



Entreculturas 13 (2023) pp. 67-77 — ISSN: 1989-5097

# La acotación como estrategia de compensación en la traducción de teatro: el caso de *Pígalión*

## *Stage directions as a compensation strategy in theater translation: the case of Pygmalion*

 Miguel Cisneros Perales

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Recibido: 25 de septiembre de 2022

Aceptado: 30 de noviembre de 2022

Publicado: 27 de febrero de 2023

### ABSTRACT

Is it possible to translate a play such as George Bernard Shaw's *Pygmalion*, which deals with the English language and its relation to social class, into Spanish? Can cockney be translated? Can the performative nature of orality be translated without adapting the context of the play? By analysing the translational problems of *Pygmalion*, especially those arising from the translation of the orality and the performativity of the play (i.e., the use of cockney and other deviations from the hegemonic use of language), the aim of this paper is to demonstrate that, in theater, the boundaries between translation and adaptation are not as clear as it might seem at first sight. The final objective is to examine the possibilities of adding stage directions as a theater translation strategy, halfway between amplification, compensation, adaptation and the translator's note.

**KEYWORDS:** theater translation, *Pygmalion*, performativity, adaptation, stage directions.

### RESUMEN

¿Puede traducirse al español una obra de teatro como la obra de George Bernard Shaw, *Pygmalion*, que trata sobre el idioma inglés y su relación con la clase social? ¿Puede traducirse el *cockney*? ¿Puede traducirse la oralidad cuando es performativa sin adaptar el contexto de la obra? Mediante el análisis de los problemas traductológicos de *Pygmalion*, especialmente aquellos derivados de la traducción de la oralidad y la performatividad de la obra (es decir, del *cockney* y de las desviaciones del uso hegemónico de la lengua), se pretende demostrar que, en teatro, la frontera entre traducción y adaptación no está tan clara como *a priori* pudiera parecer. El objetivo final es examinar las posibilidades de añadir acotaciones y otras didascalias como estrategia de traducción teatral, a medio camino entre la amplificación, la compensación, la adaptación y la nota del traductor.

**PALABRAS CLAVE:** traducción de teatro, *Pygmalion*, performatividad, adaptación, acotación.

## 1. Introducción

El traductor de teatro es, a la vez, un primer lector, un primer director y, por ende, un primer espectador. Todo lo que no lea, vea y monte antes y durante su traducción no llegará al lector, director y espectador meta, salvo intervención posterior (sea esta llamada «adaptación», «dramaturgia» o «versión»). Por tanto, ambos ámbitos quedan, teóricamente, bien delineados. Sin embargo, siempre hay casos en los que estos límites no solo se emborronan, sino que parece que se contagian, de tal modo que puede dar la impresión de que no es posible traducir sin adaptar o, incluso, que la traducción teatral es, en su esencia, o imposible o siempre adaptación. Uno de estos casos aparentemente imposibles, como se verá a continuación, es la obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw y por eso en este trabajo se pretende explicar de dónde surge la impresión de que traducir esta obra es una traba irresoluble para luego demostrar con argumentos lo contrario, que *Pygmalion* no es intraducible y, por tanto, que cualquier obra teatral, en principio, puede abordarse desde la traducción sin necesidad de que intervenga el adaptador desde el principio (sea este el director, su enviado o el autor, ya vanidoso ya rendido, que todos los traductores llevan dentro).

En este trabajo por «adaptación» deberemos entender algo similar a lo que expone Newmark (1999: 234), esto es, cualquier cambio cultural significativo en el proceso de trasvase hacia un texto o montaje meta de una obra teatral. Esto incluiría modernizaciones, versiones, recreaciones, relocalaciones (o relocalizaciones, si se prefiere), intervenciones, variaciones e incluso adaptaciones de un medio a otro, conceptos que, al fin y al cabo, no son más que distintos grados (unos más extremos que otros en tanto que más o menos alejados del material que sirve de punto de partida) del mismo proceso que en las películas se expresa con un somero «basado en» y un Oscar propio, el de mejor guion adaptado; y que, en cualquier caso, son algo distinto a una traducción, o lo que Jakobson considera «interlingual translation or *translation proper*», es decir, «an interpretation of verbal signs by means of some other language» (2013: 233) y en oposición a la idea de refracción, térmi-

no que, desde una postura polisistémica, utiliza Lefevere para definir aquel tipo de manipulación que consiste en «la práctica de reescribir ciertas obras literarias o de poner en escena piezas teatrales con el fin de convertirlas en aceptables para un nuevo público» y que opera a nivel lingüístico, ideológico y poético (Iliescu, 2005: 78).

No obstante, lo primero que habrá de saber el traductor acerca de *Pygmalion* es que la obra de Shaw es, a su vez, una adaptación del mito homónimo recogido por Ovidio en sus *Metamorfosis*. Recalco la importancia de esta influencia porque coincido con Harold Bloom (1987) en que la fuerza de la obra shaviana reside esencialmente en su poder mitopoiético, heredado, sin duda, del mito griego (lo que se puede constatar en la multitud de recreaciones más o menos acertadas, en tanto que traidoras a su espíritu crítico, y quizás por eso mucho más conocidas, desde *My Fair Lady* hasta *Pretty Woman*). Lo primordial de cualquier traducción de *Pygmalion* será, por tanto, mantener intacta esta arrolladora fuerza creadora de mitos, aspecto literariamente más relevante incluso que considerar la obra, tal y como hace su propio autor en el prefacio, como un alegato en defensa de la fonética como ciencia reformadora.

En este sentido, *Pygmalion* es una crítica al sistema de clases inglés de la época, jerarquizado y muy delimitado por la cuna, la riqueza y la apariencia, principalmente. Aunque se centre en este último aspecto, representado por la manera de hablar de los personajes, Shaw no olvida en ningún momento que, en esencia, la desigualdad de la Inglaterra de principios de siglo xx se sustentaba en una compleja estructura, cuya base estaba en el poder adquisitivo; tanto los títulos nobiliarios como los modales o acentos son para Shaw, por ello, manifestaciones de esta desigualdad económica, causa y consecuencia de todas las demás, incluida la de género.

La obra empieza en un pórtico de Covent Garden, donde se han refugiado de la lluvia numerosas personas de todo extracto social: los ricos que salen del teatro y los pobres habitantes del barrio y aledaños, entre los que se encuentra Eliza Doolittle, vendedora de flores ambulante con un acento ridículo, espantoso e ininteligible. Allí también está Henry Higgins, fonetista, que anda transcribiendo los

variopintos acentos que escucha, hasta que se fija en Liza. Después de una serie de intercambios y coincidencias de índole cómica, Higgins se apuesta con Pickering, un coronel aficionado a la lingüística, enseñar fonética a Liza y hacerla pasar por una duquesa de exquisitos modales y dicción y gramática perfectas en la fiesta de un embajador. Liza, tentada por la promesa de una vida mejor, acepta y comienza el proceso de transformación de su modo de hablar, de vestir y de comportarse; de empoderamiento, a través de las armas de la lengua, sí, pero también de desclasamiento. En este sentido, a partir del último acto, la comedia se transforma en un drama: Liza, una vez ha sido educada, pese a haber superado a su maestro, ya no encaja entre los de su clase (que no la reconocen) ni entre la aristocracia o la burguesía (ya que, por muy bien que hable, no pertenece a las clases altas). Y al final, Higgins, a diferencia de la versión de Ovidio, no se enamora de su creación, lo que provoca el clímax y enfrentamiento final y revela una de las moralejas de la historia que más nos interesan en este trabajo, pese a que haya sido la más pervertida (como se demuestra en el manipulado final feliz de *My Fair Lady*, musical directamente inspirado en *Pygmalion*): que los prejuicios lingüísticos en el fondo son prejuicios de clase<sup>1</sup>.

## 2. Traducir teatro: oralidad, performatividad y adaptación

Los modelos teóricos de análisis de traducciones de teatro son dispares, ya que es una preocupación metodológica reciente. La complejidad de estos textos dramáticos, así como su fugacidad, ligada al momento de la representación, hace que el análisis objetivo pueda parecer un reto inalcanzable. Hale y Upton señalan que esta dificultad se debe en gran parte a que «The theatre is by definition protean. Its great strength lies in its very anti-literary impermanence. The repertoire, even the medium itself, is constantly being

invented and reinvented with each new production» y, por lo tanto, «the complexity and inconstancy of the performance text clearly pose an enormous (and, so far, insuperable) challenge to translation theorists» (2000: 9).

En el caso de *Pygmalion*, el primer impulso nos dice que no es posible traducir a otra lengua una obra que trata sobre el idioma inglés y hacerlo de tal manera que sigan manteniéndose todos los referentes culturales del idioma original y la cultura en la que se desarrolla la obra en un idioma meta de una cultura meta diferente. Esta problemática tiene que ver con la performatividad y la oralidad del texto shaviano, que son, a su vez, dos de las características de los textos teatrales que más problemas suponen a la hora de traducir.

No consideraré aquí la diferencia entre traducir para la página y traducir para la escena, ya que creo que existe entre ambos extremos un territorio lo suficientemente amplio como para que sea posible traducir para la página manteniendo los aspectos orales y performativos del texto teatral para su fácil traslación a la escena, porque el teatro no se puede definir sin ambas partes y, efectivamente, texto y representación, tanto en teatro como en teatro traducido, han de ir juntos (otra cosa es la traducción filológica). En un sentido parecido, dice Ezpeleta: «Los dos textos, ‘el escrito y el representado’, son coexistentes e inseparables» (2007: 147). Esta propuesta incide especialmente en la relación indisoluble entre texto y representación, que se determinan mutuamente, lo que enmarca cómo ha de ser la traducción, que varios autores han denominado «traducción ideal»:

Metodológicamente, hemos considerado necesario partir de la convicción de que es posible realizar traducciones abiertas que den como resultado textos dramáticos plenos en relación con su potencial dramático, significativo y funcional originales. [...] El traductor no debe ocuparse de una determinada representación futura, más bien debería considerarlas todas en el texto. (Ezpeleta, 2007: 368)

Bassnett, por otro lado, hace referencia a la problemática que suponen las distintas tradiciones dramáticas «the problem of performativity in translation is further

<sup>1</sup> El tema del final de *Pigmalión* se trata más extensamente en Cisneros (2016: 38-51).

complicated by changing concepts of performance. [...] Moreover, acting styles and concepts of theatre also differ considerably in different national contexts, and this introduces yet another element for the translator to take into account» (2002: 122)<sup>2</sup>. La función del texto, por tanto, parece *a priori* que debiera adaptarse a las convenciones teatrales y al contexto cultural del público meta, lo que situaría el debate de la traducción de teatro en el seno del milenar debate en los Estudios de Traducción entre la extranjerización y la domesticación.

Pero, en qué sentido, si pudieran definirse, le servirían términos como *performability* a un traductor. Entendemos que le sirven como criterio esencial sobre el que apoyar sus decisiones traductológicas, que, siguiendo noción idea de «traducción ideal», deben apostar por mantener la potencialidad performativa del texto origen en el texto meta, al entender el texto teatral como un texto que solo tiene su sentido completo en la escena, siendo representado. En esta traducción ideal, en definitiva, el traductor hace su labor manteniendo las inconsistencias, ambigüedades o posibles interpretaciones del texto dramático, de las que deben ocuparse otros, tales como el director, los críticos o los lectores. Y para nosotros será a la que deba aspirar todo traductor que no busque una adaptación o una refracción y que no se encuentre traduciendo para un montaje concreto.

Con la intención de ir sentando unas bases para un futuro modelo de análisis, a continuación, se comentarán algunos rasgos del texto de *Pygmalion* que suponen un problema para el traductor, principalmente al español, y se propondrán algunas soluciones para mantener el potencial performativo del texto sin tomar partido por una u otra lectura escénica.

## 2.1. Traducir la oralidad de *Pygmalion*

Dadas las características de la obra *Pygmalion* y la función tan importante que tienen en su trama variedades como el *slang* y el *cockney*<sup>3</sup> o la didáctica de la fonética, es necesario

tratar, aunque sea brevemente, cómo se han abordado las variedades lingüísticas en la traducción de teatro. En primer lugar, como el teatro es representación, las variedades lingüísticas en la escena tienen una vertiente sonora y auditiva, que localiza e identifica la acción con un área geográfica (variante diatópica), un periodo histórico (variante diacrónica) o incluso una clase social (variante diastrática), aunque sea simplemente a través de la prosodia de los personajes; por lo tanto:

Inevitably, as a medium of translation, it seems that the culture of this language and its folk will intrude into the equally particular world of the original play despite the fact that the language is able to carry material which is not culturally rooted in its own milieu. (Bowman, 2000: 28)

Habría que preguntarse si es posible traducir estas variedades sin que ocurra una dislocación. Para muchos traductores o se omite o se toma partido al traducir por una variedad concreta en el idioma meta, con todas las connotaciones culturales, sociales y políticas que la utilización de esa variedad en concreto implique, en línea con el concepto de «refracción» comentado antes. Para Bowman, traducir la variedad lingüística supone adaptar: «It would be impossible to translate into a vernacular language because such a language inevitably undermines the notion of translation, requiring adaptation to eliminate material that simply cannot fit into the context of the recipient language» (2000: 28).

En este sentido, puede parecer que siempre habrá que recurrir a una reloca(liza)ción, incluso en adaptaciones interlingüísticas, ya que los idiomas no son uniformes. Esto es lo que hace, con todas las connotaciones políticas que supone tal decisión, la traducción de Grandmont al francés estrenada en Montreal durante el curso 1968-1969 y producida por Le Théâtre du Nouveau Monde, en la que

---

English Dictionary: *Slang*: «The special vocabulary used by any set of persons of a low or disreputable character; language of a low and vulgar type»; y *cockney*: «The dialect or accent typical of London Cockneys» y, por extensión, «A native of London, esp. a working-class person from the East End of London; (traditionally) a person born within earshot of the sound of Bow Bells (the bells of St Mary-le-Bow church in Cheapside in the City of London)».

<sup>2</sup> Véanse también Bassnett y Lefevere, 1998 y Bassnett, 1991.

<sup>3</sup> No es objetivo de este trabajo analizar las características de estas variedades, pero para clarificar los conceptos, remitimos a las definiciones del Oxford

se juegan con los diferentes acentos (el quebequés como «equivalente» del *cockney*) y la diglosia propia del Quebec canadiense (Brisset, 1996 y Ruane, 2022); o la versión al catalán de Xavier Bru de Sala estrenada en el Poliorama en 1997, que relocaliza la historia en Barcelona y los acentos de los personajes bajo la siguiente premisa, sin duda cuanto menos cargada ideológicamente:

Calia, d'altra banda, prendre una decisió sobre la parla de la protagonista. Oliver, com gairebé tots els traductors de *Pygmalion* havia optat per extreurela dels registres urbans considerats més baixos, en algun punt dialectals o quasi. Succeeix, però, que el gran públic d'aquest fi de segle al qual anava destinat el muntatge a penes conserva el record dels registres lingüístics emprats per Oliver, de manera que es corria el risc de perdre bona part de l'efecte, ja que l'obra està basada en l'autèntic abisme lingüístic que separava l'aristocràtic west end del popular east end de Londres. A la realitat catalana d'avui, la que l'espectador està en condicions de reconèixer, la major distancia lingüística entre professor i alumna, sempre dins de l'àmbit urbà, es troba entre el català mal après i mal parlat per un castellanoparlant (en aquest cas, de família provinent de terres murcianes on es parla el panocho, del qual es troben traces en el seu vocabulari) i el català professoral, parlat amb correcció i gust però sense hiperpurismes ni afectacions elitistes, del professor. El llenguatge dels dos protagonistes de la present versió està basat en aquestes consideracions. (1997: 7)<sup>4</sup>.

**4** No estoy nada de acuerdo con esta decisión ni con la justificación. Más allá de otras consideraciones extralingüísticas y del prejuicio lingüístico que denotan estas palabras y que ojalá pudiéramos achacar a convenciones de otra época, mi oposición se debe a que esta decisión traductológica, al contrario que la versión de Grandmont, pervierte el mensaje subversivo de Shaw y hace que la obra original, que es una profunda crítica al sistema de clases inglés (llamémoslo capitalista o burgués) y a la desigualdad sobre la que se sostiene, se convierta en una herramienta que no solo blanquea ese sistema, sino que refuerza y perpetúa las jerarquías de clase y los prejuicios que alimentan dicha desigualdad, algo contra lo que Shaw luchó toda su vida. Desde un punto de vista meramente lingüístico, traducir el *cockney* por

Desde esta perspectiva, parece que el traductor tendrá que elegir en la escala gradual que existe entre neutralizar la variedad del texto origen (lo que es imposible en el caso de *Pygmalion*, ya que el *cockney* y la fonética forman parte indisoluble de la trama y de la moraleja de la fábula) y adaptar la variedad a otra distinta pero existente en la cultura meta, aceptando, por lo tanto, todo el proceso de aculturación necesario para que encaje en la lógica de la obra o, si no, la distorsión resultante de la inequivalencia<sup>5</sup>. No obstante, estos apriorismos pueden ser sorteados con algunas estrategias, como veremos. Pero antes, recordemos unas palabras Miguel Sáenz (2000), para quien traducir un dialecto es «un problema con muchas soluciones, todas ellas insatisfactorias», y pongámoslas en relación con lo comentado anteriormente de la «traducción ideal»; lo que coincide con la conclusión de Sáenz de que «la mejor traducción es la que deja al lector preguntándose cómo sonará el original».

Es cierto que la recreación de una variedad sociolectal de la cultura origen inexistente en la cultura meta supone un esfuerzo enorme y casi imposible y no funcionaría dentro de las convenciones dramáticas normalizadas, es decir, de aquellas representaciones cuya intención no busquen una ruptura con el sistema y la tradición establecida. No obstante, no debemos minusvalorar la capacidad de suspensión de la incredulidad que tiene el público. Al fin y al cabo, el realismo absoluto en un escenario es imposible: ahí están los cortinajes, el telón o la butaca, que les recuerdan al espectador constantemente lo que está viendo y escuchando: una ficción teatral. Aunque existan una serie de normas, la imaginación es capaz de vadear ciertas incongruencias

el panocho lo que indica es una confusión (que en esta obra es fatal) entre sociolecto y geolecto.

**5** En el reciente número de la revista *Shaw*, dedicado a «Shaw in Translation» (Cisneros, 2022) se incluyen varios artículos que analizan varias traducciones de *Pygmalion* a distintos idiomas y cómo se afrontaron los problemas de traducción derivados de la naturaleza lingüística de la obra. Pharand (2022: 11-32) analiza la traducción que se estrenó en París y las intervenciones que hizo el mismo Shaw, mientras que Ruane (2022: 33-58) analiza desde el punto de vista de la identidad la adaptación de Grandmont estrenada en Montreal; por otro lado, Vlašković Ilić (2022: 85-98) y Goñi-Alsúa (2022: 59-84) se centran en la traducción del *cockney* en varias traducciones publicadas al serbio y al español, respectivamente.

sin que su presencia arruine la experiencia<sup>6</sup>. El propio Shaw abogaba por esta estrategia en varias cartas que intercambió con su traductor al francés:

Whatever may be the argument in favor of trying to disguise *Pygmalion* as a French play about French people, any attempt to do so would be as ridiculous as an attempt to make an English play of [Molière's] *Le Misanthrope* or *Le Bourgeois gentilhomme*. [...] [T]he audience will, in effect, be under the illusion that they are listening to an Englishwoman, and therefore that Higgins's 'Rappelle-toi que ta langue maternelle est la langue de Milton, etc.' [remember that your native language is the language of Milton, etc.] will seem quite natural... The man who says 'You come from Hanwell' can just as easily say 'Vous venez de—argot pour asile d'aliénés' [You come from—slang for madhouse]. (En Pharand, 2022: 22).

Otra cuestión es, en *Pygmalion*, el uso de las diferentes variedades en contextos ajenos a ellas como mecanismo cómico. En este sentido, como bien indica Leita, uno de los traductores de la obra al español, se trata más bien de un aspecto performativo y, por tanto, se puede solventar con otras estrategias que no sean acudir a la confrontación de variedades inequivalentes:

La obra ha sido readaptada a menudo con diversos criterios y distintos propósitos de traducibilidad. Se ha creído que la gracia y el humor concretos de la pieza sólo podían captarse a base de una traslación a áreas o niveles lingüísticos similares. [...]

<sup>6</sup> Transcribo una anécdota que narra Bowman al respecto:

Audiences in English-speaking countries have no such difficulty when, to take the usual example, the characters in a Chekhov play deliver their lines in middle –or upper– class British English, or, to be more exact, in a non-regional English of the "better" classes. [...] It is the very rootlessness of the target language, the fact that it is not connected with a particular region despite the fact that it is very much the language of a particular class, that seems to allow audiences to make this leap of their imagination. (2000: 33)

Por otra parte, el mismo texto inglés no insiste tanto en las expresiones o dichos chocarreros como en la extemporaneidad de la reacción psicológica y de la pronunciación. De ahí que este aspecto sea absolutamente confiable a la pericia y a la vis cómica de los actores, sin ninguna necesidad de recurrir a casticismos sudamericanos, andaluces o madrileños, pongamos por caso. (Leita, 1991: 17-18)

No pretende este trabajo ser un estudio de la fonética de *Pygmalion* ni de las características lingüísticas del *cockney*<sup>7</sup>, pero citaremos una de las primeras intervenciones de Eliza para entender hasta qué punto en esta obra este aspecto es tan importante y extremo: «Ow, eez yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' d-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them?» (Shaw, 2008: 11).

¿Qué hacer, como traductores, con tal despliegue de oralidad fingida (por muy transcrita que esté), casi ininteligible y que no solo funciona como efecto cómico, sino que define al personaje (de hecho, lo presenta) y provoca el desencadenante de la trama y de la fábula que supone el resto de la obra? A primera vista, parece imposible encontrar un equivalente. Afortunadamente, hasta el mismo Shaw se da cuenta de que el lector (y el futuro director) no son idiotas<sup>8</sup> y, una vez expuesta su derrota de intentar hacer absolutamente realista una oralidad que siempre, por definición, será construida, claudica con una acotación que los traductores podemos usar de salvavidas: «[Here, with

<sup>7</sup> Para eso, vuelvo a recomendar el trabajo de Goñi-Alsúa (2022).

<sup>8</sup> Recordemos que la espontaneidad o el realismo (o más bien la ilusión de) no se corresponden con la verosimilitud o la credibilidad de una obra, sino que esta se consigue mediante una convención histórica entre autor y público, como bien recuerda Hernández en un texto sobre la traducción de la oralidad que suscribo de principio a fin:

Sin abandonar la idea de credibilidad, habría que hacer asimismo hincapié en que la ilusión de la espontaneidad puede no ser el reflejo de la espontaneidad de una lengua oral auténtica, es decir, la espontaneidad o la realidad –ya sea sociolingüística o de otro orden– no pueden ser más que una ilusión de espontaneidad o de realidad en el ámbito de la oralidad construida y, por ende, en sus versiones traducidas. (Hernández, 2018: 127).

apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London]» (Shaw, 2008: 11).

Significativamente, esta acotación solo la mantiene uno de los traductores de la obra al español, Ricardo Baeza, que la traduce así: «A renglón seguido, una acotación en el original inglés, que dice: “Con la consiguiente petición de excusas al lector, daremos por terminada aquí esta desesperada tentativa para representar sin la ayuda de un alfabeto fonético especial una prosodia que, seguramente, resultaría ininteligible fuera de Londres”» (1943: 19). De los demás traductores, Mazía (1952) la omite y mantiene su sistema de transcripción del lunfardo (variedad que en su versión funciona como equivalente del *cockney*) en toda la obra. Leita (1991) también omite la nota, pero apenas refleja en su versión las peculiaridades fonéticas de la vendedora de flores la omiten y así lo indica en su introducción. Cisneros (2016) la traduce en nota, de un modo similar a Baeza. Y Broutá (o un editor posterior), que fue el primer traductor de la obra, la cambia por un extrañísimo comentario: «Algunos críticos encontraron mal que se tradujera el *slang* londinense al lenguaje de los barrios! [sic]» (1985: 11).

Son distintas opciones para un mismo problema, pero todas pivotan en torno a la transcripción del *cockney* o de la variedad equivalente en la lengua meta por la que haya optado el traductor, si es que opta por alguna. No obstante, en aras de la traducción ideal, también podríamos, mediante la mera evocación de la transcripción fonética, evitar adentrarnos en las procelosas y fangosas aguas de la traducción de dialectos y variedades sociolectales y así salir indemnes del reto, manteniendo abiertas todas las posibilidades escénicas que un futuro director y elenco quieran explorar.

## 2.2. Traducir la performatividad de *Pygmalion*

Nos preguntábamos antes en qué sentido le sirven a un traductor términos tan poco fijados en los Estudios de Traducción como «performatividad». Sin duda, sirven como criterio esencial sobre el que apoyar las propias decisiones traductológicas, al entender el texto teatral como un texto que solo tiene su sentido completo en la escena, siendo

representado. Ya hemos comentado, en este sentido, el caso de la comicidad performativa que supone el uso de distintos acentos del que Shaw hace gala en su obra y cómo el traductor puede afrontar este problema. Sin embargo, como indica Chitanu (2010: 89), la performatividad de la obra de Shaw va más allá:

Shaw's play is one of the most perfect examples of performativity in literature, showing how the performative utterance is developed on page to get to the performance of the action implied in it, but it is a great example of performance as well: Shaw's comedy resides in language, and therefore the reader can play with it; [...] Shaw's use of language is a particularly auditory one: this play has to be performed.

En primer lugar, la relación entre el texto teatral y el texto escrito shavianos es en sí misma problemática, en tanto que Shaw editaba sus obras también para ser leídas (y por eso sus acotaciones son ricas en descripciones, en principio, poco teatrales); en tanto que la dialéctica, el diálogo y la discusión entendidos como elementos interconectados de un mismo estilo dramático son, en esencia, el rasgo más idiosincrásico de Shaw, para desesperación de los críticos que buscaban acción y no conversación sobre un tema hasta agotarlo, como hacía el irlandés, en persona y en la escena; y, por último, en tanto que Shaw concebía la estructura de la obra dramática respecto a los intercambios de réplicas de los personajes de un modo similar a como se estructuran las voces en una ópera, lo que afecta al ritmo, a la prosodia, a la dicción, al desarrollo y, en definitiva, a la musicalidad de los intercambios dialécticos de sus obras. Estas características de su dramaturgia y de sus intereses performativos de la expresión oral se imbrican, en el caso de *Pygmalion*, con la trama:

*Pygmalion* –whose working title was, at one point, *The Phonetic Play*– is the dramatic pinnacle of Shaw's phonetic pursuits, but the implications of the study of speech sounds do not halt at dialectology for Shaw. In fact, pronunciation and intonation are constantly feeding each other back and forth in

the plays: first, because for him the mastery of both is one of the trademarks of superior actresses and actors [...]; and also because much of his mastery of language is based on a skilful patterning of sounds, as those who have played Shaw can attest. (Rodríguez, 2015: 294)

Pero ¿cómo traducir todo esto? En primer lugar, conociendo la literatura del autor y qué lugar ocupa *Pygmalion* en el canon de su extensa obra. En segundo lugar, entendiendo que traducir esta performatividad, en el caso de *Pygmalion*, es un trabajo complejo, pero no tan aparentemente imposible como otros aspectos comentados anteriormente. Y esta distinción entre la esencia performativa de los intercambios lingüísticos de la obra y el uso de variedades sociolingüísticas nos permitirá trabajar a fondo la primera y tratar el segundo como recurso literario, lo que, de hecho, es: la oralidad fingida propia de todos los textos teatrales.

En tercer lugar, un texto teatral es performativo y representable porque existen una serie de elementos en el texto que indican cómo representarlo, entre ellos las acotaciones y didascalias; por tanto, no es mala idea usar las acotaciones para compensar la pérdida de performatividad durante el proceso de traducción de, por ejemplo, las variaciones lingüísticas de los personajes (el propio Shaw, como hemos visto, lo hace); es decir, el traductor puede aprovechar las acotaciones (ampliarlas o incluso crearlas cuando sea necesario) para aplicar estrategias de generalización, para aprovechar las características del texto teatral (como las acotaciones) como apoyo en vez de considerarlas un obstáculo y, por ejemplo, trasladar el acento de un personaje en mandato de acotación: en vez de adaptar un dialecto, puede indicar la existencia de un modo de hablar concreto en la acotación; así se evita la extrañeza e irrealdad de la transcripción fonética que obliga, por su naturaleza, a tomar partido por los modos de hablar de una región o una comunidad de la cultura meta que no tiene por qué corresponderse con la del texto origen, y todo sin perder el efecto teatral y ofreciendo, con una sencilla acotación, nada invasiva para el medio, un virtualmente infinito abanico de posibilidades para encajar sin manipular la réplica en

el montaje de un futuro director o en la imaginación de un lector cualquiera.

En un sentido parecido, este uso de acotaciones y didascalias añadidas en la traducción también puede ayudarnos a solventar problemas en principio menores, como las onomatopeyas, los recursos ortotipográficos de énfasis o, como hemos visto antes, los intentos frustrados de transcripción fonética de una oralidad fingida.

Las onomatopeyas forman parte de la oralidad fingida propia del teatro; y más aún de la comedia. Además, suelen ser un rasgo definitorio de los personajes y de sus modos de expresión. En la traducción, por lo tanto, suponen un doble problema: en primer lugar, la problemática intrínseca a la traducción de onomatopeyas, campo en el que muchas veces o no existe un equivalente cercano o se da un exceso de calcos; y, en segundo lugar, la problemática derivada de la vertiente escénica; pero, como dice McCormack: “Has anyone ever heard an actor on stage actually declaim ‘Ah-hah-hah-hah’? Rather than trying to be onomatopoeic, why not just put ‘(Laughs)’ in the stage directions?” (2004: 267). Por si fuera poco, en la obra que nos atañe las onomatopeyas están muy relacionadas con los actores para los que Shaw escribió la obra, concretamente con Stella Campbell, la actriz en la que se inspiró para crear a Eliza, como recuerda Ramos (1999: 64):

En un primer momento, la obra estuvo única y exclusivamente dedicada a una actriz con la que el dramaturgo estaba obsesionado, Stella Campbell. El personaje de Eliza Doolittle que creó fue ideado a la medida de esa actriz e incluso las reiteradas expresiones de asombro y terror de la joven florista (*Nahow* y *ah-ah-ah-ow-ow-ow-ow*) respondían a las características fonéticas de la señora Campbell.

La solución para enfrentarnos a los extravagantes gritos de Eliza nos la da, por tanto, el propio origen de esas onomatopeyas y la acertada pregunta retórica de McCormack: al ser las risas de Eliza una transcripción basada en un ruido peculiar que una actriz en concreto era capaz de articular, la traducción de la intención original de Shaw sería en la actu-



alidad imposible, dado que la actriz ha muerto (y no existen grabaciones que permitan aprender a imitarla), pero esto no impide que en acotación se marque, tanto para el lector como para el actor, el carácter excepcional, entre ridículo y personalísimo, del grito, solventando así el problema de traducción.

He dejado para el final de este análisis el famoso *bloody* que exclama Eliza antes de marcharse en el tercer acto, palabrota que tanta conmoción causó en la sociedad inglesa de la época y que fue un acto performativo e histórico en sí mismo, al sortear la censura y exhibir, mediante la carcajada generalizada del público, la hipocresía puritana de la alta sociedad victoriana. No es, por tanto, un mero efecto cómico.

Este *bloody* como elemento performativo (cómico, provocativo y polémico) es problemático porque ni siquiera funciona hoy en la escena inglesa, al estar relacionado con los modos propios de una época de hace más de un siglo. Esto explica que en montajes recientes como el de 2015 en el Shaw Festival (Rodríguez, 2017: 360) se haya decidido cambiar la palabra por una que sí sigue siendo tabú en muchas partes del mundo anglófono: «the F Word». El proceso de actualización en este caso es casi obligatorio. Y en una hipotética traducción al español, donde las palabras tabúes tienen una fuerza distinta, quizás podría apoyarse la actualización del expletivo con una acotación de carácter gestual que apele directamente al público. Pienso, por ejemplo, en el gesto de la «peineta». Algo parecido hizo el traductor al serbio:

For the infamous scene in which Eliza cockily announces she is going in a taxi, Borivoje Nedic decides to translate her “Not bloody likely” as “Šipak!”. In Serbian, the word “šipak,” when used as an expletive, is always accompanied with a hand gesture: a thumb wedged in between the forefinger and middle finger, known in English as “the fig sign.” The context makes it completely clear that Eliza is using the word as a mild obscene gesture, so in that respect the translation is proper. (Vlašковиć Ilić, 2022: 91-92)

¿Por qué no hacer lo mismo en español y que el efecto cómico se dé del contraste entre la nueva habla formal,

cortés e incluso relamida de Eliza y sus maneras gestuales impropias e incluso improcedentes para el contexto de una visita formal a unos desconocidos de clase alta? El estilo de Shaw, tan dado a las acotaciones, lo permite y, como hemos visto, él mismo lo hacía y recomendaba.

### 3. Conclusiones

La dificultad de traducir *Pygmalion* reside en su performatividad. Por ejemplo: el *cockney* en esta obra no es un elemento de *atrezzo* o un marco contextual, sino que forma parte intrínseca de la trama y de la representación. Por lo tanto, si se elimina, la trama y los personajes podrían perder todo su sentido. En cambio, si se adapta, habría que adaptar la trama, con todo lo que eso conlleva: adaptar, relocalizar, modernizar, etc.

No obstante, hay un camino intermedio, fiel al estilo shawiano y a la potencialidad performativa del texto teatral. Por ejemplo, en lo que respecta a la problemática aparentemente irresoluble de la traducción de las variedades sociolingüísticas de *Pygmalion*, se puede conseguir una traducción, mediante diferentes estrategias como la compensación o el apoyo en las acotaciones, sin necesidad de hacer una adaptación, a no ser que se traduzca con el encargo de que sea una versión relocalizada. La clave la proporciona el mismo Shaw cuando, tras una desesperada tentativa, rechaza en el primer acto reflejar constantemente en el texto la transcripción fonética del *cockney*. Shaw entiende que el director y los actores deben contribuir con su interpretación a que esa variedad sociolectal se materialice; y esto mismo puede hacer el traductor: ofrecer la mayor amplitud de posibilidades a la potencial compañía sin traicionar la riqueza de recursos del original, porque, si entendemos que el texto teatral solo se completa/realiza en su plenitud en un escenario, la traducción deberá contemplar a los otros agentes implicados en el proceso teatral, incluso aunque no esté dirigida por una compañía o encargada para un montaje concreto.

No obstante, esto no significa que el traductor no haya de esforzarse plenamente en aquellos momentos en los que, por ejemplo, un conflicto entre personajes derivado

del uso de distintas variedades sociolectales provoque un efecto cómico, describa la personalidad de un personaje o haga avanzar la trama. Así, cuando Shaw introduce, tras la primera réplica más extensa de Liza, la acotación sobre la inutilidad de transcribir fonéticamente el *cockney*, el traductor debe respetar el intento del autor y, una vez se ha dejado clara la intención, seguirle en la derrota, porque bien pudiéramos jugar la carta de la provocación y no solo citar, sino prescribir el «escribo como hablo» de Juan de Valdés. Al fin y al cabo, pese a los siglos, esto sigue siendo teatro. Sin embargo, la prudencia nos aconseja admitir humildemente que no existe una solución universal a este problema, tal como dice, desde otra perspectiva, Peter Brook (2006: 207):

*Répétition, représentation, assistance.* Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida. No obstante, la esencia sigue faltando, ya que esas tres palabras son estáticas, cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En el teatro, la verdad está siempre en movimiento.

Cambieamos «hecho teatral» por «traducción teatral» y las palabras de Brook nos valdrán para entender la esencia de la traducción de teatro. En efecto, todos estos pensamientos y reflexiones acerca del texto dramático, el acto teatral y su traducción, aunque necesarios, a veces olvidan que el lector/espectador no es bobo, que la lectura de literatura, la contemplación del arte y el gozo de la cultura exigen un esfuerzo intelectual y emocional, y que no existen absolutos, lo que también casa con las palabras de Rozhin: «such a risk is worth taking. The text will be isolated from the public only when the public isolates itself from the text» (2000: 139).

Por otro lado, que un referente cultural propio de una lengua origen, como el tabú *bloody*, no exista en una lengua meta no debe obsesionarnos como si su (in)comprensión fuera una complicación absoluta que arruinara la experiencia lectora, espectadora o contemplativa propia de la catarsis dramática, sino más bien lo contrario: a veces las

dificultades son necesarias en tanto que espolean la curiosidad, desatan la imaginación, provocan la tensión y, una vez comprendidas, superadas o vadeadas, producen un placer muy especial que invita a seguir leyendo o mirando, a seguir superando o asimilando obstáculos; en el caso de la traducción, estas complicaciones pueden convertirse en estrategias, como se ha expuesto antes respecto a las acotaciones.

Es en los riesgos donde, en casos extremos como *Pygmalion*, se pueden encontrar estrategias de traducción que sean satisfactorias tanto para el texto escrito como para la representación. Para entrar en un mundo nuevo, como en cualquier ficción, hay que hacer sacrificios: la recompensa también lo merece.

## Bibliografía

- Bassnett, Susan y Lefevere, André (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan (1991). Translating for the Theatre: The Case against Performability, *Traduction, Terminologie, Redaction* 4.1, 99-111.
- Bassnett, Susan (2002). *Translation Studies*. Routledge.
- Bloom, Harold (1987). Introduction. En Harold Bloom (ed.), *George Bernard Shaw: Modern Critical Views*. Chelsea House Publishers.
- Bowman, Martin (2000). Scottish Horses and Montreal Trains. The Translation of Vernacular to Vernacular. En Carole-Ann Upton (ed.), *Moving target, theatre translation and cultural relocation* (pp. 23-34). St. Jerome Publishing.
- Brisset, Annie (1996). *A Sociocritique of Translation: Theater and Alterity in Quebec, 1968-1988*. University of Toronto Press.
- Brook, Peter (2006). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Ediciones Península.
- Bru de Sala, Xavier (1997). Nota del traductor. En George Bernard Shaw, *Pigmalió* (pp. 6-7). Magrana.
- Chitanu, Cristina (2010). The performativity of literature. *The AnaChronisT*, 15, 73-92.
- Cisneros Perales, Miguel (2016). Introducción. En George Bernard Shaw, *Pigmalió* (pp. 9-63). Cátedra.

- Cisneros Perales, Miguel (ed.) (2022). Shaw in Translation. *Shaw* 42(1), 1-10. <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0001>
- Ezpeleta Piorno, Pilar (2007). *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Cátedra.
- Goñi-Alsúa, Edurne (2022). Two Translations of a Cockney Girl in Shaw's Pygmalion: The Works of Julio Brouta and Floreal Mazía. *Shaw* 42(1), 59-84. <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0059>
- Hale, Terry y Upton, Carole-Anne (2000). Introduction. En Carole Anne Upton (ed.), *Moving target, theatre translation and cultural relocation* (pp. 1-13). St. Jerome Publishing.
- Hernández Rodilla, Itziar (2018). Traducir la naturalidad oral. Propuesta didáctica. En Carlos Fortea (coord.), *El viaje de la literatura* (pp. 121-139). Cátedra.
- Iliescu, Catalina (2005). *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción de teatro*. Universidad de Alicante.
- Jakobson, Roman (2013). "On Linguistic Aspects of Translation". En Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Leita, Juan (1991). Introducción. En *George Bernard Shaw: Obras selectas* (9-21). Carroggio.
- McCormack, Rhonwen (2004). La Dispute: The Modern Director's Viewpoint. En Sabine Coelsch-Foisner y Holger Klein (ed.), *Drama Translation and Theatre Practice* (pp. 265-271). Peter Lang.
- Newmark, Peter (1999). *Manual de traducción*. Cátedra.
- Oxford English Dictionary (2022). *OED Online*. Oxford University Press. <https://www.oed.com/>
- Pharand, Michel (2022). Pygmalion in Paris. *Shaw* 42(1), 11-32. <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0011>
- Ramos Fernández, Maria Cinta (1999). Algunas traducciones intralingüísticas de *Pygmalion*, de Bernard Shaw. *Quaderns. Quaderns: revista de traducció* 3, 61-79.
- Rodríguez Martín, Gustavo Adolfo (2015). Language. En Brad Kent (ed.), *George Bernard Shaw in Context* (pp. 289-296). Cambridge University Press.
- Rodríguez Martín, Gustavo Adolfo (2017). Shaw in Spain: Then and Now. *Shaw* 37(2), 357-361.
- Rozhin, Klaudyna (2000). Translating the Untranslatable. En Carole-Anne Upton (ed.), *Moving target, theatre translation and cultural relocation* (pp. 139-150). St. Jerome Publishing.
- Ruane, Aileen R. (2022). "Un 'Pygmalion' québécois: une victoire": Éloi de Grandmont's Translation of Bernard Shaw's Pygmalion. *Shaw* 42(1), 33-58. <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0033>
- Sáenz, Miguel (2000). Dialectos dilectos. *El Trujamán*. [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre\\_00/03112000.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_00/03112000.htm)
- Shaw, George Bernard (1943). *Pigmalión*, Ricardo Baeza (trad.). Hachette.
- Shaw, George Bernard (1952). *Androcles y el león, Denegado, Pigmalión*, Floreal Mazía (trad.). Editorial Sudamericana
- Shaw, George Bernard (1985). *Pigmalión*, Julio Brouta (trad.). Seix Barral.
- Shaw, George Bernard (1991). *Obras selectas*, Juan Leita (trad.). Carroggio.
- Shaw, George Bernard (2008). *Pygmalion*, L. W. Conolly (ed.). Methuen Drama.
- Shaw, George Bernard (2016). *Pigmalión*, Miguel Cisneros Perales (trad.). Cátedra.
- Vlašковиć Ilić, Biljana (2022). The Serbian Shaw. *Shaw* 42(1), 85-98. <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0085>