

TRADUCIENDO A ORTON. *LOOT* - *EL BOTÍN**

Angel García Vaquero**

Universidad Complutense

RESUMEN. No muchos dramaturgos contemporáneos extranjeros pueden presumir de tener sus obras traducidas al español. Como consecuencia, los aficionados al teatro no suelen estar muy familiarizados con ellos y, cuando se representan sus obras en nuestros escenarios, con mucha frecuencia la versión que se ofrece no corresponde totalmente con la obra original. Consciente de las diferencias que existen entre las dos estrategias de traducción principales en su aplicación al teatro – “orientada al lector” y “orientada a la representación” – comparo la versión de “Loot” (*El Botín*) de Joe Orton, representada en España en 1984, con mi propia traducción, y llego a la conclusión de que, aunque la versión ofrecida en escena entonces era bastante fiel al espíritu de la obra de Orton, algunos aspectos importantes se omitieron o no fueron suficientemente enfatizados, por lo que proporcionaron al público una versión más moderada que la intención original.

ABSTRACT. Not many foreign contemporary playwrights may boast of having their work translated into Spanish. As a result, playgoers are not very familiar with them and when their plays are performed on our stages, more often than not, the version offered does not entirely correspond to the original work. Being aware of the differences there may be between the two main translation strategies regarding theatre, “reader-oriented” and “performance-oriented”, I confront Joe Orton’s *Loot* (*El Botín*), performed in Spain in 1984, with my own translation to come to the conclusion that, although the version offered on stage then was reasonably loyal to the spirit of Orton’s play, some important aspects were either omitted or not sufficiently stressed thus providing the public with a more gentle version than the original is intended.

1. Consideraciones previas

Uno tiene la impresión de que el teatro de Joe Orton (John Kingsley Orton, Leicester, 1933 - Londres, 1967) es poco conocido en nuestro país; no así el personaje y otra faceta de su obra, a juzgar por las traducciones de su novela seminal *Head to*

* Recibido el 17 de noviembre de 1993.

** Profesor en la Universidad Complutense de Madrid. C/. Cleopatra, 14 G, 2.º - 28018 Madrid.

Toe y *The Orton Diaries* publicadas en 1988 por Mondadori y Grijalbo respectivamente, tal vez siguiendo la estela dejada unos meses antes por la película de Stephen Frears *Prick Up your Ears* que, basada en la biografía homónima de John Lahr y en dichos diarios, pretendía recoger y dar una interpretación de los últimos meses de la vida de Orton y su fatal desenlace. Una vez más, el anecdotario de la vida y/o la muerte de un autor suscitaba mayor interés que su obra que, en definitiva, es lo que permanece con nosotros para disfrute o rechazo nuestro. No obstante, durante las dos últimas décadas algunas de sus obras de teatro han aparecido de forma esporádica en las carteleras de Madrid y Barcelona. Tal es el caso de *Loot*, representada con el título de *El Botín* en adaptación de Manuel Coronado y José Echevarría, a la que me referiré más adelante.

Se habla mucho de la crisis del teatro, a pesar de los Festivales y subvenciones –de cuentagotas– oficiales, de la escasez de autores comparables a los de otras épocas, etc. y puede que así sea. Sin embargo, cuando de autores extranjeros contemporáneos se trata, son contados los que pueden presumir de tener su obra traducida al castellano antes de ser representada en un escenario; con lo cual, el público en general, por una parte tiene un desconocimiento casi absoluto de su obra y por otra, cuando la ve representada, en multitud de ocasiones, la versión escenificada poco o nada tiene que ver con el texto original. El primer caso se podría también aplicar a los autores nacionales; no así el segundo, ya que el peculiar estilo de cada autor, los trasvases culturales, las equivalencias idiomáticas y a veces las prisas de última hora, entre otros motivos, dan origen a problemas de no fácil solución, por lo que se cae en la tentación de la versión facilona del texto original, cuando no de asegurar el éxito comercial. Todo ello redundando en detrimento de los amantes del teatro que, a menudo, se sienten defraudados ante el producto adulterado que se les ofrece. Algo expresaba Nieva (1975: 63) en este sentido a propósito del estreno de *Entertaining Mr Sloane*:

La “ligereza” que adopta *El Realquilado* en el Teatro Alfil es lo que más me choca. El miedo, la miseria moral, el juego cruel se quedan asordados. La risa debiera ser más amarilla. Uno tiene la impresión de que la vieja técnica de zurcir comedias con agrado y maestría pastelística, para gusto de un Madrid facilón y adormilado, estamos dispuestos a aplicarla incluso a *Las Bacantes* y al *Rey Lear*.

Y refiriéndose a la interpretación señala “Cada carcajada arrancada al público es (...) una proyección hacia un teatro de ‘diversión’ y en sentido opuesto a lo patético y ‘esperpéntico’ (...) en la comedia de Orton”. La comedia gustó y fue aplaudida “con calor, sinceramente”, pero cabe la duda de que el espectador hubiera presenciado al auténtico Orton¹. Es innegable que de entonces acá algo ha cambiado nuestro teatro, pero la cita sigue siendo válida en lo esencial.

1. El propio autor tuvo graves problemas en algunas de las producciones de sus obras, particularmente en *Loot*, ya que en clave de farsa detectivesca ha de tener un tratamiento escénico realista y no cargar las tintas en la comicidad absurda de la acción.

Tal vez este problema se vería solventado si, como se suele hacer en Gran Bretaña², el texto editado sirviera de punto de partida para la producción de la versión teatral. Es decir, la traducción literal sería realizada por la persona-traductor con mayor conocimiento o familiaridad con la lengua de partida llevando a cabo una traducción interlingüística. Una segunda persona (escritor conocido, director o incluso los mismos actores) se encargaría de transformar la literalidad de la obra en teatro, a través de una manipulación intralingüística así como los cambios en el montaje que se consideraran oportunos. Lo ideal sería que ambos estuvieran en contacto, al menos en la última fase para evitar connotaciones espurias derivadas del desconocimiento del texto original.

2. La traducción del teatro

Traducir equivale, para la mayoría de los estudiosos del tema³, a trasvasar el sentido y el estilo de un texto de la lengua que se traduce a otra lengua de llegada. Por lo tanto, si de un texto dramático se trata, habremos obtenido la traducción literaria o apta para ser publicada y disfrutada por el lector de literatura dramática. Sucede, sin embargo, que dicho texto dramático sólo alcanza su dimensión última puesto en boca de actores, en un espacio escénico determinado y escuchado por un público a quien el autor tenía presente en el momento de la creación de la obra, su destinatario último. En el caso de Orton la reflexión es patente, según señala su biógrafo, Lahr (1980:18)

To be destructive, words had to be irrefutable (he wrote in his posthumously published novel *Head to Toe* -1961-). And then the book might not be read. He was aware that words and sentences often buried themselves in the reader's mind before exploding and then went off harmlessly. Print was less effective than the spoken word because the blast was greater; eyes could ignore, slide past, dangerous verbs or nouns. But if you could lock the enemy into a room somewhere and fire the sentences at them you would get a sort of seismic disturbance...

Es aquí donde puede que la traducción literaria no funcione, puesto que si “el medio es el mensaje” según Marshall McLuhan, no cabe duda de que habrá que adaptar el contenido del mensaje traducido a un soporte diferente. Por otra parte, el público referido ya no es el mismo; ahora pertenece a otro tiempo, a otro lugar, a otra cultura con hábitos de comportamiento distintos y que se expresa en una lengua que es “su peculiar manera de ordenar la realidad y representar sus experiencias en comunidad”,

2. Ver Victor Dixon. “Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo”, pp. 16, 17 y J.C. Santoyo. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, p. 103, en *Cuadernos de Teatro Clásico*.

3. Ver Valentín García Yebra en *Teoría y Práctica de la Traducción*, p. 29 y ss.

en palabras de D. Emilio Lorenzo (1978). Pero todo ello forma parte de la Dramaturgia que, como señala Hormigón (1987: 95, 96):

...consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en deducir las significaciones complejas del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha ido haciendo.

Y continúa Hormigón, "...dramaturgia no es otra cosa que la conciencia de la contemporaneidad del hecho teatral, con independencia de la época a la que pertenezca el autor del texto". Efectivamente, incluso el texto original puede, pasado el tiempo, necesitar una actualización en su forma de expresión, conservando la esencia del discurso, ya que una lengua no es algo estático e inmutable sino que está en continua evolución.

No otra cosa son las adaptaciones del poema de *Beowulf* o del *Cantar de Mio Cid*, que aún conservando un estilo arcaizante acercan la obra literaria al lector contemporáneo. De igual manera, aunque a otro nivel, puede suceder con el teatro de Shakespeare, de Oscar Wilde o de Bernard Shaw, por citar solamente tres ejemplos bien significativos de la escena mundial. Así pues, en el proceso de la traducción inevitablemente tendremos que solucionar infinidad de problemas derivados del desfase temporal que se produce de la lengua de partida a la lengua meta. La manera de expresar la diacronía existente y, por consiguiente, las convenciones ideológicas y estéticas, encuentra su formulación diferenciada de acuerdo con el soporte o medio elegido: la edición de la pieza teatral en cuestión, o su representación escénica. En el primer caso la literalidad del texto puede ir auxiliada por las notas explicativas. En el segundo, y dado que la acción que transcurre en el escenario no tiene "moviola" –a menos que se vea la función varias veces– el adaptador, director, actores, etc. tendrán que conjugar diferentes recursos escénicos para que, dicho de otro modo, el mensaje –las "significaciones complejas del texto" mencionadas– cale en el espectador de forma natural.

Por otra parte, el texto dramático obtenido derivado de la traducción, es inmutable; es el mismo en todas las copias editadas y su comprensión, recreación, etc. dependerá del lector receptor del mismo, mientras que la representación escénica, aún siguiendo unas pautas acordadas a priori, puede, y de hecho se da con frecuencia, variar de unas representaciones a otras. Con lo cual, no sólo los espectadores receptores son diferentes, sino que también lo puede ser el mensaje recibido según quien lo emita y sus momentos particulares. La "magia" del teatro puede o no darse en el momento de la representación; la teatralidad de una obra de teatro impresa se da o no en el texto dramático.

Es por esto último por lo que el traductor de teatro, una vez comprendido y asimilado el texto original, al trasvasar el discurso de los personajes a la lengua de llegada,

no sólo no ha de conformarse con ceñirse a la literalidad de las palabras, sino que ha de tener presente su potencialidad escénica.

Es ésta una labor que requiere un ejercicio de sintonía con el autor, “estar en la misma onda”, para que habiendo estudiado su obra en profundidad en primer lugar, y después de haberla asimilado, su estilo lo hagamos nuestro y posteriormente utilicemos el lenguaje “a la manera de” el autor. Haciéndolo así, siempre resulta más fácil encontrar las equivalencias adecuadas en ambas lenguas, evitando el riesgo de desvirtuar el sentido y el estilo del autor y teniendo muy presente que en el texto impreso no tenemos más recursos que potencien la teatralidad del mismo que la expresión lingüística. De lograr una expresión verbal “a la manera de”, conseguiremos que el autor en cuestión sea fielmente conocido por su obra, al tiempo que, por una parte, el lector recreará en su lectura las escenas que se le presenten con mayor facilidad y, por otra, cualquier adaptación escénica siempre partirá de una base sólida del conocimiento del autor y sus características teatrales que redundará, seguramente, en beneficio de un trabajo serio y fiel al espíritu de la obra y en el que, como ha quedado dicho, se trataría de ajustar el mensaje al medio escénico, dotándole de la “conciencia de la contemporaneidad” requerida en cada montaje. Otra cosa bien distinta es la versión o adaptación libre a la que me referiré más adelante.

3. *Loot*

El esquema argumental de *Loot* es muy sencillo: En una habitación de la casa de los McLeavy se desarrolla toda la acción. La señora McLeavy se encuentra de cuerpo presente. Ha muerto después de haber sido atendida por Fay, la enfermera. Hal, joven sin oficio ni beneficio y obsesionado con los burdeles, es hijo del matrimonio. Dennis trabaja en la funeraria y, junto con Hal, ha robado el banco contiguo a dicho establecimiento. Ambos planean esconder el dinero en el féretro de la difunta. Aparece el inspector de policía, Truscott, siguiendo el rastro de Fay, que ha envenenado a sus anteriores maridos así como a la señora McLeavy, y descubre el botín del robo, pero enseguida acepta el soborno. El señor McLeavy, que demuestra no tener escrúpulos para recuperar el dinero de su mujer aceptando casarse a continuación con Fay, se empeña en denunciarlos a todos y, finalmente, es él la víctima de su ingenuidad, que no de su ética.

Como se deducirá fácilmente, todos los personajes confirman la tesis recurrente de Orton en otras de sus obras : “All classes are criminal today. We live in an age of equality” (*Funeral Games*: 1987: 333). En esta ocasión Orton dirige sus dardos más afilados contra instituciones tan representativas en nuestra sociedad como la policía, la religión o la familia; pero, en el fondo, subyace la idea Ortoniana de que la especie humana está compuesta por seres egoístas y depredadores capaces de los actos más ruines en beneficio propio. No es un anarquismo constructivo y renovador o, si se pre-

fiere, utópico, sino todo lo contrario, es un anarquismo de humor negro, descreído, de “sálvese el que pueda” en un mundo que no tiene sentido ni consuelo. De aquí que *Loot* sea una farsa que abandona los parámetros tradicionales del género para incorporar elementos del teatro del absurdo y de la comedia negra y policiaca. Ciertamente, los personajes no sólo hacen gracia inintencionadamente o debido a las situaciones que provocan –habitual en las farsas clásicas– sino que son ellos mismos los que utilizan el lenguaje con ingenio para ridiculizar, confundir o machacar al oponente, dando origen a los disparates más sutiles y controlados por parte del autor. El ritmo es trepidante y regido por la ley del impulso en el que la razón es anulada por el pánico que, previsiblemente, desencadenará el desastre.

Estos elementos del artificio cómico que nos presentan un mundo distorsionado y a veces esperpéntico son conducidos en el desenlace, convencionalmente en clave de farsa, hacia una realidad ordenada y con final feliz. Por el contrario, en el teatro de Orton y particularmente en *Loot*, se da la vuelta a la convención para que el personaje más típicamente “fársico” sea el chivo expiatorio, el despojo del resto de los depredadores personajes y de su falta de escrúpulos. El orden, la justicia, la ética social no se restablecen y la ironía se convierte en sarcasmo cuando el delincuente, en connivencia con el inspector corrupto se permite el comentario siguiente:

HAL: It's comforting to know that the police can still be relied upon when we're in trouble. (*Loot*: 1987: 275)

No teniendo los personajes alma, se limitan a ser meros portadores de lenguaje; lenguaje que sirve para transmitir la postura nihilista del autor. En efecto, si Orton demuestra tener gran habilidad en el manejo de la trama, es en el diálogo donde se hace fuerte, logrando una perfecta combinación entre la palabra y la acción.

Al abordar la traducción de *Loot*, como parte de un proyecto editorial conducente a la publicación de las obras completas de este autor, una de las características que más me llamó la atención del texto, aparte de su teatralidad, fue la fuerte capacidad connotativa del lenguaje, que estimula en el lector o espectador la percepción de imágenes variadas en multitud de escenas. Las referencias al sexo se encuentran por doquier; unas veces explícitas, otras jugando con el doble sentido:

FAY: You must find someone to take Mrs McLeavy's place. She wasn't perfect.
MCLEAVY: A second wife would be a physical impossibility.

FAY: I'll hear none of that. My last husband at sixty came through with flying colours. Three days after our wedding he was performing extraordinary feats. (*Loot*: 1987: 196)

Y si el concepto de moral y vida piadosa no es más que un pretexto en la obra para resaltar las acciones más innobles del ser humano, esa misma moral es vuelta al revés cuando los protagonistas se valen de ella para satisfacer sus propios intereses.

MCLEAVY: Has no one considered my feelings in all this?

TRUSCOTT: What percentage do you want?

MCLEAVY : I don't want money. I'm an honest man.

TRUSCOTT: You'll have to mend your ways then.

MCLEAVY : I shall denounce the lot of you!

TRUSCOTT: Now then, sir, be reasonable. What has just taken place is perfectly scandalous and had better go no farther than these three walls. It's not expedient for the general public to have its confidence in the police force undermined. You'd be doing the community a grave disservice by revealing the full frightening facts of this case. (*Loot*: 1987: 271)

Orton utiliza abundantemente el diálogo epigramático, de frase corta y certera, a veces pontificando hasta llegar al absurdo:

FAY: You must prove me guilty. That is the law.

TRUSCOTT: You know nothing of the law. I know nothing of the law. That makes us equal in the sight of the law.

FAY: I'm innocent till I'm proven guilty. This is a free country. The law is impartial.

TRUSCOTT: Who's been filling your head with that rubbish?

FAY: I can't be had for anything. You've no proof.

TRUSCOTT: When I make out my report I shall say that you've given me a confession. It could prejudice your case if I have to forge one.

FAY: I shall deny that I've confessed.

TRUSCOTT: Perjury is a serious crime. (*Loot*: 1987: 254)

Otras utilizando los convencionales clichés de los medios de comunicación, del comic, de la cultura "pop", dándoles un giro inesperado o paradójico:

TRUSCOTT: What an amazing woman McMahan is. She's got away with it again. She must have influence with Heaven.

HAL: God is a gentleman. He prefers blondes.

.....

FAY: Let me see you without your hat.

TRUSCOTT: (alarmed) No. I couldn't possibly. I never take my hat off in front of a lady. It would be discourteous. (*Loot*: 1987: 257, 258, 215, 216)

Una característica fundamental en el universo dramático Ortoniano es la extraña relación entre lo que sucede en la obra y la peculiar manera que tienen de expresarse los personajes. En *Loot* la laxitud moral de éstos es patente. Su actuación da lugar a los actos más horripilantes, (el juego de un lado para otro con el cadáver de la difunta) así como a los móviles más mezquinos (sexo, dinero, poder, etc.). Sin embargo, el lenguaje utilizado por los personajes está expresado con tanta exquisitez y decencia que la acción, siendo moralmente reprobable, queda envuelta en un tono de naturalidad

que suaviza el trasfondo de sus implicaciones. En contadas ocasiones la expresión verbal sintoniza al pie de la letra con la acción. Quizás la más destacada de ellas sea cuando el inspector Truscott tortura a Hal para descubrir dónde está el dinero del robo del banco. Truscott, que por lo general utiliza un lenguaje plagado del formalismo de la jerga de su oficio, así como otras convenciones idiomáticas, hace gala de su brutalidad llegado el caso:

TRUSCOTT: I'll hose you down! I'll chlorinate you! *Hal tries to defend himself, his nose bleeding.* You'll be laughing on the other side of your bloody face. (*Loot*: 1987: 236)

Sin embargo, son la ironía y, a veces, el sarcasmo las figuras que más abundan en el texto. Después de estar todos de acuerdo en cargarse a McLeavy, Fay hace el siguiente comentario:

FAY: We'll bury your father with your mother. That will be nice for him, won't it?
She lifts her rosary and bows her head in prayer. (*Loot*: 1987: 275)

Este tipo de lenguaje, así como la intrincada trama en la que los personajes se ven sumergidos, logra crear una distancia crítica del lector o espectador hacia la obra.

Es, sin embargo, el recurso de la utilización de la palabra ambigua de doble sentido –“innuendo”–, del juego de palabras –“puns”–, de continuas referencias a diferentes aspectos de la religión católica, del sexo, así como de nombres de lugares, instituciones, etc. que poco o nada dicen al lector o espectador español, donde el traductor debe aguzar el ingenio y resolver las múltiples situaciones con un equivalente cultural donde sea posible, con el término más apropiado para que el diálogo discurra ágil portando el ritmo dramático y el espíritu del texto original. De igual modo sucede con los diferentes registros de los personajes. Al ser estos arquetipos, el mismo personaje puede adoptar varios registros consecutivamente, jugando a ser falsamente profesional, entendido en leyes o “macarra” en activo, según el momento, como sucede con Dennis, que puede pasar del convencionalismo más profesional a espetar la frase más insólita e inapropiada al momento:

DENNIS: We'll be leaving in a short time, Mr McLeavy.
I'd like to satisfy myself that everything is as it should be. We pride ourselves on the service.

.....

DENNIS: I'm going to batten down the hatches now. (*Loot*: 1987: 205-206)

4. El Botín

El Teatro CU estrenó el 29 de mayo de 1984 en el Teatro Martín de Madrid *El Botín*, versión castellana de *Loot* de Manuel Coronado y José Echevarría. La crítica

especializada elogió casi unánimemente su puesta en escena y Eduardo Haro Tecglen en su reseña en el diario *El País* dos días después resaltaba “la fortuna de encontrar equivalencias, (en la versión escenificada) de repetir los rasgos coloquiales de la obra y mantener la identificación de los personajes”. Razón no le faltaba. Ciertamente, en su conjunto, la versión ofrecida al espectador respeta el texto original y tiene la fortuna de encontrar felices hallazgos expresivos en castellano de la ironía sutil de Orton y del espíritu de la obra. Hay, sin embargo, algunos aspectos que me gustaría comentar, por ser importantes en el teatro de Orton, y en *Loot* en particular, que se echan en falta en la versión castellana. El libreto me ha sido amablemente prestado por la actriz principal del reparto en aquella ocasión.

Cualquiera que haya leído el *Diario* de Orton, se habrá percatado de la relevancia que adquiere el sexo en su vida y obra, hasta el punto de llegar a anotar en él cuando estaba reescribiendo *What the Butler Saw* (26 de marzo, 1964) “sex is the only way to infuriate them. Much more fucking and they’ll be screaming hysterics in next to no time”, expresando el deseo de enloquecer de placer al público. Por otra parte, Orton hace gala de su homosexualidad de manera natural, sin pudor ni complejos morales. Siendo esto así, no se comprende muy bien cómo estas referencias han sido omitidas o interpretadas de una manera tan aséptica, cuando, además, aportan al texto cinismo, ironía e inevitablemente motivo de risa “amarilla”. A modo de ilustración, basten unos ejemplos. (La versión de Manuel Coronado y José Echevarría: C y E; mi traducción: GV, en lo sucesivo).

La institución del matrimonio, como cualquier institución, no contaba con la simpatía de Orton y en esta obra lo va a poner de manifiesto a través de la peculiar pareja de los McLeavy, de los comentarios que hace el inspector Truscott sobre su mujer y de Dennis, quien asocia el sentar la cabeza con casarse. Pero no debe tener el matrimonio muchos atractivos para él, puesto que para dar el paso necesita abstinencia sexual y así canalizar todo su celo hacia una sola mujer, aquella con la que ha pensado casarse. Hal invita a Dennis a ir a un burdel y éste rechaza la oferta con el siguiente argumento:

DENNIS: I’m on the wagon. I’m trying to get up sufficient head of steam to marry.

C y E

DENNIS: Estoy tratando de sentar cabeza para casarme.

GV

DENNIS: Paso de folleteo. A ver si estando más salido me animo a casarme.

Vemos la diferencia de matiz en las dos interpretaciones. En la primera se trata de una decisión loable y querida, consciente del cambio que tiene que experimentar su vida. En la segunda es una decisión a regañadientes y, debido a su simpleza, Dennis apela a sus instintos más primarios para que le ayuden a dar el paso.

Fay está persuadiendo a McLeavy para que se case con ella. Sólo tiene que pedírselo.

ÁNGEL GARCÍA VAQUERO

FAY: ...Go ahead. Ask me to marry you. I've no intention of refusing. On your knees. I'm a great believer in traditional positions.

C y E

FAY: ...Adelante. Pídeme que me case contigo. Arrodíllate, creo firmemente en las actitudes tradicionales.

GV

FAY: ...Adelante. Pídame que me case con usted. No tengo intención de rechazarle. De rodillas. Soy una firme partidaria de las posturas tradicionales.

El *innuendo* sexual es claro, así como en esta otra ocasión. McLeavy descubre qué clase de hijo tiene, corrupto y sin escrúpulos y se lamenta por ello de la manera siguiente:

MCLEAVY: I'm sorry I ever got you. I'd've withheld myself at the conception if I'd known.

C y E

MCLEAVY: Siento haberte tenido. De haberlo sabido me hubiera contenido en el momento de la concepción.

GV

MCLEAVY: Siento haberte engendrado. De haberlo sabido me hubiera apeado en marcha.

“Withheld” lleva implícita la idea de la práctica del “coitus interruptus”. Orton escoge un término más coloquial y efectivo, que bien pudiera corresponder a nuestra locución “aparse en marcha” o “retirarse a tiempo” que tienen mayor carga semántica que “contenerse”, vocablo que, al mismo tiempo, en su forma de participio, crea una cacofonía con “sabido”, “tenido” y “concepción”.

La bisexualidad de Dennis y Hal se da a entender en varias escenas, pero es en la siguiente donde Hal la pone más de manifiesto. No desea volver al reformatorio para no caer en la trampa y convertirse en un completo perverso. Por eso espera que no los descubran como los autores del robo.

HAL: ...And another stretch will be death to my ambitions.

I put my getting on in life down to them persistently sending me to Borstal. I might go permanently bent if this falls through. It's not a pleasant prospect, is it?

C y E

HAL: ...Si esto sale mal me puedo hundir para siempre. No puedo permitir que me manden otra vez al reformatorio. No es una perspectiva agradable ¿verdad?

GV

HAL: ...Y otra encerrona sería el final de mis ambiciones. Mi fracaso en la vida se lo achaco yo a la cantidad de veces que me han mandado al reformatorio (de Borstal). Podría convertirme definitivamente en un perverso, si esto fracasa. No es un futuro muy prometedor, ¿no crees?

Observamos, además, la crítica a las instituciones penitenciarias, o reformatorios para los más jóvenes. Orton estuvo seis meses en la cárcel por robar y estropear libros de la biblioteca pública de Islington (Londres). Había sufrido en sus propias carnes el sistema de represión de las dependencias carcelarias, así como la dureza de la “justicia” cuando se aplica al desvalido, y conocía de primera mano que, lejos de ser instituciones integradoras del delincuente en la sociedad, eran el caldo de cultivo para que éstos se convirtieran en grandes criminales. Paradójicamente, para él la cárcel fue providencial, ya que al estar separado de Halliwell, su amigo y coautor de sus primeras novelas, empezó a escribir teatro con más nervio y dedicación.

Su ira contra el poder y los elementos coercitivos de la sociedad la va a descargar en *Loot* en la figura de Truscott, el detective. La brutalidad que exhibe, en ocasiones, contrasta con las referencias irónicas a una sociedad democrática protegida por los teóricamente guardianes del orden. Es, por tanto, importante hacer notar esta brutalidad y para ello Orton, antes de que aparezca el personaje en escena, lo va a retratar mediante la descripción y comentarios de Hal y Dennis, quien relata cómo le interrogó, siguiendo la pista del robo del banco.

DENNIS: ...Took me by the cobbles. Oh, 'strewth, it made me bad.

HAL: Yes, he has a nice line in corporal punishment. Last time he was here he kicked my old lady's cat and smiled while he did it.

C y E

DENNIS: ...me agarró una playera y me la retorció. ¡Joder qué daño!

HAL: Sí, la tortura sí se le da bien.

GV

DENNIS:...Me agarró por las pelotas y ¡la hostia, qué dolor!

HAL: Sí, es un experto en torturas. La última vez que anduvo por aquí le dio un patadón al gato de mi vieja, echándose a reír.

La evidente fuerza del lenguaje en el original queda amortiguada en la versión de C y E, cuando no ignorada. Al aparecer Truscott en escena algo más adelante, simulando ser un funcionario de la Junta Municipal de Aguas, el público ya tiene una referencia clara de qué tipo de individuo es, por lo que la ingenuidad de McLeavy y sus buenos modos empiezan a ser seriamente amenazados por los procedimientos marrulleros de Truscott. Este recurso dramático de la presentación de los personajes antes de su aparición física en escena, característico de la farsa, se ignora, a veces también, en el caso de la pérfida y astuta Fay. Desde el primer momento sabemos que es una buscadora cínica; sin embargo, sus procedimientos son suaves, sagaces, simulando complicidad y pretendiendo ser una mujer honrada, piadosa y justa. Para ganarse a Hal y sabiendo que éste no sentía un gran afecto por su madre, se pone del lado de ésta demostrando ser ecuánime y digna de respeto y consideración.

ÁNGEL GARCÍA VAQUERO

FAY: ...You couldn't wish her life. She was in agony since Easter.
HAL: Yes, the egg I presented to her went untouched.
FAY: On doctor's orders, I can tell you in confidence.
C y E
FAY: ...Así es mejor Harold, estaba agonizando desde Semana Santa.
HAL: Sí, el huevo de Pascua que le regalé ni lo probó.
GV
FAY: ...De nada la servía ya la vida. Llevaba sufriendo desde Semana Santa.
HAL: Ya. No probó ni el huevo de Pascua que le regalé.
FAY: Órdenes del médico, te lo puedo decir en confianza.

Otro rasgo distintivo del carácter de Fay y del que ella hace gala es la persuasión, sobre todo con los hombres. Fay está tratando de enternecer a McLeavy contándole lo desgraciada que ha sido al quedarse viuda con tanta frecuencia (siete maridos) y las estrecheces económicas por las que ha tenido que pasar. Pero es consciente de su poder para lograrlo. De hecho es el personaje más escurridizo de todos debido, en gran parte, a su poder persuasivo.

FAY: ...Lack of funds. A court case with my hairdresser. I've been reduced to asking people for money before now
MCLEAVY: Did they give it to you?
FAY: Not willingly. They had to be persuaded.
C y E
FAY: ...Falta de dinero, un juicio con mi peluquero. Llegué incluso a pedir dinero en la calle para vivir.
MCLEAVY: ¿Y se lo daban?
FAY: De mala gana.
GV
FAY:...Falta de fondos. Mi peluquera me llevó a los tribunales. Antes de venir aquí, me vi en la necesidad de pedir a la gente dinero.
MCLEAVY: ¿Y se lo daban?
FAY: De mala gana. Había que persuadirlos.

Si omitimos esta última frase y simplemente traducimos la anterior por “De mala gana”, podemos interpretar que la gente no es tan mala como parece; al final se compadecen de uno y le ayudan. Pero pienso que dado el pensamiento de Orton, es más ajustado interpretar que la gente no te ayuda, a menos que saque algo a cambio o que se la fuerze con habilidad, como insinúa Fay en la última frase.

Como ya se ha comentado, las instituciones eran blanco codiciado por Orton para lanzar sus dardos verbales. Si de la realeza se trataba, había que ponerse a su altura y así lo hace; su ironía alcanza las cotas más sutiles y el efecto más desmitificador. En esta ocasión Truscott descubre el dinero que Dennis y Hal iban a enterrar. Su reacción es la siguiente:

TRUSCOTT: Every one of these fivers bears a portrait of the Queen. It's dreadful to contemplate the issues raised. Twenty thousand tiaras and twenty thousand smiles alive! She's a constitutional monarch, you know. She can't answer back.

DENNIS: Will she send us a telegram?

TRUSCOTT: I'm sure she will.

C y E

TRUSCOTT: ...Cada uno de estos billetes lleva un retrato Real. Es terrible contemplar la cantidad de problemas planteados. ¡Miles de coronas y miles de sonrisas enterradas vivas! Es nuestro monarca constitucional, por si no lo sabían, no tiene derecho de réplica.

DENNIS: ¿Nos enviará un telegrama?

TRUSCOTT: Estoy seguro de que sí.

GV

TRUSCOTT: ...Cada uno de estos billetes de cinco libras lleva un retrato de la Reina. Me dan náuseas solamente de pensar lo que hubiera pasado. ¡Veinte mil tiaras y veinte mil sonrisas enterradas vivas! La Reina es un monarca constitucional, ¿no te das cuenta de que no tiene derecho de réplica?

DENNIS: ¿Nos enviará un telegrama de felicitación?

TRUSCOTT: Seguro que sí.

Pienso que “She can't answer back” lleva aquí la idea de que los monarcas constitucionales, entre sus limitaciones, no pueden hacer uso del derecho de réplica que poseen sus súbditos. Por lo tanto, no sería justo abusar de alguien quien, ni siquiera, puede defenderse, por lo que preferimos traducir por “¿no te das cuenta de que no tiene derecho de réplica?” Aquí conjuga el autor la intención burlona hacia la monarquía por un lado y por otro, el interés de Truscott de sacar partido del dinero descubierto. El telegrama se refiere a lo que suele ser habitual por parte de la Reina cuando envía telegramas de felicitación a sus súbditos por algo extraordinario que hayan hecho, como una acción heroica, cumplir cien años, etc. Dada la interpretación que hacen C y E del discurso de Truscott, la pregunta de Dennis es ambigua ya que se puede entender que, al no tener la Reina derecho de réplica, ésta decida enviar un telegrama. Es, por tanto necesario deshacer la ambigüedad y mostrar, al tiempo, la ingenuidad de Dennis.

La institución religiosa, especialmente la católica, no se va de vacío en *Loot*. La moral convencional cae como un castillo de naipes confrontada con los actos que los personajes llevan a cabo. Hay, sin embargo, una crítica mordaz directamente dirigida al párroco de St. Kilda que C y E no recogen en su versión y que me parece interesante resaltar, puesto que hay una preocupación, por parte del cura, por el hecho de que Hal desvirgue a las hijas de “better men than yourself”, que bien pudiera interpretarse como: mejores hombres/familias o más pudientes, para después concluir que debido a sus actos lascivos, él tiene que estar todo el día metido en el confesionario redimiendo

los pecados de sus feligreses. En otras palabras, no le preocupa tanto sus actos como las consecuencias de los mismos: mayor trabajo para él.

FAY: ...He's very worried. He says you spend your time thieving from slot machines and deflowering the daughters of better men than yourself. Father Mac is popular for the remission of sins, as you know. But clearing up after you is a full time job.

He simply cannot be in the confessional twenty-four hours a day. That's reasonable, isn't it? Do you see his point?

C y E

FAY: ...Está muy preocupado, dice que te pasas el día robando máquinas tragaperras y desflorando a las hijas de los vecinos.

GV

FAY: ...Está muy preocupado. Dice que te pasas el día robando las máquinas tragaperras y desflorando a las niñas bien de las mejores familias. Como sabes, el confesionario del padre Mac está siempre muy concurrido. Pero hacer limpieza de todos tus desmanes, se convierte en un trabajo de dedicación exclusiva. Sencillamente, él no puede pasar las veinticuatro horas del día metido en el confesionario. Su queja parece razonable, ¿no crees?

McLeavy es el personaje que más pudiera infundir compasión o acercamiento al espectador. Es el ingenuo que paga por el crimen de los demás en un arranque de honradez de última hora. Pero sabemos que su honradez obedece más a la moralina social que a sus propias convicciones. El vive para las flores, lo cual sugiere una doble imagen: lo poético, puro, ideal; pero también un alejamiento de la realidad de la vida y, sobre todo, del ser humano. No parece importarle demasiado su familia y el resto de la gente, si no es en el sentido más convencional. Su flaca integridad queda manifiestamente expresada en la escena en que, después de descubrir que su mujer le ha dejado en el testamento todo su dinero a Fay, y, ante la propuesta de ésta de que se case con ella para recuperarlo, es interrumpido por Hal y Dennis cuando está a punto de pedirla en matrimonio. En un principio le parece indigno, puesto que su mujer aún está de cuerpo presente, pero después, cuando oye que Dennis también pretende a Fay, concluye de la manera siguiente y que C y E no recogen:

MCLEAVY: Mrs McLeavy is keeping her Maker waiting. I'll pay my addresses to you after the interment.

GV

MCLEAVY: La señora McLeavy está haciendo esperar al Sumo Hacedor. Te haré una propuesta formal de casamiento después del entierro.

Y continúa haciendo comentarios mezquinos relacionados con los gastos del entierro que él va a tener que pagar. Es decir, quiere dejar bien claro que como lo importante es el dinero, después del funeral pelillos a la mar, volverá a hablar de negocios.

Quisiera, por último, hacer referencia a un pequeño detalle del juego teatral, en clave de farsa, que Orton brinda al espectador a modo de guiño cómplice y al que C y E prefieren aplicar la lógica y su correspondiente expresión castellana en términos convencionales. Truscott trata de convencer a McLeavy de que es mejor que tanto el asesinato como el robo no salgan a la luz pública, con el falso argumento de que se socavaría la confianza de la gente en las fuerzas del orden. Realmente, lo que pretende es repartirse el botín.

TRUSCOTT: Now then, sir, be reasonable. What has just taken place is perfectly scandalous and had better go no farther than these three walls...

C y E

TRUSCOTT: Bueno señor, seamos razonables. Lo que ha pasado es perfectamente escandaloso y es mejor que no vaya más allá de estas cuatro paredes...

GV

TRUSCOTT: Vamos a ver, señor, sea usted razonable. Lo que acaba de suceder aquí es absolutamente escandaloso y más vale que no salga de estas tres paredes.

Al romper la expresión convencional, Truscott es consciente de que están en un escenario que tiene tres paredes. La cuarta es el público que se ve partícipe de lo que está ocurriendo en el escenario.

Este tipo de matices, característicos del estilo propio de Orton y su ideario, pueblan esta comedia negra; pero no se trata aquí de hacer un inventario exhaustivo de los mismos. Me he limitado a señalar algunos de los que me parecían más relevantes. Como decía al principio, soy consciente de los cambios operativos que se pueden dar en la transformación del texto en escena. Hay omisiones o interpretaciones del texto que pueden ser válidas y oportunas; otras, en cambio, no tienen tanta justificación.

Terminaré estas notas haciendo referencia a la adaptación libre de *Loot* por Manuel Coronado, titulada en castellano *La Pasta* y que por fortuna, según mi criterio, no se llegó a representar. Ya el título nos pone en la senda de cuál puede ser el argumento de la obra, centrando excesivamente el móvil de los personajes en el dinero; cuando, si bien eso es cierto, también lo son las relaciones de poder que se establecen entre los personajes y, sobre todo, la talla moral del ser humano quien, como hemos apuntado, en el teatro de Orton no destaca por sus virtudes. El título *El Botín* me parece más acertado, puesto que recoge estos dos elementos fundamentales de la obra: el dinero del robo del banco y la idea de una sociedad corrupta y carroñera que hace “presa” hasta de sus mismos congéneres en beneficio propio.

La adaptación de los nombres de los personajes al castellano: Hojichuela, Tronco, Jato, etc., hace que su lenguaje resulte, en consecuencia, muy barriobajero, desvirtuando el estilo del autor, quien, como se ha dicho, mezcla diferentes tipos de habla, desde la jerga más coloquial (a veces tabú), hasta el formalismo más letrado y cliché. Además, y como resultado de la castellanización de los nombres, se produce una

transformación en cascada de topónimos, instituciones, referentes culturales, etc., que no recuerdan en nada la obra original.

Se han hecho algunas adaptaciones o versiones libres interesantes, sobre todo de clásicos como Shakespeare (recientemente *El Abanico de Lady Windermere* de Ana Diosdado, en el Teatro Alcázar de Madrid) y no seré yo quien rechace tales iniciativas, aunque tampoco sea un enamorado de ellas. Sin embargo, hubiera sido una pena para los amantes del teatro que, un autor tan poco representado en España como Joe Orton, no hubiera sido reconocido en escena más que por el nombre. Es, por tanto, preferible la versión presentada por el Teatro Cu, puesto que respeta y es fiel al espíritu del original y que, supongo, de no haber sido por las prisas de última hora –tan características, por otra parte, en el mundo del espectáculo– hubiera destilado hasta la última gota de la esencia teatral de Orton.

Bibliografía

- DIXON, V. “Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 4. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989.
- GARCÍA YEBRA, V. *Teoría y Práctica de la Traducción*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1989.
- HORMIGÓN, J.A. “El cliché Shakespiriano en el Ruedo Ibérico” en M.A. Conejero (Ed.) *En Torno a Shakespeare III*, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1987.
- LAHR, J. *Prick Up Your Ears. The Biography of Joe Orton*. London: Penguin, 1980.
- LAHR, J. *Joe Orton. Diario*. Barcelona: Grijalbo, 1988.
- LORENZO, E. “Sobre el menester de la Traducción” en J.C. Santoyo (Ed.) (1987) *Teoría y Crítica de la Traducción: Antología*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1978.
- NIEVA, F. “El Realquilado de Joe Orton”, *Primer Acto* nº 177, (1975) pp. 62, 63.
- ORTON, J. *The Complete Plays*. London: Methuen Paperback, 1987.
- SANTOYO, J.C. “Traducciones y Adaptaciones Teatrales: Ensayo de Tipología”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*. Nº 4, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989.