ELEMENTOS LINGÜÍSTICOS Y EXTRALINGÜÍSTICOS EN LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS

JAVIER ORTIZ GARCÍA

Universidad Alfonso X El Sabio

Dado que el teatro es seguramente el género literario más aceptado por el público, en gran parte debido a las adaptaciones que se hacen para la radio y la televisión, siempre existen unas demandas añadidas al trabajo del traductor de este tipo de obras. La función del texto que se va a traducir, aspecto fundamental en todas las traducciones, se ha venido en llamar en este tipo de traducciones "efectividad dramática". El texto dramático no está, pues, dirigido a un solo lector en un momento determinado como cualquier otra obra literaria, sino a un público en una situación teatral determinada. La traducción de textos dramáticos es, por tanto, "*a specialized form of translation with its own rules and requirements*".[1] Los aspectos relacionados con la representación del texto dramático (por ejemplo, los extralingüísticos) y la función del público deben ser considerados básicos en el trabajo del traductor de obras de teatro. Éste es en muchas ocasiones un profesional que trabaja para una compañía teatral que presupone un trabajo de cooperación durante los ensayos (siempre que sea posible) entre el dramaturgo, el traductor, el director y los actores. No debemos confundir este trabajo con el del crítico literario que se enfrenta única y exclusivamente con el texto escrito. En consecuencia, los posibles errores del traductor de la obra representada se magnifican con respecto a los de la obra escrita.

Ya ha habido estudiosos que han tratado el tema de la distinción del teatro con otras formas literarias. Susan Bassnett-McGuire revela la relación entre enfrentarse al texto dramático como una "representación" o como un laberinto de códigos múltiples, entre los cuales el lingüístico es uno más que debe combinarse con el resto. Sepieri, en su estudio semiológico del teatro,[2] propone una segmentación del texto dramático capaz de identificar las unidades semiológicas independientes al representar la obra y que respete la relación de significado específico del género literario. Por el contrario, M. H. Short[3] insiste en que un análisis crítico de la obra teatral en términos de la representación es imposible, porque el valor y el significado del texto no sólo varían de una producción a otra, sino también de una representación específica de una producción a otra. Short defiende que el objeto de la crítica literaria teatral debe ser el texto y no los significados que se suponen detrás de las palabras. En principio parece que la idea de Short en cuanto que la representación teatral se debe basar en la lectura y en la comprensión

[1] George Wellwarth: "Special considerations in drama translation", en Marilyn G. Rose: *Translation Spectrum*, Albany, State of New York Press, 1981, p. 40.

[2] Alessandro Sepieri: "Toward a segmentation of the dramatic text", *Poetics today* (1981), 2.3, pp. 163-200.

[3] Michael H. Short: "Discourse analysis and the analysis of drama", *Applied linguistics* (1981), 2, pp. 180-202.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

del texto concreto y que, por tanto, debe ser este texto el que forme la base de cualquier discusión crítica sobre el drama es adecuada. Sin embargo, también conviene tener en cuenta una perspectiva más amplia para el análisis dramático. No hay que olvidar que el lenguaje dramático tiene una naturaleza mucho más dinámica que la de cualquier otro género literario, debido, entre otras cosas, a las expresiones deícticas por medio de los apartes que tienen como finalidad predeterminar el mundo extra-teatral según las convenciones teatrales de un determinado periodo. Esta noción del enunciado dramático, que en parte determina la representación del mismo y que está indisolublemente unida a aspectos visuales, acústicos, quinésicos y paralingüísticos, es válida con independencia de las variaciones inherentes de las diferentes representaciones de la misma obra.

Si comparamos textos narrativos y dramáticos considerados tradicionales nos damos cuenta de que en la narrativa la información no se transmite por varios canales de comunicación/percepción, sino por medio de un narrador que se manifiesta explícitamente en el texto y que actúa como mediador entre el autor y el lector. Esto implica que, mientras que en el teatro la comunicación verbal se diseña por medio de las intervenciones monológicas o dialogadas de los personajes, en la novela esa comunicación se ve aumentada con los comentarios o introducciones del narrador. Este marcado contraste entre la situación comunicativa dramática y narrativa queda establecido por la ausencia de un sistema mediador en el drama y por la combinación no mediatizada del sistema de comunicación interno y externo.

Esta relación ya fue establecida por Pfister[4] en su día de la siguiente manera:

$$E4 \rightarrow \{E3 \rightarrow (E2) \rightarrow [E1/R1 \leftrightarrow E1/R1] \rightarrow (R2) \rightarrow R3\} \rightarrow R4$$

donde E es emisor y R es receptor.

Este modelo queda constituido por unas relaciones semióticas entre las diversas posiciones dialécticas del emisor y del receptor. El primer nivel comprende la relación comunicativa entre E4 y R4, donde E4 es un autor específico con su propia formación cognitiva y cultural y R4 es un simple receptor. En el segundo nivel encontramos una relación entre E3 y R3, en la que R3 es un autor "ideal" y ficticio en el texto y R3 es su contrapartida igualmente ficticia. En textos dramáticos, E2 y R2 no aparecen, pues así lo dicta la ya mencionada ausencia de un nivel semiótico mediador en este tipo de textos literarios. El tercer nivel (E1 y R1) viene definido por los participantes ficticios del diálogo representados en el texto como hablante y oyente.

Antes de continuar, debemos aclarar las relaciones y diferencias entre la comunicación interna y externa. El sistema de comunicación interno se encuadra en el diálogo entre personajes dramáticos del texto (nivel E1-R1); la comunicación externa es la que tiene lugar entre el autor y el receptor (niveles E3-R3 y E4-R4). La comunicación entre dos figuras dramáticas (interna) es bidireccional (S1→R1→S1), mientras que la comunicación entre autor y receptor (externa) es unidireccional (E3/E4→R3/R4). La información se puede traspasar de dentro hacia afuera (S1→R3/R4) pero no al contrario. Cuando este traspaso sucede en un discurso dramático, se infringe la norma y podemos hablar, en términos brechtianos, de un efecto de alienación o ruptura de la norma. Ejemplos de este caso serían los apartes, monólogos o comentarios de coros.

[4] Manfred Pfister: *Das Drama,* Múnich, Fink, 1982, p. 21.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

Katharina Reiss describe el texto dramático como un tipo de comunicación que combina elementos textuales informativos, expresivos y operativos. Es decir, según Reiss, el drama no es sólo "multi-media" sino también "multifuncional". No obstante, este modelo no hace justicia a la complejidad del idioma y por eso prefiero seguir el tradicional modelo lingüístico propuesto en su día por Roman Jakobson.[5] Como es bien sabido, Jakobson diferencia seis funciones comunicativas del lenguaje que sitúa alineadas con alguno de los elementos de la comunicación: con el emisor la función expresiva o emotiva que caracteriza su actitud hacia el objeto del discurso; con el receptor, y con el fin de persuadirle, la función conativa; la función referencial que representa el objetivo del discurso se alinea con el contenido de la comunicación; la poética, que refleja la estructura de los signos del lenguaje, queda emparentada con el mensaje; la función fática se encarga de conseguir y mantener la comunicación entre el emisor y el receptor; por último, la función metalingüística se encarga de todos esos elementos que quedan fuera del ámbito meramente textual.

El discurso dramático se rige por el principio de "polifuncionalidad", donde cohabitan varias funciones, aunque siempre hay una que es la dominante. En cuanto a los dos sistemas de comunicación en los que hemos visto que el discurso dramático tiene lugar es fundamental subrayar que las funciones del lenguaje en los dos sistemas no se solapan necesariamente. La multifuncionalidad no debe entenderse como una característica que diferencia el lenguaje dramático del de uso cotidiano, sino al contrario. Si comparamos la aparición de las relaciones funcionales en la narrativa con las mismas en el lenguaje cotidiano y dramático, podemos comprobar que en estos últimos se utilizan esas relaciones con menor frecuencia. El idioma de la vida real (y en gran medida el del teatro) obtiene su significado del contexto de la situación, de la relación del idioma con todos esos aspectos extralingüísticos que en una novela deben aparecer explícitamente a través de elementos literarios lingüísticos. El estilo narrativo (y no sólo en su forma dialogada) es mucho más proclive a cargarse de detalles informativos que el lenguaje de uso cotidiano (y dramático).

Tanto en el lenguaje cotidiano como en el dramático las lagunas intratextuales se pueden compensar con los diversos componentes extralingüísticos del habla (actividades no verbales que aparecen en el entorno espacio-temporal). Es inherente al lenguaje dramático la representabilidad que comparte con la comunicación cotidiana; este lenguaje debe verse como un acto del discurso que crea una situación y además se queda fuertemente ligado a ella. Dicho de otro modo, un diálogo que ha comenzado en una situación determinada crea otra situación que, a su vez, lleva a otro diálogo.[6] En resumen, podemos decir que la acción teatral y su discurso está hecha para ir progresando según avanza la obra.

Tras esta breve introducción de lo que es el lenguaje dramático y algunas de sus consideraciones con respecto al estilo narrativo, voy a analizar una serie de componentes que considero relevantes para la traducción de textos teatrales.

Para comenzar quiero concentrarme en el componente lingüístico, es decir, en las propiedades semánticas y estilísticas del diálogo pertinentes de cara a los sistemas de

[5] Roman Jakobson: "Linguistics and Poetics", en T. A. Sebeok (ed.): *Style in language*, Cambridge, MIT, 1960, pp. 350-377.

[6] En textos narrativos, por el contrario, es la intervención del narrador la que constituye la situación comunicativa ficticia.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

comunicación interno y externo del discurso dramático. Según Wellwarth[7] "*the first principle of play translation is style* [...] *style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language*". El grado de "estilización" siempre se ha considerado de vital importancia en el discurso dramático. Snell-Hornby,[8] por ejemplo, aduce que, a pesar de la aparente afinidad del lenguaje dramático con el cotidiano, en el primero siempre subyace el elemento literario. Leech y Short[9] distinguen dos estilos que, sin embargo, se apoyan. El primero se relaciona con el mundo de la palabra y no es otro hecho que la elección cuantitativa dentro del código; el segundo se encuadra en el nivel de la lengua y representa la elección cualitativa que cambia el código:

> *Whereas the "stylistics variants" model locates stylistic effect against a background of other equivalent variants, the [qualitative] fore grounding model locates stylistic effect against a background of more normal or expected expressions which could have occurred. Each model, in its own way, provides a standard for comparing choices, so that the differences of a writer's style can be registered.*[10]

La función del traductor[11] es determinar el grado de "estilización" de su traducción. Además, debe tener en cuenta al traducir una obra de teatro las figuras retóricas, las ambigüedades sintácticas y las complejidades semánticas. Estas últimas son de especial importancia si las traducciones están constituidas por unidades deícticas referidas a elementos espaciales o temporales de la representación. Está claro que en el nivel comunicativo exterior y, por ejemplo, desde la perspectiva del público, el contenido semántico del diálogo adquiere otra dimensión cuya importancia en términos dramáticos el traductor siempre debe tener en cuenta. Este aspecto de complejidad semántica cobra especial relevancia cuando el texto utiliza con relativa frecuencia la ironía dramática con el fin de crear tensión y/o aumentar el poder expresivo de la obra.

El grado de "estilización" también es importante para comprobar cómo se traduce el segundo componente de la efectividad dramática. Este elemento consiste en la transformación del diálogo escrito en acciones habladas. Las unidades deícticas del texto son las que determinan la relación entre el grado adecuado de claridad del texto y los aspectos extratextuales de la acción dramática. El traductor, en consecuencia, no debe sobretraducir el componente sintáctico-semántico del texto compensando la aparente falta de emoción dramática con elementos verbales; en su lugar debe buscar fórmulas alternativas al potencial expresivo que ya aparece en el original explicitado por medio de elementos extratextuales. Las unidades deícticas indican, pues, la dirección que ha de tomar la traducción y reflejan el modo en que las diversas acciones entre los personajes han de representarse por medio del diálogo. Si relacionamos esta idea con las funciones del lenguaje analizadas arriba, conviene decir que el traductor debe prestar

---

[7] Wellwarth, art. cit., p. 142.

[8] Mary Snell-Hornby: "Sprechbare Sprache - Spielbarer Text", en *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi*, Tubinga, Narr, 1984, pp. 101-116.

[9] Geoffrey Leech y Michael H. Short: *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*, Londres, Longman, 1981, p. 139.

[10] Id.; Leech y Short también utilizan los términos *transparent* y *opaque* para diferenciar los dos conceptos de estilo.

[11] A partir de ahora utilizaré sólo el masculino "traductor" por razones estilísticas, cuando debieran utilizarse las dos formas: traductor/a.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

especial atención a la traducción de la función conativa (apelativa) que, por lo general, es la dominante en el sistema comunicativo interno.

El concepto de progresión rítmica es otro aspecto del lenguaje dramático que el traductor debe tener muy en cuenta. Algunos factores que determinan la secuenciación temporal de los elementos textuales son los cambios escénicos (temporales o espaciales), las variaciones del discurso (diálogo frente a monólogo) o modificaciones estilísticas (prosa frente a verso). Frente a estos elementos progresivos encontramos otros más estáticos y más sutiles ante los que el traductor debe siempre estar alerta. Nos referimos a las pausas o silencios ocurridos entre proferencias y a las repeticiones, elementos ambos que subrayan los aspectos estáticos y durativos de la acción dramática. No es de extrañar que en dramaturgos como Samuel Beckett o Harold Pinter, en cuyas obras dos de los temas más recurrentes y comunes son la monotonía de la vida y la falta de perspectiva existencial del hombre, los elementos estáticos prevalezcan sobre los progresivos. Es, por tanto, fundamental que el traductor capte el modelo rítmico del original desde el principio para verter correctamente la relación específica entre forma y contenido. También cabe aquí mencionar que el traductor, a fin de recrear el efecto dramático original, no debe olvidar ni la extensión de los diálogos ni la duración total de la obra. Carlson considera la duración de los diálogos como una parte esencial del significado de la obra y señala que, por lo general, las traducciones tienden a ser más largas que los originales: "*A play that runs two hours in the original French version might run two and three-quarter hours, or even longer, in English. If duration is part of the meaning, then the audience receives a distorted view of the artist's vision*".[12] Para Bassnett-McGuire es la naturaleza temporal del texto dramático (elemento diferenciador del teatro con respecto a la poesía y a la prosa) lo que causa el problema entre la forma y la cuestión del ritmo del diálogo: "*In the case of a verse drama, for example, the translator may take care to foreground metrical features, but in the case of naturalist dialogue, the translator will opt for naturalistic speech rhythms in the TL...*".[13] El traductor tiene que llevar a cabo el proceso de enlace del tempo-ritmo del diálogo, de los gestos, de los movimientos y de los cambios de escena de tal modo que, en momentos de gran tensión dramática, se plasme un delicado equilibrio entre las palabras y la acción.

El tercer criterio importante en la traducción teatral se enmarca en la duración de los diálogos. Carlson lo identifica como "*the problem of the kinds of words to be placed at the actor's disposal.*" Otros estudiosos prefieren ver el asunto como una confrontación entre el texto para ser leído frente al texto para ser representado.[14] Haag es quizá el que va más lejos y habla de la intrínseca e indisoluble relación entre el ritmo del diálogo y los sentimientos de los personajes. Este criterio parece fundamental para facilitar que el actor se haga entender en una situación teatral concreta y para crear un personaje ficticio convincente en esa misma situación. Las palabras que "se ponen a disposición del actor" son un simple instrumento utilizado para caracterizar la figura

[12] H. G. Carlson: "Problems in play translation", *Educational theatre journal* (1964), 16, pp. 55-58.

[13] Susan Bassnett-McGuire: "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. 89.

[14] Ernst Hartung, Georges Mounin, Jiri Levy, George Wellwarth, Susan Bassnett-McGuire, Ortrun Zuber-Skerritt y Mary Snell-Hornby.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

dramática que se quiere personificar. En consecuencia, un traductor debe recrear el diálogo de un personaje según las características sintácticas y estilísticas que le sean propias a ese personaje de acuerdo con su disposición psicológica. Aspectos como el uso dialectal, los registros y el estilo idiomático que ayudan a descifrar la realidad psicológica de los personajes y el contexto socio-cultural en el que actúan se antojan claves para una traducción adecuada del original. Bassnett-McGuire afirma que si existe una subestructura gestual en el texto dramático —y este aspecto es el que en última instancia hace que el texto original se pueda representar de forma dialogada— también tiene que existir un modo de descifrarlo y, por tanto, de traducirlo. Bassnett-McGuire aduce que las unidades deícticas son las que determinan las relaciones entre los personajes en escena y, por tanto, también determinan la caracterización de esos mismos personajes.[15] A pesar de su insistencia en la importancia de la deixis del lenguaje dramático en cualquier traducción de una obra de teatro, Bassnett relativiza su validez con respecto a una estrategia general de la traducción:

> *It would be far too simplistic to suggest that 'faithful' adherence to the deictic units of the SL text in translation could solve the problems of the translation of written theatre language* [...] *what is crucial about the deictic units is not their specific presence per se but their function in the text.*[16]

Parece claro que sea cual sea la estrategia que se elija para la traducción, debe estar en última instancia muy ligada a los elementos extra-textuales que se van a utilizar.

Todos estos factores se pueden incluir en el cuarto componente que se debe tener en cuenta a la hora de traducir obras de teatro: el papel del público. Esto es sólo posible cuando la traducción es: "*the recreation of the original language's meaning* [...] *in the socially accepted style of the target language* [...] *done by a person steeped in both cultures*".[17] La respuesta positiva del público —en una comedia sería conseguir una sonrisa del espectador, un cambio inesperado en la acción o un juego de palabras, mientras que en una tragedia consistiría en lograr la empatía con el héroe trágico— depende de la buena acogida de la producción por parte del mismo. La diversidad de los métodos de actuación y la verbalización son algunos de los parámetros concretos que afectan a la recepción de una obra de teatro traducida. Es obvio que la tradición literaria y teatral de la cultura meta por una parte, y los siempre cambiantes gustos del público por otra son cruciales a la hora de determinar el grado de tolerancia y aceptación de una traducción por parte del público. Algunos críticos como Zuber-Skerritt al hablar de las verdaderas dimensiones y complejidades de la comunicación teatral llegan a decir que: "*the meaning of any play is modified by the structure of the audience ... Not only are audiences aware of the paradigm of types of which they are one, they are also supremely aware of anyone who shouldn't be there*" (1984, p. 37). Este tipo de complejidades pueden repercutir más en el trabajo del traductor si éste está trabajando con obras que han de ser adaptadas para teatros más comerciales o para la televisión. Esta noción de la representación dramática de la misma obra sujeta a cambios según la recepción del público exige una continua retraducción de la obra en la que el modelo comunicativo se ve sometida a un continuo proceso de cambio.

---

[15] Susan Bassnett-McGuire, art. cit., p. 98.
[16] Ib., p. 101.
[17] Wellwarth, o. cit., p. 142.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

Lo efímero de la obra teatral no sólo afecta a su traducción, sino también a la adaptación de la misma para su representación en la cultura de origen. Este hecho parece favorecer la afirmación de que el texto de la obra y su representación se entrelazan por medio de una relación dialéctica que no es más que el resultado de la interacción comunicativa bidireccional que surge entre el dramaturgo y el público. Parece, pues, que el modelo dramático comunicativo de Pfister analizado arriba que defiende una información unidireccional emisor-receptor debería ajustarse a una realidad comunicativa de intercambio entre el dramaturgo y el público mucho más factible.

Ya he analizado arriba la importancia del estudio de los aspectos extralingüísticos en la traducción de textos dramáticos y, a pesar de su gran relevancia, me gustaría finalizar argumentando que la tarea del traductor de teatro se asemeja más a la creación de un amplio escenario textual que pueda servir a la compañía teatral para representar esa obra. El traductor debería dejar los aspectos de la representación meramente técnicos al director y/o actores encargados de poner en escena la obra una vez establecidos los cánones textuales que sirvan de directrices para todos los elementos extralingüísticos del discurso dramático.

Lengua y Cultura. ORTIZ GARCÍA, Javier. Elementos lingüísticos y extralingüístic...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes