos encontramos al pretender leer en español la obra ¡Oh qué bonita es la guerra!:

En el primer acto se anuncia: «SCORCHING BANK HOLIDAY FORECAST»<sup>8</sup> que vemos reflejado en español como: «GRAN BOCHORNO EN LA FIESTA DE LA BANCA». Una joven comenta: «Ja, **Papa** says France must stand by Russia»<sup>9</sup>, comentario entre amigas que se convierte en: «Sí, y el **Papa** dice que Francia debe apoyar a Rusia». La expresión «a threatening gesture»<sup>10</sup> se convierte en un gesto ambiguo; la línea de una canción dirigida por unas mujeres a los soldados que van a partir a la guerra: «We don't want to lose you»<sup>10</sup> aparece como: «No queremos dejarte»<sup>11</sup>. En la acotación, «Thousands of dead lying in rows on top of each other in an ascending arc, from the horizontal to an angle of sixty degrees»<sup>12</sup>, «the horizontal» se convierte en la «línea del horizonte»<sup>12</sup>.

En otra acotación posterior, la oración: «What he says is roughly as follows»<sup>13</sup> se ha traducido por: «Dice cosas tan rudas como las que siguen»<sup>13</sup>. En la misma acotación, vemos que «Occasional words can be made out and these are printed in italics»<sup>14</sup> aparece en español como: «A veces se escuchan claramente algunas palabras que se transcriben con letras mayúsculas»<sup>14</sup>. Habría que añadir que, de hecho, las palabras posteriores que en el TO aparecen en cursiva, también aparecen en cursiva en el TT con lo que a la traducción de italics por mayúsculas, no le ha seguido como consecuencia, la transcripción de las palabras en cursiva por su equivalente en español en mayúsculas. Parece ser éste, un momento «bajo» en el rendimiento del traductor, puesto que las cinco páginas siguientes dan muestra de una especial muestra de atención en la actividad traductora.

Más tarde, «a girl singer»<sup>15</sup> se convierte en «una muchacha de costumbres ligeras»<sup>15</sup>; traducción que no se entiende ni aun cuando la cantante en cuestión lo fuera de música ligera. En una canción posterior encontramos que las dos líneas que siguen: «While you've a Lucifer to light your fag/Smile boys that's the style»<sup>16</sup> ha sido trasladado como: «Marcha contento y así vencerás la dificultad»<sup>16</sup>. Si añadimos a este cambio inesperado de significado, que éste tampoco obedece a un afán de hacer rimar la canción del modo atractivo que lo hace original, el error provoca, una vez más, nuestra perplejidad.

En una conversación que mantienen un grupo de soldados británicos, leemos en el original:

THIRD SOLDIER. It's those Welsh bastards in the next trench.

FIFTH SOLDIER. It's Jerry that is<sup>17</sup>.

y en la traducción:

SOLDADO TERCERO: Son esos **bastardos** galeses de la trinchera de al lado.

SOLDADO QUINTO: No, son **los alemanes**<sup>17</sup>.

Dejando aparte la traducción de «bastard» como «bastardo» a la que nos hemos acostumbrado ya todos, quisiera mencionar el hecho de que el apelativo «Jerry» para referirse a un soldado alemán, se sustituye aquí por su referente, que a su vez lo explica. Sin embargo, pocas líneas más abajo, nos encontramos con otro ejemplo de utilización de este término, que se transcribe en el TT con una nota explicativa. Esta actitud ambigua, esta falta de criterio en la aplicación de métodos de traslación, de una lengua a otra, abunda de tal modo que la lista de ejemplos podría ser mucho más nutrida.

Para finalizar con los ejemplos del primer acto, mencionaremos dos líneas de la canción que cierra este acto: «As the train moved out he said, "Remember me to all the birds»<sup>18</sup> que encontramos en el TT como: «Cuando el tren arrancó, decía: "Recuerdos a todos los pájaros"»<sup>18</sup>. Aquí, el término «birds», que se utiliza coloquialmente para referirse a las chicas, se ignora por completo y resulta, más que erróneo, sintomático de un estilo de traducir de acuerdo con el cual, no se consulta lo que no se sabe o lo que no conecta en absoluto con el contexto en el que aparece.

En el segundo acto, también encontramos errores ejemplares.

«BRITAIN: I understand he's a very sick man»<sup>19</sup>.

equivale según el traductor de la obra a:

«GRAN BRETAÑA: Entiendo que esté horrorizado»<sup>19</sup>.

o, como respuesta a la pregunta de cómo puede conseguir el interlocutor tan buenos resultados en su fábrica de armas, éste responde:

«Twenty-four hour shifts. They're turning out bombs and shells all the time.»<sup>20</sup> lo que equivale en el TT a:

«Trasladándola cada veinticuatro horas. Arrojan bombas y granadas sin parar»<sup>20</sup>.

El estribillo de una canción que dice: «They're warning us, they're warning us.»<sup>21</sup> nos lo encontramos en español como: «Nos proveen, nos proveen»<sup>21</sup> ¿Error tipográfico o simplemente otro desliz más?

Desliz debe de ser, el que señalamos a continuación; un general y su pareja de baile están hablando de una tercera persona:

FANNY. Haig! Sir Douglas Haig! **The name rings a bell.**

FRENCH. Whisky.

FANNY (Stops in her tracks). Trade!

FRENCH. **'Fraid so**<sup>22</sup>

se convierte en:

FANNY: ¡Haig! ¡Sir Douglas Haig! **Suena a campanillas.**

FRENCH: A whisky.

FANNY (Se detiene súbitamente): ¡Transacciones!

FRENCH: **Me lo temía**<sup>22</sup>.

No sólo no acierta el traductor a dar con el sentido de «rings a bell», sino que cambia el sentido de a conversación, al pasar FRENCH, de ser el informante, a ser el sorprendido por la información que él mismo ha facilitado.

Y por último, en el segundo acto, nos encontramos con algo tan sorprendente como esto:

SARGEANT. That's nothing...it's an earthwork. We're too near **for guns the size o'that to get us**<sup>23</sup>.

SARGENTO: No es nada es una excavación. Estamos demasiado cerca para que nos alcancen **los cañones del calibre o**<sup>23</sup>.

En esta caso, la contracción de la preposición **of** se convierte en: **cero** y, lo que es más, **cañones del calibre o** en vez de **cañones de ese calibre**.

El tipo de errores obvios que hemos podido ver en la traducción publicada de esta obra se repiten en los subtítulos de la versión cinematográfica, con el agravante de que llegan a muchos, muchos más receptores.

Ya en el momento de emisión de esta película, tuve el infortunio de anotar algunos de ellos y lo que entonces fue sorpresa se convirtió en estupefacción cuando comprobé posteriormente que aquéllos y otros más, coincidían exactamente con los que aparecen en la traducción publicada. Este es el caso del término «**birds**» referido a las chicas y traducido en ambos, traducción escrita y subtítulos, como «**pájaros**».

Había, sin embargo, algún que otro error de cosecha propia, en los subtítulos; por ejemplo, se puede comprobar como «**platform**» se vierte al español como «**plataforma**» en vez de «**andén**»; o, como ha sido traducida la primera parte de esta canción:

A silly German sausage  
Dreamt Napoleon he'd be  
Then he went and broke his promise  
It was made in Germany.  
He shook hands with **Brittania**  
And eternal peace he swore,  
Naughty boy, **he talked of peace**

UN ALEMAN TONTO  
DIJO QUE SERIA COMO NAPOLEON  
PERO ROMPIO SU PROMESA  
HECHA EN ALEMANIA  
DIO LA MANO A INGLATERRA  
DICIENDO QUE ERA LA GUERRA  
QUE NIÑO TAN TRAVIESO

La coincidencia en cuanto a errores apuntada anteriormente, no quiere decir que los subtítulos de la película estuvieran inspirados en la traducción publicada de la obra, puesto que no existen tantas coincidencias como para probarlo. Lo que sí se puede y debe afirmar, en cuanto a las dos versiones en español, es que coinciden en la excesiva simplificación del original. Más excesiva aún, como hemos podido comprobar, en la versión subtitulada; todo lo cual demuestra un dominio, al menos insuficiente de la lengua de la que se traduce.

Si a esto añadimos la prisa evidente con que parece que se lleva a cabo esta actividad, la conclusión inmediata es que la calidad de los productos que, como estos, consumimos, brilla por su ausencia y que, aunque son muchos los condicionantes que ayudan a esta situación final, ante todo existe una falta de preocupación por lo que se hace y cómo se hace, resultando a veces milagroso el que podamos tener una leve idea de lo que el original era a través de la versión que conocemos.

No creo que haga falta recordar que el traductor debe conocer la lengua de la que traduce, esto es demasiado obvio; tampoco creo que sea necesario repetir una vez más que por muchos condicionantes que la labor traductora tenga, existen unos mínimos de transferencia de significado que deben cumplirse. En lo que sí me parece imprescindible insistir es en el hecho de que el traductor, al no ser el autor original, no puede ni debe cambiar el texto a su antojo; y en su condición de autor del TT, tiene una responsabilidad contraída con sus lectores.

No es fácil la tarea con que se enfrentan a diario los traductores, en editoriales, compañías de doblaje y teatros; pero tampoco es imposible. Es más, yo creo que se hará cada vez más posible a medida que la sociedad exija y ponga los medios al alcance de los traductores para que puedan ofrecernos calidad. Por nuestra parte, tenemos por delante todo un campo de estudio tanto en el plano teórico como en el práctico; según lo expresa Zuber:

«It is my view that the acknowledgement of translation problems or inadequacies should not lead, and obviously ultimately has not led, to the abolition of literary translation altogether. Rather, it has led to the generation and development of a new academic discipline, the role of which is to critically analyse translation processes as well as translation products and, through theorization, methodology and systematization, improve the quality of translations»<sup>24</sup>.

## Notas

1. Littlewood, Joan and The Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War!*, (London: Methuen, 1986). Siempre que nos refiramos al TO es esta edición, y no otra, la que utilizamos.
2. Littlewood, Joan y el «Theatre Workshop», *¡Oh qué bonita es la guerra!*, (Madrid: Edicusa, 1969). Traducción de: Carlos Rodríguez Sanz. Siempre que nos refiramos al texto dramático traducido al español, se entenderá esta edición.

3. Bassnett-McGuire, S., «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», en: Herman, T. *The Manipulation of Literature*, (London: Croom Helm Ltd., 1985.), p. 101.
4. *Ibidem* p. 102.
5. Entrambasaguas, J. de, *Filmoliteratura* (Madrid: C.S.I.C., 1954) p. 95.
6. Richardson, R., *Literature and Film*, (Bloomington: Indiana University Press, 1972), p. 15.
7. Whitmore, H., «Word into Image: Reflections on TV Dramatization.», en: PIKE, F.(Ed.), *Ah Mischief!: The Writer and Television*. (London: Faber, 1982), p. 110.
8. Littlewood, Joan and The Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War*, (London: Methuen, 1986); pp. 12.  
Littlewood, Joan y el Theatre Workshop, *¡Oh qué bonita es la guerra!*, (Madrid: Edicusa, 1969), Traducción de: Carlos Rodríguez Sanz, p. 25
9. *Op. cit.*, pp. 20 y 23 respectivamente.
10. *Op. cit.*, pp. 22 y 36 respectivamente.
11. *Op. cit.*, pp. 23 y 37 respectivamente.
11. *Op. cit.*, pp. 27 y 42 respectivamente.
12. *Op. cit.*, pp. 28 y 44 respectivamente.
13. *Op. cit.*, pp. 28 y 44 respectivamente.
14. *Op. cit.*, pp. 32 y 47 respectivamente.
15. *Op. cit.*, pp. 43 y 57 respectivamente.
16. *Op. cit.*, pp. 48 y 61 respectivamente.
17. *Op. cit.*, pp. 63-4 y 67-8 respectivamente.
18. *Op. cit.*, pp. 61 y 75 respectivamente.
19. *Op. cit.*, pp. 62 y 76 respectivamente.
20. *Op. cit.*, pp. 64 y 80 respectivamente.
21. *Op. cit.*, pp. 70 y 85 respectivamente.
22. *Op. cit.*, pp. 78 y 95 respectivamente.



## Bibliografía

- Bassnett-McGuire, O., *Translation Studies* (London: Methuen, 1980).
- «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance» en: J.S. Holmes et al. *Literature and Translation* (Leuven: ACCO, 1978.)
  - «Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» en: Hermans, T. (Ed.) *The Manipulation of Literature*, (London: Croom Helm Ltd, 1985)
- Corrigan, R.W., «Translating for Actors.» en: Arrowsmith, W. and Shattuck, R., *The Craft and Context of Translation*, (Austin: University of Texas Press, 1961)
- Díez-Borque, J.M. (Ed.), *Semiología del Teatro*, (Madrid: Planeta, 1975) («Elementos preteatrales de una semiótica del teatro» de Umberto Eco)
- Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, (London: Methuen, 1980).
- Entrambasaguas, J. de, *Filmoliteratura*, Colección «Temas y Ensayos». (Madrid: C.S.I.C., Instituto «Miguel de Cervantes». 1954.)
- Littlewood, Joan and The Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War!*, (London: Methuen, 1986).
- ¡Oh qué bonita es la guerra!, (Madrid: Edicusa, 1969), traducción: Carlos Rodríguez Sanz.
- Richardson, R., *Literature and Film*, (Bloomington: Indiana University Press, 1969).
- Whitemore, H., «Word into Image: Reflections on TV Dramatization.», en: Pike, F. (Ed.), *Ah Mischief!: The Writer and Television*. (London: Faber, 1982).
- Zuber, O., *The Languages of Theatre and Drama: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. (Oxford: Pergamon Press, 1980).
- *Page to Stage: Theatre as Translation*. (Amsterdam: Rodopi, 1984).