

Las brujas de Salem y El crisol: las versiones españolas de la obra de A. Miller en teatro, TV y cine

Marta Mateo Martínez-Bartolomé

Universidad de Oviedo

Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa

Campus de Humanidades. 33011 Oviedo

Data de recepció: 10/6/1999

Resumen

La autora analiza, en primer lugar, la versión cinematográfica de la obra de Arthur Miller *The Crucible*, con guión del propio Miller, para centrarse, después, en las diferentes traducciones españolas, tanto de textos meta dramáticos como de los cinematográficos y de los realizados para la televisión.

Palabras clave: Arthur Miller, *The Crucible*, Jacobo Muchnik, Mario Muchnik, Diego Hurtado, José Luis López Muñoz.

Abstract

The authoress analyses, first, the cinematographic version of Arthur Miller's *The Crucible* —whose script is written by the playwright himself— and goes on focusing on the different Spanish translations of that play, both on dramatic and cinematographic texts, as well as on TV films.

Key words: Arthur Miller, *The Crucible*, Jacobo Muchnik, Mario Muchnik, Diego Hurtado, José Luis López Muñoz.

La obra de Arthur Miller *The Crucible* se ofrece como un caso interesante de traducción tanto en su versión dramática como cinematográfica. Cuando en 1953 se estrenó en Broadway en forma de obra de teatro, quedaron muy claras al público norteamericano del momento sus implicaciones. EEUU estaba en plena Guerra Fría y era la época del senador McCarthy, quien con su Communist-baiting House Un-American Activities Committee desató entre la población un temor irracional hacia la «amenaza roja» y realizó una persecución represiva de artistas e intelectuales de izquierdas. Esta situación, en la que el propio Miller se vería posteriormente implicado cuando fue citado a declarar en 1956 por haber simpatizado con los comunistas, siendo condenado por desacato al negarse a delatar a otros, desempolvó del olvido unos hechos ocurridos en la pequeña comunidad de Salem, Massachusetts, a finales del siglo XVII: una auténtica caza de brujas en la que Miller se inspiró para denunciar la intolerancia y el fanatismo que se estaban viviendo en su país en pleno siglo XX.

Fundada en 1626, Salem se había convertido en un reducto de puritanismo acérrimo, donde estaban prohibidos la música, el baile y los libros, a excepción de la Biblia. En este ambiente de represión se desencadena una tragedia cuando, en el invierno de 1692, unas jóvenes son sorprendidas practicando embrujos, ayudadas por una criada caribeña, con los que intentaban dar rienda suelta a sus fantasías. Las lógicas mentiras destinadas a librarse del castigo dieron lugar a una verdadera caza de brujas de gente inocente que, según los historiadores de hoy, fue utilizada por los primeros colonos —rurales y fanáticos— contra los nuevos pobladores —más liberales—, de modo que, más que de un verdadero temor a la práctica de brujería, se cree hoy que de lo que se trató fue de un intento de deshacerse de personas no gratas en un ambiente marcado por la rivalidad debida al reparto de tierras y a las envidias vecinales. Fueron acusadas de brujería ciento cincuenta y seis personas, de las cuales fueron ahorcadas diecinueve —que se negaron a declararse culpables para evitar la soga—. Cuatro personas más fallecieron en prisión y un terrateniente murió torturado por aplastamiento. Tras el histerismo, se reconoció finalmente la injusticia cometida y en 1697 jueces y niñas pidieron perdón a las familias de las víctimas, para quienes se aprobaron compensaciones en 1711 (Pando, 1997: 15).

Miller utilizó esta caza de brujas histórica para condenar la persecución anti-comunista instigada por McCarthy. Sin embargo, la vigencia de *The Crucible* va mucho más allá de este período pues su denuncia se puede reinterpretar en cualquier momento histórico marcado por la represión y el fanatismo, temas con los que se mezclan en la obra otros también universales como la responsabilidad sobre los propios actos, el sentimiento de culpabilidad, la redención, el amor, el poder y la naturaleza de la verdad.

Curiosamente, el cine norteamericano tardó más de cuarenta años en ofrecer una versión cinematográfica de esta popular obra de Miller: no es hasta 1997 cuando aparece en Hollywood la película *The Crucible*, dirigida por el británico Nicholas Hytner con guión del propio Miller, y estrenada en Nueva York y en Los Angeles en noviembre de 1996. Sí se había realizado anteriormente, sin embargo, una versión francesa para el cine, bajo el título *Les sorcières de Salem*, con guión de Jean-Paul Sartre, dirigida por Raymond Rouleau en 1956¹ y protagonizada por Yves Montand y Simone Signoret.

Razones de espacio, así como la imposibilidad de ofrecer una opinión propia al respecto al no haber podido acceder a la película francesa, me impiden ofrecer aquí una comparación de ambas versiones cinematográficas. Podemos, no obstante, imaginar las diferencias de enfoque entre ambas si tenemos en cuenta, por un lado, las circunstancias que rodearon la realización de cada una —en plena Guerra Fría la francesa, por un grupo de intelectuales europeos de izquierdas y, según algún crítico², incluso financiada en parte con fondos de la entonces Alemania del Este, y en el Hollywood de finales del siglo xx la segunda, con un presupuesto de más

1. Fernández-Valentí (1997: 10) la fecha en 1957.

2. Ray Greene, 1997, *The Crucible*, en: Boxoffice Movie Review Search, Internet.

de 3.000 millones de pesetas— y, por otro lado, el comentario que hizo de la versión francesa el director de la norteamericana, quien tachó a aquella de «espantoso panfleto marxista travestido» (Pando, 1997: 15).

Dado que la obra fue adaptada para el nuevo medio por el propio Miller, en estrecha colaboración con Hytner³, quien además había trabajado sólo para el teatro antes de dirigir su otra película (*La locura del rey Jorge*), no es de extrañar que esta versión cinematográfica sea enormemente fiel al original dramático. Así, gran parte del guión reproduce los diálogos de la obra de teatro de manera casi exacta, incluso aunque los escenarios hayan cambiado como consecuencia de la adaptación necesaria a los requisitos del nuevo medio.

En su labor de adaptador, Miller demostró ser plenamente consciente de las diferencias entre ambos medios, de lo cual queda constancia no sólo en el resultado de la película sino también en su «Note on *The Crucible* as Film», que se incluye como prólogo a la edición impresa del guión. Comparando el teatro con el cine, observa ahí Miller:

I had over the years developed the prejudice that novels, and in a different way painting, are much more related to film than plays, which after all are propelled by words rather than images. There is also a stronger relation between novels and movies in the way they tell their tales. The film, for example, can gracefully move from place to place, time to time, epoch to epoch in the way a novel does, but a play creaks and groans when forced to do this. Great novels don't necessarily need very much dialogue, but the stage wants to talk, loves the back-and-forth of revealing speech, which is exactly what the movie form seems to inherently resist. The play wants to tell, the movie to show. For some such reason one senses the mustiness of stage scenes that have been shot for film more or less intact. I've often thought this had something to do with tonality; the stage scene is written to be vocally projected onto an audience, a movie scene wants to be overheard. (Miller, 1996: viii-ix).

Miller toca aquí dos diferencias fundamentales entre ambos medios, que se derivan del hecho de que, como explica Törnqvist (1991: 19), el cine esté más cerca que el teatro del género épico. Por un lado, el cine hace uso de espacio y tiempo discontinuos, de modo que las imágenes nos trasladan atrás y adelante en el tiempo y realizan continuos cambios de lugar, mientras que el teatro presenta normalmente un orden cronológico del tiempo y nos mantiene en el mismo sitio a lo largo de cada escena, o incluso de todo un acto o de toda la obra. Por otro lado, aunque ambos géneros correspondan al medio audiovisual, cada uno de ellos, como observa Miller, descansa principalmente en un componente distinto: mientras el teatro crea y evoca a través de la palabra, el cine lo hace con imágenes.

El nuevo medio ofrecía al dramaturgo la posibilidad de sacar a sus personajes al exterior y de mostrar la ciudad de Salem con imágenes reales que sólo podían

3. Como cuenta el propio director británico en el prólogo a la edición del guión de la película: «The film owes everything to Arthur Miller's persistent readiness to refashion his screenplay as I strove to visualize it image by image, to feel its structures cut by cut, and to cope with the practical necessities of a fifty-six-day shoot» (Hytner, 1996, «Filming *The Crucible*» en: Miller, 1996: xviii).

ser evocadas e inferidas por medio del lenguaje en la obra teatral. Aún así, dice Miller, «finding images that would really convey what language had done on the stage was a formidable job» (Miller, 1996: ix-x). Y, sin embargo, la propia obra se prestaba ya a los requisitos del cine pues encerraba en sí misma cierto carácter épico⁴, permitiendo la necesaria movilidad de tiempo y espacio y contando con un amplio número de personajes sin impedir aún así un aumento del mismo, otro factor que distingue al cine del teatro y que influye considerablemente en el éxito del trasvase de un medio a otro (Törnqvist, 1991: 94).

En la versión cinematográfica, Miller satisface la necesidad cinematográfica de personajes añadiendo alguno importante, como el juez Samuel Sewall, que observa el juicio desde una posición crítica, o materializando otros que sólo aparecían mencionados en la versión teatral, como la niña Ruth Putnam, una de las afectadas por el «hechizo» y que adquiere ahora un papel aún más relevante al ser utilizada por su padre para acusar a un terrateniente rival, o Martha Corey y George Jacobs, personajes secundarios víctimas de las acusaciones y que vemos ahora en persona. Igualmente, en la escena de las primeras acusaciones de las niñas así como en la que Abigail intenta despertar a Betty, se ha incrementado el número de niñas presentes, lo cual les confiere un toque más dinámico y espectacular.

Muchas escenas se han trasladado de ambiente, pasando en su mayoría de interiores a exteriores. Los cambios más notables en este sentido son tres: uno corresponde a la escena del ataque de histeria de las niñas cuando fingen ver un pájaro durante el juicio (al final del Acto III en la obra). En la película, el histerismo les hace echar a correr al exterior y llegar al mar seguidas de la muchedumbre. Es a la orilla del mar ahora donde tiene lugar el momento en que Mary vuelve al bando de las «hechizadas» y en que Proctor pierde el control, blasfema y se condena, todo lo cual tenía lugar en la sala del juicio en la versión teatral. Otro cambio importante corresponde a la escena del reencuentro entre Proctor y su esposa en el Acto IV, que se desarrollaba en el interior de la cárcel en la obra y adquiriría una emoción contenida ya desde el principio, al oírse el arrastrar de los pies de Proctor acercándose al lugar donde le espera Elizabeth, a lo que le sigue un silencio conmovedor cuando por fin se vuelven a ver (—«The emotion flowing between them prevents anyone from speaking for an instant,» reza la acotación—). La nueva versión de esta escena es sin duda más cinematográfica, pues también se ha trasladado al exterior —a la orilla del mar con la prisión al fondo—, y la toma comienza con los dos personajes ya juntos en escena. Finalmente, otro exterior nuevo en la película es el momento en que Proctor confiesa, para a continuación retractarse, provocando así su condena final.

No hay cambios, sin embargo, respecto al tiempo, siendo el orden cronológico de la historia prácticamente igual en ambas versiones. La adaptación quizá más relevante responde a esa tendencia ya mencionada del cine de convertir gran parte del diálogo dramático en imágenes visuales (Törnqvist, 1991: 17). Así, la mayoría

4. «*The Crucible* has always seemed too “epic” (i.e. too filmic in scope) for the regional and community playhouses that have kept it alive over the years» (Ray Greene, 1997, *The Crucible*, en: Boxoffice Movie Review Search, Internet).

de las escenas se acortan un poco y las intervenciones de los personajes son en general más breves. Pero principalmente, muchos hechos que eran sólo contados en el teatro después de haber ocurrido adquieren escena propia en la película de modo que podemos verlos en imagen en el momento en que tienen lugar: asistimos ahora al momento en que el juez dicta las sentencias de personajes importantes y vemos en toda su crudeza el aplastamiento de George Corey, hechos ambos que conocemos en la obra teatral sólo por el recuento que le hace Elizabeth a Proctor posteriormente. La posibilidad de ver en imagen lo que ocurre permite por tanto acortar algunas intervenciones (los hechos anteriores quedan eliminados de la conversación entre los Proctor puesto que ya los hemos visto) y puede además tener relevancia en el efecto que produce en el espectador: el juego de brujería de las niñas abre ahora la película y asistimos a lo que verdaderamente pasó en el bosque —unas adolescentes que se divierten y se liberan hasta llegar a una «joyful hysteria»—, imagen que el espectador de teatro se ve obligado a entresacar de la impresión siniestra que obtiene del diálogo, dado que en la obra esta escena la vamos adivinando a través de las confesiones atemorizadas de las niñas y de la criada entre las reacciones escandalizadas de los adultos.

La plasticidad del cine hace posible que algunas escenas se anuncien previamente con breves imágenes antes de tener lugar: las acusaciones falsas de las niñas contra personas no gratas para ellas o para sus padres se van presagiando anteriormente en escenas sin diálogo en las que los primeros planos nos dejan ver, por ejemplo, el odio de Putnam hacia Jacobs (a quien la hija de Putnam acusará después) o la mirada reprobatoria y silenciosa del reverendo Hale a Abigail, que se traduce en la posterior acusación de esta contra la esposa de aquel.

Esto nos lleva, finalmente, a otra diferencia entre ambas versiones derivada de la herramienta de trabajo esencial en cada medio: la cámara permite al realizador centrar la atención de público ya sea en la acción global de un grupo ya sólo en la mirada de un personaje en primer plano, mientras en el teatro todo lo que está en escena se presenta ante los ojos del espectador, cuya atención suele dirigirse al personaje que esté hablando (Törnqvist, 1991: 145). Hytner explica muy bien esta diferencia de focalización: «In crude terms, where the theater operates in permanent medium shot, a movie can open wide enough to contain a whole society and move in close enough to see into a girl's heart» (en Miller, 1996: xiii). Hytner alterna en su película los planos colectivos de la comunidad de Salem con frecuentes primeros planos de los personajes que reflejan sus tensiones internas, las cuales no se transmiten en el escenario sino es a través de las palabras, la entonación, y los movimientos y gestos de los actores, quienes no gozan del privilegio de una cámara para acaparar la atención del público. Por ello, observa Törnqvist (1991: 49), «generally speaking, empathy is more easily stimulated by the screen than by the stage.»

Los diferentes finales de las dos versiones resumen las distintas posibilidades que ofrece cada medio: el drama escénico se cierra con las palabras de Elizabeth mostrando su orgullo por la decisión final de su marido, agarrada para no desfallecer a los barrotes de la ventana de la celda de la que se lo acaban de llevar con destino al patíbulo, mientras el reverendo Hale llora y a ella la ilumina el sol, con el

redoble de los tambores al fondo; en la película se han añadido escenas posteriores a este final, que recogen el recorrido del carro que conduce a Proctor, Rebecca y Martha a la horca entre la multitud (de nuevo más exteriores y más personajes), y el momento en que el verdugo va colocando la soga alrededor del cuello de cada uno de ellos mientras rezan (primeros planos), para terminar con un último primer plano: el de la soga de la que se intuye que cuelga John Proctor tras su empujón final⁵.

Las versiones españolas de *The Crucible*

La razón de incluir el anterior análisis en un artículo sobre traducción es que es la versión cinematográfica de *The Crucible* la que ha llegado más recientemente a nuestro país y la que sin duda conoce un mayor número de receptores españoles, obviamente en su versión doblada o subtitulada. Por otra parte, este tipo de trasposiciones son muy frecuentes en la actividad traductora, de modo que los receptores de una cultura meta pueden recibir un texto a través de un medio distinto de aquel con que los receptores originales accedieron al texto de origen. Törnqvist (1991: 169) analiza este tipo de trasposiciones, que pueden ser más o menos complejas y comprender sólo una fase (de texto origen dramático a texto meta en igual forma, por ejemplo) o dos (de texto origen dramático a producción de TV en lengua origen, pasando por el guión televisivo; o de texto origen dramático a texto meta a producción escénica meta) o incluso tres (de texto origen dramático a texto meta a guión cinematográfico meta y a producción final meta, entre otras posibilidades). En nuestro caso, la trasposición pertenecería al último grupo pero presentaría un orden inverso al ejemplo que sugiere ahí el estudioso escandinavo, pues el proceso iría de un texto origen dramático a un guión cinematográfico en la misma lengua origen, a su producción también en lengua origen y, finalmente, a la versión doblada y subtitulada de la película, o a la impresa del guión.

En realidad, ambos textos origen de *The Crucible* han llegado a España en distintas versiones meta a lo largo de su historia. He tenido constancia de los siguientes textos meta en español, aunque no acceso a todos:

Textos meta dramáticos

MILLER, A. (1958) [1955]: *Las brujas de Salem. Drama en cuatro actos*. Traducción de Jacobo y Mario Muchnik. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. Tercera edición.

5. Como conclusión a este apartado, podemos recordar uno de los puntos que incluye Törnqvist (1991: 19) en su enumeración de las diferencias entre el género dramático y el cinematográfico: «[W]hereas stage drama traditionally emphasises the conflict between i) man and man, or ii) man and God, screen drama will emphasise the conflict between iii) man and his environment, since the environment is precisely what the film camera can superbly and almost limitlessly describe. And [...] between iv) man's conscious will and his unconscious drives. [...] Like the novel, [screen media] are well qualified to deal with inner processes, simply because they can bring us close to the human face and because the camera, functioning as an omniscient narrator, can create inner worlds by means of various cinematic techniques.»

La primera edición de este TM⁶ es anterior al estreno de la obra en España en 1956.

Como veremos a continuación, es una traducción muy literal, lo cual se deja ya adivinar en la apostilla que se añade en la portada bajo el nombre de los traductores: «Única versión castellana autorizada por el autor; los derechos de representación de esta obra están reservados.» No parece una versión destinada exclusivamente a la escena pues incluye la nota sobre rigor histórico de los hechos y las largas introducciones sobre la comunidad de Salem y sobre sus personajes principales, claramente destinadas a ser leídas y que aparecen en el Acto I en las ediciones originales de la obra. No incorpora, sin embargo, la segunda escena añadida por Miller al Acto II después de su estreno.

MILLER, A. (1963): *Las brujas de Salem. Obra en cuatro actos. Con una nueva escena incorporada a la obra por su autor después de revisada*. Versión española de Diego Hurtado, Madrid: Ediciones Alfil, Colección Teatro. Segunda edición.

Esta versión posterior a la argentina tiene claramente una orientación escénica; se señala en su portada que «Los representantes de la Sociedad General de Autores de España son los únicos encargados de autorizar la representación o adaptación de esta obra» y es la versión que se estrenó en nuestro país, en el Teatro Español de Madrid el 20 de diciembre de 1956, con Analía Gadé, Paco Rabal, Berta Riaza, Manuel Dicenta y Antonio Ferrandis, entre otros actores, bajo la dirección de José Tamayo. Al ser una edición de un TM hecho para su representación en los escenarios, no incluye ni la nota sobre el rigor histórico, ni las introducciones del Acto I ni los Ecos del final. Sí incluye, en cambio, y como se especifica en el subtítulo, la escena añadida a posteriori por Miller al Acto II, lo cual es coherente con la orientación de esta traducción, dado que la incorporación de esa escena tuvo precisamente miras escénicas, como se explica en esta edición en una nota: «Esta escena que sigue fue añadida a la obra por su autor, para el estreno en Nueva York. Se representa a continuación del acto segundo.» Curiosamente, sin embargo, la edición original de Penguin que he manejado de la obra no incluye esta escena a pesar de haberse publicado en 1968, posteriormente a dicho estreno.

MILLER, A. (1997): *Las brujas de Salem. Drama, y El crisol. Guión cinematográfico basado en la obra de teatro*. Traducción de José Luis López Muñoz, Madrid: Tusquets Editores.

Como se puede observar, esta es una edición doble en español, de la obra de teatro y del guión cinematográfico. Por lo que se refiere al TM dramático, se trata de una traducción fiel al contenido y a la estructura del texto de origen pero con un lenguaje dinámico y actual, que incluye el apéndice del Acto II así como las mencionadas introducciones del Acto I y la nota sobre el rigor histórico. Pero lo más interesante de esta edición es que ilustra el problema que se plantea con los títulos de esta obra de Miller en español, que analizaremos en el apartado correspondiente a la versión cinematográfica.

6. Utilizaré las abreviaturas TO y TM para referirme al texto origen y al texto meta respectivamente.

Textos meta para TV

Los espectadores españoles conocieron *The Crucible* en producciones propias de TVE mucho antes de la llegada de la película a nuestros cines. Ya durante la dictadura franquista y en la transición se realizaron tres pases de las dos siguientes versiones teatrales televisivas producidas específicamente para el programa Estudio 17:

Las brujas de Salem. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Pastor Serrador, Francisco Piquer, Tina Sainz, etc.; emisión: TVE, 22 de febrero de 1965 (otra emisión en 1978); programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación.

Las brujas de Salem. Director: Pedro Amalio López; intérpretes: Concha Velasco, Berta Riaza, Fernando Delgado, Luis Prendes, Tina Sainz, Carlos Lemos, etc.; emisión: TVE, 11 de mayo de 1973; programa: Estudio 1; género: Teatro-Representación.

Textos meta cinematográficos

MILLER, A. (1997): *Las brujas de Salem. Drama, y El crisol. Guión cinematográfico basado en la obra de teatro*. Traducción de José Luis López Muñoz, Madrid: Tusquets Editores.

Lo primero que se observa de esta edición es la disparidad en los títulos de las traducciones de dos textos origen distintos que, sin embargo, comparten el mismo título en inglés. Como se ha visto, el primer texto origen de *The Crucible*, el teatral, fue traducido al español desde un principio con el título de *Las brujas de Salem*. Dicho título se mantuvo en las versiones televisivas, de modo que los espectadores del momento que conocieran las ediciones españolas ya existentes de la obra de Miller o que incluso hubieran asistido a su representación en el Teatro Español sabrían qué era lo que les ofrecía TVE al anunciar la emisión de Estudio 1. Sin embargo, la versión española del texto origen cinematográfico ha recibido el título de *El crisol*, es decir, una traducción literal, en línea con lo que suele ser la estrategia traductora de los títulos de las películas hoy en día, que sin embargo no respeta la cohesión intertextual con el título de los textos meta teatrales españoles, de modo que el público español de la película no puede asociarla a simple vista con la obra dramática de Miller, cosa que sí hacen los espectadores de habla inglesa puesto que drama y película comparten título en la lengua de origen.

Por lo que se refiere a esta edición impresa de ambos textos, el traductor ha primado la coherencia intertextual entre los textos de un mismo género, pues se puede observar que, aunque estos dos textos meta son fruto de la labor de un mismo traductor y que el correspondiente a la obra teatral constituye una traducción nueva respecto a las existentes, esta mantiene el título de las anteriores ediciones espa-

ñolas del drama, es decir, *Las brujas de Salem*, mientras que el guión impreso ha recibido la traducción literal de *El crisol*, título con el que, como decíamos, también figuró en las carteleras españolas, preservando así la coherencia con la versión comercializada de la película. No obstante, al tratarse de una edición conjunta de ambos textos meta, esa disparidad obliga al traductor a añadir al subtítulo del guión la siguiente explicación que he indicado entre corchetes (inexistente por innecesaria en la edición original del mismo pero imprescindible o recomendable aquí a efectos de establecer la relación entre ambos géneros): «*El crisol*. Guión cinematográfico, [basado en la obra *Las brujas de Salem*].»

Por otra parte, cabe señalar respecto a este texto cinematográfico, que mantiene fielmente la estructura del guión original publicado en Penguin, incluida la «Nota sobre el texto» que también aparece en ese texto origen, añadiendo a la misma una observación sobre la traducción (que he señalado con corchetes): «Este guión refleja el montaje definitivo de la película *El crisol*. [La traducción se ha realizado sobre dicho guión, y por tanto no se corresponde con el doblaje al castellano de la película ni con los subtítulos, sujetos a las limitaciones propias de sus correspondientes ámbitos]» (p. 185)⁸.

El crisol. La versión doblada de la película de Hytner se estrenó en España el 21 de febrero de 1997 y en otoño de ese mismo año ya había aparecido en vídeo. Finalmente, existe también una versión subtitulada en castellano de que no dispongo.

El estudio de los textos meta impresos citados nos permite hacer el siguiente análisis comparativo entre ellos⁹:

Traducción de Jacobo y Mario Muchnik, (1958) [1955]

Se trata de una traducción muy literal del TO dramático, lo cual se deja sentir incluso en numerosas construcciones sintácticas y gramaticales, más cerca del uso inglés que de nuestro idioma:

- no hay cambios, supresiones o añadidos significativos ni en el diálogo ni en las acotaciones;
- los nombres de los personajes se mantienen en inglés, con la traducción correspondiente de los cargos de algunos;

8. No he podido averiguar todavía si, a pesar de lo que se indica en esta nota, esta ha sido la versión utilizada por la distribuidora de la película en España como paso inicial para su doblaje al español.
9. Qué duda cabe de que el estudio quedaría infinitamente más completo con la inclusión en el mismo de las emisiones de televisión así como de las versiones doblada y subtitulada de la película, pero la complejidad de una comparación de este tipo, en la que entrarían factores derivados de esos medios, rebasa los límites de este trabajo. Por otro lado, ante la imposibilidad, por falta de espacio, de ilustrar los siguientes comentarios con ejemplos, he indicado entre paréntesis los números de las páginas en las que el lector interesado podría encontrar fácilmente ilustraciones de los mismos en las correspondientes traducciones.

- las referencias culturales extralingüísticas no reciben una estrategia traductora común, pues en ocasiones se substituyen por su sentido mientras en otras son traducidas literalmente por referencias que no existen o no quedan claras en español (42, 50);
- lo que más destaca de este TM es, como se apuntaba más arriba, el lenguaje poco natural fruto de un exceso de literalidad en la estrategia traductora global: hay numerosos casos de sintaxis con resabios extranjeros (22, 30, 32, 138, 141, 170), traducciones literales de expresiones idiomáticas que resultan poco claras o poco usuales en español (24, 29, 32, 39, 40, 132, 170), anglicismos (30, 55, 136), énfasis de acentuación contrastiva que no se usaría en nuestro idioma (25, 132), exclamaciones más inglesas que españolas (50), usos extraños de tiempos verbales (26, 41, 45, 135), y traducciones literales de frases cortadas o elípticas del TO que no tienen en cuenta cuál sería el contexto completo y su correspondiente elipsis en español (28, 135, 136);
- en algunos casos, sin embargo, sí se logra el juego idiomático (53, 139);
- el vocabulario refleja en ocasiones el habla argentina.
- finalmente, lo que sí aparece en esta traducción es un intento de conservar el habla dialectal de Tituba, la criada negra, mediante una sintaxis incorrecta, sin verbos copulativos y sin tiempos verbales (20, 57, 61).

Traducción de Diego Hurtado (1963)

Es una traducción claramente orientada a la escena, con numerosas estrategias destinadas a facilitar la representación, si bien se hace sentir también una interpretación global de la obra que podría ser fruto del contexto sociopolítico español del momento:

- presenta en los diálogos un estilo muy natural, reflejando el habla oral y coloquial cuando lo requiere el contexto (8, 9, 18) —incluso «escapándose» algún laísmo (9, 16, 84)—; las vacilaciones y elipsis reciben una traducción con sintaxis natural (85, 89) y los contrastes y énfasis acentuales del TO se realizan también con recursos usuales en español (13, 88); los tiempos verbales se adaptan para reflejar las connotaciones del TO (14) y las exclamaciones de este reciben añadidos expresivos que aclaran su sentido (32);
- a veces las intervenciones sufren cortes (de frases o de réplicas enteras) (10, 13, 15, 22, 62, 88, 89, 107) o se juntan dos en una (91), aunque en ocasiones, por el contrario, aparecen añadidos breves (106-7); en general, sin embargo, las frases suelen ser más largas y expresivas que en el TO (9, 10, 88, 107) y a veces se producen ligeros cambios de orden entre ellas;
- los dichos reciben una adaptación cultural (26, 28) o se eliminan conservando su sentido (24); también se ha suprimido alguna referencia extralingüística demasiado específica (61);
- los nombres de los personajes han sido adaptados al español cuando existe equivalente, aunque también se han realizado cambios curiosos difíciles de explicar: el reverendo Hale aparece como Beverly, nombre del pueblo del que

procedía Hale en el TO; algún personaje secundario recibe aquí un nombre distinto y otro se ha dividido en dos personajes distintos; por otra parte, algunos cambios relativos a los nombres sí parecen estar destinados a hacer más fácil la representación de la obra: se eliminan nombres citados innecesarios (13, 101) y algunos de los que figuran en las acusaciones de las niñas se substituyen por otros nombres más fáciles de pronunciar en español (38);

- como ya se dijo anteriormente, las explicaciones que aparecen en algunas acotaciones se han suprimido, al no tener un objetivo escénico directo (8, 14, 19, 23, 28); las acotaciones mantienen en general los gestos y actitudes del original, aunque sí hay algún cambio relevante: en la escena nueva del Acto II, Abigail besa la mano de Proctor en un momento dado en el TO mientras en este TM la indicación escénica sólo dice «emocionada» (62); y un cambio de mayor trascendencia es el que sufre la acotación correspondiente al momento en que Elizabeth miente respecto al adulterio de su marido: mientras en el TO pronuncia el «no» *«faintly»*, en este TM, Isabel (Elizabeth) niega el adulterio de Proctor gritando tajantemente (86), de modo que se muestra más segura y contradice de forma más clara a ojos de los jueces la afirmación que había hecho Proctor sobre su incapacidad de mentir;
- a pesar de presentar un lenguaje natural en todo momento, esta traducción no intenta reflejar el habla dialectal de Tituba (8), que incluso a veces recibe un estilo poco apropiado en ella (34, 35);
- se trata claramente de una traducción menos literal que la anterior y cuyos cambios, añadidos y supresiones responden a la interpretación global mencionada arriba. Por un lado, el tono general de las intervenciones es menos duro y más retórico, destacando la presencia de eufemismos en los pasajes más escabrosos: se suprime el comentario de Abigail de que Elizabeth la odia (12); la Sra. Putnam no ataca verbalmente a Rebeca en su queja (24, 30); esta última se muestra menos dura en su salida del Acto I (31); las amenazas y los insultos de Proctor a Abigail son más eufemísticos que en los otros textos meta («pécora», «prostituta», [64]), y destaca el hecho de que ni Abby ni Proctor mencionen explícitamente su relación sexual sino que se refieran a la misma con expresiones como «amor», «pobre chica», «robó mi honra» o «que ha sido mía»; incluso el juez Danforth recurre a eufemismos para referirse a este tema; y el grito de Proctor renegando de Dios en el Acto III deja de ser una blasfemia, volviéndose menos fuerte y más retórico en este TM (90); finalmente, Danforth resulta en general también más retórico y moralista (91) e incluso menos agresivo que en el TO (eliminandose su orden verbal de ahorcar a las víctimas [107]).

Por otro lado, se observan ciertos cambios de énfasis respecto al contenido: parece adquirir algo más de relevancia la cuestión de la autoridad religiosa, pues hay añadidos que resaltan la autoridad de Parris (30) o insisten en el hecho de que el recelo hacia Beverly (Hale) por parte del pueblo se deba a que viene de otro pueblo a inmiscuirse (24), más que a las reticencias que inspira su relación con la brujería, como ocurría en el TO; el énfasis religioso se pone especialmente de manifiesto en el final, ya que mientras en el TO las últimas

intervenciones de Hale y de Elizabeth giraban en torno a los sentimientos de Proctor en esos momentos finales, ahora las connotaciones son algo distintas pues vemos a Isabel hablar arrodillada acerca de su propia responsabilidad y de la presencia de Dios. Lo más significativo respecto al contenido, sin embargo, es que numerosos añadidos y cambios parecen estar destinados a otorgar más peso a la responsabilidad de Abigail y a su obsesión por Proctor: en varias intervenciones nuevas, Abigail insiste en los celos de la mujer de Proctor y es más directa sobre la relación de este con su esposa (64); se añaden además frases de Proctor diciendo que cayó bajo el influjo de Abby (83), y se observa un continuo intento de culpabilizar a la joven por lo ocurrido entre ambos (102) así como de resaltar su perversidad (84).

Traducciones de José Luis López Muñoz (1997)

Los dos textos meta de López Muñoz incluidos en la edición de Tusquets, el correspondiente al texto dramático y el del guión cinematográfico, presentan una estrategia traductora global similar. Ambos son traducciones literales de sus textos origen en el sentido de no presentar omisiones significativas, ni cambios de orden, añadidos o supresiones, pero lo hacen con lenguaje natural y actual. No existen diferencias de estilo entre estas dos traducciones; de hecho, el diálogo coincide prácticamente en todo allí donde también lo hacen los dos originales, por lo que se pueden analizar conjuntamente:

- ambos están principalmente destinados a la lectura: el TM dramático incluye las largas acotaciones explicativas y una nota a pie de página, aunque el texto de los diálogos se presta fácilmente a su representación; el TM cinematográfico especifica, como se ha visto, que no refleja las necesidades propias del doblaje.
- la estrategia estilística es de orientación hacia el estado actual de la lengua meta, de modo que el lenguaje responde al uso común, adaptándose al español las expresiones idiomáticas así como los casos de énfasis y elipsis, aclarando las traducciones más literales con explicaciones, y realizando los cambios pertinentes para mantener las connotaciones del TO; el lenguaje es siempre natural y moderno, lo cual difiere de los dos textos origen, puesto que incluso el guión original incluía rasgos dialectales arcaicos en el habla de todos los personajes¹⁰.
- no se refleja el habla dialectal de Tituba;
- los términos que se refieren a la relación de Abigail y Proctor así como los insultos dirigidos a la joven mantienen la dureza y fuerza de los dos originales pero con giros actuales, sin recurrir a los eufemismos vistos en el TM de 1963;

10. Podemos recordar las palabras de Miller al respecto en el prólogo de dicho guión: «Hytner had had the theatrical background to preserve him from the fear of language, especially archaic-sounding language, which he saw as a strength rather than something from which to flee» (Miller, 1996: xi).

- tampoco hay cambios en las acotaciones respecto a los gestos y actitudes de los personajes;
- los nombres de los personajes se mantienen en su versión original y las referencias culturales reciben una estrategia de orientación al polo origen pues se conservan en todos los casos (añadiéndose incluso, como se apuntaba más arriba, una nota del traductor a pie de página en el TM dramático).

Conclusión

The Crucible nos ha servido para ilustrar las numerosas y cada vez más frecuentes transformaciones que puede experimentar un texto origen en su recorrido hasta unos receptores meta. El proceso de traducción puede implicar un cambio en el canal de comunicación, trasvase que se puede producir ya en la cultura de origen —como en el caso de la película basada en esta obra de Miller, dado que fue realizada en EEUU y luego doblada al español—, o en la cultura meta, caso de las emisiones españolas de televisión basadas en el drama original, puesto que no se trataron de doblajes de adaptaciones norteamericanas sino de producciones propias de TVE para los espectadores españoles, que partían de un texto origen teatral en inglés. El nuevo medio implica siempre unos cambios que aquí se han ilustrado con la comparación entre los dos textos origen de Miller, el dramático y el cinematográfico. En el guión, Miller demostró conocer bien las posibilidades que le ofrecía el nuevo medio así como sus requisitos: sin prácticamente alterar los diálogos de la versión teatral, que reprodujo fielmente, supo satisfacer la necesidad del cine de movilidad espacial y temporal y de un amplio número de personajes, a lo que ya se prestaba la obra teatral; aprovechó el potencial de la imagen, acortando escenas e intervenciones verbales, y demostró ser consciente del juego de focalización que ofrece la cámara al realizador para captar la atención del espectador.

Por otra parte, en todo proceso de traducción las normas del polisistema meta y la *skopos* de la traducción determinan las estrategias traductorales, como se ha pretendido poner de manifiesto con el análisis comparativo de los distintos textos meta de *The Crucible* impresos en español. Así, la traducción argentina parece estar claramente destinada a la lectura y orientada al polo origen, lo cual se refleja en la literalidad que predomina en las decisiones textuales. Por su parte, la traducción de Diego Hurtado para Ediciones Alfíl por un lado nos sirve de ejemplo de una traducción orientada a la escena, pues tanto las estrategias textuales como las macrotextuales están destinadas a facilitar la representación de la obra y, por otro, ilustra cómo a menudo las decisiones puntuales tomadas durante el proceso de traducción responden a una interpretación global del texto origen que a su vez es fruto de las normas del momento en el contexto meta, pues el tono del lenguaje de esta versión y los cambios de énfasis respecto a los temas de la obra así como al peso de los distintos personajes encajan perfectamente en el contexto sociopolítico español de 1956, cuando este texto meta fue llevado a escena. Esto es coherente además con el hecho de que esta traducción haya llegado al público español principalmente como representación más que como objeto de lectura, pues las traducciones teatrales para la escena suelen reflejar más la adaptación al contexto

meta dado que su impacto es mayor, o al menos más inmediato, que el de las versiones destinadas a la lectura. Finalmente, las dos traducciones incluidas en la edición que recoge tanto el texto teatral como el guión cinematográfico responden a lo que suele ser hoy la norma traductora general en nuestro país para obras literarias contemporáneas destinadas a la lectura: son traducciones literales en un sentido global, al no presentar adaptaciones culturales, ni supresiones, cambios o añadidos significativos, pero ofrecen un lenguaje actual con el que el nuevo receptor se pueda identificar. Además, el guión cinematográfico nos ha servido también para ilustrar la estrategia traductora general de hoy día para los títulos de las películas, pues se ha traducido literalmente a expensas de la cohesión interna de esta edición, que como consecuencia, y como se ha visto, presenta un título diferente para cada uno de los dos textos meta, al haberse adoptado una estrategia distinta para el teatral, que sigue la norma de mantener la coherencia intertextual con los títulos de las traducciones anteriores existentes, a pesar de que en inglés drama y película comparten el mismo título.

Bibliografía

- ASTON, E.; SAVONA, G. (1991). *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. Londres: Routledge.
- BENNETT, S. (1990). *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge.
- ELAM, K. (1993). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (1997). «El crisol. Las brujas de Salem». *Dirigido*, 255, marzo de 1997, p. 10.
- MATEO, M. (1995). «Constraints and Possibilities of Performance Elements in Drama Translation». *Perspectives. Studies in Translatology*, 1, p. 21-33.
- PANDO, J. (1997). «Ataque al fanatismo. Vuelven las brujas de Salem.» *El Mundo*, año IX, núm. 70, *Crónica*, 16 de febrero, p. 15.
- PULVERS, R. (1984). «Moving Others: the Translation of Drama». En ZUBER, O. (ed.), p. 23-28.
- TÖRNQVIST, E. (1991). *Transposing Drama. Studies in Representation*. Basingstoke: Macmillan Education.
- ZUBER, O. (ed.) (1984). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.

Textos analizados

- MILLER, A. (1968) [1953]. *The Crucible. A Play in Four Acts*. Londres: Penguin Books.
- (1996). *The Crucible. Screenplay*. Londres: Penguin Books.
- (1958) [1955]. *Las brujas de Salem. Drama en cuatro actos*. Traducción de Jacobo y Mario Muchnik. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. Tercera edición.
- (1963). *Las brujas de Salem. Obra en cuatro actos. Con una nueva escena incorporada a la obra por su autor después de revisada*. Versión española de Diego Hurtado. Madrid: Ediciones Alfil, Colección Teatro. Segunda edición.
- (1997). *Las brujas de Salem. Drama, y El crisol. Guión cinematográfico basado en la obra de teatro*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Tusquets.