

12
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"PROBLEMAS DE TRADUCCION EN LOOK BACK IN ANGER DE JOHN OSBORNE"

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(INGLESAS)

P R E S E N T A :
MIREYA CLOTILDE MARTINEZ BACA ANGUIANO



Asesor de Tesis: Lic. Eva Cruz Yáñez

México, D. F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

	INDICE	Página
	INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I	PANORAMA GENERAL DE LA OBRA.....	5
CAPITULO II	PROBLEMAS DE TRADUCCION EN UNIDADES MAYORES DE LENGUAJE.....	15
CAPITULO III	REFERENCIAS HISTORICAS Y CULTURALES.....	39
CAPITULO IV	ASPECTO LEXICO.....	59
CAPITULO V	ASPECTO SINTACTICO.....	74
	Vicios de Dicción que Entorpecen el Mensaje de la Obra.....	75
	El Solecismo.....	76
	Falta de Concordancia.....	80
	Abuso de la Voz Pasiva.....	81
	El Uso Excesivo del Posesivo.....	84
	Problemas de Preposiciones.....	87
	El Pronombre Demostrativo.....	91
	La Anfibología.....	96
	CONCLUSION.....	100
	BIBLIOGRAFIA.....	103

INTRODUCCION

Todo traductor tiene la obligación de transmitir una versión digna y decorosa de su trabajo en que se ponga de manifiesto todo el acervo cultural que debe de poseer para enfrentar esta labor.

Ya que el objetivo principal del traductor es lograr una traducción coherente y fluida que respete con toda fidelidad la versión original, en este trabajo pretendo aportar algunas observaciones que ilustran la importancia de dicho objetivo que constituye el quehacer cotidiano del traductor profesional.

Considero que no está de más recalcar algunos puntos que abarcan desde una ortografía impecable hasta la transmisión fiel y correcta de los valores semánticos y sintácticos de la lengua fuente y de la lengua meta.

Al avocarme a la realización de estos comentarios comprobé que el teatro contemporáneo es una tarea a la que no se le presta la atención debida. Es por esto que examinaré algunos de los puntos más sobresalientes de la traducción al español de la obra de John Osborne, Look Back in Anger, versión y

adaptación de Raymundo Capetillo con el título La ira del ayer. (1)

El traductor que carece de fundamentos sólidos para el desempeño cabal de su labor incurre en graves y frecuentes errores. No obstante que la versión de R. Capetillo contiene aciertos que señalaré más adelante, también existen muchos y variados errores de los que sólo comentaré los más sobresalientes. Asimismo ilustraré con ejemplos concretos cierta falta de solidez que se transparenta en la versión en cuanto a algunos aspectos históricos, culturales y lingüísticos que forman el contexto de la obra.

No se puede pasar por alto el hecho de que la traducción de una obra teatral está dirigida a un gran público y que ya que el teatro cumple, entre muchas otras, con la función social de ampliar el horizonte cultural del espectador, la versión que se presente debe no sólo transmitir el mensaje de la obra original, sino apegarse a los cánones de la lengua española hablada.

En la versión de R. Capetillo observé que un alto índice

(1) Obra registrada ante la Secretaría de Educación Pública con el número de Control 10337, número de registro 262, libro 13, fojas 170, con fecha 17 de junio de 1982, fotocopiada del original que obra en poder de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).

de errores se encuentra en las acotaciones escénicas, stage directions. No obstante que éstas no trascienden directamente al público conviene depurarlas; ya que al exponer al actor en forma constante a dichos errores se contribuye, en primera instancia, al deterioro de toda una lengua como exponente de una cultura y finalmente a la pérdida de la identidad lingüística.

El campo de estudio del traductor no se limita exclusivamente a encontrar dentro de la lengua meta el equivalente más o menos preciso de la lengua fuente. Para lograr una buena traducción es necesario que el verdadero traductor profundice en el contexto general tanto de la obra como de su autor. Una vez inmerso en este contexto deberá de verterlo dentro del contexto de la lengua meta, tomando en cuenta todas las implicaciones históricas, culturales, sintácticas y semánticas que coadyuven la transmisión fiel y correcta del mensaje.

Así, este trabajo se apegará al siguiente esquema:

Capítulo I.- Primeramente se delinearé el desarrollo -- histórico y social de Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial. Se hará una semblanza del grupo de escritores al que pertenece J. Osborne, "Los Jóvenes Coléricos", que dan un vigoroso impulso a las letras inglesas al incursionar en todos los géneros literarios. Se hablará de J. Osborne como

innovador de una nueva corriente teatral. Finalmente se examinará la obra Look Back in Anger desde el punto de vista literario tomando en cuenta todos los elementos que conforman la obra.

Capítulo II.- Se examinará una escena para ilustrar los problemas de la versión de R. Capetillo, especialmente en lo que se refiere a unidades mayores de lenguaje.

Capítulo III.- Señalaré con ejemplos concretos algunos de los errores en que incurrió el traductor por el desconocimiento de ciertos aspectos históricos, culturales y lingüísticos que conforman el contexto de la obra.

Capítulo IV.- Se fragmentará la versión de R. Capetillo, ante la imposibilidad de analizar toda la traducción, con objeto de ilustrar los errores léxicos más representativos de esta versión.

Capítulo V.- Analizaré algunos aspectos de la sintaxis figurada de la lengua española tales como el solecismo, la falta de concordancia, el abuso de la voz pasiva y la anfibología para señalar los vicios de dicción que detecté en la versión que comento. También, del Capítulo II al Capítulo V propongo alternativas de solución a cada uno de los problemas planteados.

CAPITULO I
PANORAMA GENERAL DE LA OBRA

Inglaterra salió de la Segunda Guerra Mundial completamente agotada. El país se encontraba en grave situación económica, ya que no disponía de fondos para pagar sus importaciones. Los métodos ingleses de producción se habían vuelto anticuados y las industrias del carbón y acero necesitaban modernizarse. El Gobierno se vio obligado a solicitar préstamos a los Estados Unidos y Canadá para comprar alimentos, materias primas y otras mercancías. La tarea de reconstruir sus ciudades y rehabilitar sus industrias agotó todos los recursos del país.

En 1944 mediante la firma de la Carta del Atlántico, Inglaterra se comprometió a otorgar la libertad a las colonias que poseía en varios continentes. Y en 1956 se estipuló que las tropas británicas debían abandonar la zona del Canal de Suez, en Egipto. El orgullo nacional inglés sufría intensamente al ver desmembrado el Imperio Británico.

Pero paradójicamente, la decadencia del imperio inglés en el panorama internacional, se transformó dentro del país en una nueva vitalidad. Al triunfar la tecnología surgieron mayores oportunidades económicas que dieron lugar a una nueva clase trabajadora que poseía otra escala de valores, divorciada de la arrogancia y del falso orgullo que habían caracterizado a los privilegiados aristócratas.

Toda la vitalidad y la conmoción que generó esta nueva movilidad social de la Inglaterra de la postguerra se reflejó fielmente en las letras inglesas que produjeron un nuevo tipo de literatura en que el teatro se estremece con ira, el ensayo con controversia, el cuento con revelaciones y tanto la novela como la poesía conmueven a los lectores con la agudeza de las ideas que representan.

Este renacimiento de las letras inglesas se debió a un grupo de escritores conocido como "Los Jóvenes Coléricos" que tomaron el nombre a raíz de la novela autobiográfica de Leslie Allen Paul. The Angry Young Man; escritores rebeldes que denuncian agresivamente los convencionalismos y las limitaciones sociales de la Inglaterra de la postguerra y que se rebelan contra la soberbia elitista y el refinamiento inútil de las clases superiores y sostienen los valores de la gente trabajadora, deleitándose con su vulgaridad, vigor, irreverencia y adaptabilidad. Estos sentimientos se expresan, a veces con dramática intensidad, y más a menudo dando rienda suelta al sarcasmo.

Los personajes concebidos por esta corriente literaria son seres frustrados que protestan intensamente en contra de la hipocresía de la Iglesia y del Estado, y de la rigidez de los diferentes estratos de una sociedad que los ha tratado injustamente y que están convencidos de que ya no existen causas por qué luchar.

Gracias al talento de este grupo de escritores, las manifestaciones literarias inglesas tuvieron una nueva perspectiva al recibir el impulso creativo que requerían para florecer plenamente y servir como vehículo para reflejar la realidad social de una nación.

Entre los escritores más importantes de esta nueva generación, se pueden citar a Kingsley Amis en el cuento y poesía; a John Wain en el ensayo; a Allan Sillitoe en la novela. En el teatro a John Osborne cuya obra Look Back in Anger (2) revolucionó al teatro inglés sentando nuevas bases para el teatro contemporáneo.

El teatro europeo de Ionesco, Sartre, Brecht, Beckett, Girardeux y Anouilh, ejerció también una influencia decisiva para el teatro inglés. Con este impulso creativo se escribiría un teatro nuevo que incluía una temática cargada con la vitalidad y la conmoción del estilo de vida de la generación inglesa de los años 50-60.

En la obra Look Back in Anger, estrenada el 8 de mayo de 1956, John Osborne ataca al sistema clasista británico por ne

(2) C.F. Beringause, Arthur F., English Literature V from 1940, Mc. Cormick-Mather Publishing Co. Inc., U.S.A., 1967, pp. 2, 3, 22 y 113.

garle a un joven instruido de la clase trabajadora la oportunidad para realizarse en el mundo. El autor de la obra explora la frustración, la amargura, la inquietud, la soledad y la ira de algunos personajes pertenecientes a la clase trabajadora de la época.

Además de presentar un tema lleno de vitalidad y de energía, Osborne maneja con maestría las expresiones del lenguaje generacional de la época. Como innovador de esta corriente teatral, Osborne centra toda su fuerza retórica en los largos monólogos del personaje principal, Jimmy Porter; monólogos saturados de ironía y agresividad que permiten al espectador vislumbrar los aspectos sociales que subyacen a la obra. En estos monólogos se perciben ecos distantes de los dramas sociales de Bernard Shaw, pero a diferencia de éste, Osborne no se compromete ni con teorías ni con panaceas sociales. En la obra de Osborne, los aspectos sociales no forman parte de la acción y solamente se captan a través de la forma en que los perciben sus personajes.

En Look Back in Anger, Osborne se propuso sacudir la indiferencia de sus contemporáneos por medio del hábil manejo del lenguaje cotidiano. La abundancia de contracciones refleja efectivamente la lengua hablada. Para enfatizar lo común de su vocabulario, Osborne emplea un número considerable de palabras y frases del lenguaje informal o jerga, usado cotidiana-

mente por la mayoría de angloparlantes.

Osborne convence al público de que sus personajes son reales por medio del lenguaje que caracteriza a cada uno de ellos. A través del uso del lenguaje cotidiano Osborne expresa el dolor del idealismo frustrado de toda una generación que veía reflejada su propia situación en la figura de Jimmy Porter; una generación inconforme con las injusticias de la época.

La inmediatez de los sucesos de la postguerra se refleja ampliamente en el lenguaje que Osborne recrea en su obra. Algunos de los términos empleados por el autor no aparecían en el Oxford English Dictionary editado en 1933; "blackout", "lipstick", "H bomb" y "posh", pueden citarse como ejemplo de las palabras nuevas que se incorporaron al contexto inglés y que Osborne captó fielmente en su obra.

Con la cuidadosa selección que hizo del lenguaje, Osborne logró imprimir un ritmo sumamente ágil a esta pieza teatral. En esta orquestación de palabras la constante que predomina es la naturalidad. La fuerza retórica de la obra reside en sus imágenes que son precisas, concretas y logran un efecto inmediato en el espectador. A pesar de que Osborne construye metáforas con palabras comunes, el efecto que logra con ellas dista de caer en lo trillado. Osborne también emplea la hipérbole, la personificación, el símil y algunos eufemismos.

Para Osborne la transmisión del mensaje de Look Back in Anger es fundamental. Por esta razón el autor aprovecha el lenguaje coloquial "del hombre de la calle" para determinar el estilo de su obra. Pero si en determinado momento emplea algún término que considera poco accesible, lo explica detalladamente como lo hace con la palabra "pusillanimous". Podría decirse que el autor se concentra en asegurar la receptividad de su mensaje, interesándose más en lo que dice que en buscar una forma agradable de decirlo.

Ya que el estilo y el lenguaje son dos elementos íntimamente ligados en toda composición literaria, no se puede pasar por alto que otra de las aportaciones de Osborne a la escena contemporánea consiste en sus frecuentes alusiones históricas que están presentes en toda la obra. Por otro lado, el lenguaje es sumamente directo, su crítica franca y abierta; para suavizarla utiliza el recurso del humor; hace que el espectador, mitigando la tensión, pero sin perder de vista el contenido de la obra.

La obra de Osborne no sólo fue revolucionaria por su contenido y forma, sino también por los novedosos aspectos técnicos propuestos por su autor: introducciones explicativas de cada acto y escena; instrucciones precisas para la dirección escénica en que se especifica vestuario, escenografía y características de los personajes. Osborne retoma también "la cuarta

pared", uno de los elementos del teatro naturalista que permite a los actores desenvolverse en escena con toda espontaneidad al imaginar una pared que existe entre éstos y el público.

Otra de las contribuciones más originales de Osborne al teatro inglés podría sintetizarse con la palabra "amor"; ya que el autor explora este sentimiento con diversos enfoques. El amor entre el hombre y la mujer, y el amor entre el hombre y la sociedad, crea situaciones dignas de analizarse ya que Osborne las aborda con profundidad. Muestra diferentes intensidades de amor: el deseo físico que Jim siente por Alison, el afecto que éste siente por su amigo Cliff, la ternura que Jim siente hacia la anciana madre de su amigo, la necesidad de dominar a Helena, y sobre todo el amor que Jim siente por toda la humanidad; sentimiento que se expresa a través del disgusto que le provoca ver el conformismo con que los demás personajes aceptan su realidad y a los que Jim trata de rescatar de la indiferencia y la apatía.

Con esta nueva temática Osborne derribó las barreras del teatro convencional y creó un nuevo tono en la escena teatral; franco, directo y vigoroso que constituyó una de las innovaciones más importantes del teatro contemporáneo. En Look Back in Anger, la acción se inicia calmadamente para ir dando paso a la emotividad y a la pasión hasta convertirse en un grito de desesperación al que el autor no da una solución final. De ma

nera diferente a los autores del teatro convencional, Osborne plantea dos posibles soluciones para la obra; la relación de la pareja madurará en el futuro consolidándose en una unión estable y permanente; o la deteriorada relación de la pareja se desmoronará al caer nuevamente en el aburrimiento. El espectador tiene la última palabra.

- - o - -

El principal objetivo de todo traductor es lograr una versión ágil, coherente y fiel al original. Con este propósito es necesario interiorizarse en la obra teatral tomando en cuenta el lenguaje, el estilo, el tema, la trama, la caracterización de los personajes y la atmósfera creada por el autor.

El tema de la obra podría sintetizarse como el autoanálisis oral en que los personajes exploran la naturaleza de su propia existencia y cuestionan, al mismo tiempo, los valores del mundo en que habitan.

La trama depende básicamente de los personajes. Al igual que en la vida real, los acontecimientos surgen porque las personas actúan de acuerdo a naturalezas diferentes. El personaje central de la obra Look Back in Anger, se encuentra totalmente convencido de poseer los valores correctos dentro de un mundo que ha aceptado los valores equivocados. Considera que

su misión es impulsar a la sociedad para adoptar una responsabilidad más plena. Jim se convierte en la voz pública de la Inglaterra de ese momento. Su hogar es el país mismo y su voz, la voz de toda una nación. En su crítica franca y abierta existen en forma subyacente la fe en un mundo mejor y la esperanza de que en ese mismo mundo se les permita a los humanos vivir como ellos quieran y no como la sociedad se los imponga.

Osborne fija deliberadamente toda la concentración emocional en el personaje principal, restándole así profundidad a los demás caracteres, ya que su intención es crear un protagonista (3) vibrante y poderoso que brinde unidad a la secuencia de la obra. (4)

La atmósfera en la que el autor involucra al espectador para que responda y sienta con la misma disposición de ánimo de la obra, es de aburrimiento, de depresión y de parálisis. La abundancia de imágenes y símbolos también ayuda a crear la atmósfera de la obra. Existen imágenes recurrentes de animales. Las imágenes de la guerra y la cacería asociadas con las mujeres son constantes. La recurrencia de estas imágenes hace que se

(3) "El término alemán Protagonist es definido como "Paladín de una idea", pero recoge también su sentido originario en la tragedia griega, como "el primer actor que actúa frente al coro". Sagredo, José, Diccionario de la literatura, Ediciones Rioduero, de EDICA., S. A., Madrid, 1977, p. 230.

(4) C.F. Carter, Alan, John Osborne, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1969, p. 165.

conviertan en símbolos de las actitudes humanas que adoptan los personajes de la obra.

El lenguaje y el estilo de Osborne se basan en la repetición. En las arengas de Jim se encuentran los mismos términos profusamente repetidos. También las situaciones se repiten en el primer y tercer acto: la tarde del domingo, la muchacha que plancha, los jóvenes que leen el periódico, etc...

Considero que un estudio detallado es necesario para crear un nexo entre el traductor y la obra con el fin de que pueda transmitir con toda fidelidad el mensaje del autor. Dos traductores ampliamente reconocidos por su capacidad profesional coinciden en la creación de un vínculo de amistad entre el traductor y el autor. William Weaver, traductor de Umberto Eco y Gregory Rabassa, traductor de Julio Cortázar, narran las experiencias de su oficio y señalan que este lazo amistoso con el autor les brinda una mayor fidelidad en el desempeño de su trabajo. (5)

Ante la imposibilidad de crear ese lazo amistoso con Osborne, he creído pertinente profundizar en la obra para comprenderla.

(5) Esta afirmación unánime apareció publicada en la revista Newsweek del 3 de noviembre de 1986 en un artículo titulado "Ambassadors of the Word".

CAPITULO II

PROBLEMAS DE TRADUCCION EN UNIDADES
MAYORES DE LENGUAJE

"Puesto que la lengua es arbitraria y convencional, se puede hacer con ella lo que cada quien desee". Este es, en general el criterio de muchos traductores, que por ignorar y despreciar el código que intenta regular la lengua, cometen con ella los mayores barbarismos que se hayan escuchado y leído".

Al examinar la versión de R. Capetillo quiero demostrar que es absolutamente necesario que el traductor profesional conozca el entorno del escritor, profundice en el momento histórico en que tuvo lugar la creación literaria del texto fuente y en los cambios sociales que se generaron en ese momento, ya que todos estos aspectos se hacen patentes en el lenguaje que emplea el autor para transmitir su mensaje al espectador. También se pondrá de manifiesto que si el traductor no domina la lengua meta, su versión no sólo desvirtúa el mensaje del autor y empobrece la calidad de la obra sino que también contribuye al deterioro de dicha lengua.

Georges Mounin define la traducción como "una vitrina a través de la que se contemplan las obras de arte. El cristal de esta vitrina puede ser nítido, distorsionado o de colores". (6)

(6) Mounin Georges, citado por Forster, Leonard, Aspects of Translation, London, Secker & Warburg. Studies of Communication 2, 1958, pp. 14-28.

Al concluir la lectura de la versión de R. Capetillo se tiene la impresión de contemplar una obra de arte cubierta por un cristal distorsionado. Los cambios injustificados, las ambigüedades, los errores y los calcos extranjerizantes impiden apreciar la obra de arte en toda su magnitud.

En este capítulo examinaré en detalle una escena de la obra y su traducción correspondiente con el fin de ilustrar problemas de traducción de unidades mayores de lenguaje y, en consecuencia, el estilo o las tendencias del traductor, en lo general.

El objetivo de dicha comparación es señalar en forma concreta los errores y algunos aciertos que aparecen en la versión del traductor. Asimismo pondré de manifiesto que el desconocimiento de la lengua meta hace que el traductor incurra en el ámbito de los préstamos innecesarios del inglés al español así como en los calcos de enunciados que amenazan con cambiar el nivel léxico y la estructura sintáctica del español.

A continuación transcribiré la versión original (V.O.) (7) del Acto II, 2a. escena (8) y la versión (V.T.) de R. Capet

(7) De aquí en adelante usaré las abreviaturas:
 V.O. versión original de la obra,
 V.T. versión del traductor y
 V.S. versión que sugiero.

(8) Osborne, John, Look Back in Anger, Faber & Faber, Great Britain, 1983, pp. 48-49.

tillo (9) con el fin de presentar estructuras completas en unidades mayores de lenguaje y comparar ambos textos.

(9) Capetillo, Raymundo, La ira del ayer, traducción y adaptación, México, 1982, pp. 8-9.

V.O.:

"JIMMY: Why is that nobody knows how to treat the papers in this place? Look at them. I haven't even glanced at them yet - not the posh ones, anyway.

CLIFF: By the way, can I look at your New _____

JIMMY: No, you can't! (*Loudly*). You want anything, you pay for it. Like I have to. Price _____

CLIFF: Price ninepence, obtainable from any bookstall! You are a mean old man, that's what you are.

JIMMY: What do you want to read it for, anyway? You've no intellect, no curiosity. It all just washes over you. Am I right?

CLIFF: Right.

JIMMY: What are you, you Welsh trash?

CLIFF: Nothing, that's what I am.

JIMMY: Nothing are you? Blimey you ought to be Prime Minister. You must have been talking to some of my wife's friends. They're a very intellectual set, aren't they?. I've seen'em.

Cliff and Helena carry on with their meal.

They all sit around feeling very spiritual, with their mental hands on each other's knees, discussing sex as if it were the Art of Fuge. If you don't want to be an emotional old spinster, just listen to your dad!

He starts eating. The silent hostility of the two women has set him off on the scent, and he looks quite cheerful, although the occasional, thick edge of his voice belies it.

You know your trouble, son? Too anxious to please.

HELENA: Thank heavens somebody is!

JIMMY: You'll end up like one of those chocolate meringues my wife is so fond of. My wife - that's the one on the tom-toms behind me. Sweet and sticky on the outside, and sink your teeth in it, *{savouring every word}* inside, all white, messy and disgusting. *Offering teapot sweetly to Helena.* Tea?"

V.T.:

"JIMMY.- ¿Por qué nadie sabe como tratar los periódicos en este lugar? (Helena toma un plato y lo coloca en el lugar de Cliff*) Mírenlos (Toma el New Statesman) Ni siquiera les he dado una revisada, por lo menos no a los popoff.

CLIFF.- Por cierto, ¿Puedo echarle una mirada al New States...?

JIMMY.- ¡NÓ, no puedes! (En voz alta). Si quieres algo paga por ello. Yó los compré. El precio...

CLIFF.- ¿El precio es nueve peniques en cualquier puesto?. Eres un viejo malo, eso es lo que eres.

JIMMY.- De todas maneras ¿para qué los quieres leer?. Si no tienes intelecto ni curiosidad. Todo te pasa solo por encima (Toma la silla que está en la cocina y la coloca por la mesa). ¿Estoy en lo correcto?.

CLIFF.- Correcto.

JIMMY.- ¿Qué es lo que tú eres, basura galesa? (Se sienta)

CLIFF.- Nada, éso es lo que soy.

JIMMY.- Pequeño existencialista eres nada. Seguramente has estado hablando con alguno de los amigos de mi esposa. Son un grupo muy intelectual. ¿No es cierto?

* El traductor no hace ninguna diferencia gráfica entre parlamentos y acotaciones escénicas.

Los he visto (Cliff y Helena siguen comiendo). Todos se sientan formando un círculo muy espiritual con sus manos intelectuales sobre las rodillas de los otros, discutiendo sobre sexo como si fuera el Arte de la Fuga. Si no quieres ser una vieja solterona emocional, escucha a tu papi. (Empieza a comer. El silencio hostil de las dos mujeres, lo ha puesto sobre la pista y se ve bastante alegre aunque su voz enroquecida por momentos lo traicione) ¿Sabes cuál es tu problema hijo?. Estás siempre ansioso por complacer.

HELENA.- ¡Gracias al cielo que alguien lo está!

JIMMY.- Acabarás siendo como uno de esos merengues de chocolate que tanto le gustan a mi esposa. (Alison empieza a golpear las tazas). Mi esposa, la que está allí haciendo sonar los tom-toms. Dulce y pegajosa en el exterior, pero cuando hundes los dientes en ella (Saboreando cada palabra) por dentro está como una masa blanca y repugnante. (Ofreciéndole dulcemente la tetera a Helena). ¿Leche?.

Una vez transcritos estos fragmentos procederé primeramente a comentar mis principales desacuerdos con la versión del traductor, y a sugerir mi propia alternativa de traducción (V.S.).

En la segunda línea del primer parlamento Jim dice:

V.O.:

(...) Look at them. I haven't even glanced at them yet not the posh ones, anyway.

V.T.:

(...) Mírenlos. (Toma el New Statesman). Ni siquiera les ha dado una revisada, por lo menos no a los popoff.

La V.T. es poco clara y además, tal parece que Jim sintiera predilección por leer los periódicos "popoff". Considero que la intención del autor es precisamente lo contrario ya que Jim rechaza todo lo relacionado con las clases privilegiadas. Por otro lado, el uso del verbo revisar es inadecuado ya que según el Diccionario Larousse Ilustrado dicho verbo significa: "Rever, ver de nuevo por encima" (10); el empleo de este verbo hace que la oración resulte contradicto

(10) Diccionario Larousse Ilustrado, Ed. Librería Larousse, París, p. 811.

ria ya que no se puede repetir una acción que no se ha realizado.

El Diccionario Appleton Cuyás consigna el verbo glance como: "dar un vistazo o una ojeada" (11) con lo que se apegaría más al texto original en que dicho verbo expresa que la acción no ha sido ejecutada aún.

V.S.:

(...) Mírenlos. Ni siquiera les he echado una ojeada aún. Al menos no a los "popoff".

Puesto que la V.T. que se comenta es un trabajo de traducción y adaptación en que se toma en cuenta la experiencia teatral que tiene su autor, sí considero adecuadas las indicaciones escénicas que consigna entre paréntesis en el párrafo anterior (C.F. p. 21); sin embargo, en la siguiente línea el traductor aumenta un elemento innecesario.

V.O.:

CLIFF: By the way, can I look at your New _____

V.T.:

CLIFF: Por cierto, ¿Puedo echarle una mirada al New States...?

(11) Cuyás, Arturo, Appleton's New Cuyas Dictionary, Ed. Cumbre, México, 1966, p. 252.

Ya que las líneas de los actores son simultáneas con la acción todo el público comprendería la situación si se deja que esta frase inconclusa termine en New... sin agregar la palabra States, pues por la proximidad geográfica de nuestro país con los E.E.U.U., se podría crear alguna confusión de que el desarrollo de la obra se lleva al cabo en el vecino país y no en Inglaterra. Otro argumento válido para suprimir dicha palabra es percibir la intención del autor que pone de manifiesto la personalidad autoritaria de Jim que no permite que su amigo termine de formular la pregunta que deseaba hacer y que Jim interrumpe con brusquedad para decir:

V.O.:

JIMMY: No, you can't! (*Loudly*). You want anything, you pay for it. Like I have to. Price _____

V.T.:

JIMMY.- ¡N~~O~~, no puedes! Si quieres algo paga por ello.
Y~~O~~ los compré. El precio...

Pedro Gringoire, en su libro Repertorio de Disparates (12), condena la copia servil del anglicismo "esperar por" como equivalente de to wait for, que también podría apli

(12) Gringoire, Pedro, Repertorio de Disparates, Ed. Costa Amic, México, 1978, p. 84.

carse en este caso. De acuerdo con dicho autor, este calco an glicista se evitaría con el uso del pronombre enclítico y la supresión de la preposición por.

V.S.:

(...) "Si quieres algo págalo".

En este mismo diálogo, Cliff responde,

V.O.:

CLIFF: Price ninepence, obtainable from any bookstall!
You're a mean old man, that's what you are.

V.T.:

CLIFF: ¿El precio es nueve peniques en cualquier puesto?, Eres un viejo malo, eso es lo que eres.

La oración no debe tener signos interrogativos sino admi rativos, ya que Cliff repite con tono de letanía la respuesta que Jim le da siempre. Con respecto a mean man, mean, no quiere decir malo, sino avaro, lo cual se confirma en la situación que se presenta en el original.

V.S.:

(...) Eres un viejo avaro, eso es lo que eres.

La escena continúa cuando Jim le responde a su amigo y dice:

V.O.:

JIMMY: What do you want to read it for, anyway? You've
no intellect, no curiosity. It all just washes
over you.
Am I right?

V.T.:

JIMMY.- De todas maneras ¿Para qué los quieres leer? Si

no tienes intelecto ni curiosidad. Todo te pasa solo por encima. (Toma la silla que está en la cocina y la coloca por la mesa). ¿Estoy en lo correcto?.

El empleo de la palabra intelecto es un calco de la palabra inglesa intellect. Probablemente el traductor omitió la conjunción ni que denota negación, para evitar la cacofonía - ni intelecto; hubiera sido más natural decir,

V.S.:

JIMMY.- Si no tienes ni entendimiento ni curiosidad.

Las dos oraciones siguientes del parlamento anterior son rían menos rígidas y más coloquiales si se dijera:

V.S.:

JIMMY.- Todo se te borra. ¿No es cierto?

(Y Cliff con la misma naturalidad contestaría, "Cierto").

En el mismo párrafo que comento el traductor introdujo un paréntesis que contiene la indicación escénica presumiblemente para dar mayor claridad; lamentablemente el uso indebido que hace de la preposición por la vuelve confusa y oscura.

V.T.:

(Toma la silla que está en la cocina y la coloca por la mesa).

El uso de la preposición por es incorrecto y muestra ignorancia por parte del traductor. De acuerdo a Samuel Gili Gaya (13), cuando el uso de por procede de la preposición latina per, expresa vagamente relaciones locales y temporales: "ir por la calle; pasar por Zaragoza; un viaje por mar". Cuando el uso de dicha palabra procede de la preposición latina pro, expresa sustitución o equivalencia: "salúdale por mí; cambiar, comprar, vender por 10 pesos". La indicación debe decir:

V.S.:

(Toma la silla que está en la cocina y la coloca junto a la mesa).

En la siguiente línea Jim le pregunta a Cliff:

V.O.:

JIMMY: What are you, you Welsh trash?

V.T.:

JIMMY.- ¿Qué es lo que tú eres, basura galesa?

Esta estructura es un calco del original, y por otro lado, la pregunta es poco clara. Para darle la entonación y el énfasis adecuados, es conveniente separar las oraciones para transmitir el menosprecio con que Jim se dirige a su amigo, También la repetición del pronombre tú logra la intención

13) Gili Gaya, Samuel, Curso Superior de Sintaxis Española, Ed. Bibliograf, S.A., Barcelona, 1981, pp. 255-256.

peyorativa con que Jim interroga a Cliff.

V.S.:

JIMMY.- "Y tú, ¿Quién te crees que eres? Tú basura gale-
sa".

Cliff contesta a la pregunta anterior.

V.O.:

CLIFF: Nothing, that's what I am.

V.T.:

CLIFF.- Nada, éso es lo que soy.

Considero poco natural que un hablante nativo se exprese de esa manera y sugiero el empleo de una 'frase hecha' la sabiduría popular,

V.S.:

CLIFF.- Nada. No soy nada.

Osborne pone de manifiesto el desprecio que Jim siente por las clases privilegiadas cuando éste le dice a su amigo.

V.O.:

JIMMY: Nothing are you?. Blimey you ought to be Prime
Minister.

V.T.:

JIMMY.- Pequeño existencialista eres nada.

El traductor cambió totalmente el contenido del enunciado anterior. La dificultad consiste en seleccionar el equivalente de la interjección blimey y conservar al mismo tiempo el nivel de lengua que usó el autor sin incurrir en el cambio injustificado tan fuera de contexto del traductor. En la versión que se sugiere se aumentó el artículo el, pues de acuerdo a lo que dice Gili Gaya ⁽¹⁴⁾, dicho artículo se refiere, entre otros usos, al sustantivo con carácter genérico, bien refiriéndose a todos y cada uno de los individuos de su clase, o bien al conjunto, pero no a cada uno de ellos en particular. Por otro lado, Gerardo Vázquez Ayora dice:

"Tal vez el sello en español lo ponen los artículos definidos, por su propiedad 'conceptualizadora' que se mantiene en el plano intelectual en que se desenvuelve nuestra lengua". (15)

V.S.:

JIMMY.- ¿No eres nada? ¡Caray! Entonces deberías de ser el primer ministro.

Jim continúa con su parlamento y le dice a Cliff,

V.O.:

JIMMY: (...) You must have been talking to some of my wife's friends. They're a very intellectual set,

(14) Gili Gaya, op. cit., p. 243.

(15) Vázquez-Ayora, Gerardo, Introducción a la Traductología, Georgetown University Press, Washington, D.C., 1977, p.121.

aren't they? I've seen'em.

V.T.:

JIMMY.- (...) Seguramente has estado hablando con alguno de los amigos de mi esposa. Son un grupo muy intelectual. ¿No es cierto?. Los he visto.

La primera objeción es el uso innecesario del adverbio de modo seguramente, por ser, de acuerdo a Vázquez-Ayora, un 'anglicismo de frecuencia'. (16)

De acuerdo con la V.O. las palabras de Jim expresan la probabilidad de que su amigo haya realizado la acción. Sería aconsejable cambiar el adverbio que usó el traductor por una locución que se apeque con mayor fidelidad al texto original.

V.S.:

JIMMY.- Has de haber hablado con alguno de los amigos de mi esposa. Son un grupo muy intelectual.
¿Verdad?. Yo los he visto.

(16) Ibid., p. 116; (...) La profusión de estos adverbios se debe: a que el inglés posee el sistema más flexible y regular de derivación del adverbio agregando -ly- a cualquier adjetivo y a los participios. No es necesario ponderar la pesadez y desfiguración de las versiones a causa de la transferencia de los adverbios del inglés, que son abundantes como prueba de su tendencia a los detalles concretos de la realidad.

Jim prosigue el monólogo en que se burla del grupo social que desprecia y dice,

V.O.:

JIMMY: They all sit around feeling very spiritual, with their mental hands on each other's knees, discussing sex as if it were the Art of Fuge. If you don't want to be an emotional old spinster, just listen to your dad!

V.T.:

JIMMY.- Todos se sientan formando un círculo muy espiritual con sus manos intelectuales sobre las rodillas de los otros, discutiendo sobre sexo como si fuera el Arte de la Fuga. Si no quieres ser una vieja solterona emocional, escucha a tu papi.

En mi versión eliminé la preposición y la sustituí por el verbo reúnen que sugiere espontaneidad y brinda la idea de es tar juntos. Aumenté la conjunción adversativa aunque que denota oposición con objeto de dar mayor fuerza al sarcasmo de Jim.

También opté por el método de traducción oblicua que sugiere Vázquez-Ayora ⁽¹⁷⁾, -equivalencia de situaciones- para

(17) Ibid., p. 316.

traducir: "With their mental hands on each other's knees", "se acarician las piernas unos a otros", ya que en la comparación de las lenguas, la equiparación a nivel lexémico carece de pertinencia; los lexemas de cada lengua están interrelacionados de acuerdo con sus propias modalidades de asociación. Al abarcar la totalidad de la situación, la equivalencia se relaciona íntimamente con la experiencia humana que da a cada lengua su punto de vista característico y su símbolo propio.

V.S.:

JIMMY.- Todos ellos se reúnen sintiéndose muy espiritua--
les aunque mentalmente se acarician las piernas
unos a otros y hablan del sexo como si fuera el
arte de la fuga.

El traductor emplea con frecuencia calcos del inglés:

V.O.:

(...) If you don't want to be an emotional old spinster,
just listen to your dad!

V.T.:

(...) Si no quieres ser una vieja solterona emocional,
escucha a tu papi.

Cambié el adjetivo emocional por sentimental, para evitar el calco del inglés.

V.S.:

(...) Si no quieres ser una solterona sentimental, escucha a tu papi.

En la última parte del fragmento que analizo, Jim continúa agrediendo a su esposa al decirle a Cliff:

V.O.:

JIMMY: You'll end up like one of those chocolate meringues my wife is so fond of. My wife that's the one on the tom-toms behind me. Sweet and sticky on the outside, and sink your teeth in it, *(savouring every word)* inside, all white, messy and disgusting. *(Offering teapot sweetly to Helena)* Tea?

V.T.:

JIMMY.- Acabarán siendo como uno de esos merengues de chocolate que tanto le gustan a mi esposa, (Alison empieza a golpear las tazas). Mi esposa, la que está allí haciendo sonar los tom-toms. Dulce y pegajosa en el exterior, pero cuando hundes los dientes en ella (Saboreando cada palabra) por dentro está como una masa blanca y repugnante. (Ofreciéndole dulcemente la tetera a Helena) ¿Leche?

La explicación que el traductor consignó entre paréntesis en la tercera línea resulta adecuada porque brinda claridad a esta escena. Sin embargo, existen algunos desacuerdos con esta versión. Quizá el traductor conservó la palabra inglesa tom-toms para lograr una cierta onomatopeya, pero este efecto no coincide con la onomatopeya para un hispanohablante. Sería más aconsejable hacer ciertos cambios a la V.T. y decir: "Mi esposa... la que está detrás de mí con los tambores". El Diccionario Appleton's Cuyas, consigna el significado de tom-tom como "tambor primitivo indio u oriental". (18)

Cambié el adverbio demostrativo de lugar allí que según M. Seco (19) designa "un lugar lejos de tí y de mí; aquí representa el lugar próximo a mí; ahí, el lugar algo alejado; allí, el lugar bastante alejado". Resulta más adecuado usar la preposición detrás que se apega más al original, behind me y que ubica con precisión el lugar que cada uno de los persona jes ocupa en el escenario. También eliminé "haciendo sonar" para evitar el uso del gerundio; la explicación que hizo el traductor de Alison que golpea las tazas hace innecesario el verbo 'sonar'; basta con agregar la preposición con para decir lo en forma más económica.

(18) op. cit., p. 615.

(19) Seco, Manuel, Diccionario de Dudas y Dificultades de la Lengua Española, Ed. Aguilar, S. A., Madrid, 1976, p. 207.

En las siguientes líneas Jim describe los merengues y al mismo tiempo expresa la apariencia y realidad de los aristócratas. Por lo tanto, el sujeto de la oración debe ser plural: "dulces y pegajosos". "por fuera" resulta mejor que "en el exterior" ya que la costumbre y el uso cotidiano de esta expresión en México refleja en mayor grado el nivel de lengua que usa Jim en el original y permite que el texto traducido sea más fluido.

Con respecto al siguiente enunciado es pertinente aclarar que no se trata de morder a la esposa de Jim, "cuando hundes los dientes en ella", sino a los merengues que son los que presentan las características que describe Jim, por lo que es necesario cambiar el verbo y el pronombre. En la versión que sugiero empleo la conjunción adversativa pero que indica oposición entre las ideas, el imperativo directo clávales y el pronombre enclítico son más fieles al original tanto por la correspondencia sintáctica como por el nivel de lengua del original. Eliminé el uso del pronombre relativo cuando que, según dice M. Seco ⁽²⁰⁾, puede convertirse en un anglicismo peligroso. Cambié el verbo hundir por clavar el diente (en singular), que es una forma perfectamente aceptada para sustituir al verbo morder y que refleja el sarcasmo con el que habla Jim. La forma singular el diente evita ambigüedades entre los

(20) Ibid., p. 103.

sujetos. Cambié la expresión como una masa blanca por el adjetivo mazacatudo que proviene de la palabra mazacote que Mario Pei (21) consigna en su diccionario como equivalente de la palabra inglesa mess y que al emplearla como adjetivo brinda la ventaja de la economía.

El fragmento quedó así:

V.S.:

JIMMY.- Acabarás siendo como uno de esos merengues que tanto le gustan a mi esposa. (Alison empieza a golpear las tazas). Mi esposa... la que está detrás de mí con los tambores. Dulces y pegajosos por fuera, pero clávale el diente (saboreando cada palabra) y por dentro están blancos, mazacatudos y repugnantes.

Por último, el traductor hace un cambio injustificado:

V.O.: (...) *Offering teapot sweetly to Helena*. Tea?

V.T.: (...) (Ofreciéndole dulcemente la tetera a Helena)
¿Leche?.

No había razón para cambiar la palabra té por leche. Es

(21) Pei, Mario A., The New World Spanish-English and English Spanish Dictionary, The New American Library, U.S.A., p. 892.

bien sabido por todos que los ingleses beben té con mucha frecuencia y además era un elemento importante para conservar y transmitir con fidelidad la ambientación de la obra que se desarrolla en una ciudad británica.

V.S.: (...) (Con dulzura le ofrece a Helena la tetera).

¿TÉ?

Omití el gerundio y el adverbio de modo por las razones que ya mencioné en los apartados anteriores en que comenté situaciones similares.

En resumen, de las unidades mayores de lenguaje que presenté en este capítulo se puede observar que el traductor hace cambios injustificados, calcos del inglés, uso incorrecto -- de las preposiciones y de los adverbios de lugar. Satura su versión con adverbios de modo. Asimismo, incurre en errores de traducción y transmite oraciones confusas por el abuso de la traducción literal.

Con el examen de una página completa de la obra, deseo de mostrar la responsabilidad que conlleva la labor de todo traductor al presentar su versión. Dicha responsabilidad consiste en transmitir el mensaje de la lengua fuente y respetar al mismo tiempo, la idiosincrasia de nuestra lengua. Al mismo tiempo, reafirma el concepto que expresé en la introducción de

este trabajo, la ortografía debe de ser impecable y al hablar de este aspecto tan importante, también se debe tener presente el manejo adecuado de los signos de puntuación para no desvirtuar la intención del autor.

De este somero examen de una página completa de la V.T. se puede apreciar el tipo de errores en que incurre el traductor.

En los siguientes capítulos analizaré con mayor detalle los errores que he agrupado en distintas categorías.

CAPITULO III

REFERENCIAS HISTORICAS Y CULTURALES

Una lengua debe ser fiel a su propia identidad y a su genio propio. Posee modos y normas que arrancan de su íntimo ser histórico y filosófico, que no debe traicionar sin negarse a sí misma. Bien se ha dicho que la lengua es el espejo de un pueblo, y ese espejo ha de conservarse limpio y claro. Lo cual significa el deber de amar y cuidar la lengua propia, sintiendo orgullo de tenerla y de hablarla bien.

Pedro Gringoire

En la introducción de este trabajo se hizo alusión a la falta de fundamentación en cuanto a las referencias históricas y culturales que presenta la V.T. de la obra de Osborne Look Back in Anger. Esta carencia no sólo obstaculiza la receptividad del mensaje del autor sino que también propicia un alto índice de fallas en la lengua meta. No obstante que la incidencia de errores de la V.T. es bastante elevada, en este capítulo se comentarán en forma global los más sobresalientes y que bien pueden obedecer a dos aspectos básicos: el desconocimiento de fuentes históricas y culturales y a la falta de adaptación al contexto cultural de la lengua meta.

En toda traducción debe contemplarse el hecho fundamental de que cada cultura percibe la realidad de manera diferente y que, por lo tanto, es, con frecuencia necesario aplicar uno de los procedimientos de la traducción oblicua que Vázquez-Ayora

denomina como 'adaptación':

Con el procedimiento de la 'adaptación' la traducción alcanza su verdadero valor y dinamismo, adquiere "viabilidad cultural", según las enseñanzas de Robert P. Stockwell. La adaptación nos permite evitar un calco cultural que puede producir confusión y obscuridad, pérdida de ciertos elementos extralingüísticos indispensables para la asimilación completa de la obra, o puede incluso ocasionar un contrasentido. (22)

La opinión de Vázquez-Ayora permite vislumbrar que existe una constante interacción entre las referencias históricas y culturales para afirmar la relación que se da entre los hechos sociales, culturales, psicológicos y las estructuras lingüísticas de las diferentes visiones del mundo, según la cual cada lengua tiene su concepción particular de la realidad y cada pueblo ve el mundo a su manera.

En la medida que el traductor cuente con un mayor acervo cultural contará con un mayor número de alternativas de adaptación; sus conocimientos de cómo funciona la estructura lingüística tanto en la lengua fuente así como en la lengua meta, le brindarán el apoyo necesario para el logro de sus objetivos profesionales.

La traducción de una obra teatral no se limita a los par-

(22) Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 10.

lamentos que trascenderán directamente al público; también incluye las acotaciones escénicas propuestas por el autor. Por lo tanto, aunque éstas afectan directamente al actor, es necesario comentarlas, ya que si éste es expuesto constantemente a versiones de mala calidad, terminará por adoptar los calcos extranjerizantes y las distorsiones lingüísticas como innovaciones individuales que más tarde se generalizarán entre muchos hablantes, lo cual contribuirá al proceso de transculturación.

Debido a lo extenso de este trabajo, a partir de este capítulo procederé a fragmentar la V.T. en unidades aisladas con objeto de comentar los errores más sobresalientes de dicha versión, en cuanto a ciertos aspectos histórico-culturales.

Desde la primera línea del primer acto, el autor inicia el planteamiento del conflicto interior que vive Jim, quien con el ánimo de hostilizar su esposa dice,

V.O.:

JIMMY: Well she can talk, can't she?. You can talk, can't you?. You can express an opinion. Or does the White Woman's Burden make it impossible to think?.

V.T.:

JIMMY.- Bueno puedes hablar ¿no?. Puedes dar una opinión. ¿o es que la enorme carga del ama de casa hace imposible que pienses?.

Además de estar en franco desacuerdo con el mal uso de los signos de puntuación y el monosílabo acentuado, considero que al traducir the White Woman's Burden (23) como la carga del ama de casa se está traicionando al autor quien, según el crítico Alan Carter muestra una gran preferencia por el uso de fuentes históricas que, en las líneas de los personajes siempre tienen una intención precisa. (24)

V.S.- Bueno, puede hablar, ¿no?. Puedes hablar ¿no?.
Puedes opinar. O ¿la 'responsabilidad de la mujer blanca' te impide pensar?.

Entre otras de las preferencias del autor están la de jugar con las palabras para acuñar sus propios términos (25), y usar imágenes de animales para ganar la simpatía de los espectadores. (26)

(23) A fines del siglo XIX, Rudyard Kipling, poeta y cuentista hablaba a toda Inglaterra de 'la responsabilidad del hombre blanco', con lo cual aludía a las obligaciones del imperio de gobernar con justicia a los pueblos sometidos. Con humildad y con orgullo al mismo tiempo, exhortaba a los ingleses a no olvidar las graves responsabilidades que entrañaban sus dominios.

(24) Carter, Alan, op. cit., p. 154.

(25) C.F. Ibid., p. 160.

(26) Idem., pp. 155, 160.

En este mismo acto de la obra, Cliff baila y dice,

V.O.:

CLIFF: (...) I'm a mouse, I'm a mouse, I'm a randy
little mouse. That's a mourris dance.

V.T.:

CLIFF.- (...) Soy un ratón, soy un ratón, soy un
ratón cachondo. Este es un baile folklórico.

Si el traductor hubiera investigado en la fuente históri-
ca a que alude al autor con morris dance (27), habría encon-
trado un término más apegado a la intención del autor, que --
surtiera el mismo efecto en español sin emplear folklore. Di-
cho término se aplica con mayor precisión a nación, raza, pue-
blo, gente. Ya que el autor juega con las palabras que inveu-
ta, propongo un nuevo término informal que conserve la analo-
gía con la palabra ratón y que además incluya la idea de un
baile popular como el cha-cha-cha; de esta palabra tomo la
última sílaba para formar la palabra "ratachá".

(27) Morris Dance, danzas moriscas que fueron introducidas a
Inglaterra por Juan de Gante y alcanzaron su máximo es-
plendor durante el reinado de Enrique VIII como parte de
las celebraciones populares durante las fiestas de mayo.
Fueron prohibidas por los puritanos y casi olvidadas has-
ta 1900 en que se rescataron. (C.F. Sachs, C., World
History of the Dance, 1937.

V.S.:

CLIFF.- (...) Soy un ratón. Soy un ratón. Soy un ratón sensual. Este es una "ratachá".

En el segundo acto de la obra Jimmy describe con toda ironía la actitud del padre de Alison el día de la boda de ambos y dice,

V.O.:

JIMMY: And Daddy sat beside her, upright and unafraid, dreaming of his days among the Indian princess, and unable to believe he'd left his horsewhip at home.

V.T.:

JIMMY.- Y Papi sentado a su lado, tieso y sin miedo, soñando en sus días cuando se encontraba entre príncipes Indús y no podía aceptar que había dejado su látigo en casa.

Pedro Gringoire establece claramente que aunque el gentilicio indio es ambivalente, se aplica tanto a los naturales de las Indias (América) como a los naturales de la India y debe de interpretarse según el contexto.⁽²⁸⁾ En Look Back in

(28) C.F. Gringoire, Pedro, op. cit., p. 101.

Anger nadie entendería que se trata de un indio tarasco o mixteca sino de los habitantes de la India que son indios; el término hindú se reserva para el que profesa el hinduismo y debe escribirse con la letra "h" y sin mayúscula. (29)

En la versión que propongo cambio el adjetivo tieso de la V.T. por erguido que refleja con mayor fidelidad la gallardía de los militares. También, cambio la forma sin miedo que usó el traductor por el adjetivo valiente que es más económico y ya que aparece en el Roget's Pocket Thesaurus (30) como sinónimo de unafraid - brave, resulta perfectamente válido. Sostituí los posesivos de la V.T. por artículos definidos ya que según Vázquez-Ayora:

"Los posesivos pueden ser equívocos en español, en especial su (his, her, their, your), ya sea por separación del modificador o por exclusión de los participantes o "actantes". Por la profusión de posesivos en inglés y un solo equivalente en español se tiende a abusar de su en las versiones castellanas, lo que viene sólo a aumentar las ambigüedades o los anglicismos de frecuencia". (31)

Eliminé el uso de cuando que puede convertirse en un anglicismo peligroso como indiqué en el capítulo anterior (C.F. p. 35). Sostituí la forma no podía de la V.T. por la preposi-

(29) Ibid., p. 102.

(30) Roget's International Thesaurus of English Words and Phrases, Pocket Books, Inc. U.S.A., 1946.

(31) Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 167.

ción sin que de acuerdo a M. Seco expresa:

"Con un infinitivo, negación de un hecho simultáneo o anterior al del verbo principal". (32)

El parlamento de Jim quedó así:

V.S.:

JIMMY.- Y papi sentado junto a ella, erguido y valiente, soñando en los días en que estaba entre príncipes indios sin poder aceptar que había dejado el látigo en casa.

En el segundo acto Jim cuenta acerca de su infancia y dice,

V.O.: For twelve months, I watched my father dying when I was ten years old! He came back from the war in Spain.

V.T.- Durante doce meses, cuando tenía diez años, ví a mi padre agonizar. Había regresado de la guerra con España.

(32) Seco, Manuel, op. cit., p. 312.

La inexactitud de la V.T. derivada del mal uso de la preposición con, es atribuible al desconocimiento de las fuentes históricas. En este caso, dicha preposición expresa relación; tal parece que el padre de Jim combatió contra España mientras en la V.O., el autor se refiere a la Guerra Civil Española (1939) que se libró en territorio español. Por la inmediatez del suceso con relación al estreno de la obra (1956) y dadas las ideas vanguardistas de Jim, que seguramente asimiló de su padre, conviene aclarar este hecho histórico, no sólo para evitar errores históricos, sino también para que el espectador comparta las vicisitudes del protagonista.

V.S.: (...) Había regresado de la Guerra Civil Española.

En el segundo acto, Alison comenta con Helena el paradero de un amigo de su esposo:

V.O.: (...) He must go abroad-to China, or some
God-forsaken place.

V.T.- (...) Tuvo que irse al extranjero o a algún lugar
olvidado de la mano de Dios.

No obstante que el uso del participio olvidado está plenamente justificado, mi principal objeción estriba en que el

traductor no recurrió a la 'frase hecha' de nuestro idioma: "dejado de la mano de Dios", que además se apegaría más al texto fuente que dice God-forsaken place; dejar y abandonar son sinónimos. Aunque se trate de emplear una sinécdoque, es más comprensible para un hispanohablante si se usan las frases hechas que encierran un trasfondo filosófico de la percepción de la realidad para cada cultura. Estas expresiones están más bien determinadas por el uso generalizado que se hace de ellas.

La omisión parcial del texto fuente (China) en la V.T. origina una cacofonía o a algún. Por otro lado, sólo se justifica omitir algo que resulte reiterativo en español y éste no es el caso. Además toda versión debe respetar la voluntad del autor que en estas líneas quiso transmitir la idea de un lugar remoto y apartado.

V.S.:

ALISON.- (...) Tuvo que irse al extranjero, a China...
o algún lugar dejado de la mano de Dios.

Antes de terminar la primera escena del segundo acto, Jim relata la emoción de la Sra. Tanner al ver la fotografía de Alison,

V.O.: (...) But it was pure gold the way she said it.

V.T.: (...) pero en la forma en que ella lo decía
era oro sólido.

Considero fuera de lugar el anglicismo señalado ya que al decir oro sólido en vez de oro puro se rompe la fluidez de la oración. Además le da una cierta falsedad que no tiene el original. El traductor desaprovechó una frase ya hecha de nuestra lengua que encierra una intensa carga emotiva.

V.S.: (...) pero en la forma en que lo decía era oro pa-
ro.

En el mismo acto Jim critica a Helena y dice,

V.O.: (...) I will tell you the simple truth about her.
[Articulating with care]. She is a cow. I wouldn't
mind that so much, but she seems to have become
a sacred cow as well!

V.T.- (...) Te voy a decir la simple verdad sobre ella.
(Articulando cuidadosamente). Es una vaca. Eso
no me importaría mucho, ¡pero parece haberse con-
vertido en una vaca sagrada!

Dentro de nuestra cultura existe la frase hecha "la pu-
ra verdad". La preposición sobre de la V.T. crea ambigüedad

y entorpece la oración. Ya que se traduce en contexto y no en forma aislada, el pronombre personal ella es innecesario pues la siguiente oración le brinda claridad a las líneas de Jim.

V.S.: (...) Te diré la pura verdad de lo que es.

(Articulando con cuidado). Es una vaca. Eso no me importaría mucho, [pero, parece haberse convertido en una vaca sagrada]

En la primera escena del segundo acto las acotaciones es cénicas dicen,

V.O.: (*She starts tearing up green salad on the four plates, which she takes from the cupboard*).

V.T.: (Empieza a romper la lechuga, distribuyéndola en cuatro platos que ha agarrado del aparador).

El verbo romper de la V.T. es inexacto, ya que de acuerdo a las modalidades de asociación de la lengua meta, dicho verbo connota fragilidad. También considero necesario canbiar el verbo agarrar por tomar (coger con la mano una cosa) (33), eliminar el gerundio y sustituir el antepresente

(33) Diccionario Larousse Ilustrado, op. cit., p. 899.

simple del verbo. Estos cambios se apegan con mayor fidelidad a la inmediatez de la acción de la V.O.

V.S.- (Empieza a partir la lechuga y la distribuye en cuatro platos que toma del aparador).

Unas cuantas líneas más adelante, en las acotaciones escénicas aparece:

V.O.: (Crossing to food cupboard for tomatoes, beetroot and cucumber).

V.T.- (Cruza el aparador para agarrar tomates, remolacha y pepinos).

Es poco creíble que una persona sea capaz de atravesar un cuerpo sólido de lado a lado, según la V.T. El empleo del verbo agarrar también es inadecuado porque significa asir fuertemente, que no está de acuerdo con la situación de la V.O. Aunque en México el nombre correcto del fruto comestible que menciona el autor es jitomate, puede decirse que el término tomate es bien conocido por todos. Sin embargo, el uso de la palabra remolacha es poco acertado; en nuestro país se da el nombre de betabel a esta planta salsolácea de la que se extrae gran canti

dad de azúcar. (34)

V.S.- (Cruza el escenario hacia el aparador para tomar
(ji) tomates, betabeles y pepinos).

En el tercer acto Jimmy comenta un artículo que acaba de leer en el periódico,

V.O.: Reconstructions of midnight invocations to the
Coptic Goddess of fertility.

V.T.- Reconstrucciones de invocaciones a media noche de la Diosa Cóptica de la fertilidad.

La palabra Cóptica de la V.T. es totalmente incorrecta. Según el Diccionario Larousse Ilustrado el término copta, que es el correcto, se aplica a:

"Raza egipcia que ha conservado los caracteres de los antiguos habitantes: cristiano jacobita egipcio". (35)

Por otro lado el sufijo ica del griego expresa ciencia o estudio de; lo que confirma el empleo inadecuado de Cóptica.

(34) C.F. Diccionario Larousse Ilustrado, op. cit., p. 796.

(35) Ibid., p. 250.

Tanto diosa como copta deben escribirse con minúscula.

V.S.- Reconstrucciones de invocaciones nocturnas a la diosa copta de la fertilidad.

Cuando Alison regresa al departamento que ocupa con Jim le dice a su amiga Helena,

V.O.: "Helena -, even I gave up believing in the divine rights of marriage long ago".

V.T.- "Helena... hasta yo renuncié a creer en los divinos derechos del matrimonio, desde hace tiempo.

Sin duda, el autor hace alusión al derecho divino de los reyes (el monarca era el instrumento de Dios para manejar los asuntos terrenos), comparándolo con el matrimonio. Culturalmente existe la tradición de conservar, en este caso, el sustantivo seguido del adjetivo: derecho divino en singular. Si se varía dicho orden, se elimina todo el contexto histórico. En mi versión elimino la coma que precede a desde, por ser innecesaria.

V.S.- "Helena... hasta yo renuncié a creer en el derecho divino del matrimonio desde hace tiempo".

En un diálogo entre Jim y Cliff, éste manifiesta su decisión de abandonar el departamento que comparten, Jim le sugiere que busque una novia y dice,

V.O.: "(...) She'll marry you, send you out to work, and you'll end up as clean as a new pin".

V.T.- "(...) Te pondrá a trabajar y terminarás tan limpio como un alfiler".

Hice una pequeña encuesta con personas que no hablan inglés para investigar si esta 'frase hecha' -stock phrase- que se tradujo literalmente en la V.T. tenía algún significado conceptual para estas personas; todos coincidieron en no encontrarle ningún sentido a la frase. La falta de adaptación resulta obvia en la V.T. en que se desaprovechó la posibilidad de usar alguna de las 'frases hechas' de nuestro acervo cultural que de antemano tienen un significado propio al alcance de todo público. En mi versión opté por la 'frase hecha', tan limpio como tacita de plata, ya que además de su significado conceptual brinda la oportunidad de transmitir la ironía de Jim y su desprecio por los aristócratas.

V.S.:

JIMMY.- "(...) Se casará contigo, te pondrá a trabajar y terminarás tan limpio como tacita de plata".

Alison escucha de labios de Helena su deseo de abandonar a Jim. Cuando Alison le dice a Helena que entonces Jimmy se quedará solo, Helena le contesta:

V.O.: "Oh, my dear, he'll find somebody. He'll probably hold a court here like the one of the Renaissance popes".

V. T.- ¡Oh! querida ya encontrará a alguien. Probablemente instaure un tribunal aquí como los de los Papas Renacentistas".

La falta de solidez de la V.T. en cuanto a referencias históricas y culturales propicia un error de significado. El traductor confundió el significado de corte, acompañamiento o séquito de un soberano, y tribunal, lugar donde los magistrados pronuncian sus sentencias. El término correcto es corte. Culturalmente, las cortes de los papas renacentistas (con minúscula) han servido para expresar con un eufemismo, los excesos y el desenfreno.

V.S.:

HELENA.- "Oh, querida, ya encontrará a alguien. Probablemente instaure aquí una corte como la de los papas renacentistas".

Al volver Alison al departamento encuentra a Helena que se ha mudado a ese lugar y le dice:

V.O.: "You must all wish me a thousand miles away!"

V.T..- "¡Seguramente desees que me encuentre a miles de millas de distancia!"

Con objeto de no ser demasiado repetitiva en cuanto al abuso que se hace en la V.T. del adverbio de modo para indicar suposición (C.F. p. 30), sólo comentaré tres aspectos con los que estoy en desacuerdo. Gerardo Vázquez-Ayora señala la conveniencia de adaptar al sistema métrico del país to da referencia al respecto ⁽³⁶⁾, por lo que considero más conveniente sustituir kilómetros por millas. De esta forma se elimina la cacofonía de miles de millas; por otro lado es conveniente recordar que no todos los espectadores en México tienen una idea precisa de cuánto es una milla, pero sí de cuánto es un kilómetro.

Otra discrepancia con la V.T. es la omisión parcial de you-all, todos ustedes, que hizo el traductor. Ya que Alison se refiere a todos los personajes que habitan el departamento y no sólo a Helena.

(36) Vázquez-Ayora, op. cit., p. 43.

Mi tercer comentario es para insistir en el uso de 'frases hechas' de nuestra cultura ya que facilitan la transmisión del mensaje; el traductor pudo haber empleado la expresión "de seguro" y evitar un mal calco de la V.O. En México, dicha frase se utiliza para expresar suposición de un hecho no confirmado.

V.S.:

ALISON.- "De seguro que todos ustedes quisieran que estuviera a muchos kilómetros de aquí".

Ignorancia, pobreza de léxico, con el añadido de vocablos espurios, sintaxis tergiversada, frases repetidas hasta la saciedad, calcos extranjerizantes y préstamos innecesarios del inglés al español son las características de muchas traducciones en las que se pasa por alto el hecho de que cada cultura posee su idiosincrasia propia que arranca a través de su ser histórico y filosófico.

Es necesario que el traductor profundice tanto en las referencias históricas así como en las referencias culturales de la lengua fuente y de la lengua meta para poder combinarlas con el procedimiento de adaptación para la asimilación completa de la obra, tomando en cuenta que cada pueblo disecta la realidad de manera diferente. Sólo de esta manera podrá ofre-

cer versiones dinámicas y respetuosas del mensaje del autor y del genio de la lengua meta.

En el trabajo que comento he señalado los errores más representativos que aparecen en esta versión y que probablemente, obedecen al desconocimiento de las referencias históricas y culturales y también al desconocimiento del procedimiento de adaptación.

No obstante, considero conveniente aclarar que uno de los aciertos del traductor de la versión que comento, con respecto al procedimiento de adaptación, constituye el título de la obra; ya que La ira del ayer, sintetiza el meollo de la anécdota. En la actualidad, existe una versión argentina, sin crédito al traductor, que con el título Recordando con ira (37), ha popularizado en varios países de habla española, inclusive México (38), la obra de Osborne. Sin embargo, dicho título presenta el problema del uso del gerundio, mismo que se aborda en diferentes capítulos de este trabajo.

En el siguiente capítulo analizaré algunos de los errores léxicos en que incurrió el traductor de la versión que comento.

(37) Recordando con Ira. Ed. Sur, Buenos Aires, 1971.

(38) C.F. Excelsior, "Sección de espectáculos", p. 3-E, 17 de noviembre de 1992.

CAPITULO IV

ASPECTO LEXICO

En materia de gazapos por grande que sea el escritor, no hay que extrañarse, todos los han cometido, unos menos y otros más.

En un mundo en que el aislamiento es cada vez menos posible, en que la tecnología produce nuevos medios y formas de vida que propician un mayor intercambio cultural, el traductor debe de esforzarse por alcanzar sus objetivos profesionales con un máximo de eficiencia; cuenta para ello con una importante cantidad de obras de consulta que brindan las estrategias necesarias para llevar al cabo los procedimientos técnicos de la traducción que le permitirán el logro de versiones naturales, ágiles, coherentes, fieles al original y respetuosas del genio de la lengua meta.

La lengua, vehículo de comunicación y expresión del ser humano, debe de considerarse como una entidad viva y como tal crece por desarrollo propio; produce neologismos que son el resultado de la aceptación y adaptación de términos de otras lenguas que se convierten en recursos ventajosos para enriquecer su expresividad al ser incorporados al uso cotidiano. Pero para que este uso forje la lengua, la establezca y le imparta autoridad, sin caer en la producción de los gazapos, es necesario tener presentes dos normas imprescindibles:

"Primera, que no existan en castellano castizo equiva-
lentes, muchas veces hasta mejores, o sea que la adop-
ción, sea en verdad necesaria. Y segunda, que la
adaptación, se haga de conformidad con el genio y las
normas fonéticas y ortográficas de la lengua castella-
na". (39)

En este capítulo ilustro algunos desatinos lingüísticos
que aparecen en la V.T. que comento, entre los que sobresalen
los gazapos, el uso de false cognates o 'falsos amigos' (40) y
los calcos anglicistas, debidos tanto a la falta de acervo le-
xicográfico en la lengua meta como al desconocimiento de la
lengua fuente. En esta versión el traductor incurrió en una
serie de fallas que se ajustan al modelo condenado por un res-
petado estudioso de la gramática:

"Los hacedores de palabras nuevas, muchas veces hue-
ras, sin ningún fundamento semántico, no se dan repo-
so y ponen en circulación vocablos que sacan de sus
entenderas. Luego la gente las repite, porque
-así lo leí; así lo dicen en la radio y televisión-
no repara en inconvenientes. Nunca debe olvidarse
que nuestra lengua, hermosa, rica, expresiva, tiene
los vocablos apropiados para expresar lo que con
aquellas se pretende". (41)

En las acotaciones escénicas del primer acto dice,

V.O.: "(Beside them, and between them, is a

(39) Gringoire, Pedro, op. cit., p. 11.

(40) Palabras inglesas que son engañosas porque tienen similitud aparente con palabras del español, sin embargo, su significado no corresponde con el de la lengua fuente.

(41) Montes y M. Lázaro, en "Gramatiquerías", La Cultura al Día, Excelsior, agosto 29, 1987, p. 2.

jungle of newspapers and weeklies".

V.T.- "(...) A sus lados y entre ellos hay una verdadera jungla de periódicos y semanarios dominicales.

Según el diccionario de M. Seco (42), jungla es el anglicismo de selda; por esta razón estimo conveniente cambiar este término que aparece en la V.T. por la palabra española correspondiente.

En el primer acto, Jimmy enojado por la apatía y la indiferencia de su esposa y de su amigo, dice,

V.O.: "Let's pretend we're human"

V.T.- "Pretendamos que somos humanos".

La traducción del verbo pretend como pretender que aparece en la V.T. es un false cognate. En inglés significa aparentar, fingir, simular que no corresponde al significado del verbo pretender. De acuerdo al Diccionario Larousse Ilustrado, pretender: solicitar una cosa o procurar. El empleo de este

(42) Seco, M., op. cit., p. 206.

mismo verbo en el sentido de suponer es un galicismo (C.F. p. 755). Por lo tanto debe de traducirse como:

V.S.- "Hagamos cuenta de que somos humanos" o bien,
"Finjamos que somos humanos".

En el primer acto cuando Alison le dice a Jim que se comporta como niño, éste responde:

V.O.: "Don't try and patronize me".

V.T.- "No intentes tomar una actitud paternalista
conmigo".

El adjetivo paternalista que aparece en la V.T. no está consignado en ningún diccionario y es un gazapo que se ha permeado de la jerga burocrática; su uso empezó por ser una innovación individual de algún economista y su empleo incorrecto ya está muy difundido. El Diccionario Appleton's Cuyás da dos acepciones de este verbo que transmiten con fidelidad la intención de la V.O.: 'condescender con altivez; tratar con arrogante condescendencia' (C.F. p. 423). De este mismo verbo procede el adjetivo 'condescendiente' que refleja la actitud de Jim que se siente socialmente inferior a su esposa.

V.S.: "No trates de ser condescendiente conmigo".

En la primera escena del tercer acto Jim le recuerda a Helena el inicio de su relación:

V.O.: "You made a good enemy, didn't you? What they call a worthy opponent".

V.T.- "Hiciste un buen enemigo, ¿verdad? Lo que llaman un digno oponente".

La forma 'hiciste un buen enemigo' es un calco del inglés. La construcción de esta oración es totalmente ajena a la construcción del español, por lo que resulta demasiado rígida y hasta difícil de enunciar. La siguiente oración es otro calco de estructura; entre las 'preferencias secretas' del español existe la de emplear el pronombre 'se' antes del verbo principal para expresar una acción que se lleva al cabo de manera general y que en inglés se acompaña del pronombre 'they', 'se sabe', 'se dice', etc... Por otro lado, ningún diccionario consigna la palabra oponente como sustantivo. El Diccionario Appleton's Cuyás, la define como adjetivo que se relaciona con la anatomía (C.F. p. 403). Propongo la siguiente alternativa, más coloquial:

V.S.- "Fuiste un buen enemigo, ¿verdad? lo que se dice un digno contrincante".

En la segunda escena del tercer acto, Alison vuelve a casa enferma y cansada. Jim le pregunta a Helena:

V.O.: "Hadn't she better sit down". She looks a bit ghastly".

V.T.- "¿ No sería mejor que se sentara?. Se ve un poco lívida".

El uso del adjetivo lívida es inadecuado. Tanto Pedro Gringoire (43) como M. Seco (44), coinciden en señalar que dicho adjetivo significa amoratado y es posible que el error pro venga de que un cadáver se pone amoratado cuando comienza la descomposición. De allí que resulta un gazapo usar dicho vocablo como sinónimo de pálido.

V.S.- "¿No sería mejor que se sentara?. Se ve un poco demacrada".

En el tercer acto Jim le dice a su amigo Cliff,

V.O.: "You're a savage, a hooligan!. You really are! Do you know that! You don't deserve to live in the same house with decent, sensitive people!"

(43) Gringoire, Pedro, op. cit., p. 113.

(44) Seco, M., op. cit., p. 216.

V.T.- "¡Eres un salvaje, un gamberro!. ¡De verdad que lo eres!. ¿Sabes? ¡No mereces vivir en la misma casa donde hay gente decente y sensitiva!".

El empleo del adjetivo sensitiva es incorrecto por ser un falso cognado; dicho término se reserva en español para describir las percepciones que se transmiten directamente al cerebro por medio de los sentidos. Sensitive en inglés expresa: sensible, impresionable, delicado. En esta caso debe de traducirse por sensible que evita el calco anglicista. Por otro lado, la palabra gamberro que utilizó el traductor es un regionalismo español poco difundido y por lo tanto, produce obscuridad en cuanto a su significado.

V.S.- "¡Eres un salvaje, un rufián!. ¡De verdad que lo eres y lo sabes! ¡No mereces vivir en la misma casa en que hay gente decente y sensible!"

Además de los ejemplos anteriores, resultado de la interferencia de la lengua origen en la lengua meta, encontré otros que solamente se pueden atribuir al desconocimiento de la lengua fuente.

En las notas introductorias, el autor describe a Cliff,

V.O.: "He is easy and relaxed almost to lethargy,

*with the rather sad, natural intelligence
of the self-taught. If Jimmy alienates love,
Cliff seems to exact it - demonstrations of it;
at least, even from the cautious".*

V.T.- "Es tranquilo, relajado, casi aletargado. Con una inteligencia más bien triste inherente al autodidacta. Si Jim aleja al cariño, Cliff parece ce atraerlo, es exacto, aún sus demostraciones de afecto no rebasan el límite de la prudencia".

La discrepancia mayor con la V.T. del párrafo que presento es la confusión del verbo to exact, verbo transitivo, con la función adjetiva del mismo vocablo. En inglés, dicho verbo significa: imponer, exigir, propiciar. El desconocimiento de la lengua fuente por parte del traductor generó, además, una confusión en los sujetos del último enunciado; Cliff es el que recibe la acción del verbo (objeto del verbo) que ejecutan los otros sujetos - lo más reservados -. La falta de conocimiento de la lengua origen del traductor hace que al no apegarse al texto cambie su contenido y afecte su interpretación teatral; ya que Cliff representa un personaje lleno de simpatía natural y calor humano y no un individuo parco en la demostración de sus sentimientos.

En la versión que sugiero, agregué el verbo poseer en el segundo enunciado. En la tercera oración sustituí el verbo

alejarse de la V.T. por la expresión repele la ternura para evitar la cacofonía aleja al cariño que aparece en la versión que comento.

V.S.- "Es sencillo, tranquilo, casi distante. Posee la inteligencia natural un poco triste del autodidacta. Si Jim repele la ternura, Cliff parece propiciarla, por lo menos muestras de afecto, incluso de los más reservados".

La descripción del padre de Alison dice,

V.O.: "Brought up to command respect, he is often withdrawn and uneasy now that he finds himself in a world where his authority has lately become less and less unquestionable".

V.T.- "Acostumbrado al mando, está a menudo retraído e incómodo ahora que él mismo se encuentra en un mundo donde su autoridad cada día está más fuera de duda".

La forma acostumbrado al mando de la V.T. es incorrecta. El traductor no tomó en cuenta que la frase alude al hecho de que el coronel Redfern, militar de carrera, recibió una educación profesional -brought up- que conformó su personalidad de

modo que su presencia bastaba para imponer respeto -command respect- conceptos que no están en la V.T.

En la segunda línea considero inadecuado el uso de la palabra mismo de la V.T.; al usar el verbo en forma reflexiva dicha palabra resulta innecesaria. En este enunciado invertí el orden de los adjetivos para darle mayor fluidez a esta oración.

La ignorancia de la lengua fuente del traductor cambió en forma total el significado de la frase final. Al usar el verbo en forma positiva con la locución fuera de, su autoridad cada día está más fuera de duda- se entiende que la autoridad del coronel es cierta, segura, que no puede dudarse de ella. La intención de la V.O. es todo lo contrario; existe un doble negativo less and less unquestionable que expresa que la acción ya no está vigente: su autoridad se pone en duda. Esta frase establece el contraste entre el mundo en que vivió el coronel y su entorno actual.

V.S.: "Educado para imponer respeto, a menudo está inquieto y retraído (acentuada), ahora que se encuentra en un mundo en que últimamente su autoridad se pone cada día más en duda".

En el primer acto Cliff trata de animar a Alison después de que ésta se quemó una mano por la imprudencia de Jim. Una vez que le ha curado la mano le da masaje para aliviarla de la tensión emocional a la que está sometida. Transcribo algunos diálogos y acotaciones escénicas para señalar ciertas inexactitudes de la V.T.

V.O.: *"He massages the back of her neck, and she lets her head fall forwards".*

ALISON: "Where is he?"

CLIFF: "In my room".

ALISON: "What's he doing?"

CLIFF: "Lying on the bed. Reading, I think.

(Stroking her neck) That better?"

V.T.- "El le dá masaje en el cuello y ella deja caer la cabeza hacia atrás".

ALISON.- "¿Dónde está?"

CLIFF.- "En mi cuarto".

ALISON.- "¿Qué está haciendo?"

CLIFF.- "No sé (le aprieta el cuello).

¿Te sientes mejor?"

Tal parece, de acuerdo con la V.T. que la obra tendrá un desenlace fatal arrancado de una novela del género policíaco, en vez de tratarse de un drama que explora las relaciones

entre seres humanos. Además la imprecisión de las acotaciones escénicas serían capaces de confundir al grupo teatral más experimentado.

V.S.- "Él (pronombre acentuado) le da (monosílaba sin acento) masaje en la parte posterior del cuello y ella (sin acento) deja caer la cabeza hacia adelante)".

ALISON.- "¿Dónde está?".

CLIFF.- "En mi cuarto".

ALISON.- "¿Qué está haciendo?". El gerundio tiene carácter durativo.

CLIFF.- "Está acostado. Leyendo, creo".
(Le frota el cuello con suavidad).
"¿Ya mejor?".

En el segundo acto, Alison le explica a Helena el juego del oso y la ardilla. El comentario de Helena es,

V.O.:

HELENA: "I didn't realise he was a bit fey, as well as everything else!".

ALISON: "Oh, there's nothing fey about Jimmy".

V.T.:

HELENA.- "No me había dado cuenta de que él está moribundo, como todo lo demás".

ALISON.- "¡Oh! No hay nada de muerto en Jimmy".

Esta traducción es inexplicable ya que fey es el arcaísmo de strange. Probablemente el autor de la V.O. pone esta palabra en labios de Helena para evidenciar una cierta afectación en los modales de dicho personaje.

V.S.:

HELENA.- "No me había dado cuenta de que él es un poco extraño, igual que todo lo demás".

ALISON.- "¡Oh! Jimmy no tiene nada de extraño".

Un último ejemplo de la falta de competencia lingüística del traductor y que da origen a cambios de sentido:

En la segunda escena del tercer acto Jimmy dice,

V.O.:

JIMMY: "I don't exactly relish the idea of anyone being ill or in pain. It was my child, too, you know. But *(he shrugs)* it isn't my first loss".

ALISON: " *(on her breath)* It was mine".

V.T.:

JIMMY.- "No me complace particularmente la idea de que alguien esté enfermo o con dolor. Era mi hijo también. Pero (se encoge de hombros) no fue mi primer pérdida".

ALISON.- "(En un susurro). Fuf yo".

El calco anglicista de la V.T. con respecto a la primera oración hace que ésta resulte rígida y difícil de enunciar porque carece de la naturalidad con que un hispanohablante se expresaría. Además, en la V.T. se omite parte del texto, you know. Pero lo que resulta inexplicable en dicha versión es la respuesta que da Alison. Al traducir en forma tan inexacta la V.O. se corta la secuencia de la escena. Con toda seguridad, más de un espectador o lector, según el caso, quedará perplejo ante la contestación tan incongruente de Alison en la V.T. y que en la V.O. sirve para sintetizar la vida de dicho personaje. Una vida de abundancia en que nunca se había enfrentado a la muerte, a diferencia de la vida de privaciones y de pérdidas que ha sufrido Jim y que el traductor no pudo captar.

V.S.:

JIMMY.- "No es que yo disfrute de manera especial porque piense que alguien está enfermo o

que sufre. También era mi hijo; sabes. Pero, (se encoge de hombros) no es mi primera pérdida".

ALISON.- "(En un susurro)". "Pero sí la mía".

Para concluir este capítulo, cito la opinión de Gerardo Vázquez-Ayora:

"Si hay tantos traductores que apenas pueden entenderse con las estructuras normales, ya que para ello teóricamente bastaría dominar las reglas, ¿Cómo podrán perseguir efectos expresivos por medio de anomalías psicológicas y semánticas, como en la literatura y poesía, si carecen de esa facultad innata, de esa intuición lingüística que se posee en la 'lengua materna'?" (45)

La carencia de la 'competencia subyacente' en la lengua meta y la falta de dominio de la lengua fuente del traductor de la versión que comento son el origen de muchos errores tanto en los diálogos como en las acotaciones escénicas.

Dichos errores afectan no sólo la transmisión del mensaje original del autor, sino también entorpecen la interpretación de la obra al crear obscuridad y confusión en el receptor que puede ser el actor o el espectador.

(45) Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 45.

CAPITULO V

ASPECTO SINTACTICO

La comunicación está integrada por un conjunto de signos lingüísticos que deben guardar una relación lineal y ordenada para que adquieran sentido; éstos están relacionados en forma lineal porque no se dan dos a la vez.

Los enunciados están formados por varios signos lingüísticos puestos uno después de otro; sin embargo la relación lineal no basta para la comunicación, ya que es preciso que dichos signos guarden un orden determinado. Las combinaciones lingüísticas que se pueden crear son innumerables pero exigen reglas para ordenar, precisar y articular el mensaje que se desea comunicar.

Para redactar con claridad es necesario atenerse a una serie de normas y restricciones propias de la lógica, la semántica y la gramática. En ocasiones los hablantes o escritores recurren a alteraciones sintácticas que se conocen como sintaxis figurada. La sintaxis figurada se refiere a las figuras de construcción (hipérbaton, elipsis, pleonasma, silepsis y traslación) en las que se altera el orden regular de las palabras dentro del enunciado, sin producir cambios semánticos, aunque sí estilísticos.

El abuso o empleo inadecuado de las figuras de construcción obscurece la expresión y propicia los vicios de dicción (barbarismo, solecismo, cacofonía, anfibología, monotonía y pobreza). En la traducción estos efectos se magnifican.

Vicios de Dicción que Entorpecen el Mensaje de la Obra.

En este capítulo analizaré los vicios de dicción más representativos que detecté en la V.T. que comento. Estos no sólo entorpecen la comunicación del mensaje que el autor plantea en la V.O. sino que también obstaculizan la interpretación de los actores; si las acotaciones escénicas carecen de precisión y de claridad generarán dificultades de actuación en detrimento de toda la obra.

Los vicios de dicción que analizaré en este capítulo son:

- El Solecismo.
- La Falta de Concordancia.
- La Voz Pasiva.
- Los Posesivos.
- Las Preposiciones.
- El Pronombre Demostrativo y
- La Anfibología.

El Solecismo

S. González Reyna dice: "El Solecismo es el vicio que resulta de una mala construcción sintáctica, o de una concordancia inadecuada". (46)

Al aplicar la definición anterior al caso concreto de la traducción, se podría decir que el solecismo equivale a violentar el genio propio de nuestra lengua. A este respecto Vázquez-Ayora (47) dice:

"El genio de la lengua es aquella 'preferencia secreta', a la que, según insiste Jean Darbelnet, hay que prestar suma atención. La orientación conceptual y cultural imprime su sello en cada lengua y exige las modalidades de expresión y los giros que sean auténticos para que la traducción no parezca extraña, fría y disecada. Las palabras y las frases pueden parecer españolas, pero los símbolos son extraños. Esto hablando sólo de la falta de espíritu, del carácter distintivo de la lengua. El problema es más grave todavía si la versión, no sólo carece del espíritu propio sino que adquiere características de otra lengua. Aunque esas características fueran virtudes de la otra lengua, violentarían la naturalidad de una versión".

Más adelante el mismo autor dice:

"Cuando en vez de seleccionar la más apropiada de las 'correspondencias' que ofrece el español nos contentamos simplemente con copiar la forma más parecida o, inclusive la misma del inglés, y cuando dicha forma goza en la lengua anglosajona de uso muy fre-

[46] González Reyna, Susana, Manual de Redacción e Investigación Documental, Ed. Trillas, México 1986, p. 79.

[47] Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 86.

cuente, se ha creado una anomalía que se difunde a través de toda una versión, haciendo difícil la asimilación y delatando una manera extranjerizante que no se amolda al genio de nuestra lengua. La traducción, en consecuencia, no fluye con naturalidad, porque hay una influencia extraña que hace sentir sus efectos en todo el texto sin localizarse en ninguna parte: se ha producido un ANGLICISMO DE FRECUENCIA. Como su nombre lo indica, es causado por la 'frecuencia' insólita con la que aparece algún 'giro' o 'término' sin que ese giro o término sea necesariamente un anglicismo en sí. Puede no ser giro extranjero, más su repetición en el uso no es castiza, y en ello se distingue de las otras clases de anglicismos que hemos conocido antes. Puede ser, 'léxico' o 'estructural', y a veces puede afectar inclusive a períodos enteros, por la forma en que están contruidos. La fuerza de la interferencia lingüística en los que no saben preavertirse contra ella, los insensibiliza hasta el punto de que no se dan cuenta de algo que salta a la vista del que no está contaminado por el bilingüismo". (48)

El siguiente ejemplo, que de acuerdo con lo dicho por Vázquez-Ayora, se clasificaría como 'anglicismo de estructura' contiene un solecismo.

En la primera escena del segundo acto, Alison le confía a Helena las razones que la impulsaron a casarse con Jim y dice,

V.O.: "Jimmy went into battle with his axe swinging
round his head - frail and so full of fire.
I had never seen anything like it. The old
story of the knight in shining armour - except
that his armour didn't really shine very much".

V.T.- "Jimmy se enfrentó a la batalla con su hacha girando alrededor de su cabeza... era tan frágil y tan lleno de fuego. Nunca había visto nada así. Era como el viejo cuento del caballero brillando con su armadura. Excepto que esta armadura no brillaba mucho".

La forma en que el traductor manejó la primera parte de estas líneas, da la impresión de que el hacha girara por sí misma. Al violentar la sintaxis propia del español el traductor pasó por alto el hecho de que cada lengua disecta y simboliza a su manera la experiencia objetiva.

Lo que el español considera como hecho principal es la acción y, por lo tanto, confía su manifestación a un elemento importante, el verbo.

La V.T. carece de uno de los procedimientos de la traducción oblicua que Vázquez-Ayora denomina como 'amplificación'. (49)

V.S.: "Jimmy enfrentó la batalla blandiendo el hacha sobre la cabeza".

(49) Malblanc, Vinay y Darbelnet en Vázquez-Ayora, *Ibid.*, p. 337: "La 'amplificación' es el procedimiento por el cual en LT se emplean más monemas (lexemas y morfemas) que en LO para expresar la misma idea".

Omití la preposición 'con' y el posesivo 'su' que el traductor empleó dos veces.

Justifico el uso que hago del gerundio 'blandiendo' con base en lo que dice Gili Gaya:

"Cabe emplear el gerundio para expresar actos posteriores al verbo principal, cuando las dos acciones son tan inmediatas que se funden en la representación con apariencia de simultaneidad. Los dos actos obedecen a un solo impulso del sujeto, y pueden ser sentidos como simultáneos. El hablante puede fundir ambos actos inmediatos en una sola representación que justifica el empleo del gerundio". (50)

Examinó ahora el segundo solecismo que aparece en la V.T., (...) el viejo cuento del caballero brillando con su armadura. El traductor cambió un adjetivo por un gerundio pero en la V.O. shining, es un adjetivo. El adjetivo 'brillante' modifica al sustantivo 'armadura'; carece de toda lógica entender que el que brillaba era el caballero, según aparece en la V.T.

V.S.- "Jimmy enfrentó la batalla blandiendo el hacha sobre la cabeza... era tan frágil y tan lleno de fuego. Nunca había visto nada así. Era como el viejo cuento del caballero de brillante armadura. Excepto que la armadura no brillaba mucho".

(50) Gili Gaya, Samuel, op. cit., p. 193.

La Falta de Concordancia.

En el tercer acto, Alison resume el sufrimiento que le causó la pérdida de su hijo y dice,

V.O.: "Don't you understand? It's gone! It's gone! That -that helpless human being inside my body. I thought it was so safe, and secure in there. Nothing could take it from me".

V.T.- "¿No lo entiendes? ¡Se acabó! ¡Se acabó! se acabó ese ser humano desamparado que existía dentro de mi cuerpo. Pensé que estaría segura y protegida allí adentro, que nadie me la podía quitar".

En este caso del ejemplo, el sustantivo 'ser humano' es masculino y por lo tanto, los modificadores y el pronombre de ben de conservar el mismo género. De esta manera se evita el solecismo en que incurrió el traductor al alterar la concordancia entre sujeto y modificadores.

V.S.- "¿No lo entiendes?. ¡Se acabó! ¡Se acabó! Se acabó ese ser humano desamparado que existía dentro de mi cuerpo. Pensé que estaría seguro y protegido allí adentro, que nadie me lo podía quitar".

Abuso de la Voz Pasiva

En el primer acto de la obra Jimmy platica con Cliff y dice,

V.O.: "When she goes out, I go through everything trunks, cases, drawers, bookcase, everything. Why? To see if there is something of me somewhere, a reference to me. I want to know if I'm being betrayed".

V.T- "Cada vez que ella sale reviso todo, los baúles, cajones, estantes, libreros, todo. ¿Por qué? Para ver si hay algo mío o referente a mí, en alguna parte. Quiero saber si estoy siendo traicionado".

Al traducir al español textos de otras lenguas, especialmente del inglés, es necesario tener en cuenta que nuestro idioma se caracteriza por la amplitud del sistema verbal y la marcada preferencia por la construcción activa sobre la pasiva. Aunque en algunos casos el empleo de la voz pasiva es correcto, su abuso es una de las cosas que más desfiguran el genio de nuestra lengua, y que más dan a un escrito un aire extranjeroizante, quitándole toda naturalidad.

Por otro lado, es importante destacar la opinión de

Vázquez Ayora respecto a la voz pasiva:

"Hay que tomar en cuenta además una razón psicológica: la pasiva borra el actante y generaliza, el sujeto está casi siempre ausente; permite eludir el sujeto de la oración o el sujeto de la cosa" (51)

Considero que precisamente por la razón psicológica que menciona Vázquez-Ayora, el empleo de la voz pasiva del último enunciado del ejemplo es incorrecto, pues se pierde el actante y se le resta fuerza a la oración.

V.S.- "Cada vez que ella sale reviso todo: Los baúles, cajones, estantes, librero, todo. ¿Por qué? Para ver si hay algo mío o relacionado conmigo en alguna parte. Quiero saber si me está traicionando".

En el segundo acto Alison discute con su padre las razones por las que contrajo matrimonio con Jim y dice,

V.O.: "Oh, Daddy, please don't put me on trial now. I've been on trial every day and night of my life for nearly four years".

(51) Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 108.

V.T.- "Papá, por favor no me enjuicies ahora. He estado siendo juzgada todos los días y las noches de mi vida durante casi cuatro años".

Transcribo a continuación otra opinión de Vázquez-Ayora respecto al uso de la voz pasiva:

"En inglés, como dijimos, no sólo es muy frecuente sino muy productiva. Por su tendencia a actuar dentro del 'plano de la realidad' prefiere la 'visión factiva' o 'cumplida' de la experiencia. El español se orienta a la 'visión activa transitiva'". (52)

Considero pues, que es necesario cambiar la oración en voz pasiva de la V.T. a la forma activa. En la versión que sugiero aumenté el adverbio 'ya' con objeto de reforzar el pasado del verbo y evitar el uso del gerundio (C.F. p. 79). Cambié la expresión 'todos los días y las noches' de la V.T. por la "frase hecha" del español 'de noche y de día' que expresa una acción repetitiva y que brinda mayor agilidad al enunciado por su economía.

V.S- "Papá, por favor no me enjuicies ahora. Ya me han juzgado de noche y de día durante casi cuatro años de mi vida".

El Uso Excesivo del Posesivo.

Uno de los anglicismos de frecuencia que más entorpecen una versión es el uso abundante de los posesivos. Ya que mientras que el inglés recarga en su estilo las formas posesivas, el español recurre a muchos otros elementos para insinuar las relaciones entre los objetos y sus poseedores. La insistencia en conservar en nuestra lengua todo el volumen de posesivos del texto fuente ocasiona que el escrito adquiera un matiz extraño al genio de la misma.

En el primer acto Jimmy recuerda a una de sus antiguas novias y dice,

V.O.:

JIMMY: "(...) She had more animation in her little finger than you two put together".

CLIFF: "Who did?".

ALISON: "Madeline".

V.T.:

JIMMY.- "(...) Tenía más animación en su dedo chico que la que ustedes dos juntos puedan tener".

CLIFF.- "¿Quién?"

ALISON.- "Madeline".

Considero inadecuado el empleo del posesivo 'su', ya que el contexto de la situación establece plenamente la relación entre el objeto y su poseedor. Por otra parte, cambié la expresión 'dedo chico' por 'dedo meñique' que es más correcto y da mayor claridad al enunciado. Omití los verbos 'puedan tener' que aparece en la V.T. no sólo en función de concisión y claridad, sino porque el uso de la expresión 'ustedes dos juntos' hace que los verbos de la V.T. resulten innecesarios.

También cambié la palabra 'animación' de la V.T. por la acepción 'vivacidad' para traducir el sustantivo animation de la V.O. que capta con mayor fidelidad el mensaje de Jim que lucha por rescatar a los demás personajes de la apatía y la indiferencia. Considero que la imagen acústica del término 'vivacidad' es más elocuente que el calco que aparece en la V.T.

V.S.:

JIMMY.- "(...) Tenía más vivacidad en el dedo meñique que ustedes dos juntos".

CLIFF.- "¿Quién?"

ALISON.- "¡Madeline!".

Jim, enternecido con el recuerdo de la Sra. Tanner dice en el segundo acto,

V.O.: "I remember the first time I showed her your photograph - just after we were married. She looked at it, and the tears just welled up in her eyes, and she said: but she's so beautiful! She kept repeating it as if she couldn't believe it".

V.T.- "Recuerdo la primera vez que le enseñé tu fotografía -poco después de habernos casado. La miró y las lágrimas rodaron de sus ojos, y dijo: ¡Es tan hermosa! ¡Es tan hermosa! Siguió repitiéndolo como si no lo pudiera crear".

En la versión que sugiero cambié la expresión 'y las lágrimas rodaron de sus ojos' de la V.T. por 'y se le llenaron los ojos de lágrimas' que contiene pronombres reflexivos y que es otra de las formas en que nuestra lengua establece la relación poseedor-objeto sin recurrir al uso del posesivo, además de apearse más al texto fuente.

Aumenté la conjunción adversativa 'pero' con objeto de establecer oposición con el último enunciado en que omití el verbo 'poder' de la V.T. porque resulta innecesario.

V.S.: "Recuerdo la primera vez que le enseñé tu fotografía, poco después de habernos casado. La miró

y se le llenaron los ojos de lágrimas. Y dijo:
 ¡Pero es que es tan hermosa! ... ¡Es tan hermosa!
 Siguió repitiéndolo como si no lo creyera".

Problemas de Preposiciones.

Ya que la preposición es la parte invariable de la oración que une otras palabras y denota la relación que tienen entre sí, es necesario esforzarse en seleccionar la más apropiada entre las correspondencias que ofrece el español, y que se amolde al genio de nuestra lengua para no alterar el contenido de la traducción. Los problemas que señalaré en este apartado son:

- a) Preposición Innecesaria,
- b) Preposición Incorrecta y
- c) Falta de Preposición.

a) Preposición Innecesaria

En el segundo acto Jim da el título de una canción que acaba de componer,

V.O.: "Thought of the title for a new song today.
 It's called. "You can quit hanging round
 my counter Mildred 'cos you'll find my

position is closed".

V.T.- "Pensé en el título para una nueva canción. "Puedes dejar de rondar en mi mostrador, Mildred, por que encontrarás mi puerta cerrada".

Seis líneas más adelante, cuando Jim recita las líneas de la misma canción, el traductor emplea la preposición 'por'.

V.T.- "Puedes dejar de rondar por mi mostrador, Mildred porque encontrarás mi puesto cerrado".

Las dos preposiciones 'en' y 'por' de la V.T. son innecesarias; el verbo 'rondar' se usa sin preposición (C.F. Diccionario Larousse Ilustrado, p. 818).

Es necesario recordar que una vez que se opta por un criterio de traducción hay que apegarse al mismo para que la versión resulte clara y comprensible. Con mayor razón en la traducción de una obra de teatro por la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos la claridad de la comunicación es un factor de gran importancia ya que una obra teatral es una manifestación artística que por el hecho de llevarse a un público vivo requiere precisión. Este criterio no fue tomado en cuenta por el traductor, ya que con una diferencia de seis líneas cambia 'mi puerta' por 'mi puesto' que puede crear con--

fusiones en el receptor.

Cambié el sustantivo del último enunciado 'el negocio' ya que en la V.O. aparece el sustantivo position que de acuerdo al contexto de la canción, se puede aplicar a negocio o empleo. Omití el posesivo de la V.T. (mi puerta, mi puesto) con el fin de evitar el abuso de los posesivos que señalé en las páginas 84 y 85.

V.S.- "Hoy pensé en el título para una nueva canción.
'Puedes dejar de rondar mi mostrador Mildred
porque encontrarás el negocio cerrado'".

b) Preposición Incorrecta.

En el segundo acto Cliff le dice a Helena,

V.O.:

CLIFF: "(...) Listen Helena - I don't feel like
Jimmy does about you, but I'm not exactly
on your side either".

V.T.:

CLIFF: "(...) Escucha Helena -yó no me siento
hacia tí como Jimmy, pero no estoy exacta-
mente de tu lado tampoco".

La expresión es poco natural. La combinación de la preposición 'hacia' con el reflexivo 'me', resulta confusa. En la V.S. usé la preposición 'por', que según M. Seco (53), expresa objetivo o finalidad. Omití el pronombre reflexivo 'me' porque es innecesario dentro de esta construcción. Cambié el adverbio 'como' por 'lo que', que según M. Seco:

"A veces pone de relieve la duda, la incredulidad o el problematismo de una aseveración expresa o su puesta. (54)

Coloqué el adverbio de negación 'tampoco' después de la conjunción adversativa en función de claridad y economía del enunciado.

Evité el calco del adverbio de modo exactly que aparece en la V.O., sustituyéndolo por la expresión 'precisamente' que se aplica más al genio de nuestra lengua.

V.S.:

CLIFF.- "(...) Escucha Helena, yo (sin acento) no siento por ti (sin acento) lo que Jimmy, pero tampoco estoy precisamente de tu lado".

(53) Seco, M., op. cit., p. 266.

(54) Ibid., p. 217.

c) Falta de Preposición.

En el tercer acto Helena le pregunta a Alison,

V.O.:

HELENA: "Are you sure you feel all right now?".

V.T.:

HELENA.- "¿Estás segura que ya te sientes bien?".

De acuerdo con M. Seco (55), debe agregarse la preposición 'de' puesto que se trata de un complemento del adjetivo, en este caso el adjetivo 'segura'. De esta forma se corrige el solecismo en que incurrió el autor de la V.T. que omitió la preposición.

V.S.:

HELENA.- "¿Estás segura de que ya te sientes bien?".

El Pronombre Demostrativo that.

De acuerdo con Vázquez-Ayora (56), los artículos definidos del español determinan el plano intelectual en que se

(55) Ibid., p. 307.

(56) Vázquez-Ayora, op. cit., p. 121-122.

desenvuelve nuestra lengua que recurre al uso de éstos para sustituir a ciertos demostrativos del inglés y que nos dejan ver el carácter privativo del español. Por lo tanto, el calco de dichos demostrativos hace que la versión se vuelva ajena al genio de nuestra lengua y origina un solecismo.

En el primer acto Cliff, molesto por la costumbre de Jim de fumar dentro de la habitación, pregunta:

V.O.:

CLIFF: "Oh, you're not going to start up that old pipe again, are you?. It stinks the place out. (To Alison) Doesn't it smell awful?"

V.T.:

CLIFF.- "¿No vas a encender esa vieja pipa otra vez? ¿verdad? Apesta todo el lugar. (A Alison) ¿No huele horrendo?"

Considero necesario el cambio del demostrativo that por el posesivo 'tu' que se amolda más al genio de nuestra lengua. Por otro lado los signos interrogativos de la V.T. están mal empleados; al iniciar la oración en forma interrogativa, tal parece que Cliff invitara a su amigo a fumar mientras que en la V.O. la intención de este personaje es desanimar a su amigo para que no lo haga. El empleo incorrecto de dichos signos afecta la interpretación de la obra y su comprensión.

V.S.:

CLIFF.- "Oh, no vas a encender tu vieja pipa otra vez. ¿Verdad?. Apesta todo el lugar.

(Y pregunta dirigiéndose a Alison) ¿No huele horrendo?"

En el segundo acto el coronel Redfern recuerda con nostalgia el momento en que abandonó la India para regresar a Inglaterra.

V.O.:

EL CORONEL: "(...) I think the last day the sun shone was when that dirty little train steamed out of that crowded, suffocating Indian station, and the battalion band playing for all it was worth. I knew in my heart it was all over then: Everything".

V.T.:

EL CORONEL.- "(...) Creo que el último día que el sol brilló fue cuando ese sucio trenecito salió de esa estación Hindú, sofocante y llena de gente y la banda del batallón tocaba a todo lo que podía. Mi corazón supo que era el final de todo aquello. De todo".

Considero que el calco del demostrativo that dirty de la V.O. como 'ese sucio' que aparece en la V.T. es incorrecto; el adjetivo demostrativo 'ese' sirve para lo que está más cerca de la persona a quien se habla que de la que habla (C.F. Diccionario Larousse Ilustrado p. 383). Situación que no está de acuerdo con la V.O. ya que el coronel Redfern hace recuerdos del pasado. Por lo que sería más conveniente decir 'aquel sucio'; 'aquel', adjetivo demostrativo que designa lo que está lejos de la persona que habla y de la persona con quien habla (C.F. Diccionario Larousse Ilustrado p. 78). Con respecto al empleo del demostrativo 'esa estación' de la V.T. es más conveniente usar el artículo definido 'la estación' ya que se trata de una de las 'preferencias secretas' del español que más se amoldan al genio de nuestra lengua.

V.S.:

EL CORONEL: "(...) Creo que el último día que brilló el sol fue cuando aquel trencito sucio salió de la estación india, sofocante y aglomerada y la banda del batallón tocaba a todo lo que daba. Mi corazón supo entonces que ya todo había terminado. Todo".

En el tercer acto Jim hace planes con Helena para iniciar una nueva vida y dice,

V.O.:

JIMMY: "T. S. Elliot and Pam, we'll make a good double. If you'll help me. I'll close that damned sweet-stall, and we'll start everything from scratch. What do you say?. We'll get away from this place".

V.T.:

JIMMY.- "T. S. Elliot y Pam - haremos una buena pareja. Si me ayudas. Cerraré esa maldita dulcería y empezaremos todo desde cero. ¿Que opinas?. Nos iremos lejos de este lugar".

El calco anglicista del demostrativo 'esa maldita', entorpece la fluidez de la oración. Ya que para ambos interlocutores está plenamente identificado el objeto al que se refiere Jim, 'la dulcería', es preferible emplear el artículo definido. En este mismo enunciado cambié 'empezaremos todo desde cero' de la V.T. por la 'frase hecha' de nuestra lengua 'empezaremos todo desde el principio'. En el último enunciado evité usar el demostrativo 'este lugar' de la V.T. y lo sustituí con la frase prepositiva 'lejos de aquí' que es más económica y se amolda más al genio de nuestra lengua por ser otra de las 'frases hechas' de nuestro idioma.

V.S.:

JIMMY: "T. S. Eliot (con una 'l') y Pam, haremos una buena pareja. Si me ayudas. Cerraré la maldita dulcería. Empezaremos todo desde el principio. ¿Qué opinas?. Nos iremos lejos de aquí".

La Anfibología

Susana González Reyna dice:

"La anfibología es un vicio de dicción que consiste en una mala articulación sintáctica o falta de claridad en los enunciados". (57)

Doy a continuación dos ejemplos de anfibología que aparecen en la V.T. y que por la articulación sintáctica obscurecen la receptividad del mensaje.

Después de que Alison abandona su hogar, Helena permanece en el departamento de Jim y espera el regreso de éste; mientras tanto recorre todo el lugar con ociosidad. (Segundo acto). Las acotaciones escénicas dicen,

V.O.: "*She goes over to the dressing table, now cleared but for a framed photograph of Jimmy*".

(57) González Reyna, Susana, op. cit., p. 80.

V.T.- "Va al tocador sobre el cual sólo queda un retrato de Jimmy enmarcado".

Al colocar 'enmarcado' que es un adjetivo verbal pasivo (C.F. Samuel Gili Gaya p. 63-64) fuera de lugar, el traductor incurre en la anfibología. ¿Quién está enmarcado, Jimmy o el retrato?. Además considero conveniente cambiar el pronombre indefinido cual por 'el que', ya que de acuerdo con M. Seco, 'cual' se usa como pronombre interrogativo (acentuado); cuando cumple una función sustantiva (acentuado); como adverbio interrogativo o exclamativo (acentuado) y como pronombre indefinido en oraciones distributivas (sin acento) (C.F. p. 102). Ninguno de los casos que cita Seco se aplica al ejemplo citado. El mismo autor dice del giro que propongo:

"El que es verdadero pronombre relativo cuando ya hay enunciado un sustantivo antecedente y al relativo le precede preposición". (C.F. p. 283).

V.S.- "Va al tocador sobre el que sólo queda un retrato enmarcado de Jimmy".

En esta misma escena, Helena espera a Jim y las acotaciones escénicas dicen,

V.O.: "(...) She looks up quickly as the door crashes open, and Jimmy enters (...)"

V.T.- "(...) Rápidamente mira la puerta cuando Jimmy entra y la aporrea (...)"

¿Aporrea a Helena o aporrea la puerta?. Si bien, el autor de la V.O. aprovecha el efecto de las "palabras imagen" del inglés como las llama Vázquez-Ayora (58), es pertinente buscar una forma de traducción para el término to crash open que evite la ambigüedad que presenta la V.T.

V.S.- "(...) Voltea rápido hacia la puerta que se abre con violencia y entra Jimmy.

En este capítulo se ha hecho énfasis acerca de la importancia que tienen las diferencias y contrastes que separan las lenguas y que conforman la parte medular del procedimiento de traducción.

La sintaxis actúa en el ámbito de la significación básica y es, de acuerdo con Saporta, "previsible" (59). Mientras que

(58) Vázquez-Ayora, Gerardo, op. cit., p. 82.

(59) Saporta en Vázquez-Ayora, Gerardo, Ibid., p. 69.

la selección de alternativas se sitúa dentro del ámbito de la estilística, misma que requiere de un grado más de sensibilidad y de lógica natural por parte del traductor que no puede conformarse con escoger simplemente entre una u otra regla gramatical.

La estilística que es "clasificatoria y dinámica", según Saporta (60), debe de ser profundizada en el plano concebido por Bally:

"El plano de las relaciones del 'pensamiento' con la lengua, de la relación de la palabra con la vida real". (61)

Pero el dominio de la estilística no se concreta sólo al vocabulario, ya que las construcciones sintácticas, las estructuras morfológicas y los sonidos son también, medios de expresión.

No obstante que el vocabulario es la fuente principal de la expresividad, la sintaxis de la expresión tiene un papel primordial dentro de la estilística. Ya que como dice Pierre Giraud:

"Si el léxico es la carne del estilo, la estructura de la oración es su alma". (62)

(60) Saporta, Ibid., p. 69.

(61) Bally, en Vázquez-Ayora, Ibid., p. 70.

(62) Giraud, Pierre, en Vázquez-Ayora, Ibid., p. 71.

CONCLUSION

Como resultado de los comentarios que integran este trabajo se puede concluir que la labor del traductor profesional no puede improvisarse; existen una serie de elementos fundamentales que deben de dominarse para el logro de una versión cabal.

Uno de los elementos fundamentales en que el traductor debe de profundizar es el aspecto literario de la obra a traducir. Evaluar si la obra fue escrita para ser leída o bien para ser interpretada en forma oral, como en el caso de la versión que comento.

Una obra teatral debe de ser actuada y por la rapidez con que cada personaje interpreta su papel, requiere de claridad para que pueda comprenderse, tanto por los actores que la representan así como por los espectadores. Aunada a la claridad, la precisión es indispensable para la transmisión fiel del mensaje original.

Ya que la literatura es el reflejo social de su época, es necesario que el traductor profundice en el entorno social y cronológico de la obra a fin de que su versión se apegue al original. También es imprescindible que el traductor haga un análisis literario completo de la obra para poder percibir a través de las estructuras patentes de la obra los valores sub-

yacentes implícitos en dichas estructuras para transmitir en forma fiel los matices psicológicos y emotivos que forman parte de la intención del autor de la versión original.

En cuanto a los aspectos históricos y culturales que contenga la obra es necesario que el traductor consulte exhaustivamente fuentes confiables para evitar la producción de interferencias que no sólo pueden crear errores en la lengua meta, sino también generar obscuridad en cuanto a la recepción del mensaje.

Todo traductor debe de precaverse en contra de los calcos anglicistas de palabras y de estructuras cerciorándose en un buen diccionario de la existencia de determinados vocablos y empleando procedimientos de adaptación que se amolden al genio de la lengua meta. Al vaciar el contenido de la lengua fuente a la lengua meta, la ortografía ocupa un lugar relevante; una ortografía deficiente desvirtúa el logro de cualquier versión.

El traductor que aspira a lograr una versión coherente y fluida de su trabajo debe de dominar perfectamente la lengua meta para no violentar la sintaxis propia de la misma. Esto es, sin perder de vista las diferencias y contrastes que se paran a la lengua fuente y a la lengua meta.

Por último, es también importante que el traductor apele a su propia sensibilidad y lógica naturales para no conformarse por optar por determinada regla gramatical sino seleccionar la alternativa más idónea para conformar una traducción.

BIBLIOGRAFIA

- Beringause, Arthur, English Literature V from 1940, Mc. Cormick Mathers Publishing Co. Inc., United States of America, 1967.
- Capetillo, Raymundo, La Ira del Ayer, traducción y Adaptación, México, 1982.
- Carter, Alan, John Osborne, Oliver & Boyd, Edinburgh, 1969.
- Cuyás, Arturo, Appleton's New Cuyas Dictionary, Ed. Cumbre, México, 1966.
- Diccionario Larousse Ilustrado, Ed. Librería Larousse, París.
- Forster, Leonard, Aspects of Translation, London, Secker & Warburg, Studies in Communication 2, Great Britain, 1958.
- Gili Gaya, Samuel, Curso Superior de Sintaxis Española, Ed. Bibliograf, S.A., Barcelona, 1981.
- Gringoire, Pedro, Repertorio de Disparates, Ed. Costa Amic, México, 1978.
- González Reyna, Susana, Manual de Redacción e Investigación Documental, Ed. Trillas, México, 1986.
- Miranda Basurto, Angel, El Dramático Siglo XX, Ed. Herrero, S.A., México, 1973.
- Montes y Montes, Lázaro, en "Gramatiquerías", "La Cultura al Día", Excélsior, agosto 29, 1987.
- Newsweek, "Ambassadors of the Word", 3 de noviembre de 1986.
- Osborne, John, Look Back in Anger, Faber & Faber, Great Britain, 1983.
- Pei, Mario A., The New World Spanish-English and English-Spanish Dictionary, The New American Library, United States of America, 1969.
- Recordando con Ira, Ed. Sur, Buenos Aires, 1971.
- Roget's International Thesaurus of English Words and Phrases, Pocket Books, Inc., United States of America, 1946.
- Sachs, C., World History of the Dance, 1937.

Sagredo, José, Diccionario de la Literatura, Ed. Rioquero, de EDICA., S. A., Madrid, 1977.

Seco, Manuel, Diccionario de Dudas y Dificultades de la Lengua Española, Ed. Aguilar, S.A., Madrid, 1976.

Thomson, David, England in the Twentieth Century, Penguin Books Ltd., England, 1981.

Travelyan, George Macaulay, A Shortened History of England, Penguin Books Ltd., England, 1981.

Vázquez-Ayora, Gerardo, Introducción a la Traductología, Georgetown University Press, Washington, D.C., 1977.