

UN DÉFICIT DOCUMENTAL EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA: CONSIDERACIONES ACERCA DEL TEATRO (AUSTRIACO) REPRESENTADO Y NO EDITADO

Elena Serrano Bertos

e.serrano@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

Nuestro trabajo tiene como objetivo llamar la atención sobre la importancia de recuperar la literatura traducida no editada en España en aras de una mayor exhaustividad a la hora de escribir la historia de la traducción. En este contexto, nos referimos a aquellas traducciones de obras teatrales austriacas que llegan a nuestro país de forma efímera a través de sus distintas representaciones, por lo que estas se convierten en el único medio de recepción. Nos proponemos establecer una clasificación para este tipo de traducción, así como atender a las variaciones que se producen en el texto durante la puesta en escena de la obra.

Abstract

“A documentary shortfall in the historiography of translation in Spain: some considerations about performed but unpublished (Austrian) drama”

The aim of this article is to underline the importance of recovering translated but unpublished literature in Spain in order to contribute to the exhaustiveness of translation history. In this article I specifically deal with the recovery of Austrian translated plays with an ephemeral existence in Spain through various performances that have been their only means of reception. This article aims to classify this kind of translation and to consider the shifts that take place in the texts when they are staged.

Palabras clave: Historia de la traducción. Historia de la recepción. Traducción teatral. Recepción teatral. Traducción no editada.

Keywords: Translation history. Reception history. Drama translation. Drama reception. Unpublished translations.

Manuscript received on May 11, 2012 and accepted on September 20, 2012.

1. Introducción

Dentro de los estudios de traducción, los relativos a su historia ocupan desde hace unos años una, hasta cierto punto, privilegiada posición en el campo de la investigación (cf. Lafarga Maduell y Pegenaute Rodríguez 2008: 1). Sin embargo, en el caso concreto de la traducción teatral, el tratamiento de la perspectiva histórica ha sido y es escaso, sobre todo en la especialidad de alemán. En realidad, la traducción del teatro ha sido, ordinariamente, un campo poco tratado en el amplio margen de los estudios de traducción —y cuando se ha abordado, la mayoría de las ocasiones se ha incluido en el contexto de la traducción literaria— si bien últimamente se ha dado un mayor protagonismo a la misma (cf. Ezpeleta Piorno 2007: 29).

En este marco, el presente trabajo viene motivado por la advertencia de una cuestión que parece no haber sido siempre considerada dentro de los estudios historiográficos de traducción teatral en España: la atención a las traducciones dramáticas sin un soporte duradero, a saber, las destinadas única y exclusivamente a su representación. Los trabajos que recogen las traducciones al español de obras literarias extranjeras son de incuestionable valor para la historia de la traducción, pero presentan lagunas que habría que colmar para una completa aportación a esta disciplina. Entre los objetivos de nuestro trabajo se encuentra el de manifestar la necesidad de complementar este tipo de estudios que contemplan los textos teatrales que en principio se destinan únicamente a ser leídos con aquellos dirigidos a la puesta en escena —respectivamente, “texto literario” y “texto espectacular”, en terminología de Carmen Bobes y Erika Fischer-Lichte—, pues creemos imprescindible la fusión de ambos para escribir de forma íntegra la historia de la recepción/traducción teatral. Gran parte de este tipo de trabajos se centra exclusivamente en las versiones, ahora en terminología de J. C. Santoyo, “de lectura”, dejando a un lado las “de escenario” (cf. Santoyo Mediavilla 1989), entendiendo estas como los textos teatrales —traducidos/adaptados/versionados— con los que trabajan el director, los actores y el resto del equipo artístico, que en contadas ocasiones ven la luz en una editorial y que tienen como fin la puesta en escena, durante la cual estaría teniendo lugar un acto de traducción intersemiótica por el que

los elementos paratextuales —acotaciones— se traducen en escenografía, vestuario, utilería, movimientos, etc.

Un estudio de recepción histórico-descriptivo completo abarcaría, por consiguiente, tanto el registro de las traducciones editadas como los momentos puntuales en los que la representación de las mismas tiene lugar en el teatro y, en caso de existir, las ediciones publicadas de las mismas. Tal sería el caso de trabajos como el de Merino (1993) “Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España”. Huelga decir que la recopilación de las “traducciones escénicas” resulta especialmente complicada, sobre todo cuando las obras que suben al escenario son traducciones que no han sido publicadas y carecen, pues, de un soporte físico del que pueda disponer el lector común. El único modo de recuperación de las obras en estos casos es su búsqueda en los libros de dirección, su seguimiento a través de la prensa y revistas teatrales y el contacto con profesionales del gremio.

Nuestro trabajo pretende, por tanto, llamar la atención sobre la importancia de rescatar estas traducciones de obras teatrales no editadas en España que únicamente llegan a nuestro país de forma efímera a través de sus distintas representaciones, por lo que estas se convierten en el único medio de recepción. La recuperación del texto del círculo gremial solventaría una doble pérdida: la de la obra traducida y la del traductor. Por cuestiones de especialidad, este capítulo se centra en la recepción de las obras austriacas, si bien pretende llamar la atención sobre la necesidad de ampliación del estudio a otras lenguas y, dentro de la alemana, a la literatura de Suiza y Alemania.

En la primera parte de nuestro trabajo, más bien fase descriptiva, recogemos un somero material documental relativo a los autores austriacos que nos permita posteriormente indagar la presencia del traductor y del escenógrafo —en calidad de traductor intersemiótico— en la empresa que nos ocupa. Dicho inventario ha sido elaborado con datos extraídos del Centro de Documentación Teatral de Madrid.¹ El acceso a la información no recogida en dicho archivo supone una dificultosa labor de seguimiento indirecto —a través de material tan diverso como son los libros de dirección, recortes de prensa,

1. Unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, organismo, este último, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, creado mediante Real Decreto 565/1985 de 24 de abril y encargado del desarrollo de programas relacionados con el teatro, el circo, la música y la danza. Queremos dar las gracias especialmente a Pedro Ocaña, quien nos ha ayudado en esta fase documental.

programas de mano,² etc.— de las obras representadas en distintos archivos teatrales.³

Tras esta primera parte, procedemos a comparar a través de materiales complementarios algunos textos originales y sus correspondientes traducciones/adaptaciones que no han recibido el soporte clásico de la edición. Tales materiales son, por ejemplo, los cuadernos pedagógicos que elabora el Centro Dramático Nacional con ocasión de los estrenos que tienen lugar en sus distintos escenarios y que más adelante explicitaremos. El objetivo de dicho cotejo es observar las modificaciones que sufre la traducción escénica para proceder a la valoración de esta especial modalidad de recepción fugaz/momentánea. Para ello atenderemos a las estrategias de traducción intertextual —la traducción propiamente dicha—, intratextual —las modificaciones dentro del mismo texto que pueden dar lugar a las adaptaciones— e inter-semiótica —la referida a elementos de la puesta en escena como vestuario, escenografía o música—.

Así pues, nuestro estudio descansa principalmente sobre los dos segmentos gnoseológicos relativos a la doble vertiente de la historia de la traducción que establece Vega Cernuda: la *ciceroniana*, que contempla la Historia como *magistra vitae* y posee, por tanto, un carácter docente; y la hermenéutica o interpretativa. Cumplimos, de esta manera, con una doble función: la didáctica, por la cual registramos un nuevo capítulo de historia de la traducción, y la social, que permite el estudio de la comunidad receptora a través de las relaciones de causa y efecto que explican la traducción —estrategias de traducción/adaptación de las obras y las consecuencias en el público receptor—. Un estudio histórico de la cultura de nuestro país no puede prescindir de aquellas obras de teatro extranjeras que, vertidas en español con o sin soporte tradicional, pueden ocupar un lugar determinante en lo que Even-Zohar y Toury han señalado como polisistema de recepción; en nuestro caso, el sistema cultural español. Las disciplinas implicadas en su estudio solo pueden ser, o bien las posibles historias del teatro, o bien la historia de la traducción.

2. A pesar del carácter incompleto de la información que de este material se extrae, es la única que nos proporciona la pista receptiva de muchos autores representados pero no editados. En este trabajo dependemos de ese material y esta es la tesis que aquí proponemos: la de la utilización del mismo como material complementario a la hora de trazar una historia completa de la traducción teatral.

3. A este respecto son muy pocos los teatros que, conscientes de su labor cultural, mantienen un archivo —normalmente modesto— de material documental, mayormente libros de dirección. En los teatros de provincias es esta una tarea casi imposible y la mayor parte del material obtenido proviene de los teatros de Madrid y Barcelona.

2. Obras austriacas representadas no editadas: breve documentación

La lista de autores que obra en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, a pesar de sus deficiencias —referidas sobre todo a errores de transcripción y transliteración—, resulta un punto de partida de cualquier investigación. Recoge un total de 13.880 registros de obras representadas en los escenarios españoles desde la finalización de la Guerra Civil española, que, una vez expurgados de los errores, las repeticiones y los nombres de compositores de ópera que figuran, obviamente, como autores de obras representadas, podrían quedar reducidos en un 15%. En esta lista sorprende la cantidad de nombres y obras alemanes frente a los de otras lenguas teóricamente más predominantes —el francés y el inglés, sobre todo— en el contexto cultural nacional. Así, por ejemplo, mientras que de Voltaire, autor que evidentemente pertenece al canon universal español, se registran ocho títulos, del escritor austriaco Arthur Schnitzler,⁴ autor consagrado, pero de menor alcance en el público general de nuestro país, figuran 24. Es este un dato que nos confirma precisamente la oportunidad de la tarea que aquí hemos emprendido y que se orienta a recuperar a través de la traducción —para la historia de la recepción y, consiguientemente, para la historiografía de la traducción— traductores, obras, dramaturgos o corrientes que han podido pasar desapercibidos a los analistas del panorama historiográfico en España e Hispanoamérica.

En concreto, en esa lista aparecen, aparte de los numerosísimos libretistas de ópera alemanes, una variopinta colección de autores tales como Franz Werfel, Peter Handke, Peter Turrini, Karl Valentin, Hans Weigel, Billy Wilder,⁵ Ludwig Tieck —traductor del Quijote romántico—, Süßkind y un larguísimo etcétera. En total, dos centenares de autores dramáticos de lengua alemana cuya presencia en nuestro ámbito cultural no siempre se ha tenido en cuenta. Todo esto, dejando aparte la omnipresencia de Bertolt Brecht, que, en todo caso, quizás haya sido más representado que leído, con un total de 215 obras representadas; muy equidistante, en todo caso, de las más de 600 de Shakespeare y de las 30 de Goethe, el clásico alemán más presente en los teatros alemanes. Huelga decir que, en la base de datos del Centro de Documentación Teatral, las posibilidades de búsqueda son la del autor, la obra o la cronología, en ningún caso la del traductor; un dato este que nos plantea de entrada una

4. Obviamente, la producción escénica de Arthur Schnitzler es mucho mayor que la de Voltaire, pero el prestigio del que ha gozado el ilustrado francés teóricamente podría haber motivado en mayor medida a los empresarios teatrales.

5. Huelga decir que consideramos al cineasta americano como perteneciente al ámbito de la cultura germánica, ya que por nacimiento y educación entra dentro de la órbita cultural de lengua alemana.

cuestión fundamental: tras la retirada de las obras del cartel, ¿queda conciencia documental directa (1) no solo del autor sino también del traductor y (2) de las modulaciones de recepción peculiar que el acto efímero de la escenografía representa?

Interesante resulta añadir que las representaciones en catalán constituyen un notable porcentaje de las cifras arriba expresadas, por lo que consideramos pertinente, dado el título de nuestro trabajo, su inclusión en el catálogo que a continuación presentamos:⁶

AÑO DE ESTRENO	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	TRADUCTOR/ADAPTADOR
1973	<i>Hotel comercio</i>	Hochwalder, Fritz	Lucía, Ricardo	Sotomayor, A. (versión)
1977	<i>La cacatua verda</i> [catalán]	Schnitzler, Arthur	Planella, Pere	Formosa, Feliu (traducción)
1981	<i>Fe, esperanza y caridad</i>	Horváth, Ödön von	Anós, Mariano	[no figura y no encontrado]
1982	<i>La cacatúa verde</i>	Schnitzler, Arthur	Krejca, Otomar	[no figura y no encontrado]
1984	<i>La ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Morera, J. M ^a	[no figura y no encontrado]
1984	<i>La venus de las pieles</i>	Sacher-Masoch, Leopold von	Martí, J. M ^a	[no figura y no encontrado]
1984	<i>Cuentos en los bosques de Viena</i>	Horváth, Ödön von	Larreta, Antonio	Navarro, Isabel
1986	<i>La Ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Gas, Mario	[no figura y no encontrado]
1986	<i>Anatol</i>	Schnitzler, Arthur	Cariñera, Mariano	[no figura y no encontrado]
1987	<i>El mal de la juventud</i>	Bruckner, Ferdinand	Malonda, Antonio	[no figura y no encontrado]
1989	<i>Anatol</i>	Schnitzler, Arthur	Marino, Malena	[no figura y no encontrado]
1990	<i>La cacatúa verde</i>	Schnitzler, Arthur	Moreal, Yolanda	[no figura y no encontrado]

6. La documentación acerca de las representaciones en lengua vasca y en gallego es tan escasa que poco nos ayudaría para completar el cuadro que aquí trazamos.

1990	<i>Elektra</i>	Hofmannsthal, Hugo von	López Laguna, Julio	[no figura y no encontrado]
1991	<i>Elektra</i>	Hofmannsthal, Hugo von	Bokos, Alberto	Pazos, Xosé M.
1992	<i>La venus de las pieles</i>	Sacher-Masoch, Leopold von	Espinosa, Javier	[no figura y no encontrado]
1993	<i>La cacatúa verde</i>	Schnitzler, Arthur	Gas, Mario	Formosa, Feliu
1993	<i>El mal de la juventud</i>	Bruckner, Ferdinand	Malonda, Antonio	[no figura y no encontrado]
1994	<i>Literatura</i>	Schnitzler, Arthur	Piñuel, Gabriel	[no figura y no encontrado]
1994	<i>Kasimir i Karoline</i> [catalán]	Horváth, Ödön von	Bieito, Calixto	Kovacsis, Adan; Bieito, Calixto; Formosa, Feliu (versión)
1994	<i>Dramatis personae</i> [basada en textos de Wittgenstein y Handke]	Kölster, Oskar	Hurtado, Juan	[no figura y no encontrado]
1994	<i>Un fill del nostre temps</i> [catalán]	Horváth, Ödön von	Simón Rodríguez, Antonio	Carandell, Andreu; Trittler, Heiko
1994	<i>Contes del boscos de Viena</i> [catalán]	Horváth, Ödön von	Munné, Pep	Serrallonga, Carme (versión)
1995	<i>Carta de un desconocido</i>	Zweig, Stefan	Martín García, F. J.	[no figura y no encontrado]
1995	<i>Llegenda del sant bebedor</i> [catalán]	Roth, Joseph	Aguera, Joan	[no figura y no encontrado]
1996	<i>Elektra</i> [basada en textos de Esquilo, Sófocles, Hofmannsthal y Heiner Müller]	Iniesta, Ricardo	Iniesta, Ricardo	Iniesta, Carlos (trad. y adap)
1996	<i>Anatol</i> [catalán]	Schnitzler, Arthur	Mesalles, Jordi	Formosa, Feliu
1996	<i>Leyenda del Santo Bebedor</i>	Roth, Joseph	Romo, Fernando	[no figura y no encontrado]
1997	<i>10.000 Kg</i> [basada en la obra de Wernes Schwab]	Schwab, Wernes	Bernat, Roger	[no figura y no encontrado]

1997	<i>La princesa blanca</i> [catalán]	Rilke, Rainer M.	Sala, Jacint	Sala, Jacint
1997	<i>Elektra</i>	Hofmannsthal, Hugo von	Martín, Félix	[no figura y no encontrado]
1997	<i>El mal de la juventud</i>	Bruckner, Ferdinand	Simón, Adolfo	Dios, Javier de (adaptación)
1998	<i>Les presidents</i> [catalán]	Schwab, Werner	Portaceli, Carme	Moser, Theres; Farrés, Ramón
2000	<i>La cacatua verda</i> [catalán]	Schnitzler, Arthur	Planella, Pere	Formosa, Feliu
2000	<i>Los amores de Anatol</i>	Schnitzler, Arthur	D'Ors, Luis; Muñoz, Tomás	D'Ors, Luis; Muñoz, Tomás (adaptación)
2000	<i>Les presidents</i> [catalán]	Schwab, Werner	Thomas, Antonia María	[no figura y no encontrado]
2000	<i>Ja que tot passa</i> [textos sobre Rainer M. Rilke] [catalán]	[no figura y no encontrado]	Mestres, Josep Maria	[no figura y no encontrado]
2000	<i>Anatol</i> [catalán]	Schnitzler, Arthur	Nel-lo, Francesc	Formosa, Feliu
2000	<i>Descompensació, insignificant: Deformitat. Un sant sopar europeu</i> [catalán]	Schwab, Werner	Portaceli, Carme	[no figura y no encontrado]
2001	<i>Carta de una desconocida</i>	Zweig, Stefan	Romanos, Ricardo	[no figura y no encontrado]
2001	<i>La Ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Urban, Gyula	[no figura y no encontrado]
2002	<i>Un sant sopar europeu</i> [catalán]	Schwab, Werner	Barba, Lourdes	Farrés, Rammón; Moset, Theres (traducción)
2002	<i>La Ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Solano, Joaquín	Nabon, Carme; Bataller, Alex
2002	<i>Polvòdrom</i> [catalán] [basado en <i>La Ronda</i> , de Schnitzler]		Tosar, Pep	[no figura y no encontrado]
2002	<i>Elektra</i> [Versión libre a partir de <i>Elektra</i> de Sófocles y <i>Elektra</i> de Hofmannsthal]	[no figura y no encontrado]	Balaña, Glòria	[no figura y no encontrado]

2002	<i>Enfermedad de la juventud</i>	Bruckner, F	Ruiz, María	[no figura y no encontrado]
2002	<i>Las presidentas</i>	Schwab, Werner	Fresneda, Pedro	[no figura y no encontrado]
2002	<i>Els ulls de l'etern germà</i> [catalán]	Zweig, Stefan	Broggi, Oriol	Siguan, Marisa (traducción)
2004	<i>La última noche de la humanidad</i> [basada en la obra de Karl Kraus]	García Wehbi, Emilio; Alvarado, Ana	Veronese, Daniel; García Wehbi, Emilio; Alvarado, Ana	[no figura y no encontrado]
2004	<i>Rolda de caricias</i>	Schnitzler, Arthur	Cuña, Ánxeles	[no figura y no encontrado]
2004	<i>Las presidentas</i>	Schwab, Werner	Torre, J. L. de la	[no figura y no encontrado]
2005	<i>Apuesta y fracaso</i> [fragmentos de <i>Apuesta al amanecer</i> de Schnitzler y de <i>Veinticuatro horas en la vida de una mujer</i> de Zweig]	[no figura y no encontrado]	Granda, Juanjo	[no figura y no encontrado]
2005	<i>Amor, fe, esperança</i> [catalán]	Horváth, Ödön von	Subiròs, Carlos	Formosa, Feliu
2005	<i>Las presidentas</i>	Schwab, Werner	Castellanos, Paco	[no figura y no encontrado]
2006	<i>Contes dels boscos de Viena</i> [catalán]	[no figura y no encontrado]	[no figura y no encontrado]	[no figura y no encontrado]
2006	<i>Carta de una desconocida</i>	Zweig, Stefan	Orjuela, Manuel Enrique	[no figura y no encontrado]
2007	<i>Carta d'una desconeguda</i> [catalán]	Zweig, Stefan	Orjuela, Manuel Enrique	[no figura y no encontrado]
2007	<i>La Ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Wiesner, Raúl	[no figura y no encontrado]
2008	<i>Carta de una desconocida</i>	Zweig, Stefan	Pérez Martín, J. L.	Casona, Alejandro (versión)
2009	<i>Feed</i>	Hentschläger, Kurt	Hentschläger, Kurt	[no figura y no encontrado]

2009	<i>La Ronda</i>	Schnitzler, Arthur	Hernández-Simón, Javier	[no figura y no encontrado]
2009	<i>Les presidents</i> [catalán]	Schwab, Werner	Lupa, Krystian	[no figura y no encontrado]
2009	<i>Leyenda del santo bebedor</i>	Roth, Joseph	Desentre, Alfonso	Desentre, Alfonso (adapta.)
2009	<i>Les presidents</i> [catalán]	Schwab, Werner	Padilla, Ricardo	[no figura y no encontrado]
2010	<i>(Salvatges) Home d'ulls tristos</i> [catalán]	Händl, Klaus	Sauerteig, Thomas	Farrés, Ramón (traducción).
2010	<i>El mal de la juventud</i>	Bruckner, F.	Tarrasón, Oriol	[no figura y no encontrado]
2010	<i>El mal de la juventud</i>	Bruckner, F.	Lima, Andrés	Sáenz, Miguel
2010	<i>Konrad, un niño por correo</i>	Nöstlinger, Christine	Mayor, Jorge	África, Carolina (adaptación de <i>Konrad o el niño que salió de la lata de conservas</i>)
2011	<i>El rey del mar</i>	Janisch, Heinz	[no figura y no encontrado]	Adaptación colectiva
2011	<i>Contra el viento del norte</i>	Glattauer, Daniel	Bernués, Fernando	Fannon, Gerald Patrick (trad.); Zemme, Ulrike; Glattauer, Daniel (adap.)

Con el fin de agrupar las traducciones escénicas con relación a las de lectura, una vez confrontados estos títulos con sus correspondientes —en caso de existir— ediciones, sería posible establecer la siguiente clasificación:

- Traducciones escénicas sin edición de lectura editada
- Traducciones escénicas con edición de lectura previamente editada
- Traducciones escénicas con edición de lectura editada posteriormente

2.1. Traducciones escénicas sin edición de lectura editada

En este grupo se encontrarían las traducciones de obras teatrales destinadas a la representación que no poseen edición de lectura. Hemos advertido que, sobre todo en el caso de las traducciones al español —y no tanto en el caso de las catalanas—, la identificación del traductor requiere en la mayoría de

las ocasiones el contacto directo con el director del espectáculo o el responsable del teatro, pues es habitual no encontrar el nombre en los programas de mano, si bien cabe decir que en los últimos años se advierte una rectificación en este sentido. El modo de proceder cuando el director teatral está interesado en una determinada obra para la cual no hay traducción previa —o la existente resulta inadecuada— es normalmente encargar la traducción a un profesional. Para los montajes de *El mal de la juventud*, de Bruckner, y *Play Strindberg*, de Dürrenmatt, estrenados en La Abadía, fue el equipo artístico del teatro quien encomendó las traducciones a Miguel Sáez.⁷ A partir de estas traducciones, fieles en principio, el director o adaptador elabora su propia versión o adaptación.⁸

A este grupo pertenecerían *Hotel comercio*, de Fritz Hochwalder (versión española de A. Sotomayor); las dos traducciones de *Elektra* realizadas por Xosé M. Pazos (1991, director: Alberto Bokos) y Carlos Iniesta (1996, director y adaptador: Carlos Iniesta) y una tercera anónima correspondiente al montaje de Félix Martín (1997); *Literatura* (1994, director: Gabriel Piñuel); *Kasimir i Karoline* (1994, director: Calixto Bieito); *Dramatis personae* (1994, director: Juan Hurtado), a partir de textos de Ludwig Wittgenstein y Peter Handke; *Un fill del nostre temps* (1994, director: Antonio Simón), traducida por Andreu Carandell y Heiko Trittler; *10.000 Kg* (1997, director: Roger Bernat), basada en la obra de Wernes Schwab; *La princesa blanca* (1997), dirigida y traducida por Jacint Sala; *Les presidents* (1998, directora: Carme Portaceli), traducida por Theres Moser y Ramon Farrès; *Un sant sopar europeu* (2002, directora: Lourdes Barba), traducida por Ramón Farrés y Theres Moset; *La última noche de la humanidad* (2004, directores: Emilio García Wehbi y Ana Alvarado), a partir de la obra de Karl Kraus; *L'home d'ulls tristos* (2010, director: Thomas Sauerteig), traducida por Ramón Farrés.

7. Otros casos de traducciones realizadas por encargo de dicho teatro son: *El arte de la comedia* de Eduardo de Filippo (traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena), *Días mejores* de Richard Dresser (traducción de Ignacio García May), *Terrorismo* de los hermanos Presnyakov (traducción de Antonio Fernández Lera). Lamentablemente, por norma general, a los centros teatrales no les resulta factible publicar las traducciones de las obras con ocasión del estreno. Casos como el de *Play Strindberg*, representada en La Abadía en diciembre de 2006 y octubre de 2007, cuyo texto fue editado por la editorial La Uña Rota con apoyo de La Abadía, son esporádicos. Este no es el caso del Teatro de la Zarzuela, que sí publica simultáneamente los textos representados.

8. Entrevista a Ronald Brouwer, coordinador artístico del Teatro de La Abadía (2012).

2.2. Traducciones escénicas con traducción de lectura previamente editada

Cuando se representa una determinada obra para la cual existe una traducción publicada con anterioridad, cabe preguntarse por la posibilidad de que el traductor de ambas traducciones sea el mismo. En la mayoría de los casos no es posible averiguar esta información por no figurar el nombre del traductor de la versión escénica. En estos casos cabe también pensar en la posibilidad de que, efectivamente, ambos traductores coincidan pero que para el uso de la traducción/versión/adaptación escénica no se haya consultado al traductor, lo cual supondría un plagio. Algunos casos de traducción escénica con traducción de lectura previamente editada son el de *Anatol*, cuya traducción de lectura se publicó en 1921 a cargo de Araquistáin y, más recientemente, a cargo de Miguel Ángel Vega, y que ha sido estrenada posteriormente hasta cinco veces sin que figurara el nombre del traductor en ninguno de los casos (1961, Miguel Narros; 1986, Mariano Cariñena; 1989, Malena Marino; 2000, Luis d'Ors y Tomás Muñoz), salvo en la puesta en escena de Jordi Mesalles en 1996 y Francesc Nel·lo en 2000, para las cuales tradujo Feliu Formosa. Lo mismo sucede con *La cacatúa verde*, cuya versión de lectura asume también Araquistáin, pero que es anónima sobre las tablas —de nuevo, Feliu Formosa supone una excepción en la versión de Pere Planella para el Teatre Lliure—. A este grupo pertenecerían igualmente los casos de *La venus de las pieles* (ed. Jesús Díez, 1979); *El mal de la juventud* (Ed. Losada, 1959); *Carta a una desconocida* (Ed. Juventud, 1995), que se estrenaría hasta cinco veces; *Leyenda del santo bebedor* (Ed. Anagrama, 1989, traductor: Michael Faber-Kaiser); *Las presidentas* (Ed. Hiru, 2002, traductor: Pedro Fresneda); *Els ulls de l'etern germà* (Quaderns Crema, 2002); *El rey y el mar* (Ed. Loguez, 2009); *Contra el viento del Norte* (Alfaguara, 2010, traductora: Macarena González).

2.3. Traducciones escénicas con traducción de lectura editada posteriormente

Tales serían los casos de *La Ronda* (Cátedra, 1996, traductor: Miguel Ángel Vega), *Cuentos de los bosques de Viena* (Cátedra, 2008, traductor: Miguel Ángel Vega) o *Amor, fe, esperança* (Ed. Tarola, 2007, traductor: Feliu Formosa). En estos casos es improbable que la versión de lectura se haya apoyado en la escénica, por lo que ambas resultan versiones originales. De la exposición de los datos del catálogo se infiere, de un lado, el evidente anonimato en el que se encuentra el traductor de las obras teatrales destinadas a la representación, del cual deriva una posible cobertura de plagios. De otro lado, del análisis de algunos libros de dirección y representaciones se ha detectado una tendencia a la versión o adaptación, frente al proceso de traducción propiamente dicha

de las ediciones de lectura, que parece haber proliferado en los últimos años. Tales son los casos de las dos versiones para teatro de *Elektra*, ópera para la que Hofmannsthal escribiera el libreto, de Alberto Bokos y Ricardo Iniesta —traductor y adaptador—, la de este último a partir de textos de Esquilo, Sófocles, Hofmannsthal y Heiner Müller; o las de José María Martín y Javier Espinosa, de 1984 y 1992 respectivamente, de *La venus de las pieles*, novela precursora de la literatura erótica.

En estos casos, el director se convierte en el coautor que modifica el texto original con estrategias de adición y supresión para adaptarlo o versionarlo de manera que se ajuste mejor a su idea de la puesta en escena. Asimismo, sabemos que en las distintas manifestaciones artísticas se producen modificaciones con rapidez, también con motivo de posibles cambios en la actitud del público, en su capacidad de concentración y de identificación de los diferentes signos dramáticos, por lo cual debe el director habilitar el texto en busca de un mejor funcionamiento del mismo en el espectador. Todo esto provoca que obras relativamente recientes enseguida puedan resultar un poco anticuadas, repetitivas o demasiado explícitas. Por otra parte, como responsable máximo del espectáculo, el director considera necesario ejecutar cambios para que el texto, que el autor original en principio sólo concibe en su mente, funcione sobre el escenario. Ciertamente, son cosas bien distintas el imaginar unos diálogos y movimientos desde la mesa de trabajo y el escucharlos en directo y acompañados por una elocuente parte visual y física. Por este motivo, a menudo, cuando se implica a los autores en el proceso de ensayos, no se oponen a cambios sugeridos por el director o la compañía. El texto teatral es, al mismo tiempo, un soporte intermediario —destinado a ser interpretado, como una partitura— y una obra literaria que pretende ser conclusa —no es frecuente leer una partitura por placer, pero sí una obra de teatro—. ⁹

Sin embargo, estas alteraciones del texto que originariamente concibiera el dramaturgo —en lengua alemana, en nuestro caso— interfieren necesariamente en el proceso de transferencia del mismo, por no ser aquello que el nuevo espectador percibe lo que se escribiera originariamente. Esto convierte la traducción escénica en un instrumento de recepción muy particular, pero también muy necesario para comprender las modificaciones que sufre una determinada pieza teatral en aras de su funcionamiento entre un determinado público. Con el objetivo de ejemplificar esta estrategia de adaptación y la consecuente alteración en la recepción, en el siguiente apartado analizamos los

9. Datos extraídos de una entrevista realizada a Ronald Brouwer, coordinador artístico del Teatro La Abadía.

casos concretos de las puestas en escena de *Woyzeck* y *Quitt* producidas por el Centro Dramático Nacional durante las temporadas 2010-2011 y 2011-2012 respectivamente. Para ello nos apoyamos en los *Cuadernos pedagógicos* n° 25 (CDN 2012) y n° 52 (CDN 2011) elaborados por el CDN, en los que se recoge información relativa a la dirección, escenografía, vestuario y demás elementos que conforman el espectáculo teatral, por lo que han sido de gran utilidad en nuestro trabajo. También hemos contado con la traducción al castellano del texto de Handke, realizada por Pablo Martín a partir de la versión en catalán que Andrés Lima, director del montaje, hizo, a su vez, a partir la traducción al catalán de Feliu Formosa. Queremos dar las gracias, en este contexto, a Pablo Martín por sus indicaciones acerca del proceso de traducción de *Quitt* y por habernos facilitado su traducción.

3. Casuística ejemplar: el *Quitt* de Peter Handke y el *Woyzeck* de Georg Büchner¹⁰

En el caso del recientemente estrenado *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción*, el traductor, Feliu Formosa, fue el encargado de elaborar la traducción intertextual alemán-catalán. A partir de esta, su director, Andrés Lima, realizó una versión libre —que correspondería a la traducción intratextual— en la que respetó la esencia del texto, pero prescindió de ciertos elementos formales que, según él, remitían en exceso al momento en que la obra se concibió, a saber, los años setenta. Estos cambios, como sucede en otros muchos casos, se refieren sobre todo a elementos de escenografía, vestuario y atrezzo, es decir, al paratexto de la obra, y no tanto a los diálogos de los personajes. La traducción al catalán funcionaría como texto original en la traducción al castellano que posteriormente realizó Pablo Martín.

Por parte de la escenografía, a cargo de Paco Azorín, la atmósfera simbolista y onírica de la obra fue conservada, si bien solo parcialmente ante la dificultad de llegar al público actual, lo cual hizo al escenógrafo apostar por el minimalismo. Partiendo de dicho fundamento, el espacio escénico se desplazó del escenario a la platea del teatro Valle Inclán con el fin de aproximar la obra al espectador y subsanar, en la medida de lo posible, la complejidad del texto. *Motu proprio* se introdujeron una serie de elementos que contribuyeran a la definición del protagonista, ególatra empresario millonario: dos mesas de billar —en las que los empresarios juegan durante la repartición de ganancias—, un saco de boxeo, unas sillas, un piano de fondo y unas enormes letras

10. Pese a ser Georg Büchner de nacionalidad alemana, lo incluimos en este apartado por resultarnos la puesta en escena de Gerardo Vera de especial interés para este capítulo.

inspiradas en las de Hollywood que rezaban “QUITT”. Asimismo, en determinados momentos del espectáculo, a través de una pantalla se fueron proyectando imágenes que buscaban, de un lado, ubicar al espectador en los años setenta —anuncios publicitarios de la época, canales de televisión, etc.— y de otro, aludir al mundo empresarial —imágenes de cotizaciones de la bolsa—.

El siguiente caso que contemplamos es el de la puesta en escena de la obra que revolucionaría el lenguaje teatral del siglo XIX a todos los niveles y que es actualmente considerada precursora del llamado drama social, a saber, *Woyzeck*, del alemán Georg Büchner. Gerardo Vera fue el responsable de poner en escena la versión que Juan Mayorga hiciera a partir del texto alemán y que el teatro María Guerrero de Madrid recibió durante la temporada 2010/2011. El hecho de que desde su estreno en Múnich en 1913 se haya representado cientos de veces en todo el mundo confirma la intemporalidad de la misma, así como su pertenencia a los grandes clásicos del teatro. La obra quedó inconclusa al morir Büchner durante la concepción de la misma, lo cual ha dado lugar a que se hayan hecho varias y distintas versiones. La versión que nos ocupa corresponde a la llamada edición de Múnich, realizada por W.R. Lehmann en 1964 a partir del texto inconcluso de Büchner, aunque de nuevo presenta variaciones relativas al orden de las escenas o a los personajes, si bien procuró “haber sido fiel a la poesía de Büchner”. El conocimiento de la lengua de origen —alemán— por parte de Mayorga debió haber facilitado su acercamiento a la esencia de la obra.

El *Woyzeck* de Gerardo Vera transcurre en una lúgubre ciénaga que representa el estado mental de Woyzeck. Se trata de un espacio neutro, no realista y prácticamente vacío —en escena hay, básicamente, algunas sillas, una palangana y los tubos de PVC para recrear unos juncos— al que los actores van dando forma con su interpretación. Como parte de la escenografía se incluyen, además, un luminoso que reza el nombre del protagonista y un piano.

Asimismo, el vestuario también es objeto de adaptación. En realidad, no hace referencia explícita a la época en que se concibió la obra original —1824—, sino que se apostó por la creación de una atmósfera que mezclara lo habitual con lo extracotidiano. Esta fusión de realidad e invención, más cercana al siglo XX que al XIX, incluyó elementos de ambos con el fin de dar un carácter contradictorio.

Por lo que a la música respecta, se produjeron igualmente grandes modificaciones: las referencias musicales de la ópera de Alban Berg presentes en el original fueron sustituidas por una música basada en composiciones de Béla Bartok. El director justificó la adaptación en base a la emocionalidad y

la violencia de las mismas, así como por encontrarse también estas entre el pasado y el futuro.

Esta libertad relativa a escenografía, vestuario y música nos ha parecido especialmente común, decíamos, en los montajes teatrales de los últimos años. Si bien el texto propiamente dramático se ve alterado con relativa frecuencia en las ediciones escénicas —eliminación/adición de diálogo, supresión/fusión de personajes— durante la traducción intra/interlingüística, la obra se “respeta” mucho más que cuando se codifica el elemento paratextual —el código originariamente lingüístico en forma de movimientos, vestuario, escenografía y/o música— y tiene lugar la traducción intersemiótica. Vemos que, en numerosas ocasiones, esta sufre una relevante modificación al pasar del texto original al escenario de la cultura meta. Si a esta supresión sumamos los cambios significativos que se ejecutan dentro del texto dramático propiamente dicho, nos encontramos en varios casos frente a obras muy distintas de las que concibiera el dramaturgo de la lengua original. Puesto que estas “retraducciones” o adaptaciones son el único medio de recepción de la obra en la cultura meta, hablamos, por tanto, de una inevitable alteración en la recepción de estas obras sin soporte papel que solo podría ser solventada con la traducción de las versiones de lectura.

4. Conclusión

En efecto, la casuística de recepción del teatro alemán, y más en concreto austriaco, que aquí hemos presentado pretende poner de manifiesto una deficiencia de la historiografía de la traducción del género dramático hasta ahora practicada y que deriva, en parte, de la “carencia”¹¹ de soporte de este tipo de traducción. Cuando no existen la edición de lectura ni la escénica, la recepción se limita a los momentos puntuales en que la obra se representa, y esta entrada en el polisistema meta queda únicamente registrada en carteleras, programas de mano, archivos y grabaciones eventuales. Así pues, el teatro traducido representado y no editado, desde el punto de vista de la traductografía, estaría entre dos aguas, dos especies atípicas de texto traducido: la traducción intersemiótica y un tipo *sui generis* de texto sin soporte permanente. Como, a su vez, resulta habitual modificar las indicaciones contenidas en las acotaciones —referidas sobre todo a escenografía y vestuario— para adaptar la obras a los nuevos contextos, ya sea por cuestiones socioculturales o cronológicas,

11. En el manejo que aquí hemos hecho de los cuadernos pedagógicos, el historiador de la traducción teatral podría encontrar una documentación inapreciable. Ordinariamente, esta labor de investigación documental se omite.

la traducción intersemiótica se convierte en una “bella infiel” subordinada al buen funcionamiento del espectáculo entre el nuevo receptor. El paso del tiempo y los consiguientes cambios de sociedad hacen necesario —o al menos justifican— las distintas puestas en escena y técnicas interpretativas, aunque en varias ocasiones, hemos visto, distan mucho de la creación primera del dramaturgo.

El objetivo de la recuperación de los títulos que ofrece nuestro inventario es acreditar la necesidad de que estos sean contemplados a la hora de registrar cualquier capítulo de historiografía de la traducción y, a su vez, quisieran ser una pequeña aportación a la misma. Asimismo, ponen de manifiesto la necesidad de dar visibilidad a un traductor/adaptador que, como hemos comprobado, brilla por su ausencia en este tipo de traducción. La evidente importancia de la recuperación de este tipo de teatro traducido y de sus correspondientes versores para la historia de la traducción hace necesaria la apertura de una vía de investigación, la del teatro no editado pero representado, subordinada a la obtención de una disciplina con carácter exhaustivo.

Bibliografía

- EZPELETA, Pilar. (2007) *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinar desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- LAFARGA, Francisco & Luis PEGENAUTE. (2008) “Articulando la historia de la traducción en España: la construcción de un diccionario enciclopédico de corte histórico.” En: Pegenaute, Luis; Janet Decesaris; Mercedes Tricás & Elisenda Bernal (eds.) *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona: PPU, pp. 219-227.
- MERINO, Raquel. (1993) “Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España.” *Livius. Revista de estudios de traducción* 3, pp. 197-207.
- MERINO, Raquel. (1994) *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- MERINO, Raquel. (2003) “Traducciones censuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro).” En: Muñoz Martín, Ricardo (ed.) *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada: AIETI, pp. 641-670.
- SANTOYO, Julio César (1989) “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología.” *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico* 4.
- Varios autores (Centro Dramático Nacional). (2011) *Woyzeck. Cuaderno pedagógico* 52. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- Varios autores (Centro Dramático Nacional). (2012) *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción. Cuaderno pedagógico* 25. Madrid: Centro Dramático Nacional.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

Profesora asociada en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante y miembro del grupo de investigación HISTRAD. Licenciada en Traducción e Interpretación (alemán) en la Universidad de Alicante, ha ampliado su formación en el Sprachen und Dolmetscher Institut de Múnich y en numerosos cursos y congresos a nivel nacional e internacional. Está elaborando una tesis doctoral sobre la traducción del teatro en lengua alemana en España y se dedica profesionalmente a la traducción. Es, junto con Miguel Ángel Vega, traductora del ensayo psicopolítico de Peter Sloterdijk *Ira y tiempo* (Madrid: Siruela, 2010) y autora de varios estudios, como: “Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España” (en *La traducción en las artes escénicas*, Madrid: Dykinson, 2012), “Documentación y presencia del paisaje en Gabriel Miró” (en *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Sevilla: Bienza, 2012), “Eugenio de Potriés, traductor de literatura sacro-pastoril” (en *Lingua, cultura e discorso nella traduzione dei francescani*, Perugia: Pubblicazione dell’Università per Stranieri di Perugia, 2011).

Elena Serrano is part-time instructor at the University of Alicante (Department of Translation and Interpreting) and member of the research group HISTRAD. She holds a degree in Translation and Interpreting (German) from the University of Alicante. She furthered her studies at the Sprachen und Dolmetscher Institut in Munich and through several national and international courses and conferences. She is preparing her PhD thesis, which deals with the translation of German drama in Spain, and works professionally as a translator. She has translated into Spanish Peter Sloterdijk’s psycho-political essay *Zorn und Zeit* (*Ira y tiempo*. Madrid: Siruela, 2010) with Miguel Ángel Vega, and has written several articles, e.g.: “Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España” (in *La traducción en las artes escénicas*, Madrid: Dykinson, 2012), “Documentación y presencia del paisaje en Gabriel Miró” (in *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Sevilla: Bienza, 2012), and “Eugenio de Potriés, traductor de literatura sacro-pastoril” (in *Lingua, cultura e discorso nella traduzione dei francescani*, Perugia: Pubblicazione dell’Università per Stranieri di Perugia, 2011).