

Chi ruba un piede è fortunato in amore: La traducción de la obra cómica de Dario Fo en el ámbito hispano

Rocío Vigará Álvarez de Perea

rociovigara@uma.es

Universidad de Málaga y Università di Bologna

Recibido: 26/10/2015/ | Revisado: 06/07/2016/ | Aceptado: 23/07/2016

Resumen

El artículo pretende ser una modesta aportación a los numerosos estudios sobre la polifacética y profusa obra de Dario Fo, centrándonos en su obra cómica menos conocida. Para ello, compararemos brevemente las traducciones de una de ellas a dos variantes del español (español de España y español de México), para analizar, mediante ejemplos, las diferentes soluciones que los traductores propusieron a los problemas que se les plantearon a la hora de traducir el original italiano.

Palabras clave: Dario Fo; traducción; teatro; comedia; España; México

Abstract

Chi ruba un piede è fortunato in amore: The Translation of Dario Fo's comic plays in the Hispanic world

This article is intended as a modest contribution to the numerous studies on the multifaceted and profuse work of Dario Fo, focusing on his lesser known comic plays. We will offer a brief comparison between two translations of one of these plays into two Spanish dialects (Spain and Mexico), to analyse, using a number of examples, the different solutions proposed by the translators to the problems posed to them when translating the original Italian.

Keywords: Dario Fo; translation; drama; comedy; Spain; Mexico

1. Introducción

El presente artículo se centra en el estudio de la traducción de teatro y, en concreto, en la traducción de las comedias menos conocidas de Dario Fo. Traducir la obra del dramaturgo sangianese origina conflictos importantes para el traductor, debido a su inconformismo y a las críticas que realiza a los sistemas sociales y que predomina en su obra más conocida. En este artículo, lo dejaremos a un lado y nos adentraremos en el estudio de sus comedias que, aunque también reflejan ciertas críticas a la sociedad, su principal objetivo es cautivar al lector, a través de los equívocos que se desarrollan en ellas.

El punto de partida de este artículo es la obra de teatro *Chi ruba un piede è fortunato in amore*. Se trata de una comedia al más puro estilo burlesque y fue estrenada en 1961 en Milán, con el propio autor como protagonista masculino. La obra está recogida junto a otras del autor en *Le commedie di Dario Fo* (Einaudi, 1966). Las traducciones estudiadas son algo más actuales en comparación con el original, ya que fueron publicadas en 1998, seguramente con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Fo el año anterior. La traducción en la variedad del español de México corrió a cargo de Sergio Martínez, mientras que la versión para España fue elaborada por Daniel Sarasola y Carla Matteini.

En este artículo, se tratan varias cuestiones importantes que han surgido durante la investigación.

En primer lugar, analizaremos la ubicación de la obra original en su época y en el contexto de la obra de Fo, así como su función, sin dejar de lado la controvertida figura del autor y las emociones que pretendía provocar en los receptores de la comedia objeto de estudio. A través del examen de la obra original, profundizaremos en la complejidad de la traducción de teatro y su enrevesada red de interacción. Para centrarnos, posteriormente, en el estudio de las dos versiones en español mencionadas, con el fin de analizar y comparar los procedimientos y estrategias que se han usado para llevarlas a cabo.

Si nos detenemos en los aspectos relativos al estilo y características de sus comedias, llegamos a la conclusión de que, en su amplia producción, los personajes, la historia o el mito se presentan de un modo opuesto al que conocemos. La comedia se introduce en una línea desmitificadora que intenta narrar los hechos y presentar a los personajes desde una perspectiva diferente (incluso imaginaria) que desmonta la retórica y los estereotipos oficiales de la cultura occidental.

Asimismo, las obras de este autor suelen seguir el modelo de la farsa de equívoco y del vodevil, mezclándolo con trucos propios de la *Commedia dell'Arte*, lo que hace que dichos textos mantengan la comicidad a lo largo de los años y sigan resultando cautivadores al leerlos, incluso décadas después de haber sido escritos.

En última instancia, las diferencias ostensibles entre la traducción para España y para México nos han conducido a la reflexión sobre la cuestión de la adecuación o aceptabilidad en la traducción de teatro, en este caso, del género de la comedia.

El estudio de las cuestiones planteadas anteriormente nos permitirá, a su vez, llegar a una serie de conclusiones de distinta naturaleza que, a veces, se refieren exclusivamente a las obras analizadas pero que, en otras ocasiones, inciden en la reflexión general sobre el fenómeno de la traducción en su sentido más amplio.

2. Objeto de estudio

2.1. La obra

Chi ruba un piede è fortunato in amore es una comedia al más puro estilo *burlesque* y fue estrenada en 1961 en Milán, con el propio autor como protagonista masculino. La obra está recogida junto a otras del autor en *Le commedie di Dario Fo* (Einaudi, 1966), una recopilación de algunas de sus comedias que llevó a cabo su mujer, la reconocida actriz Franca Rame. Puesto que las comedias de Fo no son muy conocidas en España (al contrario de lo que ocurre con sus obras de corte social y político), no todas están traducidas, por lo que resultó difícil localizar las traducciones al español, al menos de algunas de ellas.

2.2. Las traducciones

Las traducciones encontradas de esta comedia son algo más actuales en comparación con el original, ya que fueron publicadas en 1998, seguramente con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Fo el año anterior. La traducción española la realizaron Daniel Sarasola y Carla Matteini, y está publicada con el título *A donde el corazón se inclina, el pie camina*. Aparece recogida, junto a otras comedias del autor, en una obra titulada *No hay ladrón que por bien no venga y otras comedias*, editada por Siruela en 2007 (4.ª edición). La traducción mexicana, por su parte, corrió a cargo de Sergio Martínez con el título *Quien roba un pie es afortunado en amores*, recogida en el libro *Muerte accidental de un anarquista*, publicado por Ediciones El Milagro en 1998.

3. La traducción de teatro

Puesto que hablamos de la traducción de una comedia teatral, no debemos olvidar que, en general, la traducción de textos de tipo literario es una tarea complicada que requiere profundos conocimientos lingüísticos y extralingüísticos, talento y paciencia. Sin embargo, la traducción de teatro agrava más el problema. Aparte de las cuestiones ya mencionadas, el traductor de teatro debe enfrentarse a la naturaleza dual del mismo teatro: escribir un texto para una audiencia y, por tanto, llevarlo a escena o escribir un texto para lectores y dejarlo en las páginas.

Con bastante frecuencia, se cree que se debe emplear la misma metodología de trabajo al traducir un texto literario que uno teatral. No obstante, siguiendo esta línea

de pensamiento, el traductor de teatro omitiría esa dualidad de la que hemos hablado anteriormente, pero debe tener presente que el texto teatral es a la vez un texto literario y un guion.

Desde este punto de vista, Susan Bassnett (1988a: 124) afirma que el texto dramático está rodeado de varios elementos encadenados entre los cuales «the linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the spectacle».

Los traductores de teatro tienen que ser conscientes de que deben lograr en su trabajo la perfecta armonía de la compleja red de códigos e indicadores textuales que se interrelacionan con una pragmática, un contexto situacional y una comunicación oral que comprende pausas gramaticales y semánticas, estructuras repetitivas, etc.

Siguiendo lo dicho, habría que subrayar dos características de la dualidad del teatro: en primer lugar, una presencia importante tanto de comunicación externa como interna; y, en segundo lugar, el lenguaje teatral está constituido por la comunicación oral y la literatura, dos códigos muy distintos. Es decir, el lenguaje del teatro está formado por un discurso espontáneo que, sin embargo, se rige por las convenciones estéticas de la comunicación oral.

La traducción de teatro está completamente subordinada a la idea de elaborar un guion. Según Jean-Pierre Villequin (1983: 281), «Les traductions pour le théâtre vieillissent vite et mal. Chaque nouvelle mise en scène demande une nouvelle traduction». Por este motivo, existe una gran diferencia entre la traducción para lectores y la traducción para actores, puesto que hay una fuerte relación entre la traducción de una obra de teatro y su representación. En palabras de Susan Bassnett (1988b: 134):

One of the functions of theatre is to operate on other levels than the strictly linguistic, and the role of the audience assumes a public dimension not shared by the individual reader whose contact with the text is essentially a private affair.

Cuando se realiza una traducción para una determinada función teatral, ésta se vuelve parte inherente de la representación, o sea, la traducción se ve alterada por las técnicas y estrategias de interpretación que interactúan con ella y que forman parte del proceso teatral. De este modo, la traducción se convierte en representación a través de los gestos, las entonaciones, las expresiones faciales, la música, los efectos sonoros, el vínculo entre los actores y su relación con el público.

Por otro lado, el traductor debe tomar serias decisiones cuando se enfrenta a este tipo de traducción. Puede ser que lo solucione de dos formas distintas: separar la traducción de sus receptores, o apropiarse del original y acercarlo al público con su traducción. Esto es, el fenómeno de la extranjerización que permite, por ejemplo, al traductor mantener las referencias culturales del original; o la domesticación que se fundamenta en la neutralización de dichas referencias, lo que convierte al texto en algo conocido y familiar para sus receptores.

Para terminar, otro problema al que se enfrenta el traductor de teatro es que las traducciones, como tales, son más vulnerables a los cambios y modificaciones que puedan ejercer en ella los agentes que participan en la producción teatral como dice Johnston (2004: 31):

Virtually by definition, a translation is a more intrinsically negotiable commodity than an original piece of writing, essentially because the translation is itself the end result of a complex process of negotiation out of the source language.

Y continúa con la idea de que el escritor, o el traductor como escritor, posee la comprensión y el conocimiento del contexto que les permite decidir cuál y cómo es la relación entre el texto y su representación. Además, el traductor debe conocer previamente la función para la que prepara su traducción, por lo que su posición entre el autor, por un lado, y los directores, actores y el público, por otro, es extremadamente delicada y difícil.

El discurso teatral es una compleja red en la que texto interacciona con otros signos orales y visuales, por lo que el ritmo, el tono y la entonación del mismo cobran una gran importancia. Por este motivo, el traductor debe saber distinguir claramente las indicaciones que se dan en el texto para su representación, si aparecen explícitas o implícitas o si, directamente, no aparecen, ya que este hecho lo limitará para realizar su labor de traducción lingüística y extralingüística.

3.1. Adecuación vs aceptabilidad

Como hemos comentado anteriormente, un problema al que se enfrentan con frecuencia los traductores y, en especial, los traductores de teatro es su posición como mediadores entre la adecuación al original y la aceptabilidad para sus receptores.

En este caso, la traducción de teatro suele inclinarse más hacia la aceptabilidad para sus receptores, puesto que el discurso teatral y su forma de hacer teatro puede cambiar de una cultura a otra: los gustos del público, la escenografía, las técnicas de interpretación, la tradición teatral, etc. Por este motivo, las soluciones que se han adoptado siguiendo este modo traductor, a menudo, han podido contravenir la adecuación al original, por lo que se ha optado por denominar al resultado «adaptación» o «versión» en lugar de «traducción», como si de esta forma se diese a entender que el resultado de la traslación de una obra teatral lleva aparejada una aproximación a las normas imperantes en la cultura receptora.

Mezclar las dosis perfectas de adecuación y de aceptabilidad, o dicho de otra forma a propósito de la traducción teatral, del texto de partida y del espectáculo representable resulta un desafío para el traductor, pues la crítica suele indicar desequilibrios en uno o en otro sentido. En definitiva, o la traducción/adaptación/versión resulta muy

literal y, por tanto, es difícil de representar o es aceptable como representación, pero se aleja notablemente del original.

El traductor se debate siempre entre la adecuación al original y la aceptabilidad de su traducción, disyuntiva que marcará indefectiblemente sus estrategias de traducción lingüísticas y extralingüísticas.

3.2. Variación lingüística

Siguiendo las pautas desarrolladas hasta ahora, nos adentraremos en el tema de la variación lingüística. Debido a que en el presente artículo realizamos un breve estudio comparativo-descriptivo de la traducción de una obra de Fo en dos variantes del español, no debemos dejar de lado la cuestión de la variación lingüística de nuestra lengua.

En primer lugar, tenemos la variedad del español de España (o peninsular), en la que se integran, a su vez, variantes más o menos marcadas en distintos planos, como el fonético, el sintáctico o el semántico. No obstante, la difusión y desarrollo de los medios de comunicación, la alfabetización de la población y la divulgación de la literatura han hecho que cada vez sea más habitual el uso de un español peninsular común frente a dichas variantes.

Por su parte, la variación del español de México está muy influida por la presencia indígena en la zona, sobre todo del náhuatl, la lengua de los aztecas. Esta influencia se percibe en el ámbito léxico, desde donde se han generalizado muchas palabras en el español y en otras lenguas, como por ejemplo chocolate, cacao, aguacate, etc.

A continuación, presentaremos de forma esquemática, las características del español de México, según Moreno Fernández y Otero Roth (2007), desde los tres principales aspectos del lenguaje (fonético- fonológico, gramático y léxico):

3.3. Fonética – Fonología

- debilitamiento y pérdida de vocales átonas: [ant's] 'antes', [kaf'sito] 'cafecito' (altiplano mexicano)
- seseo
- yeísmo
- pronunciación oclusiva de sonoras entre vocales: [dádos] (interior de México)
- articulación plena y tensa de grupos consonánticos: [eksámen], [kápsula]
- pronunciación predorsal de s (roce del dorso de la lengua en los alveolos)
- pronunciación en la misma sílaba de tl: [á-tlas]
- aspiración de j-g: [káha] (Norte y Sur de México, América Central)
- cortes glóticos [ʔ]: [noʔ kó:me], [tuʔ ixa/] 'tu hija' (Yucatán)

3.4. Gramática

- uso de ustedes, su, suyo/a(s), se con valor de segunda persona del plural

- tuteo (mayor parte de México)
- diminutivo afectivo en adverbios, gerundios...: ahorita, corriendito
- diminutivo con —it: gatito
- posposición de posesivos: el hijo mío, la casa de nosotros
- uso de pretérito indefinido por pretérito perfecto
- concordancia de verbo impersonal haber: habían fiestas
- uso de hasta con valor de inicio: viene hasta hoy = no viene hasta hoy
- imperativo con pronombre le enclítico: ¡ándele!, ¡sígale!
- adverbialización de adjetivos: canta bonito, habla lindo, pega duro
- uso frecuente de acá y allá; no más; recién (sin participio); cómo no; ni modo
- derivaciones específicas en —oso, —ista, y —ada: molesto, dificultoso ‘que pone dificultades’, profesionista ‘profesional’, campista ‘campesino’, indiada
- Uso de luego de ‘después de’

3.5. Léxico

- usos léxicos americanos: *pararse* ‘ponerse de pie/vertical’, *friolento* ‘friolero’, *balacera* ‘tiroteo’, *soya* ‘soja’, *cachetes* ‘mejillas’, *cuadra* ‘manzana’, *egresar* ‘graduarse’, *concreto* ‘hormigón’, *plomero* ‘fontanero’, *frijol* ‘alubia’
- marinerismos: *botar* ‘tirar’, *virar* ‘girar’, *guindar* ‘colgar’
- indigenismos de uso americano: *ají* ‘guindilla’, *papaya* ‘fruta de países cálidos’ (arahuaco-taíno)
- indigenismos regionales (náhuatl): *cuate* ‘mellizo’, *elote* ‘maíz verde’, *pulque* ‘vino del agave’

Como veréis, gran parte de estos rasgos se encuentran en la obra que he analizado y los podréis apreciar en los ejemplos que ilustran este artículo.

4. Análisis comparativo-descriptivo de la obra y sus traducciones

El análisis se centra en los problemas de traducción que aparecen en las escenas 1.^a y 2.^a del acto I de la obra, donde abundan las referencias culturales, los juegos de palabras, las frases hechas, las paremias y las interjecciones, principales obstáculos de los traductores cuando se enfrentan a la traducción.

4.1. Trama de las escenas

La obra se desarrolla en su totalidad en Italia, concretamente en la ciudad de Milán. En la escena 1.^a, aparecen dos ladrones que están intentando cortarle un pie a una estatua romana de un museo para robarlo e intentar timar a una constructora. Mientras se produce el robo, el pie romano cae por accidente en un pie de cada uno

de los ladrones, que hace que se queden cojos. Durante la escena, se puede percibir el carácter de los personajes: uno es más torpe e inocente y adora su oficio de taxista, mientras que el otro es más inteligente y astuto, y se comporta más como un delincuente profesional.

En la escena 2.^a, aparecen el empresario, su secretaria y el ingeniero de una constructora. El ingeniero, que supervisa una obra que están realizando, descubre el pie romano e inmediatamente se reúne con el empresario para mostrárselo y debatir sobre los problemas que este hallazgo les puede causar en su obra. El ingeniero también se presenta cojo por un accidente con el pie romano. Durante su debate, aparecen dos profesores del instituto arqueológico. El empresario y el ingeniero se ponen nerviosos y deciden esconder el pie y guardar silencio sobre su aparición. Al esconder el pie, éste cae también sobre el empresario y lo deja cojo.

Los dos supuestos profesores no son otros que los ladrones del museo, que comienzan a interrogar a los presentes dejando entrever que saben lo del descubrimiento del pie para chantajearlos. Al final, el empresario cede al chantaje, paga el silencio de los profesores y éstos se marchan. Cuando el ingeniero y el empresario creen haber acabado con el problema, leen el periódico y se dan cuenta del chantaje al que han sido sometidos por parte de los dos impostores.

4.2. Metodología del análisis

Para realizar el análisis descriptivo, hemos seleccionado algunos casos de problemas de traducción y las soluciones propuestas por los traductores. En el análisis, podemos observar los ejemplos en versión original (O) y sus respectivas traducciones en la versión para España (VE) y México (VM). Además, cada caso va acompañado por un comentario sobre las técnicas y estrategias de traducción que se han empleado y, para ello, nos hemos guiado por la clasificación propuesta por Hurtado Albir (2007).

4.3. Análisis comparativo-descriptivo

A continuación nos detendremos en una selección de los problemas de traducción presentes en el original incluyendo las selecciones propuestas por los traductores de la variedad peninsular y de la mexicana.

4.3.1. El título de la obra

Original (O): Chi ruba un piede è fortunato in amore

Versión para España (VE): A donde el corazón se inclina, el pie camina

Versión para México (VM): Quien roba un pie es afortunado en amores

Comentario: Como podemos observar en la traducción del título en la versión para España, los traductores han utilizado el método libre, al sustituir el dicho creado por el autor por un refrán típico de la lengua de llegada que refleja las ideas claves del título original.

Por el contrario, en el título de la versión para México, el traductor se ha inclinado por traducir literalmente, según la terminología empleada por Hurtado (2007), mediante el calco.

4.3.2. Presentación de personajes

O: Tassista, primo imbroglione

Amico del tassista, secondo imbroglione

Signorina, segretaria dell'imprenditore

Ingegnere

Imprenditore

Dafne, moglie dell'imprenditore

Medico

Agente di polizia.

VE: Taxista, primer timador

Amigo del taxista, segundo timador

Señorita, secretaria del empresario

Ingeniero

Empresario

Dafne, mujer del empresario

Médico

Agente de policía.

VM: Taxista/Dominó 1/ Profesor 2: Primer estafador

Amigo del taxista/Dominó 2/ Profesor 1: Segundo estafador

Señorita: secretaria del empresario

Ingeniero

Empresario

Dafne: esposa del empresario

Doctor

Agente de policía

Comentario: En la presentación de los personajes, los traductores de la VE se han ceñido al calco.

El traductor de la VM, en cambio ha seguido el método literal, pero ha utilizado la amplificación para algunos personajes. Pensamos que se podría prescindir de esa información, puesto que esa misma explicación aparece en las acotaciones del original, que el traductor también ha reflejado en su traducción.

4.3.3. Referencias culturales

- Ejemplo 1

O: il dottor Mangelli e il ingegner Colussi

(pág. 196)

VE: el señor Mangelli y el ingeniero Colussi

(pág. 132)

VM: ...el licenciado Mangelli y el ingeniero Colussi

(pág. 136)

Comentario: En este ejemplo se puede ver claramente cómo los traductores de la VE han realizado una adaptación a la lengua y a la cultura de llegada, cambiando el tratamiento de «dottor» para el empresario por «señor». Como en la versión para España, el traductor de la VM ha optado por la adaptación a la lengua de llegada, al cambiar «dottor» por «licenciado».

- Ejemplo 2

O: le Varesine

(pág. 201)

VE: sin traducción*

(pág. 137)

VM: las varesinas

(pág. 141)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE han realizado una elisión, porque se trata de un elemento cultural de la lengua de partida que requiere una explicación. Al ser un texto que se va a interpretar, han visto conveniente omitirlo.

En la VM, el traductor ha seguido el método literal, mediante un calco, sin ofrecer ningún tipo de explicación. En este caso, pensamos que habría sido más apropiado omitirlo, porque no altera de ningún modo el texto ni su función.

- Ejemplo 3

O: Veronesi fan la chiesa, vicentini fan l'addobbo, padovani va i prega, veneziani gliela frega.

(pág. 202)

VE: En Verona hacen la iglesia, en Vicenza la adornan, en Padua van y oran y en Venecia la ignoran.

(pág. 138)

VM: Veroneses dan iglesias, vicentinos los adornos, paduanos van y ruegan, venezianos se las vuelan.

(pág. 144)

Comentario: Para traducir este dicho típico de la lengua original, los traductores de la VE han utilizado la transposición, al cambiar los gentilicios que aparecen en el original por un complemento circunstancial de lugar.

El traductor de la VM ha continuado con el método literal, aunque al final del dicho se puede observar que ha hecho una adaptación de «gliela frega» por «se las vuelan». Lo cierto es que ninguna de las dos versiones se inclina por una adaptación cultural, es decir, por aproximar esta referencia, inteligible y familiar para el público italiano, pero opaca para el de lengua española.

- Ejemplo 4

O: Una vanga, presto, datemi una vanga
(pág. 206)

VE: ¡Una pala, presto, mi reino por una pala!
(pág. 142)

VM: ¡Una pala, pronto, denme una pala!
(pág. 148)

Comentario: En esta expresión, los traductores de la VE han intercalado un préstamo de la lengua original en su traducción con la palabra «presto».

Por el contrario, el traductor de la VM ha hecho una adaptación, al sustituir la palabra «presto» por «pronto», con el mismo sentido en la lengua de llegada. En este caso, opinamos que esta opción resulta más pertinente porque, aun siendo una palabra conocida en cultura receptora, no es muy usada.

4.3.4. Juegos de palabras

- Ejemplo 1

O: un gran mandrillo
(pág. 188)

VE: más salido que un mandril
(pág. 123)

VM: cogelón como un mandril
(pág. 126)

Comentario: En este caso, los traductores de la VE han usado un equivalente acuñado al utilizar una expresión reconocida en la lengua meta con el mismo sentido que la original. El traductor de la VM, por su parte, ha empleado la misma técnica que los anteriores, pero adaptada a la variante del español de México.

- Ejemplo 2

O: Se fai una cosa simile, io ti pianto su due piedi...

VE: Como lo haga salgo por pies
(pág. 127)

VM: Si haces algo así te deajo plantado en el acto
(pág. 132)

Comentario: Como en el caso anterior, los traductores de la VE han empleado un equivalente «salir por pies» para reflejar el sentido de la expresión y su juego de palabras.

En la VM, el traductor ha utilizado la traducción literal para traducir la primera parte de la frase y un equivalente acuñado «dejar plantado» para la segunda parte que evidencia el sentido de la original.

- Ejemplo 3

O: quello è un piede a doppio taglio

(pág. 195)

VE: este es un pie de doble filo

(pág. 131)

VM: éste es un pie de dos filos

(pág. 135)

Comentario: En este ejemplo, los traductores han propuesto, como señala Hurtado (2007), un equivalente de la expresión en la lengua de llegada en las dos versiones.

- Ejemplo 4

O: Uno zeppo al piede zoppo, quattro zoppi nel palazzo si sono messi in imbarazzo!

(pág. 197)

VE: ¡Calzando una pata coja, cuatro cojitrancos ejecutivos se ven cogidos en un jaleo ejemplar!

(pág. 132)

VM: ¡Un tarugo a la pata coja, cuatro cojos del castillo se encontraban contrariados!

(pág. 137)

Comentario: En este caso, los traductores de la VE se han guiado por el método libre y han escogido el uso de equivalentes para la traducción del trabalenguas y así provocar la naturalización.

Por el contrario, el traductor de la VM ha seguido el método literal y ha respetado lo que decía el original, al hacer una traducción literal del juego de palabras. En esta ocasión, nosotros pensamos que el uso de equivalentes es lo más adecuado para respetar lo máximo posible el sentido del juego de palabras del original y que sea natural para la cultura meta.

- Ejemplo 5

O: dire pane al pane e... e piede al piede...

(pág. 198)

VE: llamar al pan pan y... y al pie pie...

(pág. 134)

VM: decirle al pan, pan... Y al pie, pie...

(pág. 139)

Comentario: En ambas versiones, los traductores han utilizado un equivalente de la expresión, como en casos anteriores.

- Ejemplo 6

O: Qui scava scava c'è sotto qualche cosa

(pág. 199)

VE: Aquí, si rascas, acaba saliendo algo

(pág. 135)

VM: Rasca, rasca, que aquí hay algo oculto

(pág. 140)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE han utilizado un equivalente. En cambio, el traductor de la VM ha hecho una traducción literal de la expresión.

4.3.5. Paremias

O: Chi dice la bugia l'acciaccata lo porta via!

(pág. 200)

VE: Antes se coge al mentiroso que al cojo

(pág. 136)

VM: ¡Quien dice la mentira se lleva el machucón!

(pág. 141)

Comentario: En ambos casos, los traductores han empleado un equivalente en la lengua de llegada. Lo mismo ocurre con los otros ejemplos de paremias que aparecen en las escenas escogidas.

4.3.6. Fraseología

- Ejemplo 1

O: ma adesso piantala

(pág. 186)

VE: corta ya el rollo

(pág. 120)

VM: ya déjala en paz

(pág. 124)

Comentario: En las dos versiones, los traductores han usado un equivalente, aunque en la VM se podría considerar que el traductor ha hecho una traducción literal, conforme a la clasificación de Hurtado (2007), con amplificación lingüística «ya déjala (en paz)».

- Ejemplo 2

O: che ti prende?

(pág. 186)

VE: ¿qué mosca te ha picado?

(pág. 120)

VM: ¿qué te pasa?

(pág. 124)

Comentario: En la VE, los traductores se han servido de un equivalente «¿qué mosca?» y de la técnica de amplificación, puesto que aparecen dos palabras más que en el original. En cambio, el traductor de la VM ha utilizado la técnica de la traducción literal.

- Ejemplo 3

O: Ma non dire fesserie!

(pág. 186)

VE: No digas memeces

(pág. 120)

VM: ¡Pero no digas pendejadas!

(pág. 124)

Comentario: En ambos casos se ha utilizado un equivalente «memeces» y «pendejadas» que ha permitido naturalizar el texto en cada una de las lenguas de llegada.

- Ejemplo 4

O: si trovò a sbattere il grugno contro un albero

(pág. 188)

VE: se estampó de morros contra un árbol

(pág. 123)

VM: fue a romperse el hocico contra un árbol

(pág. 126)

Comentario: En la VE, los traductores han usado un equivalente «estamparse de morros» que refleja el sentido del original. Por el contrario, el traductor de la VM, siguiendo su línea, ha empleado la traducción literal. En este caso, pensamos que habría sido más conveniente evitar el uso de esta última técnica.

- Ejemplo 5

O: Può darsi

(pág. 189)

VE: Puede ser

(pág. 124)

VM: Chance

(pág. 128)

Comentario: En este caso, los traductores de la VE han hecho una traducción literal, en cambio, podemos observar que el traductor de la VM ha usado un equivalente con una expresión típica de la lengua de llegada «chance».

- Ejemplo 6

O: intanto attacco bottone con la signora, e parlo, parlo

(pág. 190)

VE: mientras pego la hebra con la señora, rajo y rajo

(pág. 125)

VM: le hago la plática a la señora y hablo y hablo

(pág. 129)

Comentario: En las dos versiones, los traductores se han servido de equivalentes «pego la hebra» y «hacer la plática» que naturalizan el texto.

- Ejemplo 7

O: È un miracolo se non ti sei fatto sentire...

(pág. 191)

VE: De milagro no te han oído...

(pág. 126)

VM: Es un milagro si no te oyeron...

(pág. 130)

Comentario: En la VE, los traductores han usado la técnica de la transposición al cambiar la estructura «verbo + sustantivo» por «de + sustantivo» para naturalizar el texto. Por otro lado, el traductor de la VM ha empleado la traducción literal.

- Ejemplo 8

O: su un piede solo

(pág. 191)

VE: a la pata coja

(pág. 126)

VM: en un solo pie

(pág. 130)

Comentario: Como se puede observar, los traductores de la VE han utilizado un equivalente «a la pata coja». Sin embargo, el traductor de la VM se ha limitado a la traducción literal. En esta situación, creemos que la traducción literal es demasiado forzada y que evidencia la extranjerización del texto.

- Ejemplo 9

O: te l'ho già detto, non mi va di scherzare

(pág. 192)

VE: Te lo he dicho mil veces, sabes que no me gusta bromear

(pág. 127)

VM: ya te lo he dicho, no me gusta bromear

(pág. 131)

Comentario: En la VE, los traductores han empleado la técnica de amplificación, mediante la expresión «mil veces», que naturaliza el texto y enfatiza su sentido. En cambio, el traductor de la VM continúa usando la traducción literal.

- Ejemplo 10

O: e amici come prima

(pág. 192)

VE: y tan amigos

(pág. 127)

VM: y si te vi ni me acuerdo

(pág. 132)

Comentario: En este caso, los traductores de la VE han utilizado un equivalente muy cercano al original «y tan amigos». En cambio, parece que el traductor de la VM se ha guiado esta vez por el método libre y ha empleado otro equivalente «si te vi ni me acuerdo» que se aleja completamente del original. Esta vez, no vemos apropiado tanta lejanía del original, porque se pierde su sentido.

- Ejemplo 11

O: e col rischio che

(pág. 194)

VE: corremos el riesgo de

(pág. 129)

VM: y con el riesgo de que

(pág. 133)

Comentario: En esta ocasión, los traductores de la VE han empleado la técnica de transposición y han cambiado la estructura «preposición + sustantivo» por «verbo + sustantivo». Por el contrario, el traductor de la VM ha respetado la estructura del original y ha hecho una traducción literal.

- Ejemplo 12

O: Ci mollano cinque lire e rilevano tutto

(pág. 194)

VE: Te sueltan dos duros y te lo confiscan todo

(pág. 129)

VM: Nos aflojan cinco liras y levantan todo

(pág. 133)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE se han servido de equivalentes «soltar dos duros» y «confiscar» que naturalizan completamente la expresión y, además, han realizado una adaptación de «cinque lire» por «dos duros». En cambio, el traductor de la VM ha vuelto al método literal.

- Ejemplo 13

O: Morti per morti

(pág. 194)

VE: De perdidos al río

(pág. 130)

VM: Antes de que nos tuerzan, lo único es jugárnosla

(pág. 134)

Comentario: En este ejemplo, en ambos casos se ha empleado un equivalente que se aleja completamente del original y naturaliza el texto, aunque podríamos decir que el traductor de la VM ha utilizado también la técnica de amplificación. Creemos que el uso de dicha técnica hace que el texto sea muy forzado y poco natural.

- Ejemplo 14

O: Quindi l'unica è: acqua in bocca
(pág. 195)

VE: Así que ya sabes: punto en boca
(pág. 131)

VM: Entonces, la única salida es: boca cerrada
(pág. 135)

Comentario: En la VE, los traductores han empleado equivalentes «ya sabes» y «punto en boca» en las dos partes de la frase que se corresponden perfectamente con el sentido del original.

Por el contrario, el traductor de la VM ha usado la traducción literal en la primera parte de la frase pero, en cambio, ha utilizado un equivalente en la segunda parte «boca cerrada». Opinamos que, en este caso, habría sido conveniente el uso de equivalentes en ambas partes de la frase porque la traducción literal lo hace muy artificial.

- Ejemplo 15

O: Facciamo le corna!
(pág. 195)

VE: Toquemos madera
(pág. 131)

VM: Oye, pongámosles cuernos
(pág. 135)

Comentario: En la VE, los traductores se han servido de un equivalente «tocar madera», cuyo sentido se corresponde con el original. En cambio, el traductor de la VM ha hecho una traducción literal, siguiendo lo dicho en el original. Creemos que con la traducción literal no se respeta el sentido del original, por eso abogamos por el uso de un equivalente.

- Ejemplo 16

O: mica possono avere tanta voglia di lavorare
(pág. 202)

VE: no dan un palo al agua
(pág. 138)

VM: cómo demonios van a tener ganas de trabajar
(pág. 144)

Comentario: En este caso, los traductores de la VE han empleado un equivalente «dar un palo al agua». Por otro lado, el traductor de la VM ha utilizado la amplificación «cómo demonios» con traducción literal del resto de la frase.

- Ejemplo 17

O: sta facendo dell'autolesionismo
(pág. 202)

VE: está echando piedras contra su tejado

(pág. 138)

VM: se está mordiendo la lengua

(pág. 144)

Comentario: En ambos ejemplos, los traductores hacen uso de equivalentes «echar piedras contra su tejado» y «morderse la lengua», como indica Hurtado (2007).

- Ejemplo 18

O: Datemi una vanga!

(pág. 206)

VE: ¡Mi reino por una pala!

(pág. 142)

VM: ¡Denme una pala!

(pág. 148)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE han usado la técnica de amplificación al añadir «mi reino». Por el contrario, el traductor de la VM ha realizado una traducción literal. En este caso, consideramos que la amplificación no es necesaria, sobre todo la que se utiliza en el primer ejemplo porque arcaíza el lenguaje.

- Ejemplo 19

O: a mettere naso

(pág. 207)

VE: fisgar

(pág. 144)

VM: venir a hacer olas

(pág. 150)

Comentario: En ambos casos, se emplean equivalentes «fisgar» y «venir a hacer olas», aunque en la VM, además, se realiza una amplificación al utilizar el equivalente.

- Ejemplo 20

O: se li siamo levati di torno con un piatto di ceci...

(pág. 208)

VE: nos los hemos quitado de encima con unas migajas...

(pág. 144)

VM: nos los quitamos de encima con unas migajas...

(pág. 151)

Comentario: Como se puede observar en ambos textos, los traductores han hecho una adaptación de «piatto di ceci», para aludir a algo simple, de poco valor, por «migajas» en ambas variedades de español.

- Ejemplo 21

O: E credevano di saperla lunga

(pág. 208)

VE: Y creían que sabían latín

(pág. 145)

VM: creían sabérselas todas

(pág. 151)

Comentario: En los dos ejemplos, los traductores han utilizado equivalentes «saber latín» y «sabérselas todas», expresiones tan comunes en español ambas como la original en italiano. Cualquiera de las dos expresiones podría funcionar en todo el ámbito hispano.

4.3.7. Interjecciones

- Ejemplo 1

O: Mamma!

(pág. 185)

VE: ¡Mi madre!

(pág. 119)

VM: ¡Ay, mamacita!

(pág. 123)

Comentario: En ambos ejemplos, los traductores han usado equivalentes de la expresión del texto original que resultan familiares en sus respectivas variedades de español. A diferencia de lo que ocurre en el ejemplo anterior, aquí las propuestas española y mexicana no son intercambiables.

- Ejemplo 2

O: Disonesti!

(pág. 186)

VE: ¡Qué bochorno!

(pág. 120)

VM: ¡Tramposos!

(pág. 124)

Comentario: En la VE los traductores han realizado una transposición de adjetivo a «que + sustantivo». En cambio, el traductor de la VM ha hecho una traducción literal.

- Ejemplo 3

O: deficiente!

(pág. 186)

VE: ¡subnormal!

(pág. 121)

VM: ¡güey!

(pág. 125)

Comentario: Como se puede observar en el ejemplo, en los dos casos, los traductores han empleado equivalentes, que tampoco serían intercambiables. Concretamente el uso de la forma «güey» se circunscribe exclusivamente al español de México.

- Ejemplo 4

O: trac

(pág. 188 - 189)

VE: ¡zas!

(pág. 123)

VM: Trac

(pág. 126 - 127)

Comentario: En la VE, los traductores han usado un equivalente «zas». Por el contrario, el traductor de la VM se ha limitado a hacer un préstamo, solución que, a nuestro entender, deja que desear por tratarse de una onomatopeya relativamente poco común en español.

- Ejemplo 5

O: forza-forte

(pág. 190)

VE: ¡más fuerza, más fuerza!

(pág. 125)

VM: fuerza-fuerte

(pág. 129)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE han empleado un equivalente de la expresión «más fuerte»; en cambio, el traductor de la VM ha hecho una traducción literal. En este caso, consideramos que no se debe usar la traducción literal, como apunta Hurtado (2007), porque el texto se extranjerizaría demasiado.

- Ejemplo 6

O: Eh no!

(pág. 192)

VE: ¡Eh, ni hablar!

(pág. 127)

VM: ¡Ah, no!

(pág. 132)

Comentario: En la VE los traductores han realizado una amplificación «ni hablar»; por el contrario, el traductor de la VM, en consonancia con decisiones similares anteriores, se ha inclinado por una traducción literal.

- Ejemplo 7

O: Alt!

(pág. 199)

VE: ¡Alto ahí!

(pág. 135)

VM: ¡Un momentito!

(pág. 140)

Comentario: En este ejemplo, los traductores de la VE se han servido de la traducción literal y de la amplificación «ahí»; sin embargo, el traductor de la VM se ha decantado por el uso de un equivalente «un momentito».

5. Conclusión

Este artículo nos ha brindado la oportunidad de hacer llegar a los lectores nuestra reflexión sobre la traducción de teatro y, más concretamente, la traducción del teatro de Fo. Las conclusiones a las que hemos llegado tras la elaboración de dicho artículo son de diversa índole.

En primer lugar, la traducción de teatro es uno de los géneros de traducción más complejos que existe por su “naturaleza dual”: la comunicación oral y la literatura. El componente lingüístico sólo es un elemento más de la inmensa red de interacción que supone el teatro y su traducción, que comprende también indicadores textuales, un contexto situacional, una pragmática y un discurso espontáneo que sigue las convenciones estéticas de comunicación. Por todo ello, el traductor debe tener un profundo conocimiento lingüístico y extralingüístico para saber desentrañar las indicaciones que pueden aparecer en el texto para su representación.

En segundo lugar, la traducción de la obra de Fo supone una dificultad más a la que se enfrenta el traductor porque, como juglar moderno que es, en su obra subyace el anticonformismo, la crítica hacia los sistemas políticos, religiosos y sociales de la actualidad, que lleva a cabo mediante la sátira, la burla y la ironía que, por supuesto, se deben reflejar en sus traducciones.

Para terminar, el estudio comparativo-descriptivo de las dos versiones de la obra de Fo nos ha permitido observar las técnicas que más se suelen usar en este género de traducción, como el equivalente acuñado, la amplificación, la traducción literal y el calco. Asimismo, el contar con dos versiones completamente distintas nos ha llevado al clásico debate de adecuación y aceptabilidad. Al analizar los textos, de hecho, hemos podido advertir que en uno de ellos predominaba la adecuación y, en el otro, la aceptabilidad. En este caso, apoyamos la aceptabilidad de la traducción porque el discurso teatral varía notablemente de una cultura a otra. Aun así, en nuestra modesta opinión, sería conveniente que el traductor escogiera entre adecuación y aceptabilidad no sólo como aproximación global a la obra que ha de traducir, sino también a la hora de diseñar sus estrategias de traducción y, por ende, las técnicas y procedimientos que utilizará. Ello siempre, por descontado, con discernimiento y sopesando las consecuencias de sus decisiones, no sólo por lo que respecta a la fidelidad al original, sino también a la imagen que proyecta del autor y, por supuesto, sin olvidar la representabilidad.

6. Bibliografía

- Bassnett, Susan (1988). *Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Che Joseph, Suh (2011). The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts [en línea]. *Intralinea. Online Translation Journal* 13, 2011, Bologna: Departamento de Interpretación y Traducción (U. de Bologna) <http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts> [consulta: 15 septiembre 2014]
- Corpas Pastor, Gloria (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Espasa, Eva (2013). “Stage translation” en *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Carmen Millan-Varela y Francesca Bartrina (eds.). Oxford: Routledge, págs. 329-344
- Fo, Dario (1966). *Le commedie di Dario Fo*. Turín: Einaudi Editore.
- — (2007). *No hay ladrón que por bien no venga y otras comedias*. Carla Matteini (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, (4.ª edición).
- — (1998). *Muerte accidental de un anarquista*. Sergio Martínez (trad.). México, D. F: Ediciones El Milagro.
- — y Franca Rame (1991). *A woman alone & other plays*. Gillian Hanna, Ed Emery y Christopher Cairns (trads.). Londres: Methuen.
- Grillo Torres, M. (2004). *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hurtado Albir, Amparo (2007). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, (3.ª edición).
- Instituto Cervantes: «Daniel Sarasola. Biografía» [en línea] <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/sarasola_daniel.htm> [consulta: 14 septiembre 2014].
- Johnston, D (2004). “Securing the Performability of the Play in Translation” en *Drama Translation and Theatre Practice*. Sabine Coelsch-Foisner y Holger Klein (eds.). Frankfurt: Peter Lang, págs. 25-39
- Krebs, Katja (ed.) (2014). *Translation and adaptation in theatre and film*. New York: Routledge.
- Lafarga, Francisco y Roberto Dengler (eds.) (1995). *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Martino Alba, Pilar (ed.) (2012). *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, 2012.
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos (7.ª edición).
- Moreno Fernández, F. y J. Otero Roth (2007). *Atlas de la lengua española en el mundo*. Madrid: Fundación Telefónica/Barcelona: Ariel.
- *Nobel Prize*: «The Nobel Prize in Literature 1997. Dario Fo» [en línea] <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/press-it.html> [consulta: 14 septiembre 2014].

- Tatu, Oana (2011). A few Considerations on Drama Translation [en línea]. *Bulletin of the Transylvania University of Brasov* serie IV, núm. 1, 2011. Brasov: Universidad de Transilvania <<http://webbut.unitbv.ro/BU2011/Series%20IV/BULETIN%20IV%20PDF/29%20TATU.pdf>> [consulta: 15 septiembre 2014].
- *TEATRANET PROFESSIONALS*: «Directori d'artistes. Carla Matteini» [en línea] <<http://www.teatral.net/asp/artistes/resultat.asp?r=3790>> [consulta: 14 septiembre 2014].
- Taviani, Ferdinando (2010). *Hombres de escena, hombres de libro: La literatura teatral italiana del siglo xx*. Valencia: Universitat de València. Traducción: Juan Carlos de Miguel.
- Tercero Enguix, María (2008). La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli [en línea]. *Trans. Revista de Traductología*, núm. 12, 2008. Málaga: Departamento de Traducción e Interpretación (Universidad de Málaga) <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_279-290_MEnguix.pdf> [consulta: 14 septiembre 2014].