

Una versión libre de Sastre, o cómo un dramaturgo traduce a otro dramaturgo

Raquel Merino Álvarez
UPV/EHU Vitoria

En 1964 Alfonso Sastre suscribía la versión libre de la obra de Langston Hughes *Mulato*, una edición escénica publicada por la editorial Escelicer en su colección de teatro n.º 412 (extra). Aunque el autor original de la obra se menciona en esta edición, es obvio, desde el primer momento, que la presentación de la misma gira en torno a Alfonso Sastre. Se puede encontrar en la contraportada una breve biografía del dramaturgo español y, en vez del acostumbrado «otras obras del mismo autor publicadas en esta colección», una relación de las obras de Alfonso Sastre. En esta edición, Langston Hughes no es más que un nombre que acompaña al título o a un poema en español en la presentación de la obra.

El estreno de esta versión, según se nos indica, tuvo lugar el 5 de abril de 1963, en el Teatro de la Comedia de Madrid. La crítica, tras el estreno, afirmaba que «pese al esfuerzo realizado por el adaptador para aumentar su dimensión de profundidad» la obra es «endeble». Aún más, no mantiene el interés «porque la “garra” teatral de *Mulato* es mínima ... y la construcción de la pieza francamente mala». Aunque se califica a Langston Hughes, para empezar, como «famosísimo autor norteamericano», los méritos de la obra se atribuyen al adaptador, mientras que los fallos se achacan al autor original.¹

A los comentarios francamente desfavorables de la crítica española convendría quizá contraponer la reacción que casi treinta años antes había suscitado el estreno de *Mulato* en Broadway. La obra se representó en el Vanderbilt Theatre, el 24 de octubre de 1935. Considerada una de las mejores obras de la década de los treinta escrita por un dramaturgo negro, alcanzó la cifra de 373 representaciones.² Durante más de veinticuatro años ninguna obra del llamado teatro negro consiguió siquiera acercarse a este número.

No obstante, mi elección de la obra de Langston Hughes no ha venido dada tanto por la fama del autor de la versión o por la del dramaturgo norteamericano, cuanto por un afán de estudiar y sacar a la luz un caso extremo de traducción dramática y de explorar los confines de esta actividad. El que *Mulato* sea un caso extremo de traducción o, mejor, de estrategias de traducción, no es una afirmación aislada o un juicio de valor sobre este texto concreto. Para justificar la elección habré de referirme al marco general del estudio que me ocupa y del que ha surgido esta cuestión.

Dicho estudio comprende 150 versiones dramáticas de obras originalmente escritas en inglés y publicadas y estrenadas en su mayoría en las últimas 5 décadas de este siglo. La primera fase del estudio de este conjunto de obras de teatro traducidas revelaba, tras un exhaustivo análisis de datos editoriales, una doble clasificación de las ediciones utilizadas: aquéllas que seguían una estrategia de lectura y otras que mostraban una clara estrategia de escenario.³ Las primeras correspondían a ediciones orientadas a un público lector y demostraban una clara concepción del teatro como literatura. En el caso de las ediciones escénicas, el aspecto que el teatro tiene de espectáculo se resalta con las referencias a la representación de la obra en la cultura de llegada, o a la acogida de la obra por parte de la crítica o el público. Como ya he indicado anteriormente, el texto de *Mulato* es una clara edición escénica orientada fundamentalmente al escenario.

En la segunda parte del estudio, centrada en un centenar de las traducciones, se confrontaron versiones y originales para llegar a una clasificación de los textos meta siguiendo criterios de grado de equivalencia con respecto a los originales. Para poder llevar a cabo la comparación texto original - texto meta, las unidades tradicionales en las que se estructura el drama, el acto o la escena, no me resultaban de gran ayuda. Tampoco la comparación por medio de unidades sintácticas, o incluso translémicas, resultaba operativa. La necesidad de una unidad intrínsecamente dramática que reflejara la dualidad inherente a este campo dramático, la falta de reconocimiento y sistematización de tal unidad en los tratados sobre el tema, junto con el pleno convencimiento de que tal unidad existe tanto en la página como en el escenario, me llevaron a definir y a postular lo que he dado en llamar *réplica*. La réplica es la unidad mínima estructural por medio de la cual se puede definir cualquier otra división convencional del drama en actos o escenas, episodios, dúos, tríos, etc. En la página impresa la réplica se identifica por medio del nombre del personaje (gráficamente diferenciado) seguido por el discurso que el actor declama en el escenario, junto con todo aquello que no es propiamente diálogo y que denominamos marco⁴ o texto secundario, y que está fundamentalmente compuesto por acotaciones. La réplica, pues, consta de texto principal y texto secundario, dos niveles lingüísticos que definen la sustancia del género en su forma escrita. Se

puede distinguir tanto en la página como en el escenario y, como veremos, se revela como una unidad altamente operativa en estudios sobre el drama y lo dramático.⁵

Definida y descrita esta unidad dramática por excelencia, procedí en mi trabajo al recuento del número de réplicas en las cien parejas o binomios textuales⁶ (TO-TM). Una vez registrados los resultados en números absolutos, realicé un cálculo de los tantos por ciento, por cuanto la diferencia en el número global de réplicas entre una obra original u otra puede ser considerable.⁷ Una vez procesados los resultados finales se pudieron distinguir al menos tres grandes grupos de traducciones en cuanto a su relación con los respectivos originales. En primer lugar las ediciones de lectura se agrupan en torno al 100 % de reproducción de réplicas o, lo que es lo mismo, la diferencia en el número de réplicas entre original y traducción en este tipo de ediciones se acerca a cero, de tal modo que entre aproximadamente el 101 % y el 95 % de reproducción de réplicas del original encontramos la mayor parte de las ediciones de lectura estudiadas. Las ediciones escénicas, que suponen la mitad del total, se reparten en dos grupos en torno a los extremos. Entre el 95 % y 43 %, demostrando una clara estrategia de supresión de réplicas, nos encontramos con la mayor parte (casi un 80 %) del conjunto de ediciones escénicas; el resto (1/5) se agrupa en torno al extremo de adición, entre el 101 y el 182 %.

La inclinación de las ediciones escénicas hacia los extremos y la tendencia centrípeta de las ediciones de lectura da pie a otra clasificación polar, definida por los extremos de adecuación y aceptabilidad. Las ediciones de lectura se encontrarían en torno al polo de adecuación al original (con una tendencia a mantener un número de réplicas similar a éste) y las ediciones escénicas, con una clara tendencia a desviarse del original en cuanto a número de réplicas, se localizarían en torno al polo de aceptabilidad, siguiendo cualquiera de las dos estrategias básicas, la supresión o la adición.

Enmarcada en este estudio general, *Mulato* se localiza en el extremo mismo de adición con un 182 % de réplicas con respecto al original, esto es, el material textual del original aparece prácticamente duplicado en el texto meta. Se impone, por supuesto, un análisis comparativo de ambos textos que vaya más allá de las cifras globales, utilísimas, por otro lado, en la labor de situar la obra dentro de las estrategias fundamentales de traducción. Como paso intermedio, antes de llegar al análisis textual minucioso, he procedido a establecer pares mínimamente equivalentes de réplicas. Partiendo de la relación de réplicas del TM, numeradas de forma consecutiva, se buscaba la unidad equivalente a cada una en el TO. Esta comparación intermedia revela, efectivamente, un proceso inequívoco de adición de réplicas y, al mismo tiempo, muestra un proceso de supresión de este tipo de unidades que no hace más que acentuar la estrategia de adición. Un

conjunto considerable de réplicas suprimidas han sido sustituidas por otras totalmente nuevas que, en un análisis más ajustado, hay que clasificar como fenómenos de adición a nivel de réplica. Este proceso de sustitución, imposible de apreciar con una simple comparación de cifras globales, queda de manifiesto tras este paso intermedio en el que se establecen parejas de réplicas.

El estadio intermedio de búsqueda de pares de réplicas equivalentes puso también de manifiesto la incidencia de estos procesos —adición, supresión y sustitución— a nivel de escenas. La escena primera del acto I del texto meta, así como la primera del acto II, evidencian una equivalencia cero; son adiciones de réplicas en un bloque temático que afecta, fundamentalmente, al desarrollo de la acción y al argumento de la obra. Así también, lo que en el original es la escena segunda del segundo acto, en el TM se suprime totalmente para quedar sustituida por una escena y un final de obra totalmente diferentes. Estos procesos de adición, supresión y sustitución que con frecuencia se dan a nivel de réplica, en esta obra además tienen lugar en unidades mayores, episodios o escenas, importantes para la apreciación global de la obra y vitales en la percepción de conjunto del desarrollo dramático de la acción.

Un estudio comparativo textual, centrado en los fragmentos donde se da una cierta equivalencia, rinde resultados parecidos con procesos, a menor escala, de adición, supresión y sustitución. Estos fenómenos se dan a nivel de réplica y, dentro de esta unidad, a nivel de oración y sintagma. También se puede detectar un conjunto de fenómenos de modificación, restringidos en cuanto a número y diversidad, tales como la especificación o la expansión creativa, que hacen vislumbrar un texto atípico con respecto a otros textos traducidos. Cuanto más se profundiza en el análisis comparativo de versión y original, más se afianza la hipótesis de una reescritura de éste.

La versión libre de Alfonso Sastre se aleja del original tan sustancialmente y con tal profusión de pasajes totalmente extraños al *Mulato* de Langston Hughes, que parece más una obra original de Sastre basada en un tema ya tratado por Hughes. Etiquetas aparte, este texto no presenta ni las características de una traducción, por más que se quieran ampliar los límites de equivalencia mínima, ni las de un texto traducido y adaptado. Los vínculos con el original son tan escasos que adquieren la categoría de *citas*. El dramaturgo español toma fragmentos de la obra de Hughes para ilustrar su propia pieza, que casualmente se titula *Mulato* y viene precedida por el nombre del autor norteamericano.

Este texto no es una traducción; al menos más del 50 % no lo es en absoluto, y el resto es una reescritura con citas interpuestas de la obra de Hughes. Funcionalmente sí que se presentó como traducción al público

espectador, y a los lectores se les ofrece la obra de Hughes principalmente por medio de la versión libre de Sastre. Aquí términos como «traducción», «traslado» o incluso «adaptación» pierden todo sentido y no cabe denominación más adecuada que reescritura o, incluso, escritura original.

La obra de Sastre comienza con Robert, el protagonista de *Mulato*, que llega al pueblo y se ve envuelto, debido a su raza, en varios altercados. En la obra de Hughes son los padres de Robert, Cora —la mujer negra que comparte su vida con el dueño de la plantación— y el mismo coronel Norwood, los que nos presentan una relación personal que es origen no sólo del tema principal de la obra —la mezcla de razas y los problemas emocionales y sociales que esto trae consigo—, sino de la vida misma de Robert y de sus contradicciones. El final, que, a mi entender, Langston Hughes ideó como un final trágico pero también como un acto de libertad en virtud del cual Robert se suicida antes que caer en manos de los blancos que le persiguen para lincharle, se torna, en el *Mulato* de Sastre, en un linchamiento en toda regla del que Robert es la víctima impotente. Si a este comienzo y final le añadimos otros cambios fundamentales y la introducción de personajes ajenos a la obra de Hughes, nos encontramos ante un caso de manipulación erróneamente calificado de «versión libre», puesto que la libertad la ha ejercido, en este caso, sólo una de las partes.

El público no presencié la obra de Hughes a causa de un cúmulo de barreras interpuestas por el dramaturgo que suscribe la versión y que presentó una obra suya como ajena, alegando en la nota preliminar que el trabajo del adaptador «se presentaba, en este caso, como un trabajo de liberación formal; de liberación, a fin de cuentas, de materia».⁸

El resultado del estudio comparativo de estos dos textos me llevó a indagar la posible existencia de alguna otra traducción al español de la obra de Hughes. Entre los fondos de la biblioteca de la Fundación Juan March localicé la traducción de *Mulato* realizada por Julio Galer y publicada en Buenos Aires por Quetzal en 1954. Procedí del mismo modo que con la versión de Sastre. El recuento de réplicas muestra que la traducción argentina, que se presentaba en forma de edición de lectura, se ajusta en casi un 100 % al original. El proceso de formación de parejas de réplicas equivalentes TM-TO corroboró la impresión de una traducción con un criterio claro de adecuación.

La existencia de esta traducción ofrecía un ejemplo opuesto de estrategia traductora, pero no sólo eso. Llevé a cabo la comparación entre traducción argentina y versión española partiendo de una hipótesis ya probada en otras ocasiones: la utilización, por parte de un autor español, de traducciones publicadas en forma de ediciones de lectura en Argentina como base de un trabajo que luego se presenta bajo la apariencia de una traducción o versión propia. Los resultados de la comparación de ambos

textos meta son, en lo fundamental, los mismos que entre la versión de Sastre y el original. Puesto que la traducción argentina se ajusta muy de cerca al original, allí donde la versión libre de Sastre presentaba episodios añadidos, sustituidos o suprimidos con respecto al original, también resultaron serlo con respecto a la traducción argentina. Sin embargo, cotejando aquellos fragmentos de la versión que mantenían un vínculo de equivalencia con el original y los correspondientes en la traducción, pude comprobar cómo ciertos casos de equivalencia dudosa en la traducción argentina se encontraban también en la versión de Sastre. Así, el término «*campus*» aparece traducido como «colegio» en el texto argentino, y como «escuela» en la versión española.⁹ Éste y otros ejemplos similares hicieron que la hipótesis de reescritura se modificara un tanto para incluir la traducción argentina como posible texto base utilizado para tal proceso.

Hace apenas unos meses, Alfonso Sastre pronunció una conferencia, en la Facultad de Filología de la Universidad del País Vasco en Vitoria, que versaba sobre la escritura teatral. Hablaba Sastre de los motivos que le llevaron a escribir para el teatro; decía que había sido poseído por el demonio del teatro. Sin perder tal ocasión, le pregunté sobre su faceta de traductor y los motivos que le llevaban a trasladar al español obras de autores extranjeros. La respuesta fue rotunda y diáfana. Se traduce por encargo o, además, en su caso, guiado por un sentimiento de admiración hacia un dramaturgo extranjero. Preguntado sobre el procedimiento a seguir, puso el ejemplo de la obra *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, pieza alemana que Sastre consideraba insuficiente como tragedia. Por este motivo Sastre procedió a cambiar el argumento en la versión española en un momento crucial: al probar Guillermo Tell su puntería disparando una flecha a la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo, en vez de atravesar la fruta, mata a su propio vástago, con lo que el nudo y el desenlace de la obra varían considerablemente. Alfonso Sastre comentaba que, después de tales cambios, la obra posiblemente ya no era de Schiller, sino suya, y, aun con todo, justificaba la utilización del tema y del nombre del autor alemán diciendo que la historia del teatro es una sucesión de distintos tratamientos de los mismos mitos.

No es de extrañar que ante casos probablemente no tan extremos como éste Milan Kundera, en la introducción a la edición inglesa de su obra *Jacques and his Master*, exclamara: «*Ah translations! Ah demon of rewriting!*». Y es que efectivamente el demonio, el fantasma de la reescritura planea sobre los autores, que, ajenos o próximos a tal fraude, poco pueden hacer para defenderse.

No quisiera dar la impresión de que todas las versiones suscritas por Sastre corren la misma suerte. Si se consulta la versión de *Rosas rojas para mí* de Sean O'Casey, estrenada y publicada en España en 1969,¹⁰ y cuya versión es producto también de la pluma de Alfonso Sastre, uno se pregunta a qué

se debe una actitud tan dispar con respecto al texto. Al realizar un análisis comparativo preliminar del original y de la versión nos encontramos ante un texto meta sumamente ajustado y respetuoso con el original.¹¹ Sólo un poema firmado por Sastre en homenaje a O'Casey da fe de la pluma creadora del dramaturgo español. El resto parece ser una traducción de la obra de O'Casey. Lo mismo ocurre al cotejar las obras de teatro de Oscar Wilde editadas en 1982 por EDAF en traducción de José y Alfonso Sastre. La adecuación al original parece ser una constante y el porqué de una actitud tan diferente a la constatada para con el texto de Hughes un interrogante no resuelto.

Quizá, atendiendo a la doble motivación que lleva a Sastre a realizar versiones de autores extranjeros, podamos aventurar que aplica una estrategia diferente si se trata de un dramaturgo que le inspira admiración o de un encargo. En todo caso, parece realmente injusto que el trabajo que se hace por obligación difiera tanto del que se realiza por devoción. Del mismo modo, no deja de sorprender la facilidad con que se reconoce no dominar la lengua original de la obra cuya versión se firma y cómo se utilizan versiones en idiomas intermedios o se encargan las mal llamadas traducciones literales a personas que permanecen en el anonimato.

Los casos de dramaturgos que firman versiones de obras extranjeras después de reescribir una traducción del original son, desgraciadamente, patrimonio universal. En Gran Bretaña es un hecho de dominio público, incluso con polémicas en la prensa diaria.¹² Teatros como el NT (National Theatre) encargan a dramaturgos ingleses versiones o adaptaciones de obras que se realizan sobre una traducción «literal» básica. Este procedimiento asegura el prestigio o gancho de la versión, firmada por un dramaturgo de fama reconocida, pero deja mucho que desear con respecto al tratamiento que reciben la obra y el autor originales. Aunque denominados versiones, adaptaciones o traducciones, estos productos finales son híbridos difícilmente calificables.

Alfonso Sastre nos ha regalado uno de estos híbridos al presentar como obra de Hughes el texto de *Mulato*, probablemente el traducido por Julio Galer, modificado sustancialmente y reescrito por él. Productos de este tipo que han funcionado como traducciones existen y son, querámoslo o no, parte sustancial de la historia teatral de nuestro país. Pero queda algo más que el silencio, queda la posibilidad de descubrirlos y de hacer pública la estafa. Si, a pesar de todo, hay quien prefiere una reescritura de Sastre a la traducción de un profesional, que opte por ella, pero sabiendo lo que consume: por lo general textos bajo etiquetas de diverso cuño que ni informan, ni orientan sobre la naturaleza del producto que presentan. Como decíamos recientemente en una conferencia en la Universidad de León al hablar de otro caso extremo de estrategia traductora de una obra de teatro:¹³ ¿de

qué nos sirve llorar sobre el texto original cuando no hay más cera que la que arde? No nos resta más que dar fe del delito e intentar exorcizar el fantasma de la reescritura.

NOTAS

1. Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*, Valladolid, edición del autor, 1964, pp. 226-227.
2. Véase a este respecto C. Bigsby, «Black Drama», en *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, 1989, vol. 1, pp. 237-255, y C. Bigsby (1990), «Black Theatre», en *ibidem*, vol. 3, pp. 375-415.
3. Términos utilizados por Julio César Santoyo en el artículo «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 4, 1989, 95-112.
4. Término utilizado por Juliane House en su obra *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr, 1978.
5. Véase Raquel Merino Álvarez, «La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos», en *Actas de los IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, 24-29 de febrero de 1992.
6. Terminología utilizada por Rosa Rabadán en *Equivalencia y Traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, 1991.
7. Existe una gran diferencia en números absolutos entre las aproximadamente 2.274 réplicas del original de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee y las 662 réplicas del original de *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder.
8. Langston Hughes, *Mulato*, versión libre de Alfonso Sastre, Madrid, Escelicer, 1964, pp. 7-8.
9. Este término se encuentra en la página 24 del TO, réplica n.º 14; página 13 del texto meta argentino, réplica n.º 14, y página 24 de la versión española, réplica n.º 66. Se ha utilizado el texto inglés *Mulatto. A Tragedy of the Deep South*, publicado en EE UU por Midland Books en 1968.
10. Sean O'Casey, *Rosas rojas para mí*, versión de Alfonso Sastre, Madrid, Escelicer, 1969.
11. El original *Red Roses for Me* presenta un total de 746 réplicas y la versión de Sastre, *Rosas rojas para mí*, 741. Un caso claro de edición escénica que sigue la estrategia de adecuación al original de las ediciones de lectura. El texto original utilizado es el publicado en el volumen: Sean O'Casey, *Seven Plays by Sean O'Casey*, Londres, MacMillan, 1985.
12. Michael Meyer, traductor de Ibsen al inglés, denuncia un caso de plagio en el artículo «The War of the Words» (*The Times*, 27 de enero de 1980). Varias polémicas surgidas en Gran Bretaña desembocaron en la publicación de una normativa básica («Code for theatre translations and adaptations», *The Linguist*, mayo de 1985, p. 11), pero, como demuestra el mismo título de un artículo publicado el 9 de agosto de 1990 en el diario *The Independent* («Gained in the translation. Many playwrights are now "translating" works from languages they do not understand»), la traducción y adaptación de obras de teatro sigue siendo un tema candente.
13. Raquel Merino Álvarez, «Versión castellana cómica-policíaca en dos partes de la obra de Jack Popplewell, *Busyboby*», conferencia pronunciada dentro del *1er Curso de Estudios de Traducción*, celebrado en León (marzo-abril de 1992).