

De la práctica a la teoría de la traducción dramática

José María Fernández Cardo

En un principio, cuando tuve noticia de este coloquio, mi intención, a la hora de proporcionar un título, fue ciertamente lúdica: quería yo jugar entonces con la palabra **drama**, y proponer algo como «El drama de la traducción dramática» y, de algún modo, ése es el hipotexto que alimenta la segunda y definitiva solución: «De la práctica a la teoría de la traducción dramática». Obvio resulta, pues, que la expresión «traducción dramática» es intertextual y ambivalente: traducción del teatro, pero también vivencia dramática para quien se enfrenta a tal empresa, que aspira a ser *belle* sabiéndose *infidèle*. Me disculparán esta incursión genética al camerino de lo personal, donde se arreglan, maquillan y pintan los títulos, pero es que en este principio creo que está implícito el final; casi todo lo que voy a decir está ya dicho, porque sobre todo voy a hablar de intertextos... y no desde una perspectiva formal, heredera de los considerados estructuralismos duros, sino personal e histórica. Tendrán ocasión de comprobar que el mío no es un exacerbado gusto por el cultivo de la paradoja ni por el trabajo del contrasentido. El mismo día que terminé la traducción de un texto destinado a la escena, que naturalmente me precipito a poner en manos del productor de la obra, con los plazos más que cumplidos, recibo, como por correo cruzado, la carta de Roberto Dengler, comunicándome el proyecto de este coloquio. Decido ya entonces participar, a sabiendas de que el texto que ahora leo iba a ser generado por el otro, como desahogo reflexivo sobre la actividad que había realizado.

Así las cosas, me encuentro con que lo que inicialmente era sólo una relación intertextual a dos bandas, por otra parte enfrentadas tradicionalmente, banda del discurso literario propiamente dicho y banda del discurso teórico, metadiscurso, si quieren, ha crecido de tal modo que me ha desbordado. Dicho de otra manera: me sobran textos, tengo más de los que quiero, se ha convertido esto en un grueso palimpsesto, con bastantes más capas de las previstas: gracias al viaje desde el texto de partida hasta el apeadero, para mí de llegada, porque la vía continúa, he podido ver de cerca la «geología de escrituras» a la que metafóricamente se refiriera Roland Barthes en su día, ya hace de eso bastantes años...

Paso sin más preámbulos a detallar mi bagaje textual, el corpus, como se suele decir de forma más seria: texto inicial francés de un autor teatral de es-

te siglo —la precisión cronológica me parece aquí importante, porque a lo peor se pudieran contar por decenas los hipotextos con respecto a este **hi-per** de lo mismo que ahora me ocupa—; **sigo**: dos traducciones españolas anteriores a la mía —la última de 1968—, y van tres; el texto que yo mismo he traducido, y van cuatro; el texto del libreto del teatro, y van cinco, —el que se entrega a los actores para que se lo aprendan—, que no coincide con el mío porque el director lo firma como versionista, introduciendo ni más ni menos que 866 variantes, que así dicho resulta un número lo suficientemente elevado como para lesionar y socavar los fundamentos del orgullo y la autoestima de un traductor que se precie. Ya minada la moral, uno se dice a sí mismo que bueno, que 866 variantes no son tantas, a poco que se considere que el texto traducido tiene 185.856 caracteres —o *bytes*, ahora que el ordenador se ha convertido en el fusil de asalto reglamentario del traductor—, y que cada variante oscila entre los dos grafemas y los ocho o nueve de las palabras largas, que los grupos de palabras cambiados no son muchos y que las frases sustituidas enteras son escasas. Digamos unos 6000 bytes de información, tirando al alza: sobre un total de 185.856 representan sólo un 2,12%. Y como el que no se consuela es porque no quiere, pues va uno y se dice que bien mirado el texto español es propio en el 97,88%, pero no se puede evitar, mirando más de cerca todavía, página a página, observar dramáticamente que en casi todas hay un retoque o varios del versionista.

¡Y menos mal que la obra todavía no se ha representado!¹ Estaríamos el día del estreno ante el sexto texto, el palimpsesto cada vez más crecido y el corpus incontrolado: cada día, ¡qué digo!, cada función más grueso el cuerpo del delito, o sea el corpus del trabajo... porque, vamos a ver, ¿se sabe en cuántos bytes de información se desvía cada función del texto original? —tomando ya aquí a estas alturas el concepto de «original» en su sentido más laxo, casi des-semantizado, identificándolo, para no complicar las cosas, con el libreto—. Y vuelvo a formular la pregunta: ¿en cuántos bytes se desvía cada función del texto del libreto? Lo que sí parece fácil de intuir es que nunca se desvía en cada una en igual medida, que la proporción de desvío es siempre diferente. Ya lo decía Artaud: el teatro es como la vida, lo que allí pasa sólo pasa una vez, es único e irrepetible, un gesto iniciado, una palabra dicha no tienen segunda vuelta, ni vuelta atrás...

Así pues, cada función vendría a engrosar el palimpsesto, con tantas capas como funciones representadas: siete, ocho, nueve, diez... X textos. El

1. Se han estrenado el 29 de abril de 1994 en el teatro Salón de Cervantes de Alcalá de Henares: *La alondra* de J. Anomilh, dirigida por Esteban Polls.

investigador celoso, obsesionado por la cuantificación del desvío, mediante una cámara de vídeo o un simple magnetófono para registrar lo dicho en cada función, bien podría realizar un trabajo conclusivo al respecto. El único problema sería la vacuidad de tal empresa, capaz de hacernos traer a colación la febril actividad desarrollada por aquellos dos personajes de ficción salidos de la pluma de Flaubert: Bouvard y Pécuchet... desde el principio el resultado ya es conocido.

El juego con las unidades de información, bytes, sirve sólo, como cabía esperar, para cuantificar el desvío, pero, claro, no lo califica. Sirve al traductor obsesivo para medir la cantidad de palabra propia en el texto, para determinar la propiedad de la palabra personal, digamos sus derechos de propiedad y nada más. Una vez comprobada la diferencia, descrito el desvío, el cómputo de bytes nada nos dice sobre el acierto o el desacierto; harina de otro costal es la valoración del resultado obtenido. Esa segunda fase pasa por el estudio comparado de los textos con otras miras, para explicitar las motivaciones y las intenciones de la transformación, responder, en definitiva, a las preguntas clásicas en este tipo de procesos textuales del «para qué» y del «por qué», ¿para qué se cambia y por qué se cambia?

Cuando el autor del libreto es un versionista o/y director, que no coincide con el traductor, cabe pensar que algunas de esas transformaciones vienen avaladas por su conocimiento y experiencia del medio, y en consecuencia autorizadas desde la profesión o el gremio artista, siempre que el traductor no forme parte de ese mismo medio. En parejas circunstancias no le cabe al traductor sino rendir sus armas y bajar la guardia ante el saber del experto, y aceptar que frases traducidas con esmero —ni más ni menos que el texto de partida, en un registro de lengua considerado adecuado y en la conciencia de su uso estético— se transformen en pro del ritmo escénico y de las posibilidades de dicción de los actores, que el director-versionista ya se ha pre-representado antes de la misma representación.

Éste es un lado, pero existe otro más oscuro y sombrío, de explicación difícil, y que concierne a todo trabajo de reescritura, segunda escritura de un texto ya escrito por otro, lado más inconsciente que consciente que bien pudiera tener por divisa emblemática la formulación: «A mi me suena mejor esto que esto». Dominio de las manías lingüísticas, de los gustos y formas de expresión lingüística de cada individuo relacionados parcialmente con usos familiares y geográficos (lugar de origen y de residencia), en suma lo que los lingüistas llaman «idiolecto» en su sentido más restringido, la lengua de cada uno, el uso histórico y fantasmático que cada individuo hace de ella. No estaría de más recordar para la ocasión, y por muy sabido que sea, que en griego *idios* significaba 'singular'.

La relación que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinión, eminentemente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. Desde ese punto de mira, y siempre que a uno le parezca aceptable tal premisa, el papel del traductor teatral no sería específico, su actividad no tiene por qué ser diferente a la del traductor de relatos o de poemas. Teóricamente le bastaría su saber lingüístico y su sensibilidad estético-literaria para afrontar cualquier tipo de texto considerado literario. Naturalmente que la práctica habitual de un tipo de género concede grados de experiencia, pero cabe preguntarse si desde la traducción no es mucho más importante la experiencia en un autor o en una época determinada en la historia literaria que la del género. Personalmente me decanto por la primera opción, sin que ello suponga poner en entredicho las particulares características de la escritura material del texto teatral, que requiere una atención esmerada al sinfín de exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos, blancos del texto, juegos de mayúscula y minúscula, paréntesis, apartes... todo un festival y parafernalia tipográficos. Y sin olvidar tampoco otra característica importante del texto teatral que hasta aquí, en esta comunicación, había sido silenciada: me refiero al entrelazado de texto y paratexto, discurso didascálico y discurso de personajes. El traductor cambia necesariamente de actitud ante una y otra forma de discurso. Conoce la mayor responsabilidad de la traducción del discurso de los personajes, va a ser dicho por los actores y oído por los espectadores, va a vivir, mientras que el otro, el didascálico, es sólo letra impresa, que no muerta, porque las acotaciones también viven y determinan el espectáculo, pero de otro modo, la lengua existe sólo en el papel. Pero todavía hay más: el discurso didascálico de las indicaciones escénicas no tiene las características del discurso propiamente literario. Se trata generalmente, y no se me escapa que hay excepciones, de un discurso técnico, orientado a un significado preciso, unívoco y más denotativo que connotativo, en la mayor parte de los casos. La preocupación del traductor pudiera ser aquí más semántica que formal, lo que importa es decir en el texto de llegada ni más ni menos que en el de partida, como si de la traducción de un texto científico se tratara, donde lo que importa es, sobre todo, la transmisión de los contenidos, sin ambigüedades y de forma precisa, hasta donde la lengua de llegada lo permita.

Pero volvamos al viaje del texto dramático traducido y a sus avatares. Cuando el texto llega a las manos del versionista o/y director se produce un fenómeno sin correlato en los otros géneros, el poético y el narrativo. Parece obvio que la lectura de un libro de poemas o de una novela traducidos no conduce en general a su reescritura, a no ser que ese texto sea utilizado para un trabajo de producción textual, serio o paródico, en mayor o menor gra-

do creativo. Dicho de otro modo, el texto B, narrativo o poético, es una versión del texto A, y como tal se imprime. Por el contrario, el texto dramático que el traductor libra puede someterse a un trabajo de reescritura y ser objeto de una versión segunda con destino a la escena. El hecho, explicable por las necesidades de la teatralización, es bastante más significativo de lo que en principio pudiera parecer, porque en este caso un lector experimentado, el director-versionista, procede a su reescritura con la intención de influir en la recepción del público espectador, y de imponer la propia lectura y no otra, optando por determinadas soluciones y suprimiendo ocasionalmente ambigüedades que no sirvan a la transmisión del mensaje tal y como él quiere marcarlo.

Una ilustración precisa de la amplia gama de operaciones a que es sometido el texto traducido en su camino hacia el teatro nos la proporciona la relación paratextual previa de los nombres de personajes, que luego reaparecerán desde el paratexto inserto, puntuando cada parlamento atribuido a cada uno de ellos —elijo este ejemplo por considerarlo en extremo sencillo y suficientemente revelador—. La primera cuestión que se plantea es si se deben traducir los nombres de personajes, lo que ya lleva implícito el establecimiento de categorías. Tres grandes grupos: personajes designados por el patronímico, personajes designados por el nombre propio individual y personajes designados por la función (Poiret, Charles o *le soldat* en francés). A mí entender sólo es evidente la traducción en el último de los casos: el soldado, como el criado o el arzobispo, en la lengua de llegada a la que el texto se traduce. En los otros dos casos el asunto es problemático, o al menos resolver en uno u otro sentido es más bien fruto de una opción por parte del traductor, en primera instancia, o por parte del versionista-director en la segunda. ¿Se pretende conservar o abolir el origen extranjero de la pieza? Algunos dirán que si el decorado, de inspiración realista, responde al del interior de una casa americana de los años cuarenta, pues bien está que los personajes se llamen entre sí por los nombres angloamericanos. Eso sucede en una comedia de Neil Simon que actualmente recorre la geografía nacional, *Perdidos en Yonkers*. Otra opción consiste en traducirlos, siempre que en la onomástica de la lengua de llegada exista el correlato: Charles-Carlos, Jeanne-Juana. Una ventaja de esta segunda opción es que los actores no tendrán problemas fonéticos para la dicción, considerando que el nombre de personaje no aparece sólo en la relación paratextual previa ni es mero recurso de identificación de un papel y atribución de un fragmento de discurso o parlamento, sino que también aparece el nombre de personaje en el discurso dicho en la escena, cuando el destinatario-personaje nombra explícitamente o llama al destinatario también personaje.

Más complejo resulta el caso de los patronímicos Monsieur o Mister X. Las convenciones al uso en materia de traducción nos han acostumbrado a que permanezcan igual que en el texto de partida. A ningún traductor se le ocurriría traducir M. Poiret (en relación con el sustantivo francés *poire*, que significa 'pera') por el señor Perilla. Si bien es cierto que todo es posible si la versión se aleja en exceso de la traducción para entrar en el dominio de la adaptación, a sabiendas de que las fronteras del espacio que designan uno y otro término son de acotación difícil. En muchos casos, y también es harto conocido, el nombre del personaje no es casual, mero signo inmotivado extraído al azar de la lengua en que el texto está escrito, sino elemento de un código cifrado dentro de la poética simbólica del espectáculo. En casos como éstos, al traductor le puede quedar la mala conciencia de no haber traducido plenamente su lectura. Un ejemplo límite me servirá para ilustrar lo que quiero decir: en *L'Alouette* de Jean Anouilh hay un personaje importante que se llama Cauchon, grafiado con au y no con o, pero fonéticamente muy próximo, casi homófono (diferencia de o abierta y o cerrada en sílaba átona), del nombre que en francés designa al cerdo. El nombre del personaje no ha sido inventado por Anouilh para la ocasión, utiliza el nombre del obispo que históricamente se encargó del proceso de Juana de Arco, pero su función, en tanto que personaje colaboracionista del ocupante inglés, recuerda ostensiblemente el comportamiento de los humanos que metafóricamente calificamos con el nombre del mencionado cuadrúpedo. No le queda al traductor otro remedio que dejarse en el tintero el matiz o, si se prefiere, la sutileza en el disco duro de la memoria.

Hasta aquí me he venido ocupando de los pequeños dramas del traductor dramático, de la situación del traductor del texto teatral en relación a las otras instancias hasta llegar al espectáculo final de la representación en la escena. Dejando a un lado la situación del traductor, pasaré a ocuparme brevísimamente del traductor en situación, antes de que caiga sobre mí todo el peso del telón horario o el señor presidente de la sesión se vea en la obligación de enviarme a las bambalinas. Dos o tres indicaciones puntuales al respecto, que parece importante no silenciar en esta intervención.

Cuando el traductor se enfrenta por vez primera con texto objeto de su trabajo su actitud variará según que se trate de un texto ya traducido a la misma lengua o de un texto que se traduce por vez primera. En este caso recae sobre él toda la responsabilidad de verter a la lengua de llegada un texto que pasará a engrosar el cúmulo de textos que constituyen la serie literatura en esa lengua. Trabajo honroso de responsabilidad extrema que le hará entrar en la historia de los intermediarios... Su trabajo no es comparable, es original, la singularidad está asegurada... En cambio, cuando el texto ya ha

sido traducido, su trabajo se desarrolla en otro marco bien distinto. Una de sus preocupaciones primeras consiste precisamente en singularizar el texto producto de su actividad. No puede contar ya sólo con el texto A escrito en la otra lengua, necesariamente se ve obligado a contrastar resultados y a convertirse en un asiduo del intertexto; en él encuentra a veces la confirmación de sus hipótesis, resuelve sus dudas y va tomando conciencia de la propia escritura, comprobando las diferencias y asumiendo las coincidencias, que en ocasiones le resultarán del todo inexplicables. Abocado al diálogo con el intertexto y al trabajo de producción-transformación, es incapaz de no caer en la tentación de creer que la última versión en el tiempo, hipertextual, está, como es natural, muy por encima de las demás... Restituir al texto en la lengua de llegada fragmentos olvidados o matices suprimidos por las otras traducciones no puede sino colmar su propio deseo, en mayor medida si también tiene la fortuna de dar con fragmentos de supresión dudosa y descubrir una mano negra, la de la censura, por ejemplo... para íntima y solitaria satisfacción, pero casi inapreciable en la traducción.

Con el deseo colmado y de inmediato insatisfecho, a manera de un donjuan de los textos, el traductor los frecuenta y establece con ellos una relación de seductor seducido para de inmediato caer en el olvido, y mucho más que en los otros géneros en el teatro, donde, como es sabido, la lengua, la palabra, está condenada por el espectáculo a vagar en la metonimia eterna... una parte, pero nunca el todo.

