

# Scholar@UPRM

## La trasculturalidad y la traducción teatral: El caso de Edward Bond

Item Type	Essay
Authors	Nicolás Román, Susana
Publisher	Centro de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez
Download date	2026-03-07 11:36:06
Link to Item	<a href="https://hdl.handle.net/20.500.11801/3272">https://hdl.handle.net/20.500.11801/3272</a>

## LA TRANSCULTURALIDAD Y LA TRADUCCIÓN TEATRAL: EL CASO DE EDWARD BOND

*Susana Nicolás Román*

### 1. Introducción

Los nuevos retos que la traducción plantea para el siglo XXI parecen perseguir una tarea utópica puesto que sus objetivos de traslación cultural se enfrentan directamente con la individualidad intransferible de la propia esencia de cada cultura. En este sentido, el traductor se encuentra ante la difícil disyuntiva de aunar una perspectiva ecléctica que englobe el contexto original y el contexto meta respetando las diferencias de cada modelo cultural. Aspiramos a una traducción que comunique contenidos pero conservando la unidad de cada entorno y un respeto absoluto por el original y su mensaje. Entre las máximas del buen traductor teatral propuestas por Zuber encontramos las directrices que conducen a este objetivo:

The task of a translator [...] should be to transpose the play in such a manner that the message of the original and the dramatist's intention be adhered to as closely as possible, and be rendered, linguistically and artistically, into a form which takes into account the different traditional, cultural and socio-political background of the recipient country. (Zuber 95)

No obstante, la cultura en la que se encuentran inmersos el traductor y el autor de la obra presupone un uso de la lengua específico así como una línea de pensamiento. En sus consideraciones sobre la cultura, Trilling concibe una unión personal entre el individuo y su entorno: “[...] it is not possible to conceive of a person standing beyond his culture. His culture has brought him into being in every respect except the physical, and given him his categories and habits of thought, his range of feeling, his idiom and tone of speech” (Trilling 11). Los aspectos intrínsecos de una cultura, con sus reservas tradicionales, se encuentran íntimamente unidos a su lenguaje y, por tanto, son incomunicables hasta cierto punto. Sin embargo, parece posible limitar esta pérdida al mínimo a través de la transposición

cultural que constituye el mayor reto del traductor. El objetivo fundamental de cualquier obra de teatro persigue la universalidad de sus temas y consiguientemente, los elementos culturales no deben suponer un obstáculo sino favorecer un proceso de “extrañamiento” que reitere las diferencias con el texto original. Este proceso de alienación permite a la audiencia una percepción más objetiva de los acontecimientos desarrollados en escena: “It is a belief still pre-eminently honoured that a primary function of art and thought is to liberate the individual from the tyranny of his culture in the environmental sense and to permit him to stand beyond it in an autonomy of perception and judgement” (Trilling 12).

De este modo, la tarea del traductor no consiste en promover una familiaridad hacia la obra sino en mantener la concepción del artista con sus percepciones inesperadas y sus emociones originales. Nuestro punto de partida para este estudio presupone, pues, una aproximación ecléctica por parte del traductor que debe tener en cuenta el contexto cultural de la lengua meta así como las limitaciones de la lealtad al original.

## **2. *El angosto camino hacia el profundo norte: dificultades para una traducción transcultural.***

La traducción teatral implica la representación ante un público como una de sus mayores dificultades ya que la translación lingüística y cultural debe además favorecer una representación creíble. Carla Matteini, la traductora de *Narrow Road to the Deep North* al castellano, reconoce la importancia de este factor diferenciador con la traducción de prosa o poesía:

Puesto que el teatro se articula a través de diferentes formas expresivas— textual, visual, sonora, dramática— mi opción fue bastante natural: de todas ellas, la que más me interesaba, donde quería incidir, era la textual [...] El traductor del teatro [...] debe traducir también escuchando, visualizando la posible puesta en escena y, ahí soy más radical, siempre que sea posible debería vivir el tránsito de la palabra escrita a la hablada a pie de escenario. (Matteini 44-45)

Asumiendo la puesta en escena como objetivo último de la traducción teatral, realizamos a partir de *El angosto camino hacia el profundo norte* un estudio de los aspectos a tener en cuenta en toda traducción de un texto dramático: contexto histórico y cultural, gestualidad y lenguaje, ritmo y entonación, alusiones externas, entre otros. Nuestro objetivo propone dilucidar si las dificultades interculturales que el texto presenta imposibilitan de modo irreversible su traducción al castellano.

### a) Contexto histórico y cultural

El contexto histórico de *Narrow Road to the Deep North*, obra original de Edward Bond, plantea una serie de dificultades añadidas por su localización en Japón y su inexactitud temporal entre los siglos XVII, XVIII y XIX. Como constata su traductora en la introducción, esta historia de invasión colonizadora inglesa ofrece la perspectiva del pueblo atacado por lo que presupone una interpretación concreta por parte del autor. Por otro lado, al tratarse de un relato alejado de nuestro entorno cultural más inmediato, Matteini especifica las fuentes originales de las que Bond se nutre para la construcción del prólogo. Del mismo modo, constata la religión budista que profesan los sacerdotes japoneses en la obra, hecho que no aparece en el original, para poder contrastarla con la religión protestante de los invasores colonialistas. El efecto que se persigue a través de estas estrategias logra facilitar el acercamiento del lector al mundo de la obra original. Las divergencias religiosas y su extensión en líneas de pensamiento y hábitos sociales constituyen así uno de los principales elementos de traslación cultural que la obra plantea.

En una típica construcción de la iconografía bondiana, *El angosto camino hacia el profundo norte* equipara la religión budista y anglicana en su excesiva ritualización. En concreto, las referencias vacías a Buda y la veneración a los objetos sagrados se convierten en la principal sátira del autor contra la religión budista. Como ilustración de la intención burlesca del autor, el siguiente ejemplo revela un grupo de sacerdotes jugando con una reliquia sagrada hasta que termina incrustada en la cabeza de uno de ellos:

*KIRO starts to jump and whirl about. BREEBREE, HEIGOO and TOLA dance with him. KIRO tilts his head back and tries to pour drink down the neck of the pot. He splutters and chokes. The drink falls down his robes in a vivid red stain.* (Bond, *Narrow* 184)

*KIRO empieza a saltar y girar. BRIBRI, HEIGU y TOLA danzan con él. KIRO inclina la cabeza hacia atrás y trata de beber por el cuello de la vasija. Se atraganta y tose. El licor se derrama sobre su túnica en una brillante mancha roja.* (Bond, *El angosto* 46)

No obstante, la transposición de esta época y sus características específicas no debería resultar excesivamente compleja para una audiencia española, teniendo en cuenta que el momento histórico no supone un factor central en el teatro de Bond. De hecho, uno de sus traductores al alemán defiende la universalidad de sus obras en base a la aplicabilidad de sus mensajes a todas las culturas: "I discovered that it was easy to translate B's [Bond] plays, which surely is a great compliment—a kind of proof for the universality of a text"

(Hay & Roberts 49). Por tanto, las características propias del teatro de Bond favorecen en este sentido la comunicación intercultural puesto que elimina la supremacía del momento histórico como punto central del contenido de la obra.

### b) Gestualidad y lenguaje

En cuanto a la representación gestual de cualquier texto teatral, resulta relevante mantener un equilibrio entre la lengua original y la lengua de destino (SL- TL) sin limitarse a la simple traducción de los elementos lingüísticos. Como asegura Bogatyrev: “Theatre discourse, that must be the sign of a character’s social situation is accompanied by the actor’s gestures, finished off by his costumes, the scenery, etc., which are all equally signs of a social situation” (qtd. in Bassnet 122). A la vista de estas afirmaciones podemos argumentar que la comunicación cultural se convierte de nuevo en unidad central de la traducción. Parece evidente que el lenguaje gestual que los personajes utilizan en escena difiere del código habitual del espectador. Sin embargo, su inclusión como testigo de la acción otorga la impresión de participación en un sistema común de comunicación. Es decir, el espectador forma parte de un intercambio intercultural donde aprende las reglas sociales de una nueva situación.

En esta especie de subsistema, el vestuario forma parte importante ya que también se convierte en vehículo de información del nuevo entorno. Toda traducción de *Narrow Road to the Deep North* debe prestar especial atención a la apariencia de los personajes puesto que el aspecto enfatiza el carácter paródico que el autor les imprime. En este sentido destaca la vestimenta de Georgina y Comodore, los invasores ingleses, donde la comunicación se convierte en visual y símbolo inequívoco de burla:

*The COMMODORE and GEORGINA come on. He wears white trousers, a navy blue jacket with brass buttons, and a navy blue Van Gogh hat. She wears a Victorian crinoline and bonnet. She is shaking a tambourine. (Bond, Narrow 197)*

*Entran el COMODORO y GEORGINA. Él viste pantalón blanco, una chaqueta azul marino con botones dorados y una gorra azul a lo Van Gogh. Ella lleva un vestido victoriano con miriñaque y una cofia. Sacude una pandereta. (Bond, El agosto 64)*

Las distintas costumbres en los vestidos entre la audiencia original y la audiencia meta supone una traslación inexacta de esta variable sociocultural. De este modo, ‘a Victorian crinoline’ podría equivaler a ‘vestido victoriano con miriñaque’ a pesar de que el adje-

tivo 'victoriano' se encuentra lejos del contexto español y 'miriñaque' representa un vocablo en desuso y prácticamente desconocido. Sin embargo, la identificación entre 'bonnet' y 'cofia' no responde a una adecuada adaptación semántica fomentando la aparición de nuevos matices que no aparecen en el original. La idea del autor se enmarca en el carácter infantil del objeto para una dama inglesa mientras que la traducción al castellano parece aludir a una imagen de sirvienta. En este caso, la comunicación intercultural proporciona un mensaje erróneo a causa de dificultades lingüísticas.

En *El angosto camino hacia el profundo norte*, el movimiento a través de gestos también supone un elemento clave que debe ser correctamente traducido para producir el efecto buscado. A este respecto, debemos recordar que Bond responde a un tipo de teatro en el que los gestos y los aspectos no verbales se convierten en la esencia del lenguaje dramático. Por ejemplo, en la escena III de la primera parte, las acotaciones del autor dirigen de forma precisa el efecto cómico de esta acción:

*ARGI shouts and ducks about. KIRO gropes for him. The others block ARG1 and KIRO catches him and moves his head awkwardly from side to side. (Bond, Narrow 184)*

*ARGI grita y lo esquiva. KIRO le busca a tientas. Los otros sujetan a ARG1 y KIRO lo agarra y sacude torpemente la cabeza. (Bond, El angosto 46)*

No obstante, la gestualidad en el teatro de Bond no sólo persigue la comicidad y la sátira, sino también la transmisión al espectador de un mensaje de denuncia. Concretamente en esta obra, los ataques al lenguaje ritual propio de la religión se expresan en una conjunción visual que pretende ir más allá de la comunicación verbal. Así se observa en la escena III de la segunda parte, donde la misionera cristiana Georgina realiza una pantomima con un grupo de niños con la intención fallida de salvarles. De nuevo, la traducción al castellano transmite de forma directa la intención clara del autor en su ataque a las creencias ciegas:

*GEORGINA. Kneel, kneel. Quickly, children. Not too near the river. (The CHILDREN kneel.) Hands together. Eyes tight. No fidgeting. O Lord Jesus, save us from the soldiers and keep us in your care. Tojo, eyes shut, please [...] (Bond, Narrow 214)*

*GEORGINA. De rodillas, niños, de rodillas. Deprisa, niños. No os acerquéis al río. (Los niños se arrodillan) Manos juntas. Ojos cerrados. Nada de muecas. Oh señor Jesús, sálvanos de los soldados y cuida de nosotros. Tojo, ojos cerrados, por favor [...] (Bond, El angosto 87)*

### c) Ritmo y entonación

En consonancia con la traducción poética, el ritmo y la entonación de los diálogos suponen una de las mayores dificultades para la traducción teatral. Más aún en el caso del teatro bondiano puesto que incorpora de forma natural poemas o canciones como parte central de su técnica dramática. *Narrow Road to the Deep North* supone en este sentido una mayor especificación porque uno de los personajes centrales de la obra, Basho, es un poeta experto en verso *haiku* lo que supone atenerse a unas normas formales en su transposición al castellano. Este tipo de verso va más allá del recurso estilístico y se convertiría en precursor de la moda posterior en el teatro europeo de lo oriental. Su valor de síntesis poética prefigura una escritura diferente y un género novedoso con los consecuentes obstáculos para el traductor, puesto que estos poemas constituyen un referente filosófico en el transcurso de la obra. La propia traductora reconocía cómo este tipo de versificación dificultaba el acercamiento a la obra: “La primera lectura de la obra puede resultar algo lejana e incluso hostil: la frialdad de la construcción y la estilización del lenguaje remiten al pudor descriptivo y a la particular calidad poética de la literatura japonesa (Bond, *El angosto* 11)”.

No obstante, Matteini logra trasladar de forma efectiva el contenido de los poemas aunque la mayor parte del ritmo se pierde por la mayor longitud de las palabras en castellano frente a las del inglés. Observemos la disparidad silábica que se aprecia entre la lengua original y la lengua meta:

BASHO. The river was red with fire and blood. - Dogs howled at him. - If his shadow fell on a tree it died. - Stone flinched. - Coffin breath... (Bond, *Narrow* 221)

BASHO. El río enrojecía de sangre y fuego.  
Los perros aullaban a su paso,  
su sombra secaba los árboles,  
las piedras estallaban.  
Aliento de muerte... (Bond, *El angosto* 96)

La introducción del lenguaje poético en una obra teatral favorece la distinción entre distintos niveles de comunicación lingüística con el espectador/lector. En este sentido, Link afirma “it may be said that poetic or ritual language characterizes the reality in which the performance and audience participate as fictitious or as something outside or “beyond” every-day reality” (27-28). La poesía *haiku* de *Narrow Road to the Deep North* favorece, por tanto, la percepción de lejanía del entorno y refuerza la idea de fábula que el autor imprime a la obra.

Además de los fragmentos poéticos, la entonación fluida que promueve el diálogo abrupto entre los personajes puede llevar a introducir un número desmesurado de signos lingüísticos en la traducción. Esta forma de solucionar el problema del ritmo en los personajes no sería del gusto del autor, como observamos en estas palabras de su traductor al alemán: “This is what he never does, it’s all economy and when in doubt cut” (qtd. in Hay & Roberts 49). En cuanto al uso de la entonación en la traducción al español, Matteini realiza la traslación de algunos de los nombres de los personajes para asimilarlos a la fonética española: Heigoo- Heigu / Breebree-Bribri. Sin embargo, mantiene sólo en algunos casos el énfasis de Bond en palabras clave del texto, sustituyendo la cursiva original por letra en negrita: “It hasn’t done anything to *earn* this suffering (Bond, *Narrow* 174) / No ha hecho nada para **merecer** este sufrimiento (Bond, *El angosto* 32)”. En otros casos, este énfasis desaparece como consecuencia de la imposibilidad de una identificación equivalente: “*That’s* what you’re blaming me for (Bond, *Narrow* 195) / Eso es lo que me reprochas /Bond, *El angosto* 61)”. Algún ejemplo también demuestra la omisión en la traducción de este recurso tan típicamente bondiano: “He’s so stupid I *think* I can control him (Bond, *Narrow* 197) / Es tan estúpido que creo poder controlarle (Bond, *El angosto* 64)”.

#### d) Dialectos y alusiones externas.

En la mayor parte de su teatro, Bond presenta como elemento característico, y una de sus mayores dificultades, el uso de dialectos y acentos propios que diferencian a los personajes. Sin embargo, *Narrow Road to the Deep North* facilita la labor del traductor en ese sentido porque no utiliza el lenguaje dialectal de forma tan acusada sino en contados ejemplos. Por un lado, la jerga de los artilleros en la escena VI de la primera parte se traduce de forma adecuada por giros coloquiales propios del lenguaje vulgar aunque se pierden inevitablemente las referencias fonéticas a dialectos específicos ingleses:

GUNNER TAR’S MATE. As the mathematician said to is girlfriend.

[...]

GUNNER TAR (*stepping back from the cannon*) That’ll put a curl in the end a their pigtail. (Bond, *Narrow* 201)

ARTILLERO 2º. Como le dijo el matemático a su novia.

[...]

ARTILLERO 1º. (*Da un paso atrás alejándose del cañón*) Este tiro les va a rizar el rabo a esos cerdos. (Bond, *El angosto* 70)

Por otro lado, el lenguaje marcadamente infantil del personaje denominado el Comodoro se descubre como elemento fundamental de la comunicación con el espectador por su carácter burlesco. La traducción de este lenguaje propio supone entender el mensaje de crítica hacia el personaje inglés como representante de la invasión colonialista: “Whenny-when-when! (Bond, *Narrow* 206) / ¡Hasta do-do-do-do-dónde! (*El angosto* 77)”. Siguiendo a Link, Matteini traduce los dialectos como caracterización del estatus social de los personajes utilizando el lenguaje del correspondiente grupo social de la nueva audiencia, en este caso, la española. Consiguientemente, diferentes niveles del lenguaje entran a formar parte del intercambio cultural que todo texto teatral propone exigiendo una adaptación continua de este tipo de lenguaje a sus equivalentes actuales. Es decir, la lengua debe modificarse continuamente para reflejar la realidad lingüística del momento por lo que una traducción teatral siempre supone una tarea inacabada. Esta reescritura constante exige un reto firme para el traductor que, ante problemas de incomprensión por parte del espectador, debe modificar el lenguaje utilizado por uno nuevo más adaptado a las nuevas circunstancias.

En esta misma línea de continua adaptación se encuentran las alusiones a acontecimientos externos a los que hace referencia la obra. Generalmente, el autor supone un conocimiento —social, histórico, mítico y costumbrista— por parte del espectador que no siempre se ajusta a la realidad. Link propone evitar toda información irrelevante para la obra o presentar esta información “by new prologues, play-bills or—and particularly on the present-day stage—by the introduction of a narrator or commentator” (33). Sin embargo, Matteini no utiliza estas soluciones en su traducción y evita las alusiones al carácter escocés de un personaje, sustituyendo su nacionalidad. A nuestro juicio, la traductora elimina este matiz de susceptibilidad para facilitar su comprensión ya que no supone una información central en la obra. Con este guiño, el autor alude a las relaciones especiales entre Escocia e Inglaterra, marcadas por años de historia, que ofrecen numerosas alusiones incomprensibles para una audiencia española:

GEORGINA. [...] I learned all this from my Scottish Nancy. She taught our Prime Minister, the Queen, the Leader of the Opposition, and everyone else who matters... (Bond, *Narrow* 208)

GEORGINA. [...] Todo esto lo aprendí de mi institutriz inglesa, que educó también a nuestro primer ministro, a la reina, al jefe de la oposición y a todo el que en nuestro país ocupa algún puesto de importancia... (Bond, *El angosto* 79)

El desconocimiento de las canciones tradicionales inglesas también supone un enfrentamiento cultural entre lengua original y nueva audiencia. En referencia a este conocimiento común, propio de cada cultura, la traslación propuesta por la traductora no termina de aclarar el tipo de canción al que se refiere: “a Sullivan medley” or “Sussex by the Sea” (Bond, *Narrow* 222) / un “pot-pourri” estilo Sullivan (Bond, *El angosto* 97).

No obstante, Matteini mantiene una de las alusiones al contexto histórico inglés de la obra en una referencia a la reina Isabel. En este caso, el anacronismo consciente del autor favorece una mención al poder contemporáneo como extensión de los deseos imperialistas británicos de la reina Victoria. Es cierto que esta referencia supone cierto conocimiento histórico por parte de la audiencia y la falta de mayores aclaraciones en la traducción puede facilitar su incomprensión, pero su clara relación con el mensaje de denuncia de la obra exigía su traducción exacta. Veamos la solución propuesta por Matteini:

PRIME MINISTER. Traitors. They tried to break the firing gun.  
 COMMODORE. Spike Big Betty? (Bond, *Narrow* 204)

PRIMER MINISTRO. Traidores. Trataban de sabotear el cañón.  
 COMODORO. ¿A nuestra Isabelita? (Bond, *El angosto* 74)

### e) Algunas conclusiones

La complejidad implícita que conlleva la traducción de cualquier texto teatral presenta un desafío aún mayor en el caso de este tipo de teatro. Como ejemplo de estas dificultades, Arora analizó los errores que la traducción de una obra del mismo autor, *The Fool*, supuso para el público hindú. En sus conclusiones, admite que el carácter diametralmente opuesto entre ambas culturas imposibilita la interpretación del texto: “The substitution by an alien language that does not share a similar background of thought and feeling leaves the analysis incomplete [...] The cultural inconsistency at the core of the translated world denies it the validity possessed by the original” (Arora 10-11). Las inadecuadas traslaciones lingüísticas y la inefectividad de los nuevos personajes para reflejar acontecimientos históricos creíbles empujaron a esta iniciativa directamente al fracaso. En este caso concreto, las divergencias culturales supusieron un obstáculo insalvable para la adecuada captación del mensaje.

No obstante, este ejemplo no implica la imposibilidad de traducir a Bond a otras culturas más próximas a la inglesa. En el entorno

teatral, son de sobra conocidos los éxitos cosechados por las adaptaciones francesas y alemanas de las obras bondianas que gozan del beneplácito del autor. En su medida, también *El angosto camino hacia el profundo norte*, traducido por Carla Matteini, representa un ejemplo de la posibilidad de traducir a Bond al castellano como texto de comunicación transcultural. Su acercamiento de la cultura japonesa así como la nueva perspectiva que propone de las invasiones coloniales favorece un entorno integrador donde los principios de igualdad y justicia social definen nuestra actual comunidad global. De acuerdo con Tuts, el transculturalismo propone entre otros aspectos: “el respeto a las culturas, incluida la propia, desde una mirada crítica que cuestione aquellas prácticas y destierren aquellos valores que entren en conflicto con los derechos humanos universales” (Tuts 262). El caso de Edward Bond responde de forma clara a estos parámetros de convivencia en su desarrollo de un teatro político y social donde la condición humana se convierte en tema dramático universal. De este modo, la traducción de su obra al castellano permite traspasar los límites de la lengua proporcionando elementos de reflexión para un verdadero entendimiento entre culturas.

Tras esta revisión de las dificultades que propone la obra *Narrow Road to the Deep North*, nos preguntamos si un autor como Bond es traducible desde el punto de vista de la comunicación transcultural. Debemos reconocer que el uso preciso de los dialectos, el distanciamiento temporal y cultural del entorno o el estilo parabólico de muchos de sus monólogos dificultan en gran medida una adaptación exacta de la intención del autor e incluso de una representación comprensible para el espectador. No obstante, la revisión realizada de *El angosto camino hacia el profundo norte* presenta unas conclusiones positivas solventando la mayoría de dificultades y ofreciendo la posibilidad de una comunicación transcultural con garantías.

Susana Nicolás Román  
Universidad de Almería  
España

### OBRAS CITADAS

- Arora, Keval. “The Theatre in Translation”. *Humanities Review* 2.2 (1980): 5-15.
- Bassnet- McGuire, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- Bond, Edward. *Plays: 2. Lear. The Sea. Narrow Road to the Deep North. Black Mass. Passion*. London, Methuen, 1998.

- \_\_\_\_\_. *El angosto camino hacia el profundo norte. Misa Negra. Pasión*. Traducido por Carla Matteini. Madrid: Teatro 4, El Público, 1989.
- Hay, Malcolm & Philip Roberts. *Edward Bond. A Companion to the Plays*. London, TQ, 1978.
- Link, Franz. Heinrich. "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts". *The Languages of Theatre*. Ed. O. ZUBER. Oxford: Pergamon Press, 1980. 24-50.
- Matteini, Carla. "La traducción teatral: una delicada alquimia". *Vasos Comunicantes* 18 (2000): 44-51.
- TRILLING, LIONEL. *Beyond Culture*. London: Peregrine Books, 1965.
- Tuts, Martina et al. "El Encuentro Cultural. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas". *Traducción, cultura e inmigración. Reflexiones Interdisciplinarias*. Eds. F.J. García Marcos et al. Granada: Atrio, 2004. 255-278.
- Vidal Claramonte, M<sup>a</sup> Carmen Africa. *Traducción, manipulación, reconstrucción*. Madrid: Biblioteca Filológica, Ediciones Colegio de España, 1995.
- Zuber, Ortrun. "Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama". *The Languages of Theatre*. Ed. O. ZUBER. Oxford: Pergamon Press, 1980. 92-103.