

*STVDIA*  
*PATRICIAE SHAW*  
*OBLATA*

COMITE ORGANIZADOR

Dra. Dña. María Socorro Suárez Lafuente  
Dr. D. César Alas García  
Dra. Dña. Virginia Prieto López  
Dr. D. Juan Emilio Tazón Salces  
Dr. D. Santiago González y Fernández-Corugedo  
Dra. Dña. María Isabel Carrera Suárez  
Dña. Margarita Blanco Hölscher

\* \* \*

Compilados y editados por:

Santiago González y Fernández-Corugedo, Juan E. Tazón Salces, María Socorro Suárez Lafuente, César Alas García, y Virginia Prieto López.

Compone, edita e imprime:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Director: Prof. Dr. D. Ubaldo Gómez.

ISBN (Obra completa): 84-7468-333-5

ISBN (tomo segundo): 84-7468-337-8

Depósito legal: AS/1632-91  
Oviedo, 1991

*STVDIA*  
*PATRICIAE SHAW*  
*OBLATA*

PATRONATO DE HONOR

Excmo. Sr. D. Pedro de Silva y Cienfuegos-Jovellanos  
*Presidente del Consejo de Gobierno del Principado de Asturias*  
Excmo. Sr. Dr. D. Juan Sebastián López Arranz  
*Rector Magnífico de la Universidad de Oviedo*  
Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos Llorach  
*de la Real Academia Española de la Lengua*  
Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Lorenzo Criado  
*de la Real Academia Española de la Lengua*  
Excmo. Sra. Dra. Dña. María Aurora Aragón Fernández  
*Vicerrectora de Ordenación Académica y Profesorado de la Universidad de Oviedo*  
Ilmo. Sr. Dr. D. José Ramón Fernández González  
*Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo*



Universidad de Oviedo

1991

*STUDIA*  
PATRICIAE SHAW  
*OBLATA*

Volumen II

Editados por:  
Santiago González y Fernández-Corugedo  
Juan E. Tazón Salces  
María Socorro Suárez Lafuente  
César Alas García  
Virginia Prieto López



*UNIVERSIDAD DE OVIEDO*

*Servicio de Publicaciones*

1991

*EDUCATING RITA, ADAPTING RITA:*  
UN EJEMPLO DE PSEUDO-ADAPTACION TEATRAL

El título de la obra y el del artículo que introduce su edición inglesa, "Educating the Author", escrito por Willy Russell sobre su propia educación, nos servirán como punto de partida para titular e introducir nuestro tema: la trasposición de elementos socio-culturales que ha tenido lugar en la versión española de esta obra.

¿Por qué "Adapting Rita?" Pues bien, si Willy Russell para hablarnos de sus experiencias educativas utiliza el título antes mencionado, nosotros, por analogía, hemos elegido este título puesto que vamos a hablar de la práctica del adaptador y el tratamiento que éste ha dado a los diversos elementos culturales que caracterizan la obra.

De aquí en adelante hablaremos de la adaptación española de Enrique Llovet, editada por MK Ediciones en 1982 y estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid el 17 de marzo de 1982, bajo la dirección de Manuel Collado. La edición inglesa que hemos utilizado y a la que a partir de ahora haremos referencia, es la publicada por Methuen en 1986. La "Royal Shakespeare Company" estrenó esta obra en Londres el 10 de junio de 1980.

Al enfrentarse con este texto en español de *Educating Rita* uno no puede por más que preguntarse, ya en la primera página de la edición, qué clase de producto es éste que se nos presenta como adaptación y qué tipo de trabajo ha realizado el autodenominado adaptador, Enrique Llovet.

Es ésta una cuestión que surge con relativa frecuencia cuando se trabaja con textos españoles de obras de teatro extranjeras. A esos textos se les suele denominar versiones, traducciones o, como en este caso, adaptaciones y, alguna que otra vez, nos encontramos con una combinación de dos de estas modalidades: "traducido por..." y "adaptado por...". Ante esta diversidad de

denominaciones, parece realmente importante descubrir qué criterio, si lo hubiera, regula la utilización de esta terminología. Sería importante saber si lo que se denomina “traducción” es una práctica más fiel al texto original que la “versión” o la “adaptación”. O si esta actividad es posterior a la traducción, o si son todas ellas actividades no alternativas, sino compatibles en el marco del traslado del texto dramático de un idioma a otro y su puesta en escena.

Los traductores, autores de versiones y adaptadores de obras dramáticas, no parecen distinguir claramente entre unas etiquetas u otras. Adoptan un término u otro para nombrar el producto puntual de su trabajo sin justificación suficiente en muchos casos. Su criterio, por falta de clarificación o por exceso de ambigüedad, no nos sirve como punto de referencia. Tampoco el estudio de obras traducidas y etiquetadas de diverso modo nos rinde mejores resultados. El panorama global de los nombres dados al producto del traslado de una obra de teatro inglés al español es bastante nebuloso.

Sin embargo, y de manera casi intuitiva parece ser que las llamadas traducciones suelen, en general, responder al intento, más o menos feliz, de verter la obra escrita en inglés de una manera fiel, sin “traicionar” ni al autor original ni al texto original. Las denominadas versiones suelen resultar ser textos que van desde un mal reflejo del TO, hasta lo que se entiende por traducción, ocupando así un amplio espectro en el panorama de textos dramáticos extranjeros en español. Por otro lado, cuando vemos la palabra “adaptación” encabezando un texto o representación teatral, se puede intuir que éste va a ser mucho más el producto de la pluma del adaptador que de la del autor de la obra en versión original.

Finalmente, he de decir que aunque la diferenciación apuntada anteriormente parece que, en muchos casos, podría responder a la realidad, y de hecho de ésta ha surgido, no puede ni debe tomarse al pie de la letra pues más que el epígrafe que precede al texto “trasladado”, lo que nos preocupa es la calidad del texto que, después de pasar por las manos de un

“intermediario”, llega al público espectador o lector junto al nombre del autor original. Que ese “intermediario” se llame convencionalmente traductor, autor de versión o adaptador, es una cuestión que dejaremos de lado por el momento.

Pasemos, pues, a considerar el texto español, el texto original inglés y llamemos, por cuestiones de economía, autor al escritor del texto original e “intermediario” al responsable de la adaptación española.

En la edición inglesa de la obra mencionada, el autor la presenta e introduce contándonos sus experiencias vitales relacionadas con el mundo académico y el desarrollo que su propia educación tuvo, en un artículo que se titula “Educating the Author”, emulando así el título mismo de la obra. La edición del texto español la presenta el propio adaptador por medio de una introducción que nos pone en situación antes de leer la obra. No citaremos a Willy Russell, por ahora, pero sí vamos a citar a Enrique LLOvet para situarnos frente al texto español que él suscribe y que constituye nuestro objeto de estudio.

Nos dice Enrique LLOvet en su introducción al texto español y después de definimos a los personajes:

He tenido ciertas dificultades para hacer a esta comedia transponer las fronteras de dos sistemas educativos, el latino y el sajón, de tan escaso parecido. Precisamente porque Russell opera con materiales de la calle y su defensa de la educación no es un canto retórico añadido a otro tema, me ha parecido más leal *buscar equivalencias familiares que trasladar literalmente las referencias* originales. De un lado estaba el problema del carácter peculiar a cada régimen universitario. De otro, la remisión constante a obras y autores que sirven con sus datos propios el desarrollo de la acción y constituyen el soporte dramático de la comedia. Evidentemente yo he cambiado esas referencias para buscar, con elementos más próximos a nosotros, los efectos que propone Willy Russell. Este ejercicio peripatético era absolutamente

necesario y no muy fácil. Yo lo he intentado desde una rigurosa identificación con el espíritu de la comedia y su plan de desarrollo<sup>1</sup>.

Pues bien, del producto variopinto de esta “transposición”, hemos seleccionado algunos ejemplos para su análisis y posterior valoración. Nos consta que el tener que solucionar problemas de diferencias socio-culturales en textos dramáticos no es una tarea fácil. Está fuera de toda duda que para ello hace falta una sensibilidad especial y un conocimiento profundo de los dos ámbitos culturales. Lo que ya parece más difícil de aceptar es el resultado de ese intento del que habla Enrique Llovet: su propia adaptación.

Para empezar, resulta chocante que después de tan explícitas y claras intenciones de “transponer fronteras culturales”, de “buscar equivalencias familiares”, como las expresadas por el “intermediario” en la introducción anteriormente mencionada, lo que nos encontremos sea una mezcla de criterios, un cambio continuo de método y, en definitiva, una falta de uniformidad y un caos totalmente incomprensible. Nos parecen abiertamente plausibles las intenciones previas del responsable de la adaptación y nos parecería aceptable el resultado si se pudiese apreciar al menos un intento de coherencia en la “transposición” de elementos socio-culturales de un texto o sociedad a otro. Pero el anunciado intento de “buscar equivalencias” que produjeran los “efectos que propone Willy Russell”, está tan lejos de ser un intento serio como de provocar la reacción esperada del público.

El texto español que venimos mencionando es un auténtico laberinto, complicado, además, por la mano bienintencionada del “intermediario” que, a mi juicio, ha acertado en muchas más ocasiones a “transgredir” los límites de lo posible, que a “transponer” los elementos culturales que aparecen en la obra original.

<sup>1</sup>.- Willy Russell, *Educando a Rita*, adaptación de Enrique Llovet (Madrid: MK Ediciones, 1983), pp 7-8. En adelante, todas las citas que se hagan de la traducción española se referirán a esta edición(TM, texto meta).

Comenzaremos nuestro estudio de la obra con lo que el adaptador llama “el soporte dramático de la comedia”, esto es, las referencias constantes a obras y autores. Para ello seguiremos el orden cronológico de la historia.

La obra comienza con una conversación telefónica a través de la cual nos percatamos de que Frank está esperando a una alumna (Rita) que ha de comenzar un curso en la “Open University”, con él como tutor. En este contexto la primera referencia literaria es la siguiente:

FRANK: (...) Yes. Yes, I probably shall go to the pub afterwards, I shall need to go to the pub afterwards, I shall need to wash away the memory of some silly woman's attempts to get into the mind of Henry James or whoever it is we're supposed to study on this course<sup>1</sup>.

FRANK.- Sí... Sí, es cierto... Probablemente de aquí me iré un rato a ese bar... ¡Pues para olvidarme de esa idiota que va a venir a que le enseñe yo que sé qué...!<sup>2</sup>.

Por lo que podemos apreciar en la equivalencia de esta referencia en español, el adaptador ha preferido omitir totalmente el nombre del autor: Henry James. Algo parecido ocurre con el título de la obra de T.S. Eliot, *J.Alfred Prufrock*<sup>3</sup>, y los nombres de F.R. Leavis, de Noel Coward<sup>4</sup>, y de Ibsen<sup>5</sup>.

La segunda referencia que se hace a un autor (E.M.Forster)<sup>6</sup>, sin embargo, no se omite, sino que se refleja en el texto español. En estos casos, el nombre del autor no sufre cambios y los títulos de obras u otras referencias se traducen por su equivalente en español. Este es el segundo fenómeno detectable.

<sup>1</sup>.- Willy Russell, *Educating Rita* (London: Methuen, 1982), p. 169. Todas las citas en inglés se refieren a esta edición(TO, texto original).

<sup>2</sup>.- TM(texto meta), p. 10.

<sup>3</sup>.- TO(texto original), p. 176.

<sup>4</sup>.- TO, p. 190.

<sup>5</sup>.- TO, p. 192.

<sup>6</sup>.- TO, pp. 172-173.

FRANK (*pouring the drinks*): Water?

RITA (*looking at the bookcase*): Yeh, all right. (*She takes a copy of Howards End from the shelf.*) What's this like?

FRANK *goes over to RITA, looks at the title of the book and then goes back to the drinks.*

FRANK: Howards End?

RITA: Yeh. It sounds filthy, doesn't it? E.M. Foster.

FRANK: Forster<sup>1</sup>

FRANK.- ¿Agua o solo? (*Mientras FRANK sirve, RITA toma un libro de la biblioteca*)

RITA.- Me da igual. ¿De qué va esto?

FRANK.- «¿La mansión?»

RITA.- Sí... Suena a misterio, ¿eh? E. M. Foster.

FRANK.- Forster<sup>2</sup>

Así, Forster se mantiene pero *Howards End* se convierte en *La Mansión*, título de esta obra de Forster en la traducción al español de Eduardo Mendoza.

De igual modo, los nombres propios Jane Austen y Tracy Austin<sup>3</sup>, se mantienen, así como E.M. Forster y Harold Robins<sup>4</sup>, Somerset Maugham<sup>5</sup> y el título de la obra de Ibsen *Peer Gynt*<sup>6</sup>. El nombre de Chejov

<sup>1</sup>.- Ibidem.

<sup>2</sup>.- TM, p 13.

<sup>3</sup>.- TO, p. 184. y TM, p. 25, respectivamente.

<sup>4</sup>.- TO, p. 189 y TM, p. 31, respectivamente.

<sup>5</sup>.- TO, p. 190. y TM, p.32, respectivamente.

<sup>6</sup>.- TO, pp. 192 y 193 y TM, pp. 34 y 35, respectivamente.

y el del personaje de su obra *Konstantin*<sup>1</sup>, ambos con la ortografía utilizada en español.

Continuando con esta serie de ejemplos nos encontramos con que también se da una equivalencia aceptable de *The Importance of Being Thngy*<sup>2</sup>, que pasa a ser en español: *La importancia de llamarse algo*<sup>3</sup>. El nombre de Shakespeare se mantiene y lo mismo ocurre con una cita de *Macbeth*<sup>4</sup>. También los nombres de Wilde y Shaw<sup>5</sup> aparecen reflejados en el texto español; sin embargo los adjetivos que les acompañaban no. El título de la obra *Howards End*<sup>6</sup> cuyo equivalente hasta ahora era *La Mansión*, se convierte en este ejemplo, y sólo en este ejemplo, en un *Crimen y Castigo*<sup>7</sup> que parecía ser el título que a lo largo de todo el texto español venía apareciendo como equivalente de *Sons and Lovers*<sup>8</sup>. Este mismo título, *Crimen y Castigo*, muy popular en esta adaptación, aparece también en la página 61 de la edición española como equivalente de la obra de Lawrence *Lady Chatterley's Lover*. Como podemos comprobar, salvo estas dos excepciones mencionadas, *Crimen y Castigo* es el equivalente que el adaptador utiliza a lo largo de toda la obra en lugar de *Sons and Lovers*.

Para terminar con este segundo fenómeno de equivalencia, referencias a obras y autores que no se omiten sino que se reflejan, pasemos al último ejemplo. Aquí los nombres propios de Virginia, Charlotte, Jane y Emily<sup>9</sup> se han conservado en el texto español, aunque, con toda probabilidad, el significado y la intención que tenían en el original se pierde en gran parte por el orden en el que aparecen (Frank pronuncia: "Virginia" después de que Rita

<sup>1</sup>.- TO, pp. 199 y TM, pp. 41 y 42, respectivamente.

<sup>2</sup>.- TO, p. 201.

<sup>3</sup>.- TM, p. 43.

<sup>4</sup>.- TO, pp. 202 y 203 y TM, pp. 44 y 45.

<sup>5</sup>.- TO, p. 206 y TM, p. 48.

<sup>6</sup>.- TO, p. 206.

<sup>7</sup>.- TM, p. 48.

<sup>8</sup>.- TO, p. 218.

<sup>9</sup>.- TO, p. 228 y p. 71.

se va y no antes como en el texto original) y por la inclusión de otro nombre propio ("Indira") que no añade nada a esta enumeración y sí la desequilibra y resta significado.

Hasta ahora hemos visto que las referencias literarias se han omitido (primer fenómeno) o se han reflejado en el texto español, bien manteniendo el original o traduciéndolo. El tercer fenómeno que nos queda por estudiar es la sustitución de nombres de autores, títulos de obras, citas u otras referencias literarias, no por su equivalente traducido a la lengua término, sino por otra referencia perteneciente a un ámbito cultural diferente. Esta sustitución suele ser, en general y teniendo en cuenta las consabidas excepciones, de autores, obras, citas... de la Literatura Inglesa por autores, obras, citas ..., de la Literatura Española.

Así después de que Rita le pregunte a Frank qué es la asonancia, Yeats<sup>1</sup> pasa a ser Lorca<sup>2</sup> en el texto español, y así mismo el título *La casada infiel*<sup>3</sup> sustituye a *The Wild Swans at Coole*<sup>4</sup>. Y los ejemplos de asonancia "swan" y "stone"<sup>5</sup> son, en el texto en español, "río" y "marido"<sup>6</sup>.

Más adelante *Sons and Lovers*<sup>7</sup>, sin ninguna razón aparente, pasa a convertirse en *Crimen y Castigo*<sup>8</sup> y esta equivalencia se mantendrá a lo largo de toda la obra en español<sup>9</sup>.

En el segundo acto, después de volver de un curso de verano en Londres, Rita comenta con Frank algunas de sus experiencias. Puesto que en el texto

<sup>1</sup>- TO, p. 175.

<sup>2</sup>- TM, pp. 15 y 16.

<sup>3</sup>- Ibidem.

<sup>4</sup>- TO, p. 175.

<sup>5</sup>- Ibidem.

<sup>6</sup>- TM, pp. 15 y 16.

<sup>7</sup>- TO, p. 190.

<sup>8</sup>- TM, p. 32.

<sup>9</sup>- TO, p. 218 y TM, p. 61.

español Rita vuelve de un curso de verano en España<sup>1</sup>, la sustitución de referencias literarias del TO parece que se impone aún más que en el primer acto de la obra. De este modo, "Ferlinghetti"<sup>2</sup> se convierte en "el barroco"<sup>3</sup>, y en el mismo pasaje, la expresión "American poets", pasa a ser "la poesía barroca española".

Por otro lado, comprobamos que la tumba de Wordsworth<sup>4</sup> se convierte en la tumba de Shakespeare<sup>5</sup>, perdiéndose muy probablemente la conexión de esta expresión con la referencia anterior a la asonancia. En este mismo extracto de la obra podemos apreciar cómo "mi ensayo sobre Calderón" sustituye sin más a "the Blake essay". Más adelante, podemos comprobar cómo *La vida es sueño* ocupa el lugar de "The Blossom".

Finalmente, me referiré a otros fenómenos que menciono brevemente a continuación: el nombre del autor, Ibsen, se ha omitido en la página 34 de la edición española, mientras que en la página siguiente y sin mayor justificación, se añade este mismo nombre.

Más adelante, en vez del título en español de *Howards End*<sup>6</sup>, La mansión, que se utiliza regularmente en toda la obra, nos enfrentamos a un *Crimen y Castigo*<sup>7</sup> que es, además, el equivalente atribuido a *Sons and Lovers* en este texto español de la obra de Russell. Se trata, probablemente, de otra excepción.

Retomando las palabras del adaptador en su introducción, "la remisión constante a obras y autores" que "constituyen el soporte dramático de la comedia", se ha reflejado en el texto en español de una forma tan sumamente falta de coherencia y criterio, que lejos de facilitarle al espectador/lector la

<sup>1</sup>- En el texto original, Rita cursa estudios de verano en una universidad inglesa.

<sup>2</sup>- TO, pp. 211 y 212.

<sup>3</sup>- TM, pp. 53 y 54.

<sup>4</sup>- TO, p. 221.

<sup>5</sup>- TM, p. 63.

<sup>6</sup>- TO, p. 206.

<sup>7</sup>- TM, p. 48.

comprensión de las alusiones literarias, se diversifican éstas tanto, que llegan a perder en conjunto todo el significado referencial que en el original tenían.

Por no hablar, claro está, del lector que se atreva a contrastar el texto original con la adaptación, en cuyo caso deberá hacerse un esquema de equivalencias junto con múltiples preguntas sobre cómo, dónde y, sobre todo, por qué lo que en el TO es el hilo conductor de la comedia se convierte, en la adaptación, en línea discontinua que, más que unir, desconecta, diversifica y destruye, en muchos casos, las alusiones originales.

De todos modos, si la modificación del TO sólo afectara a las referencias literarias, quedaría todavía bastante de lo que es la obra inglesa; pero, este peculiar sistema de adaptar se extiende al resto de la obra no dejando así títtere con cabeza.

Seguiremos "rastreado" e indagando en la adaptación. Para ello nos servirán los ejemplos que se refieren a cuestiones académicas (lo que el adaptador llama en la introducción "transponer las fronteras de dos sistemas educativos") y elementos socio-culturales respectivamente.

Como botón de muestra, tenemos que la expresión "Open University woman"<sup>1</sup> se convierte en "una alumna de los cursos éstos"<sup>2</sup>. Las expresiones: "Open University", "The Open University's different"<sup>3</sup> son trasladadas al español como "esta universidad es un poco especial" y "Esta de aquí es un poco fulera"<sup>4</sup> respectivamente. La segunda vez que se menciona éste término, dentro del mismo pasaje, descubrimos otras equivalencias. "O.U. work" aparece como: "Verano...«reciclaje»... Universidad abierta... Universidad popular... Universidad a distancia... La verdad es que no estoy muy fuerte". ¡Y tanto!

1.- TO, p. 169.

2.- TM, p. 9.

3.- TO, p. 171.

4.- TM, pp. 11-12.

También en este segundo ejemplo podemos apreciar como "a proper university" se equipara a "una Universidad de verdad" y siguiendo esta equivalencia, en el tercer ejemplo nos encontramos con que "a public school"<sup>1</sup> es "la escuela", "la de verdad"<sup>2</sup>.

Más adelante nos encontramos con que "a woman who possesses a M.A."<sup>3</sup> es "la mujer más inteligente del mundo"<sup>4</sup> y que "this tutorial" y "a tutorial"<sup>5</sup> puede ser desde "lo que nos queda de curso"<sup>6</sup> hasta "hora de clase" o "dar clase"<sup>7</sup>.

Una vez más, tenemos que concluir diciendo que no parece haber un criterio único que le añada a la obra en español un sentido consecuente y de continuidad. Leyendo sólo la adaptación de la comedia podemos acabar no sabiendo a ciencia cierta qué clase de estudios cursa Rita, ni cómo se explica que una chica trabajadora vaya en el verano a España a hacer un curso de Literatura española cuando no parece conocer siquiera la inglesa al principio de la obra.

Pero, volviendo a los ejemplos, pasemos a corroborar, una vez más, nuestra impresión global sobre la adaptación.

Al principio de la obra Rita explica de dónde ha tomado su nombre actual, esta referencia a Rita Mae Brown se mantiene en el texto en español. Por contra, un poco más adelante, Frank Harris se convierte en Frank Sinatra y el chiste que Rita quiere hacer sobre el nombre de Frank queda en principio invalidado por la traducción de "Y'know Frank, Frank Ness, Elliot's

1.- TO, p. 182.

2.- TM, p. 23.

3.- TO, p. 200.

4.- TM, p. 40.

5.- TO, p. 218.

6.- TM, p. 60.

7.- TM, p. 63.



brother”<sup>1</sup> como: “Yo conozco a un Frank... Frank Ness..., el hermano de Elliot...”<sup>2</sup>; aunque más tarde el adaptador mencione la serie “Los Intocables”.

En otro momento de la obra, podemos observar cómo, además de mantener la referencia a la actriz Farrah Fawcett Majors y a la serie “Los Angeles de Charlie”, el adaptador añade otra referencia más (Bo Derek); adición que consideramos totalmente innecesaria.

La equivalencia ITV-Primera Cadena, BBC-Segunda Cadena<sup>3</sup>, aunque discutible, demuestra al menos un interés por transponer elementos de una cultura social a otra, cosa que no se aprecia con demasiada frecuencia en este texto dramático meta.

Lo mismo, pienso yo, se podría haber hecho con la expresión “a Flora man” que parece apto para ser trasladado casi literalmente. Sin embargo, lo que encontramos en el texto español es una mezcla de ideas propias y ajenas a la obra, que parece ser, por otro lado, el fenómeno más frecuente en la adaptación<sup>4</sup>.

En fin, que los propósitos expresados en la introducción por el adaptador, por ejemplo: “una rigurosa identificación con el espíritu de la comedia y su plan de desarrollo”, “me ha parecido más leal buscar equivalencias familiares que trasladar literalmente las referencias originales” etc..., podrían también ser omitidos del texto, añadiendo otros muchos y dejando, si acaso, alguno como: “He tenido ciertas dificultades para hacer a esta comedia trasponer las fronteras de dos sistemas educativos...”, y “Evidentemente yo he cambiado esas referencias...”. Evidentemente, señor adaptador, evidentemente. Y lo peor del caso es que el público español que asistió a su adaptación de la comedia de Russell nunca sabrá como era ésta realmente. Y, aún más grave, creerán siempre que Willy Russell escribió su obra tal y como ellos la han

<sup>1</sup>.- TO, pp. 175 y 176.

<sup>2</sup>.- TM, p. 16.

<sup>3</sup>.- TO, p. 177 y p. 18

<sup>4</sup>.- Ibidem.

visto, y se preguntarán, no sin cierto atisbo de asombro, cómo pudo ser posible que esta obra ganara el premio de la crítica inglesa a la mejor comedia del año 1980.

No quiero dar la impresión, sin embargo, de que esta adaptación no tiene valores positivos obvios; tampoco quiero dejar de decir que también tiene algún que otro fallo más, en algunos aspectos no mencionados, pero al realizar el estudio de esta obra me he querido centrar en aquellos aspectos que el mismo adaptador menciona en la presentación del texto adaptado.

No es éste un caso aislado en las versiones de obras dramáticas inglesas. Sin ir más lejos, el académico D. Fernando Lázaro Carreter en su artículo semanal en la revista “Blanco y Negro”, nos decía el 17 de abril de 1988 a propósito de la representación de la obra *El Placer de su Compañía* de Samuel Taylor:

No le debe ser fácil [refiriéndose a un conocido actor y productor español], sin embargo, hallar comedias que se presten a sus capacidades, y tal vez no las hallara sin la complicidad de su constante adaptador [...] el cual se las deja dóciles como un guante. *El placer de su compañía* no es mejor ni peor que otras representadas por él. Simplemente, funciona con la misma eficacia que casi todas ellas para el fin a que se destina: el recital del actor.

Son muchos, por desgracia, los productos adulterados que consumimos en este país cada temporada, pero para conseguir que esta situación que sufrimos cambie hará falta que al menos hagamos oír nuestras quejas y exijamos una calidad aceptable y el respeto debido a los autores de teatro que escriben en inglés, para así disfrutar en el patio de butacas, lo mismo si estamos en Londres o en Madrid, o en casa, leyendo.

Como “consumidor” de obras de teatro, me queda aún otra reflexión más que hacer. Volviendo al asunto de las traducciones, versiones o adaptaciones, quisiera mencionar al Profesor Peter Newmark que en su libro *A Textbook of Translation* dice a propósito de la traducción de textos dramáticos: “When a

play is transferred from the SL to the TL culture it is usually no longer a translation, but an adaptation”<sup>1</sup>.

Es obvio que cada género literario tiene sus peculiaridades y, en el caso del teatro, podemos suscribir la afirmación del Profesor Newmark sin dejar por ello de definir qué entendemos por adaptación, versión o traducción. Como ya he apuntado anteriormente, esta diferenciación parece no responder sino a un afán de etiquetar y es altamente complicado llegar a encontrar suficientes elementos comunes a todas las obras que comparten la misma etiqueta. Esta no nos suele ayudar a saber qué es lo que vamos a encontrar cuando nos acerquemos al texto trasladado. Así pues, nos tenemos que acercar siempre al texto dramático vertido a la lengua término como si fuera único y tendremos que establecer de la manera más objetiva posible cuáles son los límites de lo posible o de lo imposible, dónde acaba el texto escrito por el autor y dónde comienza la “traición” a ese texto. Existe un límite claro en este mar de confusión y este es, a mi modo de entender, el mismo texto. Tal y como dice Michael Meyer en su Artículo “On translating Plays”, publicado en *Twentieth Century Studies* (1974):

“As Gogol once observed, the ideal translation should be like a completely transparent pane of glass through which people can see the original without being aware of anything intervening”.

Raquel Merino  
Universidad del País Vasco-Vitoria

\* \* \*

<sup>1</sup>.- Peter Newmark, *A Textbook of Translation* (London: Prentice Hall, 1988), pp. 172-173.

#### TRES ASPECTOS DEL AISLAMIENTO EN LA OBRA DE PETER TERSON

En la producción dramática de Peter Terson nos encontramos con una serie de temas cuyo valor viene dado por la frecuencia con la que aparecen y la importancia de las obras en las que se encuentran. Uno de éstos es el aislamiento en el cual se ven inmersos muchos de los personajes masculinos y algunos femeninos. Este tema surge ya en algunas tan tempranas como *A Night to Make the Angels Weep* o *The Mighty Reservoy* repitiéndose insistentemente a lo largo de su producción, unas veces como principal y otras como secundario.

Muchos de los protagonistas de dichas obras son víctimas de esta situación como consecuencia de actos originados por un defecto en su carácter; por su negativa a aceptar ciertos patrones de conducta establecidos, o por su incapacidad psíquica para establecer determinadas relaciones. Así, por ejemplo, en *Mooney and his Caravans* el aislamiento de Mave y Charley es el resultado de la ambición de la mujer que impulsa a su marido a rehusar todo trato con sus compañeros de trabajo por considerarlos inferiores. En obras como *The Samaritan*, *The Rat Run* o *The Visitors' Book*, la causa radica en la incapacidad de algunos de sus personajes para establecer una verdadera comunicación porque su manera de ser se lo impide. Las ideas de Francis Haydn Williams en *The 1861 Whitby Lifeboat Disaster*, son, por otra parte, las que lo separan de la burguesía de Whitby. Los componentes de ésta, en su opinión, no son más que un puñado de *rogues*, *villains* y *vipers* que se aprovechan del pueblo y lo engañan, mientras que desde el punto de vista burgués Williams ... *has no sense of honour, or tradition, or decency*.<sup>1</sup> La situación de los tres objetores en *The Conscientious Objectors* es semejante a la de Haydn Williams, puesto que su postura ante la guerra es

<sup>1</sup>.- Terson, Peter. *The 1861 Whitby Lifeboat Disaster*. Woodhouse Books. Todmorden, 1977. Parte 1, Escena 4.