

Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos

Albert Ribas

En 1960 Edmond Cary escribía: «La seule traduction digne de ce nom d'une pièce de théâtre est la traduction livresque, la version injouable. Pour peu que le texte produit soit lisible et théâtralement acceptable, ce n'est plus de la traduction».¹ Con ello expresaba de forma paradójica su oposición a la aporía a la que se veía abocada la teoría de la traducción por el cientifismo reduccionista de algunas posiciones extremas que planteaban la traducción como una simple ecuación de equivalencia entre dos sistemas lingüísticos. El tono tajante de la afirmación tenía su origen en la polémica que oponía Edmond Cary a Andrej V. Fedorov,² y que era en el fondo el del enfrentamiento entre dos concepciones distintas de la traducción: la traducción como arte y la traducción como ciencia.

La dicotomía entre arte y ciencia surge con el advenimiento de la lingüística y de sus métodos, que propone a la traducción un nuevo modelo epistemológico, frente al antiguo *arte de la traducción* que no pretendía formular un marco teórico propio. Para dar por buenas las tesis de Fedorov, según las cuales la lingüística era el único método de vertebrar científicamente la traducción, habría que dar por supuesto que la traducción es una operación exclusivamente lingüística, y, como argumenta Cary, la traducción —a pesar de tener por objeto enunciados lingüísticos— no es una operación exclusivamente lingüística.³ No puede serlo, al menos, en el sentido estrecho de la lingüística de Fedorov, que en su deseo de sentar las bases científicas de la traducción, propugna la existencia para la misma de leyes

1. Edmond Cary, «La traduction totale» *Babel* VI,3 (1960), p. 111.

2. El punto de partida de la polémica fue el libro de Andrej V. Fedorov, *V vedenie v teoriiju perevoda* (Moscú, Izdatel'stvo literatury na inostrannykh jazykach, Biblioteka filoloa, 1953) del que en 1958 publicó una nueva versión en la que matizaba un tanto su cientifismo. Existe una traducción francesa de esta última versión: *Introduction à la théorie de la traduction*, Bruselas, École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes, 1968. En «Théories soviétiques de la traduction» (*Babel* III,4, 1957, pp. 179-190) Edmond Cary hacía una síntesis de sus posiciones.

3. Georges Mounin matiza el pensamiento de Cary al observar que en vez de decir que la traducción *no* es una operación lingüística sería preferible decir que *no* es una operación *exclusivamente* lingüística: «C'est la vieille idée des traducteurs gréco-latins, que pour traduire le *sens*, il ne suffit pas de connaître les mots, mais qu'il faut aussi connaître les choses dont

objetivas, válidas siempre, independientemente del país, de la época, de los géneros y de los lectores. ¿Cómo explicar entonces que el modo de traducir —las leyes lingüísticas que rigen el paso de una lengua a otra— pueda variar en función del público, del tipo de texto, del género y de la finalidad de la traducción? Si la traducción fuera una operación exclusivamente lingüística, ninguno de estos elementos la modificaría; si la modifican, es porque son parte constitutiva de la traducción, que es, por lo tanto, una operación *sui generis* de naturaleza lingüística y extralingüística. En otras palabras, la traducción literaria es una operación literaria y la traducción teatral una operación teatral.

La noción de equivalencia entendida de forma simplista no puede explicar todo lo que ocurre al traducir. Rosa Rabadán en su excelente libro *Equivalencia y traducción* (León, Universidad de León, 1991) lo pone de manifiesto y, al definirla como la «noción fundamental de la disciplina transléfica, de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo *binomio textual* y sujeta a *normas* de carácter socio-histórico» (p. 291), la habilita para explicar mejor la compleja naturaleza de la traducción. En la equivalencia así entendida el traductor, además de regirse por las normas que regulan el paso sistemático de una lengua a otra, se sitúa en un margen de negociabilidad entre la adecuación a las normas del polisistema en que se encuentra el texto de partida y la aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada al que va dirigida su traducción.⁴ Esta doble exigencia de adecuación al original y de aceptabilidad para el receptor hace de la traducción de textos teatrales un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exigen a menudo, para que el texto traducido sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse —como observaba Cary en la frase antes citada— que el resultado sea propiamente una traducción.

La traducción de textos teatrales comparte con la traducción poética, si se las compara con la traducción de otros tipos de textos, unos requeri-

parle le texte; la vieille idée d'Étienne Dolet, qui réclamait du traducteur non seulement la connaissance de la langue étrangère, mais celle du «sens et matière» de l'ouvrage à traduire. C'est l'idée —partiellement juste on le voit— qui pousse Edmond Cary à soutenir que la traduction *n'est pas* une opération linguistique (alors qu'il aurait raison s'il disait : *n'est pas* une opération *seulement* linguistique); mais qu'elle est une opération sur des faits liés à tout un contexte culturel (il aurait donc plus raison de dire : une opération sur des faits à la fois linguistiques et culturels, mais dont le point de départ et le point d'arrivée sont toujours linguistiques).» [La cursiva es del original] (Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963, p. 234).

4. Véase Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1980.

mientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción: tradición dramática, escenográfica, gustos del público, etc., en el caso del teatro, y métrica, convenciones retóricas, etc., en el caso de la poesía. Con frecuencia estas exigencias conducen en el teatro y en la poesía a soluciones que pueden parecer contradictorias con las normas de adecuación al original y, por ello, es frecuente que el término *versión* o *adaptación*, en vez del de *traducción*, se emplee para justificar el resultado de estos compromisos con las normas de recepción. Esta precaución terminológica permite al traductor salir al paso de las posibles acusaciones de infidelidad por parte de los detentores de la estricta ortodoxia traductora, identificada con la simple transcodificación lingüística, como si no hubiera más que un modo de traducir y como si las exigencias de la aceptabilidad de la traducción no fueran tan importantes como las de la adecuación al original.

La traducción de textos dramáticos

Si la traducción poética ha sido objeto de numerosos estudios teóricos, no ha ocurrido lo mismo con la traducción de textos dramáticos.⁵ Hay muchos trabajos de investigación literaria sobre aspectos históricos y literarios de la recepción de obras de teatro extranjeras, pero no son muy abundantes las observaciones, a partir de las cuales poder constituir un cuerpo de doctrina teórico sobre la especificidad de la traducción de textos dramáticos. Desde este punto de vista quisiera repasar muy sucintamente algunas de las principales orientaciones apuntadas por algunos estudiosos de la teoría de la traducción para rastrear las nociones de adecuación y aceptabilidad.

El eslovaco Ján Ferenčík en su artículo «De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique»⁶ observa que la difusión de las obras de teatro, o al menos las de los grandes clásicos, se da en un doble circuito: uno el del teatro leído, que va del autor al lector pasando por el libro; y otro el del teatro representado, que va del autor al espectador pasando por el director de teatro y los intérpretes. Si el traductor trabaja para el primero, ha de ser

5. En el panorama general de los estudios de traducción destacan por su excepcionalidad dos volúmenes de Ortrun Zuber-Skerrit (ed.): *The Languages of the Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (Oxford, Pergamon, 1980) y *Page to Stage* (Amsterdam, Rodopi, 1984). En el contexto español, véase especialmente Julio-César Santoyo, «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» *Cuadernos de Teatro Clásico* 4 (1989), pp. 95-112.

6. En James S Holmes (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, La Haya, Mouton, pp. 144-160.

consciente de que su traducción corre el riesgo de ser rechazada por quienes se ocupan del segundo, es decir, el director de escena y los intérpretes. Estos últimos adaptan o subordinan, solos o con la ayuda del traductor, las traducciones existentes a su propia concepción de la obra dramática sin tener en cuenta que hayan sido publicadas en forma de libro. Por lo tanto, el traductor de textos de teatro ha de tener un conocimiento previo de la realización funcional y de la concepción dramática para la cual prepara su traducción. Su posición entre el autor, por un lado, y el director, los intérpretes y los espectadores, por otro, es sumamente compleja y difícil.

Ferenčík aduce el ejemplo de la traducción y puesta en escena eslovacas de dos comedias satíricas de Vladimir Mayakovski en 1963 y 1965: *La casa de baños* (1930) y *La chinche* (1929). La acción de *La chinche* tiene lugar en la URSS a finales de los años veinte, y es una sátira de la burguesía surgida de la Nueva Política Económica. Utilizando las convenciones del género de anticipación, los personajes se ven catapultados cincuenta años después. En la obra se alude a 1963, año del estreno de la obra en Eslovaquia, y naturalmente la ficción no corresponde a la realidad del momento en que se escribió. El interés mayor de la obra radica, sobre todo, en su crítica de la actualidad soviética. El traductor eslovaco había hecho previamente una traducción documental —es decir, adecuada al original— del texto del autor, que se había utilizado por algunos teatros con leves modificaciones y poco éxito de público. Un director de teatro le indicó poco después que la rehiciera en función de lo que él pretendía: la acción debía transcurrir en Checoslovaquia durante los años 1963 y 1964; el ambiente soviético, el decorado y todo lo demás se conservaría para eludir la censura, aunque se utilizarían también para acentuar la finalidad satírica de la obra. Esa intención se manifestaría de varios modos: los nombres de los personajes de carácter alegórico en la obra original, se cambiarían por nombres eslovacos añadiéndoles algún sufijo gracioso que los rusificara; los topónimos rusos se substituirían por el de otros países del Pacto de Varsovia; los textos de los carteles, las consignas políticas y las canciones se adaptarían hábilmente a los que imperaban entonces en Checoslovaquia; el vocabulario de los *burócratas* procedería del léxico y de la fraseología de la prensa checoslovaca y de los discursos de las personalidades políticas, etc. El éxito de ambas obras fue esta vez sorprendente: setenta representaciones de *La casa de los baños* y un poco menos de *La chinche*. Quizás porque la realización de la primera era más adecuada al público eslovaco, en tanto que el de la segunda seguía más de cerca el texto original: lo que viene a confirmar que la traducción de textos de teatro es una operación teatral y no simplemente una operación lingüística.

En «La traduction au théâtre»⁷ Georges Mounin se interesa como lingüista por la traducción dramática porque ésta pone de manifiesto que para dar una traducción fiel de un enunciado lingüístico hay que tener presentes todos los contextos en los que éste se emite:

En effet, l'énoncé théâtral est spécialement conçu pour jouer dans le cadre de ces contextes, puisqu'il est toujours écrit en fonction d'un public donné, lequel résume en lui ces contextes, et connaît les situations dont ils sont l'expression, le plus souvent par simple allusion: contexte littéraire (c'est toute la tradition théâtrale du pays où la pièce est écrite), contexte social, contexte moral, contexte culturel au sens large, contexte géographique, contexte historique —contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle. (pp. 161-162)

Esto es lo que explica, según él, que el teatro extranjero haya penetrado más lentamente que el resto de la literatura en las culturas nacionales. En el caso francés Shakespeare no era un desconocido, aunque sí mal conocido, cuando otros aspectos de la cultura inglesa se habían difundido ya por toda Francia. El teatro veneciano de Goldoni no consiguió tener éxito en París, a pesar de que el autor tradujo allí sus propias obras. La excepción de la *commedia dell'arte*, que dispuso de teatro propio en París —el Teatro de los Italianos— desde el reinado de Enrique IV hasta el de Luis XVI, se explica probablemente por el papel preponderante desempeñado por el lenguaje universal de la pantomima y el mimo en un espectáculo que debía, por condición expresa del privilegio real, hacerse únicamente en italiano: lo que pone de relieve que, en algunos casos, el texto —y la lengua misma en que se expresa— puede tener un valor secundario desde el punto de vista de la eficacia dramática del espectáculo. Si la novela permite el comentario que explicita el contexto literario de su ficción al lector extranjero, el teatro en cambio está más vinculado a unas formas sociales que le sirven de fundamento y sin las cuales, a menudo, su fantasmagoría se desvanece. Traducir una obra de teatro no es sólo traducir un texto, es también vencer las sordas resistencias que ofrecen los hábitos de recepción de un público que no percibe la invisible estructura que sostiene teatralmente un texto concebido para otro público y en otra lengua. Además la obra surte o no surte efecto, acierta o fracasa en un primer y último intento sin que tenga la posibilidad, como la novela o la poesía, de que ulteriores lecturas corrijan la primera im-

7. En Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruselas, Dessart et Mardaga, 1976, pp. 161-171.

presión y permitan la lenta penetración de nuevas formas en los gustos del público.

Mounin comenta la traducción francesa de Mérimée de la comedia de Gogol *El inspector* para ilustrar el hecho de que se ha de traducir el valor teatral de un texto y no sólo su valor literario o poético, de modo que, si entran en conflicto entre sí, hay que optar por el primero; porque no se trata de traducir la obra escrita sino la obra representada. Así, resulta inútil decir que Jlistakov llega el día de san Basilio el Egipcio, puesto que sólo el público ruso sabe que se trata del 19 de febrero. El uso de los patronímicos rusos puede confundir a cualquier espectador que ignore las complejas normas que rigen su uso; la solución de Mérimée consiste en reemplazarlos por los títulos y funciones de los personajes, siguiendo con ello el uso social francés de su época. La comicidad de algunos nombres —los policías se llaman Svistunov (*Silbato*), Pugovitsin (*Botonadura*) y Derjimorda (*Cállate*), el administrador de hospicios se llama Zemlianika (*El Fresón*)— permite varias soluciones, según se trate de destacar el aspecto de comedia de costumbres —en este caso parece preferible dejarlos en ruso— o de destacar el carácter esperpéntico —en este caso su traducción es lo más adecuado—. Traducir el ruso *gorodničii* por el francés *Gouverneur* parece algo excesivo, porque se trata en realidad de una especie de *corregidor*. Se puede ir todavía más lejos; cuando un personaje exclama indignado que al Gobernador el grado de general le sienta como a una vaca una silla de montar, Mérimée traduce «comme des manchettes à un cochon», adaptando la imagen al público burgués del París de 1853 y ofreciéndole la grotesca asociación de un cerdo disfrazado de caniche. En otro momento, para dar impresión de eficacia y diligencia, el Gobernador ordena aparentar varios derribos porque, como él mismo dice, cuanto más se derriba mayor impresión de actividad da la administración. Mérimée traduce *derribos* por *construcciones* porque, buen cortesano y amigo de la emperatriz Eugenia de Montijo, no puede permitir que el público ría a costa del barón Haussmann y de su fiebre demoledora para abrir los grandes bulevares del París del Segundo Imperio. La réplica central de *El inspector*, la que resume toda la obra, plantea un serio problema de traducción al francés. El Gobernador riñe a uno de sus subordinados y le dice «Ty ne po činu berēs», que Mérimée en un artículo sobre Gogol traduce por «Tu voles trop pour ta place» y en la traducción completa de la obra por «Tu n'es pas d'un rang à voler comme ça». Una traducción palabra por palabra rezaría así «Tu ne prends pas selon ton grade» que Mérimée reproduce en una nota en su edición para la imprenta; pero como afirma Cary, en el escenario no es posible explicar la intención del texto mediante notas a pie de página.

Texto y representación

Susan Bassnett en «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance»⁸ plantea también el problema de la representación espacial del texto dramático y de su traducción. Para ella, las mayores dificultades que encuentra el traductor de textos teatrales proceden en gran medida de su aspecto no lingüístico. La intraducibilidad de algunas obras está íntimamente ligada con los estilos de interpretación dominante en cada país. La impenetrabilidad inglesa, la exuberancia italiana y la estática austeridad alemana en la representación de obras clásicas es un ejemplo; a menudo la solemnidad francesa es para los actores ingleses y alemanes pura y simple grandilocuencia.⁹ Siguiendo a Antonin Artaud en su concepción del espectáculo teatral, ve en él un lenguaje material y sólido, una especie de poesía en el espacio.¹⁰ La materialidad del lenguaje teatral es parte de su sentido, su cadencia sonora es lo que lo distingue de la obra escrita,¹¹ por ello, como afirma Corrigan¹² «en los diálogos teatrales la cadencia es *per se* parte del significado y sus secuencias tienen como fundamento el ritmo de la respiración, lo que significa que el traductor debe conservar, siempre que pueda, el mismo número de palabras en cada frase» (p. 106). Susan Bassnett nos da un ejemplo de la importancia de la cadencia rítmica comparando tres traducciones inglesas del monólogo final de la *Fedra* de Racine: la primera de John Edmunds, la segunda de John Cairncross y la tercera de Robert Lowell. En la primera la monotonía del lenguaje no permite suponer que se trata de las últimas palabras del personaje, y cualquier actriz que

8. En James S Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.), *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, Acco, 1978, pp. 161-176.

9. Véase Franz H. Link, «Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts» en O. Zuber-Skerrit (ed.), *The Languages of the Theatre, op. cit.*, pp. 24-50.

10. Recuérdese lo que escribía en 1931 en *Le Théâtre et son double*: «Le dialogue —chose écrite et parlée— n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé. Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné au sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.» (Cit. por Jacques Bersani, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 436).

11. Véase Constantin Stanislavski, *Building a Character*, Londres, Methuen, 1961.

12. Robert W. Corrigan, «Translating for Actors» en William Arrowsmith y Roger Shattuck (eds.), *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas, 1961, pp. 88-120.

tuviera que atenerse a esa versión debería improvisar, independientemente del texto, una escena final de agonía por su cuenta y riesgo. La segunda, por el contrario, nos da la imagen de un histérica que se convulsiona interminablemente antes de caer muerta como en los aparatosos finales de cualquier melodrama. Sólo la última, la versión de Robert Lowell es una traducción hecha pensando en su representación; la cadencia misma de la palabra hace que Fedra se yerga desafiante hasta el último verso en que se desploma. El traductor de textos dramáticos necesita conocer las exigencias teatrales de la interpretación, puesto que la unión inextricable de ademán y palabra es lo que propiamente debe traducir para que la obra sea representable en un escenario.¹³

El principal escollo de la traducción teatral es la dificultad de aunar adecuación y aceptabilidad, es decir, texto y espectáculo. La mayor parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro: o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original. El caso, citado por Susan Bassnett, de la traducción inglesa de Ben Bellitt de *Fulgor y muerte de Joaquín Murietta* de Neruda, es un ejemplo de lo que puede ocurrir cuando al traductor se le va la mano en el sentido de la aceptabilidad. Ben Bellitt, al querer facilitar la comprensión de la obra a un público norteamericano acostumbrado a las historias de indios y vaqueros, reduce la traducción inglesa a los viejos tópicos del mexicano primario y exagerado. La contención verbal y dramática del texto de Neruda se pierde en la locuacidad y agitación de la traducción inglesa.

Lo lingüístico y lo extralingüístico en la traducción teatral

En un artículo escrito siete años después, «Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts»,¹⁴ Susan Bassnett sistematiza sus reflexiones sobre la traducción teatral. Según ella, se le pide al traductor de textos teatrales que logre lo imposible, es decir, que traduzca un texto escrito, que de hecho es parte integrante de un sistema más amplio en que se articulan complejos sistemas de signos lingüísticos y extralingüísticos, como si fuera un texto literario pensado tan sólo para su lectura en forma de libro. Ese desequilibrio entre el texto y los demás elemen-

13. Véase Reba Gostand, «Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation» en O. Zuber-Skerrit (ed.), *The Languages of the Theatre*, op. cit., pp. 1-9.

14. En Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985, pp. 87-102.

tos de la representación teatral no es exclusivo de la traducción, se da también en ciertas tradiciones dramáticas, como parece deducirse del comentario que se atribuye a un director de escena del Este de Europa que al salir de una representación de una obra de Shakespeare en Inglaterra dijo: «¡Fantástico! Todo está por hacer. Sólo han interpretado el texto».

Para acotar mejor el problema, Bassnett toma de Kowzan¹⁵ las cinco categorías de expresión que componen todo espectáculo y que responden a cinco sistemas semiológicos: 1) el texto recitado (para el cual puede haber un texto escrito o no), 2) la expresión corporal, 3) la apariencia exterior de los actores (ademanos, características físicas, etc.), 4) el espacio escénico (espacio, accesorios, iluminación, etc.) y 5) los sonidos no verbales. Distingue, para el análisis posterior, entre *written text* y *performance text*. El problema para el traductor teatral está en saber si las indicaciones para la representación se encuentran de modo explícito o implícito o si están ausentes del texto escrito, puesto que ello condicionará sus estrategias para traducir lo relativo al código lingüístico y también lo relativo a los demás códigos de significación. Se trata de encontrar un hilo conductor que le permita moverse en ese laberinto de códigos que es el texto dramático. Bassnett tipifica las estrategias de traducción teatral en cinco grandes grupos: 1) el texto teatral se traduce como si se tratara de un simple texto literario, 2) el contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido, 3) se intenta traducir la teatralidad del texto, 4) se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa y 5) se procede a la traducción en equipo (traductor, director y actores). Esas distintas estrategias son opciones posibles porque el texto teatral es un texto *troué*,¹⁶ no completo en sí mismo, en el que el texto escrito es sólo uno de los códigos del complejo sistema de códigos que intervienen en la representación. La relación dialéctica entre los distintos sistemas se materializa en los elementos de *deixis*, noción tomada de Serpieri¹⁷ y Elam,¹⁸ entendiendo por *deixis* los indicios verbales —pronombres y adverbios en su mayoría, aunque no exclusivamente— que regulan la articulación de los actos de habla para darles un sentido teatral. Retórica, sintaxis, gramática, dependen en el teatro de la *deixis*, que engloba y aglutina los distintos significados de los que las imágenes, los instrumentos lingüísticos, el ritmo y el movimiento son portadores.

15. Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haya, Mouton, 1975.

16. Véase Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1978.

17. Véase Alessandro Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale» *Strumenti critici* 32-33 (1977), pp. 90-137.

18. Véase Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.

Susan Bassnett en «Translating for the Theatre: The Case Against Performability»¹⁹ se desdice de algunas de sus primeras afirmaciones sobre la noción de «representabilidad» aplicada a la traducción de textos teatrales.²⁰ Al manifestar su desacuerdo con Patrice Pavis,²¹ que sostiene que la verdadera traducción de los textos teatrales ha de realizarse teniendo presente su puesta en escena, recuerda que la idea de «representabilidad» surge en el siglo XX para justificar el uso que ciertas corrientes escenográficas hacen del texto teatral, considerado como algo incompleto y que permite supresiones, adiciones y cambios. Este planteamiento, llevado hasta sus últimas consecuencias, supondría que el traductor de textos teatrales debería verse abocado a la imposible tarea de transformar un texto de la lengua de partida, incompleto, en otro texto de la lengua de llegada, también incompleto. Bassnett vuelve a poner el acento en la estructura lingüística del propio texto, convencida de que es allí donde hay que buscar las pistas que indican sus posibles representaciones teatrales,²² porque después de todo es sólo en el texto escrito donde pueden codificarse los infinitos textos representables.

19. *TTRIV*, 1 (1991), pp. 99-119.

20. Es explícita respecto a su propia evolución y a las dos líneas de investigación en las que desearía que se orientaran los estudios de traducción de textos dramáticos; la historiografía de la traducción de obras de teatro y el estudio lingüístico de los textos dramáticos existentes: «My own work in this field has followed a tortuous path in the past twenty years. The work began with a belief in the commonality of the physical dimension of theatre texts, but now I have been compelled to recognize that this is physically encoded differently, is read differently and is reproduced differently across cultural boundaries. I have come to reject the notion of the encoded gestural subtext, perceiving it as a concept that belongs to a particular moment in time in western theatre history and which cannot be applied universally. What I would like to see developing in the future in this field are two main branches of investigation—bring our knowledge into line with work already undertaken and underway in the field of prose narrative and poetry, and further investigation into the linguistic structuring of extant theatre texts, free from the shackles of the post-naturalistic concept of the all-powerful, pre-performance written text that we call a play» (p. 111).

21. Véase Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Université de Québec, 1976 y del mismo autor, «Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre» en Hanna Scolnicov y Peter Holland (eds.), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge U.P., 1989, pp. 25-45.

22. Así es como se expresa Susan Bassnett: «Moreover, whilst the principal problems facing a director and performers involves the transposing of the verbal into the physical, the principal problems facing the translator involve close engagement with the text on page and the need to find solutions for a series of problems that are primarily linguistic ones—differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more» (p. 110).

Conclusión

La idea de que todo intento de traducir el complejo entramado de elementos significantes, lingüísticos y extralingüísticos, que componen el espectáculo teatral supone el establecimiento de una jerarquía de correspondencias en las que el texto escrito funciona como un elemento adaptable en función de la representación teatral, no procede sólo de los estudiosos de la teoría de la traducción. Desde finales del siglo pasado la aparición de la figura del director de escena ha introducido una nueva concepción del teatro como representación y articulación de los diferentes medios de expresión de que dispone el arte escénico frente a los que mantienen su condición exclusivamente literaria, reduciendo la escenificación a simple ilustración del texto. El reconocimiento de la complejidad del proceso que conduce del texto a su escenificación ha hecho del director de escena una figura fundamental de la creación teatral del siglo XX, a quien corresponde valorar los elementos expresivos de la representación, la recepción del espectáculo por parte del público y el trabajo de los actores. De modo semejante, el traductor debe sopesar, a partir del texto original y en función de la finalidad de la traducción, todos los elementos que entran en juego para poder elegir, caso por caso, la solución más ajustada a lo que pretende. La última palabra la tiene, evidentemente, el público, que condena o da por buenos sus hallazgos. En un artículo publicado en *El País* (5 de septiembre de 1990, p. 26) Vicente Molina Foix se justificaba por una polémica decisión que había adoptado como traductor al cambiar el célebre inicio del monólogo de Hamlet «Ser o no ser, ésa es la cuestión» por «Ser o no ser, ésa es la opción». Y puesto que de opción se trata, hay que decir que el traductor también ha de optar continuamente, moviéndose entre la adecuación al texto original y la aceptabilidad de su propuestas, y eligiendo no sólo entre varias opciones lingüísticas sino entre imperativos contrapuestos.

