



La traducción de una obra de teatro va mucho más allá de la traducción del texto escrito, puesto que la dimensión extratextual de un texto dramático incluye componentes culturales y semióticos, convenciones dramáticas, aspectos de la actuación y de la escenificación. De este modo, el traductor se enfrenta a una plétora de posibilidades, y sus elecciones se ven fundamentalmente condicionadas por el propósito y las circunstancias que en principio determinan la traducción. En este artículo se examinan primeramente cuáles son las principales dificultades que encuentran los traductores de textos dramáticos. A continuación se comparan tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, a fin de ejemplificar los problemas puntualizados, y de precisar y evaluar las estrategias que utiliza cada uno de los traductores de acuerdo con la naturaleza de cada traducción.

Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*¹

MARTA GUIRAO
University College London

The translation of a playtext is more than just the translation of a written text, since the extratextual dimension of a dramatic text involves cultural and semiotic elements, dramatic conventions and aspects of performance and mise en scène. The translator thus confronts a profusion of possibilities, and his choices are fundamentally constrained by the purpose and circumstances that dictate the translation in the first place. To begin with, in this article we examine the main areas of difficulty that theatre translators encounter. These problems have then been illustrated by comparing examples from three translations of Federico García Lorca's play Bodas de sangre (Blood Wedding) into English, so as to outline and assess the strategies that each of the translators has implemented according to the nature of each translation.



INTRODUCCIÓN

Si hay tantas lecturas como lectores, es evidente que habrá tantas traducciones de un texto como traductores. Cada traductor se enfrenta de manera distinta a los problemas que plantea el transferir un texto de una cultura a otra, y toma decisiones de acuerdo con parámetros de contexto, función, contenido, género y estilo. En lo que concierne a textos dramáticos, los problemas de la traducción se intensifican a causa de la peculiar naturaleza del hecho teatral, donde los elementos textuales y culturales se entretajan con sistemas de signos extratextuales. Estos sistemas varían según la manera en que un texto es interpretado (dinámica del texto, ritmos del discurso, gestualización) y puesto en escena (en un espacio público, en un momento determinado, para un tipo de público) por un director o una compañía teatral.

La cuestión de cómo traducir obras de teatro ha sido abordada y resuelta de diversas formas por los implicados en el mundo teatral. Dramaturgos, directores, actores, críticos literarios y teatrales, estudiosos, y algunos que reúnen varias de estas categorías, expresan ideas divergentes acerca de los criterios que se deben seguir al traducir una obra dramática. A los directores, por ejemplo, les preocupa sobre todo aquello que funcionará o no funcionará sobre el escenario, y tienden a repasar severamente el trabajo de traductores más académicos, que puede estar demasiado orientado hacia el texto original. De cualquier modo, los paradigmas en la traducción teatral van cambiando poco a poco, y las cuestiones lingüísticas dan paso a un creciente desvelo por la traducción de los elementos culturales y gestuales más apropiados. No obstante, y a pesar de intentos preliminares como el de Keir Elam de exponer la

composición dramatólogica de los textos dramáticos, las teorías sobre el análisis de obras de teatro y representaciones son escasas y fragmentarias, ya que normalmente se concentran en un sólo aspecto de la obra, ya sea el textual, el semiótico o el deíctico.² Esta fragmentación aumenta la dificultad de la tarea del traductor, que se ve abocado a una elección: o bien produce un texto para leer, o bien confía en su propio conocimiento de las tablas o en la colaboración con personas que las conocen para elaborar una traducción que se pueda poner en escena. Al mismo tiempo, y ya que el texto traducido es normalmente el primer —a veces el único— punto de referencia para los actores y el público de la lengua meta, el traductor debe también tener en cuenta las implicaciones sociológicas y culturales del teatro tanto en la cultura de origen como en la cultura meta, a fin de acentuar las características más sobresalientes de una obra determinada en un momento preciso. De este modo, podemos esperar que las diferentes versiones de una única obra de teatro tomen formas diferentes dependiendo de las circunstancias de su traducción y el propósito a que responden. Tal variedad provee un material muy útil para estudios de caso de índole comparativa, que a su vez contribuyen a iluminar las zonas oscuras que aún persisten en los estudios de traducción de teatro. Este artículo se propone señalar cuáles son los problemas a los que se enfrentan en general los traductores de obras dramáticas, e ilustrarlos por medio de

¹ Parte de este artículo fue incluido en un trabajo de investigación en el Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, en mayo de 1997.

² La mayor parte de la obra analítica que se ocupa de 105 textos teatrales examina el aspecto semiótico en las obras y en su puesta en escena. El libro *Littérature et spectacle*, de Tadeusz Kowzan (La Haya: Mouton, 1975), inauguró el estudio de la semiótica del teatro. Los alumnos de Kowzan utilizaron su modelo para el análisis de determinadas representaciones, que queda recogido en el libro *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, ed. Tadeusz Kowzan (Lyon: Université de Lyon, 1976). El libro de Patrice Pavis *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1976) ofrece una fundamental introducción general al problema del signo teatral.



referencias a tres traducciones distintas al inglés de la obra de Federico García Lorca *Bodas de sangre*. De este modo, podremos precisar y evaluar las estrategias que utiliza cada uno de los traductores de acuerdo con la naturaleza de cada traducción.

Por razones eminentemente prácticas, la comparación que aquí se hace de las tres traducciones se realiza sólo a nivel textual. Sin embargo, de acuerdo con el comentario anterior, ha de reconocerse lo inadecuado de un análisis meramente textual, que tan sólo puede señalar de forma imprecisa aspectos importantes de la puesta en escena que son en último término la realización del potencial emocional de la obra. A pesar de todo, esperamos que los hallazgos de la comparación, si bien no concluyentes ni exhaustivos, constituyan una ayuda para la identificación y optimización de distintas estrategias de traducción por parte de otros traductores.

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN DE TEATRO

En palabras de Susan Bassnett, «a theatre text exists always in relation to its performance.»³ En el libro *The Manipulation of Literature*, Bassnett define el texto escrito (o «verbal») como tan sólo un guión, parte de una trama más amplia de sistemas de signos entrelazados que incluye componentes paralingüísticos y cinéticos. Asimismo, Anne Ubersfeld ha descrito lo incompleto del texto teatral acuñando la expresión *texte troué* (texto agujereado). En su análisis del discurso teatral, estos agujeros se corresponden con ciertos elementos extratextuales que se dan de manera simultánea con el

texto dentro de la estructura semiótica ya especializada en la representación teatral. Para ambas escritoras, el leer teatro simplemente como un texto literario escrito equivaldría a intentar apreciar una obra musical leyendo la partitura.⁴

No obstante, es el texto verbal el que ha disfrutado siempre de un prestigio que oscurece la importancia de todos los demás códigos en el universo semiótico de la obra de teatro. Esto ocurre incluso en casos en los que se sabe que el texto se escribió después de una representación, o que se escribió de forma específica para una compañía o representación determinada, o con otros condicionamientos ajenos a la creatividad literaria. William Shakespeare, por ejemplo, no otorgaba ninguna importancia a la publicación de sus obras, que él consideraba tan sólo la base de la puesta en escena; y aunque algunas de ellas fueron publicadas a lo largo de su vida, pocas de éstas fueron revisadas o autorizadas por él. Paradójicamente, a su muerte, esta situación desencadenó continuados intentos de instaurar alguna de las versiones como «texto autorizado» o verdadero. Un caso completamente distinto en lo que concierne a la jerarquía de texto y representación es el de la obra *¡Qué guerra tan bonita!*, cuyo origen colectivo desafía cualquier noción de intención autorial.

La articulación de la deconstrucción en la literatura progresivamente ocasionó la negación de la mencionada intención autorial, y a medida que la crítica literaria avanzaba hacia la sanción de las múltiples lecturas e interpretaciones, la semiótica emergió como oposición a la preeminencia del texto escrito. Tadeusz Kowzan fue pionero en el estudio de los sistemas teatrales de signos, a través de los cuales quiso analizar y definir el conjunto de la obra teatral. En 1975 Kowzan elaboró un modelo semiológico que situaba las partes constituyen-

³ Susan Bassnett-McGuire, «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» en *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, ed. Theo Hermans (Londres: Croom Helm, 1985), p.p. 87-102 (p. 87).

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1978) p.p. 152-153.



tes del teatro dentro de diversas categorías: los signos que dependen del actor y los que están fuera del mismo, las señales auditivas y las señales visuales, los signos que se sitúan en el tiempo y los que se sitúan en el espacio etc.: Su modelo aislaba estas categorías como componentes de un macro-sistema que integraba todos los aspectos de discurso teatral, movimiento, escenarios, sonido y apariencia de los actores. Aunque el modelo de Kowzan no contempla la traducción de una lengua a otra, si es un buen punto de partida para examinar y evaluar la importancia de los distintos sistemas de signos implicados en un texto teatral y en su puesta en escena (ritmos, gestualización, deixis...), con el fin de hallar pistas acerca de cómo orientar una traducción determinada.⁶

Dado que el lenguaje del teatro se basa en los ritmos de elocución (*speech rhythms*), uno de los aspectos más cruciales de la traducción del texto dramático es el recrearlos de forma adecuada. En un plano fisiológico, el ritmo elocutivo depende de la cadencia de respiración de los actores, y un traductor debe asegurarse de que su texto pueda ser declamado prestando atención a los *tempos* de respiración. Por otra parte, es el ritmo del diálogo teatral el que encauza la energía de la obra, de modo que los cambios en el ritmo alteran el énfasis, el movimiento y, a través de ambos, el sentido del texto. La relevancia dramática de los ritmos es evidente para escritores, directores y actores, que han elaborado diversas técnicas y métodos para capturar y recrear las cadencias que subyacen en sus textos teatrales. A Constantin Stanislavski, por ejemplo, se debe la introducción del concepto de «tempo-ritmo», acerca del cual explicaba: «el tempo-ritmo de una obra o representación no es una sola cosa, sino una serie de grandes y pequeñas convergencias de

⁵ Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*.

⁶ A partir del trabajo de Kowzan, se siguen utilizando los sistemas de signos como base para estudios de caso sobre obras teatrales determinadas.

tiempos y ritmos diversos, que se funden en un todo armonioso».⁷ Paralelamente Susan Bassnett aboga por la existencia de «ritmos subtextuales» (*undertextual rhythms*),⁸ una armonía de tempo-ritmos en la locución y el movimiento que existen bajo la superficie textual, comunicándole valor creativo y potencial dramático. Estos ritmos parecen corresponderse también con la «géstica» de Stanislavski, los indicadores físicos para los actores que se encuentran incrustados en el texto. En la misma línea, Bertolt Brecht hablaba del *gestus* en la caracterización: la actitud y fuerza dramática de un personaje dentro de la obra, cimentada en los patrones de su discurso (expresiones, estructuras recurrentes, ritmo, registro o dialecto), que diferencian fundamentalmente un personaje de otro. Evidentemente, los traductores de obras teatrales deben tener en cuenta la importancia física y dramática de estos elementos rítmicos y buscar la forma apropiada de transcribirlos o de adaptarlos a sus equivalentes en la cultura meta.

La mímica también debe de ser tenida en cuenta por el traductor de teatro. La primera escena de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, con el encontronazo de los criados de las familias rivales, constituye un buen ejemplo de como los significados del gesto son en gran medida específicos de cada cultura. El ademán del criado de Montesco de morderse el pulgar ante los de Capuleto era en su época un gesto de burla y escarnio, un insulto que requería represalias. Dado que el público de la cultura meta tiene que comprender el motivo de la reyerta que sigue, el significado de este ademán ha de que-

⁷ Constantin Stanislavski, *Building a Character* (Londres: Methuen, 1968) (p. 213).

⁸ A pesar de que su traducción al castellano es la misma, hay que hacer una diferenciación entre el término «undertext», utilizado por Bassnett, y el término «subtext» que emplea Stanislavski. El «subtext», en lugar de derivar de la naturaleza y las características del propio texto, es más una interpretación que proporciona el genio del actor, como complemento esencial al texto del dramaturgo.

dar claro. Obviamente, esto puede hacerse a través de la actuación, conservando el texto, pero el traductor también puede optar por la traslación cultural, sustituyendo el movimiento de morderse el pulgar por otro que tenga las mismas connotaciones en la cultura meta. Como ejemplo menos crítico puede citarse la adaptación de convenciones sociales tales como los saludos, pudiéndose dar, por ejemplo, la sustitución de besos o abrazos por apretones de mano en una sociedad en la que las relaciones sociales siguen pautas muy formales.

La dimensión deíctica del texto hace surgir más dificultades. Al igual que en el mundo real, el mundo ficticio del escenario se desarrolla a través de la relación de los personajes entre sí y con su entorno, siempre dentro de un marco cultural definido. Como afirma Keir Elam, la deixis o sistema de referencias actualiza el contexto dramático, situando la acción dentro de un universo dinámico que se desenvuelve de acuerdo con sus propias normas.⁹ Incluso un monólogo, la acción dramática más simple, implica por lo menos tres referentes («yo», «aquí y «ahora»»), que sitúan al personaje en relación con su contexto; pero en general el discurso dramático integra de forma compacta múltiples expresiones referenciales, que definen a los personajes que las utilizan y sus relaciones. Según Susan Bassnett, los elementos deícticos están tan estrechamente vinculados al lenguaje y a la cultura que un cambio en el sistema deíctico de la lengua origen puede producir una alteración radical en la dinámica de la obra teatral, ya que afectaría directamente a la caracterización y relaciones de los personajes. Como ilustración Bassnett examina el caso de una traducción italiana de *El rey Lear* en la que las alteraciones en la deixis (en parte debidas a las diferencias en el tratamiento gramatical de los pronombres en las dos lenguas) convierten a

la firme y valerosa Cordelia en un personaje débil y quejoso, quebrantando así la coherencia entre la trama y los personajes.¹⁰



TRADUCTORES DE TEATRO Y PROCESOS DE TRADUCCIÓN

En 1981, a raíz de la cuestión de la competencia lingüística que surgió en la Riverside Conference, Susan Bassnett llevó a cabo una encuesta entre los traductores de obras teatrales.¹¹ La finalidad de la encuesta era determinar cómo consideraban su trabajo estos traductores, y las prioridades que establecían en el momento de elaborar sus traducciones. También de manera indirecta la encuesta cotejaba los criterios de traductores y actores acerca de las características de las traducciones dramáticas. Es digno de reseñar que en la encuesta la gran mayoría de los traductores manifestaron que traducían para el teatro, aunque un 50% declaró que su trabajo servía tanto para el escenario como para la publicación, y en consecuencia, que una misma versión de una obra podía servir tanto para un público en directo como para un público lector. Al mismo tiempo, un porcentaje relativamente alto (35%) declaraba que no traducían pensando en un determinado actor, compañía, teatro, público u ocasión: simplemente traducían un texto literario sobre la página. Esta actitud la llevaba al extremo el 15% de los traductores, que respondieron que nunca recitaban el diálogo sobre el que trabajaban.

Estos resultados indican una falta de atención por parte de los traductores a los criterios de interpretabilidad, que son vitales para la puesta en escena de una obra. Una causa de esta falta de atención podría ser el alejamiento

⁹ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (Londres: Methuen, 1980), p.p. 137-178.

¹⁰ Susan Bassnett, «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts».

¹¹ Susan Bassnett, «The Translator in the Theatre» en *Theatre Quarterly*, vol.X, n°40 (1981), p.p. 37-49.



del teatro de su posición como medio público de la comunicación inmediata de experiencias vitales, posición que ha sido conquistada en nuestros días por el cine. En segundo lugar, el respeto con que son considerados los clásicos de un canon literario provoca la equiparación del texto dramático con cualquier otro tipo de texto literario, fomentando su valor como lectura por analogía con el resto de las obras literarias. Así pues, al tiempo que queda desplazado de su lugar central como acontecimiento social, el teatro se convierte progresivamente en algo que se posee y se disfruta en forma de libro o texto. No puede sorprender entonces que los traductores a veces «olviden» la noción original del texto teatral como herramienta para los actores, no para los lectores. Simultáneamente, los actores dicen sentirse relegados en el proceso de la traducción aunque son ellos los que finalmente tendrán que declamar el texto. La «fidelidad», dicen, es un obstáculo, ya que una traducción exacta puede resultar no representable si el texto ha sido tratado como literatura sin atender a los elementos teatrales requeridos.

De este modo, es patente que existe una división entre traducciones «sobre la página» (ediciones de lectura) y traducciones «sobre el escenario» (a veces llamadas «libretos»). Esta diferenciación la sostienen en gran medida aquellos que utilizan las traducciones en primer lugar: directores y compañías de teatro. Una situación reciente en España ilustra esta situación: durante años, las traducciones de Shakespeare del crítico literario y traductor José María Valverde han sido ampliamente elogiadas dentro de los círculos académicos, y se han vendido con éxito como ediciones de lectura. Algunas compañías de teatro, sin embargo, manifiestan que las traducciones de Valverde son tan poéticas y literales que se hace difícil su representación sobre las tablas. En consecuencia, cuando hace varios años el actor y director Manuel Ángel Conejero

fundó su compañía teatral, se dispuso a elaborar sus propias traducciones de la obra de Shakespeare, las cuales utilizaría para las representaciones de su compañía. En estas traducciones, Conejero fusiona los criterios de interpretabilidad con estrategias para acercar el texto al público de manera que se impliquen en la historia, ya que él sostiene que el teatro hay que sentirlo, no leerlo, y que el texto dramático tiene que ponerse sobre el escenario para justificar su existencia teatral. Las versiones de Conejero difieren de las de Valverde, pero ambos intentan conservar aspectos fundamentales de los originales: mientras Valverde se concentra en el lenguaje poético y las imágenes, aclarando las referencias culturales por medio de notas, Conejero explota los elementos teatrales (explícitos e implícitos) del texto, bien incorporando directamente las aclaraciones, bien sustituyendo material original por material español, o bien omitiéndolos. En estos momentos, las traducciones de Conejero se utilizan para muchas de las representaciones de Shakespeare que se dan en España, mientras que las traducciones de Valverde son altamente consideradas por el público lector.

Al considerar estos puntos inevitablemente surgen dos preguntas: ¿Cuáles son exactamente las aptitudes y habilidades de un traductor de teatro competente? ¿Quién está capacitado para traducir teatro adecuadamente? Como punto de partida, traductores como Susan Bassnett y Roger Pulvers afirman tajantemente que nadie debería traducir teatro sin tener algo de experiencia propia sobre el escenario. Desde su punto de vista es desde luego necesario que un traductor posea unas determinadas capacidades lingüísticas y literarias, pero lo que es crucial es una cierta dosis de percepción dramática. Es más, la efectividad teatral de la traducción debe figurar en lugar prioritario según se elabora ésta, por encima de lo puramente literario, y prestando atención a los rasgos

extratextuales de la obra.¹² Esta perspectiva, sin embargo, ha sido llevada a veces al extremo en ocasiones en que se emplea a dramaturgos o directores monolingües para traducir teatro, aunque no posean las habilidades lingüísticas necesarias para la traducción de la lengua original.¹³ Algunos errores graves y confusiones han surgido a veces o se han perpetuado a causa de este método.

En realidad, la mayoría de los traductores de obras de teatro hoy en día suelen elegir una de entre varias estrategias posibles para traducir. El traductor «literario» trata el texto como literatura, traduciendo normalmente los diálogos con escasa atención a rasgos paralingüísticos. Por otro lado, el traductor que se orienta más hacia la interpretabilidad de la obra intenta crear cadencias fluidas y producir un texto que se pueda declamar fácilmente (sustituyendo, por ejemplo, acentos regionales del texto origen por acentos regionales de la lengua meta). Otro tipo de estrategia es la traducción en dos fases, que implica una traducción literal de un traductor bilingüe, y una versión representable de esta traducción hecha por un dramaturgo monolingüe. El problema de este tipo de traducción es que a menudo el dramaturgo reescribe gran parte de la versión literal del traductor profesional, lo que suele causar un sentimiento de agravio por ambas partes. Finalmente, la traducción «cooperativa» puede realizarse de dos formas: o bien trabajan juntos un hablante de la lengua origen y un hablante de la lengua meta, o bien la realiza alguien que tiene conocimientos de la lengua origen, trabajando junto con el director y/o los actores que van a

representar la obra. Este procedimiento ha sido descrito por John London:

Once rehearsals were under way, it became clear that certain wordings needed to be changed, since the actors weren't happy with what they had to say. Moreover, I found that my critical ethics concerning cultural consistency were soon contradicted by the aesthetics of the performance: linguistic anachronisms, clashes of register and tone etc.¹⁴

En el caso de la traducción «literaria», el traductor siente una responsabilidad hacia el texto original, mientras que en los otros tres se da más importancia al contexto meta. Con todo, en relación con la representación, la traducción cooperativa es la que parece obtener los mejores resultados. Este enfoque considera que la interpretabilidad de una obra está embebida en el texto en forma de tempo-ritmos, géstica, *gestus* etc. y sensibiliza a los traductores hacia los componentes teatrales y culturales, más allá de las cuestiones meramente lingüísticas. Por ejemplo, las pautas déicticas que canalizan la dinámica de la obra las apreciará y entenderá de forma más precisa e intuitiva un hablante nativo, y asimismo el peso dramático de peculiaridades del texto lo identificarán de forma más precisa los actores implicados. Por consiguiente, este tipo de traducción constituye una buena base para la representación.

Para ilustrar algunas de estas estrategias para la traducción, en la siguiente sección se cotejarán los diferentes enfoques de tres traducciones de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Al examinar la naturaleza y propósito de cada traducción, identificando ejemplos específicos, intentaremos localizar y delimitar las estrategias y prioridades que han determinado los traductores al encontrar puntos conflictivos de

¹² Susan Bassnett, «Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance», en *Literature and Translation*, ed. James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (Lovaina: Acco, 1978), pp. 161-176.

¹³ En Gran Bretaña, por ejemplo, el National Theatre y la Royal Shakespeare Company siguen a menudo una política de emplear a poetas y dramaturgos británicos para adaptar obras extranjeras.

¹⁴ John London, «Theatrical Poison: Translating for the Stage» en *Translation and Performance: Papers on the Theory and Practice on Translation*, ed. Peter Fawcett y Owen Heathcote (Bradford: University of Bradford, 1990), p.p. 141-167.





naturaleza lingüística, teatral y cultural. Evidentemente, la validez de sus elecciones debe en todo momento considerarse en relación con las circunstancias y motivos que rodean las traducciones.

BODAS DE SANGRE

Bodas de sangre, escrita en 1933, es la obra de Lorca más conocida por el público angloparlante. Está basada en un hecho real: una novia que escapa con su amante en el día de su boda. Es la historia de una pasión que sobrepasa las barreras sociales y morales, pero que conduce fatalmente a la muerte. En torno a la trama, un marco de odios ancestrales entre familias, y como fondo, un pueblo pobre en una Andalucía reducida a los valores universales propios de la tragedia griega. En el plano estilístico, la característica mezcla lorquiana de prosa poética y verso en forma de diálogos y canciones logra su punto álgido en *Bodas de sangre*. Y si bien para las compañías de teatro el gran desafío de la obra radica en la interpretación de la poesía apasionada, de las canciones y los bailes; la traducción de la obra implica la búsqueda de equivalencias y paralelismos dentro de distintos marcos culturales.

En este estudio hemos comparado tres traducciones de *Bodas de sangre* al inglés, todas ellas realizadas por traductores con competencia en la lengua española. La primera es la traducción de Gwynne Edwards en el libro *Lorca Plays: One*.¹⁵ Edwards es una renombrada estudiosa y crítica de Lorca. La segunda es la publicada por Michael Dewell y Carmen Zapata, en el libro *Three Plays: The New Authorized English Translations*.¹⁶ Finalmente, la tercera se titula *Blood Wedding*, con el subtítulo *In a Ver-*

sion by Ted Hughes.¹⁷ Todas ellas han pasado por los escenarios, pero se pueden encontrar entre ellas varias diferencias fundamentales en finalidad y carácter.

En su 'Note on the translation', Gwynne Edwards declara abiertamente:

It is important not to dilute the Spanishness of Lorca's language by seeking approximations or equivalents which will make the dialogue more polished, more acceptable, and ultimately more cosy for an English-speaking audience.¹⁸

Su traducción comienza así pues negando cualquier intento de domesticación. Queda claro que su objetivo es verter de la manera más precisa posible el sentido de las palabras de Lorca y la atmósfera «española» de toda la obra. A pesar de este enfoque tan académico, Edwards subraya al final que pretende lograr una traducción que se pueda representar. Como veremos, los resultados de esta estrategia son muy poéticos, aunque a veces dificultan la comprensión.

Como contrapunto, la versión de Dewell y Zapata es un intento de recrear un texto para representarlo en un contexto muy especial, por una compañía particular: en la Bilingual Foundation of the Arts en Los Ángeles, por la Los Angeles Theatre Company, que actúa en castellano una noche y en inglés la siguiente. Tras haber decidido escenificar *Bodas de sangre*, la directora de la compañía, Carmen Zapata, revisó las traducciones al inglés que ya existían y llegó a la conclusión de que ninguna de ellas se adecuaba a sus propósitos. Ella y Michael Dewell decidieron entonces elaborar su propia traducción, una versión que unos actores y un público bilingües pudiesen representar y aceptar. Finalizado el texto, a medida que se sucedían los ensayos se dieron cuenta de que los

¹⁵ Gwynne Edwards (ed.) *Lorca Plays: One* (Londres: Methuen, 1987).

¹⁶ Federico García Lorca, *Three Plays: The New Authorized English Translations* (Londres: Penguin, 1992). Nótese el énfasis del título en la legitimidad de la traducción.

¹⁷ Federico García Lorca, *Blood Wedding: In a Version by Ted Hughes* (Londres: Faber & Faber, 1996).

¹⁸ Gwynne Edwards (ed.) *Lorca Plays: One* (p.94).

actores requerían una serie de cambios significativos —desde palabras aisladas a frases completas— para poder «sentir» la obra en inglés de la misma forma que la «sentían» en castellano. Fue el hecho de estar trabajando en un texto para una compañía bilingüe, que a su vez lo representaría para un público también en gran medida bilingüe, lo que llevó a Zapata y Dewell a confiar en gran medida en las opiniones de los propios actores. Éstos abordaban el texto con un nivel muy alto de conocimiento lingüístico y dramático, con el texto original muy presente, y con un amplio conocimiento de las necesidades y expectativas del público. Al mismo tiempo, el texto original en castellano también contenía un grado de exotismo para estos artistas, ya que hay grandes diferencias en vocabulario y referentes entre las variedades del español que se hablan a ambos lados del Atlántico. De acuerdo con esto, podríamos tal vez esperar un interesante efecto colateral: que de forma subconsciente los cambios que los actores realizaban a la traducción pudieran conservar un ligero distanciamiento similar al que ellos mismos experimentaban cuando declamaban el texto original de Lorca.

No obstante, como veremos en los ejemplos, un examen global y detallado de la traducción de Zapata y Dewell deja entrever una fuerte tendencia a la domesticación. Esta percepción se refuerza por el hecho de que después de que cerrase la obra de Zapata, la traducción se tomó como base para una producción de la misma obra con actores monolingües. Para entonces sólo se tuvieron que realizar algunos pequeños cambios, ya que los actores monolingües se sentían cómodos con el mismo libreto que habían utilizado los actores bilingües. Esto indica, primeramente, que la interpretabilidad y potencial emotivo del texto traducido emanaban de dentro del mismo, independientemente de que fuera una traducción. En segundo lugar, esto indica que la traducción de los actores bilingües, decididamente influenciada por cri-

terios de escenificación, no era más exótica de lo que podían aceptar los actores monolingües, que no estaban en absoluto influenciados por el conocimiento del texto original. Y en tercer lugar, parece obvio que a través de este modelo cooperativo de traducción, la producción bilingüe se había hecho más flexible en su relación con el original, además de incorporar directamente y de forma inmediata las dimensiones dramáticas de una puesta en escena.

Para comentar la tercera traducción que se ha utilizado para este artículo, debemos primeramente reflexionar sobre cómo dramaturgos, traductores y directores han planteado la diferencia entre «traducción», «adaptación» y «versión». La mayoría de ellos opina que el término «traducción» indica una reproducción en una lengua de un texto escrito en otra, y que «adaptación» es su realización (traducido o no) sobre un escenario. Se entiende por «versión» el texto o representación que difiere del original en mayor medida que las traducciones o las adaptaciones, gracias a la libre expresión creativa de la persona (normalmente un escritor o director con cierta fama) que la ha realizado. De acuerdo con esto, en su *Version*, Ted Hughes parece querer fundir la visión de García Lorca con la suya propia. Cuando una compañía teatral le encargó la traducción en 1996, Hughes consultó traducciones previas y creó un texto poético algo más alejado del original que los de Edwards, Dewell y Zapata, tanto en lenguaje como en estructuras. Este texto, sin embargo, logra sobradamente recrear para un público angloparlante la violencia y patetismo del original. Al denominar a su texto «versión», Hughes no cree necesario hacer una declaración de intenciones ni explicar las circunstancias en las que se tradujo la obra. De todas formas, hasta cierto punto puede verse como una traducción libre del original, la recreación personal de una historia por parte de un poeta y escritor. A continuación se verán algunas de las soluciones que estos cuatro traductores han dado a problemas





de forma, cultura y lenguaje dramático.

Lenguaje

El innovador lenguaje poético de Lorca, íntimamente ligado al Surrealismo en imágenes y formas, presenta innumerables dificultades a la hora de traducir. Como muestra, aunque el lenguaje de sus personajes a menudo tiene un deje proverbial, en muchos casos las expresiones no son tradicionales, sino inventadas por él. Por ejemplo, en el Acto I Escena I la Madre dice «Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.» (p.p. 5)¹⁹ Estas palabras son un eco de la expresión popular «llamar al pan pan y al vino vino», pero resultan innovadoras para el lector o público españoles. Estos asocian la frase con la expresión de manera inmediata, pero también advierten cómo Lorca distancia su propio lenguaje de sí mismo, haciéndolo reconocible pero extraño a la vez.

Es precisamente este recurso literario el que debe disuadir a los traductores de acudir a las equivalencias proverbiales funcionales de la lengua meta, tales como *to call a spade a spade*. Deben, por el contrario, transformar su lenguaje para reproducir en lo posible el efecto alienante de la prosa lorquiana, y también han de tener en cuenta las connotaciones de estas expresiones pseudoverbales además de su contenido. En el ejemplo anterior, la doble repetición de nombres enfatiza cómo son y seguirán siendo las cosas, y en una interpretación más amplia contribuye a la caracterización de la Madre como alguien que presagia un destino fatal, sin esperanzas de que puedan cambiar las circunstancias o la naturaleza humana. En este sentido, la traducción de Gwynne Edwards «That's what I like. Men to be men; wheat, wheat» (p. 35) mantiene las palabras y la idea de continuidad por medio del verbo «to be», y

aunque rompe el sobrio efecto auditivo de la estructura en paralelo de Lorca, la elisión del verbo en la segunda cláusula provoca un efecto alienante similar al del original. Aun así, son Dewell y Zapata los que obtienen una traducción más rítmica y recitable: «That's what I like — men that are men, wheat that is wheat» (p.4), en la que contenido y connotaciones de persistencia inalterable confluyen en una expresión de estilo proverbial.

Asimismo, Dewell y Zapata traducen de la forma más adecuada y poética la frase «El tiempo cura y las paredes tapan» (p. 31) como «Time can heal and walls can hide» (p.26), que reproduce la aliteración al igual que el lenguaje sencillo y la estructura en paralelo del original. Gwynne Edwards lo traduce con una rima también aliterativa: «Time heals and walls conceal» (p.57), donde sin embargo la palabra culta «conceal» contrasta con la simplicidad del lenguaje más poético de Lorca. La versión de Ted Hughes «You think time heals and that walls shut away» se desvía más de la estructura proverbial del original, diluyéndose en la prosa que la rodea y atenuando la fuerza poética de la expresión popular.

Forma

Desde un punto de vista formal, el uso del verso en *Bodas de sangre* tiene una relevancia especial. En las obras de Lorca, el uso de versos se restringe a momentos de intensidad especial o a canciones de estilo popular que crean un hondo clima dramático. Por ejemplo, la inquietante nana del Acto I Escena II es importante porque condensa los símbolos dramáticos en una alegoría profética del argumento. Acerca de las nanas, el propio Lorca escribió:

Al cabo de un tiempo recibí la impresión de que España usa sus melodías de tristeza más marcada y sus letras de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región, no; todas las

¹⁹ Los números de página referidos al texto español corresponden a la edición de Herbert Ramsden de *Bodas de sangre* (Manchester: Manchester University Press, 1954).

regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos.²⁰

Así pues, la nana del Acto I en *Bodas de sangre* recoge la sombría atmósfera de la obra, anticipándose a la tragedia y creando un contraste violento entre la tierna inocencia del niño y las imágenes de sangre, puñales y muerte. El impacto de este fragmento en castellano es enorme, pero un público angloparlante que no tenga conocimientos de poesía y teatro español podría no apreciar su intensidad a menos que se traslade el mismo efecto a la representación en lengua inglesa. Gwynne Edwards ha sugerido que el sentimiento lorquiano sólo se puede realizar plenamente en castellano y sólo por actores que conozcan la música popular y los bailes de Andalucía.²¹ A pesar de esta afirmación, Edwards se esmera en traducir la nana con una rima asonante similar a la del original. Por ejemplo, la estrofa:

Las patas heridas,
Las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata. (p.1 2)

la traduce Edwards como

Horse's hooves are red with blood,
Horse's mane is frozen,
Deep inside his staring eyes
A silver dagger broken. (p.40),

resaltando los rasgos acústicos de este tipo de canción popular, tales como la rima, el ritmo y la estructura en paralelo por encima de la transcripción del contenido. El resultado son unas estrofas que podrían cantarse fácilmente. Por otro lado, dentro de la estructura de la obra, la

traducción de Edwards integra de forma magistral las imágenes de violencia y sangre con un lenguaje típicamente infantil que se refiere al caballo con un diminutivo. De este modo se reproduce el impacto dramático del original. Dewell y Zapata han traducido las mismas líneas como:

His wounded hooves,
His frozen mane,
And in his eyes,
A silver dagger. (p10),

y Ted Hughes ha traducido:

His hooves are hurt.
His mane is frozen.
And in his eyes
A dagger of silver. (p.1 5)

Ambas traducciones reproducen el lenguaje poético literalmente, pero debilitan el fuerte patrón rítmico, que en el texto original hace destacar la dimensión fatalista de una tragedia anunciada. En este caso, es la traducción de Edwards la que logra aunar todos los componentes formales, sensoriales y emotivos.

Cuestiones culturales

Las referencias culturales muy específicas también representan un problema para los traductores de *Bodas de sangre*. En el Acto I Escena III, una de las buenas cualidades de la Novia es «Hacer las migas a las tres». En gran parte de España las migas son un plato rural que se come temprano para desayunar, antes de salir a trabajar en el campo, por lo que la persona que las prepara debe levantarse aún más pronto. No hay nada extraño en esta cotidiana actividad culinaria, pero sirve para recalcar la buena disposición de la Novia hacia el trabajo y las tareas domésticas. Esta es la interpretación que parecen haber aceptado Zapata y Dewell, y Hughes, ya que todos han domesticado la referencia, traduciéndola por algo más universal: «baking» (p.1 8) y «making bread» (p. 17) a las

²⁰ Federico García Lorca, «Las nanas infantiles» en *Prosa* (Madrid: Alianza Editorial, 1978), p.p. 143 168 (p. 146).

²¹ Gwynne Edwards (ed.) *Lorca Plays: One* (p. 94).





tres de la mañana, una hora que parece normal para esta actividad. Por su parte, Edwards mantiene exactamente la referencia original con su traducción «breaking up the bread» (p. 48), pero esta frase resulta imprecisa para el público angloparlante, que se pregunta qué tipo de persona podría estar partiendo pan a las tres de la mañana.

Una situación similar ocurre cuando en la misma escena el Padre comenta «Buena cosecha de esparto» (p. 20). El esparto (*Stipa tenacisima*) es una planta herbácea que se da en España y el norte de África y de la cual se obtiene una fibra resistente de la que se fabrican esteras, cestos y alpargatas. Parece ser lo único que se puede plantar en el llano árido y desolado donde vive la Novia. Gwynne Edwards ha optado por traducir esta frase literalmente: «A good crop of esparto» (p. 47), aunque esta palabra de origen español no es conocida para los hablantes de inglés, y no facilita la asociación con la idea de aridez. La elección de Dewell y Zapata es «A good hemp harvest» (p. 18). Esta traducción se refiere en realidad a la *Cannabis sativa*, una herbácea completamente distinta que se cultiva en muchos lugares del mundo por su fibra y para obtener marihuana. Además de permitir la alteración, la traducción es adecuada en el contexto hispano-americano, porque la palabra «hemp» con su derivado «hempen», se identifica aquí más fácilmente como una fibra resistente que el esparto, que geográfica y culturalmente resulta más distante. La sorprendente traducción de Ted Hughes «A good crop of alfalfa» (p. 16), además de resultar desconocida para la mayoría de los hablantes de inglés, posterga las connotaciones de sequedad, ya que la alfalfa es la leguminosa *Medicago sativa* que crece en suelos moderadamente irrigados. Por otra parte, la alfalfa se utiliza como forraje para los caballos en España, de manera que la traducción de Ted Hughes crea un vínculo entre las tierras de la Novia y la figura del caballo,

que tiene una importancia central en *Bodas de sangre* como encarnación de pasiones incontrolables.

Escenarios

Es práctica común entre los traductores de obras teatrales el conservar y traducir las indicaciones escénicas de los autores sobre los que trabajan, cosa que hacen Dewell y Zapata en su traducción de *Bodas de sangre*. En cambio, la traducción de Ted Hughes reproduce pocas de las indicaciones a los actores, y omite totalmente la descripción de los escenarios. Esta exclusión comporta una alteración de las impresiones del texto en el lector, y muy probablemente, también del efecto de la representación sobre el público, ya que en Lorca la repercusión de las indicaciones escénicas va más allá de lo que en ellas se describe. Como ha expuesto Gwynne Edwards, los escenarios de *Bodas de sangre* son en realidad una representación visual simbólica de estados emocionales, y comunican honduras extratextuales de la estructura de la obra, tanto para el lector como para el espectador²².

Tomemos como ejemplo el escenario del Acto I Escena I, que se describe parcamente como «Habitación pintada de amarillo». La Madre, de luto, aparece ya sentada en escena. A medida que el lector percibe la tremenda angustia que abruma a este personaje, la interacción del color amarillo de las paredes con el negro del vestido y la ausencia de movimiento físico de esta escena va creando una imagen de dolor y premonición. Asimismo, a cierto nivel se crea una relación entre las casas de Leonardo y de la Novia, basada en el color similar de la decoración (paredes rosas en la casa de Leonardo, lazos rosas en la de la Novia), un vínculo delator que no advierte el lector de la traducción de Ted Hughes.

²² Gwynne Edwards, *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century* (Cardiff: University of Wales Press, 1985), p.p. 75-126.

Estructura

La traducción de Ted Hughes también altera en cierta medida la estructura original de *Bodas de sangre*. La muestra más prominente de ello la encontramos en el duelo de la última escena. En el original, después del enfrentamiento dialéctico entre la Madre y la Novia, las dos mujeres se unen en su dolor y recitan un lamento funeral, alternando sus voces en la misma estrofa. Hughes, sin embargo, ha traducido la totalidad de este lamento para el personaje de la Madre, a la que una vez más vemos aislada en su angustia, igual que al principio de la obra. Se ha completado un ciclo, y todos los funestos presentimientos de la Madre acerca de la inmutabilidad del destino y de la naturaleza humana se han visto cumplidos. Este cambio también relega a la Novia a los márgenes de la escena y del acto social del duelo. La traducción de Hughes logra subrayar el hecho de que la Novia ha sido ya excluida del sistema moral y social dominante, y no tiene otra elección que regresar al páramo de donde salió; pero al mismo tiempo la atención exclusiva a la figura de la Madre diluye la sombría impresión del coro conjunto de ambas mujeres.

Lo mismo ocurre al final del Acto II Escena I, mientras Leonardo y su desesperada esposa se preparan para ir a la boda. Ella acaba de comprender el tempestuoso amor que su marido siente por la Novia, y como antítesis de la tensa escena y de la angustiada mujer, se oyen voces en la lejanía entonando la canción de bodas. En la traducción de Ted Hughes, esta estrofa de la canción la canta impropriamente Leonardo en lo que percibimos como una burla cruel del sufrimiento de su mujer, que no concuerda con su propia angustia culpable. Estas modificaciones, como vemos, alteran el tono y la fuerza dramática que comunica *Bodas de sangre* en el original castellano, distanciando la traducción de Hughes.

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista puramente teatral, una verdadera traducción se realiza al nivel de la representación. El enfoque de la traducción dramática ha cambiado en los últimos años: ya no puede considerarse un medio de producción de equivalencias semánticas que se transfieren mecánicamente de un texto origen. El texto en el teatro es tan sólo uno de los elementos de la representación y, en su traducción se integran otras dimensiones ideológicas, etnológicas y culturales, tales como los usos de escenificación y estrategias dramáticas (tempo-ritmos, gestualización), que se materializan fuera del texto. Para propiciar la comunicación entre escenario y público, el traductor debe reconocer y reinterpretar todos estos sistemas de signos interconectados, con su sentido individual y dentro de la totalidad de la obra. Puesto que es evidente que el texto dramático no existe de forma aislada, sino enredado en una amplia trama de elementos teatrales y culturales, hay que considerar la traducción teatral como una apropiación de un texto por parte de otro, y análogamente, de un fragmento de una cultura por parte de otra.

Los ejemplos de las distintas traducciones de *Bodas de sangre* expuestos en este artículo demuestran que la traducción de teatro implica un proceso de negociación que se lleva a cabo a cuatro planos (cultural, teatral, textual y lingüístico), con la figura del traductor situada en algún punto a lo largo de un *continuum* entre las dos perspectivas de la cultura origen y la cultura meta. De este modo se vuelven críticas la posición e intención del traductor hacia su texto y hacia el teatro en general, ya que dan lugar a elecciones y estrategias de traducción. Como hemos podido ver, las tres traducciones comentadas ofrecen diferentes soluciones a los problemas que surgen en cualquiera de los cuatro planos. Gwynne Edwards ha procurado elaborar una traducción representable que capture el lenguaje vivo y los ritmos dramáticos del





original, eludiendo la domesticación en la medida de lo posible. Su texto literal recoge la belleza de la prosa poética de Lorca, pero resulta a veces demasiado obscuro para el receptor de la cultura meta. Por otro lado, Ted Hughes nos ofrece una recreación personal del texto de Lorca, infiltrado con su propia creatividad e inspiración poética. Como hemos visto, los cambios que así se generan afectan no sólo al lenguaje e imágenes poéticas, sino también, y de forma más trascendente, a la estructura original. En tercer lugar, Carmen Zapata y Michael Dewell elaboraron su traducción desde la propia puesta en escena de la obra, y la moldearon de acuerdo con las necesidades de su compañía y de su público, integrando los criterios de la representación y los del texto poético. Aunque cada una de las traducciones contribuye a su manera a la actualización del texto, la traducción cooperativa de Zapata y Dewell parece procurar el mejor punto de partida para la reconciliación de los distintos planos, de modo que pueda establecer una comunicación teatral adecuada desde la confluencia de dos culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassnett-McGuire, Susan, «Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance», en James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds), *Literature and Translation* (Lovaina: Acco, 1978) p.p. 161-176.
- Bassnett-McGuire, Susan, «The Translator in the Theatre», *Theatre Quarterly*, vol. X n.º. 40 (1981) p.p. 37-49.
- Bassnett-McGuire, Susan, «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» en Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (Londres: Croom Helm, 1985) p.p. 87-102.
- Corrigan, Robert W., «Translating for Actors» en Arrowsmith, William y Shattuck, Roger (eds), *The Craft and Context of Translation* (Austin: University of Texas Press, 1961).
- Edwards, Gwynne, «A Question of Perspective: Staging in Valle-Inclán, Lorca and Buero Vallejo» en Rees, Margaret A. (ed.), *Staging in Spanish Theatre: Papers Given at Trinity and All Saints College, 11-12 November 1983* (Leeds: Trinity and All Saints' College, 1984) p.p. 87-120.
- Edwards, Gwynne, *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century* (Cardiff: University of Wales Press, 1985).
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama* (Londres: Methuen, 1980).
- García Lorca, Federico, «Las nanas infantiles» en *Prosa* (Madrid: Alianza Editorial, 1978) pp. 143-168.
- García Lorca, Federico, *Bodas de Sangre*, ed. Herbert Ramsden (Manchester: Manchester University Press, 1980).
- García Lorca, Federico, *Three Plays: Blood Wedding, Yerma, The House of Bernarda Alba*, trad. Michael Dewell y Carmen Zapata (Nueva York: Bantam Books, 1987 y Londres: Penguin Books, 1992).
- García Lorca, Federico, *Blood Wedding: In a Version by Ted Hughes*, trad. Ted Hughes (Londres: Faber and Faber, 1996).
- García Lorca, Federico, *Lorca: Plays. One*, ed. y trad. Gwynne Edwards y Peter Luke (Londres: Methuen, 1987).
- Johnston, David, *Stages of Translation* (Bath: Absolute Classics, 1996).
- Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle* (La Haya: Mouton, 1975).
- Kowzan, Tadeusz (ed.) *Analyse sémiologique du spectacle théâtral* (Lyon: Université de Lyon, 1976).
- London, John, «Theatrical Poison: Translating for the Stage» en *Translation in Performance: Papers on the Theory and Practice of Translation*, ed. Peter Fawcett y Owen Heathcote (Bradford: University of Bradford, 1990) p.p. 141-167.
- Pavis, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1976).
- Pavis, Patrice, «Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and PostModern Theatre», trad. Loren Kruger, en Hanna Scolnicov y Peter Holland (eds) *The Play Out of Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) p.p. 25-44.

- Scolnicov, Hanna y Peter Holland, *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Stanislavski, Constantin, *Building a Character* (Londres: Methuen, 1968).
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1978).
- Willett, John (ed.) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, (Londres: Methuen, 1964).
- Zuber, Ontrun, *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (Oxford: Pergamon Press, 1980).
- Zuber-Skerrit, Ontrun, *Page to Stage: Theatre as Translation* (Amsterdam: Rodopi, 1984)

