De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obras de Harold Pinter.

Rafael NEGRETE PORTILLO
U. Antonio de Nebrija

RESUMEN
En este trabajo pretendemos demostrar la importancia de profesar, frente a las traducciones de textos teatrales, adaptaciones escénicas más allá de la literalidad para mantener así la esencia que en el texto origen imprimió el dramaturgo. Desde una perspectiva esencialmente práctica desarrollaremos la tesis de que, para solventar de manera aceptable las barreras socioculturales e idiosincrásicas que suponen un enorme problema a la hora de llevar al escenario un texto dramático 'traducido', es fundamental la 'adaptación'.

Palabras Clave: Harold Pinter, textos teatrales, adaptación.

ABSTRACT
In my paper I pretend to prove the importance of teaching, facing the theater texts translations, stage adaptations furtherover the literality to keep so the essence that the dramatist introduced in the original text. From a prospect essentially practical I will develop the theory that, to settle in an acceptable way the sociocultural and idiosyncratic barriers that suppose a big problem when a dramatic "translated" text is brought to stage, it is fundamental the "adaptation".

Keywords: Harold Pinter, theater text's, adaptation.

1. Objetivos

A lo largo de este estudio pretendemos demostrar la importancia de profesar, frente a las traducciones de textos teatrales, adaptaciones escénicas más allá de la literalidad para mantener así la esencia que en el texto origen imprimió el dramaturgo.

Desde una perspectiva esencialmente práctica, que nace de la experiencia sobre las tablas real y no sólo teórica, desarrollaremos la tesis de que, para solventar de manera aceptable las barreras socioculturales e idiosincrásicas que suponen un enorme problema a la hora de llevar al escenario un texto dramático 'traducido', es fundamental la 'adaptación'.

Un par de textos, disímiles en temática, del premio Nobel de literatura 2005, Harold Pinter, serán los pilares de nuestro trabajo. Piezas que tradujimos, adaptamos y subimos a escena en varios teatros de la capital, contando en cada caso con la inestimable asesoría de un consolidado dramaturgo y director español como es Fermín Cabal. El primero sería *The Lover*: obra de principios de los 60 donde una pareja (ori-

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

ginariamente de clase alta y apostura británica) nos muestra hasta qué punto puede llegar lo absurdo, aunque no por ello menos verosímil, del género humano en lo tocante a relaciones maritales. Como segundo ejemplo hablaremos de *One For the Road*: drama creado a mediados de los 80, que llegó incluso a dirigir (y más adelante interpretar) su propio autor, en el que se exhibe la más cruda realidad sobre la tortura y la embriaguez 'como anestésico' de aquel cuyo trabajo consiste en infringirla.

Si tuviéramos que definir el (mal llamado) género de cada una las obras diríamos que *The Lover* sería lo que concluimos considerar en su estreno como 'comedia dramática' o 'drama cómico', tintada de ese cariz absurdo tan presente en su autor asociado al grupo de dramaturgos del 'New English Theatre', del teatro de vanguardia. Por el contrario, *One For the Road* pertenecería al conjunto de piezas más comprometidas de Pinter y que podríamos concretar como 'drama político' en su más pura esencia.

En nuestro recorrido veremos una serie de procedimientos que irán de los contextos originales a la traducción y adaptación final. Procesos que, en su totalidad, nos condujeron a dos montajes cuyos efectos ante el respetable reforzaron el tema que nos compete: ir más allá de la traducción sin perder jamás de vista al público ni, por supuesto, el mensaje principal de cada obra.

2. ¿De quién hablamos?

Harold Pinter: dramaturgo, poeta, actor, director, activista político, guionista, creador… o como él mismo llegó a clasificarse, simple y complejamente, 'escritor', fue una pieza clave en el grupo de autores vanguardistas emergentes tras la segunda Guerra Mundial. Considerado por la *Svenska Akademien*[1] como el representante más destacado del teatro británico de la segunda mitad del siglo XX, alcanzaría, si no la recompensa, al menos el reconocimiento al esfuerzo y a su carrera con el premio Nobel de Literatura 2005.

La propia academia avalaría su decisión aduciendo que "who in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms"[2], es decir, en los textos de Pinter hallamos obras en las que se descubre el precipicio que hay detrás de la cháchara cotidiana y se irrumpe dentro de las habitaciones cerradas de la opresión.

Hijo de un sastre judío del barrio obrero Hackney, en el popular East End londinense, Harold Pinter llegaría al mundo un 10 de octubre de 1930. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial fue evacuado a la campiña inglesa y separado del seno familiar. Para algunos, aquella traumática situación se convirtió en la piedra angular que

[1] *Svenska Akademien*: Academia Sueca. Fundada el 20 de marzo de 1786 por el rey Gustavo III de Suecia. Bajo el lema de *Snille och Smak* (talento y gusto) es la encargada de elegir cada año a los galardonados con el premio Nobel de Literatura.

[2] Declaración de la Academia Sueca, podemos encontrar la sentencia en inglés en: http://www.svenskaakademien.se/web/Harold_Pinter_1.aspx

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

alimentaría su entelequia imaginativa, la visión introspectiva de sus piezas dramáticas e, incluso, la tensión de repulsa y denuncia que fraguará su teatro político.

Pero vayamos paso a paso: habiendo conocido su nacimiento real descubramos cuándo se produjo su alumbramiento artístico como tal. Corría el 1948 cuando, ya de vuelta a Londres, ingresó en la *Royal Academy of Dramatic Art*[3] y en *la Central School of Speech and Drama*[4] con un paso muy fugaz pues al cabo de, tan sólo, un año las había abandonado. Surgiría así el Pinter literato, dedicándose a componer sus primeros poemas y a actuar a lo largo de una década, en varias compañías de repertorio, donde firmaba con el nombre artístico de David Baron. En 1950, por fin ve la luz su obra poética en una entrega titulada *Poetry London*. Siete años después, su primer drama, *The Room* abriendo la puerta escénica de una gran lista de textos: *The Birthday Party* (1958), *The Caretaker* (1959), *The Lover* (1963), nuestro primer objeto de estudio de este artículo, *The Homecoming* (1965), *Landscape* (1967), *Silence* (1969)... llegando en 1984 a dar forma a *One For The Road.*

Si tuviéramos que constatar una característica frecuente, que no absoluta, del teatro de Pinter y que implementamos en nuestras propuestas de *The Lover* y de *One for the Road*, podría ser **la concepción del espacio**. El dramaturgo suele focalizar su imagen escénica central en una habitación, aunque cuando analicemos *The Lover* nos hallaremos ante una descripción didascálica donde se nos detalla:

> "The stage consists of two areas. Living-room right, with small hall and front door up centre. Bedroom and balcony, on a level, left. There is short flight of stairs to bedroom door. Kitchen off right. A table with a long velvet cover stands against the left wall of the living-room, centre stage. In the small hall there is a cupboard. The furnishings are tasteful, comfortable." (Pinter 1991: 149).

Es decir, algo que va más allá de una simple habitación. Aún así, no podemos dejar de comprender este espacio en concreto como un entorno cercado, cerrado, amurallado pero cargado de reciprocidad total con la caracterización de los personajes que lo habitan y que pertenecen a una clase sociocultural acomodada.

Dentro de estos lugares que edifica Pinter, los interiores se convierten en microcosmos representativos de la realidad. En el caso de *One for de Road*, Nicholas, el torturador, ha creado su propio fortín donde sobrevivir anestesiado a su trabajo y a sí mismo. En *The Lover*, la monotonía lleva a explorar allende esas paredes pero sin llegar a traspasarlas; la efigie de ese mundo exterior, de esa realidad atrayente al otro

---

[3] *Royal Academy of Dramatic Art* o RADA es la Real Academia de Arte Dramático británica. Con sede en Bloomsbury, Londres. Fundada por el actor y director escénico Sir Herbert Beerbohm Tree en torno a 1904, se ha convertido en una de las escuelas teatrales de mayor reputación y prestigio de todo el mundo.

[4] *Central School of Speech and Drama* es la Escuela 'central' de discurso y teatro, un conservatorio artístico especializado de la Universidad de Londres, situado en la barriada de Camden, en Swiss Cottage, un área dinámica, vanguardista y artística llena de teatros, bares, restaurantes y galerías de arte.

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

lado del cristal, será re-creada en los confines de la pareja protagonista: el hermoso parque, la caseta del vigilante del parque…[5] (Pinter 1983: 177).

Para llegar a comprender, o al menos, aproximarnos a una perspectiva más adecuada del teatro de Pinter, no podemos pasar por alto que se trata de uno de los autores que más polémica ha suscitado entre la crítica. Dicha controversia se debe a que desde sus orígenes se destacó como innovador ya que sus obras se liberaban de los cánones determinados por el teatro clásico y el naturalismo ortodoxo. Precisamente por esto la tendencia es equipararlo o, al menos, buscar analogías y contrastes entre sus antecesores Eugène Ionesco y Samuel Beckett, con los que se llevaba, no lo olvidemos, más dos décadas de diferencia. La crítica de entonces (y parte de la de ahora) se empeñó en encasillar el teatro de Pinter dentro de la corriente del absurdo. Los consiguientes prejuicios del público de 'a pie' empujaban a concebir su obra como enrevesada, incomprensible, oscura y paradójica, con hilos de acción dramática engañosamente deslavazados, frases incoherentes, incongruentes o extravagantes. No obstante, aunque no neguemos que el teatro pinteriano está impregnado por una esencia donde confluyen todos los calificativos anteriores, no podemos ni debemos quedarnos sólo con esto. Si profundizamos, si apartamos los conceptos preconcebidos veremos cómo su obra, evidentemente ambigua, se corresponde con la realidad del día a día. Precisamente, el propio autor ha expresado que su objetivo no era otro que observar lo que le ocurre a la gente (Esslin 1961: 199) y no hay nada tan complicado como llegar a transmitirlo de una manera tan 'real' como él hace.

Lois G. Gordon llegó a denominar a Pinter lo que podríamos traducir como 'naturalista desarraigado' en lugar de 'absurdo':

> "What is of crucial importance is that Pinter is neither an existentialist nor an absurdist, for he never portrays the existential dilemma wherein the man seeks an order in an orderless universe. Pinter is simply, if a label is necessary, a ruthless realist. His characters face so much disorder in the universe as disorder in themselves. They try constantly to structure their lives, but unaware that their actions and behavior revolve around deeper sources than conscious ones, they are constantly confronted by chaos. But again, this is a disorder of the self, not the universe." (Gordon 1970: 10-11)

Así pues no sería ecuánime referirnos a este teatro como piezas de una corriente determinada o estrictamente de tal o cual subgénero pues camina desde el naturalismo "desarraigado" hasta los dominios de la tradición del absurdo. Ahora bien, tanto si lo incluimos en un grupo o en otro, hemos de reconocer que, precisamente por esta mixtura de rasgos definitorios, siempre será particularmente distinto a los otros autores que pertenezcan a ese encuadre ya que "aquella vanguardia naturalista trascendió luego, hasta nuestros días, en un 'teatro político' que da lugar a temas como la tortura o la opresión lingüística" (Pinter 2005: contraportada).

---

[5] Max, el amante de Sarah le dice recreando una fantasía dentro del hogar de la pareja protagonista: "You would't belive that could happen in such a beautiful park" […] "Well, we can't sit out. It's raining. What about that park-keeper's hut?" (Pinter 1983: 177)

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

3. Camino al escenario

Cuando nos enfrentamos a las dos obras seleccionadas, *The Lover* y *One for the Road*, nos encontramos con unos textos donde el manuscrito se alejaba en cierta medida de los propósitos o metas escénicas que nos habíamos trazado.

A dificultades derivadas de intentar encajar nuestros fines, donde el público sería el eje en torno al cual girase nuestra puesta en escena, se verían sumadas las dificultades inherentes que supone llegar a expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.

Sin profundizar ni entrar en debates sobre nuestro juicio personal acerca de qué son las traducciones y cuáles de ellas son las verdaderamente efectivas, correctas, "buenas", simplemente apuntaremos la premisa expresada por Moreno Cabrera de la que partimos:

> "No es posible conseguir una traducción totalmente exacta de todos los tipos de mensajes en las lenguas, ya que cada una presenta idiosincrasias y peculiaridades que la hacen única [...] El significado completo que damos a las palabras es peculiar de cada persona y puede variar incluso para una persona en diversos momentos y épocas de su vida. Por tanto, la falta de traducción exacta entre las lenguas no es más que un aspecto de un fenómeno mucho más general que configura la idiosincrasia comunicativa del ser humano" (Moreno Cabrera 2004: 262-263)

Nuestras traducciones, posteriores adaptaciones y finales puestas en escena se cimentan, como decíamos, en dichas afirmaciones, pues la idiosincrasia británica y el lenguaje teatral de sus obras no siempre (por no decir casi nunca) es equivalente al propio de la cultura mediterránea y, dentro de esta, a la identidad del público español.

3.1. Target

Los espectadores a los que dirigimos nuestros proyectos abarcarían una edad comprendida entre los 20 y 40 años. Urbanitas aunque no necesariamente localizados en núcleos de población centralizados sino también de la periferia de la capital. Con un nivel cultural medio, universitarios, licenciados recientes y/o pre-universitarios, además de asiduos al teatro. Teniendo presente este target, la visión 'muy' general de la figura de Pinter y su huella en el teatro, estamos en disposición de adentrarnos en cada una de las piezas que pusimos en cartel.

3.2. THE LOVER

¿Qué acontece en *The Lover*? ¿Cuál es el punto de partida? ¿Qué es lo que Pinter 'observa que le ocurre a la gente' que ha convertido en personajes de su obra?

> "La escena inicial nos muestra a un opulento hombre de negocios disponiéndose a salir y preguntándole cortésmente a su mujer si piensa entrevistarse hoy con su amante. La mujer responde que sí y le recomienda que vuelva a casa tarde. A continuación, se transforma en seductora sirena y espera al amante." (Wellwarth 1974: 265)

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

La inaugural frase que el espectador escucha en esta pieza de un solo acto vendrá de boca del marido, Richard, al preguntar a su esposa Sarah: "(Amiably) Is your lover coming today?" (Pinter 1990: 161) –¿Va a venir hoy tu amante?–. A partir de este comienza una gymkhana de ambigüedades respecto no sólo a los personajes y a los acontecimientos, sino también a la presunción de la puesta en escena, llevando al público a preguntarse (antes de la resolución final del conflicto) si la elección del mismo actor para interpretar dos personajes (marido y amante de ella) es fortuita, fruto de la escasez de medios o intencionada.

3.2.1. Contextos originales.

a) Época, cultura y sociedad

Nos encontramos a principios de la década de los sesenta. Un matrimonio británico elegante, acomodado, con una magnífica casa parece haber llegado a un acuerdo que se enfrenta con lo que sería la moral convencional de la época y de la sociedad a la que pertenecen. Su distinción y educación selecta se hace presente no sólo por medio de las acotaciones que describen la estancia, su vestuario, sus movimientos, sino también por las palabras exquisitamente seleccionadas *(Tabla 1)*

b) Personajes.

Originalmente Pinter crea cuatro personajes: Richard (el marido); Sarah (la esposa); John (el lechero); Max (el amante).

3.2.2. Traducción y adaptación.

Sin perder de vista el *target* que definimos más arriba, teniendo como excelente materia prima el texto original del premio Nobel y como traducción orientativa la realizada por Rafael Spregelburd para la editorial Losada[6] nos dispusimos, con la supervisión del dramaturgo español Fermín Cabal, a llevar a cabo una **adaptación** contextual en lo que autodenominamos 'simetría conceptual', entendiendo esta como el enfrentamiento del original al espejo sociocultural e identitativo del público seleccionado como objetivo. Así pues, nuestra labor consistiría en traducir las palabras de Pinter y transformarlas en aquellos diálogos equidistantes al original reflejado en el vidrio del *target*. La primera decisión compleja fue eliminar el personaje del lechero. Al margen de poder re-desubicar al público (que se preguntaría si éste era el amante de ella), en nuestro montaje, donde 'el gen de la infidelidad' que veremos más adelante desempeñaba un papel muy importante, la figura del lechero no podía tener cabida.

Cogeríamos, en pro de la simetría conceptual, todos los elementos del *The Lover* de 1963 y los convertiríamos en sus reflejos españoles de 2008. Por tanto "un matrimonio británico elegante, acomodado, con una magnífica casa…" se resuelve en un pareja joven, "arrejuntada", con un *loft*, un pequeño estudio en alquiler. Recordemos

[6] Es importante precisar que la traducción de Rafael Spregelburd está hecha siguiendo la variante del español de Argentina, con las consiguientes diferencias léxica y conceptual (respecto a determinados vocablos) que esto supone para la variante peninsular que es, no lo olvidemos, la lengua hablada de nuestro público objetivo.

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

cómo cuando nos referimos a la concepción pinteriana del espacio hablábamos de un 'microcosmos' en el que los personajes se hallan acotados. Aquí, manteniendo la esencia del original y encajándolo con la característica común espacial, introducimos a la, ahora joven, pareja en un entorno afín al alma del teatro del Nobel. Así, la traducción de la didascalia de arranque de la obra transcrita en el punto '1.- ¿De quién hablamos?' de este ensayo y cuya traducción tradicional vendría a ser: "El escenario se compone de dos espacios. Sala de estar a la derecha, con un pequeño vestíbulo y la puerta principal al centro. Un segundo nivel, por encima, a la izquierda, un dormitorio con balcón... El mobiliario es de buen gusto, confortable." Tomó la siguiente forma en nuestro texto D4DR *The Lover:*

> "Estamos en un piso donde vive una pareja joven. Probablemente de alquiler. El espacio está prácticamente diáfano, a excepción de algunos muebles, más prácticos que estéticos, desperdigados por la sala. A un lado tenemos la cama, en el suelo, al más puro estilo 'Feng Shui'. Los colores son vivos. La luz de una ventana, que no existe físicamente, proyecta su haz junto a la cama, en el lugar donde estaría el dormitorio. En el lado opuesto, en el espacio que equivaldría al típico vestíbulo, o sala de estar, encontramos una mesita con un par de sillas, un puf y cajas de cartón apiladas en el suelo. Botellas y latas de coca-cola. Una caja de pizza. Una mochila. Ropa sobre los respaldos de los asientos [...]"

Obviamente la 'simetría conceptual' nos empuja a extender la explicación que detalla la didascalia para vencer las ideas concebidas tras un primer contacto con el texto que pudiera tener el lector-actor. Este punto es muy importante porque nos plantea un reto: conseguir que al espectador le guste y que acepte nuestra versión incluso aunque tenga ya otras adaptaciones en mente.

La adecuación de los diálogos es otro de los pilares fundamentales en la traducción y adaptación de la pieza de Pinter. Como decíamos, el dramaturgo nos ofrece una suerte de frases que especifican no sólo los aspectos referentes a la época, la sociedad y la cultura de los personajes, sino además, les imprime un carácter determinado, ambiguo si lo acogemos como frases sueltas, pero concluyente visto como conjunto. Comparemos brevemente el diálogo que vimos en el apartado *a) Época, cultura y sociedad* con nuestra traducción y adaptación final:

THE LOVER (original inglés)	D4DR THE LOVER (adaptación)
Richard. Oh, jolly good. Makes you laugh, does he? Well, mind the neighbours don't hear you. The last thing we want is gossip.	RICARDO: Eso está bien. Que te rías, pero no lo hagas muy alto a ver si te oye alguna de las cotillas de arriba.
Pause	
Sarah. It's wonderful to live here, so far away from the main road, so secluded.	SARA: Me gusta este piso. Sin compartirlo con amigos, lejos del centro. Sólo para nosotros.
Ricard. Yes, I do agree.	RICARDO: Sí.

Tabla 1

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

La adaptación evolucionada de la traducción y desarrollada desde la perspectiva de 'simetría conceptual' nos condujo a redefinir aspectos de la idiosincrasia británica para trasposicionarlos en la cultura "de calle" de la capital. El matrimonio adulto y acomodado es ahora una pareja joven. El encorbatado Richard deviene en Ricardo, un repartidor con moto propia. El amante salvaje de la aristocrática Sarah, Max, resultará ser el amante trajeado de la desempleada Sara, Max. Donde la fantasía original recorre un parque e invade una destartalada caseta de 'el guardabosques', nosotros introdujimos una elegante oficina y un señorial despacho de 'el jefe'. El tambor dará paso a la máquina de escribir. Así, equidistando cada concepto del original, sin perder de vista al público, transformamos *The Lover* en *D4DR The Lover*.

Hemos de decir que introdujimos un único elemento absolutamente ajeno a Pinter pero en concordancia con nuestro eje: los espectadores. Jugamos pues con la ambigüedad que supone querer ser amante y las motivaciones que empujan a los personajes, originales y adaptados, a convertirse en infieles de la infidelidad como única vía de escape a su monotonía. Por eso, nuestra propuesta, al comienzo de la obra, una radio nos da la pista pues puntualiza la siguiente noticia mientras vemos prepararse a los jóvenes para su jornada diaria:

> "RADIO: De momento las pruebas sobre el hallazgo de este nuevo gen se han realizado sólo con *Microtus pennsylvanicus*, ratones de campo. Escuchemos ahora el comentario que el genetista Larry Young dirigió a la BBC en la tarde de ayer. *(La locución se vuelve más ruidosa. Típica conexión radiofónica con una rueda de prensa o similar)(Voz con marcado acento extranjero)* "Lo que creemos que ocurre es que, cuando los ratones copulan, la vasopresina activa un centro de gratificación neuronal, lo que hace que los animales presten atención a con quién están copulando. De hecho, consigue que los ratones piensen: cuando estoy con esta compañera me siento bien. Y de ahí en adelante desean pasar más tiempo con esa compañera en particular [...]".

Aprovechando la realidad de nuestros días nos atrevimos a saludar al respetable con un cordial saludo. Un actor lo acogía a la entrada, dándole la bienvenida a los laboratorios *Eter Gen*, explicándole que mientras esperaba los resultados de las pruebas sobre su porcentaje de dominancia del D4DR podría disfrutar de una "película"... Una obra de teatro, *The Lover*, de Harold Pinter. A la salida y de manera aleatoria, cada espectador recibía una receta donde se le decía en qué porcentaje dicho gen le convertía en infiel.

3.3 ONE FOR THE ROAD

O lo que (a pesar de no estar de acuerdo con ello) se ha llegado traducir como "La última copa" es una obra totalmente distinta a *The Lover*. En *One for the Road*, Pinter presenta la realidad de la tortura como elemento 'práctico' y actualmente activo en determinados estados. El texto es precipitado pues nace de un arrebato del autor que, tras conocer en una fiesta a dos jóvenes turcas que 'parecían' inteligentes, descubre cómo se mantenían indiferentes ante el hecho de que la tortura a los disidentes en su

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

país continuase a la orden del día (Pinter 2002:145). Si investigamos sobre las publicaciones de la crítica en torno a su estreno en 1984 en el Lyric Studio Hammersmith, dirigido por el propio autor, encontramos que "It is the most terrible play, at times nearly unbearable to sit through. Unlike so much of the work of Edward Bond, which just disgusts, it floods the mind with despair, the eyes with tears, the stomach with sickness, the heart with dread" (Gordon 1984) …–Inunda la mente de desesperación, los ojos de lágrimas, el estómago de malestar y el corazón de temor.–

One for the raod: Una sala cerrada donde Nicholas irá haciendo pasar a Victor, Nicky y Gila, una familia tradicional (padre, madre y pequeño de siete años) para someterles a las vejaciones de un interrogatorio que va más allá de la tortura física. Una demostración de poder donde la embriaguez del torturador, materializada en el alcohol, será la anestesia para soportar y disfrutar de su trabajo.

3.3.1. Contextos originales:

a) Época, cultura y sociedad

Nos hallamos ante una de las ambigüedades que dan carácter universal a algunos aspectos del teatro de Pinter. Si bien podemos contextualizar los sucesos de la obra en una época no muy distante de la nuestra, las condiciones que servirían para definir su situación geográfica (situaciones intratextuales, evidentemente, no los aportes que pueda hacer el autor sobre lo que motivó su escritura) se desvanecen con los diálogos. Del mismo modo, algunas de las especificaciones que le reprocha el personaje de Nicholas a Victor nos dan una idea de que, a pesar de estar en esos momentos venido a menos y humillado, poseía unos bienes económicos y, lo más interesante para Pinter, bienes morales importantes: "Nicholas: (…) I hear you have a lovely house. Lots of books (…) You're not a fool" (Pinter 1984: 10).

b) Personajes.

El dramaturgo crea cuatro personajes especificando esta vez las edades de cada uno: Nicolas (Mid 40s); Victor (30); Gila (30); Nicky (7).

3.3.2. Traducción y adaptación

Nuestra primera tarea para afrontar una traducción coherente con el mensaje del autor y que encajase con nuestro propósito, fue ajustar las edades de los personajes a los actores que les darían vida, rebajando los años de Nicolas un decenio y eliminando esa 'posible' trinchera que sirviera de refugio al torturador. Ya no está dando una lección a los jóvenes que han perdido los valores que él defiende, está reconduciendo las vidas y comportamientos de sus coetáneos.

En esta ocasión, y teniendo presente lo anterior, la literalidad de la traducción sería mucho más frecuente que cuando optamos por apoyarnos en la 'simetría conceptual'. Para *One for the Road*, un texto donde la brutal claridad de las palabras era esencialmente significativa, optamos por sustentar cada frase con su equivalencia en español, sobre todo teniendo en cuenta que, en este caso, la barrera idiosincrásica no desvirtuaría un mensaje tan aplastante como el original. Sin embargo, nuestro trabajo se

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

reforzaría con la introducción de didascalias que favoreciesen la tensión dramática para con la puesta en escena... Y ¿por qué? Porque, por desgracia, el público actual, el espectador del siglo XXI, está tan acostumbrado a la violencia que si realmente queremos llegar a "inundar su mente de desesperación, sus ojos de lágrimas, su estómago de malestar y su corazón de temor" tendremos que rozar los límites y tensar la cuerda al máximo sin romperla jamás. Veamos un ejemplo:

ONE FOR THE ROAD (original ingles)	ONE FOR THE ROAD (adaptación)
Nicolas. But you respect me.	Nicolas: Pero me respetas.
Victor. I don't know you.	Víctor: No te conozco.
Nicolas. Are you saying you don't respect me? *(Pause)* Are you saying you would respect me if yow knew me better? Would you like to know me better? *(Pause)* Would you like to know me better?	Nicolas:¿Quieres decir que no me respetas? *(Pausa, le acerca el cigarro al cuello)* No te muevas *(casi roza la piel. Se lo apaga)* ¿Quieres decir que me respetarías si me conocieras mejor? ¿Te gustaría conocerme mejor? *(Pausa)* ¿Te gustaría conocerme mejor?
Victor.What I would like... has no bearing on the matter	Víctor: Lo que a mí me gustaría no tiene nada que ver con esto, Nícolas.

Tabla 2

Sustituyendo la presencia escénica en las tablas de los personajes de Gila (la mujer) y Nicki (el niño) por una proyección cinematográfica, conseguíamos mantener la traducción del texto original ampliándolo al lenguaje audiovisual y aprovechándonos de las herramientas que ofrece éste frente al teatro. Logramos así que los interrogatorios del bloque central de la obra se desplazasen en el espacio sin salirse del claustrofóbico microcosmos conferido por Pinter. Además, el espectador no tendría más remedio que ver lo que nosotros le mostrábamos y jugar con poder oír parte del diálogo del Nobel sin mirar a los ojos del personaje sino contemplando, por ejemplo, la muñeca de la mujer esposada al camastro de la habitación donde está retenida. Así pues, al escuchar la frase "Have they been raping you? (She stares at him) How many times?" (Pinter 1984: 21) su significado se magnifica, a pesar de no dejar ver al público si realmente ella respeta la didascalia.

Por otro lado en *One for the Road*, que estrenamos con el subtítulo de (*Un trago para el camino*), también introdujimos un elemento absolutamente ajeno a Pinter pero de nuevo en consonancia con nuestro eje: los espectadores. Para ello tuvimos que recurrir a la modificación o recreación de dos de los elementos originales.

En primer lugar, la escenografía, de la cual el único apunte que nos da el autor es al inicio de la pieza situando a Nicolas en su escritorio, inclinándose hacia delante para decir por el interfono que traigan a Víctor. Nosotros demarcamos los laterales más allá del telón de boca, casi invadiendo parte del espacio del público por los márgenes laterales del proscenio, con un montón de cajas apiladas. Cajas de cartón de distintos tamaños amontonadas unas sobre otras, cubiertas de tiznajos oscuros, des-

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

gastadas... En cada una de ellas, una etiqueta blanca con un código escrito, algo así como un número de serie.

En segundo lugar, y para darle coherencia a nuestro propósito, introdujimos fragmentos de texto añadido. Veamos a modo de muestra aquellas nuevas líneas que enlazaban con uno de los parlamentos de nuestro Nícolas para justificar la presencia de las cajas:

ONE FOR THE ROAD (original ingles)	ONE FOR THE ROAD (adaptación)
Nicolas. Do you think I'm mad? My mother did. *(He laughs)* Do you think waving fingers in front of people's eyes is silly? I can see your point. You are a man of the highest intelligence	Nicolas: ¿Crees que me he vuelto loco? Mi madre estaba convencida y mira... ¿Ves? ¿Ves esa caja de allí? ¿Sabes para lo que sirven esas cajas, Víctor, lo sabes?
	Víctor: Para guardar cenizas.
	Nicolas: Exacto, para guardar las putas cenizas de la gente. Eres un hombre muy inteligente. Te voy a hacer una pregunta. ¿Crees que mover los dedos delante de otras personas es una tontería?

Tabla 3

Todo esto porque, tal y como sucedía con *The Lover*, pretendíamos adentrar al público asistente a la sala de lleno en la obra. Sumergirlo en la genial locura de Pinter. En esta ocasión, un actor, personaje anónimo completamente vestido de negro y pseudomilitarizado, con el rostro cubierto por un verdugo que apenas permitía ver sus ojos, le entregaba a cada espectador una etiqueta adhesiva idéntica a la de los códigos que tenían aquellos montones de cajas ordenándoles que se la colocasen de manera visible durante toda la obra.

4. Los títulos

No queremos entrar en las reflexiones finales sin detenernos un momento en algo tan interesante como para tratarse en un apartado independiente: los títulos. Para empezar, conociendo el argumento de la primera de las piezas donde cada uno de los miembros de la pareja disfruta de la compañía de una tercera persona, nos parecía precipitada la elección de traducir *The Lover*, como 'El amante' pues puede llevar a pensar (y así se ha constatado en las otras puestas en escena de esta pieza bajo dicho título) al público que la obra se titula así por "EL" amante de ella. Como todos sabemos, el artículo inglés *THE* no lleva connotaciones de género, o dicho de otro modo, se podría inferir como neutro. Se traducirá entonces dependiendo del contexto como 'el' o 'la'. En español, sustantivar el adjetivo *amante* por medio de un artículo determinante es correr el riesgo de condicionar o modificar las expectativas del público que asista a ver la obra pues lo dotamos de género. Por esta razón, decidimos finalmente

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

decantarnos no sólo por defender el título en su idioma original, sino además anteponerle el 'D4DR', pretendiendo así despertar, por un lado, el interés y la curiosidad del respetable hacia algo desconocido y, por otro, anticipar el carácter renovador de lo atípico de nuestra adaptación, es decir, prevenir al espectador sobre la posibilidad de que no se tratase exactamente de la obra de Pinter que ellos conocían o, al menos, de la obra tal y como la conocían.

Este es un fragmento del texto que acompañaba al programa de mano y la publicidad de *One for the road*:

> "Declaración Universal de Derechos Humanos (...) "nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes." (Art. 5). "One for the road" es una expresión inglesa que podríamos traducir como 'tormarse la penúltima' o 'un trago para el camino'... Si unimos la cantidad de 'penúltimas copas' que serían necesarias para pisotear la Declaración Universal de Derechos Humanos obtenemos esta espeluznante pieza..."

De aquí nuestra elección de subtitular al montaje, como ya dijimos anteriormente, con *(Un trago para el camino)* aunque chirríe la literalidad.

La verosimilitud de los títulos traducidos y la exactitud de aquello que en original nos transmiten no siempre ha sido noblemente defendida en sus traducciones. Ejemplos obvios vienen a la mente de todos con resultados como "La importancia de llamarse Ernesto" para aquel "The Importance of Being Earnest" de Oscar Wilde donde tal vez variantes como "La importancia de ser llamado honesto" o "La importancia de ser llamado Severo" podrían resultar más prometedoras respecto al contenido y planteamiento sobre el costumbrismo y seriedad de la sociedad que hace el autor.

Telón

No podemos cerrar este estudio sin unas breves reflexiones sobre la trascendencia, a nuestro modo de ver, que tiene el hecho de traducir textos dramáticos con una finalidad totalmente práctica: su puesta en escena.

Manteniendo los pies en la tierra, o mejor dicho en 'las tablas', nos adentramos en el universo de la traducción desde una perspectiva meramente teatral. Admitimos con sencillez no ser traductores, lingüistas ni especialistas en textos literarios o idiomas, profesionales a quienes agradecemos y elogiamos su enorme labor que, por desgracia, pasa a menudo desapercibida (si no menospreciada). Nuestro elemento natural es el teatro, las artes escénicas, quizás sí seamos profesionales de 'la palabra' pero entendiendo esta como una de las grandes herramientas actorales de las que hará uso el director (y de la que anteriormente hizo uso el dramaturgo) para transmitir un mensaje, para comunicarse con el espectador.

En nuestros montajes esta comunicación ambicionaba la integración del público al espacio teatral, entendiendo esto como la posibilidad de involucrar a los asistentes en el hecho dramático, en el 'rito'. Queremos hacerlos copartícipes y no sólo testigos de aquellas historias nacidas de la mente del escritor, surgidas de la pluma de Pinter.

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes

Con riesgo de parecer presuntuosos, pero con la seguridad de tener un objetivo escénico perfectamente apuntalado, nos tomamos la respetuosa libertad de adaptar las traducciones de *The Lover* y de *One for the Road*. Todo ello, manteniendo siempre presente la brújula de la concordancia del mensaje emitido por el autor y aquel conjunto de palabras, gestos, sonidos, sensaciones, proyecciones, imágenes, actitudes que conferían el total de nuestra realidad escénica, de nuestros personajes... Pero ¿de la realidad escénica de Pinter, de sus personajes? Creemos que sí, porque como alguien dijo una vez:

> "No hay distinciones concretas entre realidad y ficción, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede ser al mismo tiempo verdadera y falsa".[7]

Todo esto a pesar de que coincidamos también con las palabra que continúan a las anteriores ya que estamos convencidos de que "estas afirmaciones aún tienen sentido, y aún se aplican a la exploración de la realidad a través del arte. Así que, como escritor, las mantengo, pero como ciudadano no puedo; como ciudadano he de preguntar: ¿Qué es verdad? ¿Qué es mentira?"[8]

Tal vez nuestras traducciones, nuestras adaptaciones no sean más que eso, verdades o mentiras de ciudadanos que se convierten en 'lo verdadero' y en 'lo falso' al mismo tiempo una vez levantado el telón.

Rafael Negrete

Referencias bibliográficas

ESSLIN, M., *The theatre of the Absurd*, Garden City, Ney York: Doubleday company Inc. 1961.

GORDON G., «The Spectator», Power, No Glory, United Kingdom, 24 of March of 1984.

GORDON, L., *Stratagems to Uncover Nakedness* (The Dramas of H. Pinter), Columbia: University of Missouri Press 1970.

PINTER, H., *Un ligero malestar* (A slight ache); *La última copa* (One for the road) en cuadernos del teatro español, versión de Juan V. Martínez Luciano, edición y coordinación, Ángel Facio, Madrid: Teatro Español 2002

MORENO CABRERA, J.C., La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística, Madrid: Alianza Editorial 2004

PINTER, H., *Complete Works*: Two, New York: Grove Press 1991.

PINTER, H., *El amante. Escuela nocturna.* Sketches de revista. (Edición de Rafael Spregelburd), Buenos Aires: Editorial Losada 2005.

PINTER, H., *The Lover, Plays Two*, London: Faber & Faber 1991.

PINTER, H., *One for the Road*, London: a Methuen paperback 1984.

PINTER, H., *Plays Two* (Master Playwrights series), London: Methuen London Ltd 1983.

WELLWARTH G., *Teatro de protesta y paradoja*, Madrid: Alianza Lumen 1974.

[7] Discurso ofrecido por Pinter en respuesta al Premio Nobel.

[8] Ídem.

Rafael NEGRETE PORTILLO. De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obr...
Centro Virtual Cervantes