

## LIFE IS NOT A DREAM: TRADUCIR A CALDERÓN PARA LA ESCENA ANGLOSAJONA CONTEMPORÁNEA

Jorge Braga Riera

Universidad Complutense de Madrid

jbragariera@filol.ucm.es

In the last few years Spanish seventeenth-century drama has aroused the interest of a group of translation scholars and practitioners, both in Great Britain and America. This article is intended to show some of the procedures used by contemporary translators of the most international Spanish classical play: *La vida es sueño*. For this purpose, and thanks to a brief corpus of plays translated into English that have been first staged in the last two decades, attention will be paid to how some of the most recurrent topics of our *comedia* (that is, honour, decorum and the view of women) are transferred to a different period, culture and space. Thus, an analysis of the target texts reveals the use of a wide range of translation mechanisms to guarantee a favourable reception of the final product.

**Key words:** *Drama translation, Life is a Dream, Calderon, translation mechanisms, reception*

En los últimos tiempos el teatro español del siglo XVII ha concitado el interés de un puñado de estudiosos y profesionales de la traducción, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. El presente artículo persigue poner de manifiesto ciertos procedimientos utilizados por los traductores contemporáneos de la comedia áurea más internacional: *La vida es sueño*. Para ello, y a través de un breve corpus de traducciones inglesas representadas por vez primera en las dos últimas décadas, veremos cómo algunos de los temas más recurrentes de nuestro teatro clásico (esto es, el honor, el decoro y el particular concepto de la mujer) son

transferidos a una época, cultura y espacio distintos. Así, el análisis de los textos meta revela la puesta en práctica de una amplia gama de mecanismos traductores destinados a garantizar la favorable acogida del producto final.

**Palabras clave:** *Traducción dramática, La vida es sueño, Calderón, mecanismos traductores, recepción*

## 1. INTRODUCCIÓN

El título de este artículo podría parecer, a priori, una inquietante sentencia sobre la presencia de nuestros escritores del siglo XVII, o más concretamente de nuestro dramaturgo clásico más internacional, esto es, Pedro Calderón de la Barca, en los escenarios extranjeros, en este caso anglosajones. No pretendo, sin embargo, avivar de este modo el debate sobre la mayor o menor fortuna corrida por los autores siglodeoristas en la lengua de Shakespeare; al contrario, y lejos de parecer un homenaje lorquiano<sup>1</sup> o de responder a juicios personales catastrofistas, la primera parte del título de este trabajo es una cita extraída de una traducción al inglés de la pieza áurea que más veces ha sido vertida a ese idioma: *La vida es sueño*. Así, en febrero de 1998 la compañía estadounidense Hartford Stage estrenaba *Sueño*<sup>2</sup>. Su traductor, el puertorriqueño José Rivera<sup>3</sup>, decidía entonces mudar la acción original de Polonia a la España de 1635, así como eliminar el verso y algunas partes de la obra, además de vulgarizar su lenguaje. Para rematar, añadía una escena inédita: así, y en un final más propio de una típica comedia romántica hollywoodense, Rosaura y Segismundo, sorprendentemente casados en este punto de la historia<sup>4</sup>, aseveran que la vida no es sueño («life is *not* a dream», la cursiva es mía) y deciden emigrar a América para iniciar allí una nueva vida. Con todo, no deja de ser curioso que, pese a todas estas modificaciones sobre el texto fuente, el traductor dejara claro desde el principio que pretendía ser «fiel a la historia original» (Quintero, 2009: 130), afirmando que su trabajo se trata de una traducción y una adaptación<sup>5</sup>.

Ya en fechas más recientes, concretamente en 2005, Kathleen Mountjoy publicaba una entrevista mantenida con el traductor

Lawrence Boswell en la que se hacía mención al célebre festival de teatro clásico organizado por la Royal Shakespeare Company, compañía de la que este era director residente por aquel entonces y que, bajo el título de Spanish Golden Age Season, recorrió en 2004 buena parte de la geografía inglesa con cuatro nuevas traducciones de otras tantas piezas hispanas: *El perro del hortelano*, *Pedro de Urdemalas*, *La venganza de Tamar* y *Los empeños de una casa*<sup>6</sup>. En dicha entrevista, el director afirmaba no haber hecho adaptaciones de los originales españoles, sino «traducciones fidedignas»; eso sí, admitía la presencia de cortes en las piezas meta porque, en su opinión «sería estúpido empeñarse en reproducir las palabras de Lope si estas van a dejar perplejo al espectador» (Mountjoy, 2005: 174-175).

Estos ejemplos introductorios plantean la noción actual de *traducción* en el ámbito dramático, más concretamente los requisitos que debe aunar una obra traducida para merecer ese apelativo: ¿Sería conveniente, pues, utilizar este término exclusivamente para aludir a lo que podríamos llamar una «traducción literal» del guión teatral, es decir, aquella que no recoge aquellas modificaciones pensadas para la escena, en oposición a ese texto que, de la mano de adaptadores (y muchas veces también de directores e —incluso— actores), se aparta de la fuente, omite, añade y trastoca con miras a la representación? Esta decisión, sin embargo, entraría en conflicto directo con la línea iniciada allá en los años ochenta por Zuber-Skerritt, pionera en la disciplina de Estudios de Traducción Dramática, para quien «la traducción dramática debe ocuparse tanto del texto traducido (en cuanto a base para la producción escénica) como de las puestas en escena individuales» (Zuber-Skerritt, 1984: 9)<sup>7</sup>.

Huelga decir que son escasas las producciones actuales que no recurren a la eliminación, sustitución o adición de texto como estrategia escénica, algo que adquiere unas connotaciones particulares en el caso de los clásicos, siempre susceptibles de múltiples lecturas. Por ejemplo, David Johnston, traductor contemporáneo de comedias clásicas españolas, justifica su método de trabajo y no duda en afirmar que «la supremacía del texto clásico debe ser puesta en tela de juicio»<sup>8</sup> (Johnston, 1996: 89). Otros van más allá en sus afirmaciones, como el también traductor de teatro áureo español Ben Gunter, para quien «ser fiel a la filología adultera la dramaturgia»<sup>9</sup> (Gunter, 2008: 123),

mientras que su colega John Clifford, aludiendo a sus propias traducciones de Calderón, asevera no traducir texto, sino «momentos teatrales» (Clifford, 2005). El director José Carrasquillo, en clara alusión al público norteamericano, comenta los problemas de ofrecer una traducción «seca y académica» (en Mujica, 2003: 340). El estudioso Robert Bayliss (2006), por su parte, recomienda no olvidarse de lo que él denomina *textual authenticity*, o autenticidad textual.

Opiniones aparte, quizás la búsqueda de excusas para justificar la «infidelidad» al texto fuente sea la responsable de la extendida presencia de toda una serie de vocablos destinados a aludir a la traducción de piezas dramáticas. Así, y aparte de los recurridos *adaptación* y *versión*, podemos encontrar otros muchos (en las dos lenguas que nos ocupan): *dramaturgia*, *reescritura*, *recomposición*, *transliteración*, *refundición*, *emulación*, *creative rewrite*, *creative translation*, *recreation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*<sup>10</sup>, *transposition*<sup>11</sup>, *transplantation*, *free adaptation*, e, incluso, las más negativas *plagio*, *crimen*<sup>12</sup> o *collage*<sup>13</sup>. Tal y como apunta la traductora teatral Susana Cantero: «El texto dramático es material de trabajo, y toda la profesión sabe que, en un montaje, no es ilícito recomponerlo en algunos casos. Pero, por supuesto, con límites. No puede convertirse esa licencia en una práctica caprichosa ni abusiva, ni atentar contra la calidad del original, ni falsear su propuesta de base, ni alterar sustancialmente su sentido» (Cantero Garrido y Braga Riera, 2011: 167).

Ahora bien, ¿cuáles son estos límites y quién debe fijarlos? Lejos de entrar en consideraciones semánticas sobre el alcance de estos vocablos —que son objeto de atención en otro artículo (Braga Riera, 2011a)—, este estudio pretende precisamente centrarse en la obra *La vida es sueño* y analizar la validez de algunas de estas controvertidas decisiones utilizadas por sus traductores a la lengua inglesa en la actualidad, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. Los ejemplos aquí mostrados pretenden poner de manifiesto hasta qué punto sus propuestas traspasan “los límites” de la labor traductora, para lo cual se utilizará un reducido corpus de traducciones al inglés de la pieza calderoniana representadas en los últimos años. Por razones de tiempo, nos limitaremos exclusivamente a plasmar algunos apuntes sobre el registro y propósito de las piezas traducidas, así como del tratamiento de dos de los principales temas del género:

el honor y el amor.

Por otro lado, este análisis no se centrará exclusivamente en el plano textual, sino que tomará en consideración los llamados *performative contexts*, o «contextos de la representación» (Thacker, 2004: 143). Como tal, las decisiones finales que, sobre un texto traducido, modifiquen adaptadores, directores y actores, serán también incorporadas e incluidas aquí como parte integral del proceso de traducción dramática.

## 2. EL CORPUS

Este estudio parte del análisis de un reducido grupo de traducciones de *La vida es sueño* representadas por vez primera en Gran Bretaña y Estados Unidos durante el período 1998-2007. La elección de la obra fuente no es casual; no en vano, como ya queda dicho, es la pieza que cuenta con un mayor número de traducciones inglesas<sup>14</sup>. En los últimos veinte años han visto la luz las propias de Barton y Mitchell (1990), Edwards (1991), Clifford (1998), Rivera (1999), Orti (2000), Williamson (2001), Cavander (2002), Birch y Trend (2002), Appelbaum (2002), Davis (2003)<sup>15</sup>, Ness (2004), Kidd (2004), Racz (2006), Cruz (2008) y Edmundson (2009)<sup>16</sup>. Las traducciones del corpus, que aparecen ordenadas en la Tabla 1 (abajo) por fecha de publicación, fueron pensadas para su puesta en escena y el estreno de todas ellas, excepto en un caso, tuvo lugar en los Estados Unidos<sup>17</sup>.

Tabla 1: Corpus de traducciones de *La vida es sueño* representadas en Reino Unido y Estados Unidos (1998-2007)

Tal y como se aprecia en la Tabla 1, el corpus elegido consta de

Año	TRADUCTOR	TÍTULO INGLÉS	REPRESENTADA EN DIRECTOR
1990	Mitchell y Barton	<i>Life is a Dream</i>	1999 Joanne Akalaitis
1998	John Clifford	<i>Life is a Dream</i>	1998 Calixto Bieito 2004 David Pasto
1999	José Rivera	<i>Sueño: A Play in Three Acts</i>	1998 José Rivera 2000 José Carrasquillo
2007	Nilo Cruz	<i>Life is a Dream</i>	2007 Kate Whoriskey

cuatro traducciones a las que corresponden seis puestas en escena diversas. Hartford (Connecticut) fue la ciudad elegida para el estreno, en 1998, de *Sueño*. Dos años más tarde, en el verano de 2000, José Carrasquillo se servía de este mismo texto para su más que personal dirección de esta obra, y que presentaría por primera vez en el Teatro Olney (Washington D.C.)<sup>18</sup>. También en 1998 el público británico tenía la oportunidad de disfrutar de *Life is a Dream* en el famoso Edinburgh Fringe Festival por obra y gracia del director español Calixto Bieito<sup>19</sup>, si bien ahora el traductor elegido sería John Clifford y su «loose translation» (Wilks, 2001: 57). Lo mismo haría el director David Pasto para representar a Calderón en Oklahoma, concretamente con la Oklahoma City Theatre Company entre el 16 de abril y el dos de mayo de 2004<sup>20</sup>. Por su parte, la traducción conjunta a manos de John Barton y Adrian Mitchell adquirió cuerpo en las tablas del Court Theatre de Chicago entre el 10 de septiembre y el 10 de octubre de 1999 bajo la batuta de JoAnne Akalaitis<sup>21</sup>. Por último, la compañía South Coast Repertory presentaba *Life's a Dream* en Costa Mesa, California, el 9 de febrero de 2007. Nilo Cruz fue el encargado de traducir y adaptar este texto que, dirigido por Kate Whoriskey, constituye una de las últimas traducciones al inglés del clásico<sup>22</sup>.

### 3. ANÁLISIS

Se exponen a continuación algunas de las decisiones utilizadas por los traductores contemporáneos a la hora de traspasar la pieza española a los escenarios anglosajones, aunque dichas herramientas bien pudiéramos hacerlas extensibles a otros traductores contemporáneos de comedias. Como ya anticipábamos, los ejemplos aquí expuestos intentan despertar la reflexión sobre dónde establecer las fronteras traductorales en este género en particular. De modo breve se analizarán, pues, la intención y registro de las piezas resultantes, amén del tratamiento de los recurrentes temas del honor y del amor.

#### 3.1 La manipulación ideológica del texto final por parte del traductor

En 1984, Lefevere aplicaba el término *refraction* al ámbito dramático, y que definía así:

It denotes the rewriting of texts [...] in order to

make them acceptable for a new audience. In the process virtually every feature of the original may be changed, or else very little may be changed. Changes will usually fall under three categories: a change of the language in which the original is written, with its concomitant socio-cultural context, a change of the *ideology of the original* (i.e., its ‘world view’ in the widest, not just the political sense of the word) and a change of the poetics of the original (en Zuber-Skerritt, 1984: 192; el énfasis es mío).

Lefevere dejaba claro, así, que un texto dramático fuente cualquiera podía ser «manipulado» con una intención ideológica, una idea que discurre paralela con la atención que, en los últimos tiempos, ha recibido en los Estudios de Traducción un buen número de perspectivas traductorales «postmodernas» (deconstructivas, coloniales, feministas...). De este modo, los cambios de argumento, las añadiduras y los recortes pueden ser utilizados en las comedias meta para los propósitos más variopintos. Ya hemos comentado cómo Rivera dejaba constancia desde el principio de su propósito de fidelidad. Sin embargo, tanto el sorprendente final (Segismundo se casa con Rosaura y muestran su deseo de viajar a América)<sup>23</sup> como los comentarios de Rosaura en el primer acto muestran, sin género de dudas, una sensibilidad postcolonial:

Es más, en las escenas subsiguientes son muchas las referencias

<p>ROSAURA: ¿No es breve luz aquella Caduca exhalación, pálida estrella, Que, en trémulos desmayos, Pulsando ardores y latiendo rayos, Hace más tenebrosa La obscura habitación con luz dudosa? Sí, pues a sus reflejos Puedo determinar -aunque de lejos- Una prisión oscura, Que es de un vivo cadáver sepultura. Y, porque más me asombre, Con el traje de fiera yace un hombre.</p>	<p>ROSAURA: A brief, doubtful light... shows me a Dark habitat... and Clarín! -the ghost of a poor Man- no, more a reflection than ghost, a walking Mirage, born dead, dressed in animal skins... <b>a slave, maybe, stolen from an oppressed island, or a refugee of a defeated warrior-state where nightmares are rulers and imaginary monsters walk the streets.</b></p>
<p><i>La vida es sueño</i>, 106-107</p>	<p><i>Sueño</i>, 15-16</p>

que, en registros diferentes, aluden al sometimiento de América, lo cual apunta a un interés del propio Rivera para, en su condición de chicano, apropiarse del original y criticar la colonización y genocidio de la España Imperial (Quintero, 2009: 131). Merece también destacar en este sentido el famoso soliloquio pronunciado por Segismundo y cómo Rivera limita, en buena medida, las posibilidades interpretativas de este:

SEGISMUNDO: ¿Qué es la vida?: un frenesí. ¿Qué es la vida?; una ilusión, Una sombra, una ficción; Y el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño, Y los sueños, sueños son.	SEGISMUNDO: What is life? A frenzy. What is living? An illusion, a shadow, a fiction. The greatest good is nothing but a Weightless idea. To live is to sleep, To live is to dream, <b>all who live are dreamers, all dreamers are the dreams of God. And what is God Himself, but the greatest dream of all?</b>
<i>La vida es sueño</i> , 251-252	<i>Sueño</i> , 58

De hecho, el traductor hace mención constantemente a las figuras de Dios y de Cristo pero, al contrario que Calderón, su propósito no es el de reforzar el papel de la religión, sino cuestionarlo; es más, los cimientos religiosos y filosóficos del original desaparecen por completo, una práctica que parece ser habitual también en su labor como dramaturgo (Mujica, 2003: 329).

Igualmente, la ideología política puede utilizarse como mecanismo de refuerzo en el texto meta, tanto a nivel lingüístico como no verbal. En su producción de *Sueño*, el director José Carrasquillo desplaza el peso de la función al concepto de marginalidad y compara la situación de Segismundo con la de la comunidad gay: tal y como sucede a los homosexuales, Segismundo vive marginado a causa de un crimen social cometido de forma inconsciente antes de nacer (Mujica, 2003: 331). Por otro lado, los trajes militares que Bieito eligió para su *Life is a Dream* constituyen una buena muestra del tono que el director burgalés deseaba inferir a la traducción de Clifford, convirtiendo a Segismundo, con su torso desnudo, la cabeza rapada y los pies vendados, en la viva imagen de los «prisioneros de guerra y los campos



de concentración» (Brantley, 1999). Asimismo, otros elementos extralingüísticos, como la música, se utilizan con propósitos muy similares. También en *Sueño*, la directora Lisa Peterson hizo uso de un guitarrista (Aaron Gilmartin) para que acompañara la acción a ritmo de flamenco; es más, hasta los actores y actrices se arrancaron ocasionalmente a bailar y tocar las castañuelas. Finalmente, las perspectivas feministas son también susceptibles de alterar el espíritu del original, como veremos a continuación.

### **3.2 El amor, la mujer y el sexo**

En lo que respecta al amor y a la representación femenina en las piezas traducidas, se observan dos mecanismos traductores fundamentales: la potenciación y —en menor medida— la minimización.

En el primer caso, los traductores otorgan en ocasiones un papel preponderante a las mujeres. En *Sueño*, por ejemplo, Rivera sitúa la historia de Rosaura al mismo nivel que la de Segismundo, un estatus que se amplifica aún más si cabe bajo la dirección de Carrasquillo, donde aquella se convierte en una figura masculina, burda y lejos de cualquier prototipo de belleza, una transformación que el director justifica diciendo que «la belleza de Rosaura emana de adentro» (Mujica, 2003: 336). El mayor peso concedido a las féminas puede incluso provocar la aparición de personajes ausentes en el texto fuente, tal y como sucede, precisamente, en *Sueño*, donde se incluye a la madre de Segismundo en el momento del parto. Además, existen factores no verbales que pueden favorecer su presencia: así, Pasto, al dirigir en 2004 la traducción de Clifford, decidió optar por una mujer (Ariel Allison) para el papel de Clarín, poniendo así la personalidad del gracioso en otra perspectiva.

El traductor de comedias William I. Oliver (1991: 156-157) observó que, a veces, durante el proceso traductor, ciertos temas presentes en las obras fuente pueden pasar desapercibidos a causa de lo que él denomina *technical distractions*. Una de estas «distracciones» es el sexo y el desnudo, dos recursos que el propio Oliver no ve con buenos ojos cuando hablamos de los clásicos. Así y todo, en ocasiones traductores y directores propician la desnudez y el sexo explícito en

algunas escenas. JoAnne Akalaitis, por ejemplo, otorga mayor relieve al momento en el que Segismundo se despierta en palacio por vez primera y nos muestra a Rosaura tendida con Segismundo sobre ella intentando violarla con una brutalidad que acentúa el impacto emocional del momento, tal y como indica el texto traducido: «He throws her on the bed and starts to tear her clothes off» (p. 58). Es más, en esta escena la directora incluso se toma la libertad de cambiar la palabra *loved* («amaba», presente en diálogo original y traducido) por *wanted* («deseaba»), pues, en su opinión «la violación no es amor; violar nunca es amar» (Wilks, 2001: 72)<sup>24</sup>. Por su parte, Nilo Cruz hace que Segismundo bese a Estrella por medio de una acotación («He begins to kiss her hand and arm», p. 30). Aún más intensa es la escena de la violación en *Sueño 2000*, realizada a través de mímica y acrobacias y que, en opinión de Mujica, «intensifica el impacto psicológico de las acciones de Segismundo, puesto que los movimientos sugestivos del “ballet” actúan sobre la imaginación del espectador» (Mujica, 2003: 336-337).

Pero otras veces el traductor, más que fomentar, minimiza el impacto del texto original para adaptarlo a la cultura meta, y por los motivos más diversos. Uno de ellos es, sin duda, el de la corrección política. Como bien advierte Christiane Nord, «es posible que las traducciones modernas de los textos clásicos tengan que ajustarse a las normas y convenciones de la “corrección política” que rijan en la cultura meta en el momento de la traducción» (Nord, 2002: 37)<sup>25</sup>. Cruz y Kate Whoriskey, por ejemplo, alteraron el reparto actoral originario, compuesto por actores de origen hispano, por otro más diversificado ([http://www.epinions.com/content\\_321014894212](http://www.epinions.com/content_321014894212)). También Bieito optó por un reparto multirracial para su producción, que añadía, además, músicos españoles en el escenario (Brantley, 1999).

### 3.3 El registro

El decoro es un principio básico de la comedia española que exige a los personajes que se comporten y hablen según su condición social. Sin embargo, y con el fin de aliviar cierto aire «antiguo» del texto original, el traductor puede tender puentes entre el pasado y el contexto moderno (Fischer, 2007: 36) incurriendo, a veces, en

contradicciones ante lo que se espera de unos caracteres de alto rango: «Válgate Dios» (p. 240) > «Damn you, Rosaura!» (Cruz, 2007: 41); «¿Yo tuya, villano? ¡Mientes!» (p. 237) > «I am not [yours], you lie / You bully, you liar» (Mitchell y Barton, 1990: 68); «Cuando tú mi padre fueras, sufriera esa injuria yo» (p. 283) > «I would spit at you» (Mitchell y Barton, 1990: 97); etc.

*Sueño*, para variar, destaca en este sentido. Basten a modo de ejemplo los primeros versos de la pieza, que Rosaura dirige a su caballo:

ROSAURA: Hipogrifo violento que corriste parejas con el viento, ¿dónde, rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama...?	ROSAURA: Violent, mixed-up horse. Unnatural stupid mammal! Instinct- challenged freak! [...] You are a fart without smell! A religion without God!
<i>La vida es sueño</i> , 94-95	<i>Sueño</i> , 13

Incluso más adelante en la obra Estrella alude a Astolfo como «a shitty boy friend», y Clotaldo replica a Astolfo con un «I spit in your father's sperm!». Este último no duda en mentar a las diosas Helena y Afrodita con extraños insultos como *slutbox* y *maggot poop*, respectivamente, un lenguaje que se aparta a todas luces de la poética barroca y de las alusiones mitológicas calderonianas.

### 3.4 El honor

El honor, una de las piedras angulares de nuestro teatro áureo, está también presente en los textos meta. Ahora bien, esto no quiere decir que el *honour* inglés (vocablo este que aglutina los significados de «honor» y «honra») adquiera mayor prominencia una vez trasladado a la escena anglosajona. Más bien al contrario, pues no todos los traductores sienten la necesidad de apegarse al original en este sentido. Sobre este particular ya se pronunciaban John Barton y Adrian Mitchell en su introducción a *Life is a Dream*, donde afirman que «el honor es una palabra muy poco frecuente en la Inglaterra actual»<sup>26</sup> (Mitchell y Barton, 1990: 3), mientras que los estudiosos Paun de García y Larson (2008: 3) constatan que los adaptadores actuales de las piezas hispanas apenas si prestan atención al espinoso asunto del honor, al que tildan de «irrelevante» o, incluso, «repugnante». Akalaitis

dejaba clara su antipatía por la barrera más difícil que tuvo que salvar en su actividad como directora, dado que ese código tan estricto «choca frontalmente con la visión feminista contemporánea del honor» (Schizzano, 2003: 421). No debe sorprendernos, pues, que muchas de las alusiones a este tópico reciban menos peso en los textos meta, cuando no son descartadas directamente. Por ejemplo, Cruz elimina las siguientes frases alusivas a este tema en su texto: «Arrojaré tu honor por la ventana» (p. 217); «Al amparo de mi honor y vida» (p. 210), etc. Otras veces, estas referencias se sustituyen directamente por expresiones que hacen oídos sordos al sempiterno tema: así, el padre de Rosaura quería verla «casada, noble y honrada» (p. 322); para Cruz, Clotaldo solo debía que acabara «properly married» (p. 63).

El humor se manifiesta en ocasiones como un recurso válido para evitar frases, situaciones o —incluso— escenas completas en las que el honor desempeña un papel clave. En el siguiente ejemplo, la expresión española «dar las plantas» es utilizada como señal de respeto hacia alguien de mayor rango social. La cómica respuesta del gracioso se mantiene en la traducción, aunque resulta mucho más osada:

TODOS: Danos tus plantas. CLARÍN: No puedo, porque las he menester para mí.	ALL: Allow us to kiss your feet. CLARIN: No, I can't do that, I haven't washed them.
<i>La vida es sueño</i> , 258-9	<i>Life is a Dream</i> , 1998: 68

Caso parecido sucede con la versión inglesa de «besar los pies», dirigiéndose al rey Basilio, en el siguiente ejemplo:

ROSAURA: Tus pies beso mil veces. CLARÍN: Y yo las viso, Que una letra más o menos, No reparan los amigos.	ROSAURA: I kiss your feet, Your Grace. CLARIN: I'll kiss you any place.
<i>La vida es sueño</i> , 163	<i>Life is a Dream</i> , 1990: 28

Encontramos otro ejemplo de corte humorístico en el primer acto de la traducción de Clifford. Aquí, Rosaura deja claro que el propósito de su viaje a Polonia es «to find my lost father / and win back my honour» (p. 10). La respuesta de Clarion en la traducción de Mitchell y Barton, ausente en el original, se mofa de la seriedad del

propósito de su señora. Así reza la segunda estrofa de las seis que le dedica a este parecer: «I rose up one morning / and hurried to the fair, / for I had heard the rumour / that the folk sold honour there» (p. 10). El efecto burlón se acentúa aún más, si cabe, si tenemos en cuenta que estas palabras no son recitadas, sino cantadas.

Finalmente, algunas decisiones tomadas por los directores en cuanto al vestuario hacen flaco favor a la gravedad que exigen ciertas situaciones honorables. Así sucede con Carrasquillo, quien, al elegir un tocado luminoso para Astolfo o un vestido de payaso para Clarín, no hace sino provocar la carcajada. Del mismo modo, JoAnne Akalaitis, siguiendo los dictados de Mitchell y Barton, permite que Rosaura abra la obra galopando en un caballito de juguete y vestida con un traje de torero de terciopelo negro con ribetes dorados (Bechtel, 2000: 406). Ni esta indumentaria escasamente «arqueológica» (Boves Naves, 2010: 50) ni la de su sirviente Clarion (Clarín), engalanado con un atuendo dorado de brillante polyester y zapatos de plataforma<sup>27</sup>, contribuían precisamente a revestir el momento de la seriedad que la situación exigía.

#### 4. CONCLUSIONES

La doble naturaleza del texto teatral, apto para ser leído o para ser representado, ha propiciado un buen número de vocablos (adaptación, adaptación libre, versión, etc.) para referirse al proceso de conversión de un texto y su representación a otra lengua, cultura y época distintas. La vaguedad semántica de estos términos hace más difícil, si cabe, decantarse por qué obras podrían ser etiquetadas de *traducciones* y cuáles deberían recibir otro denominativo. Algunos hablan de *traducción* simplemente para aludir a una versión muy literal del texto fuente que excluye cualquier alteración incluida a posteriori destinada a garantizar su buen funcionamiento en el escenario. El problema de esta postura tan restrictiva es que choca directamente con la noción funcional de la traducción dramática en la actualidad, que aboga precisamente por el estudio tanto del texto en sí como de su puesta en escena. Entra, además, en contradicción con otros textos pensados para su representación y que, pese a presentar cortes y añadiduras, son igualmente tildados de traducciones.

Este breve estudio se ha centrado en un reducido grupo de traducciones al inglés de *La vida es sueño* representadas en las dos últimas décadas y en dos zonas geográficas distintas: Inglaterra y los Estados Unidos. Aunque brevemente, se ha hecho hincapié en la perspectiva adoptada por el traductor a la hora de realizar su tarea, así como en el registro empleado y en el tratamiento de los tópicos del amor y la mujer y del honor. El resultado muestra que los intereses o puntos de vista de los traductores vienen parejos a la añadidura o eliminación de versos, con la consecuente alteración del espíritu original. Además, se producen cambios en el argumento como resultado de asuntos de índole política o histórica, cuando no de corte feminista. Los temas de nuestro teatro áureo se ven también alterados, y el complejo código del honor se sustituye o pasa inadvertido, cuando no es objeto de mofa. Del mismo modo, las mujeres están más patentes, circunstancia que se manifiesta en la creación de personajes para ellas o en la influencia que ejerce la corrección política en determinados aspectos. La actitud abierta que despliegan las féminas se pone también de relieve en el lenguaje que utilizan, si bien esta peculiaridad podría hacerse extensiva a todo el elenco: lejos de respetar el exigente decoro español, el lenguaje se vuelve más tosco, a veces con propósitos humorísticos, hasta tal punto que algunas de las expresiones meta elegidas se apartan radicalmente de las convenciones esperables en el género.

A la vista de algunos de los mecanismos utilizados, cabe la duda de si el teatro español del siglo XVII sigue vivo en estos textos finales, esto es, si las interpretaciones personales sobre las piezas originales van más allá de lo deseable en la actividad traductora. Resulta también cuestionable si tanto los traductores como directores tienen derecho a alterar el espíritu de una pieza clásica para dejar constancia de sus propias perspectivas o nociones teatrales, capaces de destruir la literatura de los originales, a menos que se hagan distingos para el teatro traducido, dadas sus peculiaridades<sup>28</sup>.

No hay duda de que análisis comparativos de mayor empaque podrán aportar conclusiones más contundentes sobre las traducciones inglesas contemporáneas de las comedias del Siglo de Oro. Este estudio pretende solamente poner el pistoletazo de salida para futuras investigaciones en este sentido y, de paso, alcanzar a comprender los

nuevos rumbos del teatro hispano en el Reino Unido y Norteamérica.

## NOTAS

- <sup>1</sup>. En el poema «Ciudad sin sueño», Federico García Lorca incluía el siguiente verso de reminiscencias calderonianas: «No es sueño la vida».
- <sup>2</sup>. [www.hartfordstage.org](http://www.hartfordstage.org). Las representaciones tuvieron lugar en Hartford (Connecticut), entre el 14 de febrero y el 21 de marzo de ese año.
- <sup>3</sup>. Nacido en Puerto Rico en el año 1955, José Rivera tiene en su haber más de una veintena de piezas teatrales y ha recibido varios premios a raíz de su actividad dramática.
- <sup>4</sup>. En el argumento original Astolfo se esposa con Rosaura y Segismundo hace lo propio con Estrella. Resulta interesante descubrir cómo el emparejamiento Rosaura-Segismundo se repite en otra de las traducciones de este mismo título, en concreto la realizada por Laird Williamson (Denver, 1998), así como en el libreto elaborado por James Maraniss para su ópera *Life is a Dream* (2010). Como veremos más adelante, la complejidad del código del honor habría hecho necesarios estos cambios para garantizar la comprensión y buena acogida de la pieza por parte de los espectadores, en este caso estadounidenses.
- <sup>5</sup>. Así reza en la portada de la publicación del texto meta (1999): «Comedy/drama translated and adapted».
- <sup>6</sup>. Estas traducciones, tituladas en inglés *The Dog in the Manger*, *Pedro the Great Pretender*, *Tamar's Revenge* y *House of Desires*, respectivamente, viajaron en 2004 -ahora con surtítulos en español- hasta el Teatro Español de Madrid con motivo del Festival de Otoño de esa ciudad, donde amasaron un éxito sin paliativos.
- <sup>7</sup>. «Drama translation must be concerned both with the translated text (as the basis for the stage production) and the individual theatrical performances».
- <sup>8</sup>. «The supremacy of the classical text must be put into question».
- <sup>9</sup>. «Fidelity to philology adulterates dramaturgy».
- <sup>10</sup>. Esta es la única estrategia, según el ya mencionado Ben Gunter (2008), para representar una pieza apropiadamente en un espacio y período diferentes.

11. Término adoptado por Zuber-Skerritt (1984: 8) como sinónimo de una traducción pensada para la escena, y no meramente para su lectura.
12. Véase Santoyo, 1989.
13. Algunos de estos conceptos se utilizan también para describir la transformación que sufre un texto teatral para su puesta sobre las tablas en la misma lengua en la que fue pensada. Sobre este particular, Brioso (2007: 11) habla de «manipulación» y «distorción» para aludir a una práctica a la que, en su opinión, muchos recurren hoy día a la hora de representar nuestro teatro clásico.
14. Tal y como afirma Fischer (2000: 169), se trata de la pieza áurea que con más frecuencia se ha llevado a las tablas en el siglo XX, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. En el caso específico del Reino Unido, y según datos aportados por Thacker (2007: 16), de los 28 montajes de autores del Siglo de Oro español que ha visto este país entre 1981 y 2005, 14 correspondían precisamente a *La vida es sueño*. Además, esta también parece ser la tendencia en otros idiomas: así, en la Europa germanófila se contabilizan ocho representaciones entre 1990 y 1999 (Banús y Barcenilla, 2004: 16), una predilección que parece repetirse en el país galo (*ibid.*: 20). No obstante, y al menos en el caso de los EE. UU., hay que resaltar que la mayoría de las producciones han sido realizadas por departamentos universitarios y compañías regionales (Davis, 2004: 125).
15. Traducción puesta en escena por Voice and Vision Theatre (Nueva York) en el año 2003.
16. Jonathan Munby dirigió personalmente este revival utilizando la traducción de Helen Edmundson, tal y como pudo verse en Londres (Donmar Warehouse) entre octubre y noviembre de 2009.
17. Este hecho podría achacarse tanto al declive que parecen haber experimentando los estudios sobre la comedia hispana en Gran Bretaña e Irlanda a finales del siglo XX (Thacker, 1999: 14) como al auge que, al otro lado del Atlántico, viven actualmente en el ámbito dramático las interpretaciones personales sobre la mujer, el sexo, la política y las minorías religiosas o étnicas (entre otros asuntos) y que, combinadas con una espectacular escenografía, parecen haber captado el interés del espectador.



18. <http://www.olneytheatre.org/about/overview.asp>. Hay constancia de otra representación el 20 de noviembre de 2004 en el Richard Stockton College Theatre de Nueva Jersey, aunque esta vez la dirección corría a cargo de Pamela Hendrick.
19. De hecho, fue reestrenada en el teatro Barbican de Londres un año más tarde para volver a representarse en Nueva York en 2001-2, ahora con Carolyn Cantor a la dirección (<http://www.curtainup.com/lifesadreamlohrey.html>). En esta segunda ocasión, y según narra el propio traductor (Clifford, 2005: 317), la demanda de entradas fue muy elevada, hasta el punto de que la policía tuvo que intervenir para poner orden en la fila de taquilla (p. 318). La traducción de Clifford volvió a ver la luz en esta misma ciudad años más tarde, concretamente en la primavera de 2007, en el Michael Weller Space (<http://www.fluxtheatre.org/about/history>).
20. Véase la crítica de Christopher Weimer sobre este montaje (2005: 229-233).
21. Si bien este mismo texto se representaría en 2001 en un teatro neoyorquino *off Broadway*, la producción de Chicago resulta especialmente relevante, pues «despertó un fuerte interés colectivo por la comedia hispana» (Cruz, 2001: 9; la traducción es mía).
22. <http://www.variety.com/review/VE1117932854.html?categoryid=33&cs=1>.
23. En palabras de Rosaura: «Go to the New World on the next ship and start all over again» (p. 166).
24. «Rape is no love. Rape is never love».
25. «Modern translations of ancient texts may have to take norms or conventions of “political correctness” into account that prevail in the target culture at the moment of translation».
26. «Honour is such a strange word in England these days».
27. En la elección del calzado la directora podría haberse inspirado en un comentario emitido por Clotaldo en el Acto II sin equivalente en el texto fuente. Así, y dirigiéndose a Clarín (Clarion en inglés), comenta: «New clothes I see, / but rather strange shoes» (p. 42).
28. Lefevere habla del «traductor atrevido» para aludir al responsable de una traducción subversiva cuyo receptor puede llegar a cuestionar «tanto el prestigio del original como la interpretación

“aceptada” que se ha hecho de él, tanto en términos poetológicos como ideológicos» (Lefevere, 1997: 70).

## OBRAS CITADAS

### Ediciones de las obras

- Calderón de la Barca, P. 1994 *La vida es sueño*, José M. Ruano de la Haza, ed. Madrid.  
 1990 *Life is a Dream*, Adrian Mitchell y John Barton, tr. Woodstock: Dramatic Publishing.  
 1999 *Sueño: A Play in Three Acts*, José Rivera, tr. Woodstock: Dramatic Publishing.  
 2007 *Life is a Dream*, John Clifford, tr. Londres: Nick Hern Books.  
 2008 *Life is a Dream*, Nilo Cruz, tr. Nueva York: Dramatists Play Service.

### General

- Banús, E. y Barcenilla, M.C. 2004 “¿Vive el teatro del Siglo de Oro? Los ‘clásicos’ en la programación de los teatros europeos y americanos”. *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral*. 12:9-32.
- Bayliss, R. 2006 “Ancients, moderns, and the authenticity issue in the *comedia* performance scholarship”. *Comedia Performance*. 3/1:121-145.
- Bechtel, R. 2000 “Reseña de *Life is a Dream*”. *Theater Journal*. 52/3:405-407.
- Bobes Naves, M.C. 2010 *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y trascendencia*. Madrid: Arco.
- Braga Riera, J. 2011a “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”. *Estudios de Traducción*. 1:59-72.  
 2011b “Women in contemporary English drama translation: enhancement and downplay mechanisms to portray Golden Age *damas*”. *Monti*. 3:231-255.
- Brantley, B. 1999 “Metaphysical Wrestling, With No Holds Barred”. *The New York Times*. 14 de octubre de 1999. Consultado el 19 de

- marzo de 2012.  
<http://www.nytimes.com/1999/10/14/theater/theater-review-metaphysical-wrestling-with-no-holds-barred.html>
- Brioso Santos, H. 2007 “Del arte nuevo de *deshacer* comedias en este tiempo o la adaptación del teatro clásico a la escena actual” en H. Brioso y J.V. Saval, ed. *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales (del Siglo de Oro a nuestros días)*. Alcalá: Universidad. 11-24.
- Cantero Garrido, S. y Braga Riera, J. 2011 “Del libro a las tablas: traducir para la escena” en D. Sáez y J. Braga Riera, eds. *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. 157-177.
- Clifford, J. 2005 “Calderón in England” en M.A. Vega Cernuda, ed. *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad Complutense. 317-323.
- Cruz, A.J. 2001 “American Calderón: A Prelude”. *Bulletin of the Comediantes*. 53/1:9-13.
- Davis, R. 2004 “Calderón Beyond the Dream: A Translator’s Note”. *Theater*. 34/1:124-127.
- Fischer, S.L. 2000 “Trayectorias escénicas de algunas obras calderonianas en el siglo XX: Inglaterra, Escocia y EE. UU” en *Calderón en escena: Siglo XX*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad. 169-180.
- 2007 “Aspectuality, Performativity and ‘Foreign’ *Comedia*: (Re)iteration of meaning for the stage” en C. Boyle y D. Johnston, eds. *The Spanish Golden Age in English*. Londres: Oberon Books. 31-48.
- Gunter, B. 2008 “Translation as relocation” en S. Paun de García y Donald R. Larson, eds. *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis. 108-124.
- Johnston, D. 1996 “Las terribles aduanas: fortuna de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina en inglés” en A.L. Pujante y K. Gregor, eds. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad. 89-98.
- Lefevere, A. 1997 *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.
- Mountjoy, K. 2005 “Interview with Laurence Boswell”. *Comedia Performance*. 2/1:171-192.
- Mujica, B. 2003 “Calderón para ateos: la producción de *Sueño* de José Carrasquillo”. *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su*

- puesta en escena a través de los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner. 329-341.
- Nord, C. 2002 "Manipulation and Loyalty in Functional Translation". *Current Writing*. 14/2: 32-44.
- Oliver, W.I. 1991 "Lope de Who? (A Director Do's, Don'ts, and Headaches)" en L. y P. Fothergill-Payne, eds. *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*. Lewisburg: Bucknell University Press. 153-167.
- Paun de García, S. y Larson, D.R., eds. 2008 *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis.
- Quintero, M.C. 2009 "Dreaming a Post-Colonial Calderón: José Rivera's *Sueño*". *Bulletin of the Comediantes*. 61/1:129-142.
- Santoyo, J.C. 1989 *El delito de traducir*. León: Universidad.
- Schizzano Mandel, A. 2003 "*La vida es sueño*: nuevas interpretaciones escénicas". *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. Stuttgart: Franz Steiner. 443-454.
- Thacker, J. 1999 "Rethinking Golden-Age drama: The *Comedia* in its Contexts". *Paragraph*. 22:14-34.
- 2004 "Puedo yo con sola la vista oír leyendo: Reading, Seeing and Hearing the *Comedia*". *Comedia Performance*. 1/1:143-173.
- 2007 "History of performance in English" en C. Boyle y D. Johnston, eds. *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*. Londres: Oberon. 15-30.
- Weimer, C. 2005 "Reseña de *Life is a Dream*". *Comedia Performance*. 2/1:229-233.
- Wilks, K. 2001 "Interpreting ideas: Court Theatre's production of *Life is a Dream*". *Bulletin of the Comediantes*. 53/1:57-82.
- Zuber-Skerritt, O., ed. 1984. *Page to Stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi B. V.

### **Páginas web (por orden de mención)**

- <http://www.hartfordstage.org>  
<http://www.olneytheatre.org/about/overview.asp>  
<http://www.curtainup.com/sueno.html>  
<http://www.fluxtheatre.org/about/history>  
<http://www.variety.com/review/VE1117932854.html?categoryId=33&c=1>  
[http://www.epinions.com/content\\_321014894212](http://www.epinions.com/content_321014894212)