

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
El arte de la traducción

Autor/es:  
Nuño, Ana

Citar como:  
Nuño, A. (2000). El arte de la traducción. La madriguera. (29):70-71.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41884>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## El arte de la traducción

### Trampa 22

*Catch-22*

**Mike Nichols**

USA, 1970

Volver a ver *Catch-22* –para quien esto escribe, 22 años después– es uno de esos regalos que debemos a la programación de verano de las barcelonesas salas Méliès. Un regalo que permite descubrir que a la mítica cinta de Mike Nichols (*The Graduate*, 1969; *Carnal Knowledge*, 1971) no le ha salido una arruga en sus treinta años de existencia. Como a su hermana y enemiga, la rigurosamente contemporánea *M\*A\*S\*H\** de Robert Altman; y digo enemiga porque el descomunal éxito de taquilla de *M\*A\*S\*H\** relegó a un segundo plano *Catch-22*. Puesto que ambas se parecían tanto en su antimilitarismo y antibelicismo, en sus intenciones paródicas, en su brillante y acertadísimo reparto de actores. Había que escoger. La película de Nichols pasó así rápidamente al circuito de salas de arte y ensayo y cine clubs y a las cinematecas, donde se convirtió justificadamente en una obra de culto.

Como la de Altman, que se basaba en la adaptación por Ring Lardner Jr. de un relato de Richard Hooker, la carga de Nichols contra el ejército se apoya en una obra literaria, la novela homónima de Joseph Heller, fallecido el año pasado, no sin antes perpetrar, en 1994, *Closing Time*, una secuela de la exitosa *Catch-22* (1962), que desgraciadamente no tiene la mitad del interés que tenía ésta, la obra de Heller con más entidad

literaria. Es a su compleja construcción narrativa tanto como a sus delirantes juegos lingüísticos que en buena parte debe la cinta de Nichols su perdurable fascinación. Pero hay que quitarse el sombrero ante el admirable *tour de force* logrado por el cineasta: con una materia prima tan rica y, por decirlo sumariamente, tan “literaria”, es un verdadero alarde la adaptación lograda en base al guión de Buck Henry, quien además aparece en la pantalla ostentando los rasgos del cruel y cínico Coronel Korn, comparsa del corrupto Coronel Cathcart, protagonizado éste por un Martin Balsam sencillamente perfecto en el papel del perfecto militar burócrata que aumenta indefinidamente, con el fin de obtener publicidad (una buena foto en el *Saturday Evening Post*) y una promoción, el número de operaciones de bombardeo –de las 45 reglamentarias a setenta y luego a ochenta– que los aviadores tienen que cumplir antes de poder retirarse de la base de la isla de Pianosa, ocho millas al sur de Elba.

Entre los grandes aciertos de esta delirante parodia de la vida militar, escrita y filmada con el mejor vitriolo del antimilitarismo, está su reparto (otro tanto cabe decir de *M\*A\*S\*H\**). El papel protagonista, John Yossarian, está magnificado por Alan Arkin, de quien sería interesante, por cierto, volver a programar la única película que ha dirigido, *Pequeños asesinatos* (*Little Murders*, 1971), una de esas joyitas que desmiente la obtusa doxa según la cual no hay cine de autor que provenga de las entrañas del monstruo imperialista. Anthony Perkins, en el papel del atormentado capellán Tappman, es, como siempre, Anthony Perkins, pero además del bueno; Martin Sheen en el de Dobbs es un gnomo malicioso y pueril a

la vez, y parece aquí que tuviera quince años de edad biológica y mental; el cameo de Orson Welles hace del general Dreedle lo que tiene que ser, lo que es en la novela de Heller: una caricatura del Diablo; la quintaesencia del capitalismo depredador que sabe hacer de cualquier guerra un lucrativo negocio, encarnada en Milo Minderbinder (“el hipnotizador” podría ser una buena traducción del apellido de este personaje), tiene en Jon Voight a un perfecto intérprete. Un casi imberbe Art Garfunkel es Nately, el perfecto gringo que no ha comprendido nada de nada. Y la dúctil fotografía de David Watkin sabe adaptarse a cada una de las contrastadas tonalidades del guión, del difuminado lechoso y ligeramente nauseabundo en las escenas oníricas en las que Yossarian descubre el secreto feroz de la guerra –un montón de vísceras desparrramadas– a las tintas chinas que acompañan el deambular de este personaje por la pesadilla de la noche romana, que nada tienen que envidiar a las utilizadas por Visconti en la última secuencia de *Senso*.

La sabiduría de Nichols ha consistido en saber desechar aquello que en la novela tiene una función –la sobrecarga barroca de personajes y situaciones que llevan la parodia a su densidad literaria más eficaz–, pero que hubiese convertido la película en una sarta de fragmentos episódicos. En este sentido, *Catch-22* se me antoja una obra más lograda, más equilibrada que *M\*A\*S\*H\**. Así, hay personajes clave en la novela que han desaparecido en su trasvase filmico: el coronel Scheisskopf (“cabeza de mierda”), que busca el codiciado ascenso organizando desfiles militares “perfectos”, para los que ata los brazos de los soldados de modo que no puedan ba-

lancearse; el capitán Black, artífice de una cruzada anticomunista en la base y perfecta parodia del senador McCarthy, cuya única función en el libro es demostrar hasta qué punto un individuo con poder en una estructura jerarquizada puede someter a otros individuos a una infinita serie de actos humillantes; o el mayor de Coverly, un tuerto que infunde tal temor en la tropa que nadie se atreve siquiera a averiguar su nombre de pila. O bien aparecen otros, como el mayor Mayor (Bob Newhart), sólo en transparencia o silueta, sin desarrollar sus rasgos más característicos. O bien asistimos a la completa metamorfosis de otros, como Doc Daneeka (Jack Gilford), el médico de la base, que en la novela es el doble burocrático del mayor Mayor —comandante de vuelo que se niega a comandar—: un médico que no atiende nunca a los pacientes, y que delega en sus dos ineptos ordenanzas, Gus y Wes, para no tener que salir en misión, primero, y después para no volver a aparecer en la nómina de oficiales, una vez declarado muerto.

¿Qué es un "catch"? ¿En qué consiste la "trampa 22"? El libro de Heller y la película de Nichols han introducido en el inglés coloquial el término "catch" en el sentido que se le da en la novela, que la cinta respeta literalmente. La "catch" aparece mencionada en el libro en numerosas ocasiones (Jonathan Cape, 1962, pp. 46, 104, 172-173, 398, 400, 416 *passim*), pero tanto en el libro como en la película, las definiciones más completas son las que dan sucesivamente Doc Daneeka, la vieja del burdel y Cathcart y Korn a Yossarian. Baste con citar la primera: "Sólo que había una trampa, la trampa 42, que establecía que preocuparse por

la propia seguridad ante un peligro real e inmediato era propio de una mente racional. Orr [el capitán Orr (Bob Balaban), compañero de vuelos de Yossarian que continuamente estrella su avión en el mar] estaba loco y podía confinarse a tierra. Bastaba con que lo pidiera,



pero si lo hacía, automáticamente dejaba de estar loco y tenía que seguir bombardeando. Orr tenía que estar loco para seguir pilotando y cuerdo para no hacerlo, pero en caso de que estuviera cuerdo tenía que salir en misión. Yossarian, impresionado con la rotunda sencillez de la cláusula "Catch-22", soltó un silbido.

—Vaya trampa, la trampa 22 —dijo.

—Es la mejor trampa que hay —asintió

Doc Daneeka."

El trabajo de Nichols es, pues, magistral. La novela de Heller, con su trama alegórica, su fuerte carga paródica, su incesante juego con los significantes, no es fácilmente adaptable al lenguaje cinematográfico. Pero ya sabemos que una buena adaptación no es la que aspira a mostrárnoslo todo. Como ocurre con la traducción de una lengua a otra, en la adaptación cinematográfica se trata sobre todo de construir un "correlato" del original en un nuevo medio expresivo, respetando sus límites y explotando sus posibilidades. Nichols es, en *Catch-22*, un magistral traductor. Baste con un solo ejemplo: en su paseo nocturno por una Roma devastada y convertida en museo de los horrores, Yossarian asiste a escenas de una violencia insoportable, desde violaciones colectivas hasta brutales palizas. Una de estas escenas en la novela, el apaleamiento de un niño y de un perro, le evoca a Yossarian otra escena en otra novela: la paliza a un caballo en un sueño de Raskolnikov, en *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Nichols comprende que de las dos, la que tiene más fuerza visual —amén de menos posibilidades de toparse con la censura— es la segunda, así que nos da a ver el sueño de Raskolnikov evocado por el personaje en la novela de Heller, como si fuera una escena más de crueldad callejera a la que asiste el personaje de la película. Estos trasvases son continuos y siempre acertados.

Vale la pena, no sólo volver a ver la película de Nichols, sino releer la novela de Heller. Clases magistrales, respectivamente, de escritura y reescritura.

**Ana Nuño**