



Universidad de Granada

Departamento de Traducción e Interpretación

Facultad de Traducción e Interpretación

Tesis doctoral

Traducir un arte vivo.

Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral

Alejandro López Lapeña

Programa de Doctorado: Lenguas, Textos y Contextos

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Alejandro López Lapeña
ISBN: 978-84-9125-184-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40530>

No concibo la belleza sin una parte práctica

Sara García Muñoz

Perdona que no te crea, me parece que es teatro

«Puro teatro», canción compuesta por Tite Curet y popularizada por La Lupe

La palabra es lo que se escribe o se dice más lo que se lee o se oye. Los porcentajes varían.

Tuit escrito por el director de cine José Luis Cuerda (17 de noviembre de 2014)

El doctorando, Alejandro López Lapeña, y el director de la tesis, José Antonio Sabio Pinilla, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 19 de febrero de 2015

Director de la tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

Agradecimientos

Al volver la vista atrás nos damos cuenta de todas aquellas personas que nos han ayudado a llegar hasta aquí. Creemos que es el momento de dar las gracias a aquellos seres que han hecho posible que esta tesis vea la luz, ya que como dice el refrán: «es de bien nacidos, ser agradecidos».

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi familia que me ha educado e inculcado unos valores que siempre he intentado poner en práctica. A continuación, quería agradecer su amistad a *Éfram*, compañero de mis andanzas por el mundo teatral desde sus orígenes allá por 2004. Sin él esta tesis no hubiera sido posible, aunque no lo sepa.

Una mención muy especial por su labor a todos aquellos *tràdums*, tanto «en el exilio» como en activo, que han formado parte de todas las obras en las que he tenido el honor y el orgullo de estar presente. No miento si digo que los *tràdums* somos como una gran familia con sus miembros desperdigados por el mundo.

Desde un punto académico, quería agradecer la calurosa acogida que me brindó el grupo *TETRA*; en particular, a su responsable, Manuela Carvalho, por haber confiado en mí. Asimismo, este agradecimiento incluye a todas las personas con las que he compartido vivencias en la Universidad de Lisboa.

No puedo olvidarme de dar las gracias también a todos mis amigos por haber estado ahí tanto tiempo y haber aguantado mis neuras y celebrado mis alegrías: Antonio, Chiara, Enrique, *Espe*, *Falín*, *Jose*, Juan, Julia, Lara, *Leti*, Marcos, Marina (*German*), *Malale*, *Oli*, Sandra, Sara, Vera, *Yeyu* y un largo etcétera. Gracias, amigos.

Y por último, pero no menos importante, a mi director de tesis, José Antonio Sabio Pinilla por tantas cosas que creo que no se pueden contar. No miento ni exagero un ápice si digo que esta tesis ha sido posible en gran medida por todo el esfuerzo y el trabajo duro que ha hecho y que me ha hecho realizar. Además, he de decir que para mí ha sido un orgullo y un honor ser su doctorando y que siempre llevaré conmigo la satisfacción de haber trabajado con él. No en vano, para mí ya es mi *pai académico* y espero seguir teniéndolo por muchos años. Muchas gracias, José Antonio, de corazón.

Como decimos los *tràdums* en nuestros trípticos o programas de mano:

A «tós» ustedes

Gracias

Índice

1.- Introducción	9
2.- Los componentes del teatro	15
- 2.1.- Breve recorrido teórico por las teorías contemporáneas	15
- 2.2.- Elementos del teatro	20
o 2.2.1.- Espacio	20
o 2.2.2.- Tiempo	22
o 2.2.3.- Personaje	24
o 2.2.4.- Conflicto	25
- 2.3.-Agentes del teatro y sus relaciones de poder	27
o 2.3.1.- Autor	27
o 2.3.2.- Director	30
o 2.3.3.- Actor	33
o 2.3.4.- Espectador	35
3.- La traducción teatral	42
- 3.1.- Estado de la cuestión	42
- 3.2.- La traducción teatral en los Estudios de Traducción	45
o 3.2.1.- Teatro para leer y teatro para representar	47
o 3.2.2.- El concepto de fidelidad en traducción teatral	54
o 3.2.3.- El maremágnum terminológico	59
▪ 3.2.3.1.-Adaptación, versión, recreación, versión libre, etc.	59
▪ 3.2.3.2.-Actualización	75
- 3.3.- Características del texto teatral	78
o 3.3.1.- Oralidad	79
o 3.3.2.- Inmediatez	84
o 3.3.3.- Multidimensionalidad	87
o 3.3.4.- Publicidad	90
▪ 3.3.4.1.- Cadena de relaciones	90
▪ 3.3.4.2.- Traductor «a pie de escenario»	96
o 3.3.5.- Teatralidad	102
o 3.3.6.- Representabilidad	105
4.- Cuestiones metodológicas y presentación del corpus	109
- 4.1.- La réplica	109
- 4.2.- Modelo de análisis	110
- 4.3.- Corpus de obras	112
o 4.3.1.- Raphaël Toriel	113
▪ 4.3.1.1.- Autor	113
▪ 4.3.1.2.- <i>Como mujer</i>	113
o 4.3.2.- José Maria Vieira Mendes	115
▪ 4.3.2.1.- Autor	115
▪ 4.3.2.2.- <i>Mi mujer</i>	115
▪ 4.3.2.3.- <i>Padam padam</i>	117
▪ 4.3.2.4.- <i>Tercera edad</i>	119
▪ 4.3.2.5.- <i>La pasión según Max</i>	120
o 4.3.3.- Amélie Nothomb	121
▪ 4.3.3.1.- Autora	121
▪ 4.3.3.2.- <i>Los combustibles</i>	121
o 4.3.4.- Itziar Pascual	123
▪ 4.3.4.1.- Autora	123
▪ 4.3.4.2.- <i>Nana (Canção de embalar)</i>	124
o 4.3.5.- Nelson Rodrigues	124
▪ 4.3.5.1.- Autor	124
▪ 4.3.5.2.- <i>Viuda, pero honrada</i>	125

▪ 4.3.5.3.- <i>El beso en el asfalto</i>	127
○ 4.3.6.- Raul Brandão	129
▪ 4.3.6.1- Autor	129
▪ 4.3.6.2.- <i>El loco y la muerte</i>	130
○ 4.3.7.- Plínio Marcos	131
▪ 4.3.7.1- Autor	131
▪ 4.3.7.2.- <i>Navaja en la carne</i>	131
5.- Análisis del corpus	134
- 5.1.- Oralidad	134
○ 5.1.1.- Fluidez	135
○ 5.1.2.- Encadenamientos	141
○ 5.1.3.- Cacofonías y eufonías	146
○ 5.1.4.- Puntuación y conectores	150
○ 5.1.5.- Interjecciones y onomatopeyas	152
○ 5.1.6.- Elementos de realce	155
- 5.2.- Inmediatez	159
○ 5.2.1.- Calcos	159
○ 5.2.2.- Ambigüedades	170
▪ 5.2.2.1.- Deseadas	170
▪ 5.2.2.2.- No deseadas	172
○ 5.2.3.- Neologismos	173
▪ 5.2.3.1.- Palabras	174
▪ 5.2.3.2.- Frases hechas	177
○ 5.2.4.- Juegos de palabras	180
- 5.3.- Multidimensionalidad	189
○ 5.3.1.- Tratamientos	189
▪ 5.3.1.1.- Formas de cortesía	190
▪ 5.3.1.2.- Apelativos cariñosos	195
▪ 5.3.1.3.- Insultos y palabrotas	197
○ 5.3.2.- Referencias culturales	213
○ 5.3.3.- Argot	227
○ 5.3.4.- Nombres propios	232
○ 5.3.4.1.- Nombres propios de «persona»	232
▪ 5.3.4.1.1.- Transferencia cruda	236
▪ 5.3.4.1.2.- Adaptación ortográfica o de pronunciación	238
▪ 5.3.4.1.3.- Traducción directa	240
▪ 5.3.4.1.4.- Traducción funcional	241
▪ 5.3.4.1.5.- Traducción creativa	243
○ 5.3.4.2.- Nombres propios de cosa	246
○ 5.3.4.3.- Nombres propios de las obras	256
- 5.4.- A modo de resumen	257
6.- Conclusiones	260
7.- Resumo e conclusões	270
8.- Bibliografía	282
9.- Anexos	300
9.1.- Entrevistas	300
9.1.1.- José Maria Vieira Mendes	300
9.1.2.- Vera San Payo de Lemos	308
9.1.3.- Júlio Martín da Fonseca	321
9.1.4.- Claudio Castro Filho	330
9.2.- Carteles	337
9.3.- Enlaces de <i>Tercera edad</i>	347

1.- Introducción

Los tiempos cambian y con ellos la Traductología, que no es impermeable a los avances técnicos y sociales. Así, los Estudios de Traducción, aunque tienen que soportar el peso de su historia y del sustrato lingüístico (Basalamah 2012: 13), han sabido adaptarse en mayor o menor medida a las nuevas circunstancias provocando una especie de atomización (Gambier 2012: 78) dado que cada disciplina en particular (científica, médica, literaria, audiovisual, etc.) cuenta con condiciones diferentes y persigue objetivos diferentes, lo que ha propiciado el desarrollo de diversas metodologías. En este sentido, la traducción teatral ha estado un tanto olvidada, a pesar del *boom* de los estudios de traducción teatral en los años 80, olvido que ha quedado bien reflejado en la ya famosa metáfora «santoyana» del *páramo*. Por eso, uno de los objetivos que nos hemos propuesto en esta tesis es presentar un modelo de análisis en traducción teatral, al considerar que existe una laguna en este campo y esto no obstante los trabajos de Ezepeleta, Merino o Pavis, por citar algunos. Esta metodología proviene del contacto y el trabajo con diversos agentes, una reivindicación de Gambier (2012: 78) que hacemos nuestra pues entendemos que las traducciones juegan un papel fundamental en el plano social, cultural y económico. Nos alejamos de este modo de los enfoques estrictamente literarios y literales y de la consideración de la traducción teatral como algo meramente literario, sobre todo si tenemos en cuenta su marcada función práctica (representación). Este hecho, unido a una escasa reflexión y formación de traductores, ha llevado a percibir la traducción teatral como un simple trasvase palabra por palabra, lo que le ha creado al concepto de «traducción» una muy mala fama en los ambientes teatrales y ha influido en la visión de esta actividad como algo añejo, caduco y falto de ritmo (*cf.* 3.2.3.1.). Por ello, en la base de esta tesis hay una firme voluntad de realizar un acercamiento más pragmático a esta disciplina, cuya vertiente práctica es innegable, conciliando la teoría con la práctica a partir de un corpus formado por once obras y trece traducciones, todas ellas escenificadas o leídas en público. Así, todas las opiniones presentadas en este trabajo irán orientadas hacia la idea del texto teatral como un texto práctico y público, dado que son necesarias diversas personas para su ejecución. No obstante, nos gustaría dejar claro que el modelo propuesto, así como las opiniones vertidas a lo largo de este trabajo, no son excluyentes, sino complementarias de otras propuestas, y solo pretenden aportar un punto de vista producto de nuestra propia experiencia que, sin duda, se enriquecerá en el futuro con nuevas y diferentes visiones.

Mi interés por el teatro arranca a los 15 años, cuando me uní al grupo de teatro del instituto Pintor Juan Lara en El Puerto de Santa María (Cádiz) allá por 2004. Más tarde, al llegar a la Universidad, empecé a hacer teatro en el grupo *Teatràdum* de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada donde sigo trabajando a día de hoy. Hasta la fecha llevo casi una treintena de obras «a mis espaldas» y he realizado todo tipo de actividades en el mundo del teatro, como la adaptación y traducción de guiones, la búsqueda de atrezzo y vestuario y, obviamente, la actuación.

En *Teatràdum* hemos adoptado una regla no escrita (una de tantas): «siempre ahora y siempre en Granada». Es decir, siempre que hemos realizado una obra, desde *La importancia de ser Severo* de Oscar Wilde o *El cadáver del señor García* de Jardiel Ponceña hasta la adaptación de la película *Familia* de Fernando León de Aranoa, pasando por *Dios, una comedia* de Woody Allen o por adaptaciones de pequeños relatos brasileños del autor Nelson Rodrigues (*Como la vida misma* y *Así [de surrealista] es la vida*), hemos decidido traer los referentes al momento actual y hemos sustituido cualquier referente cultural extranjero por uno local o nacional. He de decir, por otra parte, que en un principio no entendí esta regla, aunque siempre la acaté y me pareció muy lógica, hasta que empecé a investigar en el campo de la traducción teatral. De hecho, es posible que de no haber existido, nunca hubiera entrado tan profundamente en la problemática que subyace en la traducción teatral. Hemos de insistir en que nuestro público objetivo es, en su mayoría, universitario y joven, lo que habrá condicionado algunas soluciones de traducción. Sin embargo, lejos de parecernos un perjuicio, creemos que es un claro ejemplo de cómo es posible adaptar un texto para conseguir sacar su mayor potencial, como veremos a lo largo del presente trabajo.

En relación con lo expuesto anteriormente, haber cursado el máster de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada me permitió reflexionar sobre mi experiencia teatral y a la vez me sirvió para iniciarme en la investigación, dentro de la línea de Traducción literaria, compaginando mis inquietudes prácticas con las teóricas e investigadoras. Ha supuesto, además, una ocasión excepcional para conseguir aunar mis dos pasiones en una: la traducción y el teatro. En esta tesis vamos a adoptar una perspectiva sobre estas dos pasiones desde un punto de vista investigador y teórico, pero a la vez, eminentemente práctico, ya que de las once obras que conforman el corpus, he intervenido, en mayor o menor grado, en diez de ellas. Además, la inmensa mayoría de mis aseveraciones provienen de la práctica del teatro y del contacto con el público,

destinatario último del texto teatral, así como de la oportunidad que tuve de hacer mi estancia en el grupo de investigación TETRA perteneciente al Centro de Estudios Comparatistas de la Universidad de Lisboa bajo la dirección de Manuela Carvalho.

No obstante, sería injusto no mencionar toda la obra de teóricos y prácticos (tanto del ámbito traductológico como del ámbito teatral) que forman parte de la bibliografía de la presente tesis cuyo objetivo básico es la creación de un modelo de análisis de traducción teatral que permita una mayor eficacia para la formación del alumnado, así como para desarrollar posteriormente modelos de calidad. Este modelo, que tiene su base en nuestro TFM presentado en 2012 *Cuando traducir es un espectáculo*, ha sufrido diversos cambios con el fin de hacerse más ágil y fácil de utilizar. Podemos ver, por ejemplo, cómo se ha simplificado con respecto al presentado en la revista *Sendeban* en el artículo titulado *Recalificar el páramo*. Esta evolución se debe sobre todo a una profunda reflexión que ha estado basada, principalmente, en la observación tanto desde dentro como desde fuera del hecho teatral.

Asimismo, hemos de decir que nuestro modelo, al igual que la reflexión que lo acompaña, no es excluyente, sino complementario de otras propuestas, ya que pensamos que el diálogo y el intercambio de ideas es la base de cualquier avance científico. Por ello, nos limitamos a poner nuestro granito de arena o, si se prefiere, a plantar nuestra semilla en este campo tan yermo, en este «páramo», como lo denominó Santoyo, que es el de la traducción teatral. Dicho esto, nos gustaría animar a la investigación en esta área del conocimiento, muy desconocida para el «gran público», donde es necesaria la colaboración con agentes externos al mundo de la traducción que son, al mismo tiempo, usuarios, pero no destinatarios finales. Esto nos abre, a nuestro juicio, un universo de posibilidades y permite un valioso intercambio de puntos de vista que enriquecen enormemente el trabajo y la reflexión. Si algo me ha enseñado el teatro ha sido a contemplar los puntos de vista de los diferentes miembros dado que todos vamos en el mismo barco y perseguimos un mismo bien común: la representación satisfactoria de la obra.

En cuanto a la constitución del corpus, ha de señalarse que está muy influido por condicionantes reales como son el número de actores que conforman el grupo de teatro *amateur Teatràdum*. Además, (cf. 4.3.), hubo que cambiar el sexo de algunos personajes (o actores) o disminuir el número de personajes, como en el caso de *El beso en el*

asfalto. Estas limitaciones, lejos de constituir una rémora, suponen un punto de realismo con respecto a una situación «profesional» dentro del teatro. Las obras fueron escogidas bien por la proximidad con el autor o el traductor (reiteramos las gracias a Itziar Pascual y Júlio Martín da Fonseca), bien porque hayan formado parte de alguna temporada de *Teatràdum* o de *Tripico*, otro grupo de teatro con el que mantenemos extraordinarias relaciones y cuyos tres miembros se han volcado en las dos propuestas, *Los combustibles* y *Navaja en la carne*, con las que hemos trabajado hasta ahora.

También queremos justificar la extensión de esta tesis, en consonancia con la tendencia actual que privilegia la elaboración de trabajos bien delimitados que planteen directamente un asunto. En este sentido, nuestra intención siempre ha sido la de hacer algo práctico y manejable. Además, consideramos que, al contrario que antaño, la tesis es el punto de partida de una carrera investigadora, no la meta. No obstante, estimamos no haber sacrificado un ápice de completitud. Nos hemos centrado en cuestiones que juzgamos esenciales para la correcta comprensión de un lector que no es lego en al menos una de las dos materias que se unen y complementan en la presente tesis: teatro y traducción desde una perspectiva práctica, teórica e investigadora.

Por ello, después de esta introducción, este trabajo comienza con un breve capítulo, el segundo, que se centra en la teoría teatral, donde definiremos algunos conceptos importantes tanto de la escritura teatral: *espacio, tiempo, personaje y conflicto* como los agentes (*autor, director, actor y espectador*) y las relaciones de poder que se establecen entre ellos y con el traductor. En este sentido, será interesante observar cómo a lo largo del siglo XX, y en gran parte debido a la irrupción del cine, las relaciones del mundo del teatro fueron experimentando grandes cambios que estuvieron a punto de acabar con la imagen clásica del autor. Creemos que este apartado es muy importante para entender el capítulo tercero, que está dedicado íntegramente a la traducción teatral y, por ello, es más extenso. En este capítulo profundizaremos en algunos aspectos ya esbozados en nuestro TFM de 2012 como son *oralidad, inmediatez y multidimensionalidad* e indagaremos en otros como son la fidelidad al texto teatral, los problemas terminológicos a la hora de hacer mención a cualquier modificación textual (ya sea un traspaso lingüístico, cambios en lo que respecta a la trama o a las referencias culturales, etc.) y los elementos de *publicidad, teatralidad y representabilidad*.

Ya en el capítulo cuarto nos centraremos en cuestiones metodológicas relativas a la réplica y expondremos el modelo de análisis que aplicaremos al corpus de obras. Además, en este mismo capítulo presentaremos las obras y los autores que componen el corpus: once obras, diez de ellas escritas en francés y portugués con su traducción al español y una en español con su traducción al portugués, con autores procedentes de Líbano, Bélgica, Portugal, Brasil y España.

Será en el capítulo quinto, el penúltimo si excluimos el dedicado a las conclusiones y la bibliografía, donde desarrollaremos nuestro modelo de análisis basado en los tres pilares básicos de *oralidad*, *inmediatez* y *multidimensionalidad*. A través de ellos, iremos exponiendo una serie de ejemplos (frases hechas, cacofonías, referencias culturales, argot, nombres propios, etc.) extraídos de las once obras y trece traducciones que integran el corpus de esta tesis. Por último, en el sexto capítulo mostraremos las conclusiones a las que hemos llegado tras todo el análisis en donde procuramos abrir camino a nuevas vías de investigación y aplicaciones del presente trabajo.

Finalmente, tras la bibliografía utilizada, se incluyen tres anexos que recogen las cuatro entrevistas que hemos realizado a lo largo de estos dos años y medio a los traductores y autores teatrales José Maria Vieira Mendes, Vera San Payo de Lemos, Júlio Martín da Fonseca y Claudio Castro Filho, así como los carteles de ochos obras de teatro que forman parte del corpus y los enlaces de la obra *Tercera edad*, que se puede consultar por Internet.

En resumen, los objetivos de la presente tesis son:

* Demostrar la importancia del *traductor a pie de escenario* para mejorar la calidad de las traducciones y facilitar el trabajo del resto de agentes implicados en el esquema comunicativo. Asimismo, hacer hincapié en la importancia de su correcta formación, no solo en lo que respecta al conocimiento de las lenguas involucradas en su trabajo, sino también en lo relativo a las culturas y las concepciones teatrales de partida y de llegada para poder transmitir adecuadamente el sentido de la obra.

* Defender la postura de que la adaptación cultural es la mejor manera de trasvasar la parte más importante de una obra de teatro, la trama, y no desviar así la atención hacia aquellos elementos que no eran importantes en la cultura origen.

* Crear un modelo de análisis del texto teatral polivalente, que pueda servir tanto para un análisis pre como postraductológico. Asimismo, este modelo no ha de circunscribirse solamente al guion teatral, sino que teniendo en cuenta que el texto teatral comparte gran parte de su «genoma» con otros que nacieron a partir de él, como es el caso del guion cinematográfico o los guiones de series de televisión, pueda servir tanto para la subtitulación o el doblaje, como a la hora de realizar *remakes*, atendiendo, por ejemplo, a la proliferación de series españolas que se han adaptado a otros países como, por ejemplo, *Aquí no hay quien viva*, *Los misterios de Laura* o *Los Serrano*, y viceversa.

2.- Los componentes del teatro

Tras la introducción general dedicamos este capítulo a repasar sucintamente la historia contemporánea del teatro, así como los componentes y agentes (con sus respectivas relaciones) necesarios para el funcionamiento de la actividad teatral. Esta panorámica tiene por objetivo ofrecer una serie de premisas básicas para el conocimiento del porqué del funcionamiento de esta actividad y se fundamenta en la necesidad de comprender cómo todos estos elementos influyen en el trabajo del traductor teatral. Ahora bien, estos aspectos serán tratados de forma breve puesto que no queremos extendernos en demasía al considerarlos una parte complementaria, pero no fundamental, de la presente tesis.

2.1.- Breve recorrido por las teorías contemporáneas

La reflexión sobre el teatro viene de antiguo. Así, podríamos convenir que una de las primeras reflexiones sobre el teatro en Occidente, si no la primera, es la *Poética* de Aristóteles donde el filósofo sentó lo que serán las bases de los textos dramáticos desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX (Ezpeleta 2007: 29).

Sin embargo, el teatro cambia enormemente desde finales del siglo XIX y principios del XX. Este momento de cambio no es fortuito. Si hay algo que cambia al teatro es la llegada del cine ya que el teatro no puede competir con la riqueza visual de una cámara ni con los escenarios de este. Como reacción, el teatro vuelve sus ojos a la mirada introspectiva, a los problemas complejos y a la propia psicología de los personajes (Valbuena 2000: 35). No en vano, continúa Valbuena (2000: 35), el teatro se ha convertido en «un mensaje más psicológico que de exhibición audiovisual». Asimismo, caben destacar otras causas que confluyen en esta «revolución escénica» como las mejoras a nivel técnico (iluminación, escenarios móviles), la primacía del director de escena y su separación de funciones con respecto al actor, el dramaturgo o el productor, aunque las puede seguir simultaneando, y los progresos en las tecnologías de la información que hacen que las innovaciones se transmitan cada vez más rápidamente (Oliva y Torres 1990: 363-364).

De este periodo destacarán nombres propios como Vsévolod Meyerhold (1874-1942), quien propugnaba, frente al naturalismo imperante, un teatro «desnudo» sin decorados,

vestuarios ni maquillajes, en el que el actor fuera el centro y usara su dicción supeditada a su cuerpo para transmitir emociones (Oliva y Torres 1990: 364-365; Teixeira 2005: 186), así como un derribo de la «cuarta pared» (Teixeira 2005: 186).

Entre 1910 y 1925 aproximadamente tendrá su esplendor el expresionismo, movimiento que, frente al gran belicismo existente en estos años, buscará la distorsión en todas sus vertientes y estará impregnado de violencia reivindicativa y angustia. El expresionismo rompe con el equilibrio y las leyes clásicas enunciadas por Aristóteles, y concede un gran papel a la iluminación y a la música (Oliva y Torres 1990: 368-370).

Este periodo dará lugar posteriormente a un movimiento que se llamó la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*) cuyo máximo exponente fue Erwin Piscator (1893-1966). Creador del concepto *teatro total* (Teixeira 2005: 219), Piscator prefería los actores aficionados a los profesionales al interesarle más la denuncia social y el testimonio que la estética; además, influido por la filosofía marxista, romperá con el espacio escénico tradicional y llevará el teatro a lugares como talleres o fábricas e incluirá en sus obras documentos cinematográficos o dibujos animados (Teixeira 2005: 219). A imitación suya surgieron grupos de teatro como *La Barraca* de Lorca o el teatro de guerrillas de Alberti-León. Este teatro político popularizó dos subgéneros: las actualidades, pequeños *sketches* cómicos que satirizaban personajes y noticias del momento, y el drama histórico, como forma de crítica del presente. Este tipo de teatro empezó a decaer tras la Segunda Guerra Mundial, pero siguió muy vigente en España, Portugal o en países de Latinoamérica sumidos en dictaduras de derechas (Oliva y Torres 1990: 373-374).

Otro nombre de obligada cita es el de Bertolt Brecht (1898-1956), una de las figuras más importantes del teatro del siglo XX. En su estilo destaca la sencillez expositiva, los diálogos cortantes y esquemáticos y el uso de la parábola. Asimismo, tiene una cuidada literatura que busca siempre el sentido del humor y la ironía (Oliva y Torres 1990: 378). Su teoría teatral se basa en una serie de premisas: había que ser consecuente con la realidad histórica en la que se vive y esta realidad lo condujo a un teatro racional, científico, preciso y objetivo y de inspiración marxista (Teixeira 2005: 56), con el que pretendía combatir la injusticia social; además, Brecht busca la utilidad y la eficacia en el arte y un «extrañamiento» o «distanciamiento» (*Verfremdungseffect*) que impidiera la identificación (*Einführung*) del público (Oliva y Torres 1990: 382). A este tipo de teatro

se le denominó tras su muerte «teatro épico» (Oliva y Torres 1990: 383), cuyas diferencias exponemos en la tabla que se muestra a continuación:

FORMAS DRAMÁTICAS	FORMAS ÉPICAS
Se actúa	Se narra
Se envuelve al espectador en una acción escénica	Se hace del espectador un observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones
Se ofrecen vivencias	Se ofrecen imágenes del mundo
El espectador es introducido en algo	Se sitúa al espectador frente a algo
Sugestión	Argumento
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones conducen a una toma de conciencia
El espectador simpatiza	El espectador estudia
El hombre es algo conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable
La tensión aparece desde el principio	La tensión está en todo el desarrollo
Cada escena está en función de la siguiente	Cada escena tiene sentido en sí
La acción es creciente	La acción es oscilante
El pensar determina al ser	El ser social determina el pensar
Expresión de sentimientos	Expresión de la razón

Tabla de diferencias entre las formas dramáticas y las épicas, tomada de Oliva y Torres (1990: 383)

Otro referente de este periodo es Luigi Pirandello (1867-1936), autor que encuentra en el teatro una forma de introspección y reflexión vital sobre el ser humano y la vida. Así pues, el teatro se muestra con un espejo, como un punto de contemplación, al contrario de lo que propugnaba Brecht (Oliva y Torres 1990: 384-385).

Por otra parte, Antonin Artaud (1896-1948), otro nombre fundamental, proponía acabar con el teatro anterior al suyo para que volviera a sus orígenes, a su verdadero sentido ritual y sagrado (Teixeira 2005: 36). Así, la escena debería perder todas las cualidades que la caracterizan: la coherencia de la intriga, la verosimilitud y la psicología de los personajes. Además, Artaud consideraba que el actor debía reinventarse en cada nuevo pase (Oliva y Torres 1990: 386-389). Este punto nos parece importante pues, como veremos más adelante, el espectáculo teatral es único e irrepetible y, aunque una obra se vea dos veces representada por la misma compañía y en el mismo espacio escénico, no se verá la misma representación. Esta idea de no repetición estará en la base de nuestra consideración del teatro como algo vivo, algo que está en continuo cambio.

Asimismo, este autor es el creador del denominado *teatro de la crueldad* que, entre otras cosas, expone lo siguiente: «Não se trata de suprimir a palavra, mas de fazer com que ela mude sua direção e, sobretudo, de reduzir seu lugar, considerá-la como coisa diferente de um simples meio de conduzir caracteres humanos e seus fins exteriores» (Teixeira 2005: 36). Artaud también propuso sustituir la tradicional división entre escenario y platea por un espacio único sin que hubiera barreras entre los actores y el público (Teixeira 2005: 36).

Otro de los movimientos más importantes de la primera mitad del siglo XX es el *teatro del absurdo*, cuyo mayor exponente fue Samuel Beckett (1906-1989), con el que se busca romper las leyes de la lógica social imperante (Oliva y Torres 1990: 391-392). Se trata de un teatro parco en atrezzo, en movimientos y luces, con actores con voces semiapagadas donde la comunicación es casi imposible (Oliva y Torres 1990: 395). Beckett vuelve al concepto de extrañamiento enunciado antes por Brecht, ya que la identificación con los personajes o con la trama parece imposible y se opta por estructuras cíclicas¹ (Oliva y Torres 1990: 399). Sin embargo, es un teatro en el que predomina la palabra, frente al *teatro de la crueldad*, y que busca la naturalidad (alejándose del concepto de extrañamiento de Brecht).

A partir de los años 60 se vive una lucha (fuera del teatro comercial) entre aquellos que abogan por un teatro «de texto» y otros más partidarios de la «creación colectiva» o de la «expresión corporal» (Sastre 2001: 5). Así pues, después de esta década, muchos vanguardistas le dieron la espalda al texto y al concepto mismo de literatura y propugnaron, frente a «en el principio fue el verbo», «en el principio fue la acción»,² inspirados en Goethe (Sastre 2001: 6). No obstante, esta tendencia de dejar la escritura teatral en manos de los que hacen teatro ha sido bastante contestada (cf. 2.3.1.). Además, hay que destacar que el teatro se ve influido en esta etapa por otras artes como la pintura o la escultura. Asimismo, la figura del autor se ve desplazada en los años sesenta para ser, en palabras de Roberto Cossa (2004: 14), «invitado a marcharse» en los años setenta y luego recuperar algo de terreno en los años ochenta antes de volver con fuerza en los noventa (cf. 2.3.3.).

¹ Como veremos más adelante, la obra *Mi mujer* de José Maria Vieira Mendes también tiene esa estructura cíclica ya que las escenas y los diálogos parecen repetirse una y otra vez.

² Esta oposición entre verbo y acción se puede ver en la obra *La pasión según Max* de José Maria Vieira Mendes. En esta obra, Max, el protagonista, se define como «soy aquello que no puede ser escrito porque no tiene ideas. Solo acciones». Anteriormente, un hombre sabio le había dado a Max el siguiente consejo: «La vida se basa en elecciones y no en palabras. No creas en las palabras. Son lentas y engañan».

Todos estos cambios llevan a una activación del receptor (el público). Para ello, la obra no ha de verse como un todo acabado, ya que lo importante no es el resultado sino el proceso, como ocurría con el *happening* americano (Oliva y Torres 1990: 407). Por estos años también hay que destacar el experimental *living theatre* con obras sin apenas texto y basadas en ejercicios (Oliva y Torres 1990: 410).

Otra corriente importante es el *open theatre* cuya consigna básica es «el teatro está en el actor». En palabras de uno de sus fundadores, Joe Chaikin (Oliva y Torres 1990: 411):

A diferencia del cine, lo elemental en teatro es la *presencia actual*. Actuar es manifestar visiblemente partes de nosotros mismos sin separar la mente de nuestras vísceras. Como artistas somos vehículos que posibilitan que las ideas se manifiesten formalmente a través de nuestras sensaciones.

En esta línea y algo más adelante, de la mano de Jerzy Grotowski (1933-1999), aparece el *teatro pobre* que propugna que el teatro puede prescindir de todo, menos de actores y de espectadores. Asimismo, le otorga al actor la capacidad de ser «creador de escena» (Oliva y Torres 1990: 419). Podemos ver aquí ciertas reminiscencias del *teatro desnudo* de Meyerhold, antes mencionado.

El concepto de *creación colectiva*, que hemos referido anteriormente, tiene un gran desarrollo en Sudamérica debido a dos factores principalmente: una formación parecida entre todos los componentes y un modo de evitar posibles problemas con las autoridades.³ Dentro de este gran concepto que engloba diversas modalidades, cabe destacar el nombre de Enrique Buenaventura que reemplaza la autoridad que había estado ganando el director de escena en las últimas décadas⁴ por un análisis textual. Este autor considera a los actores como autores del espectáculo ya que realizan labores propias de un director de escena⁵ (Oliva y Torres 1990: 426-427).

Para terminar este breve recorrido, y ciñéndonos a la escena española más contemporánea, cabe destacar la labor de grupos aún en activo como los sevillanos *La*

³ Hemos de recordar que en los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, América Latina estuvo gobernada por varias dictaduras de diverso signo político, aunque la mayoría de ellas conservadoras.

⁴ Aunque llega a rechazar la figura del director de escena, no descarta su participación en el montaje como organizador, alguien que pueda «ver la totalidad durante *todo* el trabajo» (Oliva y Torres 1990: 427), interesante idea que también está en la base de nuestro concepto de traductor a pie de escenario.

⁵ En el caso concreto de *Teatràdum*, el grupo de teatro *amateur* donde he desarrollado mi labor de actor, traductor y adaptador, tampoco existe esa figura del director propiamente dicha. Sin embargo, sí existe un guion predefinido; los actores, mediante el ensayo y el análisis del texto, van realizando y consensuando los cambios que llevarán después a lo que es el montaje final de la obra.

Cuadra (1969); *Els Joglars* (1962), con sus costosas y modernas escenografías; *Els Comediants* (1971), con sus acrobacias y números de circo; *La Fura dels Baus* (1979), con sus innovadores espectáculos donde todo el espacio (suelo, techo, el que ocupa el público) pertenece a los actores⁶ (Oliva y Torres 1990: 428-432) o *Animalario* (1996) y sus talleres de investigación colectivos donde participa toda la compañía.

2.2.- Elementos del teatro

2.2.1.- Espacio

Como bien afirma Pilar Ezpeleta, la «necesidad espacial de proyección tridimensional está en la naturaleza misma del texto dramático» (2007: 62).⁷ Así es, el espacio es un concepto abstracto en el texto que se ha de plasmar de forma concreta en un escenario durante la representación por un lado y que, por otra parte, deberá ser imaginado por el espectador. Además, como bien explica Bobes (1987: 237-238):

El espacio impone, tanto al Texto Literario como al Texto Espectacular, unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: a las funciones (situaciones), a los actuantes (personajes), al tiempo y sus manifestaciones, y a toda relación que pueda establecerse entre esas unidades; y este hecho caracteriza al teatro frente a otros géneros literarios, porque en estos el espacio no condiciona a los demás elementos, sino que resulta más independiente.

En cuanto a las posibles clasificaciones de este elemento tan importante, Ezpeleta (2007: 62-63) divide el espacio en el teatro en dos tipos: *espacio dramático*, que es una imagen que se reconstruye en la imaginación del espectador y del resto de actores, y el *espacio escénico* (o *de la representación*) que es el que el espectador reconoce como tal. Asimismo, la autora reconoce que el texto dialogado puede considerarse un decorado sonoro al estar en él las referencias e indicaciones espaciales⁸ (Ezpeleta 2007: 63).

⁶ El propio grupo en su *Manifiesto canalla* de 1983 se autodefine como «organización delictiva dentro del panorama actual del arte» que «se aproxima más a la autodefinition de fauna que al modelo de ciudadano. Cada acción representa (...) una acción agresiva contra la pasividad del actor, una intervención del impacto para alterar la relación de este y el espectáculo» (Oliva y Torres 1990: 432).

⁷ Podemos complementar esta consideración con la de Anxo Abuín (2007: 18), para quien el espectáculo teatral no puede concebirse sin actor, espectador ni espacio.

⁸ Vemos ejemplos de esto en *El beso en el asfalto*, cuando en el tercer acto el inspector Amigo le responde a Desi cuando esta le pregunta que dónde está, o en *Viuda, pero honrada*, de forma más velada, cuando don JB vaya «dirigiendo» la obra desde dentro haciendo saltos temporales y espaciales.

Por su parte, Cueto (2007: 5) aumenta este número a cinco al distinguir los siguientes tipos de espacios: dramáticos (de ficción dramática); lúdicos (creados por el actor); escenográficos (decorados); escénicos (lugar físico donde se representan el resto de espacios) y el teatral (tanto el escenario como la sala donde se encuentran los espectadores).⁹ Con respecto a este último, la autora (2007: 6) señala que la situación de un teatro, así como los edificios que lo rodean, dan información acerca de la estructura social y las características culturales del público.

A propósito del espacio escénico, Cueto (2007: 7), basándose en Breyer (1968), distinguirá tres tipos básicos: en forma de *T* (los espectadores frente a la escena), en forma de *O* o de *U* (los espectadores rodean parcialmente la escena) o en forma de *X* (los espectadores se colocan en el centro). Asimismo, destaca algunas variantes como el tipo *L* del *noh* japonés, el tipo *F* del *kabuki*, también japonés, o el tipo *H* que consiste en un espacio sin fondo en medio de dos salas simétricas.

Pavis (2002 [1987]: 118) da un paso más allá y diferencia seis tipos de espacios: el dramático, el escénico, el escenográfico o teatral, el lúdico (o gestual), el textual y el interior, que describe de la siguiente manera:

- El espacio dramático es el lugar imaginario donde se desarrolla la acción y que se reconstruye en la imaginación del espectador.
- El espacio escénico es el espacio real, es decir, el escenario donde interpretan los actores.
- El espacio escenográfico o teatral es aquel donde se sitúan los espectadores y los actores durante la representación.
- El espacio lúdico o gestual es aquel que crea el actor mediante sus movimientos.
- El espacio textual, en cambio, se produce cuando el texto no es un medio para realizar un espectáculo, sino un espectáculo en sí.
- El espacio interior se realiza cuando se muestra un recuerdo, una ilusión o una alucinación de un(os) personaje(s) determinado(s). Se puede referir tanto a momentos puntuales como a actos enteros, como es el caso del segundo acto de *Viuda, pero honrada*, que no es más que un *flashback* de Don JB.

⁹ Como bien indica esta autora (2007: 6) no ha de confundirse el espacio teatral con el edificio de un teatro, ya que puede ser cualquiera donde exista copresencia bien sea una calle, el aula de una facultad, etc.

Como hemos visto, apoyado por Pavis, por Ezpeleta y por Cueto, existe un espacio que ellos denominan *dramático* donde la imaginación del espectador será la que llene los huecos. Por lo tanto, será el traductor el que ejercerá las tareas de *primer lector*, *primer dramaturgo en lengua meta*, *primer director* y *primer actor*.¹⁰ Le corresponderá a él imaginar cómo será un espacio de la puesta en escena, ya que puede no conocer el espacio físico y real donde se vaya a realizar la obra o tal vez sí, si tenemos en cuenta el concepto de *traductor a pie de escenario* que veremos en el apartado correspondiente, así como el vestuario de los actores, el maquillaje, el atrezzo, etc., del mismo modo que haría el lector de una novela. Así pues, es lógico pensar que «Si hay tantas lecturas como lectores, es lógico pensar que habrá tantas traducciones como traductores» (Guirao 1999: 38). Por ello, creemos imposible lo que algunos autores afirman sobre que el traductor no debe imaginar una puesta en escena pues, al reunir los «cargos» antes mencionados, deberá imaginar aquello que está escribiendo y leyendo. Es imposible, por tanto, exigirle esa neutralidad al traductor del mismo modo que no se le exige al lector.

2.2.2.- Tiempo

Al igual que el espacio, anteriormente comentado, el tiempo será otro de los factores a tener en cuenta para definir el teatro ya que el texto se escribe para ser representado en un tiempo convencional y limitado (Bobes 1987: 217). No en vano, en palabras de Ezpeleta (2007: 61): «el teatro se sitúa en un presente siempre presente que coincide con el del espectador, su aquí y ahora es el aquí y ahora de la representación».

Esta autora (2007: 60-61), basándose en Elam (1980: 117-118), distinguirá cuatro tipos de tiempos:

- *Tiempo dramático (discourse time)*: El tiempo de la ficción que proponen los personajes.

¹⁰ Será el *primer lector* al ser la primera persona que recibe el texto en lengua meta; el *primer director* al ser el que ha de imaginar una puesta en escena; el *primer dramaturgo en lengua meta* al tener que enfrentarse a los mismos problemas que el autor en la lengua origen y *primer actor* al tener que ponerse en su piel a la hora de afrontar los problemas del texto.

- *Tiempo de la trama (plot time)*: Las situaciones y sucesos a los que se hace referencia en el discurso y que se corresponden con la estructura de información dramática dentro de la representación.
- *Tiempo de la fábula o tiempo cronológico (chronological time)*: La secuencia lineal de los hechos en el orden en el que supuestamente ocurren y que el espectador puede reconocer a través de la información que recibe.
- *Tiempo histórico (historical time)*: El contexto histórico que puede servir de «préstamo» para la obra y que nos permite identificar en qué momento de la historia transcurre esta.

Por su lado, Pavis (2002 [1987]: 349-350) distingue solamente entre dos tipos de tiempos: el escénico (*scénique*) y el extraescénico o dramático (*extra-scénique* ou *dramatique*), siendo el primero el tiempo real que el espectador vive entre el inicio y el fin de la representación y el segundo aquel que la ficción evoca. Sin embargo, lo más interesante es ver cómo se relacionan esos dos tiempos, cuya relación puede ser de tres formas (Pavis 2002 [1987]: 350):

- a) T_d [tiempo dramático] > T_e [tiempo escénico]. El tiempo de la ficción es mayor que el de la obra. Por ejemplo, en la obra *Viuda, pero honrada*, aparte de jugar con el tiempo, transcurren meses adelante y atrás. En *Mi mujer*, sin embargo, transcurren tres días en la escena (obviando la escena final), cuando la obra dura alrededor de 90-100 minutos. En el caso de *La pasión según Max*, la obra se desarrolla en un único día, pero, según las indicaciones del propio autor, la obra está pensada para durar solo 45 minutos. En este último caso, sí se cumpliría el precepto clásico según el cual en una obra de dos horas no puede transcurrir más de un día.
- b) $T_d = T_e$. El tiempo de la ficción coincide con el tiempo de la obra. Nos encontramos entonces ante un texto naturalista donde la realidad escénica intenta reproducir de una manera muy fidedigna la realidad propiamente dicha.
- c) $T_d < T_e$. El tiempo de la ficción es menor que el de la obra. Como bien dice Pavis, es una opción extraña, pero no por ello imposible.

2.2.3.- Personaje

En la entrevista que le realizamos en abril de 2013 a la traductora teatral Vera San Payo de Lemos, al hablar de los problemas que encontraba al traducir la oralidad, nos expresó lo siguiente: «Há situações em que a situação em que as personagens se encontram, no caso de haver personagens,...» (cf. 9.1.2., p. 309). Esta frase nos llamó la atención sobre todo por ese «no caso de haver personagens», puesto que no concebíamos cómo una obra de teatro pudiera no contar con personajes, ya fueran estos humanos, animales o conceptuales. Máxime, si tenemos en cuenta las palabras de Nieva (1984: 14) de que «el teatro solo son los personajes» y si consideramos que en el teatro (normalmente) hay una ausencia de narrador como figura independiente, por lo que parece que serán los personajes, al comunicarse entre ellos, los que transmitan ideas y sentimientos tanto entre ellos como al público (Abuín 1997: 26).

Asimismo, este concepto es bastante interesante para los traductores pues lo que caracteriza a los personajes es su forma de hablar (Sallenave 1982: 21), al contrario de lo que sucede con una persona donde será su carácter el que defina una forma de hablar u otra.

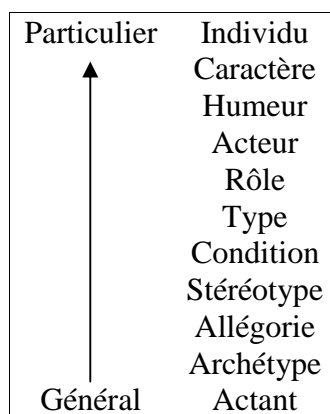
En medio de estas disquisiciones, Ezpeleta (2007: 69) arroja un poco de luz sobre este tema. La autora constata que desde Aristóteles, quien afirmaba en la *Poética* que «sin acción no sería posible tragedia, pero sí lo sería sin caracteres», en la historia del teatro occidental se han confundido la noción del actor y del personaje al transformarse este último en una entidad moral y psicológica equivalente a la de una persona. En este sentido, Alonso de Santos (2007: 118-119) citará algunos momentos claves en la definición de persona y personaje como son el tomismo, el cristianismo, la teoría del reflejo de Descartes, los estudios de la electricidad del siglo XIX y, ya en el siglo XX, la influencia de las teorías de Darwin sobre la evolución, las de Pavlov sobre el reflejo condicionado y las de Freud con su teoría del psicoanálisis.

Asimismo, este autor define las cuatro ideas básicas sobre el concepto de personaje, que reproducimos a continuación (Alonso de Santos 2007: 119-122):

- *Prioridad de la trama sobre el personaje*: Proveniente de las teorías aristotélicas que afirman que el personaje está subordinado a las acciones puesto que estas determinan sus comportamientos individuales.

- *Personaje como esencia del drama*: Concepción clásica y de la tragedia francesa del siglo XVII. En contraposición a la anterior idea, la trama o la acción es aquí algo secundario y lo que interesa es el conflicto interior o exterior del personaje.
- *Personaje como encarnación de una clase social*: Muy influidos por las doctrinas marxistas, este tipo de personajes son representativos de una clase social. Se sigue la máxima marxista de que «Mi condición social determina mi manera de actuar y de pensar» y los autores buscan, a través de ellos, que el público entienda sus relaciones como fruto de la dinámica de sus relaciones sociales.
- *Personaje-actor y acción como complementarios*: Ambos están integrados en las funciones que se ejecutan en el espacio escénico ante los espectadores.

Por último, Pavis (2002 [1987]: 249) presenta un esquema para mostrar el grado de realismo de un personaje que nos parece bastante interesante y que reproducimos a continuación:



No obstante, Alonso de Santos propone otro más sencillo con solo seis ítems que son: el arquetipo, el tipo, la alegoría, el carácter, el rol y el individuo (Alonso de Santos 2007: 132-137). El modelo de Pavis nos parece más completo y más pormenorizado. Sin embargo, el de Alonso de Santos, aunque más conciso, resume mejor las principales características y es más práctico sin perder los matices.

2.2.4.- Conflicto

El conflicto se caracteriza por ser, según la mayoría de creadores y teóricos teatrales, la base que sustenta la obra teatral (Pavis 2002 [1987]: 65; Alonso de Santos 2007: 67), ya

que la teoría clásica indica que el objetivo del teatro es el de presentar las acciones humanas, seguir la evolución de una crisis y la resolución de los conflictos (Pavis 2002 [1987]: 65). Su definición, en palabras de William Layton, es la siguiente: «Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral» (Alonso de Santos 2007: 67). Además, el conflicto sirve para revelar el interior del personaje, así como modificar o reafirmar su personalidad (Alonso de Santos 2007: 69), y está motivado por siete factores básicos: supervivencia, seguridad y protección, amor y posesión, estima y respeto propio, necesidad de conocer y entender, autorrelación o estética (Alonso de Santos 2007: 75-76).

Los conflictos de situación pueden ser de cinco tipos¹¹ (Alonso de Santos 2007: 77-82):

- *Interno*: Se produce cuando un personaje no está seguro de sus actos o desconoce las razones de sus emociones o deseos.
- *Por la relación*: Se origina cuando se mezclan las metas excluyentes del protagonista y del antagonista.
- *De situación*: Los personajes luchan por una situación económica, social y personal mejor.
- *Social*: El enfrentamiento de un personaje con su entorno, con las leyes de la comunidad en la que vive.
- *Sobrenatural*: Encuentro entre un personaje humano y una fuerza no humana.

La idea de conflicto es importante para el traductor ya que será la base de lo que deberá traducir. Así, las palabras no deberán ser más que un mero instrumento de expresión para que el público consiga llegar al centro del conflicto de la forma más parecida posible (el «decir casi lo mismo» de Umberto Eco) a la manera como llegó el espectador de la obra en su momento de recepción original.

¹¹ Pavis (2002 [1987]: 66) también diferencia cinco tipos de conflictos: rivalidad entre dos personajes, conflicto entre dos concepciones del mundo o morales irreconciliables, debate moral o dilema, conflicto de interés entre individuo y sociedad y combate moral o metafísico del personaje.

2.3.- Agentes del teatro y sus relaciones de poder

En este apartado, proponemos hacer un breve repaso a las figuras que interactúan en el proceso de creación de un espectáculo dramático para entender su lugar dentro de la cadena de relaciones (cf. 3.3.4.1.) y el porqué de sus motivaciones. En esta lista, hemos excluido deliberadamente la figura del traductor de forma independiente puesto que todos sus problemas serán tratados en el capítulo 3 de la presente tesis. Sin perjuicio de ello, haremos referencia a su trabajo y a sus relaciones con los otros miembros involucrados en el proceso teatral.

2.3.1.- Autor

Si nos hiciéramos la pregunta de quién es el autor de una novela, la respuesta parece obvia: el autor es aquel que escribió el texto. Sin embargo, en una obra de teatro donde son muchos los agentes que intervienen —y teniendo en cuenta que el texto es una parte más o menos importante de la representación, aunque no toda—, la pregunta que nos deberemos hacer sería: ¿quién es el autor de una representación teatral?¹²

Además, como hemos visto en el punto 2.1.1., la irrupción en el teatro de la figura del director teatral como figura independiente, trajo consigo el declive del estatus del autor, considerado como poco menos que un dios en años anteriores, hasta incluso pedirle al autor que abandonara el teatro en la década de los 70. Sin embargo, ya en la década de los 90 la situación se revierte y muchos jóvenes autores vuelven a ocupar el rol de director o de actor (Cossa 2004: 14). Esta tendencia, según el propio Cossa, va en aumento pues, de acuerdo con su opinión, los cursos de dramaturgia están llenos de alumnos, solo que estos son actores o directores dramáticos (Cossa 2004: 15). Es decir, sigue habiendo gente que se dedica a escribir para teatro, pero son personas provenientes del mundo del teatro.

Entre 1950 y 1960 surgió el concepto de *creación colectiva* (cf. 2.1.), que consistía en que los miembros de la compañía se involucrasen, en igualdad de condiciones, en la redacción del guion (o en su adaptación o modificación) elevando el estatus del actor al de autor. Sin embargo, hay autores como Sastre (2001: 6) que discuten esta idea al

¹² Concordamos con Cossa (2004: 15) en que la relación que se establece entre el autor dramático y el libro es secundaria. Esto le hará desdeñar la concepción de que el dramaturgo escribe literatura.

afirmar que no se les deja «la arquitectura a los albañiles (...) ni la música en las de quien toca el bombo en la banda del pueblo». Aunque se pueda concordar con las palabras de Sastre en un primer momento, el paralelismo entre práctica y teoría que promueve este autor es claro: por un lado, están los teóricos (en estos casos concretos el dramaturgo, el arquitecto y el compositor) y, por otro lado, los prácticos (los actores, los albañiles y el músico). Si bien es verdad que los primeros son los que crean sus obras (en el sentido más extenso de la palabra) de la nada, serán los segundos los que las mejoren o las perfeccionen y las realicen. ¿Quién es, por tanto, el verdadero autor de la obra? ¿El que puso una idea sobre un papel o el que llevó el papel a la vida? Como vemos, la respuesta no es tan sencilla como parece.

El concepto de autor y la pregunta con la que hemos empezado este apartado solo tienen sentido a raíz de la idea de director como agente independiente. Por ello, Boadella (2010: 7) afirma que esta pregunta no tendría sentido hace cincuenta años.¹³ Así, Berenguer (2002: 12) señala que la labor creadora se le ha otorgado siempre al autor. Sin embargo, con el surgimiento de la figura independiente del director de escena, este ha ido poco a poco «usurpando» el papel del autor al adaptar el texto a las condiciones sociales y espaciales, alcanzando de este modo el estatus de creador. Además, también conviene recordar que la inmensa mayoría de los hoy reconocidos como grandes dramaturgos han tenido una estrecha relación teatral, de hecho, incluso algunos han dirigido compañías como es el caso de Lorca, Pirandello u O’Neil (Berenguer 2002: 13).

Otro ejemplo es el de Boadella (2010: 8) en *Els Joglars*, donde utiliza los juegos actorales como medio para modificar la trama. Entonces la pregunta es pertinente, ¿se convierten los actores, al llegar a modificar la trama de la obra y no solo palabras o momentos puntuales, en autores o coautores? Aunque nosotros somos firmes partidarios de la creación¹⁴ colectiva y de la necesidad de interacción de los agentes de una manera que se igualen sus estatus, siempre habrá necesidad de un *primus inter pares*¹⁵ que tome las decisiones o intente consensuarlas; así, el propio Boadella conviene en que exista

¹³ De hecho, Johnston llega a afirmar que el dramaturgo está «sacralizado» durante el Romanticismo (Espasa 2009: 99).

¹⁴ El propio autor se rebela contra el concepto de *creación* ya que según él todo está ya creado, aunque cambie «la forma de cocinar los ingredientes» (Boadella 2010: 9), y prefiere otros términos como *construcción* o *desvelar*.

¹⁵ En el caso de la compañía *Teatràdum* no existe la figura del director propiamente dicha y todos los agentes tienen la posibilidad de influir en el resultado final. Es el mismo caso de la compañía *Teatro Praga* de Lisboa según se desprende de las palabras de José Maria Vieira Mendes (Palinhos 2012: 37).

una figura preeminente que lo coordine todo ya que, sin esta dirección, todo puede degradarse a un «gatuperio» (Boadella 2010: 9).

A este respecto, nuestra opinión coincide con la de Adolfo Marsillach, que trabajó como actor, autor y director. Considera que, en un espectáculo, los autores son muchos y no solo el autor que escribió el texto: «Asignarles la autoría a los escritores es una decisión primaria basada en la creencia —a mi juicio equivocada— de que el teatro es tan sólo un género literario» (Armada 1987: [en línea]).¹⁶ Esta opinión también puede verse reflejada en las opiniones de teóricos de la traducción teatral como es el caso de Aaltonen (Di Pasquale y Carvalho 2012: 34). Dicho esto, como afirmó Emilio Hernández, estamos en contra de que los directores sean los que deban cobrar los derechos de autor¹⁷ (Mirailles 2002: 16), ya que, en una carga explosiva, tan importante es el detonador como la mecha o los explosivos.

Asimismo, cabría plantearse qué grado de autoría le corresponde al traductor. Para Meschonnic (1989: 22), los traductores, además de resolver problemas, los crean; en este sentido, el traductor, al crear problemas, se convierte también en escritor (Moreira y Leite 2005: 149). Esta idea es compartida por Alonso de Santos (2007: 497).

En suma, podemos ver que las diferencias entre autores y directores se resumen en que los directores reivindican a los autores una libertad creadora para la puesta en escena, mientras que los autores exigen a los directores fidelidad y un respeto a sus textos (Tordera 1988: 14) (*cf.* 3.2.2.). Sin embargo, hay posturas que abogan por un acercamiento o un trabajo en equipo entre directores y autores o hasta una asunción, por parte de los autores, del papel de director.

En cuanto a las relaciones entre traductores y autores, casi pueden repetirse los patrones que veremos en el punto siguiente con la relación entre directores y autores.¹⁸ Existen traductores que no quieren ni oír hablar de traducir a autores vivos, pues muchos son reacios a operar cualquier mínima modificación en sus obras (Uriz 2012b: [en línea]),

¹⁶ Sobre si el dramaturgo es considerado un escritor, son interesantes las palabras de Cossa (2004: 14-15), en las que expresa que el dramaturgo se siente expulsado de la literatura, sobre todo desde mediados del siglo XX. Nosotros consideramos que la traducción teatral forma parte de un género a caballo entre la traducción literaria y la audiovisual basándonos, principalmente, en que el teatro es un género colectivo y no pensado inicialmente para la lectura.

¹⁷ Los directores cobran derechos de autor cuando hacen sus propias versiones de clásicos que ya forman parte del dominio público, al igual que pasa con los arreglistas de las canciones.

¹⁸ No en vano, defendemos que el traductor tiene un papel de *primer director* (*cf.* 3.3.4.2.).

(cf. 9.1.3.)¹⁹ y aún esperan cierta reverencia hacia su persona (Ramos 2007: 194). No obstante, existe otra postura consistente en que los autores le cedan el rol de autor al traductor para que le pare los pies al director, tal como afirma Demargny (Camoin 1990: 35), convirtiéndose así en una especie de *representante* del autor ante el director o de *profeta* de la palabra del autor. Un paso más allá va José Maria Vieira Mendes que en una entrevista realizada en marzo de 2013 (cf. 9.1.1., p. 304) nos dijo lo siguiente:

Eu aceito que as pessoas peguem no meu texto e façam com ele o que quiserem. As pessoas que vão ver aquele espetáculo, não vão ver o meu texto, vão ver o espetáculo. Vão ver espetáculo. (...) Se o meu nome está associado como criador daquele espetáculo, do texto, e o que aparece lá não é o meu texto, é esquisito.

Vieira Mendes se sitúa en la misma línea que el autor teatral canadiense Roch Carrier, a quien no le importa que los traductores modifiquen sus textos ya que considera que sus textos no son perfectos y que una traducción es una creación (Delisle 1986: 6). La experiencia personal de Carrier con sus traductores fue positiva, como también lo ha sido la nuestra con Vieira Mendes, por eso pensamos que la colaboración entre autor y traductor, siempre que sea buena, enriquece sobremanera el resultado final. Con todo, aunque dice el refrán que «cuatro ojos ven más que dos», hemos de reconocer que el diálogo con el traductor no resuelve todos los problemas (Bertin 2009: 41; Uriz 2012b: [en línea]) pues muchas veces ni el propio autor sabe por qué escribió lo que escribió y, por tanto, no puede aclarar los problemas del traductor (Bertin 2009: 41).

2.3.2.- Director

Como hemos afirmado antes, la figura del director es relativamente reciente pues tiene alrededor de unos cien años de vida. Asimismo, su presencia ha dado un vuelco a las relaciones de poder dentro de la obra teatral. Como bien indica Haro (1993a: 6), la figura del director nace a imagen y semejanza de la del director de cine.

Sin embargo, ¿cómo era el teatro antes de la aparición del director? Bien es sabido que para hacer teatro se necesita un espacio cualquiera, un texto y unos actores (y, como añadiremos más adelante, «alguien que mira»). Esa es simplemente la fórmula. Según detalla Haro (1993b: [en línea]), antes de la llegada del director de escena existía la

¹⁹ Aunque este mismo autor defiende que, peor que los autores, son sus viudas pues quieren mantener un gran respeto a la memoria del marido.

figura del primer actor (un *primus inter pares* como hemos referido en el apartado anterior). Sus relaciones eran un tanto idílicas,²⁰ según se desprende de las palabras de este autor (Haro 1993b: [en línea]):

Autor y primer actor se sentaban juntos en los ensayos. Muchas veces, los actores sugerían modificaciones: estaban “incómodos” en el papel, o decían una frase sin sentido, porque la escritura les parecía que fallaba en algo. El autor atendía. El actor era trascendental, claro: aportaba un talento y su propia escuela, su genio.

La figura del director de escena vino a romper ese equilibrio al crear un intermediario entre el autor y los actores (Haro 1993b: [en línea]). Además, avivó la idea de que el texto teatral no era algo meramente literario sino que el teatro era una representación, una obra de arte en sí misma, así como la articulación de diferentes medios de expresión artística (Hormigón 1993: [en línea]).

Hay que destacar igualmente la figura del director-productor²¹ (también llamado director dictador)²² que usa Haro (1993a: 6). Tal y como este lo presenta, recuerda a la del tecnócrata, una especie de «Mario Monti teatral»; es decir, una persona de «fuera» del teatro que «subordina al autor [y] convierte al actor en un autómatas». ²³ Asimismo, este tipo de director, que suele ser receptor de subvenciones de las instituciones y es colocado en los teatros por los organismos públicos (Haro 1993a: 6), prefiere a los autores muertos²⁴ (Haro 1993a: 6; Miralles 2002: 13), ya que, por sus adaptaciones o versiones, recibe derechos de autor y se caracteriza por no dejar entrar al autor en los ensayos (Haro 1993a: 6). También tienen problemas los traductores con los directores (*productores* o *dictadores*) porque sienten que no respetan sus traducciones. Ante esto, hay traductores que critican esta práctica, como afirma Tomarchio (1990: 79), y otros que optan por confiar en el buen hacer de los directores ya que sus modificaciones

²⁰ No obstante, consideraciones personales aparte, esta descripción nos recuerda a la idea de *traductor a pie de escenario* (cf. 3.3.4.2.).

²¹ José Luis Gómez tiene una visión más optimista de estos dos papeles y subraya que son personas que «arriesgan los dineros [*sic*] que permiten hacer teatro para los conciudadanos».

²² En contraposición a este *director dictador*, podemos encontrar al que podríamos denominar como *autor torre de marfil* que, según las palabras de Moncada (2002: 10): «escribía desde un pedestal, sin considerar la problemática ni las proposiciones de los demás oficiantes». Sin embargo, esta reacomodación en el espacio teatral ha supuesto que el autor reconozca el carácter efímero del texto (Moncada 2002: 12).

²³ José Luis Gómez (2014: 30), por su parte, considera que la labor del director es la de estimular al actor y convertirse en el *primer espectador* así como de ser el *mejor lector* del autor (2014: 29). También nosotros reservaremos estas labores de *primer espectador*, *primer director* y *primer (o mejor) lector* al traductor cuando se trate del montaje de una obra traducida.

²⁴ Frase que Moncada considera ya erradicada (Moncada 2002: 12), pero a la que su colega Miralles (2002: 13) hará mención en la misma revista solo una página más tarde.

vendrán avaladas por sus conocimientos de expertos como Fernández (1995: 407) o Sanderson (2002: 71), quien defiende que «nunca se debe olvidar quien [*sic*] manda».

Frente a esta visión, tan sumamente negativa del director de escena (Miralles 2002: 13-16), existen otras más positivas, como las que hemos apuntado en el apartado anterior, caso de Nieva, que considera que «el buen director no desbarata la obra» (Armada 1987: [en línea]); de Robillard (2011: 118), que considera que el director se expresa a través de los autores, o de Moncada (2002: 12), que considera que apartar al autor del proceso de montaje y creación del espectáculo supuso un soplo de aire fresco al teatro del siglo XX. Esto último también ha afectado al dramaturgo pues se ha visto obligado a reinventarse y a aunar las añejas técnicas con otras más novedosas.

Actualmente, según palabras de Moncada (2002: 12), las relaciones entre autor y director están más normalizadas y no son infrecuentes la escritura (o traducción, (Camoin 1990: 69)) por encargo o la escritura a cuatro manos.²⁵ Con respecto a la relación entre director y actores, Gómez (2014: 31) defiende que el director ha de descubrir el texto con los actores al entender que es mejor realizar esta labor en compañía que en solitario. Por ello, defendemos en la traducción teatral el esquema del *traductor a pie de escenario* (cf. 3.2.4.2.), donde es fundamental la cooperación entre todos los agentes (siendo ideal la situación en la que la colaboración incluyera al autor, traductor, director y actores) con vista a mejorar el texto. Esto es lógico ya que todos buscan el mismo fin: favorecer la colaboración entre ellos y el público (Poupart 1976: 79) para su disfrute, en el sentido más amplio de la palabra.

Por último, cabe señalar que, si algo comparten todos los agentes es que, desde el punto de vista social, la labor de directores, autores, actores, primeros actores, etc., es bastante desconocida en líneas generales (Amorós 1988: 8). Ampliando estas palabras, Gómez (2014: 25) se queja de que existen en España pocas reflexiones sobre el trabajo del teatro desde dentro.

²⁵ Podemos ver ejemplos de esto también en la traducción: tanto la colaboración a cuatro manos entre el director y el traductor (Lassalle 1982: 12) como la complicidad entre el director y el traductor que permita al primero resolver las dudas que el texto le plantea (Gravier 1973: 79).

2.3.3.- Actor

Continuando con lo expuesto anteriormente, Fernán Gómez (1988: 4) indaga en las raíces de esa mala consideración del actor al recordarnos que los actores eran reclutados en Roma entre los esclavos por lo que recibían el nombre de «infames»; y que en tiempos de Buda como después con el cristianismo primitivo se prohibieron los espectáculos teatrales,²⁶ hasta tal punto que en el Concilio de Nicea se estableció la expulsión de la comunidad cristiana de «los actores, las actrices, los gladiadores, los empresarios de espectáculos, los flautistas, los citaristas, las danzarinas» y de todos aquellos que «sientan pasión por el teatro» (Fernán Gómez 1988: 5). Esa excomunión se mantuvo hasta principios del siglo XX (el *Código de Derecho Canónico* no prevé pena de excomunión para los actores), pero la mala conciencia sobre el oficio del actor y del teatro ha seguido perviviendo hasta nuestros días.

No obstante, si en algo se ponen de acuerdo la inmensa mayoría de los autores es en que puede existir teatro sin todo, menos sin actor. Por ello, siguen teniendo plena vigencia las palabras de Lope de Vega cuando afirma que «el teatro son dos actores, una manta y una pasión» (Armada 1987: [en línea]).²⁷

Aunque el papel del actor siempre ha sido importante, como puede verse en la frase de Lope o en el *primer actor* referido en el apartado anterior, la figura del actor empieza a ganar un mayor protagonismo como configurador de la representación²⁸ a partir de los años 50 del siglo XX (Oliva y Torres 1990: 407) en oposición a la idea del actor sometido a la voluntad de un *director dictador*. Por su parte, los movimientos de creación colectiva elevaron también la categoría de actor a la de creador (cf. 2.1.). En esta línea, la figura del *traductor a pie de escenario*, conlleva igualmente una mejora de la consideración del actor dentro del espacio teatral pues lo convierte, junto con el director y el público, en una especie de primer «control de calidad» del texto (cf. 3.3.4.2.), ya que el segundo control lo pasará la obra al ser representada ante el público, como lo haría cualquier obra original. Estas pruebas de fuego textuales son una

²⁶ Fernán Gómez (1988: 4) pone como ejemplos de este odio cristiano hacia el teatro (debido a la ridiculización que ejercían los actores contra esta nueva fe) a san Cipriano quien en su libro *Contra los espectáculos* tildó a los actores de «hijos de Satanás» y a las actrices de «prostitutas babilónicas» y también a san Juan Crisóstomo quien llamó a los teatros «lugares de impudicia, escuela de la molición, auditorios de la peste y colegios de la lujuria».

²⁷ No en vano, Ortega y Gasset considera al teatro una manifestación integral donde, además de la obra poética, hay que tener en cuenta los actores que la representan, la escena en la que la realizan y el público que las observa (Sáenz 1992: 250).

²⁸ Gómez (2014: 26) considera al actor «eje transmisor de todo el hecho teatral».

particularidad propia del teatro, como bien afirma Gómez (2014: 28), porque lo diferencian del resto de géneros y, como ya hemos afirmado, ayudan a mejorar el texto. Como apuntó el traductor teatral Jean-François Peyret en 2007: «Cuando trabajo con los actores, ocurre con frecuencia que ellos saben más que yo del texto porque al aprenderlo lo han recortado, construido y reconstruido» (Gómez 2011: 29), palabras que podemos hacer extensibles a la importancia del *traductor a pie de escenario* y están en la base de nuestro análisis (cf. 5.).

Como sucede entre traductor y autor o entre traductor y director, en las relaciones entre actor y traductor hay tiranteces, debido siempre a la paradoja de que ambos buscan lo mismo, pero de diferente manera (o no). Así, muchos actores pretenderán modificar las traducciones para que sean fáciles de pronunciar o «entren en boca», como se diría en el argot teatral, mientras que otros traductores pretenderán una fidelidad acuciante a la traducción basándose en su propia fidelidad a la palabra del autor. Sin embargo, creemos que un punto de consenso es siempre posible cuando hay voluntad por ambas partes y no creemos que ni el traductor, ni el actor, ni siquiera el director, hayan de tener la última palabra.

Asimismo, en esta relación entre actor y traductor, han llamado nuestra atención las palabras de Hélène Beauchamp acerca de la representación de los textos traducidos: «c'est la voix des acteurs qui est porteuse de leur culture alors que le texte traduit donne aux spectateurs l'accès à l'histoire, aux personnages et aux dialogues» (Beauchamps 2000: 60). Siguiendo esta línea, Teruel, Montalt y Ezpeleta (2009: 48) le dan al actor el papel de «mediador» entre dramaturgo y público. Para ello, el actor:

Lee el texto, escucha cómo hablan los personajes; escucha ritmos, tonos, pausas, velocidades, volúmenes; escucha las actitudes y las emociones de los personajes a través de lo que dicen y también a través de cómo dicen; escucha, en definitiva, el gesto oral que encierra cada palabra (...). En realidad, el actor no superpone su voz al texto escrito, como si este estuviera desprovisto de sonido, mudo. Más bien al contrario, el actor busca la voz del personaje en el texto como herramienta para encontrar su propia voz.

Por su parte, vemos en las palabras de Gómez (2014: 23) algunos paralelismos entre la labor del actor y la del traductor cuando señala que «el actor en su trabajo tiene que reconstruir, mediante la imaginación, muchos datos de la realidad presumible en sus personajes», del mismo modo que el traductor al traducir deberá reconstruir dicha realidad desconocida para poder traspasarla a su lengua y a su cultura y también lo

considerará un «mediador ante el público de una escritura ajena y que no puede permitirse tratarla de manera desatenta» (2014: 27); la única diferencia que percibimos en ello es que el traductor no se posiciona «ante» el público, sino «antes» del público.

Podemos ver otro paralelismo entre la labor de los actores y los traductores en las palabras de Jean-François Peyret (Camoin 1990: 81) en las que considera a los actores de textos traducidos como «embajadores», del mismo modo que nosotros entendemos que el traductor también es una especie de embajador en diversos puntos: es una persona de una determinada cultura, pero rodeado de una cultura y una lengua extranjeras y, al mismo tiempo, como una especie de representante de su cultura que busca estrechar lazos y conseguir beneficios para la suya; una especie de «relaciones públicas» de la cultura, ya que con la traducción busca también enriquecer la propia mediante el conocimiento y la concepción que tiene de la cultura ajena. Tirando un poco más del hilo, podemos también decir que el traductor es un embajador porque suaviza tensiones (en este caso textuales) entre el texto original y el texto meta.

2.3.4.- Espectador

Recuperamos la frase de Lope de Vega en la que afirmaba que «el teatro son dos actores, una manta y una pasión», con la que estamos bastante de acuerdo, y lo hacemos ahora para darle la vuelta y decir que «el teatro son dos espectadores, una manta y una pasión» o, buscando un punto intermedio, para precisar que «el teatro es un actor, un espectador, una manta y una pasión».²⁹ Esto que acabamos de exponer no es baladí: si podemos afirmar que existe teatro incluso sin actor, pues hay novedosas representaciones (cuya calidad no entraremos a valorar), donde se prescinde total o parcialmente del actor, todos podremos concordar en que no puede existir teatro sin que haya alguien observándolo³⁰ de una manera más o menos activa³¹ o apasionada. No obstante, el estudio de la figura del espectador es relativamente reciente (Oliva y Torres 1990: 407; Jiménez 2000; Pavis 2002 [1987]: 337), aunque Ortega y Gasset ya lo

²⁹ En línea con lo expresado por Peter Brooks quien definió el acto teatral como «una persona que entra en un espacio vacío para ser observada por otra persona» (Vieira Mendes 2013a: 4).

³⁰ Como recoge Vieira Mendes (2013b: 3) a cuenta de un espectáculo del Festival de Teatro de Aviñón «Toda a descrição [dum espetáculo] é possível apenas por o público estar aí».

³¹ Nosotros mismos utilizaremos el término *pasivo* (aunque preferimos *sumiso*) para referirnos al espectador, pero desde el punto de vista de su incapacidad para influir en aquello que está viendo de manera individual. Asimismo, no hay que confundir actividad con movimiento o con interacción del público que es un regalo de los artistas y no una conquista del público (Vieira Mendes 2013c: 2).

estudió a principios del siglo XX y lo consideró parte integrante de lo que llamamos teatro (Sáenz 1992: 249-250) al mismo nivel que las obras de los grandes dramaturgos. Sin embargo le siguió otorgando un papel *pasivo* (Sáenz 1992: 251) como han venido haciendo muchos otros posteriormente (Abuín 1997: 28).

Volviendo a la actividad o pasividad del espectador, habría que afirmar que este es el que ha de descodificar el mensaje, el receptor último del texto, pero no por ello menos importante, sino que, como eslabón más débil de la cadena —en el sentido de que mientras que una obra de teatro se ensaya y se prepara en un lapso de tiempo que varía entre uno y seis meses, el espectador solo dispone de la duración real de la obra para entenderla—, es necesario tener esto en cuenta para no adoptar una postura paternalista y pensar que el espectador no va a entender nada o, por el contrario, sobrestimar sus capacidades. Además, el *respetable*, como se dice en argot teatral, es soberano y sabrá de forma inmediata si el texto funciona o no y efectuará continuamente durante la representación una serie de microelecciones para focalizar su sentido y el de la trama (Pavis 2002 [1987]: 338). Como dice Vieira Mendes (2002: 19), consiste en no darle al público lo que quiere (o espera), pero sin darle la espalda o, en palabras de Poupart (1976: 78): «Le but de la communication théâtrale est finalement de toucher le public, même si c'est sans avoir l'air d'y toucher».

Del mismo modo, es importante apuntar la diferencia que existe entre el público de una representación teatral y el de una película. Según Pérez Bowie (2007: 22-24), el pacto de credulidad, es decir el hecho de creerse una manifestación que claramente es mentira, es mayor en el caso del espectador teatral, ya que este deberá rellenar más huecos con su imaginación. Por ello, las adaptaciones fílmicas de obras de teatro son menos satisfactorias, porque el director o el guionista habrán tenido que tapar esos huecos y no le dejarán esta labor al espectador (Pérez Bowie 2007: 24). Como conclusión, podemos entender que el espectador fílmico será más pasivo que el teatral en lo referente a la creación de significado, pero más *crédulo*. Por otra parte, aunque pudiera parecer lo contrario, el espectador tendrá más facilidades para descodificar el texto que el lector de una obra de teatro, aunque este último cuente con todo el aparato crítico de una edición «para leer» con notas al pie de página, ya que deberá imaginar la audición del texto (Sanderson 2002: 51 basado en Lukes 1979: 3).

Centrándonos más en el contexto de la recepción de un texto traducido, además de las ideas anteriores, es importante tener en cuenta también que el espectador no es consciente de todo lo que hay detrás del escenario³² (ensayos, trabajo de dirección, traducción) (Gómez 2014: 37-38), sino que recibe todo el trabajo de manera simultánea (Pavis 1987: 176-177). Por ello, este desconocimiento tanto de la obra original (que muy probablemente no haya leído) como de las condiciones del montaje influirán en la mejor o peor recepción del texto, pues el espectador, como ser individual,³³ no tiene poder,³⁴ para influir en el ritmo de aquello que está viendo. Además, hay que señalar que, como dijo Rafael Pérez Sierra (Armada 1987: [en línea]), «el público va al teatro a ver una obra, no a realizar un estudio con notas a pie de página».

En cambio, como respuesta a esta «pasividad» del espectador, hay otros que le dan la vuelta a la tortilla y convierten al público no solo en un ser «activo», sino en el creador del significado, hasta tal punto que se podría considerar que no todo aquel que presencia un espectáculo es público ya que se le presupone a este una serie de cualidades y de «disposición al diálogo», como critica Vieira Mendes (2013: 5). Sin embargo, como señala Sanchis Sinisterra, existe un tipo de teatro en el que el espectador es parte muy activa —aquel en el que los personajes responden de manera diferente a como lo harían en la vida cotidiana— y en el que el público se convierte en una especie de coautor de la obra (Pedrero 2001: 15). Incluso, yendo un paso más allá, hay autores que infieren que es el público quien le da sentido a la obra,³⁵ a imagen y semejanza del experimento del gato de Schrödinger³⁶ (Nancy 1993: 24 citado en Danan 2011: 20). Podemos concordar con esta última opinión. Sin embargo, el grado de interpretación será mayor o menor según la obra: por ejemplo, en *El beso en el asfalto* de Nelson Rodrigues, como veremos en el punto 4.4.5.2. de la presente tesis, el espectador nunca llegará a saber cuál

³² Y, de hecho, no debe darse cuenta de que el texto pasa por todas esas manos (Sellent 2009: 91). No podemos evitar recordar aquí el paralelismo con la máxima de que «El lector no debe saber que el texto es una traducción».

³³ Es importante esta puntualización ya que el público, como conjunto, sí puede influir en el ritmo de la obra, al producirse una retroalimentación en la sala donde se celebra la representación. Esto se hace más patente en el caso de las comedias donde las risas del respetable hacen que la obra pueda ralentizarse con el fin de que el público pueda seguir la obra sin perderse las partes que su carcajada impediría escuchar.

³⁴ Quizá sería mejor decir que el espectador es *sumiso*, más que *pasivo* en ese sentido.

³⁵ Müller (1986: 37) afirmaba que la interpretación es el trabajo exclusivo del espectador.

³⁶ El experimento o la paradoja del gato de Schrödinger es un experimento imaginario ideado por el científico austriaco Erwin Schrödinger en 1935 para explicar mecánica cuántica. Básicamente, dado que una partícula radioactiva tiene un 50 % de posibilidades de descomponerse en un tiempo dado en una caja sellada que contiene un gato —la descomposición de la partícula supone la muerte automática del gato— durante esos momentos o hasta que abramos la caja, el gato estará al mismo tiempo vivo y muerto. Así pues, será el espectador el que decida si el gato está vivo o muerto.

es la verdad sobre aquello que está viendo. Por ello, el traductor tiene que convertirse en una especie de *primer espectador* de la obra dándole uno de los sentidos posibles o dejando el mayor número de puertas abiertas. Además, como veremos en el punto 3.3.3., del mismo modo que el autor tiene un bagaje anterior, el traductor (erigido en *autor en lengua meta*), también tendrá el suyo propio e influirá en el resultado final de la traducción (cf. Fernández 1995).

Hay que tener en cuenta que el público no solo recibe información de aquello que está encima de escena, sino que también la puede recibir nada más entrar. Refiere González (1995: 416) que durante la representación de una obra el público tenía la letra de las canciones en los programas de mano. Asimismo, en una conversación que mantuve con la profesora Nathalie Bleser sobre la escenificación de la obra *Habla Popé*, estuvimos de acuerdo en la posibilidad de explicar en esos mismos programas de mano (o trípticos) algunas referencias culturales que fuesen desconocidas para el gran público y fueran imprescindibles para el correcto seguimiento de la obra.

Por otro lado, hay que tener en cuenta además que el concepto de público va cambiando como también ha ido transformándose el arte escénico o las formas de vida (cf. 3.2.3.2.). Un claro ejemplo de lo que decimos es que el espectador de antaño podía soportar más tiempo de representación, ya que la vida era más lenta que actualmente (Pulido 2010: 227; cf. 9.1.3.). Esto será importante a la hora de realizar obras consideradas clásicas escritas en tiempos remotos ya que el público ha de conectar con ese texto de una forma muy parecida a como lo hacía el público original (Llovet 1988: 7; Laliberté 1995: 525).

Asimismo, al pensar en la traducción, hemos de convenir que el traductor habrá de trabajar con los actores, el director (si procede) y el autor (si procede) —pues ya hemos visto que puede haber teatro sin la figura del director o del autor de forma independiente o no definida—, para alcanzar al destinatario final del texto, es decir, el espectador. Así pues, como veremos en los apartados 3.2.2. y 3.2.3., apostamos por la adaptación cultural como la mejor forma de restablecer esta relación que el autor original estableció con el espectador original (Lefebvre y Ostiguy 1978: 44-46). El traductor se erige, pues, en un nuevo autor que debe conseguir conectar la platea con el escenario,³⁷ con todo lo

³⁷ Somos conscientes de que es prácticamente imposible que una traducción cree el mismo vínculo entre receptor y destinatario que el original (el famoso «decir casi lo mismo» de Umberto Eco), pero sí es verdad que el traductor deberá tener esa meta, a sabiendas de que no la puede alcanzar. Asimismo, habría que puntualizar que, a veces y en algunos puntos específicos, la traducción puede ser mejor al contar la lengua

que esto conlleva. Por otro lado, la adaptación permite recrear el universo connotativo del original de una forma fácilmente comprensible (Lefebvre y Ostiguy 1978: 45) y permite que el espectador entienda mejor la trama de la obra y no se despiste en detalles que originalmente eran superfluos³⁸ (Lefebvre y Ostiguy 1978: 46). Esta opinión no es compartida por todos, caso de Tomarchio (1990: 80), quien asegura que el público espera del texto traducido la ocasión para conocer otra cultura,³⁹ a pesar de que, como afirma Poupart (1976: 81), el espectador no podrá sentir tan profundamente la obra. Aunque nos parezca esta una posición legítima, hemos de tener en cuenta que, al realizar esto, se está produciendo una adaptación: es decir, la obra original no estaba pensada para dar a conocer otra cultura⁴⁰ (pensamos en obras escritas en lengua origen para la cultura origen) y, por lo tanto, estaremos operando un cambio de funcionalidad en la traducción. Dicho de otro modo, estaremos adaptando. No obstante, como afirma Gravier (1973: 47), existen públicos que solo quieren divertirse viendo una obra (y preferirán una adaptación), mientras que otros preferirán «desentrañar los misterios» de los originales antiguos o de teatros venidos del Oriente. Sin embargo, la traducción, como lógicamente sucede, se ha de definir *a priori*, por lo que la elección del público está supedita a la elección de la compañía que escoge una opción u otra basándose tanto en sus gustos personales como en las supuestas preferencias de un público al que desconoce. Aunque también cabe mencionar dos posturas más: la pesimista opinión de Ortega y Gasset (1925: 10) en la que afirma que el espectador, ya sea de comedia, drama u ópera, siempre sale descontento «aunque no se le pueda reprochar nada a la obra que acabamos de representar» puesto que la representación nunca cumple las expectativas del espectador, y la radical de Larra (1832: [en línea]), para quien el público, como concepto, no es más que una excusa que utilizan los escritores para tapar sus fines, a semejanza de lo que algunos opinan sobre el concepto de *fidelidad* en traducción (cf. 3.2.2.).

de llegada con estructuras, fórmulas o imágenes de las que carece la lengua original, aunque quizá pueda ser algo atrevido afirmar que la traducción como conjunto pueda ser mejor que el original —a pesar de que Llovet (1988: 8) lo insinúa—. También cabría preguntarse en qué sentido o a qué respecto un texto puede ser *mejor* que otro.

³⁸ De hecho, la descodificación del discurso teatral es posible porque se hace sobre la base de una cultura común y una red de connotaciones (Poupart 1976: 79).

³⁹ Sin embargo, en opinión de Sanderson (2002: 28-29), los espectadores prefieren las obras traducidas adaptadas a las originales pues tienen la impresión de acceder a la cultura extranjera sin que se impida su correcta descodificación.

⁴⁰ Es importante resaltar que una obra fue escrita en un momento dado para un público dado (Mounin 1968: 7) y que se traduce en otro momento determinado para otro público (Mounin 1968: 9; Poupart 1976: 80).

Por ello, a pesar de que hayan pasado ya algunos años desde que Llovet (1988: 10) afirmase que «En el teatro lo único sensato es considerar a la audiencia como monolingual [*sic*], cómoda solamente en su idioma materno» y la sociedad haya evolucionado en ese aspecto (multiculturalidad, mayor porcentaje de la población inmigrante), es cierto que a grandes rasgos se deberá tratar al público, como conjunto, como monolingüe y no esperar que conozca la historia, la cultura o la lengua originales al mismo nivel que el traductor. Además, como hemos señalado poco antes, no podemos caer en el paternalismo de intentar explicarlo todo⁴¹ y hemos de ver esta diversidad como un valor y al mismo tiempo como una dificultad (Colomer 2011: 19), frente a la homogeneidad imperante en siglos pasados (De Paco 2006: 12-13). No obstante, Larra en 1832 ya consideraba que «no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; (...) [el público] tiene caracteres diversos y aun heterogéneos» (Larra 1832: [en línea]).

En este sentido, algunos autores como Gómez (2014: 30) declaran que el director debe convertirse en un *primer espectador* de la obra. Podemos concordar con esto cuando hablamos de obras no traducidas, pero cuando nos referimos a traducciones, es el traductor el que asume este papel ya que imagina una puesta en escena de las muchas posibles y lo plasma en su traducción.

Como última reflexión, podemos inferir que el público sí tiene ciertos poderes: el primero, y más importante, es no entrar en un espectáculo por diversos motivos (gustos, escasez de dinero, imposibilidad de compatibilizar horarios con su rutina, etc.), pero también tiene el poder de hacer que el espectáculo se repita o siga en cartel (si la asistencia es grande debido a las buenas críticas recibidas o al boca-oreja), pero sobre todo tiene el poder de influir, como concepto, en la concepción del espectáculo. Es decir, cuando se empieza a realizar un montaje, se tiene en cuenta al público (de forma más o menos velada), pero sin saber quién es o por quién está compuesto (salvo en situaciones muy concretas, por ejemplo, cuando se preparan obras para institutos o colegios o el teatro infantil en general, que sí tienen un perfil muy marcado). No obstante, se toman decisiones desde el momento de la escritura, la traducción (si es necesaria) y el montaje basándose en esta idea de público, de alguien ajeno a la compañía, pero que a su vez es el destinatario propio del texto. Esta paradoja da lugar a

⁴¹ Incluso algunos autores, como Mounin (1968: 10), pedirán al público un esfuerzo por adaptarse a esta nueva situación comunicativa sin especificar cómo o hasta qué punto.

que el espectador tenga un gran poder como concepto, un poder limitado como masa y un poder muy limitado como ser independiente.⁴²

⁴² Tanto es así, que los grandes autores dramáticos vanguardistas españoles de principios del siglo XX consideraron al público español como uno de los grandes males del teatro de aquella época y plantearon la renovación del teatro a partir de la renovación del público (De Paco 2006: 13). Además, Fernández (1995: 46) recuerda el vodevil, género teatral francés, que fue mal recibido por el público español y apenas cuajó ni en traducción, ni en obras originales.

3.- La traducción teatral

3.1.- Estado de la cuestión

Si en algo coinciden la inmensa mayoría de los investigadores en traducción teatral (Ribas 1995: 27; Santoyo 1995: 14; Lafarga 1998: 101; Ezpeleta 2007: 139; Matteini 2008: 475), es en lo poco que se ha investigado en este campo en relación con otras ramas de la traducción literaria o de la traducción en general y ello a pesar de que en los últimos años se han realizado avances en este sentido (Ezpeleta 2009: 12).

Podemos afirmar que la reflexión sobre el texto teatral empieza antes que la propia conciencia sobre la disciplina, denomínese Traductología o Estudios de Traducción. Así, el dramaturgo italiano Carlo Goldoni afirmaba ya en 1753 (Di Pasquale y Carvalho 2012: 9):

Parrà facile a qualcheduno, il tradurre, ma io, che ho sino ad ora settantacinque Commedie immaginate e scritte, troverei più difficile una straniera sola tradurre perfettamente, anziché nella Foggia mia altre quattro comporne. Chi scrive a talento suo, soddisfa il proprio genio, e cerca di uniformarsi a quello della sua Nazione. Ma per tradurre perfettamente da lingua a lingua, conviene entrare nello spirito delle due Nazioni, conoscere la forza dell'originale, e l'equivalente della versione.

Observamos en sus palabras ideas que después serán básicas en cualquier estudio de traducción que se precie: el autor menciona de forma totalmente empírica la importancia de conocer las lenguas y culturas implicadas en la traducción, captar la fuerza del texto original y alcanzar la equivalencia en la lengua meta.

En el caso español, y ya en el siglo XIX, dos autores como Bretón de Herreros y Larra dejarán su opinión, en tanto que traductores y críticos,⁴³ sobre la traducción teatral. Por su parte, Bretón de Herreros escribía lo siguiente en el *Correo Literario y Mercantil* del 8 de julio de 1831 (Lafarga 1991: 159).

Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros sino también en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable renunciar a muchas gracias del original que no lo serían en la traducción por la distinta índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan sin traerlas

⁴³ Larra tradujo una única obra de teatro (Romero 1991: 21-22 citado en Behiels 1993: 26), aunque también realizó versiones libres, arreglos y adaptaciones, sobre todo de Scribe (Monleón 1976: 78-87).

por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que difícilmente podrá ser un buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales.

A su vez, Larra en un artículo titulado «De las traducciones» del diario *El Español* del 11 de marzo de 1836 señalaba, entre otras cosas, los requisitos necesarios para ser traductor de obras teatrales y traducir correctamente:

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien; porque para traducirla mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo no anda escaso del primero. (...) Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales.

Como se desprende de sus palabras, ambos autores se inclinan por la adaptación como única forma posible de traducción. A este hecho nos referiremos posteriormente en el apartado 3.2.3.1.

No deben sorprendernos estas críticas sobre la traducción teatral ya que, como señala Dengler-Gassin (1989: 307), el 60 % de las obras estrenadas en Madrid entre 1830 y 1850 eran traducciones, al igual que pasaba en Portugal (Sabio 2009: 210-211), o como pasa actualmente en Inglaterra, donde de cada ocho montajes reseñados en prensa, uno está basado en una traducción (Hale y Upton 2000: 1-2 citado en Sanderson 2002: 39). Estos datos concuerdan con los aportados por Santoyo (1995: 13), quien afirma que en España desde el siglo XVIII hasta nuestros días hay más teatro traducido que producción propia.

Ya a principios del siglo XX, más concretamente en 1908, el dramaturgo italiano Luigi Pirandello escribió un ensayo titulado «Illustratori, attori e traduttori» donde, entre otras ideas, el autor niega a la traducción la posibilidad de devolver la fuerza del texto original y compara la actividad del traductor teatral con la del ilustrador (Pirandello 1908: 193):

E per un altro verso e in un altro campo, dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perché, nell'arte drammatica, che cos'è la scena se non una grande vignetta viva, in azione? che cosa sono i comici se non illustratori anche loro?

Dejando a un lado estas reflexiones, podemos afirmar pues que la investigación «moderna» en traducción teatral empieza en Europa en la década de 1960, aunque ya en 1956, Edmond Cary le dedica seis páginas a la traducción teatral (junto a la traducción radiofónica y lírica) en su libro *La traduction dans le monde moderne*, con pequeños artículos de Hartung, Hamberg y Braem en las páginas de la revista *Babel* de la Federación Internacional de Traductores. A estos les siguieron, a finales de la década, otros tres pertenecientes a Mounin («La traduction au théâtre»), Levý («Die Übersetzung von Theaterstücken») y Hamberg («Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation») (Santoyo 1995: 14). En la década de 1970 el interés decayó y no se recuperaría hasta pasados diez años. Es de destacar que las teorías de la traducción características de esta época, de corte esencialmente lingüístico, poco aportaron al estudio de la traducción teatral (Braga 2009: 15).

Entre 1980 y 1985 se produjo un *boom* en este ámbito: prueba de ello son algunos ejemplos clásicos como las trece páginas de Susan Bassnett dedicadas al tema en *Translation Studies* y el primer volumen totalmente dedicado a la traducción teatral *The Language of Theatre*, de Ortrun Zuber-Skerrit, en 1980; Laurie Anderson escribió «Pragmatica e traduzione teatrale» en 1984 y, un año después, Malcom Griffiths publicó «Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre», incluido en el volumen *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation* (Santoyo 1995: 15). Asimismo, desde el ámbito teatral, la revista francesa *Théâtre/Public* dedicó su número de marzo-abril de 1982 a la traducción teatral. A partir de entonces, el interés ha ido aumentando y, de hecho, los Sextos Encuentros de Traducción Literaria celebrados en Arlés en 1989 llevaron como título *Traduire le théâtre* (Santoyo 1995: 15). Además, en 1991 se creó la Casa Antoine Vitez-Centro Internacional de la Traducción Teatral con sede en Montpellier (Carvalho 1999: 51), aunque en 2010 trasladó su sede a París, según indica su propia página web.⁴⁴

En el caso español, la primera obra colectiva sobre traducciones teatrales fue el coloquio *Teatro y traducción* celebrado en Salamanca en 1993 (Lafarga 1998: 102), lo que llevó a Santoyo (1995: 20) a calificar la situación en España de «páramo» debido a la alarmante escasez de estudios. No obstante, podemos afirmar que esa tendencia ha cambiado y actualmente encontramos un buen número de trabajos como *Traducción*,

⁴⁴ Véase <http://www.maisonantoinevitez.fr/>

teatro y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990 de Raquel Merino (1994), pionera en el ámbito español; *La traducción del humor: las comedias inglesas en español* de Marta Mateo (1995); *La traducció dalt de l'escenari* de Eva Espasa (2001); *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* de Pilar Ezpeleta (2007) o, más recientemente, *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro* de Jorge Riera (2009). También cabría citar dos monografías sobre este tema realizadas en portugués por el grupo TETRA de la Universidad de Lisboa: *Teatro e tradução: palcos de encontro* en 2007 y *Depois do labirinto* en 2012.

3.2.- La traducción teatral en los Estudios de Traducción

Si bien la gran mayoría de los estudiosos como Newmark (1992: 232) o Hurtado Albir (2001: 66) consideran que la traducción teatral forma parte de la traducción literaria, otros como Poyatos (2003: 69) señalan que tiene una mayor relación con otros géneros no estrictamente literarios, como el cine «no sólo por la íntima relación sensorial e intelectual de sus espectadores con el mundo del escenario o la pantalla, sino por sus procesos interactivos entre esos espectadores, individual y colectivamente, y el entorno físico del teatro o cine»; o como Guirao (1999: 42), quien asegura que el respeto hacia los clásicos ha provocado que se fomente «su valor como lectura por analogía con el resto de las obras literarias» obviándose el hecho de que el texto es una herramienta original de los actores, no de los lectores.

A pesar de que tradicionalmente se ha considerado el texto teatral como literario (nosotros mismos lo entendimos así en Lapeña 2012: 10), pensamos que los problemas, así como las estrategias de traducción, difieren lo suficiente entre el traductor de novela o de poesía y el traductor teatral como para considerar a la traducción teatral un género aparte o, dicho de otra manera, un género a caballo⁴⁵ entre la traducción literaria y la

⁴⁵ Maurice Gravier equipara el trabajo de traductor teatral al de localizador (Gravier 1973: 40) e incluso lo llegará a comparar, en parte, con el trabajo que se realiza en el doblaje (Gravier 1973: 43). Si seguimos la definición de localización que da Noelia Corte (2002 [en línea]), podemos encontrar similitudes ya que el texto teatral también estará compuesto de imágenes y texto (solo que las imágenes serán creadas *a posteriori* tras el montaje aunque existen en el texto en forma de acotaciones) que habrá que adaptar (cf. 3.2.3.1.) y también al entender que «El usuario (en este caso, el espectador) nunca debe notar que ese sitio (en este caso, la obra) fue originalmente creado en otro idioma». También nos parece conveniente mencionar la definición que Jiménez (2008: 38) traduce de la que da la LISA «la localización supone tomar un producto y adecuarlo culturalmente y lingüísticamente a la población de destino (país/región e idioma) donde se usará y se venderá» por los paralelismos que vemos entre la localización y la traducción de obras de teatro.

traducción audiovisual, la subordinada o la localización. Así pues, nos parece interesante reseñar la idea del teatrólogo alemán Max Herrmann para quien el teatro no era arte gracias a la literatura, sino gracias al espectáculo (Vieira 2013: [en línea]), así como Antonin Artaud quien en su libro *Le théâtre et son double (O teatro e seu duplo* en su traducción brasileña) afirma que «o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada» (Artaud 1993: 40).

Por eso, al tener los ojos puestos en el espectáculo más que en el texto y entendiendo que el texto es una parte importante de este pero no la única, podíamos incluir el texto teatral como subordinado ya que está «sometido» a un espectáculo y a los diversos condicionantes externos que inciden en él, se trate de la puesta en escena o de los miembros de la compañía. A pesar de que esto nos suponga romper tanto con la idea asentada de que la traducción teatral se cataloga dentro de la llamada «traducción literaria» como con las clasificaciones «tradicionales» de traducciones subordinadas, a saber: a) textos con ilustraciones; b) textos segmentados en cuadros, etc.; c) pies de foto; d) tiras cómicas; e) traducción cinematográfica tanto para doblaje como para subtítulo; f) canciones y g) textos cuya paginación de origen y de destino han de coincidir (Valero 2000: 77), esta nueva clasificación nos parece pertinente para llamar la atención sobre los recursos, estrategias, problemas y limitaciones que tiene un traductor teatral a la hora de realizar su trabajo.

La gran diferencia que existiría entre la traducción subordinada, llamémosla «tradicional», y la traducción teatral es que, mientras que la limitación de la primera se encuentra *a priori*, es decir, la película ya está filmada y el cómic ya está dibujado; las limitaciones del teatro se encuentran *a posteriori*, es decir, cuando se va a llevar a cabo el montaje. No obstante, en la fase de la toma de decisiones, es cierto que el traductor cuenta ya con una serie de condicionantes como son la oralidad, la inmediatez, la multidimensionalidad (Lapeña 2012: 12-15), la publicidad, la teatralidad y la representabilidad, como veremos más adelante, sin perjuicio de que algunos de estos elementos aparezcan en otro tipo de traducciones como puede ser la inmediatez (en el caso del cine) o la oralidad (cine y cómic).

Por ello, aunque podamos pensar que el traductor teatral puede traducir sin limitaciones, esto no es más que una mera ilusión. Por lo tanto, la «libertad» de la que goza el traductor teatral se ve limitada por una serie de condicionantes externos que el traductor

debe conocer para saber lidiar con ellos y llevar a cabo estrategias conducentes a mejorar la calidad de los textos.

3.2.1. Teatro para leer y teatro para representar

Antes de adentrarnos en las características de este tipo de texto, queremos dejar constancia de las diferentes posturas que confluyen en el fenómeno de la traducción teatral en lo relativo a si deben existir dos traducciones diferentes —una destinada a la lectura y otra destinada a la representación— o si, por el contrario, una sola traducción puede cumplir ambas funciones. Esta disyuntiva tiene su raíz, en palabras de Cantero y Braga (2011: 158), en la doble naturaleza del texto que es, al mismo tiempo, obra literaria y guion teatral, lo que ha llevado a la creación de dos paradigmas: uno rico en notas pero poco propicio para la representación y otro con vistas a la puesta en escena pero que puede conllevar cambios de cierto calado en la obra.

Algunos autores como Newmark (1992: 234) indican que no deben existir dos traducciones diferentes y que el traductor solo debe tener los ojos puestos en el posible público de la representación. No obstante, posibilita la inclusión de notas en versiones editadas para lectores y eruditos. A partir de la opinión de Newmark, Braga (2009: 19) defiende la no existencia de dos versiones diferentes, aunque llama la atención sobre fenómenos como las obras de teatro que nunca se han llevado a escena o las múltiples traducciones de las obras de teatro clásicas: unas adecuadas para la lectura y otras para la representación. En nuestra opinión, y a pesar de que muchos autores hablen de obras de teatro que no se pueden llevar a escena o que no se han llevado a escena, esta visión es contradictoria. Es decir, una propiedad inherente a la obra teatral es su posterior realización en escena; por lo tanto, si le negamos esta capacidad al texto, estamos negándole su carácter teatral. Por ello, no podemos considerar una obra de teatro como tal si su realización escénica es físicamente imposible, por mucho que su macroestructura recuerde a un guion teatral. En estos casos, preferimos hablar de «novela teatralizada».

Yendo un paso más allá, Zardo (2012: 25) recoge las palabras de Anne Ubersfeld, autora que defiende que «el teatro no se puede leer» y apostilla que cualquier persona que no esté involucrada en la práctica teatral desistirá de la lectura de una obra debido al

conjunto de indicaciones escénicas; opinión compartida con París (1999: 47), quien indica que para los griegos «leer en solitario una obra teatral constituía una especie de traición al espíritu del teatro». Sin embargo, esta opinión es refutada por muchos otros autores: Gala (2010: 12) opina que «el teatro es susceptible de ser leído en el mayor o el menor de los aislamientos»; Aznar (2013: [en línea]) señala como problema que no todo el mundo sabe leer teatro; Hernández (2009: 43) afirma que «el teatro leído es probablemente la forma literaria más honrada y autoconsciente de cuantas existen»; para Álvarez (2010: 39) «la lectura serena y saboreada de una obra de teatro despierta un sinfín de evocaciones, excita la imaginación, nos hace crear mundos a nuestro antojo (...) Leer teatro es leer la vida», aunque también afirma que «el teatro puede prescindir del texto»; Valbuena (2000: 35) considera que «hay obras de teatro que sólo se pueden entender viéndolas y hay otras de tal riqueza literaria que casi mejoran con la lectura»; Temes (2005: 63) afirma que «para que un texto teatral funcione tiene antes que salir airoso de la prueba de funcionar simplemente leído desde las páginas de un libro», situándose de este modo en el bando contrario en el que nos situamos nosotros, pues entiende que la publicación solo ha de realizarse si el texto tiene sentido en escena, también en la línea de Vega (2003: 43), para quien el teatro no se representa y a veces se lee, sino que se lee y, dado el caso, se representa —opinión con la que no podemos concordar—; González (2003: 43) califica al texto como centauro por su doble naturaleza sin que ninguna prevalezca sobre la otra o, por último, Senabre (2002: 39) para quien lo ideal sería ver representado y leer el teatro.

Un paso más lejos va De Miguel (2013) quien, citando a De Paco (2004: 5), comenta que «aun admitiendo que no se puede “leer” el teatro, hay que leerlo», y también a Roger Chartier que, al editar las obras de Molière, afirmó que «la publicación impresa de una comedia no es más que la copia inerte de la representación teatral, que es su original y su verdad» (Castillo 1999: 245 citado en De Miguel 2013). A pesar de todo, el autor defiende la importancia de la lectura teatral y, sobre todo, de saber leer bien el teatro.⁴⁶ Podemos llegar a compartir su opinión, vertida más adelante, de que poca gente sabe leer bien teatro ya que, al contrario de la novela, que es un género más leído —entre otras cosas porque sí está pensada para la lectura y el disfrute privado, apuntamos

⁴⁶ Al igual que hace Aznar (2013) cuando afirma que sus alumnos, al leer en voz alta los textos en clase, no se paran en las acotaciones o hacen caso omiso de ellas. Nos parece interesante ver que, por escaso conocimiento que se tenga del arte teatral, es de todos sabido que no han de leerse las acotaciones, aunque sí hay que tenerlas en cuenta para saber qué tono hay que darle al personaje y en qué situación se encuentra.

nosotros—, el lector no suele imaginar una puesta en escena sino una localización similar a la que tendría una novela. De la misma opinión es el dramaturgo Sanchis Sinisterra, para quien el buen lector de teatro sería aquel «capaz de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione» (Sanchis 2002: 37 citado en Aznar 2013: [en línea]). Este hecho influiría en la poca lectura por parte del público y, por ende, en la escasa publicación. Aunque sea un factor a tener en cuenta (y como tal lo entendemos), seguimos defendiendo nuestra idea de que el teatro no ha sido concebido para ser leído por el gran público, sino para ser representado y este es el elemento clave para entender la escasa lectura y su escasa publicación. Por ello, nos es imposible suscribir las palabras del autor cuando, más adelante, declare que si «[existe] la posibilidad de leer teatro, [¿]vale la pena verlo representado[?]» (Aznar 2013: [en línea]), aunque casi al final del texto concluya que «el teatro es un texto que ansía ser representado y un espectáculo que reclama ser leído».

Por su parte, Marco (1999: 43) postula que, si bien el teatro se puede leer, su finalidad última será la representación, opinión compartida con Matteini (2005: 19), para quien «no es lo mismo leer un texto que escucharlo desde un patio de butacas»; por Maravokova (1993: 35), la cual afirma que «le spectateur ne peut pas se situer dans le texte dramatique, réalisé sur scène, comme peut le faire le lecteur: dans le théâtre il n’y a pas les remarques “sous la ligne”» y por Teruel, Montalt y Ezpeleta (2009: 46) para quienes «el dramaturgo no escribe para el lector, cuyo contacto material, físico, se limita a las palabras impresas sobre la página; y el resto a la imaginación, recreación mental». Asimismo, Alan H. Sommerstein (1973: 143 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 17) indica, hablando de Aristófanes, que esa diferenciación entre «traducción para leer» y «traducción para representar» es errónea por dos motivos: a) el hecho de que el autor siempre escribía para la escena y b) la inevitable legibilidad que posee cualquier texto original, así como traducción para escena. Esta última es interesante desarrollarla ya que a veces olvidamos que los actores, el director, el traductor, etc., han de leer primero la obra antes de representarla y, de hecho, es práctica común, tanto en teatro como en cine, dedicar ensayos a la lectura pura y dura de la obra para «tomar el tono del personaje», en jerga teatral, y descubrir los matices de la historia y de los personajes. Por ende, cuando a un traductor se le pide que haga una traducción de una obra teatral, la versión

estará en un primer momento destinada a una lectura (llamémosla «de trabajo») para una posterior representación. Creemos que este punto es interesante para defender nuestra postura sobre la inexistencia de una versión «para leer» y otra «para representar»: la traducción siempre será leída en un primer momento y puede ser o no llevada a escena, pero la traducción será la misma, solo que consideramos que el hecho de que un texto sea trabajado, «respirado y movido» —como diría Matteini (2008: 476)—, lo enriquece mucho ya que la multitud de puntos de vista conlleva una mejora de aquello que el traductor no supo, en su momento, realizar de la mejor manera posible.

Al otro lado, autores como Matteini (2008: 482-483) marcan mucho esta diferencia afirmando que una versión para leer debería ser más «neutral» con la idea de que «envejezca mejor» mientras que una traducción orientada a la representación debería ser más «libre» y «creativa» y estar más alejada del original con vistas a una posterior puesta en escena, o como Vera San Payo de Lemos (Lemos 1998-1999: 215) quien busca en la traducción *del* teatro un abordaje académico y filosóficamente riguroso, presentando el texto como «objeto literario», mientras que la traducción *para* teatro se busca «uma abordagem mais pragmática funcional e livre, orientada pela concepção do texto dramático como parte de um todo formado pelo conjunto de sinais verbais e não verbais que irão compor o texto final do espectáculo».

Como opciones intermedias, Johnston (2004: 27 citado en Espasa 2009: 99) defiende la importancia de la representación pero indica que, aunque en teoría pueda haber traducciones que sirvan tanto para un sentido o para otro, en la práctica hay pocas que lo puedan cumplir.⁴⁷

Zurbach (2007: 40), por su parte, señala que:

A tradução teatral coloca problemas particulares ao investigador, confrontado com vários campos de estudos nos quais este tipo de texto pode ser acolhido. Para os estudos literários, a crítica tradicional considera que o texto de teatro pertence ao conjunto dos textos literários, por oposição aos não-literários; mas, apesar de ser um dos géneros consagrados da famosa trilogia, esta classificação tornou-se cada vez mais problemática, nomeadamente para os estudos teatrais nascidos da semiologia que questionam esta perspectiva unívoca aplicada a um género de natureza híbrida, ao mesmo tempo texto e representação, acto discursivo situado num quadro

⁴⁷ En este sentido, véase Guirao (1999: 42) y los problemas con la traducción de las obras de Shakespeare al español.

específico de recepção. Por outro lado, se retomarmos a distinção entre tradução literária e tradução técnica que admite que estas apenas se distinguem pelo tipo de actividade que designam, a tradução teatral mostra que dificilmente se pode falar neste caso de um produto puramente literário; constatamos sem dificuldade que a tradução dramática se destina, na maior parte dos casos, à representação e que a recepção do texto traduzido tem lugar fora da literatura, dado que a maior parte destes textos não são publicados e ficam muitas vezes em margem da instituição literária-alvo.

Otra cuestión que cabría mencionar es si el teatro es un género que se lee. A pesar de las defensas que hemos mencionado anteriormente en este mismo apartado sobre la lectura teatral, muchos investigadores destacan que la lectura de teatro solo se da en la etapa escolar o entre filólogos (Lafarga 1998: 102), o que «por cada mil personas que han leído a Hemingway hay una que conoce la obra dramática de Albee» (Santoyo 1989a [1996]: 81); por su parte, Amorós (1988: 5), además de afirmar que «el lector español se resiste enormemente a leer teatro», aduce otros factores por los cuales la edición de teatro es tan escasa en España como el hecho de que, al tener pocas páginas, los precios han de ser tan bajos que a los libreros no les interese venderlos.

El investigador portugués Paulo Eduardo Carvalho (1999) también defiende esta hipótesis. Tras destacar que no existe una traducción «inmaculada» ya que estará forjada por el ejercicio de la representación —opinión que compartimos plenamente—, y, aunque precisa que la diferenciación entre traducción para leer o para representar pueda ser pertinente «na identificação das especificidades de utilização envolvidas no texto», señala que esto puede conllevar «o risco de sugerir uma incompatibilidade entre um determinado tipo de rigor e integralidade e a comunicação teatral, contribuindo assim também para uma inferiorização do estatuto da própria prática» (Carvalho 1999: 57). Es decir, el hecho de considerar la traducción como algo puramente escrito, unido a la idea extendida por los traductores (y no traductores) del estatus del traductor literario, de aquel que es culto porque traduce literatura, hace que se piense, de manera más o menos consciente, que la traducción para leer es más «fiel» y, por ende, de «mejor calidad», frente a la traducción para representar que será, casi irremediabilmente, modificada en algún punto. Asimismo, hemos de pensar que el teatro posee otra diferencia con respecto a otros tipos de texto y que es, precisamente, aquello que lo hace único: la representación.

Podemos decir que aunque dos personas lean una misma novela o un mismo poema, ambas sacarán conclusiones diferentes e imaginarán los personajes y los lugares de manera distinta. Sin embargo, a pesar de que intenten explicar a otros las imágenes que ellos tienen en su imaginación, estos nunca llegarán a conseguir el mismo resultado. Pongamos el caso del traductor de una novela. Este, al traducir, imaginará los personajes, los lugares, los tonos, etc., de determinada forma que plasmará en su traducción. Los lectores, al leer la traducción, crearán otros elementos, pero no podrán expresárselos al traductor de una manera objetiva. Por su parte, el traductor del teatro (al igual que hiciera el dramaturgo de la obra original) realizará una puesta en escena en su cabeza tomando como base los elementos descritos en la obra original⁴⁸ y después verá (y este es el matiz), una puesta en escena que, por muy «fiel» que sea a la traducción, será diferente de aquello que imaginó. Creemos que este matiz es muy importante para entender cierto «resquemor» que hemos detectado a la hora de hablar de esta diferencia entre «leer» y «representar».

También hay que destacar que, frente a esta dicotomía, Ramos (2012: 213) indica que, en los últimos años y al menos en Portugal, se ha producido una aproximación entre editoriales y grupos de teatro que ha supuesto la creación de una única traducción válida tanto para la representación como para la lectura. Es esto lo que defienden Sanderson (2002: 45-53), quien añade que el texto ha de ser «suficientemente autónomo para la lectura y posterior representación», Brilhante (1999: 487) quien piensa que una traducción teatral que anule la especificidad del texto escrito para teatro no es una traducción válida o Castro Filho, (cf. 9.1.4.) quien aboga por conseguir una solución «de consenso» entre ambas posturas.

No obstante, la investigadora Zurbach (2007: 20) apunta a un dato, a nuestro entender, interesante: en la «versión» para la lectura, la traducción es el paso final, mientras que en la «versión» para la representación, esta es un paso intermedio. Sin embargo, y siempre con los ojos puestos en el proceso, llamémosle «natural» del teatro, el texto que se publica suele ser aquel que ya ha pasado el filtro de la representación y, de hecho, una fuente de venta de textos escénicos se produce a la salida de los espectáculos por aquellos espectadores que desean llevarse un «recuerdo» de la representación que han

⁴⁸ Vieira Mendes, en una entrevista que nos concedió en 2013 (cf. 9.1.1.), afirma que él nunca imagina una puesta en escena cuando escribe una obra. Por lo que respecta a nuestra experiencia como dramaturgo y traductor teatral, resulta difícil no imaginar, aunque sea mínimamente, una puesta de escena al escribir o traducir.

visto. Por ello, del mismo modo, sería lógico pensar que aunque el texto «intermedio» se pueda publicar para lectura (como hemos indicado antes, el proceso de lectura es un paso previo a la representación), lo interesante sería publicar el texto final, es decir, aquel que ha pasado por el filtro de la representación.

Nosotros defendemos la inexistencia de esta diferenciación entre versiones orientadas a la lectura y a la representación al entender que, si bien el teatro puede ser leído —y de hecho esto es una constante a lo largo de la historia— no es esta su finalidad última ya que el teatro se caracteriza por su representación. Asimismo, consideramos que las versiones para leer son más «fáciles» de realizar (dentro de la dificultad que supone cualquier tipo de traducción) al poder contar el traductor con una serie de estrategias (notas al pie de página, paréntesis explicativos, etc.) que son totalmente inviables en la representación. Además, estamos de acuerdo con Johnston (1996b: 89) cuando recuerda que «tanto Shakespeare como Lope de Vega escribían casi en exclusiva para el escenario y no a la página, y las publicaciones resultantes de sus obras —los textos— fueron poco cuidadas y se hallaban sujetas a toda una serie de cambios posteriores». Es decir, los autores cuyas obras más se editan son los que más escribían «para la escena» (Sanderson 2002: 52). Nos quedamos, pues, con las palabras de Seide (1982: 60) «je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues» y con las de Edmond Cary (1956: 58), quien afirma que «le traducteur de théâtre qui s'aviserait de traduire sans penser à la rampe serait un mauvais traducteur». De forma empírica, Bassnett (1981 citado en Guirao 1999: 41) realizó un estudio entre traductores teatrales donde recogió que el 50 % de los encuestados afirmaban que sus traducciones servían tanto para la representación como para la lectura.

Como cierre de este apartado, recogemos unas palabras de Santoyo (1989: 109) que resumen, muy bien a nuestro entender, la importancia de la representación para el texto teatral:

La riqueza del teatro como experiencia artística total es, sin embargo, incalculablemente superior a la de la página impresa, precisamente por la multiplicidad de nuevos códigos semiológicos que intervienen en esa transposición (voz, espacio, movimiento, música (...)) y de nuevos “agentes” que entran a formar parte del juego escénico, cada uno de los cuales a su vez modifica superficial o intensamente el mensaje dramático en su calidad de director, actor, espectador, etc.

Como complemento de lo anterior, nos gustaría reproducir un fragmento del discurso que pronunció José Luis Gómez en ocasión de su ingreso en la *Real Academia Española de la Lengua* el 26 de enero de 2014:

En el fondo, el destino de su escritura [la del dramaturgo] no es el de ser leída, o ser leída solo instrumentalmente: escribe para que su obra sea oída y vista, en un retorno, tras siglos de alfabetización e imprenta, a la oralidad primigenia; esa oralidad que hizo posible que el *Gilgamesh*, el *Mahabhrata*, la *Ilíada*, la *Odisea* o los primeros cantares de gesta se conservaran a lo largo de los siglos (Gómez 2014: 28).

3.2.2.- El concepto de fidelidad en traducción teatral

La cuestión de la fidelidad ha sido siempre un tema muy manido en la traducción en general y en la traducción teatral en particular pues se ha utilizado de «arma arrojadiza» tanto por partidarios de mantener una gran literalidad del texto como por corrientes más orientadas a la representación o al espectáculo.

Asimismo, nosotros nos planteamos algunas preguntas con respecto a la «fidelidad». ¿Se puede ser fiel a un texto? ¿Se puede ser fiel a un autor? En caso afirmativo, ¿en qué consiste esa «fidelidad»?

Jacques Lassalle menciona cuáles son *grosso modo* las dos «tentaciones», los dos extremos, dentro de la traducción. Por un lado, está la *tentación literal*, que pretende traducir únicamente aquello que está escrito en el texto sacrificando para ello cualquier tipo de creación o intervención por parte del traductor y que crea, por tanto, textos impracticables, decepcionantes para los autores y sin ritmo. En el otro extremo, nos encontramos con la *tentación de recreación literaria* que, según el autor, es la causante de grandes textos, ya que se mueve entre una exigencia de fidelidad y una exigencia de apropiación poética (Lassalle 1982: 11).

En los albores de lo que podríamos considerar la investigación en traducción teatral, Georges Mounin (1968: 8) ya mencionaba que la traducción teatral (con un destino escénico y que debería llamarse adaptación) ha de realizarse con los «procédés de traduction les moins textuellement fidèles». No en vano, las investigadoras Daniela di Pasquale y Manuela Carvalho señalan que el concepto de fidelidad perfecta a la letra y

de equivalencia de sentido entre origen y destino es más propio de ideas dieciochescas⁴⁹ y, por tanto, los conceptos clave en los estudios de traducción teatral son otros como horizonte de expectativas, representabilidad, relaciones de poder, etc., (Di Pasquale y Carvalho 2012: 13). Es lo mismo que defiende Pavis (1987: 176), para quien «la puesta en escena no es fiel al texto dramático» y la obsesión de la fidelidad es «inservible». Además, como veremos algo más adelante, el autor indica que por fidelidad se entienden muchas cosas: fidelidad al *pensamiento del autor*, a una *tradición de interpretación*, a la *forma* o al *sentido*. De hecho, el autor defiende que la puesta en escena fiel no tiene sentido alguno, pues «si producir una puesta en escena fiel es “decir de nuevo” —o más bien creer que se puede “decir de nuevo”— mediante la figuración escénica lo que el texto ya dice, entonces ¿para qué poner en escena?».

No obstante, hasta hace relativamente poco tiempo esta visión era la base de la investigación en traducción teatral. Bassnett en 1985, en su artículo *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, tuvo que echar abajo algunos mitos como la prioridad del texto sobre el espectáculo, la consideración del texto como algo puramente literario, dejando de lado elementos extratextuales de este y la primacía que ejercía el principio de fidelidad (Di Pasquale y Carvalho 2012: 23). En esta misma línea se sitúa la investigadora finlandesa Sirku Aaltonen quien, en su libro *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, publicado en el año 2000, no solo rechaza de plano el concepto de fidelidad, sino también que el autor sea el dueño exclusivo del texto (Di Pasquale y Carvalho 2012: 34). Esta idea también es rechazada por el autor y traductor teatral portugués Vieira Mendes, para quien la propia idea de fidelidad (o de respeto) es vaga, cuando señala que «essa noção de respeito pelo autor é uma noção que muitas pessoas acham que é uma coisa normativa, mas que é muito vaga (...). Muitas vezes essa ideia de respeito é muito mais da pessoa que diz que respeita do que o próprio autor» (cf. 9.1.1., p. 305). Asimismo, niega que decir todas las palabras de un texto tal como fueron escritas otorgue una mayor fidelidad al texto o al

⁴⁹ Como puede comprobarse en la defensa de la fidelidad que hace el político y filólogo Antonio de Capmany (1742-1813) en el siguiente fragmento de su *Arte de traducir el idioma francés al castellano* (1776):

En cualquier arte, el original se ha de mostrar en la copia, y en el traducir esta debe ser siempre fiel al sentido, y si es posible, a la letra del autor (...) No por eso pretendo que un traductor se sujete a trasladar palabra por palabra, sino que conserve la calidad, y fuerza de ellas, y en cuanto la índole de las lenguas lo permita debe seguir las figuras, las imágenes, el número, y el método, pues por estas calidades se diferencian casi siempre los autores, los cuales en cualquier idioma debe ser lo que son. (...) Muchos prefieren la traducción libre, y tienen razón, porque es más fácil desfigurar el original, y aunque menos glorioso, es penosísimo representarle con fidelidad (Vega 1994: 196-197).

espectáculo, ya que cuando hablamos de fidelidad no estamos hablando de fidelidad al texto sino al montaje que el escritor imaginó en su cabeza y que es imposible de reproducir, del mismo modo que es imposible introducirnos en la cabeza o en los pensamientos de otra persona. Por su parte, Vera San Payo de Lemos (cf. 9.1.2.) afirma que es más interesante recrear la poética del autor que serle fiel, opinión compartida por el traductor brasileño Claudio Castro Filho, (cf. 9.1.4.) quien opina que una puesta en escena es más fiel cuanto mayor es su potencial teatral, o por Mounin (1968: 8), para quien la fidelidad es mantener aquello que haya convertido en un éxito a esa producción teatral en su país de origen. En la misma línea se sitúa Filipe e Campos (2012: 179-180) cuando refiere en sus conclusiones sobre el análisis de la traducción de *Fröken Julie* que los traductores, directamente relacionados con el mundo teatral, crearon versiones autónomas y se alejaron del concepto de fidelidad que es, para el traductor Osório Mateus, una cuestión meramente secundaria. Sin embargo, el director y traductor Júlio Martín da Fonseca, (cf. 9.1.3.) en la entrevista que le realizamos en 2013, sí considera que debe haber un «respeto» al autor, que será, al mismo tiempo, un «respeto» al público. También deja claro que es posible realizar modificaciones en el texto sin pervertir su sentido, porque en caso contrario no se debería elegir ese texto, sino otro.

Es lógico, pues, que Matteini (2008: 477) cuestione este concepto «tradicional» de fidelidad al afirmar que «No puede haber mayor respeto hacia el autor original que volcar su obra a nuestra lengua de manera que no tenga ecos de la original y adquiera en cambio la fluidez y la facilidad que reconocemos como nuestras». Poco después, recupera las palabras de su colega francés Claude de Marigny para quien «la traducción ideal es la que hubiera escrito el traductor ideal de ser de ese otro país» (2008: 477). No obstante, aunque estamos de acuerdo con Claude de Marigny, hemos de ser conscientes de que se trata de una idealización. Es decir, si Nelson Rodrigues hubiera sido español no hubiera escrito las obras que escribió ya que no contaba con el bagaje vital que le permitió escribirlas, así como porque la situación en la que hubiera vivido no se hubiera asemejado a la que efectivamente vivió. Por tanto, cuando traducimos a Nelson Rodrigues al español ha de parecer, o al menos sería lo ideal, que la obra se sintiese como si fuera española a pesar de que siempre quedará un sustrato del autor que el traductor ni puede ni debe borrar (cf. 3.3.3.).

También en este sentido nos encontramos a Törnqvist (1991: 29 citado por Currás-Móstoles y Candel-Mora (2011: 42) quien, ante la perspectiva enunciada por Pavis

(1989: 26 citado por Currás-Móstoles y Candel-Mora 2011: 42) de que el texto teatral pertenece a dos culturas, la de origen y la meta, y de que el traductor es consciente de que no se puede mantener la situación comunicativa original ya que va dirigido a otro público en otra época diferente, desestima el concepto de fidelidad al no entender «cómo se puede obtener una versión relativamente fiel del texto original combinando las necesidades tan dispares de ambas audiencias». El traductor argentino Rafael Spresgelburg, a este respecto, califica la traducción teatral con un máximo de fidelidad de «utopía» (Eandi 2010: 4), ya que el problema radica en reescribir «aparentando fidelidad a los propósitos y pragmática del texto original» (Eandi 2010: 5). Exactamente en el mismo sentido que González (1995: 414), quien también indica que no se debe confundir la fidelidad con la literalidad —al igual que reflexiona Gómez (2011: 27)—, pues cuando tradujo el teatro de Colpi al español se encontró con que «no podíamos limitarnos a realizar una traducción fiel, sino que debía ser, además, una actualización, una adaptación, que respondiera a las exigencias socioculturales del público actual, sin alterar por ello en ningún momento la estructura dramática de la obra» (González 1995: 415). Esta idea, aunque pudiera parecer nueva, ya la mencionaba Bretón de Herreros en el primer tercio del siglo XIX (Bittoun-Debruyne 1999: 501) cuando afirmaba que las comedias debían ser respetuosas con la cultura de recepción en función de «su lengua, de la sociedad, de su público y de sus connotaciones y valores socioculturales». No en vano para René Dionne, Benoît Girard y Tibor Égerbari la fidelidad es algo «secundario» cuando nos referimos a las palabras —incluso afirman que «la fidelité *lexicale* serait ici trahison»—, ya que hemos de ser fieles a las acciones, los sentimientos y las emociones (Delisle 1986: 5).

Por su parte, Espasa (2009: 100), citando a Johnston (2004: 30), indica que la figura del *traductor a pie de escenario*, (cf. 3.3.4.2.), será crucial para conseguir un equilibrio entre una fidelidad «extrema» y una libertad «absoluta» por parte del director y los actores.

Ante la pregunta que nos hemos hecho al principio de este apartado sobre en qué consiste la fidelidad, la investigadora Lily Denis (1982: 31) distingue entre tres tipos de fidelidad:

- La fidelidad *palabra por palabra*, que la autora deja a los profesores universitarios porque el público normal no lo aceptaría.⁵⁰
- La fidelidad *plana*, que solo se salvará por el talento de los actores y del director.
- La fidelidad *al habla* o fidelidad *sin trabas*, similar a la que hemos mencionado anteriormente, una fidelidad a la acción.

Queremos acabar este capítulo con dos reflexiones: la primera la realiza David Gitlitz (1989: 51). En un primer momento indica que «la traducción buena y fiel debe preservar las múltiples posibilidades de interpretación inherentes en el texto», para posteriormente (1989: 52) señalar que:

Lo ideal es observar (...) el efecto que tiene (...) [la] obra sobre un público virgen en la comedia. Si ellos la siguen con atención, se ríen con lo gracioso, lloran con las quejas, toman de la mano a sus compañeros o compañeras en las escenas amorosas y salen del teatro con las caras animadas, (...) entonces Lope, Tirso y Calderón pueden dormir contentos en sus tumbas, sabiendo que los traductores (...) les hemos sido fieles.

Nos parece muy interesante la perspectiva hacia la que se orienta Gitlitz. No consideramos que la fidelidad *per se* sea un concepto caduco, pero creemos que debemos reorientarlo: no hay que ser fiel a la palabra, sino al efecto, es decir, hemos de intentar reproducir, en la medida de lo posible, el efecto que causó la obra en el público original, sea de comicidad, de emoción, de dolor, etc., aunque suponga realizar una serie de cambios de gran calado en el plano textual, no así en el nivel de la trama que deberá mantenerse intacta en su sentido «más puro». Esta opinión es compartida por Gravier (1973: 47) cuando señala que no existe la traducción totalmente fiel, y menos en la traducción de la comedia, o por Mac Gaha (1989: 90), quien considera que:

Toda traducción literaria es, al fin y al cabo, una traición, porque la meta del traductor —llevar el contenido y la forma de una obra literaria de una lengua a otra, sin que la traducción pierda ningún matiz del original— es imposible. La mejor traducción será siempre una aproximación. Hay traducciones que son mejores que el texto original —y muchísimas más que son peores— pero no hay ninguna que reproduzca el original con absoluta exactitud.

La segunda reflexión la lleva a cabo Danielle Sallenave (1982: 22) para quien «la fidelité ne consiste pas à aplatir sa propre langue, à en user timidement: elle consiste au

⁵⁰ Entendemos aquí que la autora se refiere a las traducciones dirigidas a estudiosos o eruditos, las filológicas, ya que las traducciones palabra por palabra son raramente aconsejables.

contraire à la faire jouer pleinement». Esta idea, bastante interesante, nos recuerda a la que nos expresó Claudio Castro Filho para quien el respeto consistía en usar el máximo potencial de la lengua. Es, por tanto, una fidelidad al potencial dramático y no tanto una fidelidad a la letra del texto que puede provocar la irrepresentabilidad de un texto inicialmente pensado para la escena (Guirao 1999: 42).

Como conclusión final a este apartado, creemos que la fidelidad es necesaria, pero desde una óptica diferente. Es decir, hemos de descartar la idea de ser fiel al texto o al autor para empezar a ser fiel al público e intentar, por ende, que la traducción produzca el mismo efecto del original. En consecuencia, es lícito realizar modificaciones textuales con idea de conseguir esa fluidez (o ausencia de ella), esas emociones y sensaciones que creaba el texto original. El traductor ha de erigirse en este caso en juez y parte, ya que es tanto un nuevo creador como *primer espectador* del texto,⁵¹ tomando decisiones conscientes de lo que hace y siendo capaz de responder por ellas, defenderlas y saber cuándo ceder y sopesar en qué medida aceptar los cambios que otros miembros de la compañía realizarán en el texto.

3.2.3.- El maremágnun terminológico

3.2.3.1.- Adaptación, versión, recreación, versión libre, etc.

Uno de los asuntos más espinosos dentro de la traducción teatral es la denominación que recibe la labor en sí. En efecto, tanto dentro de los Estudios de Traducción como en los Estudios de Teatro esta actividad puede recibir diversos nombres, además del de traducción, como pueden ser: adaptación, versión o versión libre, recreación, etc.⁵² No existe una definición clara ni un límite preciso que marque dónde empieza un concepto y dónde acaba el otro (Gravier 1973: 39; Gambier 1992: 421; Villquin 1993: 104) y su

⁵¹ José Luis Gómez (2014: 29-30) señala que ese primer espectador es el director de escena. Sin embargo, las atribuciones que el autor le da: escribir de nuevo, pero en el espacio y tiempo presente, entender el desarrollo de la obra y las relaciones entre personajes, escuchar la sonoridad de las réplicas, ver los movimientos de los personajes, etc., se nos asemejan bastante a las que debe tener un traductor teatral. Por lo tanto, podemos inferir que, en el caso de una obra traducida, el traductor no solo será un primer espectador, sino también un primer director.

⁵² Braga (2011: 61) añade a la lista una serie de términos tales como «reescritura», «recomposición», «transliteración», «refundición», *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, «adaptación libre» e, incluso, «retraducción» y Mirailles (2012: 14) apunta también a «relectura, actualización, modernización, reflexión, traslado, a propósito de, versión libre, exploración, visitación, tratamiento contemporáneo», que según él solo indican una «lectura desconfiada del texto».

uso es bastante errático (Braga 2011: 62). Podíamos resumir brevemente que, a nuestro entender, la adaptación se produce cuando se cambian ciertos elementos culturales ajenos por otros propios⁵³ y, por ello, se puede considerar la adaptación como un componente más de la traducción.⁵⁴ Sin embargo, Newmark (1992: 234) no lo ve así y explica sucintamente que «Cuando se pasa una obra de teatro de la cultura de la LO [lengua origen] a la de la LT [lengua término] ya no es una traducción, sino una adaptación». Por su parte, Merino (2001: 232-233) indica que mientras que la traducción se da entre dos lenguas, la adaptación se da por definición dentro de la misma lengua. Además, basándose en la definición de traducción de Rabadán (1991: 298), propone la suya de adaptación:

Conjunto de fases sucesivas de una operación lingüística, determinada por factores históricos y sociales que consiste en transferir el material lingüístico-textual de un T[exto], codificado en una L[lengua] y perteneciente a un género, medio, espacio o tiempo origen, a un TA [texto adaptado], codificado en la misma L, que pertenece a otro género, medio, espacio o tiempo en el que funciona de manera autónoma manteniendo el valor comunicativo básico del T a la vez que representa las reglas y normas del género, medio, espacio o tiempo meta y se satisfacen las expectativas de los receptores meta. (Merino 2001: 232-233)

Así, para esta autora, si se quiere hacer una adaptación de un texto extranjero, la adaptación se deberá realizar de forma posterior a la traducción y no como un proceso dentro de esta (Merino 2001: 234-235). Unos cuantos años antes, Ferencik (1970: 146) ya utilizaba esta definición de adaptación de la que elimina «tous les cas d'intervention dans le texte ainsi que sa déformation», aunque sí se considera partidario de la reducción de la longitud o número de las réplicas (1970: 146-147). Más recientemente, Uriz (2012d) también da su propia definición de adaptar: «reelaborar una pieza escrita para un tiempo y un lugar concretos y adecuarla a otros simplificando, cortando, modernizando, retocando, reescribiendo».

⁵³ En la misma línea, Laliberté (1995: 526) propone como definición de adaptación un simple (aunque elocuente): «Transposer l'action dans le pays de la culture cible et/ou transposer l'action à une autre époque». Aunque estamos muy de acuerdo con esta definición, es cierto que la segunda parte de la misma se centraría más en la idea de actualización que de adaptación. Así, Vera Lemos (cf. 9.1.2.) nos indica que se adapta cuando se transporta el universo de la obra a otro universo. Por su parte, Sanderson (2002: 53) habla de *actualización* cuando el traductor intenta conseguir cierto grado de inteligibilidad y dejará el término *naturalización* para cuando se omiten los elementos originales del texto origen.

⁵⁴ De hecho, la adaptación es considerada una estrategia de traducción más (Hurtado 2001: 633) o una parte del proceso de traducción (Merino 1994: 25-26). Asimismo, ¿pasar de una lengua a otra no supone ya *per se* una adaptación cultural?

Por su parte, Campos (2001: 3) intenta definir estos conceptos no sin antes aclarar que da igual cómo se le llame a las prácticas siempre que el resultado emocione, haga reflexionar o divierta, ya que estos problemas terminológicos obedecen a cuestiones económicas derivadas de los rendimientos de las obras. Así, el dramaturgo considera que la traducción y la adaptación son procesos similares y los define como:

Modos (...) más naturales de escribir sobre lo escrito, (...) un trabajo humilde y honesto que consiste en allanar los obstáculos derivados del distinto idioma, del distinto marco social y de costumbres o del distinto género, facilitando así la comunicación pública de una obra ajena.

La reescritura, según este autor, se podría definir como una forma de escribir que, «partiendo de la escritura ajena (...) utiliza un argumento, un personaje o una situación literaria como punto de arranque» (2001: 3); en cambio, la versión libre se define de una forma más peyorativa como la que «conservando el referente de la firma prestigiosa como reclamo comercial, permite hacer pinitos al amparo del maestro» (2001: 3). Sin embargo, autores como Plassard (1993: 40) asimilan este concepto al de adaptación.⁵⁵

Cuando hablamos de versión, ya estamos hablando de modificaciones en la trama de la obra. Es decir, cuando se introducen nuevas variables y/o reivindicaciones —como veremos más adelante— que no estaban contenidas en la obra original o cuando se lleva un texto no pensado inicialmente para teatro al teatro⁵⁶ (Pavis 2002: 403). Cuando hablamos de recreación, estamos llevando la libertad creativa del director o la compañía a un nivel superior por lo que el grado de fidelidad al texto o al planteamiento de origen será muy inferior. Además, según Cantero y Braga (2011: 170), las versiones para teatro siempre deberían ser realizadas por profesionales de escena, sobre todo por el director. Sin embargo, según Santoyo (1989b: 102), «por *versión*, ha de entenderse tan solo la “traducción para el escenario”».

Como podemos observar, el grado de concreción de estas definiciones no es demasiado grande. Asimismo, hay mucha polisemia ya que también podemos entender por adaptación —y quizá sea la acepción más utilizada dentro del mundillo teatral— como la «*transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre*» (Pavis 2001: 12), del mismo

⁵⁵ El autor lo define como «libre réécriture à partir d'un texte source» Plassard (1993: 40).

⁵⁶ Claude Demarigny (Camoin 1990: 35) indica que él prefiere el término «*version dramatique*» o «*réécriture*» para este proceso. Nuevamente vemos que estamos ante grandes problemas terminológicos ya que cada persona usa las palabras y sus definiciones según su propio raciocinio.

modo que la versión. Además, como veremos más adelante, su uso no es inocente y obedece a diversas estrategias⁵⁷ y juegos de poder dentro del campo dramático.

Asimismo, cabe preguntarse qué papel juega el traductor dentro de la realización de versiones, adaptaciones y si incluso, como opinan algunos investigadores —entre ellos nosotros—, la adaptación es a veces la única traducción posible⁵⁸ o, al menos, la mejor de las posibilidades.

La investigadora Raquel Segovia plantea algunas diferencias entre traducción y adaptación. Así, la traducción ha de entenderse como un proceso entre dos lenguas (como ya apuntaba Merino 2001: 232-233) —mientras que la adaptación no necesariamente— y se realiza de medio impreso a medio impreso de manera general; por su parte, en la adaptación se produce un cambio de medio para experimentar con códigos diferentes (Segovia 2001: 228-229). Un poco más adelante, la autora indica que hay teóricos que atacan la idea de que la adaptación es un tipo de traducción porque se pierden las nociones clásicas de *fidelidad* y *equivalencia textual* y añade que «una adaptación es un acto consciente de interpretación» (2001: 229). Estamos de acuerdo en que la adaptación es una interpretación, pero también pensamos que una traducción es de por sí una interpretación de un texto original ya que, al ser una continua toma de decisiones, está sujeta de manera más o menos consciente a la interpretación que el traductor hace del texto. Por lo tanto, hemos de concordar con Carvalho (1999: 57) cuando dice que no existe una traducción «inmaculada».

Centrándose en la traducción teatral, Cantero y Braga (2011: 159) destacan la cantidad de términos que aparecen en las carteleras y programas teatrales como los ya señalados «versión» o «adaptación», además de «adaptación libre», «refundición» o «*remake*», que vienen a justificar un distanciamiento consciente con respecto al original. Así, se refieren al hecho de que la traducción española de la obra *Art* de Yasmine Reza fue publicitada en España como versión ya que la acción se trasladaba de París a Madrid y

⁵⁷ Menciona Braga (2011: 65) a Dixon (1991: 95) indicando que los términos adaptación o versión se utilizan a veces para que el autor de tales adaptaciones o versiones no se tenga que avergonzar de su producto.

⁵⁸ Hurtado Albir (2001: 69) opina que la adaptación puede ser la única solución posible para no perder la funcionalidad del texto en casos concretos y da el ejemplo de una comedia urbana de crítica social.

con ello modificaron algunos elementos culturales, mientras que la versión inglesa mantenía la procedencia francesa original (Mateo 2006: 179).⁵⁹

Más adelante, estos autores (2011: 166-167), hablando de las posibles modificaciones del texto, indican que hay algunos cambios que pueden estar justificados.⁶⁰ Cambio de nombres por juegos de palabras, por ejemplo, mientras que otros no, como «situaciones dadas, contextos, épocas,⁶¹ referencias o incluso el sexo de algún personaje». ⁶² Los autores señalan que el resultado de esta práctica traductora no puede llamarse «traducción», sino «adaptación, versión o dramaturgia», del mismo modo que cuando se trabaja con el texto original pues «supone cambios sustanciales respecto del texto de partida». Asimismo, los autores (2011: 167) apuntan a que estas prácticas antes descritas tienen sus límites ya que:

No pueden convertirse esa licencia en una práctica caprichosa ni abusiva, ni atentar contra la calidad de la obra, ni falsear su propuesta de base, ni alterar sustancialmente su contenido. En definitiva, se puede hacer mientras la función no se convierta en otra cosa que no es.⁶³

Esta opinión es compartida por Santoyo (1989b: 103), quien considera que la adaptación es un término que «ha de definirse con extremada nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas» o incluso plagios (Santoyo 1989a [1996]: 83). Además, añaden Cantero y Braga (2011: 168) que «si el traductor se toma libertades excesivas, la valoración de su calidad o de su idoneidad (...) no deberá hacerse como traducción, sino como propuesta de puesta en escena». A este respecto,

⁵⁹ Sin embargo, en la versión para el cine de *Le dieu du carnage* de Yasmine Reza, titulada *Carnage* (2011), y realizada por Polanski en EEUU, se omiten o adaptan todos los elementos culturales franceses y se traducen o inventan los nombres propios.

⁶⁰ Respecto a los cortes de escenas o réplicas, Déprats (Camoin 1990: 38) indica que esta práctica es inmemorial en el teatro y distingue entre cortes que modifican el sentido y otros que favorecen el ritmo y aligeran la obra.

⁶¹ En cuanto a la época, siempre nos han llamado la atención aquellas obras que incluyen, antes del texto propiamente dicho, una frase que reza «[en] época actual» o «[en tiempo] presente». Nos preguntamos si es una invitación a la actualización del texto por parte del autor al no quedar claro a qué época actual se refiere —si a la del momento de escritura o a la del momento de representación—. Así pues, como hemos visto en el apartado dedicado a la fidelidad, ¿qué sería ser fiel aquí? ¿Reproducir la época de la obra original o crear un espectáculo actual del mismo modo que lo fue el original en su día?

⁶² No obstante, hay cambios que se producen por las limitaciones de la propia compañía. En *Teatràdum*, el grupo de teatro *amateur* de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, por contar una experiencia propia, algunas veces hemos cambiado el sexo de un personaje por cuestiones logísticas.

⁶³ A este respecto, Llovet (1988: 6) se mostrará a favor, o al menos no en desacuerdo, con la ideologización de los textos clásicos ya que permitirán crear algo didáctico o propagandístico. Asimismo, indica que todo teatro informa de un orden social y que lo que subyace a cualquier obra es política.

Matteini (2005: 13) indica que la adaptación o la versión son una «peligrosa y nebulosa tierra de nadie donde todo parece lícito».

En cuanto al abuso y la vacilación en el uso del término, Santoyo (1989b: 105) indica que lo que durante mucho tiempo se ha considerado una «adaptación» no es más que una «reescritura» o «*remake*» y da su propia definición de lo que sería este proceso de reescritura: «el “adaptador” se desvincula del texto, forma y parámetros culturales del original para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva».

Aunque estamos bastante de acuerdo con las opiniones de estos autores, no podemos dejar de preguntarnos qué es una libertad excesiva o dónde empiezan o acaban esos límites que todos sabemos que existen, pero no sabemos dónde están marcados ni quién los ha marcado; así, nos situamos en la línea de Santoyo (1989b: 104), cuando se pregunta «¿Dónde termina la versión fiel y comunicativamente operativa de una obra y empieza lo que debe considerarse ya una adaptación?», de Matteini (2000: 48) o de Laliberté (1995: 524), quien crea el término híbrido «transadaptateur» (transadaptador)⁶⁴ ante la imposibilidad de marcar el límite y que menciona a Bassnett (1985: 93), autora que afirma que ni siquiera habría que intentar definir esa línea ante la complejidad del proceso de traducción teatral. Además, estamos convencidos de que un respeto a la fidelidad más absoluta del texto «mata» el teatro ya que la puesta en escena y el trabajo con (y entre) los actores supone dar nuevos puntos de vista a un texto y puede originar modificaciones beneficiosas en este. Si bien es cierto que hay que «darle al César lo que es del César» y, por tanto, se debe especificar correctamente qué tipo de espectáculo va a ofrecerse para no engañar al público, también es cierto que existen ciertos límites a la libertad creativa y es difícil discernir dónde se encuentran estos, por lo que estaríamos hablando de una cuestión de gustos al no tener un baremo claro de hasta dónde podemos llegar. Asimismo, como menciona Márquez (2001: 12), la adaptación se hace siempre sobre una copia porque el original no desaparece; este autor

⁶⁴ Gambier (1992: 424-425) también hace referencia a la transadaptación indicando que en una traducción existen procesos de «traducción» y de «adaptación», que buscan el mismo objetivo y que, como hemos mencionado anteriormente, no todos los textos aceptan el mismo grado de adaptación. Con respecto a estas ideas, la traductora Vera San Payo de Lemos hace las mismas apreciaciones en la entrevista que le realizamos (cf. 9.1.2.).

entiende la adaptación como la expresión de la fascinación que ejerce la obra⁶⁵ sobre el traductor/adaptador y del reconocimiento de que nunca hará una obra tan buena como el original (2001:13), aunque critica a aquellos que «bastardean el texto con las propias paridas y apuntarse a la subvención o a los derechos de autor» diferenciando «la basura intencionada del error sin mala intención». Nuevamente, ¿dónde quedan los límites? Sin embargo, este autor volverá a esa ecuación que tanto criticamos de traductor = filólogo = ranciedad al entender que la traducción ha avanzado mucho en los últimos años para diferenciarse de esa figura del traductor literario enfrascado en sus lecturas, rodeados de diccionarios y únicamente preocupado por mantener una fidelidad extrema al texto. Una visión que Bretón de Herrerros ya criticaba en la primera mitad del siglo XIX (Ibáñez 2000: 208).

Santoyo (1989b: 104) da su peculiar y muy interesante visión sobre cuál es el objetivo final de una adaptación:

Naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el “efecto equivalente” de que habla Newmark; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas [*sic*] de un colectivo distinto, separado del primero por un *gap* socio-cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez.

Nos parece una gran definición de este fenómeno. Asimismo, sigue la línea de Llovet (1988: 12) cuya consideración nos parece altamente pertinente:

Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para los que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original.

En esa misma línea, se sitúa Ribas (1995: 29), quien, por su parte, afirma:

Traducir una obra de teatro no es sólo traducir un texto, es también vencer las sordas resistencias que ofrecen los hábitos de recepción de un público que no percibe la invisible estructura que sostiene teatralmente un texto concebido para otro público y en otra lengua.

Además, Llovet (1998: 3), tras suponer que el público español está más familiarizado con el término «adaptación» que ha sustituido a las palabras «versión» y «traducción» en los programas de mano de los espectáculos, da su propia definición de adaptación:

⁶⁵ Aunque el autor se centra sobre todo en los clásicos, creemos que sus apreciaciones podrían extenderse a la traducción y adaptación de obras de teatro en general.

Proceso de reescritura del original (...) [con] ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada con el propósito de hacerla inteligible —si procede de otro idioma—, representable —si procede de otro género—, aceptable —si una presión cualquiera entorpece la representación integral— o, sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas.

Podemos observar que esta definición de Llovet es más amplia que las anteriores ya que incluye todo tipo de procesos que nosotros englobaríamos dentro de términos como traducción o versión. Asimismo, tiene una visión mucho más positiva de la adaptación que otros estudiosos pues la considera un «puente» entre el hecho literario y el hecho escénico (Llovet 1988: 4) y una forma de que los clásicos emocionen en el siglo XX (1988: 6); de igual modo se expresa Sanchis Sinisterra (Sanchis 2002: 176), para quien el teatro en vez de adaptarse se adopta, es decir, se acoge en un sistema cultural en el que rigen otras normas. Además, Llovet plantea que la adaptación pueda deberse a problemas, llamémosles, técnicos como pueden ser la «censura», la «debilidad económica de la producción» (imposibilidad de pagar un amplio elenco) o el «clásico problema de reparto» (demasiados miembros de uno y otro sexo) (1988: 6), tal como piensan Zurbach (2011: 110) o Júlio Martín da Fonseca (*cf.* 9.1.3.).

No obstante, Llovet interpreta que la traducción y la adaptación no forman parte de lo mismo y, por ello, considera que el teatro no necesita de traducciones, sino de adaptaciones que están «un paso o varios pasos más allá de la traducción» (1988: 11), y añade que «traducir puede convertirse en una ciencia y adaptar seguirá siendo un arte». Entendemos que esta crítica proveniente de un escritor, autor y crítico de teatro se centra en traducciones más antiguas, no pensadas para la escena, y que se basa en criterios puramente lingüísticos, o, directamente, en traducciones hechas por personas desconocedoras de lo que una traducción necesita,⁶⁶ a pesar de que los requisitos fueron ya mencionados por Larra y Bretón de Herreros en la primera mitad del siglo XIX (*cf.* 2.1.). Por ello, es lógico que muchas personas del teatro no estuvieran de acuerdo con la idea de traducción propiamente dicha, máxime en una época donde la investigación en traducción teatral estaba dando sus primeros pasos —recordemos de nuevo que Santoyo calificó la situación de «páramo» en 1995—. Por tanto, es normal que autores anteriores como Thiérot (Camoin 1990: 15), que indica que la «traducción» es para lectura, o

⁶⁶ Nosotros mismos sufrimos la traducción del guion de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* de Woody Allen cuando nos dispusimos a hacer su versión para teatro. Asimismo, tuvimos que dejar a medias la lectura lúdica de *La máquina de follar* de Charles Bukowsky, debido a sus graves errores de pragmática y a las errantes estrategias de traducción.

posteriores, como Sirera (2001: 17) y Márquez (2001: 12) —quien indica que «los filólogos y traductores [están] más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios»—, siguieran diciendo que «traducir no basta», como si la adaptación no formara parte de la traducción o no fuera una estrategia traductora. Hoy en día, y tras los esfuerzos de algunos investigadores, parece que esa concepción de la traducción como algo «rancio» se está perdiendo, aunque todavía perdura como bien refleja la anécdota del traductor teatral Francisco J. Uriz (2012d), quien entregó una traducción tan buena de un cuento que el receptor pensó que se trataba de una versión.⁶⁷

Sin embargo, parece que hay motivos para la esperanza; ya antes de 1990, Bernard Faivre d'Arcier (Camoin 1990: 16 y 18) equiparaba el trabajo del traductor-adaptador al del dramaturgo y Déprats (Camoin 1990: 37) indicaba que «le problème ne se réduit pas à une opposition entre traducteurs (intègres et fidèles) et adaptateurs (infidèles et perfides)» y que cuando un director llama a un traductor es porque piensa que sabrá introducir el ritmo adecuado en la obra (Camoin 1990: 107). En 2001, el ya mencionado Jorge Márquez apuntaba que estas consideraciones sobre la adaptación solo pertenecen a «una minoría demasiado conservadora» de traductores y filólogos y, de paso, le daba un «tirón de orejas» a los directores a los que recomienda prudencia a la hora de realizar ciertas adaptaciones so pena de ponerse ellos mismos «en ridículo». Además, este autor recordaba que adaptaciones «desde *Las troyanas* de Séneca a la *Antígona* de Anouilh o Espriu, se han convertido (...) en clásicos» y que si no se realizaran supondría el final de los festivales —y con ello una de las pocas vías de pervivencia de los textos clásicos—, y se preguntaba: «¿es que alguien puede imaginar que el público asistiría en masa cada año para escuchar y ver el mismo o parecido texto, escenificado con arreglo a los mismos o parecidos cánones arqueológicos con que los llevaban a escena los propios griegos o romanos?» (Márquez 2001: 14). Alonso de Santos, como autor teatral, considera que (2007: 497-498):

A Shakespeare, a Lope de Vega, a Lorca o a Ibsen no les hubiera parecido mal ser traducidos y adaptados. Partiendo del hecho de que cualquier autor lo que quiere es que se representen sus obras y aceptaría encantado la incorporación de un escritor de otra época y cultura para que ayudase en ese trabajo (como hicieron ellos mismos tantas veces).

⁶⁷ Resulta curioso observar que en el mundo escénico se suele hablar bien de la versión o de la adaptación e incluso se prefiere usar estos términos al de «traducción», al contrario que en el mundo traductológico, donde se suelen desdeñar estos dos conceptos. No en vano, Gambier (1992: 425) propone una revisión positiva del concepto de adaptación ya que si una traducción se considera buena cuando no «suena a traducción», entonces la adaptación cumple este requisito con creces.

Por su parte, Maite Solana (2003: [en línea]) expresa su hartazgo ante esa idea de la traducción relacionada íntimamente con la traducción *literal*,⁶⁸ incluso indicando que esta traducción no es una verdadera traducción y que todo este debate entra dentro de una dicotomía entre *traducción* y *creación* que relega el acto de traducir a un trabajo «meramente mecánico para alguien que sabe lenguas».⁶⁹ Sin embargo, esta perspectiva va cambiando conforme avanzamos en el tiempo. Alonso de Santos (2007: 497), por su parte, indicará que el hecho de que una traducción o adaptación⁷⁰ sea mejor o peor dependerá de dos factores: la calidad de la obra para traducir⁷¹ y el talento del traductor o adaptador. El autor llega incluso a afirmar que una traducción puede mejorar el texto original si el traductor «—que también es escritor—» hace un correcto traslado con los recursos estilísticos de la lengua y consigue una buena comunicación con los espectadores.

Podemos ver aquí ese juego de poder que mencionábamos al principio de este apartado. Como hemos afirmado, existe esa pugna por dar o quitar al traductor el puesto de creador y situarlo al mismo nivel que a otros agentes del teatro. Pero, según hemos referido, la situación está variando gracias a la introducción del traductor a veces como figura autónoma con gran poder (Vera Lemos) o bien realizando otras labores sean de dirección (Júlio Martín da Fonseca y Claudio Castro Filho) o sean de actuación (el que suscribe). Además, vemos que autores como Bernard Faivre d'Arcier, Bretón de Herreros en el siglo XIX (Ibáñez 2000: 213) o Alonso de Santos en el párrafo anterior, ya en 2007, harán equivalente el trabajo del traductor y del escritor, del mismo modo que la investigadora Manuela Carvalho en 2012 (2012: 269). Claude Demarigny (Camoin 1990: 35) también iguala ambos papeles, pero con una salvedad: lo que tiene que hacer el autor (o el traductor en su nombre) es hacer frente a los posibles desmanes del director teatral; por su parte, Margaret Tomarchio (1990: 80) considera que está en

⁶⁸ Es interesante que quede aún en el subconsciente colectivo la idea del traductor como «traductor literal» cuando ya Bretón de Herreros criticaba esas prácticas en el siglo XVIII (Ibáñez 2000: 208). Esta idea procede de la traducción de los textos sagrados, por lo que es clave considerar la «desdeificación» (Lapeña 2012: 21) del texto, para que no pierda vigencia, sea útil y no quede relegado al «ostracismo de la estantería» como señala Sanderson al respecto de los textos teatrales clásicos (Sanderson 2002: 54) o que sepan a «vinagre» (Laskowski 1996: 193).

⁶⁹ Por su parte, Philippe Ivernel (Camoin 1990: 22) considera que esa cuestión de querer considerar al traductor al mismo nivel que el escritor o el adaptador se debe a una cuestión de «narcicismo».

⁷⁰ A nuestro entender, el autor separa la adaptación de la traducción porque si bien la traducción necesita un par de lenguas para su ejecución, la adaptación puede realizarse dentro de las modalidades de una misma lengua o de otros géneros para el teatro.

⁷¹ Esta variable de que la obra original fuera mala nos la introdujo Vieira Mendes en una conversación privada. ¿Qué debe hacer en estos casos el traductor?, se preguntaba, ¿mejorar la obra a pesar de que no se llevará esos éxitos o no mejorarla a sabiendas de que se llevará las críticas?

manos del traductor la posibilidad de elegir si la obra se puede adaptar y hasta qué grado.

En la misma línea, Llovet (1988: 11-12) considera, refiriéndose a los clásicos,⁷² que la adaptación se hace necesaria ya que si el mundo ha cambiado del siglo XVII a nuestros días, el teatro y su forma de recibirlo y entenderlo también han cambiado (de la misma opinión son el dramaturgo Carlos Martínez Muñoz (Pulido 2010: 227) y el director Júlio Martín da Fonseca (cf. 9.1.3.), para quien los clásicos son contemporáneos). Se precisan cambios para pasar la sensibilidad del pasado a la del presente, como apunta también González (1995: 415) en sus traducciones y representaciones del teatro de Colpi. No obstante, Sirera (2001: 17) indica que la extrañeza puede ser lo que se busque en una determinada representación,⁷³ pero hay que tener cuidado porque puede provocar que un montaje fracase. A este respecto, Rafael Pérez Sierra apunta acertadamente a una idea: «el público va al teatro a ver una obra, no a realizar un estudio con notas a pie de página»⁷⁴ (Armada 1987: [en línea]). Justo en la opinión contraria, Lassalle (1982: 13) indicará que es necesario mantener esa tensión que crean los clásicos y que la adaptación suprimiría, del mismo modo que opina Sallenave (1982: 22), para quien la adaptación puede dar «une image éthérée du texte —antihistorique, atemporelle, non localisée dans le temps et l’espace—». Contra esta idea reacciona Sanderson (2002: 55-56) quien, sin ser un fanático acérrimo de la adaptación, critica esa tensión ya que Shakespeare no escribía «dramas de época», sino que incluso sus obras podrían considerarse «teatro innovador» y, por lo tanto, no se podrían traducir de la misma manera que, por ejemplo, *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, que sí es un drama de época, en el que se han de conservar aquellos elementos que suenan «a antiguo». Esta distinción, muy importante en nuestra opinión, será clave en lo que hemos denominado la «paradoja de la adaptación», como veremos algo más adelante.

Respecto a lo comentado por Llovet, la investigadora Jane Lai (1984: 145-153 citado por Di Pasquale y Carvalho 2012: 22) le atribuirá al traductor la capacidad para saber qué es o no familiar en la lengua de llegada, la habilidad para reconocer el subtexto del

⁷² Hay que recordar que ya los clásicos hablaban de la adaptación como casi única forma de traducción. Así, Larra mencionaba que la única traducción posible tenía que conllevar el paso de los elementos de una cultura a otra (Aymes 2002: 839).

⁷³ Según Mounin (1968: 10-11), poner el acento en lo extranjero forma parte de un intento vanguardista de teatro destinado a un público restringido.

⁷⁴ Al igual que ya lo afirmaba Edmond Cary en 1956 (1956: 100-101).

drama y así apreciar la función correcta de las frases y la sensibilidad para trasladar el sonido del texto de partida al de llegada y reconstruir el ritmo.

Un caso concreto de adaptación teatral bastante llamativo es el de la *Der Müll, die Stadt und der Tod*⁷⁵ de Rainer Werner Fassbinder por parte de Michelle Laliberté (1995). Al principio del artículo la autora declara su intención de mantenerse lo más fiel posible al texto original y al pensamiento del autor ya que consideraba la adaptación como una traición al texto original (1995: 519). No obstante, a lo largo de todo el artículo, va comentando cómo la realización de una serie de adaptaciones la obliga a realizar otras hasta terminar adaptando todo el texto. No nos vamos a detener aquí en un análisis pormenorizado del artículo —aunque hay que reconocer que lo merece—, pero sí queremos resaltar algunos aspectos:

El primero es que recoge las palabras de Berman (1985) en las que defiende que la exotización provoca la ridiculización del original: «Une telle exotization, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original» (Laliberté 1995: 519). Opinión con la que estamos de acuerdo y que aplicaremos posteriormente en la parte práctica de la presente tesis.

El segundo es que, al igual que otros autores anteriormente descritos, se pregunta por los límites de la adaptación y la traducción, pero desde una nueva óptica ya que la autora defiende que una vez que se ha adaptado una parte o un elemento con el fin de acercar la obra al público, se han de adaptar el resto para ser coherentes y, como ella misma dice, «il faut traduire pour le public auquel on s'adresse» (Laliberté 1995: 524). En esa misma tesitura se inscribe Delisle (1986: 6), para quien la adaptación no es una traición al espíritu de la obra, sino justo lo contrario, es una forma de respeto para el público que asiste a ella. Esto, que puede parecer una contradicción —lo que denominamos la *paradoja de la adaptación*—, no es tal si lo vemos de la siguiente manera: el público que acudió a ver la obra *Viúva, porém honesta* de Nelson Rodrigues durante su estreno en 1957 en Río de Janeiro vio una obra que se desarrollaba en la época presente, en su lugar de origen, con referencias culturales que no le eran ajenas. Nosotros, al realizar la traducción y posterior montaje de la obra *Viuda, pero honrada* en 2014 (cf. 5.), decidimos actualizar el lenguaje, traducir y adaptar los nombres propios, así como cualquier otra referencia a la realidad española, para intentar

⁷⁵ Traducida al español como *La basura, la ciudad y la muerte*.

reconstruir esas sensaciones que el público original pudo sentir. Realizar una traducción más «fiel» o «literal» habría supuesto crear un distanciamiento entre el público y la obra y esa desviación en cuanto al efecto hubiera desvirtuado, a nuestro juicio, la esencia de la obra y, por ende, habría sido «infidel» al efecto, es decir que al no adaptar, estamos realmente adaptando. Asimismo, este acercamiento entre la obra y el público se debe realizar hasta que este último se sienta identificado con la obra (Laliberté 1995: 525) y entienda las intenciones del autor: «Le grand avantage de l'adaptation est de faire appel à un réseau de connotations connu du spectateur: ce dernier est alors en mesure de comprendre plus facilement le déroulement du spectacle et de communiquer avec les intentions de l'auteur» (Lefebvre y Ostiguy 1978: 45). Así pues, estos autores, además de nosotros, defienden la adaptación como una aproximación a las intenciones del autor. No en vano, la autora pregunta con cierta ironía y, en nuestra opinión, con mucho acierto (Laliberté 1995: 525): «est-il possible de traduire en québécois tout en prétendant que l'action se déroule *ailleurs?*». ⁷⁶ Por último, Laliberté (1995: 526) señala que la adaptación no se puede realizar siempre, sino que dependerá de la obra en cuestión. ⁷⁷

Por su parte, Koustas (1988: 132), que se basa en Thaon (1984: 208), indica que la adaptación puede «desequilibrar» la obra; de la misma opinión son Alter (1981: 135 citado en Sanderson 2002: 54-55) y Sirera (2001: 17), para quien se «ha de tener en cuenta las consecuencias que se producirán si alteramos algunos de los elementos que permiten obtener tanto la lectura superficial como la(s) profunda(s)». Aunque estas afirmaciones nos parecen certeras, hemos de puntualizar que la no adaptación también puede provocar desequilibrios en un público desconocedor de los elementos originales. A ese respecto, Júlio Martín da Fonseca (cf. 9.1.3.) señala que, por ejemplo, es necesario traducir los nombres propios si no queremos crear ese desequilibrio.

Creemos que con la adaptación existe un problema de orden semántico. Es decir, cuando hablamos de traducción teatral ponemos en confrontación dos mundos: la traducción y el teatro. Ambos mundos usan una misma palabra, pero los dos toman dos

⁷⁶ Además, la autora llama la atención sobre el hecho de que los estadounidenses siempre adaptan todos sus productos a su país y sus idiolectos. Esto se puede ver en el teatro y en otros productos culturales como películas o series de televisión.

⁷⁷ No es lo mismo traducir una obra marcada por una época o por un espacio determinado que otra que sea más universal. Por poner ejemplos concretos: *Álbum de familia* de Nelson Rodrigues se desarrolla en 1900 y esa es, de hecho, la primera acotación que aparece y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega está basada en unos hechos reales que ocurrieron en la localidad de ese mismo nombre.

significados diferentes. Así, cuando un traductor habla de adaptar, se refiere en la mayoría de los casos del paso de la cultura original a la cultura de llegada, mientras que una persona de teatro utilizará este término de un modo más amplio para referirse a cualquier operación o cambio que se realice en el texto, sea suprimir o añadir texto, sea modificar réplicas o sea también traer elementos culturales a la lengua de llegada. Este problema de significado está, a nuestro entender, en la base de muchos de los problemas y malentendidos al hablar de traducción teatral. Es esto lo que nos da a entender Pavis (2002 [1987]: 12-13) al definir la adaptación de tres maneras diferentes: como transformación de una obra no teatral (novela, película, etc.) en obra teatral, como trabajo dramaturgico donde, al contrario que las opiniones anteriores que hablaban de límites en esta labor: «toutes les manoeuvres textuelles imaginables sont permises»⁷⁸ y como un cuasisinónimo de «traducción» sin que exista una frontera bien definida entre estos. Asimismo, en esta última definición, el autor engloba tanto la relectura de clásicos como el proceso de traspaso del texto de una cultura a otra. Para acabar, el autor señala que la mayoría de traducciones en este campo se denominan adaptaciones.⁷⁹ Por su parte, Gambier (1992: 422) ya había definido la adaptación desde los casi mismos tres puntos de vista. Si bien coincide en los dos primeros: adición o eliminación para que el texto de llegada tenga el mismo sentido y creación de una obra a partir de otro texto perteneciente a otro campo (novela, película, etc.), añade uno más: transformación de un texto para un público determinado (para niños, para extranjeros en el aprendizaje del idioma, etc.).

En cuanto al «adaptador libre», Santoyo (1989b: 106) opina lo siguiente:

Se mueve en un área amplia de motivaciones: le domina la vena creativa y desea añadir a la obra su grano de arena y sello personal, imagina (y a veces acierta) que sirviendo platos de mayor sabor local, o puede incluso que llegue a considerar a su público incapaz de entender la obra tal como fue diseñada.

Aunque este mismo autor señala que lo que a veces motiva la reescritura es la autocensura (1989b: 106). Así pues, aboga por la correcta utilización de los términos

⁷⁸ El autor señala aquí clásicos de la adaptación como pueden ser las adaptaciones brechtianas de obras de Shakespeare, Molière o Sófocles o las «traducciones» de Heine Müller dando el ejemplo de *Prometeo*. Así, el autor admite que en estas adaptaciones el adaptador disfruta de una mayor libertad y no teme ni variar el sentido de la obra ni, incluso, hacer que la obra tenga un significado contrario al del original. Podemos apreciar aquí una diferencia sustancial con las palabras de Cantero y Braga y Santoyo reproducidas anteriormente.

⁷⁹ También influye, a nuestro entender, que la sociedad de autores francesa no aceptaba hace poco la figura del traductor en el teatro, sino la del adaptador.

autor, traductor, traducción, versión y adaptador para no engañar ni a la crítica ni al público. Pero advierte de que hay veces que mediante una adecuada reescritura de la obra pueden conseguirse los objetivos del texto original, el cual, si se hubiera presentado de manera primigenia, no los habría conseguido.

Con todo, como apunta Uriz (2012d: [en línea]), es verdad que existe cierto esnobismo con respecto a la palabra versión. Se piensa, como dice el autor, que «versión es más»⁸⁰ porque se entiende, bajo nuestro punto de vista, la traducción como algo rancio, irrealizable en el escenario por estar demasiado pegado al original y ser poco natural para ponerlo en boca de los actores (Mateo 2002: 55-56 citado en Braga 2011: 65) o por estar más pensado para la lectura que para la realización teatral. Sin embargo, no todo va a ser entonar el *mea culpa*, también se usan términos como versión o adaptación para dar total libertad al guionista o al director copiando el tan denostado «modelo inglés» (cf. 3.3.6.), donde un traductor realiza una traducción «fiel», mientras que el «trabajo artístico» queda en manos de guionistas, directores o escritores de renombre que firman la traducción como si fuera suya (Braga 2011: 63). Por eso, a nuestro juicio, conviene hacer hincapié en la figura del traductor «a pie de escenario», (cf. 3.3.4.2.), y en que los traductores tengan los conocimientos suficientes para realizar su trabajo de manera correcta.

Koustas (1988: 129), basándose en Baguley (1984: 183-184), ya señalaba que el traductor teatral no dispone de tanta libertad a la hora de decidir entre una adaptación o una versión más extranjerizante, al contrario que Tormachio (1990: 80), para quien el poder de esa elección reside básicamente en el traductor. Si bien es cierto que el traductor debe regirse por lo que marca el encargo, serán sus decisiones y su capacidad de defenderlas lo que convencerán al director y al actor. No obstante, hemos visto que la figura del director-traductor (o del traductor-director) ha ido cobrando cada vez más fuerza en los últimos tiempos, como pueden ser los casos de Claudio Castro Filho y Júlio Martín da Fonseca (cf. 9.1.3. y 9.1.4.), o que se ha producido una colaboración mucho más estrecha entre director y traductor, como puede ser el caso de Vera San Payo de Lemos (cf. 9.1.2.) y el director João Lourenço en el Teatro Aberto de Lisboa, o la colaboración entre Itziar Pascual y Natalia Menéndez en el montaje de *Las cuñadas* (*Les belles-soeurs*) de Michel Tremblay (cf. Pisa 2012).

⁸⁰ Eso a pesar de que la RAE equipara versión a traducción en su diccionario (Uriz 2012e: [en línea]).

Asimismo, se ha criticado la adaptación al entenderla como un concepto etnocéntrico que elimina toda alteridad (Ladouceur 1995: 36-37); alteridad que, por otra parte, puede provocar el fracaso de la obra al no poder superar la barrera de la descodificación receptora (Sanderson 2002: 57-58). Sin embargo, consideramos como la investigadora Pascale Casanova (2002: 8) que la traducción es un intercambio desigual donde las culturas más poderosas se imponen a las menos poderosas. La adaptación, al contrario de lo que se podría pensar, tiende a nivelar todo esto y trata a todas las culturas por igual al traerlas al contexto de la lengua y cultura de llegada. Además, cabe pensar una cosa: si tratásemos a todas las culturas por igual en el sentido de la no adaptación, estaríamos dejando el camino libre a las culturas más poderosas para penetrar en nuestro modelo cultural, ya que las culturas más débiles no tendrían el poder o la capacidad de hacerlo. Parémonos a pensar un momento en cuántos productos culturales (películas, discos, libros, etc.) conocemos o conoce el «público medio» y de qué lengua proceden. ¿Descubriríamos el mismo número de obras, en general, en inglés que en francés, en portugués, en italiano, en chino o en hebreo? Podemos constatar que el modelo anglosajón es el dominante (cf. Fernández 2014: 30-41).⁸¹ Así pues, la adaptación, a la vez que mejorar la comprensión de los espectadores —máxime en un medio como el teatro debido a las características que veremos más adelante—, permite la introducción de culturas más desconocidas para el gran público. Hemos de resaltar que, si bien se pueden eliminar referencias culturales, la mayor referencia cultural es, a nuestro juicio, la trama de la obra. Los brasileños, los franceses, los ingleses o los portugueses escriben esas obras por haber nacido en esos países, por haberse criado en las condiciones en las que se criaron y por haber vivido en la época en la que vivieron y todas esas experiencias se encuentran enraizadas en la trama y en el desarrollo de la propia obra.

Otra crítica que se le hace a la adaptación proviene de la idea de que la traducción no debe sonar a traducción (Carvalho 1999: 54). Para este investigador, esta actitud demuestra una sumisión del texto traducido al texto original y se usa para eliminar toda extrañeza que obliga al espectador a reconocer que está frente a un texto diferente al que el autor original escribió, aunque, cabría añadir, el público no entienda las

⁸¹ Pascale Casanova, aparte de destacar que las culturas no se relacionan entre ellas de forma igualitaria, indica que el valor literario (y, por ende, el valor mercantil) de un texto dependerá inicialmente de la lengua en la que esté escrito (Casanova 2000: 14). En esa misma línea Fernández (2014: 32-33), basándose en Sapiro (2009: 264), destaca que si bien «Entre 1980 y 2000 la edición mundial de traducciones aumentó más de un 50 %», no supuso una mayor diversidad ya que el 60 % de las traducciones publicadas en el mundo provienen del inglés. Un claro ejemplo de la paradoja de Sorá (2009: 93) del «mundo en expansión que se reduce».

connotaciones de la obra original (Poupart 1976: 81). Sin embargo, desde nuestra visión, una traducción será mejor cuanto más se asemeje en sus efectos a los del texto original —«une correspondance des émotions et des sentiments» (Delisle 1986: 3)—, lo que se llamaría, siguiendo la terminología de Poupart (1976: 80) un «verre transparent» («cristal transparente») del original.

3.2.3.2.- Actualización

Aunque hayamos hecho alguna mención en el apartado anterior, la actualización merece, a nuestro juicio, una consideración aparte. Máxime si tenemos en cuenta que muchos de los textos que se traducen para teatro (tanto para su lectura o estudio como para su posterior representación) son los considerados «clásicos» (sea por su valor cultural o su estilo o sea porque al estar exentos de derechos de autor son más baratos). Ahora bien, aunque los derechos de autor caduquen en España a los setenta años de la muerte del autor, no ocurre lo mismo con las traducciones de sus obras pues, como es sabido, los traductores también tenemos derechos de autor sobre las obras que traducimos como puede verse en la Ley de Propiedad Intelectual de 1996.

Esto hace que las compañías encarguen nuevas traducciones de los clásicos para evitar, de esta manera, el pago de los derechos de autor. Por otro lado, estas obras cuentan con la ventaja añadida de ser reconocibles para el gran público, lo que sin duda puede animar a llenar los teatros.

Sin embargo, estas consideraciones abren otro interrogante: ¿es necesario actualizar los textos o se ha de mantener ese tono añejo del original? Y, si entendemos que es posible volver a ese vocabulario original, ¿cómo se puede conseguir?

Aunque en un primer momento nos pueda parecer imposible reconstruir ese tono vetusto del texto, Manuela Carvalho (2012: 263-267) pone como ejemplo el trabajo de la compañía teatral *A Cornucópia* de Lisboa que retradujo y representó el clásico *La tempestad* (*A tempestade*) en portugués utilizando una semántica, un vocabulario y unos tratamientos propios del Portugal del siglo XVII, es decir, propios de la época en la que Shakespeare estrenó este drama (1611). No obstante, el texto sí está adaptado ya que, por ejemplo, se traducen nombres propios. Es un caso curioso, pues como indica la

autora (2012: 264) «a actualização é normalmente a estratégia adoptada [pelos tradutores] quando se trata de textos para o palco», aunque lógico: se ha buscado tratar *La tempestad* como si fuera una obra originariamente portuguesa escrita en el siglo XVII con sus referentes culturales adaptados, pero con su estilo antiguo, del mismo modo que un espectador inglés vería esa obra de una manera «fiel» al original.⁸²

Esta estrategia, que nos parece lógica, aunque pueda provocar un distanciamiento *arqueológico* (Sanderson 2002: 55), se enfrenta a otra pregunta: ¿es mejor traducir para el público actual, como si la obra fuera originariamente de su cultura, o es preferible pensar en el público original de esa obra y, por tanto, hacer una traducción moderna? La opinión de Rabadán (1991: 99) es bastante elocuente e interesante al respecto:

Traducir *MacBeth* al español del Siglo de Oro es un trabajo inútil cuyo resultado será una pieza de museo: los receptores meta nativos de dicho estado diacrónico ya no existen. Los únicos lectores potenciales del TM [texto meta] pertenecen al polisistema meta contemporáneo y su lengua nativa es el español contemporáneo, por ello el traductor ha de trasladar el TO [texto origen] al estadio actual de la lengua, independientemente del estadio diacrónico que muestre el TO. La argumentación de que hay que mantener el sabor arcaico del original en el plano formal no es válida, puesto que, al margen de la estructura (...) superficial, existen otros indicadores en el texto que lo caracterizan como perteneciente al estadio diacrónico «X». (Rabadán 1991: 99)

Además de concordar plenamente con la idea que expresa Rabadán, sabemos que esta estrategia da lugar a paradojas (*la paradoja de la actualización*, que veremos posteriormente) como, por ejemplo, el hecho que refiere Pavis al considerar que Shakespeare es «easier to understand in French or German translation than in the original, because the work of adapting the text to the current situation of enunciation will necessarily be accomplished by the translation» (Pavis 1989: 28). Asimismo, hay otro concepto que es necesario tener en cuenta: los textos escritos en el siglo XVI eran actuales en el siglo XVI y muchos de los temas tratados, aunque se escribieran hace quinientos o dos mil años, son plenamente actuales (Filipe e Campos 2011: 59), lo que es una característica de los textos considerados clásicos, su cualidad de sentirlos aún vigentes. Y eso es así pese a que, según algunos autores, necesiten de una ayuda para seguir siendo contemporáneos (*cf.* 9.1.3.). No obstante, otros autores, como el filósofo Ortega y Gasset, criticarán este concepto de lo antiguo como algo contemporáneo haciendo la siguiente comparación: «No aceptamos otra medicina que la más reciente, y

⁸² *Cf.* con la visión dada anteriormente sobre las obras de época.

en cambio fingimos complacernos asistiendo a un drama donde todavía, como hace cincuenta años, dialogan un marqués y una adúltera» (Ortega y Gasset 1925: 15).

Además, como menciona Júlio Martín da Fonseca (*cf.* 9.1.3.), hay que tener en cuenta que las condiciones de recepción también son diferentes, no solo a nivel cultural, sino también en la transmisión de información.⁸³ Es decir, el público de antaño estaba acostumbrado a recibir la información de forma muy diferente a como la recibe el actual. En palabras de Júlio Martín da Fonseca (*cf.* 9.1.3., p. 326-327): «la gente tenía otro tiempo para escuchar, otra sensibilidad». Así pues, la adaptación se hace necesaria para decir cosas que «son intemporales (...) pero que, si se quedan en el lenguaje original, no llega[n] porque la recepción del espectador ya no tiene esa riqueza o ese imaginario».

Por lo tanto, podemos inferir que será tarea del traductor el conseguir que el público no se dé de bruces contra una barrera insalvable sino que mantenga un cierto equilibrio difícil de conseguir, siempre pensando en el público que es el eslabón más débil (*cf.* 3.3.4.1.) de la cadena comunicativa (Sanderson 2002: 54).

Esto nos lleva a lo que podríamos denominar la *paradoja de la actualización* que Sanderson (2002: 60) explica de la siguiente manera:

Una representación a lo largo de los siglos de determinados textos clásicos radica, precisamente, en sus cualidades universales y atemporales, y una traducción ajustada exclusivamente al código meta contemporáneo corre un mayor peligro de envejecimiento porque la percepción mimética varía cada vez más rápidamente y, aunque resulte paradójico, dicha traducción sufriría unas consecuencias de dicha contextualización ante las que el texto origen mantiene un mayor grado de inmunidad.

En efecto, si a un texto antiguo se le aplican técnicas de actualización, pierde ese estatus de atemporalidad que tenía originariamente. No obstante, el teatro es algo único, efímero e irrepetible y, por lo tanto, no es necesario que la representación perdure mucho tiempo, sino solo en la memoria de los espectadores. La actualización supone, a nuestro entender, una manera de acercar el texto al público (que, como veremos, no dispone de mucho tiempo para asimilar toda la información que recibe por diferentes canales) y hacerle llegar el mensaje de la trama que es el punto, a nuestro juicio, más importante.

⁸³ Como también apunta Llovet (1988: 11-12).

A este respecto, existe una tercera vía que es la que apunta Sellent (Udina 2002: 134) de dotar a los textos de «certa sensació de intemporalitat», es decir, eliminar tanto los términos más modernos como los más arcaicos y dar una sensación, falsa, de que el texto no es ni antiguo ni moderno. El traductor sustenta esta base en la idea de que una extremada naturalización del texto puede provocar que este pierda su potencial retórico o poético (Udina 2002: 135). Aunque la podamos considerar útil, también nos parece difícil llegar a esa neutralidad ya que no sabemos qué año o qué momento tomar como base y, por otro lado, posicionándonos en el medio, podemos dejar descontentos a ambas partes si no conseguimos crear un producto coherente.

Así pues, respondiendo a las preguntas que hicimos anteriormente, concluimos que es posible realizar traducciones de obras teatrales con un estilo antiguo. Sin embargo, como ha apuntado Rabadán, se corre el riesgo de que se convierta en algo de museo y no algo vivo, como es el teatro. Por otra parte, siempre es mejor fijarse en las condiciones de recepción de la obra original. Es decir, no es lo mismo traducir una obra que es «de época» que una obra que era considerada actual en el momento del estreno (cf. 3.2.3.1.). Es necesario, pues, mantener esa correlación para no llevar al público a engaño y conseguir crear el efecto que se desea crear.

3.3.- Características del texto teatral

El texto teatral posee una serie de características que lo diferencian de otros textos considerados literarios como pueden ser la novela o la poesía.⁸⁴ No obstante, estas diferencias no siempre han sido tenidas en cuenta lo que ha llevado a que la traducción teatral se haya asemejado a la traducción de novelas u otros géneros. Además, no debe olvidarse la relación ontológica que se establece entre el texto dramático y el espectáculo (Ezpeleta 2007: 367).

En relación con la escasez de estudios dedicados a la traducción teatral (cf. 3.1.), Bassnett (1991: 99) señala que esta escasez se debe a varios factores propios de la naturaleza del texto teatral. Otros, como MacAuley (1995, citado en Currás-Móstoles y

⁸⁴ Sin embargo, somos conscientes de que esta no es la postura compartida por todos los investigadores. José María Fernández (1995: 408) opina que:

La relación que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinión, estrictamente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. Desde ese punto de vista, y siempre que a uno le parezca aceptable tal premisa, el papel del traductor teatral no sería específico, su actividad no tiene por qué ser diferente a la del traductor de relatos o de poemas.

Candel-Mora 2011: 38-39), afirman que tal problema se debe a la posición «marginal» del texto teatral en el ámbito dramático contemporáneo. Esta opinión debería matizarse si tenemos en cuenta la amplitud del concepto de «teatro contemporáneo». A nuestro entender, los problemas en la investigación en traducción teatral nacen, en buena medida, de la naturaleza del texto, que no está pensado para la lectura sino para la representación y que no suele leerse fuera del ámbito teatral o educativo (Lafarga 1998: 12). Asimismo, habría que indicar que al ser un texto oral, único e irrepetible (Ramos 2012: 219), la única forma de poder investigarlo plenamente es con los textos «de trabajo», es decir, aquellos que usan los actores y directores, pero que suelen ser reacios a cederlos, así como los vídeos (Amorós 1988: 6). Hoy en día, gracias a la popularización de este medio y a que muchas compañías cuelgan sus vídeos en la red, la investigación se ha vuelto algo más fácil. De hecho, sabemos que algunos vídeos de algunas puestas en escena del grupo de teatro *Teatràdum* de la Facultad de Traducción e Interpretación están disponibles en *Youtube*.

En este apartado veremos seis elementos fundamentales del texto teatral, a saber, oralidad, inmediatez, multidimensionalidad, publicidad, teatralidad y representabilidad. Conviene precisar que estos elementos no han de entenderse como compartimentos estancos, sino que están todos íntimamente imbricados.

3.3.1.- Oralidad

Hemos de entender el texto teatral como algo hablado a pesar de estar escrito. Es decir, podemos afirmar que el texto tiene una vocación oral⁸⁵ pese a que no esté pensado para un montaje concreto. Esta es, a nuestro juicio, una de las características que diferencia en mayor medida al texto teatral de otros tipos de textos literarios aproximándolo, por ejemplo, a las ponencias, que son textos escritos pero pensados para ser leídos, o a los guiones cinematográficos o a la historieta.

Vigouroux-Frey (1996: 15-16) afirmaba que «le théâtre est dialogue (...) fête, c'est-à-dire communication vivante toujours en devenir». Por ello, el texto teatral tiene una clara vocación de ser recitado en voz alta, lo que lo aleja de otros textos cuya finalidad

⁸⁵ No en vano, Vinay (1969: 8) consideraba el teatro como el área por excelencia del lenguaje familiar y transparente.

última sea la lectura, como una novela, una sentencia o un artículo científico. En la misma línea, Lira (2000: 101) indica que «[no texto dramático] as falas das personagens são os seus condutores em potencial». A este respecto, Matteini (2008: 476) refiere lo siguiente: «Conviene incidir en que la principal característica de este trabajo [la traducción de obras de teatro] es que acabará dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso que añaden su aliento, su sangre y su energía al texto». De esa misma opinión es Fernández (1995: 408) quien también considera que el texto «va a vivir», pero contrapone esta «vida oral» del texto a la diferenciación hecha anteriormente entre *traducción para leer* y *traducción para representar*, ya que en una traducción para leer el factor oral es menos importante, aunque destaca que «es letra impresa, no muerta, porque las acotaciones también viven». Sin embargo, creemos oportuno mencionar aquí a la traductora de los autos de Calderón de la Barca al francés, Florence Delay (1982: 28), quien destaca que tuvo que modificar algunas de sus traducciones —pensadas para la lectura y que fueron posteriormente representadas— «parce qu'ils ne sonaient pas bien, qu'ils n'étaient pas bons à dire. J'ai corrigé dans ce sens-là, même si l'*auto* ne doit jamais être représenté»; por su parte, Déprats (Camoin 1990: 76) señala que «la projection vocale (...) c'est la première forme de fidélité». Este autor hace referencia en su intervención a Maurice Gravier (1973: 44) cuando recalca la necesidad de que «le traducteur écrit une langue "orale" et non livresque, formules des répliques que le comédien puisse, sans difficulté, avec plaisir même, articuler, faire résonner dans un "guelouir"».

Ahora bien, conviene no confundir la *oralidad* con la *pronunciabilidad*, como bien indica Espasa (2009: 96), aunque después añade que el texto teatral debe ser «en principio, (...) fácil de pronunciar». Del mismo modo, Déprats (1997: 37) deja claro que «oralité n'est pas synonyme de fluidité» y que hay que evitar «concevoir ces notions d'oralité et de gestualité de façon mécaniste et restrictive». A este respecto, estamos de acuerdo en que oralidad y fluidez no son (ni han de ser) sinónimos, pero creemos que el traductor deberá estar atento para no complicar o allanar en demasía el estilo del texto aunque, en caso de duda, ha de favorecer la fluidez y facilitar la pronunciación del actor. Podíamos afirmar así «*in dubio, pro actore*».

Por su parte, Ritchie (1984: 68-69) especifica que, mientras que la página es algo fijo, conceptual y organizado espacialmente, la representación es cambiante, concreta y organizada temporalmente, opinión compartida por Shultze (1990: 269 citado en Di

Pasquale y Carvalho 2012: 25). Asimismo, contrapone la lectura silenciosa al aspecto social de la oralidad en escena y hace hincapié en la entonación para afirmar que «sens is transformed in the transition from the literate mode (page) to the oral mode (stage) and the result cannot be fully imagined or anticipated».

Como bien indica Sellent (2009: 85), esta oralidad no es espontánea sino fingida, puesto que sí tiene en cuenta cacofonías, ambigüedades indeseadas o arritmias y está muy trabajada en pro de la univocidad o de la ambigüedad deseada. A este respecto, Brumme (2008: 21-22) destaca que el traductor deberá ser buen conocedor de ese tipo de discurso en los idiomas en los que esté trabajando. Esta misma autora (2008: 22) da una definición bastante pertinente de esta «oralidad fingida»:

Determinado tipo de oralidad que crea o configura un escritor (...) para otorgar verosimilitud a los hechos que se exponen o los personajes que toman la palabra. Sin embargo, la oralidad fingida, que une los rasgos *medio escrito* y *concepción hablada* comprende (...) un gran abanico de distintas modalidades de plasmación de aquella naturalidad de lo hablado que un artista (...) pretende evocar en un texto escrito mediante recursos (...) que se consideran típicamente «orales».

Y, a continuación (2008: 22), señala los diversos factores que influyen en la creación de esta oralidad fingida: el modelo del lenguaje del autor, el canon literario vigente, las posibilidades de la lengua y la ideología en la que la obra se escribe. Nos parece muy pertinente resaltar estos elementos ya que el traductor, a la hora de recrear la oralidad fingida en su idioma, jugará con un modelo de lenguaje, un canon literario, una lengua y una ideología diferentes que plasmar en su traducción. Esto provocará cambios en la traducción, algunos más inconscientes que otros, pero que deben ir orientados a la consecución del objetivo último, la recreación de una nueva oralidad funcional; si esta se consigue, en un primer momento, deberá facilitar, según las posibilidades del texto y del autor, el trabajo del actor (o, al menos, no dificultárselo más que al actor que trabajó con el texto original) y, en un segundo momento, deberá atrapar al espectador como lo atrapó la obra original. Del mismo modo, hemos de entender que la oralidad fingida no solo atañe al texto teatral, sino que afecta a cualquier otro tipo de texto que contenga diálogo como puede ser una novela o, incluso, un poema. Déprats (1997: 32), además de mencionar que traducir teatro supone traducir la oralidad presente en el texto original, destaca que muchos autores como Beckett, Bernhard, Müller o Victor Hugo escribieron otros géneros aparte del teatro y se pregunta si sus novelas eran más o

menos orales que sus obras de teatro. En su respuesta, el autor señala que la oralidad y la corporalidad se encuentran en cualquier texto que esté cargado de afecto, donde lo connotativo prevalezca sobre lo denotativo y donde la respiración y el ritmo sean más importantes que la lógica intelectual. No obstante, como hemos indicado al inicio de este apartado, los problemas aquí mencionados no son únicos y exclusivos de la traducción de textos teatrales por lo que su estudio, lejos de parecerse inútil, reviste una mayor importancia ya que puede ayudar a la traducción de otros tipos de textos tomando este como base.

Esta oralidad debe ser tenida en cuenta para mejorar la recepción y, por ende, la comprensión de los enunciados de forma inmediata (Johnston 2004: 35 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 28; Sellent 2009: 88). Ahora bien, como apunta Espasa (2009: 100), siempre se corre el riesgo de banalizar la oralidad, pues no estamos solo ante un problema de comprensión inmediata por parte del respetable, sino también de una ficción dramática con propósitos estilísticos.

Este concepto incluye otros como el ritmo que, según Braga (2009: 24), no se circunscribe solo a las frases de los actores sino también a los monólogos, los diálogos y los pasos de una escena a otra y cuya importancia reside en que repercute de forma directa en la duración de la obra (Cantero y Braga 2011: 160). Además, este concepto engloba factores como la entonación (Braga 2009: 25), las pausas y el gesto (Déprats 1997: 36; Cantero y Braga 2011: 160). No en vano, Denis (1982: 31) menciona que la «*parlure c'est plus que le dialogue (...). C'est encore le contrepoint musical des phrases, la couleur sonore (...), l'élocution fluide ou rocailleuse, la vulgarité des tripes ou le marivaudage*».

Araújo, Leandro y Barbosa (2007: 106) contraponen esta palabra oral y efímera con otros elementos del montaje que se suman al texto a la hora de construir el significado. Asimismo, las investigadoras indican que el público teatral recibirá información por los cinco sentidos: especialmente la vista y el oído. Por ello, un poco más adelante (2007: 110), dirán que el teatro es «*música, muito mais para ser ouvida que beleza para ser lida*». Finalmente, en su proyecto de traducir una obra clásica griega para un posterior montaje, estas autoras volverán a darle importancia a la oralidad y buscarán evitar soluciones que, aunque funcionales en el texto escrito, serían artificiales o incluso inviábiles a la hora de verbalizar (2007: 114).

Esta oralidad será muy importante en el momento de caracterizar el personaje (Bélisle 1990: 21). Así, Bélisle (1990: 22) señala que habrá que ser fiel a la manera de hablar de las personas o, más concretamente, a quién habla, en qué momento, en qué contexto, etc. Por ejemplo, no podemos caer en el error, como comentaba el dramaturgo Sanchis Sinisterra en las II Jornadas de Escritores Españoles Contemporáneos,⁸⁶ organizadas en 2013 por el grupo DIIA en la Universidad de Lisboa, de aumentar el nivel de lengua cuando los que hablan son personajes de nivel socioeconómico y cultural bajo. El dramaturgo recordaba en su intervención que, en muchas de sus traducciones al portugués, «los personajes marginales hablan igual que muchos catedráticos de la lengua portuguesa».

Regattin (2004: 160-161), por su parte, se pregunta sobre el concepto de representabilidad («jouabilité») y afirma que, según algunos especialistas, la representabilidad estaba unida a la facilidad de dicción próxima a una «palabra oral creíble». Así, menciona a Delay (1982: 28) para quien «l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche»; Laliberté (1995: 521), quien afirma que «l'essentiel était de traduire cette pièce à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible», o Dubosquet-Lairys (1993: 207), quien sostiene que «il s'agit ici d'un texte qui sera re-présenté [*sic*], d'où l'importance non seulement du choix des termes mais encore de leur musique». Asimismo, cabría mencionar aquí a Jean Michel Déprats para quien «la théâtralité, (...) c'est d'abord une dimension d'oralité» (Camoin 1990: 75).

Gitlitz (1989: 51) defenderá la utilidad de la lectura en voz alta a la hora de traducir, llegando incluso a decir que «lo que no suena bien, lo que no sale sin dificultad de la boca, lo que no deja proyectarme sobre el personaje, no sirve para la traducción». Esta es una crítica muy extendida dentro del mundo teatral. Déprats (1997: 34) destaca que el director de teatro André Gide le reprochaba a las traducciones francesas de *Hamlet* el ser textos irrespirables, irrepresentables, cacofónicos, sin ritmo, a veces incompresibles y sin tomar en cuenta al espectador. Nosotros, en nuestra experiencia como actores y codirectores,⁸⁷ hemos de decir que nos hemos encontrado con obras traducidas

⁸⁶ Para más información, véase <http://www.comparatistas.edu.pt/actividades/destaque/segunda-jornada-de-escritores-espanoles-contemporaneos.html>

⁸⁷ En el grupo de teatro *Teatràdum* de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada no existe la figura del director como tal, por lo que todos los miembros asumen labores de dirección y las decisiones se consensúan entre todos.

totalmente irrepresentables que hemos tenido que reescribir prácticamente no por cuestiones de adaptación cultural, sino por continuos ataques a la pragmática. Recordamos, en particular, el caso de la adaptación teatral que realizamos de la obra de Woody Allen *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* cuyos diálogos, traducidos sin ton ni son, nos hicieron volver a escribirlos, amén de una serie de modificaciones que hubo que realizar para el espectáculo.

Pero no todos los teóricos se ponen de acuerdo en esto. Bassnett (1991 citado por Di Pasquale y Carvalho 2012: 25) considera inaceptable este concepto de oralidad⁸⁸ al carecer, según ella, de bases teóricas válidas, pues los criterios varían entre épocas y entre culturas. Además, la autora apunta que hay textos dramáticos no pensados para la representación y que convertirlos en textos para la escena, es un acto irrespetuoso para con las intenciones autorales. Puntualizando que no creemos en esa idea de «texto dramático no pensado para la representación», al entender el montaje teatral como un elemento que da sentido al texto y que define lo que podríamos llamar «texto teatral», Bassnett sí tiene razón al decir que lo considerado «oral» varía entre culturas y entre épocas, ya que lo que es válido en una cultura y en una época no tiene por qué ser válido en otra. Por ello, es tan importante la figura del traductor al (re)crear una oralidad (fingida, como hemos afirmado anteriormente) que sea acorde con su cultura y el momento de recepción.

Concluimos este apartado con unas palabras de la investigadora Áurea Fernández (1995: 429): «el texto teatral no simula un texto escrito, es un texto realmente hablado».

3.3.2.- Inmediatez

El público que asiste a una obra de teatro no tiene la posibilidad de influir en el ritmo de esta y no puede volver a leer una página o volver a ver una escena que no entendió. En este sentido, puede decirse que el momento teatral es único e irrepetible. En efecto, Matteini (2005: 14) indica que «en el teatro todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación, no se puede volver página en la esperanza de que los desaguisados disminuyan» y que «el teatro es inmediato, tiene que conectar a través del

⁸⁸ La autora habla del concepto de *speaking ability* que traducido sería una mezcla entre la oralidad y la representabilidad al referirse concretamente a la oralidad o la pronunciabilidad necesaria para que el texto sea representable.

oído con la sensibilidad y el imaginario del espectador actual». Por su parte, Regattin (2004: 160) indica que muchos autores recalcan esta característica y la unen con la noción de adaptación teniendo en cuenta el escaso tiempo de reflexión que tiene el espectador. Asimismo, recoge las palabras de Seide (1982: 60), quien afirma que «Je fais des traductions (...) où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible». Por ello, consideramos que el espectador ha de entender el mensaje de forma inmediata y que es un sujeto «pasivo» dentro de la cadena de relaciones del texto teatral que veremos en el punto 3.4.1., ya que su único poder real es salir de la sala o dejar de oír, pero no influir en su ritmo o su volumen.

Retomando la idea de Regattin de la adaptación en favor de la inmediatez (*cf.* 3.2.3.1.), Tomarchio (1990: 84), al reflexionar sobre el papel del traductor teatral, destaca la necesidad de la adaptación ya que, al pertenecer las obras teatrales a culturas diferentes, se le está limitando al público del texto meta llegar a las intenciones de la obra de la misma manera o con la misma facilidad que al espectador original, reflexión con la que no podemos estar más de acuerdo. No obstante, la autora también llama la atención hacia el riesgo de las versiones demasiado libres y señala que (Tomarchio 1990: 84):

Il faut (...) chercher à reproduire l'atmosphère ambiante, au risque soit de dénaturer la pièce en donnant à travers une adaptation une version trop explicative, soit, pour éviter de tels excès, de laisser dans la pièce des points obscurs que l'auteur n'a pas voulus et qui gâchent la valeur connotative du texte.

Volviendo al tema de la inmediatez, entendemos, pues, que es necesario y legítimo sustituir una palabra por otra en pro de una mejor comprensión por parte del espectador, receptor último de los textos teatrales siempre que eso suponga una mejora para evitar «hiatos mentales» (Cantero y Braga 2011: 166), pues «a diferencia del traductor de novelas [el traductor de obras de teatro] no puede glosar, explicar» (Newmark 1992: 232). Esta misma idea será defendida por Lily Denis en los Sextos Encuentros sobre Traducción Literaria de Arlés (Camoin 1990: 35):

...au théâtre le public doit saisir inconsciemment et immédiatement ce qui lui est dit ; il n'a pas le temps de réfléchir à ce qu'il vient d'entendre, il faut que cela passe (...). Or, une expression plus serrée, plus littéraire, est parfois moins immédiatement compréhensible.

A este respecto, las investigadoras Araújo, Leandro y Barbosa (2007: 107) mencionan que el traductor deberá evitar:

...frases longas – não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso, mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade de memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usuais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar para consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto.

Mounin (1968: 8), en un artículo que se podría considerar de los pioneros en los estudios de traducción teatral, ya mencionaba que la guerra de la traducción teatral se decide en una sola batalla, y que se diferencia de la poesía y de la novela en que la penetración no se hace poco a poco sino de manera abrupta.

Ramos (2012: 219) une este momento de recepción y contrapone la lectura con la representación indicando que el lector controla el ritmo y el momento de lectura mientras que el espectador no puede controlar esto y tiene una posición «casi pasiva» de recepción. Hemos de destacar que esta «pasividad» no ha de entenderse como que el espectador no realice ningún esfuerzo, ya que ha de descodificar el mensaje que le llega por el canal auditivo y la información que recibe visualmente, pero no tiene poder sobre el texto del mismo modo que el lector. Así pues, en puridad, el espectador no es «pasivo» sino «sumiso», es decir, no tiene poder sobre aquello que está viendo. Además, esta misma autora apunta, basándose en Andrew (1984: 101), a un aspecto que nos resulta importante y que diferencia al texto teatral de otros tipos de textos como pueden ser el de un libro o el de una película: la inmediata retroalimentación (*feedback*). Es decir, el actor que está declamando un texto puede saber de forma casi inmediata la reacción del público ante sus palabras (sobre todo, en el caso de una comedia) y puede modificar el ritmo si la obra va lenta o ha empezado tarde o eliminar alguna escena o alguna parte de esta «sobre la marcha».⁸⁹ Aun más, para oír críticas, solo necesitará esperar al final de la representación. Sin embargo, como bien indica la autora, entre la publicación de un libro y su recepción pueden transcurrir meses y la retroalimentación, si existe, apenas tendrá consecuencias en el producto final.

Así pues, Vieira Mendes (2013a: 3-4), tomando las ideas de la teatrológica Erika Fischer-Lichte (2007), afirma que el público no puede parar la imagen, volver atrás, acercarse o alejarse al escenario para ver mejor, detenerse en un detalle específico durante el tiempo que estime oportuno, sino que debe confiar en su memoria a pesar de que pueda contar

⁸⁹ Como nos ha ocurrido a nosotros en más de una ocasión.

con apoyos como los recuerdos de otros espectadores. Este es, para el dramaturgo portugués, el punto que más distancia el análisis teatral del literario.

3.3.3.- Multidimensionalidad

En el texto teatral confluyen tres estructuras de signos: el verbal (los diálogos y los monólogos, en definitiva, el texto declamado), el no verbal (decoración, vestuario, maquillaje, atrezzo, etc.) y el cultural (todas aquellas cuestiones en el texto que hagan referencia, de forma velada o no, a la cultura en la que el texto y el autor se inscriben).⁹⁰ Este concepto ya fue esbozado por Züber-Skerritt (1984: 3-11 citado por Currás-Móstoles y Candel-Mora 2011: 38), quien mencionaba la existencia de códigos no lingüísticos que operaban en el texto teatral, con sus dificultades añadidas para el traductor aunándolos con aspectos culturales, no verbales y de escenificación.

Ezpeleta (2009: 13) afirma que en el texto teatral confluyen estructuras de signos verbales y no verbales así como aspectos culturales o de escenificación, al considerarlo un «arte escénico» y un «espectáculo multisensorial» que permite «la actualización de una serie de dominantes escénicos (intelectuales, visuales, sonoros, etc.) que se hallan incardinados en el texto escrito». De hecho, en otro trabajo anterior (2007: 367), esta autora⁹¹ denomina el texto como «partitura»⁹² debido a sus posibles representaciones y se pregunta por el lugar que debe ocupar el traductor teniendo en cuenta todas las dimensiones del significado (2007: 369). A ese respecto, Zardo (2008: 21) siguiendo a Bassnett (2008: 12) indica que el traductor deberá determinar cuáles son estas estructuras para poder traspasarlas a la lengua de llegada aunque supongan cambios

⁹⁰ En palabras de María Ósipovna Knebel (1998: 114 citado en Gómez 2014: 40) «La palabra para el actor no es simplemente un sonido, sino un estimulador de imágenes; por consiguiente, en la comunicación verbal en escena, [hay que] habla[r] no tanto al oído como al ojo». Esta frase de Osífovna también es válida para el traductor que deberá tener en cuenta que no toda la información entrará en el espectador a través del oído (palabras), sino también por el canal visual (atrezo, maquillaje, decorados, etc.).

⁹¹ Sin embargo, Teruel, Montalt y Ezpeleta (2009: 48) también conciben la multidimensionalidad como la existencia de dos niveles de comunicación: la comunicación interna (la obra y lo que sucede en ella) y la externa (la puesta en escena propiamente dicha).

⁹² Esta denominación ha sido criticada por teóricos teatrales contemporáneos al entender que se potencia una relación unívoca entre el texto y la representación (Espasa 2000b: 171-172). Sin embargo, nosotros entendemos la partitura como una base sobre la cual se pueden realizar modificaciones y, por ello, no compartimos esa idea de «relación unívoca» manifestada. Asimismo, la traducción teatral ha sido comparada a lo largo de los estudios de traducción con un laberinto, una encrucijada, un reloj de arena, un espejo (más o menos deformado), un paso a nivel y hasta con una casa en multi propiedad. Además, a los traductores teatrales se nos ha comparado con mirones (*voyeurs*) por romper la intimidad existente en la creación de la práctica teatral (Espasa 2000b: 173-176).

significativos tanto a nivel lingüístico como semántico, y Llovet (1988: 5) también lo deja muy claro a la hora de mencionar cómo se ha de traducir, de una manera que nosotros llevamos a la práctica: «Una vez establecido el primer texto conviene analizar su “argumento” —lo que llamamos “acción”—, fijar claramente el tema y el género y descomponer la “intriga” en la exposición, con su lógico acompañamiento de informaciones vitales». Estas «informaciones vitales» a las que Llovet hace referencia es todo ese sustrato cultural que compone la obra y que no es más que una parte del imaginario del autor⁹³ y es así donde debe entrar la mano del traductor para hacer factible que el público meta consiga llegar al epicentro de la obra con la máxima facilidad posible o intentando imitar la manera como se acercó el público original en el momento de representación de la obra original. Esto es, para nosotros, la clave de la fidelidad en traducción teatral, como ya hemos mencionado en el punto 3.2.2.

Mounin (1976: 161-162) desgrana aún más esta idea de multidimensionalidad, apuntando los contextos en los que se enmarca la obra teatral:

En effet, l'énoncé théâtral est spécialement conçu pour jouer dans le cadre de ces contextes, puisqu'il est toujours écrit en fonction d'un public donné, lequel résume en lui ces contextes, et connaît les situations dont ils sont l'expression, le plus souvent par simple allusion: contexte littéraire (c'est toute la tradition théâtrale du pays où la pièce est écrite), contexte social, contexte moral, contexte culturel au sens large, contexte géographique, contexte historique —contexte de toute une civilisation présente à chaque point du texte sur la scène et dans la salle.

Por su parte, Bassnett (2008: 125) indica que el texto dramático está compuesto de una serie de signos estructurales compuestos por otros signos como el lenguaje corporal de los actores, la decoración, el atrezzo, etc., que, al mismo tiempo, denotan una situación social. A su vez, Matteini (2000: 44-45) indica que «el teatro se articula a través de diferentes formas expresivas —textual, visual, sonora, dramatúrgica—». La multidimensionalidad es, para nosotros, un factor interesante y un apoyo de nuestra defensa de que el teatro, aunque pueda leerse, no tiene esa como función principal. En este sentido, Ricardo Senabre señala que «El teatro leído nos priva de la presencia de los actores y nos escamotea sus voces, su indumentaria, el decorado, las luces, muchos signos que pueden no ser únicamente ornamentales, sino significativos» (Senabre 2002: 39).

⁹³ Es lo que Lira (2000: 101) denomina «a voz do autor, a sua carpintaria artística e as suas ressonâncias culturais e ideológicas».

Nieto (1998: 262), al reflexionar sobre la inclusión o el grado de importancia de la cultura, señalará que existen conceptos universales (como diferentes formas de concebir el papel del ser humano en el mundo) que podrán ser mantenidos frente a otros más localistas que el público podría no comprender así como referencias locales pero que se han convertido en universales. Zurbach (2007: 26) también menciona que traducir teatro es un acto de «creación» y de «hacer literatura» pero que, a su vez, es una actividad de reescritura en la que intervienen diversos dominios semióticos (verbales y no verbales) así como factores no literarios importantes relacionados con la función sociocultural del teatro. Por su parte, Tordera (1989: 15) indica la multitud de signos teatrales, de procedencia heterogénea (visuales, auditivos, etc.) y que, además, se ofrecen en el espectáculo durante un tiempo irreversible y efímero. Podemos ver que el autor liga este concepto al de inmediatez, antes mencionado. Sin embargo, para Fernández (1995: 42) el signo puede dividirse en dos: verbal y no verbal y lo une al concepto de oralidad mencionado en el apartado 3.3.1. Por último, Lira (2000: 104-105) da su particular visión de este concepto, cuya reflexión consideramos muy interesante:

No caso específico de tradução do texto teatral, além do referencial teórico próprio dos estudos tradutórios, inevitavelmente o tradutor estará envolvido com os universos da Enunciação, da Oratória, da análise da conversação, dos processos de criação do texto dramático, não só no que diz respeito aos gêneros, como também aos recursos de efeitos cênicos, juntamente com a “teoria dos conflitos” urdida no drama. Tudo isto ligado pelos recursos lingüísticos associados à composição destas manifestações, e principalmente pela exigência de uma familiaridade multidimensional (cultural, social, ideológica, etc.) para com as duas línguas confrontadas.

Como cierre de este epígrafe, reproducimos las palabras del dramaturgo, director y traductor teatral argentino Rafael Spregelburd (Eandi 2010: 4):

No sólo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino) sino también el universo de connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones, no inscribibles, no instruibles, que el dramaturgo de alguna manera ha tenido que visualizar antes de escribir. Traducir teatro implica volver a este mundo en tres dimensiones, y no sólo la seca partitura de palabras.

3.3.4.- Publicidad

Tomamos aquí la palabra «publicidad» en la primera acepción del DRAE: «cualidad o estado de público».⁹⁴ No en vano, el teatro es un arte que requiere la copresencia del público y de los actores. Sin embargo, no solo son estos elementos los únicos necesarios para que una obra pueda llegar a escena con éxito, sino que son precisos una serie de agentes para que todo funcione.

3.3.4.1.- Cadena de relaciones

El teatro es, en efecto, un arte público donde no existe una «intimidad» entre el receptor y el texto (Lafarga 1998: 101). Por ello, Elam (1984: 188 citado en Hidalgo 1998: 66) lo define como «un evento social irrepetible y efímero, un sueño colectivo». Para conseguir este «sueño», el texto teatral necesita de un gran número de agentes (dramaturgo, director, actor, técnicos, etc.) para su realización completa. Además, Pavis incluye la traducción como una fase más en el proceso y considera que no ha de ser entendida como un acto individual (Ramos 2012: 225).

Como ya mencionamos en el apartado 2.3.4., el espectador de teatro es un agente pasivo en esa cadena ya que solo recibe el mensaje pero no lo «trabaja», papel reservado al director y a los actores (y, eventualmente, al traductor). Asimismo, el número de emisores variará entre uno (si una persona asume el papel de dramaturgo, director y actor) y tres (si estos mismos papeles se reparten) o cuatro (en el caso de que sea necesaria una traducción).

De forma concisa, en una obra de teatro tendremos un dramaturgo (emisor) que escribirá un texto (mensaje) a un director teatral que dirigirá a un(os) actor(es) para que representen un texto ante un público (receptor). Existe, además, una jerarquía dentro del espectáculo, de forma más tácita o explícita, entre director y actor(es) y una clara relación de dependencia entre el público y el/los actor(es), ya que el público necesita de estos últimos (amén de otros agentes, como los técnicos, etc.) para ver el texto terminado. El espectador no «trabaja» el texto, simplemente lo recibe; por ello, se le

⁹⁴ Aaltonen (2000: 41), por su parte, denomina a este elemento *communality* («comunalidad»), aunque su definición hace más hincapié en la idea de copresencia, mientras que nosotros, como veremos a continuación, lo expandiremos también al conjunto de agentes que son necesarios para la representación teatral.

considera un agente «pasivo» en contraposición al lector, que es un agente «activo» en la recepción del texto. Con todo, no debemos entender esta «pasividad» como falta de esfuerzo, sino que el esfuerzo realizado para con el texto es menor que el que realiza el lector que debe imaginar absolutamente todo lo que está leyendo.

A este respecto, conviene aclarar la cuestión de la «activación» del espectador. Existen nuevas corrientes teatrales que proponen que el público deje de ser el eslabón «débil»⁹⁵ de esta cadena de relaciones e intentan crear una interactuación entre actor y espectador. Pese a todo, el poder que este detenta sigue siendo igual de reducido y lo único que consigue es cierta movilidad como si de un alumno de una clase de *fitness* se tratase. Bajo nuestro punto de vista, el hecho de que el actor hable con el público y le pida que haga cosas no lo «activa», sino que lo «somete» a su voluntad. Así pues, en el intento de activar al espectador, se produce un «sometimiento» de este a la obra (Lapeña 2014b: 155).

En el sentido de la «activación» del texto, M^a Ángeles Grande (2003: 18) señalará, mencionando a Steiner (1989), que el público/lector ha de considerarse activo dada la complejidad del mensaje a la que se enfrenta. Aunque centrándose en la lectura del texto teatral, la autora recoge posteriormente las palabras del dramaturgo Sanchis Sinisterra (1995: 67), quien afirma que «El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura (...) donde se produce la experiencia estética». Creemos que esta reflexión, algo matizada, puede servir también para el espectáculo teatral. Es decir, el autor escribe un texto y el lector (en este caso, el director y/o la compañía) realiza una abstracción de este que se concretará en una puesta en escena propia. A su vez, el público, en su papel de receptor, deberá «leer» la puesta en escena para elaborar su propio mensaje sobre el mensaje de la obra. Así pues, en el texto teatral se produce un proceso de doble o triple lectura (si estamos hablando de obras traducidas). Asimismo, la autora comentará a aquellos teóricos como Ubersfeld o Iser, de la escuela de Constanza, quienes consideran al lector como un coproductor del texto que rellena «lagunas creativas».

⁹⁵ No pensamos que el espectador sea la parte débil del engranaje teatral por el mero hecho de no trabajar el texto. Es más, podríamos incluso considerar que es el más fuerte ya que, sin él, el espectáculo teatral no tendría sentido. Además, hemos de recordar que el ámbito teatral se denomina al público como «el respetable» y que, al ser él quien paga y quien juzga, es el responsable de la entrada de nuevos estilos o no en un determinado ámbito geográfico y quien decide a qué espectáculo asistir. Podríamos afirmar, pues, que el público tiene todo el poder hasta que decide entrar en un espectáculo y «entregarse» a este.

Pese a todo, el público sí tiene cierto poder real sobre el espectáculo en un tipo concreto de teatro: los festivales de improvisación. En estos eventos, el público elige los elementos que componen la trama de un *sketch* determinado (lugar, características del personaje, conflicto, etc.), pero seguirán siendo los actores los que lleven el peso del espectáculo.

Volviendo aunque sea de soslayo al punto 3.2.1., José Romera Castillo (2002: 23) señala algunas diferencias entre la lectura y la representación apuntando que, mientras en la primera el proceso de comunicación es «a distancia (...) [y] a través del texto», en la representación, «la comunicación es directa, (...) presencial» y el receptor «aunque individualmente conecte con lo que está pasando en el escenario, recibe la influencia del público que comparte dicha representación». Asimismo, y poniendo el ejemplo de una representación de *El alcalde de Zalamea* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, expresará que Calderón, el autor de la obra, es el «emisor remitente», el adaptador Francisco Brines es el «receptor del texto calderoniano y emisor del texto de la adaptación», el director José Luis Alonso es el «a su vez emisor y receptor de las textualidades anteriores», los actores «además de ser emisores y/o receptores de los parlamentos, adquieren la funcionalidad de receptores de las indicaciones del director y emisores para el público de una serie de mensajes», para terminar afirmando que «el proceso de comunicación en un espectáculo teatral es distinto del que se da en el acto de la lectura de cualquier obra literaria». Este autor, por último, indicará que los textos teatrales (escritos), si tienen valor artístico, pertenecerán de lleno a la literatura, mientras que en el caso de la representación, solo serán «una varilla más en el abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral». Para concluir con su exposición, Romera Castillo cita a Veltrusky (1990: 15) para quien

El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente.

El semiólogo De Toro (1987 [2008]: 177-178) propone un modelo bastante interesante de recepción del teatro. Si bien, él no menciona la traducción, creemos que lo que propone es interesante para entender la problemática del texto traducido. Así pues, el autor asegura que:

El proceso de recepción/comunicación es complejo, puesto que integra no solamente las relaciones entre sala/escena sino también la producción entre TD/TE [texto dramático/texto espectacular], donde también se realiza una concretización. La fuente de la cadena receptiva se inicia con un primer emisor que es el escritor del texto, ya sea este autor, *dramaturg* [versionista] o un grupo colectivo. Este emisor produce su texto condicionado por el contexto espectacular (CE), que determina la forma de producción de ese texto y los códigos de escritura dramática que deben emplearse, y a su vez, por el contexto social (CS) que determina su posición ideológica, contorno cultural, intertextos. El resultado es el TD, que propone un significante (Se) y un significado (So). Luego, el director y su equipo (actores, escenógrafos) realizan una concretización transformando el TD en texto espectacular que propone el Se y el So. La concretización directorial también estará determinada por el CE [contexto espectacular] y por el CS [contexto social] que comparte con su contorno cultural. Aquí se da la puesta en signo del discurso a través del diálogo entre los actores. Este TE es concretizado por el espectador a partir del discurso de los actores y de los diversos componentes del TE. La concretización espectacular, al igual que el escritor y el director, está determinada por el CE, esto es, por el TE y por el CS, donde la intersección de ambos contextos resulta en la concretización final y última de la actividad del espectador.

Expresado de forma visual, el modelo de De Toro, quedaría de la siguiente manera:

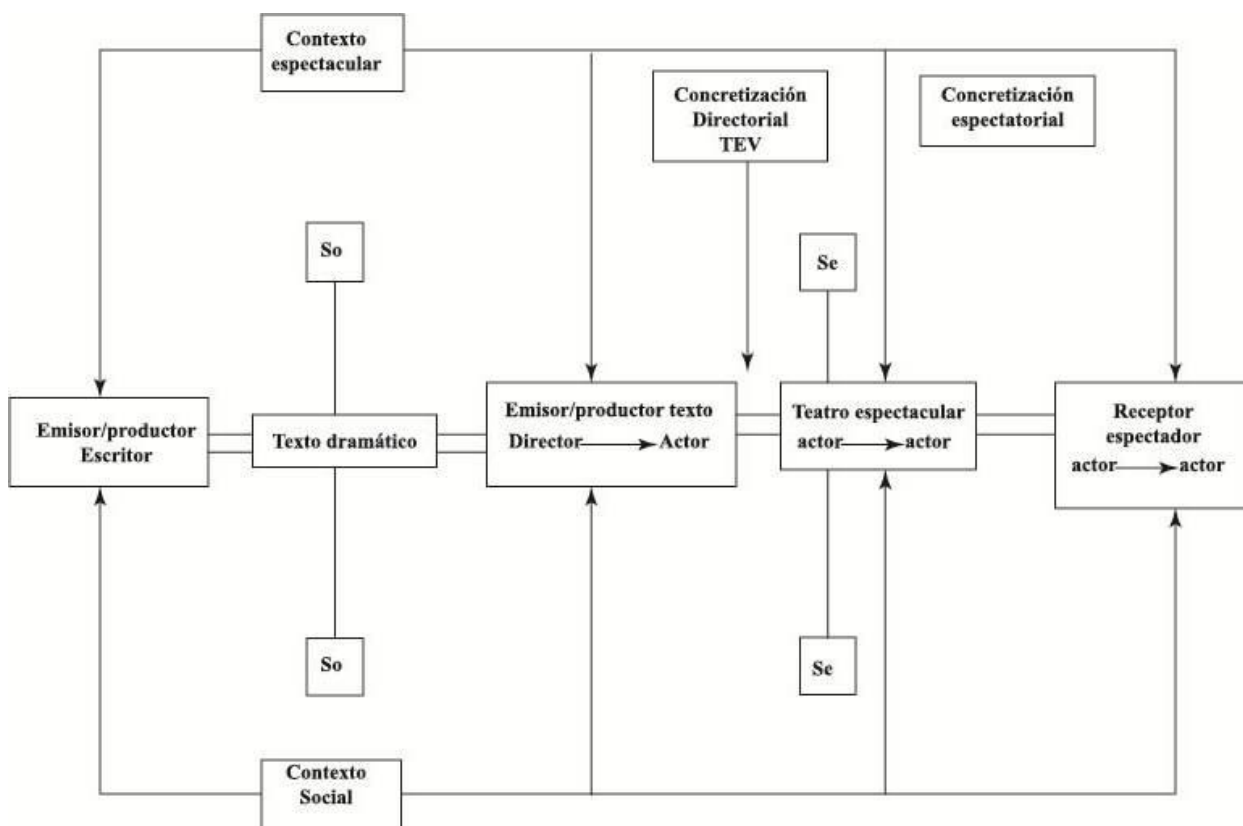
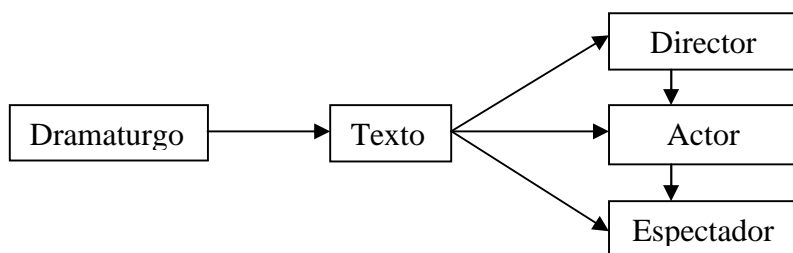


Figura 1: Modelo de De Toro (1987 [2008]: 178)

Este modelo nos parece muy pertinente porque hace hincapié en los contextos sociales y espectaculares en los que la obra se desarrolla. Este punto, al que ya hicimos mención en el apartado anterior (*cf.* 3.3.3.), es importante a la hora de enfocar la traducción ya que los contextos —de origen y meta— serán diferentes, por lo que será necesaria una modulación por parte del traductor si queremos intentar reproducir los efectos que causó la obra original. Nos parece pertinente hablar de estos contextos porque a veces se olvida reflexionar sobre el hecho de que las obras se producen en un momento determinado con una situación espectacular dada y que al trasladar la obra de una cultura a otra y/o de una época a otra se habrán de operar cambios, ya que lo que funcionó en el Portugal del siglo XVI no tiene por qué funcionar en la España del siglo XXI.⁹⁶ No en vano, Psarrás (2013: [en línea]) abogará por incluir al traductor como un elemento más en esta cadena de relaciones que es el texto teatral pues en sus palabras:

Cuando una obra se traduce a otra lengua, le toca al traductor tomar una decisión consciente en un intento de trasladar exitosamente a la lengua de llegada esta primera decisión consciente que tomó el autor, para que luego el director y el actor del texto traducido puedan a su vez tomar sus propias decisiones.

No obstante, como se presentó en Lapeña (2012: 16), nuestro modelo de comunicación es más simple, aunque no por ello lo consideramos menos válido:



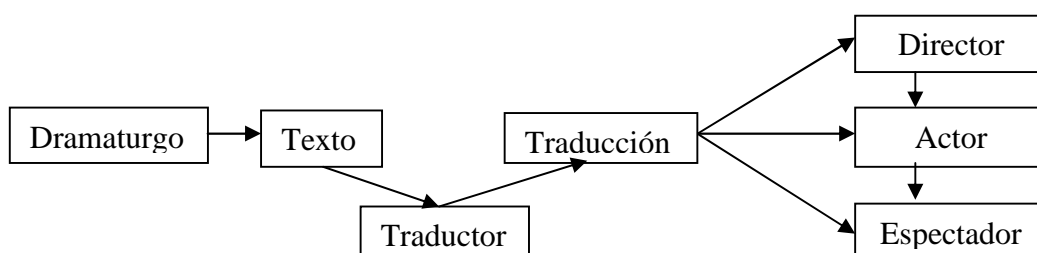
Como puede verse en este primer esquema, el dramaturgo escribe un texto que llegará por igual⁹⁷ a tres agentes: el director, el actor y el espectador. Sin embargo, existe entre ellos una clara jerarquía: el director da sus pautas a un(os) actor(es) para que

⁹⁶ Nos estamos refiriendo aquí a problemas a la hora de montaje y de recepción, sobre todo, ya que, por ejemplo, el espectador de antaño podía ver como algo más normal un monólogo de 45 minutos, cosa que el espectador actual, seguramente, rechazaría. En la cuestión del tema, nos puede parecer sorprendente lo cercano que son algunos temas a pesar del tiempo transcurrido, como veremos en la parte práctica de la presente tesis.

⁹⁷ En cuanto a esencia, pues puede haber modificaciones sustanciales que alteren el contenido «físico» del texto, no así su mensaje ya que su texto no es un fin en sí mismo (Teruel, Montalt y Ezpeleta 2009: 46)

representen un texto escrito previamente por un dramaturgo ante un plantel de espectadores.

En el caso de un texto traducido, como podemos ver en el esquema de la parte inferior (Lapeña 2012: 16), a estos componentes se une el componente del traductor y también el elemento de la traducción como nuevo texto que será tratado por los agentes antes comentados. Hemos de mencionar que, como indica René Dionne, todos los agentes que intervienen en una obra teatral son «solidarios» entre ellos (Delisle 1986: 8), ya que tienen un fin común y único, que es el éxito de la representación de la obra teatral:



Jean-Loup Rivière (1992: 82) compara esta cadena de relaciones con el juego del teléfono roto y simplifica la cadena diciendo que «après le traducteur, il y a le metteur en scène, puis les acteurs, puis les spectateurs». Aunque simple, el autor menciona todos los componentes que forman parte del mensaje teatral.

Matteini (2000: 45), ella misma traductora, sintentizará muy bien, a nuestro parecer, este conjunto de agentes que hay en el texto teatral:

No olvidemos que, en teatro, el texto pasa por múltiples interlocutores, y que habrá al menos dos emisores —autor, traductor— seguidos por el director, junto con escenógrafo, músico, figurinista, hasta llegar a los receptores finales, los más importantes: el actor, señor de la palabra, y el público, el receptor último y fundamental.

Por su parte, Zurbach (2007: 24) indicará que:

Mas o teatro requer uma apropriação diferente da parte dos diversos agentes intervenientes na construção do espectáculo: a dramaturgia ou reflexão e produção crítica do sentido da peça a partir da qual nasce a obra teatral, com a encenação que se ocupa da organização do universo de signos verbais e não verbais no espaço cénico, colaboram também na interpretação e no mesmo objectivo discursivo. A tradução teatral é, por isso, mais solicitada pela rescrita de modo a facultar a quem faz o espectáculo uma matéria textual integrada no objecto artístico.

3.3.4.2.- El traductor «a pie de escenario»

Como ya hemos visto, el trabajo teatral necesita de un gran número de agentes para ser llevado a escena con éxito. Con lo cual, cuando hablamos de teatro traducido, la cadena ha de añadir un eslabón más y, por lo tanto, se complica. Además, hay divergencias entre el papel que ha de jugar el traductor en este proceso de realización teatral. Por un lado, están aquellos que defienden que el traductor ha de ser alguien «inocente» que ha de realizar su trabajo con una fidelidad escrupulosa para no condicionar la puesta en escena; por otro lado, están aquellos otros que aseguran que el traductor es un *primer dramaturgo* en la lengua de llegada y que tomará una serie de decisiones —tanto consciente como inconscientemente— que condicionarán el montaje.⁹⁸ A todo esto hay que añadir también la figura del *traductor a pie de escenario*,⁹⁹ es decir, aquel que trabaja codo con codo con las compañías. Su figura es objeto de estudio entre quienes lo consideran una merma en el «poder» del traductor y quienes piensan que mejora la calidad tanto de la traducción como de la posterior puesta en escena.

Sobre la merma de poder del traductor, es interesante destacar la opinión de Jean-Pierre Engelbach, quien en los Sextos Encuentros de Traducción Literaria de Arlés de 1989 expuso lo siguiente (Camoin 1990: 124):

Le metteur en scène fait une commande parce qu'une pièce l'intéresse *a priori* ou qu'un traducteur a réussi à le convaincre que la pièce valait la peine d'être montée et était faite pour lui. Il passe souvent une commande déterminée par les conditions de sa production. Le traducteur, étant en l'occurrence, le salarié du metteur en scène, est amené à répondre à ses demandes; on est arrive souvent ainsi à des traductions-adaptations liées exclusivement à la création prévue.

Observamos que el editor y actor francés tiene una visión bastante mercantilista de la traducción teatral en la que el traductor se considera un mero empleado (*salarié*) del director y está sometido a las directrices de este. Pero esta no es la única posibilidad, ya que el propio Engelbach indica que el traductor también pudo haber sido el que convenció al director para hacer esa obra. Además, aunque pueda parecer que habla de

⁹⁸ Como ya hemos apuntado antes, muchos son los autores —entre ellos nosotros— que critican esa idea de traducción «neutra» (Cantero y Braga 2011: 169) o «inmaculada» (Carvalho 1999: 57), pues el traductor, como hemos indicado anteriormente, siempre hace un primer montaje teatral «en mente» (Lafarga 1998: 105).

⁹⁹ Bassnett (1985: 91) consideraba que lo ideal era que hubiera dos traductores, uno nativo de la lengua de partida y otro de la lengua de llegada. A esto se le denominaría «traducción cooperativa» o «traducción colaborativa» y se diferenciaría en que en estas últimas hay más de un traductor o un traductor que realiza su trabajo en estrecha colaboración con otros. En el caso del «traductor a pie de escenario», el traductor realiza solo su trabajo y después lo somete a las decisiones de otros agentes.

un sometimiento del traductor al director, en realidad no tiene por qué ser así. Es decir, el traductor ha de tomar siempre una serie de decisiones a la hora de traducir que gustarán más o menos y, por otro lado, también puede influir en la propia visión del director que necesita del traductor para realizar la traducción, puesto que, si no, el propio director cumpliría sus funciones. Existe otra corriente dentro de la no presencia del traductor en los ensayos, que es aquella que defiende el papel del traductor interlingüístico (sin contacto con la obra) como es el caso de Bassnett, que considera el texto como literatura y deja la resolución de problemas al resto de agentes al considerar el traductor «a pie de escenario» como una subyugación del papel del traductor frente al resto de componentes (Di Pasquale y Carvalho 2012: 13).

Por otra parte nos encontramos con otros autores que consideran, al igual que nosotros, que el traductor ha de acudir a los ensayos, bien sea a los primeros —o sobre todo en los primeros como apostilla Lasalle (1989: 12)— con la intención de mejorar, explicar o modificar aquellos elementos que puedan causar una mayor confusión (Morakvona 1993: 26; Matteini 2008: 478). Asimismo, a nuestro entender, esto supondrá una mejora en dos sentidos: el texto saldrá reforzado pues permitirá al traductor oír en voz alta aquello que escribió y, por lo tanto, realizar ciertos arreglos o mejoras al texto,¹⁰⁰ que no pudieron hacerse en una primera (y necesaria) lectura en voz alta,¹⁰¹ y, por otro lado, al atribuirse al traductor la capacidad de responder las dudas y convertirse en ese *primer dramaturgo* que hemos mencionado antes, se convierte en una especie de *primer director* que señala a los actores¹⁰² cuáles son los tonos, las motivaciones de los personajes, etc. Estas primeras indicaciones serán después modificadas, reelaboradas o descartadas, ya que el peso del traductor en la obra también vendrá definido por las relaciones personales y profesionales que este tenga con el director y los actores. Es por esto último, como ya recogimos anteriormente en las palabras de Larra y de Bretón de

¹⁰⁰ Vera Lemos, en la entrevista que le realizamos en 2013, afirmaba que «se nós acompanhamos os ensaios, nós próprios podemos, ao ouvir aquela linguagem que nós traduzimos (...) dita no palco, (...) [e] podemos mudar qualquer coisa», aunque después apostilla que «essa mudança geralmente não acontece assim tanto».

¹⁰¹ Como bien indica Claudio Castro Filho (cf. 9.1.4.), la primera lectura en voz alta servirá para tomarle el tono a los personajes. Sin embargo, como señala David Johnston (2004: 35 citado en Espasa 2009: 97), esta lectura en voz alta es insuficiente ya que el significado se produce en los intercambios entre personajes y no en las intervenciones individuales.

¹⁰² En palabras de Lassalle (1982: 12), el traductor debe «rendre transparent le travail du traducteur, c'est un moment à part entière du travail avec les acteurs».

Herreros, por lo que el traductor ha de conocer el teatro y su funcionamiento¹⁰³ y podrá servir no solo para disipar dudas, sino también para dar ideas sobre la actuación o el montaje.

A este respecto, la traductora teatral Ângela Leite (Moreira y Leite 2005: 160-161) explica así el proceso de traducción y montaje teatral:

Pessoalmente, eu gosto de fazer uma primeira versão e já submetê-la ao elenco ou pelo menos à equipe interessada em montar aquele texto. É ouvindo as falas que a gente vai acertando a embocadura, o ritmo. É um processo longo: na verdade, uma tradução nunca está «pronta», por isso é bom assistir aos ensaios e até mesmo às apresentações dos espetáculos. Há sempre algo pra [sic] ser mexido, modificado e que muitas vezes só descobre ao se deparar com o jogo de cena.

Además, esta traductora nos habla del papel del «versionista» (*dramaturgista*) en Brasil afirmando que, muchas veces, las compañías cuentan con su propio «versionista» que realiza las traducciones o que, simplemente, adapta el texto (Moreira y Leite 2005: 161), siguiendo lo que podríamos denominar «modelo inglés» o «modelo anglosajón» (*cf.* 3.3.6.), algo que Vera Lemos critica abiertamente porque «marginaliza» al traductor, ya que lo convierte en un mero «traductor automático» que realiza una traducción «lo más pegada posible» y no en una pieza más en el engranaje del espectáculo teatral (*cf.* 9.1.2.).

Con respecto al papel del traductor, Merino (1995: 2), por su parte, distinguirá tres tipos de traductores teatrales: traductores profesionales, aquellos cuya función principal es traducir; profesionales del teatro, que firman de forma adicional versiones y traducciones ocasionalmente, y los dramaturgos y literatos dedicados generalmente a otros géneros. Esta misma idea la desarrolla Celada (1995: 187) cuando se refiere a la traducción de teatro norteamericano al español:

Al hablar de traducciones de teatro norteamericano al español nos encontramos con traductores de todos los tipos. Desde el que hace una traducción aislada al que repite con varias obras y autores; desde profesionales de la traducción a hombres ligados al teatro que dominan la lengua inglesa; desde profesores universitarios a críticos especializados; desde directores de escena como Enrique Llovet o José Luis Alonso a dramaturgos en ejercicio como José López Rubio.

¹⁰³ Aunque no deberán ser esas las únicas habilidades del traductor teatral ya que, llevadas al límite, han hecho que muchos dramaturgos o directores monolingües se hayan lanzado a realizar traducciones teatrales (Guirao 1999: 42-43).

Por su parte, Wellwarth (1977: 53-54) presupone al traductor teatral una competencia artístico-creativa¹⁰⁴ para recrear la tensión de las situaciones dramáticas y la credibilidad que el texto debería tener ante el público de llegada. Para ello, deberá tener en cuenta la oralidad (*speakability*)¹⁰⁵ y el estilo. Para lo primero, el traductor necesitará formación teatral, mientras que para lo segundo, el traductor deberá volverse «invisible» y buscar la fluidez del discurso según las convenciones del público meta (Wellmarth 1977: 55). Relativo a la cuestión de la visibilidad del traductor, hay autores como Sellent (2009: 91) que reivindican su necesaria invisibilidad al entender que el público no ha de ver la mano del traductor como tampoco ha de ver la mano del director o como Gravier (1973: 46), que concluye que en el campo de la traducción teatral —más que en ningún otro— la traducción (y, por ende, el traductor) debe ser «mimética». Otros, como el portugués Paulo Eduardo Carvalho (1999: 54), proclaman la necesidad de la visibilidad, pero mediante la vía del extrañamiento, ya que consideran que supone una subordinación de la traducción y del traductor. Nosotros defendemos la necesidad de la visibilidad del traductor teatral para que su trabajo sea tomado en cuenta y considerado. No obstante, entendemos que esa visibilidad no puede lograrse por la vía del extrañamiento, como propone Carvalho, sino mediante la correcta atribución del trabajo en elementos tales como los programas de mano, que son el primer contacto que tiene el público con la obra minutos antes de que empiece, o la cartelera, apareciendo su nombre al lado del autor y del director. Si conseguimos inculcar a los espectadores la idea de la importancia del traductor teatral y hacemos visibles sus nombres, es probable que el día de mañana haya personas que vayan al teatro porque les guste la forma de traducir o de entender la dramaturgia de determinado traductor, del mismo modo que ocurre ahora con el director, el autor o los actores. No es una cuestión de competir por el protagonismo, sino más bien de compartirlo para que todos los agentes trabajen mejor y eso redunde en una mejor calidad para todos, especialmente para el público. Consideramos que no podemos permitir que la culpa recaiga siempre sobre el traductor

¹⁰⁴ Del mismo modo que lo hacían Larra y Bretón de Herreros que defendían que si una persona no puede escribir una obra en su lengua materna, tampoco podría traducirla.

¹⁰⁵ *Speakability* sería, en puridad, *representabilidad* ya que se usa al mismo nivel de *performability* o *playability* (cf. Sanderson (2002: 46). Sin embargo, con *speakability* se hace referencia más concretamente a aquella oralidad que permite una posterior puesta en escena y, por ello, consideramos que encaja mucho más en la noción de *oralidad* que en la de *representabilidad*.

si la obra no tiene éxito o no funciona, pero, si en cambio tiene éxito, la gloria se la lleve el autor¹⁰⁶ (Grevier 1973: 49).

Manuela Carvalho (2012: 267), por su parte, concluye sobre la (in)visibilidad del traductor que, en el caso de la traducción para representación, es imposible que el traductor permanezca invisible, porque a menudo es dramaturgo o director —o actor, añadiríamos nosotros—, e imprime al texto marcas de su estilo o de la estética teatral de una compañía de teatro. Celada (1995: 187), al contrario que Carvalho, considera que la verdadera visibilidad del traductor se da en las versiones para leer, ya que el nombre del traductor aparece en la publicación, mientras que en las versiones escénicas se omite su nombre en la cartelera. Esta opinión es compartida por Uriz (2012a: [en línea]), quien señala el descrédito que sufren los traductores teatrales (en contraposición con la admiración que despiertan directores y/o versionistas) en las carteleras en particular y en el mundillo teatral en general:

Cuando un traductor entrega su trabajo a un teatro ¿qué entrega? Un material para que director y actores monten una función y es el primero que sabe que su texto no es intocable. Lo que quiere, y de eso no me cabe duda, es que no se le despoje totalmente de su trabajo, tal vez que conste en papel: «Traducción de Fulano reelaborada para esta representación por Mengano». O sencillamente «Traducción de X en versión de Z» o «Versión de X de la traducción de X». Una cosa es que exijas que no te toquen ni una coma y otra que te fagociten todo el trabajo sin que rechistes.

Esta queja también la comparte Paulo Eduardo Carvalho (1999: 60) cuando se lamenta de la no identificación del traductor, lo cual contribuye a la invisibilidad pública, y a que la traducción no sea tomada en cuenta a la hora de realizar las críticas o en las reseñas, como apunta Sellent (2009: 92), quien, no sin cierta ironía, señala que quizá se debe a que «el texto sonaba tan fluido, natural y creíble que el crítico no cayó en la cuenta de que la obra que había presenciado era una traducción».¹⁰⁷ Asimismo, Carvalho alerta (1999: 61) de que esta «invisibilización» de la figura trae consigo una «relajación» de los estándares de calidad en la traducción —ya que si el nombre no va a aparecer, para qué hacer bien el trabajo— y que conlleva una práctica teatral de peor

¹⁰⁶ Recordemos de nuevo que Bretón de Herreros, ya en el siglo XIX, consideraba que el éxito o el fracaso de una obra dependía del traductor y no del autor de la obra (Ibáñez 2000: 210). Es otro ejemplo claro de la labor de *primer autor en lengua meta* que le hemos atribuido al traductor.

¹⁰⁷ Con respecto a este punto, René Dionne, Benoît Girard y Tibor Égervari señalan, en el caso de la adaptación, que si esta es buena será por obra del autor del original, pero si es mala toda la culpa recaerá en el traductor o adaptador (Delisle 1986: 6).

calidad. Como ya hemos mencionado anteriormente dentro de este apartado, somos firmes defensores de que el traductor teatral, además de involucrarse en los montajes, vea su trabajo correctamente recompensado tanto económica como socialmente. Suscribimos pues las palabras de Sellent (2009: 91) cuando indica que: «la invisibilidad del traductor es claramente denunciabile, por supuesto, si en el programa de un montaje teatral no aparece su nombre; constituye una práctica fraudulenta».

Por su lado, Fernández (1995: 41) destaca que, frente a los que opinan que el traductor debe ser «neutral»,¹⁰⁸ este no es más que un lector/espectador más, por lo que también tendrá su propia visión de la obra y del espacio escénico teniendo en cuenta lo que escribió el autor, que no habla por voz propia sino a través de los personajes. No en vano, Claudio Castro Filho (*cf.* 9.1.4.) señala que el traductor siempre va a imprimir sus huellas en la obra.

Zuber-Skerritt defiende en su libro de 1984 *Page to Stage: Theatre as Translation* la figura del traductor-mediador entre el texto y el espectáculo, activo en el proceso traductológico y fiel a las supuestas intenciones del autor y en colaboración con el dramaturgo, los consultores dramáticos, los productores y los estudiosos. Los diferentes autores que colaboran en este libro siguen en su mayoría la orientación del traductor-versionista como Nowra, Pulvers o Blaxland (Di Pasquale y Carvalho 2012: 19-21). Esta idea ya fue esbozada por Ferencik (1970: 147), para quien la posición del traductor es «complicada», pues deberá servir a dos «amos»: de un lado, el autor del texto, que exigirá fidelidad; de otro lado, un director de escena, que pedirá al traductor algo acorde con su idea del montaje. Asimismo, el autor afirma que es difícil marcar un límite en las atribuciones del traductor y que solo la crítica podrá juzgar su trabajo en su conjunto.

Por otro lado, Uriz (2012b: [en línea]) indica que las relaciones entre traductor y autor no son, a veces, todo lo buenas que debieran:

En nuestro gremio hay traductores que no quieren ni oír hablar del contacto con el autor. Y no por miedo a perder el aprecio que le tienen a la obra al perderselo al hombre, sino porque han sufrido la experiencia del autor que cree entender español porque sabe francés y que además es extraordinariamente refractario a la idea de ceder en sus convicciones. Yo soy partidario de ese contacto porque mi experiencia ha sido buena.

¹⁰⁸ Pilar Ezpeleta (2007: 369) afirma que «es un error pensar que el traductor debe interpretar por cuenta del lector, del director o de los críticos».

Nos quedamos con estas últimas palabras pues nuestra experiencia con Vieira Mendes también ha sido buena. Además, apunta a otro aspecto que hemos encontrado interesante, recogido en la entrevista a Vieira Mendes, y tiene que ver con que el autor no tiene por qué recordar las motivaciones que lo llevaron a escribir lo que escribió.¹⁰⁹ Por lo tanto, ante esto, el grado de «invención» o de autonomía del traductor es mayor ya que debe interpretar algo que el propio creador no recuerde por qué se hizo como se hizo y que, seguramente, sea objeto de crítica al entenderse que «no se han respetado la interpretación del actor», (cf. 3.2.2.).

Por un último, en un trabajo posterior, Uriz (2012c: [en línea]) indica que el traductor puede corregir al autor en algunos casos.¹¹⁰ Su máxima nos parece bastante interesante y la reproducimos a continuación para finalizar el presente epígrafe: «Mi guía es no considerarme más listo que el autor... y, también, que el autor no es Dios».

3.3.5.- Teatralidad

La teatralidad, como bien indica la investigadora portuguesa Manuela Carvalho (2012: 268), es un término que está poco consensuado en el campo de los Estudios Teatrales. Siguiendo a Pavis (2003 [1987]: 373), Carvalho considera que la teatralidad «não é uma qualidade ou essência do texto ou situação, mas o uso pragmático da “ferramenta escénica”,¹¹¹ ou seja, são os elementos que associam o texto à cena, os elementos performativos dependentes da ideologia, estilo, estética da companhia de teatro ou do meio cultural», postura que comparte con Espasa (2000a: 58). Es decir, este concepto es el que nos permite detectar lo que caracteriza al texto teatral. Más adelante, Carvalho (2012: 269) da su propia definición del término: «Trata-se do potencial teatral dos textos, ou seja, a capacidade de um texto dramático de gerar diferentes signos teatrais».

¹⁰⁹ Como afirmaba Andrew Michael (Johnston 1996a: 58 citado en Sandersons 2002: 42-43): «No debe buscarse la creación de un constructo lingüístico basado en preguntarse sobre la intención del autor, sino una obra de teatro viva desarrollada a partir del análisis dramático del texto original».

¹¹⁰ En el caso de *Como mujer*, que comentaremos posteriormente, los traductores Nathalie Blesser y Jesús de Manuel tuvieron que realizar algunos cambios en su traducción ya que el autor, al comentar la toma de Granada, incluyó algunos fallos históricos en la obra original. Además, en el montaje que realizamos junto con Nathalie Blesser y en el que estuvo presente el autor, tuvimos que suprimir algunas partes porque la obra se hacía demasiado larga (cf. 5). El autor, que vino a ver el estreno, nos confirmó que, en futuros montajes, realizaría ciertos recortes.

¹¹¹ Vieira Mendes (Palinhos 2012: 37) niega este potencial ya que, según él, un texto no prevé un espectáculo. Asimismo, niega que el teatro sea algo vivo ya que «o teatro é o teatro» o «aquilo que torna a vida mais interessante do que o teatro». Aunque podamos entender su punto de vista, la idea de vida en el teatro nos viene de la idea de Matteini antes expresada de «un texto respirado por un actor».

Concordamos en este punto con Fernández (1995: 46) cuando señala que el traductor deberá dar prioridad a este concepto sobre la «veracidad» por un respeto al público.

Pavis en su *Dictionnaire du théâtre* (2002: 358) analiza este concepto que considera «quelque chose de mytique, de trop général, voire d'idéaliste et d'ethnocentriste». Su definición considera que la teatralidad es la oposición a la literalidad, un potencial visual y acústico que permite la realización del texto y encuentra su origen tanto a nivel temático —los temas y contenido que se encuentran en las obras de teatro— como en la propia expresión de esos temas (2002: 358-359). Sin embargo, el propio Pavis señala que la teatralidad, aunque no quiera verse así, es una propiedad más de la escena que de los textos (2008: 359). Por último, el autor se basa en Alain Girault para enumerar los elementos básicos de todo teatro: una escena, un espacio para el público, un actor y espectadores desde el punto de vista estático y la constitución de un mundo ficticio y una comunicación entre el actor y el espectador desde un punto de vista dinámico (Girault 1975: 14 citado en Pavis 2002: 360).

Por su parte, González (1995: 415), ahondando en esta idea de potencial, señala que este potencial está compuesto por el discurso pronunciado en directo y el espectador, y que las limitaciones textuales (ya que el texto no admite descripciones ni explicaciones y el lector no dispone de aparato crítico) se compensan por la fuerza de la palabra hablada, así como por el carácter de espectáculo de la obra. Será labor del traductor, pues, en palabras de esta investigadora, «hacer llegar a este nuevo público toda la originalidad, la genialidad y el mensaje del autor».

La investigadora brasileña Zardo (2008: 21), siguiendo a Bassnett (2008: 122), indica que:

O texto teatral, que foi escrito visando à encenação, contém características estruturais perceptíveis que tornam essa encenação possível. Conseqüentemente, a tarefa do tradutor deve ser determinar quais são estas estruturas para transpô-las para a língua-alvo, mesmo que isso possa levar a mudanças lingüísticas e estilísticas significativas.

Por su parte, Lazaridès (1998: 142-143) intenta llegar a ese concepto de teatralidad de forma un tanto empírica, hablando de las diferencias entre cine y teatro a través del «teatro filmado», señalando sus diferencias en cuanto al ritmo y al concepto de «escenario» e indicando las divergencias entre la captación directa a través del ojo humano o mediante un medio técnico de grabación.

Anxo Abuín (2007: 18) nos recuerda que, para que haya «espectáculo», tiene que haber tres elementos: actor, espectador y espacio. Asimismo, remite a las palabras de Erika Fischer-Lichte para quien el teatro parte de una premisa tan sencilla como «un actor A representa un papel X en un espacio determinado, mientras un espectador S lo mira hacer [*sic*]». Más adelante, Abuín liga este concepto de teatralidad al espacio indicando que:

Baste decir que si nos enfrentamos a la idea de «teatralidad» desde la pura materialidad escénica, el espacio se revelará aún más como rasgo constitutivo y principal: el teatro se caracterizaría, por encima de otras consideraciones, como un conjunto de signos manifiesto en un espacio que acoge, en un momento dado, a emisores y receptores de un mensaje artístico.

Sirera (2001: 15), al hablar de los «clásicos», define las dos posturas que existen con respecto a este fenómeno. Dice así:

Hay, por descontado, amplias diferencias de matiz en esta valoración desde los que pensamos que en el acto de escritura por parte del autor (y da lo mismo que se trate de una entidad individual como de un colectivo más o menos definido) se establecen ya pautas para lo que podríamos llamar una representación potencial, hasta los que defienden que texto dramático y texto teatral son realidades del todo distintas, con sus propias leyes y sus autores claramente diferenciados.

Este apunte de Sirera nos parece muy pertinente y resume claramente la realidad. Nosotros nos colocamos en una posición intermedia —si se nos permite— al entender que si bien el autor dispone de una serie de pautas a la hora de escribir para una posterior realización en escena concreta, durante los ensayos habrá que realizar una serie de modificaciones debido a problemas (o mejoras) a varios niveles que puedan darse durante los ensayos. No obstante, lo que es válido para una representación no ha de serlo para todas y es aquí donde está la gracia del juego escénico, ya que si una obra solo tuviera una realización posible y consistiera en la repetición semiautomática de un texto por parte de los actores, el teatro no tendría mucho sentido. Por nuestra parte, tampoco podemos concordar con aquellos que disocian texto y espectáculo ya que el texto, por poco «respeto» que se le pueda tener, siempre sienta unas bases para una posterior puesta en escena. Siempre se parte de algo, sea o no un guion de teatro *stricto sensu*, y, como afirma Cueto (2007: 8), siempre ha existido una «solidaridad» entre texto y escena a lo largo de la historia.

Ciñéndonos a la traducción teatral, este concepto nos ayuda a inferir que existe un mundo más allá del campo de la traducción literaria. Asimismo, pone el foco sobre una problemática diferente a la hora de comprender y traducir este tipo de textos. Hemos de discordar, por tanto, de la opinión de Pavis, antes mencionada, en el sentido de cualidad más propia del espectáculo. Como bien decía Manuela Carvalho, no estamos aquí hablando de esencia, sino más bien de potencial, de posibilidad. Hemos de inferir, a partir de esa idea de potencial, que pueden existir novelas con una alta potencialidad teatral y, de hecho, es relativamente común ver algunas novelas sobre las tablas (véase el caso de *El Quijote*), mientras que existe otra literatura que, aun con apariencia de obra teatral, su realización es tan complicada que solo pueden hacerse versiones y no la obra tal y como fue concebida (véase el caso de *La Celestina*). Además, como indica Pavis (2002: 358-359), estamos ante un concepto que varía temporal y espacialmente.

Para concluir este apartado, nos quedamos con una frase de Carvalho (2012: 269) que compartimos totalmente: «As questões com as quais os tradutores de teatro se confrontam no seu trabalho são comuns às da dramaturgia em geral».

3.3.6.- Representabilidad

Basándonos en nuestra experiencia como actor, dramaturgo y adaptador teatral, pensamos que la finalidad última de cualquier texto teatral es poder ser llevado a escena con éxito. De hecho, según nuestro punto de vista, no existen versiones para leer (del mismo modo que no se traducen novelas «para representar» ni canciones «para leer», más allá de conocer su significado y sin un propósito estético), aunque podamos admitir la inclusión de notas al pie de página en un texto «de estudio».¹¹² Ante la existencia de obras de teatro escritas para no ser representadas, pensamos que estas realmente son novelas pero que cuentan con una estructura externa similar a una obra de teatro y creemos que sería mejor llamarlas «novelas teatralizadas».

¹¹² También se pueden incluir en un texto para representar siempre que aporten alguna información extra que explique, por ejemplo, cómo se ha llevado a cabo la traducción. No obstante, concordamos con Sanderson (2002: 51) en que, a pesar de las notas, el texto ha de ser autónomo, es decir, ha de poderse leer sin ellas.

Puede decirse que el concepto de representabilidad nace para los Estudios de Traducción a principios de los años 80¹¹³ de la mano de Susan Bassnett, en lo que podríamos considerar una primera etapa de esta autora, quien utilizaba este concepto para criticar la idea de que un texto teatral puede ser traducido igual que uno narrativo sin asumir que debe traducirse de manera diferente y que solo se completa sobre el escenario (Ramos 2012: 224). De esta manera, vemos que en sus inicios el concepto de representabilidad se usó como una forma de reivindicar el hecho diferencial de la traducción teatral con respecto a la traducción literaria en un momento en que la traducción teatral estaba aún dando sus primeros pasos. Sin embargo, a partir de 1985, en una segunda etapa, Bassnett cambiará de opinión al entender que la representabilidad no es una tarea que incumba al traductor; a partir de este momento, considerará la representabilidad como un sometimiento del traductor al director o al resto de agentes de la compañía,¹¹⁴ para quienes el texto es algo incompleto y susceptible de modificaciones a varios niveles (Ribas 1995: 34). Asimismo, Bassnett criticará dieciocho años después (Bassnett 1998: 95) que apenas se haya avanzado en la concretización de este concepto.

Sin embargo, este reverso negativo está íntimamente relacionado con el papel del traductor teatral en Inglaterra, donde es práctica usual (el llamado *modelo inglés*) que un traductor haga una primera traducción literal del texto que posteriormente será versionada por un dramaturgo de renombre (Espasa 2009: 101). Los partidarios de esta práctica, que como hemos dicho se da más en Inglaterra aunque no solo, parecen negarle al traductor la posibilidad de crear un texto traducido que pueda ser representado con éxito según comenta Espasa (2009: 101), opinión con la que hemos de discordar claramente y que queremos desmontar en esta tesis.

Además, este concepto se confunde a veces con el de oralidad o pronunciabilidad, como opinan Delay (1982: 28) o Schultze (1990: 269 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 25) o se liga únicamente a la inmediatez (Hurtado Albir 2001: 69). Nosotros

¹¹³ Sin embargo, Sanderson (2002: 47) encuentra un punto de partida en la defensa de lo oral sobre la representación escrita del lenguaje que aparece en los estudios del lingüista Leonard Bloomfield y más concretamente en su libro *Language* de 1933.

¹¹⁴ Lo mismo sucede (*cf.* 3.3.4.2.) con el concepto de traductor a pie de escenario. Nosotros, rizando un poco el rizo, entendemos que en pro de la representabilidad, el traductor ha de acudir a los ensayos. Si bien es cierto que no toda la carga de la representabilidad ha de caer sobre sus hombros (¿qué lugar merecían entonces los actores o el director?), sí es un agente fundamental (como primer lector, primer director y primer espectador) a la hora de la realización con éxito de la obra de teatro, aunque la última palabra recaiga en la dirección artística (Espasa 2009: 101).

consideramos que la oralidad es una parte más dentro de este macroconcepto que sería la representabilidad. Un concepto que, al igual que el de teatralidad, es difícil de definir al entrar en juego muchas variables históricas y culturales.¹¹⁵

En un intento de dar una definición clara, entendemos que la representabilidad es el conjunto de aquellas características que hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito. Somos conscientes de que esta definición no es del todo precisa pero, como explica Ramos (2012: 226), «O problema central parece estar, como tal, na impossibilidade de definição de um conceito que, por natureza, dificilmente poderá conhecer uma definição exacta e restrita, sob pena de não poder dar conta das diversas possibilidades estéticas no tempo e no espaço». No en vano, Sanderson (2002: 45-53) considera que falta desarrollo teórico en esta área, aunque es una noción imprescindible, y Aaltonen (2000: 7) se queja de que no haya un acuerdo más allá de entender que no significa *simplicidad* y que se refiere, aunque sea de forma velada, al *ritmo*.

Por su parte Déprats (1982: 47), desde una óptica más ligada al teatro, indicará que:

(...) les *virtualités théatrales* présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré.

En un intento de expresar este concepto —necesario a nuestro juicio para el trabajo del traductor teatral— de forma matemática, quedaría, a nuestro entender, de la siguiente forma (Lapeña 2014b: 157):

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

Es decir, la representabilidad (R) es el resultado de la suma de las características de la oralidad (O), inmediatez (I) y multidimensionalidad (M) multiplicadas por la publicidad (P) y todo ello teniendo en cuenta el potencial de teatralidad (T) de dicho texto. Hemos de entender esta fórmula como una simplificación ya que, como mencionaremos en el capítulo 4, no podemos pensar que estos conceptos sean compartimentos estancos.

¹¹⁵ El investigador portugués Paulo Eduardo Carvalho (1999: 53) indica esto mismo, pero lo hace extensible a otras nociones como las de pronunciabilidad, inmediatez y adecuación al escenario. Bien es cierto que los conceptos y los términos varían con el tiempo, pero no puede ser óbice para que no intentemos definirlos.

Asimismo, dado que la publicidad y la teatralidad son conceptos estables,¹¹⁶ los traductores deberán incidir en la oralidad, la inmediatez y la multidimensionalidad para conseguir al menos igualar o mejorar la representabilidad del texto original.

Así pues:

$$R_0 \quad R_1$$

O dicho de otra manera:

$$[(O_0 + I_0 + M_0) * P]^T \quad [(O_1 + I_1 + M_1) * P]^T$$

Que despejado quedaría:

$$O_0 + I_0 + M_0 \quad O_1 + I_1 + M_1$$

Es decir, el traductor teatral deberá actuar en aquellos elementos donde tiene poder: la *oralidad*, la *inmediatez* y la *multidimensionalidad* para intentar crear un texto que sea, al menos, tan representable como el original, si no más. Somos conscientes de la dificultad de esto que estamos planteando, aunque pensamos que no es imposible, como ya veremos en la parte práctica de la presente tesis.

¹¹⁶ Es decir, el potencial teatral de un texto y su cualidad de público los entendemos como inalterables entre un original y su traducción o dependerán de la compañía, no del traductor.

4.- Cuestiones metodológicas y presentación del corpus

Antes de pasar al análisis de los textos traducidos y su representación, nos detendremos brevemente en el modelo de análisis que aplicamos en esta tesis doctoral y cuyas bases se plantearon en nuestro Trabajo Fin de Máster titulado *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: el caso de Vieira Mendes*; del mismo modo, presentaremos las obras que constituyen el corpus de este trabajo y que serán objeto de análisis en el próximo capítulo.

4.1.- La réplica

Antes de empezar con el análisis de los ejemplos propiamente dichos, tenemos que hablar sobre el concepto de réplica acuñado por Merino (1994: 44) y que esta autora define como:

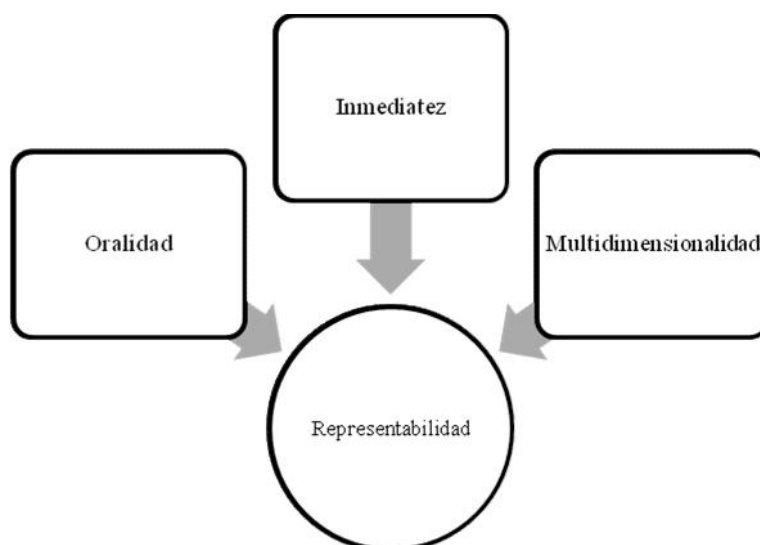
Aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena [y en la que] encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará (...). El discurso que ha de declamar en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipográficamente en una réplica mediante letra cursiva, negrita, paréntesis, corchetes, etc.

Esta unidad tiene gran utilidad al ser menor que una escena o un acto y permite un análisis bastante detallado. No obstante, como bien afirma Merino (1994: 45), habrá veces en que las réplicas sean muy extensas, caso de las obras basadas en monólogos como *Cinco horas con Mario*, en las cuales la réplica se dividirá por una entonación diferente que no se verá de forma clara sobre el papel.

Ahora bien, para nuestro posterior análisis, tendremos en cuenta el contexto en el que se desarrolla(n) la(s) réplica(s) que estemos analizando, así como la situación comunicativa donde se produce con el fin de mejorar la comprensión del lector y, por ello, añadiremos algunas réplicas anteriores o posteriores a la que queremos analizar. Esto es así porque entendemos que no traducimos palabras, sino efectos, hechos o situaciones.

4.2.- Modelo de análisis

Como presentamos en el Trabajo Fin de Máster (*cf.* Lapeña 2012), que es el precedente de esta tesis, el análisis que aplicamos en la aproximación práctica no sigue una metodología filológica y centrada en las palabras. Por ello, no adoptamos una división «clásica» basada en un enfoque contrastivo entre lenguas próximas (español, portugués y francés), ni tampoco en otras basadas en la interferencia (falsos amigos, préstamos o calcos), producto de la proximidad lingüística, divisiones que consideramos propias de la palabra escrita (sin perjuicio de que a lo largo del comentario hagamos mención a ellas). Por el contrario, nuestro análisis se centrará en la palabra oral y en las peculiaridades que hemos comentado en la parte teórica de la presente tesis. A modo de resumen, nos gustaría recuperar el siguiente esquema que utilizamos en el TFM (Lapeña 2012: 31) y que, aunque básico, nos indica en qué puntos puede influir el traductor a la hora de realizar su trabajo ya que, como hemos afirmado anteriormente, la publicidad y la teatralidad son constantes:



Consideramos esta metodología adecuada, pues lo que nos proponemos analizar son las variaciones que sufre la traducción de la obra de teatro desde su primera traducción hasta su puesta en escena —«ensayo mediante»— y todas las mejoras (o simples cambios) que sufre el texto y no simplemente comparar las traducciones en papel de dos obras de teatro, sin perjuicio de analizar otros fenómenos, pero siempre con los ojos puestos en la representación. Para ello, proponemos la siguiente ficha, que ya usamos en el TFM (*cf.* Lapeña 2012: 33-34), con algunas modificaciones:

<i>Nombre de la obra</i>				
Situación	Situación en la que se desarrolla la acción			
	T0	T1	T2	T3
Personaje	Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo

Donde:

*T0=Es el texto original de la obra

*T2=Es el texto que se representó finalmente

*T1=Es el primer texto con el que se empezó a ensayar

*T3=Es otra versión que pueda existir de ese texto.

Como aclaración, cuando hablamos de los textos que finalmente llevamos a escena nos referimos a las modificaciones que se produjeron de forma consciente o inconsciente durante los ensayos, pero nunca a los posibles errores u omisiones que se produjeron durante la representación de las obras. Asimismo, utilizaremos como resumen para el posterior análisis el siguiente modelo que ya esbozamos (Lapeña 2014b: 158), que se basa en los conceptos anteriormente expuestos de *oralidad*, *inmediatez* y *multidimensionalidad*:

Oralidad	Fluidez	
	Encadenamientos	
	Cacofonías y eufonías	
	Conectores	
	Puntuación y conectores	
	Interjecciones y onomatopeyas	
	Elementos de realce	
Inmediatez	Calcos	
	Ambigüedades	Deseadas
		No deseadas
	Neologismos	Palabras
		Frases hechas
	Juegos de palabras	
Tratamientos	Formas de cortesía	
	Apelativos cariñosos	
	Insultos y palabrotas	
Multidimensionalidad	Referencias culturales	
	Argot	
	Nombres propios	De «persona»
		De cosa
Títulos		

Nos parece pertinente este modelo para enfocar aquello que queremos investigar: los cambios que se realizan en el texto traducido desde su primera toma de contacto por parte de los actores y el director. No obstante, debemos mencionar otros modelos de análisis como pueden ser el de Merino (1994: 41-46), el de Ezpeleta (2007: 376), el de Brumme (2008)¹¹⁷ o el de Littau (1993), considerado pionero en muchos aspectos (Di Pasquale y Carvalho 2012: 13-14), ya que sus lecturas han servido como inspiración para la confección de nuestro modelo. De todos ellos, merece un comentario especial el propuesto por Ezpeleta, muy enfocado a la práctica y cuya macroestructura ha servido de base para la realización de nuestra macroestructura. Con él, pretendemos realizar un análisis que va más allá de lo meramente textual pues consideramos que comparar dos textos escritos entre sí no sería del todo adecuado o preciso en el texto teatral (Guirao 1999: 39) al entender que «a theatre text exists always in relation to its performance» (Bassnett 1985: 87).

4.3.- Corpus de obras

A continuación, y antes de entrar plenamente en lo que sería el análisis de los ítems antes expuestos, encontramos pertinente presentar las once obras que conforman el corpus de esta tesis y que se estrenaron entre 2010 y 2014. Todas ellas fueron traducidas del francés o del portugués al español (a excepción de *Nana (Canção de embalar)* que se tradujo del español al portugués).¹¹⁸ Las obras fueron, por orden cronológico de su estreno:

Título de la obra	Autor	Fecha de estreno
<i>Como mujer</i>	Raphaël Toriel	22 de mayo de 2010
<i>Mi mujer</i>	José Maria Vieira Mendes	5 de mayo de 2011
<i>Padam padam</i>	José Maria Vieira Mendes	4 de mayo de 2012
<i>Nana (Canção de embalar)</i>	Itziar Pascual	1 de mayo de 2013
<i>Los combustibles</i>	Amélie Nothomb	9 de mayo de 2013
<i>Tercera edad</i>	José Maria Vieira Mendes	27 de mayo de 2013
<i>Viuda, pero honrada</i>	Nelson Rodrigues	16 de enero de 2014
<i>El loco y la muerte</i>	Raul Brandão	4 de abril de 2014
<i>El beso en el asfalto</i>	Nelson Rodrigues	8 de mayo de 2014
<i>Navaja en la carne</i>	Plínio Marcos	17 de mayo de 2014
<i>La pasión según Max</i>	José Maria Vieira Mendes	21 de mayo de 2014

¹¹⁷ Aunque quizá no pueda considerarse un modelo de análisis *stricto sensu*, nos parece un análisis bastante pormenorizado e interesante sobre la oralidad teatral y los problemas que su traducción conlleva.

¹¹⁸ Información adicional, como los carteles o los trípticos, se encuentra en el capítulo 9.2. de la presente tesis.

Pasamos entonces a contar de forma sucinta, aunque completa, el argumento de las obras aquí mencionadas así como una pequeña reseña biográfica de sus autores.

4.3.1.- Raphaël Toriel

4.3.1.1.- Autor

Raphael Toriël (Aley, Líbano, 1946) es un escritor y dramaturgo libanés, aunque vivió durante su infancia y su juventud entre Alejandría, Beirut y Lausana vive desde 1970 en Saboya (Francia). Empezó a escribir obras en 2003 y, además de *Como mujer*, ha escrito otras como *L'attente* o *Le génie, le prophète et la femme* así como las novelas *J'ai le coeur à Palmyre* o *Mémoires d'un raté*.

4.3.1.2.- *Como mujer*

Título original	<i>Comme une femme</i>	
Título traducido	<i>Como mujer</i>	
Idioma original	Francés	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	Raphaël Toriel	
Traductores	Nathalie Bleser y Jesús de Manuel Jerez	
Lugar de estreno	Teatro Municipal José Tamayo de Granada	
Fecha de estreno	22 de mayo de 2010	
Reparto	Boabdil	Adrián Zamora, <i>Falín</i>
	Fátima	Amalia Torres
	Isaac	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Seif El Islam	Juan Siles
	Isabel la Católica	Laura García
	Fernando el Católico	Daniel Galán
	Gonzalo Fernández de Córdoba	Antonio Javier Chica

Como mujer fue la primera obra en cuyo proyecto colaboré y supuso el germen de la tesis que tenemos entre manos. El hecho de ensayarla me hizo reflexionar sobre todo el proceso que conlleva la traducción teatral desde que el traductor lee el texto por primera vez hasta que los actores lo declaman en escena. Por ejemplo, en esta obra, que posteriormente fue publicada en versión bilingüe, tuvimos que cortar escenas que se hacían muy pesadas, bien fuera por las descripciones pormenorizadas de la vega de Granada, bien porque se suponía que iban a leerse las capitulaciones enteras y cuando se lee algo en escena (sobre todo si es largo), el ritmo de la obra se ralentiza sobremanera.

De hecho, el propio autor, que estuvo presente en el estreno, nos confesó que la obra, tal como la concibió, le había quedado demasiado larga.

El proyecto fue un encargo de la profesora de la Universidad de Granada, Nathalie Bleser, al grupo de teatro *Teatràdum* de la Facultad de Traducción e Interpretación, al cual pertenezco, para que lleváramos a cabo el montaje de la obra de Raphaël Toriel, como posteriormente ocurriría. En esta obra, además de interpretar al médico judío del rey Boabdil, Isaac, realicé labores de corrección del texto.

Como mujer, que hace referencia a la célebre frase atribuida a la madre de Boabdil, Fátima, «llora como [una] mujer lo que no supiste defender como [un] hombre», cuenta la historia de los últimos días del Reino Nazarí de Granada. Boabdil se debate entre rendirse a los cristianos o no. En su contra, juegan las opiniones de Fátima, su madre, que considera que ha de resistir hasta el fin y de su fiel médico judío y consejero, Isaac, que teme que le ocurra a su pueblo lo mismo que ha ocurrido en Málaga, donde su hija y su nieto han muerto en la hoguera por orden de Torquemada. A pesar de estar en inferioridad numérica, Boabdil decide lanzar un último ataque comandado por el joven Seif, que fracasa estrepitosamente. Entre tanto, en el bando cristiano, los Reyes Católicos discuten sobre cómo llevar a cabo la toma de Granada: mientras Isabel se muestra dispuesta a acabar con todo, Fernando es partidario de una rendición más honrosa, como finalmente ocurre. El gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, además de devolverle su hijo pequeño a Boabdil, que era prisionero de los Reyes Católicos, le pregunta qué necesita para rendirse y el rey nazarí le responde que quiere redactar su propia rendición, que será firmada por todos los poderosos del reino, y que incluye entre sus cláusulas el respeto por la integridad física y patrimonial de los judíos. Por último, vemos a Boabdil, Fátima e Isaac abandonar la Alhambra camino del exilio. Es entonces cuando el exrey de Granada se lamenta por haberse rendido y Fátima le espeta la frase que la ha hecho famosa y que da título a la obra: «llora *como mujer*...».

Curiosamente, esta obra tiene la peculiaridad de pertenecer a esa categoría de obras teatrales donde no es posible la adaptación —o al menos la «adaptación cultural total»—, ya que el factor histórico pesa mucho: cuenta la historia (inventada) de los últimos días de la Granada mora. Sin embargo, se da la paradoja de que la obra fue escrita por un dramaturgo libanés en francés y la traducción se realizó en España (más concretamente en Granada, donde se desarrolla la acción) donde la historia es de sobra

conocida. Así, la adaptación cultural no era necesaria, ya que la mayoría de los términos y referencias culturales a los que la obra hacía referencia eran más cercanos para el público de la traducción que para el público de la obra original.¹¹⁹

4.3.2.- José Maria Vieira Mendes

4.3.2.1.- Autor

José Maria Vieira Mendes es un dramaturgo portugués nacido en Lisboa en 1976. Empezó a escribir mientras estudiaba en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, aunque no se trataba de teatro. Sus comienzos teatrales surgen a raíz de su colaboración con el grupo de teatro Artistas Unidos. Su primera obra es *Dois homens* (1998), basada en textos de Kafka. En 2003 firma su primera obra original *T1*, a la que seguirían otras como *Se o mundo não fosse assim* (2004), *Proposta concreta* (2005), *Intervalo* (2006) y *Duas páginas* (2007). Posteriormente escribió *A minha mulher* para el Teatro Praga en 2007, por el que recibió el premio António José da Silva y que forma una trilogía junto con *O avarento (ou a última festa)* (2007) y *Onde vamos morar* (2008). Sus últimas obras conocidas son *Ana* (2008), *Padam padam* (2009) y *Paixão segundo Max* (2010) así como *Terceira idade* (2011). El autor ha recibido diversos galardones como el premio revelación Ribeiro da Fonte en el año 2000 del Instituto Portugués de las Artes del Espectáculo.

4.3.2.2.- *Mi mujer*

Título original	<i>A minha mulher</i>	
Título traducido	<i>Mi mujer</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	José Maria Vieira Mendes	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Salón de actos de la Escuela Superior de Arquitectura Técnica de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	5 de mayo de 2011	
Reperto	Padre	Antonio L. D. García
	Madre	Betsabé Quintana
	Nono	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Laura	Julia Ríos
	Alejandro	Adrián Zamora, <i>Falín</i>

¹¹⁹ Tenemos constancia de que nuestro montaje fue un estreno mundial, ya que la obra no había sido estrenada en el momento de la representación (2010) de acuerdo con las palabras de su autor.

Esta obra supuso mi primera incursión como traductor teatral. Gracias a la intermediación del por entonces lector de lengua portuguesa João Pedro Vicente Faustino, nos pusimos en contacto (mis profesores José Antonio Sabio y Ana Díaz del Departamento de Traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Facultad de Granada y yo) con el dramaturgo portugués José Maria Vieira Mendes con objeto de traducir una obra suya para la Semana Cultural Portuguesa que se realiza todos los años. Aunque fue imposible cumplir con los plazos para que se pudiera estrenar en esa semana, la obra finalmente fue llevada a escena un año más tarde con el elenco arriba mencionado.¹²⁰

Mi mujer cuenta la historia de una familia de cuatro miembros: Padre, Madre, Nono (su hijo) y Laura (mujer de Nono). Padre es un hombre nostálgico, obsesionado con la puntería («quien tiene puntería, acierta en la vida») y con la idea de volver a salvar al país como él y los suyos ya hicieran en el pasado. Es la típica persona que no escucha porque siempre tiene algo mejor que decir. Madre, por su parte, se ha acostumbrado a vivir con un hombre que no le hace caso y que nunca la escucha y ha decidido permanecer en un estado de semiconsciencia, con lo que no queda claro si está aquí o no. Nono, su hijo, decidió hace mucho que no tenía sentido seguir luchando y perdió todo interés por la vida. Odia profundamente a Padre y llega a desear su muerte, sin embargo, quiere mucho a su mujer, aunque la acusa de mantener una relación con Padre, pues sabe que a este le gustaría. Laura, por su parte, es el personaje ajeno a la familia, la observadora externa en el interior del «ojo del huracán». Ella es quien tiene esas ansias de libertad y de vivir que no comparte con el resto de los miembros de esa casa. Sin embargo, vive en una especie de «jaula de cristal»; está presa porque tampoco es capaz de salir corriendo o porque quiere demasiado a Nono como para dejarlo solo. Su única vía de escape es salir a la playa, aunque siempre ha de hacerlo sola.

La familia se encuentra «semiatrapada» en una casa con un calor asfixiante y sin agua debido a que, según Padre, a un incompetente se le olvidó cerrar el grifo. Esto obliga a los miembros de la familia a beber vino y los coloca en un estado de semiembriaguez. Como colofón, todos los miembros de la familia fuman (a excepción de Laura), lo que carga el ambiente y lo vuelve cada vez más asfixiante.

¹²⁰ Como siempre, si no se menciona lo contrario, la obra la realiza el grupo de teatro *Teatràdum* de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.

La llegada de Alejandro alterará el *statu quo* inicial. Alejandro es el típico triunfador que se ha divorciado recientemente y que va a visitar a la familia como suele hacer los veranos. Es un hombre de pocas palabras que responde a todo con monosílabos. Padre encuentra en él un reflejo de sí mismo y este encontrará en Padre al padre que nunca ha tenido. Madre encontrará a alguien que la escuche, aunque realmente es Alejandro el que no habla. Laura encontrará en él al perfecto salvador; Nono, por su parte, verá en él su sucesor.

El embarazo de Laura trastocará la vida de todos. Nono dudará de la paternidad del hijo que espera su mujer y supondrá que el hijo que espera es de Padre, lo cual lo hundirá aún más. Laura, que había visto en Alejandro su tabla de salvación para salir de aquel infierno, verá cómo sus planes se vienen abajo ante la admiración mutua que sienten Padre y Alejandro y que está llevando a Alejandro a convertirse en una copia de este.

Padre, harto de los mosquitos y con un plan perfecto para sacar al país de esa ruina en la que se encuentra, decide que nadie más va a salir de la casa, lo que creará un ambiente aún más asfixiante entre el calor y el humo. Nono, ya sin fuerzas para seguir viviendo y viendo en Alejandro la imagen del perfecto triunfador y del perfecto hijo que él nunca será, le pide a este que lo mate, lo que Alejandro acepta. Laura, viuda y embarazada de siete meses, decide prenderle fuego a la casa con todos dentro, ella incluida, y sin escapatoria posible.

4.3.2.3.- *Padam padam*

Título original	<i>Padam Padam</i>	
Título traducido	<i>Padam padam</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	José Maria Vieira Mendes	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Aula 14 de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	4 de mayo de 2012	
Reparto	Marcelo	David Noguera
	Claudia	Alba Novoa
	Andrés	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Patricia	T. Pérez
	Pedro	Antonio L. D. García

Esta fue la segunda obra de José Maria Vieira Mendes que realizó *Teatràdum*, casi un año después del estreno de la anterior.

Padam padam cuenta nuevamente la historia de una familia con problemas de comunicación entre sus miembros. Los padres, Claudia y Marcelo, deciden llevarse a sus hijos Andrés — aunque este no es realmente hijo de Marcelo o al menos eso dice él —, Patricia y Pedro al campo a dar un paseo. La mayor particularidad de esta obra es que no está contada de forma lineal y los personajes ganan personalidades nuevas. Así, Pedro es, además de hijo, un sabio profesor con personalidad múltiple y mala memoria, enfadado con un mundo que lo ha tratado mal y que busca que llegue el amor encerrado en una cueva. Patricia es, a su vez, una enviada gubernamental que tiene la misión de salvar el mundo. Marcelo, por su parte, se convertirá en un presidente deseoso de reconstruir el mundo aunque sin saber muy bien cómo.

Cuando están en el campo, los miembros de la familia, ante una tormenta de dimensiones épicas, deciden refugiarse en una «caverna platónica» (en palabras del propio autor) con el fin de hacerle frente a las catástrofes que se van a producir. En un momento dado de la historia, Andrés decide huir a las montañas para ser el héroe de un futuro que acabará ese mismo día. No obstante, Andrés no será el héroe que el mundo espera, sino un héroe que busca crear un mundo perfecto, «bello, monstruoso, efímero e inconsistente» en sus propias palabras y «lejos de la gente y de su estupidez».

Tras caer tres meteoritos a la Tierra, los padres retoman la relación que tenían e intentan volver a reconstruir el mundo de la misma (y única) manera que conocen. Por su parte, Andrés, quien «tras vivir aislado en las montañas se ha vuelto peor que una fiera», empieza su búsqueda de ese mundo perfecto. Tras reencontrarse con el profesor (Pedro) con la enviada del Gobierno (Patricia), el héroe (Andrés) se pone a predicar su palabra divina como un nuevo Mesías. Después de que la enviada del Gobierno se haya dado por vencida al no ver frutos en la actitud del héroe y decida volver atrás (sin saber que no puede), el héroe y el profesor, que ha encontrado en el héroe el amor que tanto buscaba, se dirigen al mar, a matar a los últimos hombres. Por su padre, Mauricio y Claudia vuelven a sentirse como el día en que se conocieron... el problema es que el tiempo ha pasado, por mucho que «hayan vuelto atrás», y ellos ya no son los mismos de antes, sobre todo Claudia.

La particularidad de *Padam padam* es que no está contada de forma lineal. Es decir, en un primer momento se nos cuenta la historia hasta su mitad, para posteriormente volver atrás y contar el resto de la historia. Además, como hemos comentado, muchos personajes van ganando personalidades nuevas.¹²¹

4.3.2.4.- Tercera edad

Título original	<i>Terceira idade</i>	
Título traducido	<i>Tercera edad</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	José Maria Vieira Mendes	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Aula 14 de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	27 de mayo de 2013	
Reparto	A	Betsabé Quintana
	B	Francisco José Molina
	C	David Noguera
	S	Luz Sanchis

Tercera edad es la tercera obra que realizamos del dramaturgo portugués Vieira Mendes y se dio la paradoja de que se estrenó primero en España y en español antes que en Portugal.

Esta obra tiene la particularidad de no tener personajes *stricto sensu*. Como puede verse justo arriba, los nombres de los «personajes» están compuestos por una sola letra A, B, C y S. Asimismo, es una obra basada en tres pilares: la película *Los mercenarios*, la teoría *queer* (más concretamente *El manifiesto ciborg* de Donna Haraway) y la obra de teatro *Los actores de buena fe* de Marivaux. Así, en un principio nos encontramos a los propios personajes hablando de qué va la obra: la obra va sobre una obra de teatro, dentro de una boda, que es una obra de teatro. Esta estructura de matrioska va a ser una constante durante toda la representación. Además de estos actores, tenemos a un sabio llamado Merlín que hablará con el padre o la madre de la novia.

Por un lado, la obra nos cuenta la historia de unos jubilados que vuelven a la acción (el *leit motiv* de *Los mercenarios*), en este caso, matar al malvado general Garza. Por otro, la acción de la boda que está dentro de una obra aumenta cuando el general toma a un

¹²¹ Estas dos características se repetirán en las otras dos obras de Vieira Mendes que analizaremos posteriormente: *Tercera edad* y *La pasión según Max*.

prisionero y lo obliga a escribir una obra de teatro para la boda de su hijo o hija.¹²² Volvemos aquí a esa estructura espiral de obra dentro de obra dentro de obra. Finalmente, tras el asesinato del general, las aguas parecen volver a su cauce, aunque tarde realmente un par de escenas más en acabar. Sin embargo, es una obra que no tiene ni principio ni final, pues no es más que una historia dentro de una historia dentro de otra historia.

4.3.2.5.- *La pasión según Max*

Título original	<i>Paixão segundo Max</i>	
Título traducido	<i>La pasión según Max</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	José Maria Vieira Mendes	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Salón de grados de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	21 de mayo de 2014	
Reparto	Hermana	Julia Ríos
	Max	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Antón	Rafael Verdejo
	Marie	Lara Carrión, <i>Fónsi</i>

La pasión según Max fue la cuarta obra de José Maria Vieira Mendes que *Teatràdum* llevó a escena y fue con la que clausuró su decimoquinta temporada. Esta obra tiene muchas reminiscencias bíblicas que se mezclan con otras tradiciones e historias como puede ser la «filosofía neoliberal».¹²³ Toda la obra es una metáfora de la vida de una persona si naciera y muriera en un solo día.

La obra cuenta la historia del conde Max, un ser inmortal que está harto de vivir en un castillo con su hermana, la condesa, y Antón, su criado. Por ello, a pesar de la insistencia de su hermana para que no salga, decide ir a descubrir el mundo. Sin

¹²² Nunca llegamos a saber el sexo del hijo o la hija del general como nunca sabemos el sexo de ningún personaje. Los actores harán indistintamente de hombre y de mujer e incluso, al ser conscientes de que son actores actuando y no personajes, también lo serán de hacer papeles que no corresponden a su sexo o de hacer de «un tío que hace de una tía que está haciendo de un tío». Así pues, esta obra tiene la particularidad de que la podrían hacer cuatro hombres, cuatro mujeres o cualquier combinación posible de sexos. Es aquí donde podemos ver claramente la influencia de la teoría *queer* al abolirse los roles que, tradicionalmente, se les supone a los sexos.

¹²³ La historia del naufragio forma parte de la retórica de la filosofía o ética neoliberal que afirma que, si no nos podemos salvar todos, al menos que nos salvemos algunos.

embargo, el mundo es cruel con él: primero lo atracan y después le disparan en las nalgas al intentar comer en una taberna sin dinero. Sin embargo, continúa su viaje, conoce a su padre y se enamora, se casa y deja embarazada a Marie, la mujer de la taberna antes mencionada, en tan solo cinco segundos, para posteriormente abandonarla porque va a dar la vuelta al mundo, pero prometiendo que volverá antes de la cena.

Tras cruzar el mar y probar las drogas y el alcohol, Max cae en una espiral autodestructiva y decide irse a la guerra a demostrar su valía. Sin embargo, cuando llega, la guerra ha terminado. Ante el temor a «perder velocidad» (una metáfora del envejecimiento), Max decide volver a su casa junto a su mujer y su hijo; pero el hijo no lo conoce y Marie tiene una relación con el ladrón del principio de la obra, con el que afirma que se batirá en duelo tras volver de la luna.

Después del viaje a la luna, vuelve a la taberna «donde ya le negaron el alimento» con intención de comer (Max no ingiere ningún alimento en toda la obra) y, tras afirmar que no podrá enamorarse del ladrón «porque no hay tiempo», se produce lo que vendría a ser el duelo con el ladrón. No obstante, como afirma Marie justo después, no se sabe cómo murió Max, pero lo que sí es seguro es que Max murió.

4.3.3.- Amélie Nothomb

4.3.3.1.- Autora

Amélie Nothomb (Etterbeek, Bélgica, 1966) es una escritora belga en lengua francesa. Vivió su juventud en Japón, hecho que se refleja en su obra, y que la ha llevado a trabajar como intérprete de japonés. Sus libros tienen rasgos propios del absurdo y ella es conocida por sus extravagancias como comer frutas podridas. *Los combustibles* es, hasta la fecha, su única obra teatral, pues se ha centrado en la escritura de novelas como *Higiene del asesino* (1992), *El sabotaje amoroso* (1993), *Estupor y temblores* (1999), *Metafísica de los tubos* (2000) o *Cosmética del enemigo* (2001), entre otras.

4.3.3.2.- *Los combustibles*

Título original	<i>Les combustibles</i>
Título traducido	<i>Los combustibles</i>
Idioma original	Francés
Idioma de la traducción	Español
Autor	Amélie Nothomb
Traductor	Alejandro L. Lapeña

Lugar de estreno	Salón de actos de la Escuela Superior de Arquitectura Técnica de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	9 de mayo de 2013	
Reparto	Profesor	Daniel Galán
	Daniel	Adrián Zamora, <i>Falín</i>
	Marina	Leticia Albert
Director	Adrián Zamora	

Los combustibles es una obra de la novelista belga Amélie Nothomb. Aunque la mayoría de obras de teatro escritas por novelistas suele tener poco en cuenta la teatralidad o la representabilidad de las obras, este no era el caso. No obstante, la obra sufrió algunos cortes para que su representación pudiera llevarse a cabo. Esta representación, a diferencia de las anteriores, fue realizada por *Tripico Teatro*, una compañía compuesta por «tràdums en el exilio».¹²⁴

La obra cuenta la historia de una guerra ficticia contra unos bárbaros (el clásico dilema de la civilización contra la barbarie) centrándonos en tres personajes: Profesor, un profesor universitario de Literatura; Daniel, su ayudante, y Marina, la novia de Daniel.

Los combustibles le da la vuelta al clásico «¿qué libro te llevarías a una isla desierta?» y lo reconvierte en un «¿qué libro sería el último que quemarías?». Profesor vive en su casa con Daniel, ya que la suya está destruida, y cada vez le quedan menos cosas que quemar, salvo los libros de su estantería. Es aproximadamente en este instante cuando empieza la obra. Daniel y Profesor discuten sobre la literatura y Profesor le confiesa a Daniel que critica en clase los mismos libros que después disfruta en su casa (clara alusión a la noción de «crítica literaria»), mientras manda leer en sus clases libros que odia o que nunca ha leído. En esto, llega Marina, la «novia» de Daniel quien le «roba» a Profesor algunos de sus libros para calentarse en su cuarto de la residencia de estudiantes y huye con ellos. Sin embargo, su huida es efímera; al poco vuelve para contar que los bárbaros han bombardeado la ciudad universitaria y Profesor le ofrece quedarse en su casa siempre y cuando le devuelva los libros, como efectivamente hace.

¹²⁴ «Tràdum» es la denominación que reciben los componentes de la compañía *Teatràdum*. Asimismo, aunque ya no puedas formar parte del grupo, se entiende que una persona es tràdum hasta que quiera dejar de serlo, no porque haya dejado de formar parte (muchas veces por cuestiones ajenas a su voluntad) de la compañía. Por ello, a aquellos tràdums que no pueden actuar con *Teatràdum* reciben la denominación de «tràdums en el exilio», para diferenciarlos de los extràdums, que serían aquellos que han renunciado a dicha denominación.

Posteriormente, Marina se decide a leer libros para ver cuál debe quemar. Hay que decir que ella, al ser la más menuda, es la que más frío pasa y que, a petición suya, se ha impuesto la regla de que solo se queme un libro al día. Tras una discusión entre esta y Profesor sobre cómo conseguir calentarse y en la que Profesor intenta propasarse con ella, Marina decide «violar» a Profesor como forma de encontrar el calor.

En el último acto, Daniel y Profesor deciden leer toda la noche para memorizar, o al menos intentarlo, los libros que aún quedan sin destruir (la referencia a la película *Fahrenheit 451* está implícita en la obra). Es entonces cuando Daniel le desvela a Profesor que sabe que se ha estado acostando con Marina. Cuando esta llega, se desata el desenlace fatal: Profesor, aprovechando una pelea entre Marina y Daniel, quema todos los libros salvo uno: *El baile del observatorio*, el preferido de Marina y Profesor, pero un libro que Daniel detesta. Para no quemarlo, Profesor le hace prometer a Marina que no le queda nada de humanidad. Esta se lo promete, pero le pide que no queme el libro. Profesor, al interpretar este gesto como un atisbo de humanidad, quema el libro delante de ella y Marina va a dar vueltas por la plaza mayor como forma de suicidio (ya que siempre hay un francotirador bárbaro disparando). Al enterarse, Daniel la persigue y Profesor, una vez solo en casa, comenta que quemará las sillas y, cuando ya no quede nada más, irá a hacerles compañía a los cadáveres. La guerra ha terminado. La civilización ha perdido.

4.3.4.- Itziar Pascual

4.3.4.1.- Autora

Itziar Pascual (Madrid, 1967) es una dramaturga española, licenciada en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Empezó a escribir teatro en los años noventa y su ópera prima fue *¿Me concede este baile?* (1991). Su primer estreno tardaría en llegar aún cuatro años, en 1995, *Fuga*, texto que había sido escrito en 1993. Además de dramaturga, también ha trabajado como asistente de dirección en montajes de Steven Berkoff y Paco Nieva dirigidos por Guillermo Heras, columnista en el periódico *El Mundo* y, actualmente, es profesora en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

4.3.4.2.- *Nana (Canção de embalar)*

Título original	<i>Nana</i>	
Título traducido	<i>Nana (Canção de embalar)</i>	
Idioma original	Español	
Idioma de la traducción	Portugués	
Autor	Itziar Pascual	
Traductor	Júlio Martín da Fonseca	
Lugar de estreno	Teatro Rápido de Lisboa	
Fecha de estreno	1 de mayo de 2013	
Reparto	Sofia	Sofia Valadas
	Júlia	Joana Castro
Dirección	Silvina Pereira	

Nana (Canção de embalar) tiene la particularidad, dentro de la presente tesis, de que no colaboramos en ningún punto con la traducción y ni con el montaje de la obra y de que es una traducción al portugués de una obra originalmente escrita en español.

La representación, que fue un proyecto del grupo DIIA (Diálogos Ibéricos e Ibero-Americanos) que se encuadró dentro del ciclo *Vozes Ibéricas* y, más concretamente, dentro de la *Segunda Jornada de Escritores Espanhóis*, fue realizada por el grupo de teatro *Teatro Maizum* y se representó en formato microteatro en el, ya cerrado, Teatro Rápido de Lisboa de forma bilingüe, es decir, con sesiones en español y portugués. De ahí el hecho de que el título esté en bilingüe, pues la canción de cuna (nana) se traduce al portugués como «canção de embalar». El traductor, Júlio Martín da Fonseca, fue entrevistado para la presente tesis (cf. 9.1.3.).

Nana (Canção de embalar) es una obra que trata el tema de la maternidad desde el punto de vista de la mujer. Dos antiguas amigas de la infancia: Júlia y Sofia se encuentran en la sala de un hospital ya que Júlia va a practicarse una amniocentesis y Sofia quiere abortar. La vida de las dos mujeres ha cambiado mucho desde que eran niñas: mientras que Sofia sigue en el mismo barrio, Júlia se casó con un hombre de bien y eso se refleja nítidamente en cómo encaran la posible o futura maternidad.

4.3.5.- Nelson Rodrigues

4.3.5.1.- Autor

Nelson Rodrigues (Recife, 1912 – Río de Janeiro, 1980) fue un escritor, periodista y dramaturgo brasileño. Autoproclamado «el ángel pornográfico», es considerado uno de los autores teatrales más sobresalientes del siglo XX brasileño. Fue famoso por

revolucionar los escenarios al acercar el lenguaje coloquial de la calle a la escena y por aportar una nueva concepción de la dramaturgia, como es el caso de *Vestido de noiva* (1943), su primer éxito. Dentro de su currículum destacan otras obras como *Bouca de ouro*, *Valsa nº 6* o *Toda nudez será castigada*. Además, también escribió novela rosa, bajo el pseudónimo de Suzanne Flag y cuentos, recopilados en la antología *A vida como ela é*, que fueron llevados a la televisión. Además, muchas de sus obras de teatro fueron llevadas al cine como es el caso de *O beijo no asfalto*, *Álbum de família* o *Vestido de noiva*.

4.3.5.2.- *Viuda, pero honrada*

Título original	<i>Viúva, porém honesta</i>	
Título traducido	<i>Viuda, pero honrada</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	Nelson Rodrigues	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Salón de grados de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	16 de enero de 2014	
Reperto	Don JB	Miguel Ángel Oliva
	Palomo	Manu Muñoz
	Dr. Lupicinio	Paweł Gruszka, <i>Pablo</i>
	Dr. Sanatorio	María Bergillos
	Madame Cricrí	Katrin Vallet, <i>Mme. Katrin</i>
	Diablo Fonseca	Lara Carrión
	Covadonga	Ramón Rolo
	Dorothy Dalton	Javi Román
	Dr. Vespa	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Tía Asamblea	Luz Sanchis, <i>Onda</i>
	Cura	Paweł Gruszka, <i>Pablo</i>
Enfermero	Olli Carreira	

Viuda, pero honrada fue la obra con la que *Teatrádum* abrió su decimoquinta temporada teatral (2013-2014) y fue la primera de Nelson Rodrigues que llevamos a escena. En este caso concreto, ante la baja de una actriz y de un actor tuvimos que reducir el número de personajes de la obra original. Así, la vieja solterona y Tía Asamblea se fusionaron en este último con algunas pequeñas pérdidas de réplicas. Por otro lado, Paweł Gruszka tuvo que doblar papel y realizar los roles de Dr. Lupicinio y Cura. Asimismo, los papeles de Dr. Sanatorio (María Bergillos), Covadonga (Ramón

Rolo) y Diablo Fonseca (Lara Carrión) fueron realizados por actores de sexo opuesto al personaje como parte del juego escénico.

Viuda, pero honrada cuenta la historia de Don JB, el director del diario *La Patraña*, un potentado que «ha llegado a nombrar ministros por teléfono» y que tiene un grave problema: su única hija Covadonga, de 15 años, ha enviudado recientemente y está tan afectada que ha decidido no volver a sentarse nunca más como prueba de respeto a la memoria de su marido muerto. Para solucionar este problema, Don JB llama a un psicoanalista (Dr. Lupicinio), a un otorrino (Dr. Sanatorio) y una exprostituta y *madame* bastante longeva (Madame Cricrí) para que solucionen el problema de su hija. A estos se les une el Diablo Fonseca, un demonio obsesionado con enamorarse de una viuda, pero que ha de ser honrada y tener como mucho 15 años, una mujer que lleva buscando desde el inicio de los tiempos. Lógicamente, cae rendido antes los pies de Covadonga, nada más conocerla. Tras una sucesión de *flashbacks*, conocemos la verdadera historia: el médico de la familia (Dr. Vespa) le diagnosticó a Covadonga un embarazo. Para librarse del oprobio que causaría una madre soltera, Don JB y Tía Asamblea (una mujer tan pudorosa que, a pesar de su larga edad, no sabe ni siquiera cómo vienen los niños e incluso pregunta si vienen por un beso) deciden buscarle un marido a Covadonga. Tras una conversación entre Don JB y su consejera, Madame Cricrí, Covadonga va a buscar marido a la redacción de su padre y elige casarse con Dorothy Dalton, un fugitivo del orfanato y crítico de teatro bastante amanerado al que Don JB le dio cobijo para poder hacer mala propaganda de los orfanatos y en favor del periódico. Será en la boda donde, tras darse el sí quiero, se descubre el pastel: Covadonga nunca ha estado embarazada, todo ha sido, en palabras de Don JB, «un embuste de ese cabra loca del ginecólogo».

En el tercer y último acto somos testigos de la infructuosa noche de bodas de Covadonga y Dorothy Dalton. Dado que él no siente ningún tipo de atracción hacia las mujeres, Covadonga pierde el poco interés que pudo haber tenido hacia él y se dispone a buscar un amante. A pesar de la insistencia de todos los especialistas, de su padre y del empleado y subalterno de su padre, Palomo, Covadonga no da su brazo a torcer y Dorothy Dalton, al ver que allí no pinta nada, decide irse a ver una obra de teatro de la cual habrá de hacer la crítica. Es entonces cuando Covadonga pone sus ojos sobre Palomo y este se somete a sus deseos. Al día siguiente de esa «noche de boda», nos enteramos de que Covadonga le ha sido infiel a su marido con Palomo, el Dr. Lupicinio, el Dr. Sanatorio y el Diablo Fonseca (y puede que incluso que con Madame Cricrí) ya

que, como dice Luci, la amiga de Covadonga con la que tiene una especie de relación lésbica, «a ninguna mujer le puede gustar un hombre durante más de 40 minutos seguidos», así como de que Dorothy Dalton falleció la noche anterior atropellado «según algunos por un autobús de línea y según otros por un carrito de helados». Ante este hecho, Covadonga, ya viuda, decide no volver a sentarse y no tener ningún amante como forma de respeto a la memoria de su marido muerto. Tras una serie de intentos fallidos por parte de los especialistas, el Diablo Fonseca da con la solución: resucitar al marido de Covadonga para que, una vez vivo, esta pueda ser suya, como finalmente ocurre.

Esta obra, una de las pocas comedias de Nelson Rodrigues, está cargada de crítica social y es un canto a la falta de hipocresía y al fin de los prejuicios. Así, al final de la obra los únicos que se salvan son aquellos que van de frente: el Diablo Fonseca, el nuevo amante de Covadonga que, recordemos, es una mujer casada; Covadonga, la madre soltera que no fue; Dorothy Dalton el «abyecto confuso e inefable» y homosexual amanerado y Madame Cricrí, la tratante de blancas y dueña de un burdel que no esconde su condición (cf. Lapeña 2014a: 201).

4.3.5.3.- *El beso en el asfalto*

Título original	<i>O beijo no asfalto</i>	
Título traducido	<i>El beso en el asfalto</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	Nelson Rodrigues	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Salón de grados de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	8 de mayo de 2014	
Reparto	Amigo	Paweł Gruszka, <i>Pablo</i>
	Amado Ribeiro	Javi Román
	Hipólito	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>
	Desi	Lara Carrión, <i>Fónsi</i>
	Delia	Lara Martínez, <i>Lara Júnior</i>
	Pelayo	Miguel Ángel Oliva, <i>JB</i>
	Matilde	Nora Aneas
	Werneck	Manu Muñoz, <i>Palomo</i>
	Pimentel	Ramón Rolo
	Judith	Katrin Vallet, <i>Mme. Katrin</i>
	Viuda	Irene Alcedo
	Fotógrafo	Olli Carreira

El beso en el asfalto es, para mi gusto, de las mejores obras de teatro que jamás se hayan escrito y una de las mejores de Nelson Rodrigues. Fue la segunda (y última de la temporada regular) de la decimoquinta temporada de *Teatr@dum* y, al igual que *Viuda, pero honrada*, sufrió algunos cambios a la hora de realizar la representación: se eliminó el personaje de Aruba, lo que llevó a que Amigo ganara algunas cuantas réplicas y otros personajes perdieran otras, y el de Sodré, que se fusionó con Pimentel.

Es difícil contar un argumento de esta obra ya que una de sus características es que nunca llegamos a saber qué ocurre realmente. Intentaremos, pues, ser lo más «neutrales» posible a este respecto.

Pelayo, un hombre felizmente casado, es testigo de un accidente: un autobús arrolla a un hombre y este, con su último aliento le pide que le dé un beso en la boca, petición a la que Pelayo accede. Un periodista desalmado, personaje recurrente en la obra de Nelson Rodrigues (*cf.* Lapeña 2014a: 204-205), decide junto con su «amigo», el inspector Amigo, darle una eco inusitado con la intención de vender periódicos («la homosexualidad hace vender periódicos a puñados»), llegará a afirmar el periodista Amado Ribeiro) y de intentar limpiar su nombre en el caso del policía, que ha hecho abortar a una mujer después de darle una patada en la barriga.

Este hecho fortuito va a trastocar la vida apacible de Pelayo: un hombre felizmente casado desde hace un año con Desi, su primer y único amor, y con la que convive junto con la hermana de esta, Delia, una niña de 15 años. El otro personaje de esta familia que falta es Hipólito, el padre viudo de Delia y Desi y suegro de Pelayo, que, desde el día de la boda de Desi y Pelayo apenas pasa por casa y nunca pronuncia el nombre de su yerno.

Los hechos se precipitan de forma lenta, pero sin pausa: el periódico, * ltima Hora*, empieza a publicar la noticia sobre el beso en el asfalto, escándalo que corre como la pólvora y que provoca que Pelayo tenga que dejar el trabajo al no poder soportar las bromas de sus compañeros ni la forma como lo mira su jefe. Asimismo, provoca una discusión entre Desi y Pelayo ya que este no le cont  a su mujer que el beso fue en la boca. En ese mismo momento, la policía va a buscar a Pelayo a su casa para detenerlo ante la sospecha de que, realmente, empujó a sabiendas al muchacho delante del autobús para matarlo: un crimen pasional. Este se esconde y la policía se lleva a Desi.

Desi es interrogada por Amado y Amigo, que llevan a la viuda a contarle que vio a Pelayo bañándose con su marido en la bañera. Posteriormente, sabemos que Pelayo está escondido en un hotel, pero Desi, ante el temor de que la policía la detenga y vuelva a hacerle «lo de la otra vez», decide no ir. A este encuentro acude Delia, a contarle a Pelayo que está enamorada de él y que le da igual lo que haya ocurrido y haya hecho en el pasado, protagonizando una bella escena de amor. En este momento, el espectador tiene casi siempre la certeza de que Pelayo se va a salvar por el amor de Delia (en una especie de *Don Juan Tenorio*), pero finalmente, ella duda, provocando el rechazo de Pelayo al ver que no confía en él. En ese momento, llega Hipólito, deseoso de saber la verdad. Sin embargo, lo que Pelayo no sabe es que Hipólito no quiere verdad sino venganza. Hipólito lleva toda la vida enamorado de él y siente unos terribles celos porque besó a otro hombre en la boca,¹²⁵ por lo que decide matarlo y poder así cumplir la promesa que se hizo a sí mismo hace mucho tiempo: decir su nombre a su cadáver, como finalmente ocurre.

Los temas centrales de esta gran obra son tres: el poder de los medios de comunicación y cómo consiguen manipular la realidad para que su verdad se convierta en la verdad; la lucha del individuo contra la masa y el hombre como género, es decir, qué es un hombre y qué conductas están aceptadas y se esperan socialmente de un hombre.

4.3.6.- Raul Brandão

4.3.6.1.- Autor

Raul Brandão (Foz de Douro, 1867 – Lisboa, 1930) fue un periodista, militar y escritor portugués, perteneciente a los llamados *Nefelibatas* y a la denominada *Generación del 90*. Empezó a labrarse una carrera militar en 1888 cuando entró en la escuela militar de Lisboa. Paralelamente, comenzó a escribir cuentos y publicó en 1890 su primera colección de cuentos naturalistas *Impressões e paisagens*, asimismo, empezó a realizar colaboraciones en prensa. Escribió su primera obra de teatro en colaboración con Júlio Brandão en 1899, *Noite de Natal*. En 1911 se jubiló como militar y se dedicó a escribir. De este periodo son la obra teatral *El-Rei Junot* (1912), así como su obra maestra *Húmus* (1917). También escribió *A história humilde do povo português*, un conjunto de

¹²⁵ La fórmula «otro hombre» es clave para entender muchas partes de la obra y tiene un doble sentido que es necesario descifrar: por un lado, implica que Pelayo es un hombre y ha besado en la boca a otra persona de su mismo sexo; por otro, supone que Pelayo ha besado a *otro hombre* que no es Hipólito, causando los celos de este.

crónicas que retratan las duras condiciones de trabajo de los portugueses divididas en cuatro libros dedicados a los pescadores (*Os pescadores*), los agricultores (*Os lavradores*), los pastores (*Os pastores*) y los obreros (*Os operários*).

4.3.6.2.- *El loco y la muerte*

Título original	<i>O doido e a morte</i>	
Título traducido	<i>El loco y la muerte</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	Raul Brandão	
Traductores	Ana de la Casa, Farah Delgado, Irene Candiá, Lara Carrión, Leticia Albert, María Bergillos, Maria Almi Postiglioni y Michał Chmielnicki	
Revisor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Jardín del Edificio Buensuceso de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada	
Fecha de estreno	4 de abril de 2014	
Reparto	Gobernador civil	Farah Delgado
	Sr. Millones	Lara Carrión
	Núñez	Irene Candiá
	Anita	Leticia Albert
	Enfermero	Ale Lapeña, <i>Mirabô</i>

El loco y la muerte no fue representada, sino leída en bilingüe en el marco del Taller de Traducción Teatral PT>ES de la Semana Cultural Portuguesa organizada por los profesores Ana Díaz y José Antonio Sabio del Departamento de Traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. La traducción fue realizada por los alumnos de dicho taller. Sin embargo, esto nos anima a incluirla en el presente trabajo, ya que podemos ver cuáles fueron las dificultades con las que se encontraron estos alumnos y cuáles las soluciones que dieron.

El loco y la muerte cuenta la historia de un gobernador civil con ciertas ínfulas de grandeza y con un interés por el arte dramático al ser dramaturgo aficionado. En su despacho del gobierno civil es donde recibe al hombre más rico del país: el Sr. Millones quien le afirma que viene con una caja con el mayor explosivo que existe y que piensa hacer saltar todo por los aires al darse cuenta de que la vida es una enorme patraña y de que está harto de las convenciones sociales. A pesar de la insistencia del gobernador, que no quiere morir y menos sin la pompa que merece, y de la visita de Anita, su mujer, el Sr. Millones parece resuelto a acabar con todo. Tras un momento de confusión, se descubre que el Sr. Millones estaba loco y que en la caja solo había algodón en rama.

4.3.7.- Plínio Marcos

4.3.7.1.- Autor

Plínio Marcos (Santos, 1935 – São Paulo, 1999) fue un escritor y dramaturgo brasileño que desarrolló casi toda su obra durante el periodo de la Dictadura Militar (1964–1985), aunque también fue director, actor, periodista e incluso payaso. Comenzó su carrera teatral en el teatro aficionado de Santos en 1958 y escribió por esas fechas su primera obra, *Barreia*, basada en hechos reales. Sus obras destacan por su fuerte crítica social y así tenemos de ejemplos algunas como *Dois perdidos numa noite suja* (1966) o *Navalha na carne* (1967). Debido a las fuertes críticas existentes en sus obras y a su lenguaje feroz y visceral, tuvo bastantes problemas con la censura, que llegó a prohibir la representación de sus obras. Entonces empezó a escribir novela y cuento, aunque nunca dejó de escribir teatro.

4.3.7.2.- *Navaja en la carne*

Título original	<i>Navalha na carne</i>	
Título traducido	<i>Navaja en la carne</i>	
Idioma original	Portugués	
Idioma de la traducción	Español	
Autor	Plínio Marcos	
Traductor	Alejandro L. Lapeña	
Lugar de estreno	Sala Tiillos (Granada)	
Fecha de estreno	17 de mayo de 2014	
Reparto	Vlado	Daniel Galán
	Nieves	Leticia Albert
	Vellido	Adrián Zamora, <i>Falín</i>
Dirección	Adrián Zamora	

Navaja en la carne fue la segunda obra que llevó a escena la compañía *Tripico Teatro* y, al igual que pasó con *Nana (Canção de embalar)*, fue realizada en microteatro, con la particularidad de que esta se representó en un cuarto de un hotel, el marco perfecto para una obra cuya acción se desarrolla en la habitación de un hotel de mala muerte. Por ello, algunas partes de la obra se recortaron para que su duración no fuera excesiva y el final se modificó parcialmente debido a problemas técnicos.

La obra empieza con el proxeneta Vlado en la cama a la espera de su novia y prostituta Nieves. Cuando llega, empieza a pegarle pues no le ha dejado el dinero de la recaudación del día anterior y, por lo tanto, Vlado no ha podido emporrarse ni emborracharse en el bar. Sin embargo, ella cree que todo ha sido producto de los dimes

y directos o, incluso de la magia negra. Después de una paliza, Nieves piensa que el culpable ha sido Vellido, el limpiador homosexual del hotel donde viven, ya que lo ha visto con un muchachito que le gustaba, pero que no le hacía caso por no tener dinero.

Tras golpear Vlado a Vellido, este reconoce haber cogido el dinero para pagar al muchacho y haberse comprado un porro con lo que sobró, porro que Vlado le confisca. Esto provoca una discusión bastante acalorada en la que Vellido le pide a Vlado una calada y que acaba con una escena en la que subyace un posible coito; a continuación, Vellido se va. Nieves empieza a sospechar entonces que Vlado y Vellido tienen una relación; Vlado le responde que piensa eso porque es vieja y que además le da asco acostarse con ella. Es en ese momento cuando se desencadena una nueva pelea, más psicológica que física, que concluye con un gran monólogo de Nieves en el que se queja de su vida («¿Es que acaso Vellido, tú y yo no somos personas?», se pregunta). Finalmente, Vlado intenta abandonarla y esta coge una navaja, se la coloca cerca de los genitales e intenta violarlo. Vlado, con su labia, la convence para que no lo haga y, una vez que se ha zafado de ella, sale por la puerta y deja a Nieves esperando sin saber si va a volver o no.

Como hemos podido ver, las obras que componen el corpus son un conjunto heterogéneo, ya que mezclan algunas de principios del siglo XX (*El loco y la muerte*), con otras de mediados (*El beso en el asfalto*, *Viuda, pero honrada*) y otras mucho más actuales (*Tercera edad*). Asimismo, existen obras escritas en portugués procedentes de Portugal (Vieira Mendes, Brandão), Brasil (Rodrigues, Marcos), junto con otras escritas en francés (Nothomb y Toriël) e incluso una escrita originalmente en español (Pascual). Aunque esta heterogeneidad pudiera parecer un inconveniente para nuestro propósito de análisis, consideramos que habría que verlo más como un reflejo de la pluralidad existente en el mundo teatral, así como de la pluralidad de estrategias que pueden adoptarse a la hora de traducir. Cabe precisar que la elección de estas obras es el resultado de experiencias varias y de una práctica que se ha ido realizando en el seno de la Universidad, como inquietud personal compartida con otros compañeros, y que fue tomando forma a medida que cursaba mis estudios. En este sentido, cabría precisar igualmente que toda esta actividad se ha desarrollado en su inmensa mayoría dentro del teatro universitario *amateur* con las consiguientes limitaciones en cuanto al número de actores, por ejemplo, lo que sin duda ha condicionado la elección de las obras. Con

todo, consideramos que este hecho no afecta al objetivo de esta tesis como esperamos poder demostrar en el análisis que comienza en el siguiente capítulo.

5.- Análisis del corpus

Como hemos enunciado en el capítulo anterior, pasamos a realizar un análisis exhaustivo del corpus presentado. Así, dividiremos este capítulo en los tres grandes pilares de la traducción teatral, ya referidos en el capítulo 3: oralidad, inmediatez y multidimensionalidad, y que constituyen la base de nuestro modelo de análisis. Para ello nos basaremos en nuestras traducciones y en otras traducciones como son la de *O doido e a morte* de Víctor Aúz Castro, publicada en 1961, y la de *O beijo no asfalto* realizada por los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en el año 2012, centenario del nacimiento de Nelson Rodrigues, cuya traducción es anónima ya que no aparece el traductor, aunque sí se hace referencia a Mariano García en las labores de dramaturgia, espacio sonoro y dirección.¹²⁶ En el primer caso haremos mención a un texto publicado y, en el segundo, a un vídeo disponible en el portal *Youtube* y cuya dirección puede consultarse al final de la bibliografía de la presente tesis. Asimismo en el apartado 5.3.4.1., con el objetivo de hacer más fluida la lectura, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

MM = <i>Mi mujer</i>	BA = <i>El beso en el asfalto</i>
PP = <i>Padam padam</i>	VH = <i>Viuda, pero honrada</i>
TE = <i>Tercera edad</i>	LM = <i>El loco y la muerte</i>
CM = <i>Como mujer</i>	PM = <i>La pasión según Max</i>
LC = <i>Los combustibles</i>	NCE = <i>Nana (Canção de embalar)</i>
NC = <i>Navaja en la carne</i>	

5.1.- Oralidad

La oralidad es un punto clave en el texto teatral, así como una de las diferencias con otros tipos de traducción literaria. El hecho de que el texto vaya a ser recitado en voz alta nos obligará a evitar ciertos fenómenos a los que el texto escrito para su lectura no ha de prestar atención, como pueden ser: la fluidez, los encadenamientos, las cacofonías y las eufonías, la puntuación y los conectores, las interjecciones y las onomatopeyas o los elementos de realce.

¹²⁶ Como puede observarse en el propio boletín de la RESAD, véase: <http://www.resad.es/noticias/darse11.pdf>

5.1.1.- Fluidez

A lo largo de mi experiencia como actor y del trabajo con actores he podido observar que, en algunos casos, estos se han quejado de ciertas palabras o conjuntos de palabras debido a la dificultad que les ocasionaba encajar el sintagma en la frase. En otros casos, simplemente resultaba imposible, o muy arduo, encajar la oración del mismo modo que aparecía en el texto original. Asimismo, las diferencias entre lenguas harán que algunas ideas sean más fáciles de enunciar en una determinada lengua que en otra. No consiste, pues, en «aligerar» el texto en pro del ritmo y a gusto del actor, sino en no complicarle el trabajo, más de lo necesario, a aquellas personas que van a trabajar con él para su posterior puesta en escena.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Daniel y Profesor discuten sobre el valor de los estudiantes que van a clase a pesar de la guerra.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	Très sincèrement, Professeur, je ne suis pas sûr qu'ils tiennent à la vie. Et je le dis parce que je l'ai expérimenté sur moi-même : le matin, quand je me lève à quatre heures pour aller à l'Université, je ne pense pas ni à ma thèse, ni au trajet à découvert dans les rues, ni aux bombes, ni au fait que c'est peut-être mon dernier matin. Je pense : « <u>Vivement la tuyauterie bien chaude de la bibliothèque facultaire !</u> »	Sinceramente, no estoy seguro de que aprecien la vida. Y lo digo por experiencia propia: por la mañana, cuando me levanto a las cuatro para ir a la Universidad, no pienso ni en mi tesis, ni en mi paseo al descubierto por las calles, ni en las bombas, ni en que puede ser mi última mañana. <u>Pienso en las maravillosas tuberías de la biblioteca de la facultad.</u>	

En este caso, donde Daniel nos explica su día a día en la guerra, se puede ver cómo el final se ha cambiado para que encaje mejor. Al unir dos frases en una, la traducción gana una fluidez que el original no tenía. Ciertamente, podemos pensar que se pierde algo de expresividad, cosa que no negamos, pero creemos —y lo comentamos con los actores— que una traducción «literal», que vendría a ser: «Pienso: ¡Qué alegría dan las tuberías bien calientes de la biblioteca de la facultad!» es una frase mucho más larga y farragosa en español que en francés. Por ello, preferimos, en primer lugar, unir las dos frases y, en segundo lugar, reformular casi por completo la última frase de Daniel. Como puede comprobarse, la referencia al calor (*chaude*) desaparece, por estar mencionada anteriormente y ser una letanía a lo largo de toda la obra, y se sustituye por otro adjetivo (*maravillosa*) que le aporta un plus de expresividad. Además, el punto de

antes de esta última frase, que pone fin a una gran enumeración, es una pausa perfecta para introducir la segunda parte de la adversativa.

Otras veces la fluidez puede conseguirse de manera bastante natural al darse el caso de que un idioma necesite poco para decir mucho.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor le ofrece a Marina quedarse en su casa.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Marina	Tu veux bien, Daniel ?	¿Lo ves bien, Daniel?	¿Te parece bien, Daniel?
Profesor	<p><u>Qu'est-ce que c'est que cette nouveauté ?</u> Est-ce qu'on pose ce genre de question à un homme ? Et puis, ce n'est pas à lui qu'il faut le demander, c'est à moi : je suis chez moi, ici, guerre ou pas guerre. D'ailleurs, ce n'est pas en tant qu'amoureuse de Daniel mais en tant que <u>victime de guerre que je vous reçois dans mon appartement.</u></p>	<p>¿Cómo? ¿Es que eso se le pregunta a un hombre? Además, no es a él al que hay que preguntarle, sino a mí. Yo soy el dueño de esta casa, haya guerra o no la haya. Además, te acojo no por ser la novia de Daniel, sino por ser <u>víctima de la guerra.</u></p>	

En primer lugar, somos conscientes de que la frase de Marina no es literal, sino funcional, del mismo modo que la traducción de la primera frase de Profesor. Sin embargo, de esta forma dotamos a la frase de mayor fluidez al entender que toda la información que la autora encierra en *qu'est-ce que c'est cette nouveauté?* se puede traducir por un simple *¿cómo?* y, además, porque es a partir de la segunda frase donde se introduce el sentido de la réplica en general. También puede verse una reestructuración de la última frase de Profesor que le otorga, a nuestro entender, también mayor fluidez y naturalidad. En cuanto a la primera réplica, pensamos que la actriz consiguió darle un giro más natural y, por ello, consideremos que es una traducción mejor.

En otros casos, el traductor decide aligerar el texto al entender que la información que se da es excesiva o demasiado difícil de acomodar en el texto meta.

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	Ahora Sofia le pregunta a Júlia cómo le va la vida, ya que ella sí se quedó en el barrio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Sofia	(...) ¿Y tus padres? ¿Tu padre se jubiló?	(...) E os teus pais? O teu pai já se reformou?	
Júlia	Hace tiempo. Tuvo problemas <u>en los huesos de la muñeca</u> . Le	Há algum tempo. Teve problemas com <u>os ossos do pulso</u> . Operaram-no,	Há algum tempo. Teve problemas <u>no pulso</u> . Foi operado,

	operaron, pero no quedó bien. <u>Nos arreglamos con su pensión y con lo que traigo a casa. Cuando se puede... Y porque la tía siguió pagando el seguro médico, que si no...</u>	mas não ficou bem. <u>Vamos-nos arranjando com a reforma dele e com o que eu trago para casa. Quando se pode... E porque a gaja continuou a pagar o seguro médico, senão...</u>	mas não ficou bem. <u>Vai-se arranjando com a reforma dele e com uma ajuda que a minha tia lhe dai...</u>
--	---	---	---

Observamos varias cuestiones interesantes en la respuesta de Júlia y sus traducciones. En un primer momento, la traducción de *los huesos de la muñeca* fue literal, *os ossos do pulso*. Pero según afirmaba el traductor y las propias actrices no tenía mucho sentido esa formulación en portugués y prefirieron dejarlo únicamente en *pulso*. La segunda parte de la réplica, que comenzaría con la siguiente frase, se simplifica mucho en el T₂. Esto puede deberse a varios factores, entre ellos, que la obra tenía que durar un tiempo determinado, aproximadamente un cuarto de hora, y puede que se haya optado por simplificar un monólogo, una medida bastante lógica y que nosotros mismos hemos utilizado cuando, por ejemplo, hicimos una adaptación de *El médico a palos* allá por 2005. Por ello, no podemos censurar ciertos usos cuando tienen una motivación lógica. Sí se puede apreciar cómo en el paso del T₁ al T₂ se soluciona un error: en un primer momento se tradujo *tía* por *gaja*, que significa *tía*, pero en el sentido de mujer, muchacha, amiga, etc. Claro, no es lógico que una mujer cualquiera le pague al padre de Sofia el seguro médico y, por ello, se corrigió por *tia*, como puede verse en el texto anteriormente mencionado.

Asimismo, se puede conseguir una mayor fluidez simplemente recolocando una palabra en el texto.

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Sr. Millones habla sobre			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Sr. Millones	Na sua peça há cenas verdadeiramente shakesperianas — <u>são as que não estão lá. (...)</u>	En su obra hay escenas verdaderamente shakesperianas; <u>son las que no están ahí. (...)</u>		En su obra hay escenas verdaderamente shakesperianas. <u>Son las que allí no están. (...)</u>

Vemos que en cada texto se ha elegido una estrategia diferente con respecto a la puntuación de la última frase. Si bien el original eligió la raya (—), el T₁₋₂ prefirió el punto y coma (;) y el T₃ el punto (.). Sin embargo, lo que más nos interesa es la

colocación de los elementos de la última frase. Si nos fijamos, vemos que la gran diferencia entre el T₁₋₂ y el T₃ es la colocación del adverbio *ahí/allí* como traducción del *lá* portugués. Si bien el T₁₋₂ prefirió mantenerlo en la posición final, el T₃ lo colocó justo antes del verbo de la subordinada. Creemos que, por un intento de no calcar la formulación original, el T₃ intentó variar el orden de los elementos, pero esa decisión provoca, a nuestro juicio, un problema de fluidez y naturalidad ya que no nos parece una colocación usual en español, frente a la portuguesa, que es bastante común. Por ello, consideramos más adecuada la propuesta de los traductores del T₁₋₂.

También habrá veces donde la fluidez consista en localizar y no traducir aquellos elementos que la lengua meta no necesite, pero que sean usuales en la lengua origen. Es decir, en evitar la «sobretraducción».

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	La mujer de Gobernador civil ha preferido irse en lugar de quedarse con él.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	(...) E veja o senhor essa mulher que me disse sempre que quando eu morresse morria comigo!	(...) ¡Y usted se cree, que mi mujer me dijo que cuando yo algún día muriese, ella moriría conmigo...		(...) ¡Y ya ve usted esa mujer, que siempre me dijo que cuando yo muriera moriría conmigo!...
Sr. Millones	Essas coisas dizem-se mas nunca se fazem. <u>Se o senhor fosse um homem inteligente compreendia-o logo.</u> (...)	Essas coisas se dicen, pero luego no se hacen. <u>Si fuese usted un hombre inteligente, lo entendería.</u> (...)		Esas cosas se dicen, pero nunca se hacen. Si usted fuera un hombre inteligente, lo comprendería <u>en seguida.</u> (...)

La palabra *logo* se traduciría en la mayoría de los contextos como *inmediatamente*, *en ese mismo momento*. Sin embargo, en español muchas veces ese matiz o se sobrentiende o no es necesario, como entendemos que ocurre en este caso. La frase *Se o senhor fosse um homem inteligente compreendia-o logo* se traduce en el T₁₋₂ como *Si fuese usted un hombre inteligente, lo entendería*, una frase mucho más liviana que la propuesta por el T₃: *Si usted fuera un hombre inteligente, lo comprendería en seguida*. Creemos que ese *en seguida* no solo no aporta información, sino que supone una rémora para la fluidez de la escena.

No obstante, la traducción de *logo* plantea serios problemas que pueden llevar a crear cierto extrañamiento si no se hace correctamente.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Hipólito le cuenta a su hija Desi el episodio de «El beso en el asfalto».			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Hipólito	(...) Ah! Teu marido correu na frente de todo o mundo. Chegou antes dos outros. Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro.	Ah, tu marido corrió delante de todo el mundo. Llegó antes que los demás. Llegó, se arrodilló e hizo algo se me ha quedado grabado en la memoria.		Ah, sí, tu marido se puso a correr por delante de todo el mundo. Llegó antes que los demás. Llegó, se arrodilló e hizo algo que hasta ahora me tiene completamente impresionado.
Desi	Mas o que foi que ele fez?	¿Pero qué fue lo que hizo?		Pero bueno, ¿qué fue lo que hizo?
Hipólito	Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. <u>E morreu logo, o rapaz.</u>	Lo besó. Besó al muchacho que estaba agonizante. <u>Y justo después, el muchacho murió.</u>		Le besó. Le dio un beso al chico que estaba agonizando. <u>Y ese chico murió después.</u>

Como puede verse en la última frase de Hipólito, la expresión *E morreu logo, o rapaz* es un momento de gran expresividad que quiere decir que nada más recibir el beso, el chico falleció. Por ello, propusimos la traducción del T₁₋₂ *Y justo después, el muchacho murió*. No nos parece natural la traducción del T₃ *Y ese chico murió luego*, porque el *luego* sobra ya que si el chico estaba vivo cuando recibió el beso tenía que morir *luego*, pues no podía haber muerto antes.

Encontramos otro ejemplo más de la traducción de este *logo* en esta misma obra:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Pelayo le cuenta su mujer y a su cuñada lo que pasó en la plaza.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Pelayo	O lotação passou por cima. <u>Mas morreu logo.</u> Ainda viveu um minuto, talvez. Ou menos. Um minuto.	El autobús le pasó por encima. <u>Pero no murió en el acto.</u> Aún vivió un minuto más, o quizá menos. Un minuto.		El autobús le pasó por encima, <u>pero murió luego.</u> Aún vivió un minuto tal vez. O menos. Un minuto.

En este caso, a la hora de traducir, optamos por utilizar la lógica. Si bien la traducción de *Mas morreu logo* sería *Pero murió en el acto*, pensamos que no tenía sentido con la frase que venía justo después ni con lo que venía antes, pues lo lógico es morir en el acto si te pasa un autobús por encima. No obstante, puede ser que las palabras de Pelayo estén motivadas por el cansancio o el choque y estemos cometiendo una ultracorrección, aunque creemos que es más posible que se trate de un error de imprenta o del propio autor. Sea como fuere, la traducción del T₃ no nos parece acertada ya que, como vimos

en el caso anterior, la frase no tiene ningún sentido, pues lo normal es morir después de que te atropellen y no antes. Nuevamente, se ha cometido un error al calcar la expresión en portugués. El calco será una constante en este T₃, como puede verse en este fragmento ya que si comparamos las dos construcciones son totalmente paralelas. Este caso, amén de otros del T₃ de *El beso en el asfalto*, nos parece muy pertinente para hablar de la necesidad de traductores teatrales profesionales, que conozcan el idioma y que tengan conciencia de su trabajo. Estamos casi convencidos de que no se ha contado con un traductor profesional (ya sea teatral o no) debido a tres factores: a) que no aparece mención alguna al traductor en ninguna de las fichas técnicas que hemos leído, b) la escasa calidad de la mayoría de las réplicas traducidas con múltiples calcos y graves errores de sentido y c) la ausencia de lógica traductora y la inexistencia de una estrategia de traducción uniforme que se le presupone a cualquier traductor profesional. Además, pensamos que el hecho de que el español y el portugués sean lenguas cercanas ha motivado esa visión de que la traducción era «fácil» y ha animado, a quien sea que la haya hecho, a realizar un trabajo cuya calidad es muy cuestionable.

Asimismo, la fluidez es necesaria en aquellos casos en los que hay una expresión que se repite a lo largo de toda la obra:

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Max se encuentra con el ermitaño.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Max	A minha vida é um dia. E o meu dia minutos.	Mi vida es un día; y mi día, minutos.	
Antón	Coisa bonita. Diz lá isso outra vez.	¡Qué cosa más bonita! Dilo otra vez.	

La frase de Max gana fluidez en español debido principalmente a que la lengua española no necesita del artículo antes del posesivo como el portugués de Portugal y que el posesivo antepuesto siempre es monosilábico e invariable en género en las personas del singular (*mi, tu, su*). Por ello, la frase *Mi vida es un día; y mi día minutos* es más fluida aunque solamente sea porque las estructuras de la lengua así lo favorezcan. Los traductores debemos aprovecharnos de estas condiciones, sobre todo con vistas a momentos en los que las estructuras lingüísticas nos perjudiquen para ganar fluidez como vemos en el caso siguiente:

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Max y Marie se enamoran y se casan.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Max	Já casámos. Estamos casados. Max casou com Marie. Marie engravidou. E passaram cinco segundos. E depois Marie soltou mais palavras, frases inteiras, e Max ouviu e gostou. Até já, meu amor. Vou dar a volta ao mundo e volto antes do jantar.	Ya nos hemos casado. Estamos casados. Max se casó con Marie. Marie se quedó embarazada. Y solo han pasado cinco segundos. Y después Marie soltó más palabras, frases enteras, y Max las oyó y le gustó. Hasta ahora, mi amor. Voy a dar la vuelta al mundo y vuelvo antes de cenar.	

En este caso, la propia estructura de la frase en español es la que nos hace la traducción más pesada al necesitar el español más elementos que el portugués (*Já casámos* > *Ya nos hemos casado*; *Marie engravidou* > *Marie se quedó embarazada*; e *Max ouviu e gostou* > *y Max las oyó y le gustó*). Sin embargo, dado que es un monólogo, y no un diálogo, la pérdida de ritmo solo afecta a un personaje y es más fácilmente asumible. Si no lo fuera, deberíamos encontrar otros momentos en la obra donde recuperar el ritmo o encontrar, si se puede, una forma más liviana de expresar lo mismo, ya que no podemos deshacernos de información, menos si es importante, como es el caso.

5.1.2.- Encadenamientos

Cuando hablamos de encadenamientos nos estamos refiriendo a la repetición de una palabra, normalmente en diferentes réplicas, que aporta cohesión al texto. Al mismo tiempo, este fenómeno incide en la pragmática conversacional, de gran interés para la traducción del teatro ya que la historia se cuenta en gran parte —tengamos en cuenta también los gestos, los movimientos, el atrezo, etc.— mediante diálogos. Asimismo, cuando hablamos de encadenamientos también nos referimos a aquellos elementos que ayudan a la cohesión en el diálogo y permiten que este sea lógico y natural; elementos que van a variar entre un idioma y otro, así como el mantenimiento de un ritmo determinado en una situación comunicativa específica. Pasamos a continuación a ver algunos ejemplos a este respecto:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Aprovechando la ausencia de Don JB, Diablo Fonseca hace algunas preguntas.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	Que tal o homem?	¿Y cómo es el hombre?	
Palomo	Um cavalo!	Un mal bicho.	

Diablo Fonseca	De quantas patas?	¿De cuántas patas?
Palomo	Vinte e oito!	De veintiocho.
Diablo Fonseca	E a mulher dele?	¿Y su mujer?
Palomo	A falecida?	¿La muerta?
Diablo Fonseca	Prestava?	¿Era buena?
Palomo	Uma messalina!	Una zorra.
Diablo Fonseca	E a filha?	¿Y la hija?
Palomo	Pior!	Peor aún.
Diablo Fonseca	Por quê?	¿Por qué?
Palomo	Não respeita nem poste!	No respeta nada.
Diablo Fonseca	E nós?	¿Y nosotros?
Palomo	Uns palhaços!	Unos payasos.
Diablo Fonseca	E você?	¿Y tú?
Palomo	Um cretino!	Un cretino.

Como puede observarse, el diálogo, que no cuenta con acotaciones, está planteado en estilo «metralleta», es decir, es un diálogo rápido con frases cortas y muy concisas. Lo fundamental era, por tanto, mantener a toda costa ese ritmo en la traducción. En algunos casos, el idioma se vuelve en nuestra contra (*E nós?* > ¿*Y nosotros?*; *Pior!* > *Peor aún*), por lo que es necesario aprovechar aquellos otros momentos en los que el idioma nos permita recortar con respecto al original sin tener que sacrificar información (*Uma messalina* > *Una zorra*; *Não respeita nem poste* > *No respeta nada*; *E a mulher dele?* > ¿*Y su mujer?*). Cabe también mencionar la traducción de *cavalo* por *mal bicho*, pues en portugués decir que alguien es un *cavalo* puede significar llamarlo *tonto*, *bestia* o *bruto*.¹²⁷

Como se ha mencionado, consideramos también *encadenamiento* la correcta construcción de diálogos. Aunque fácil en apariencia, la escritura de un diálogo resulta muy complicada pues supone a menudo un distanciamiento del texto original para mantener la fidelidad a la naturalidad original del texto, en caso de tenerlo.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	El periódico ha dado la noticia del beso en el asfalto y está en boca de todos.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Comprou o jornal?	¿Has comprado el periódico?		¿Ha comprado el periódico?
Hipólito	Comprei.	Sí.		Lo he comprado.
Desi	Leu?	¿Lo has leído?		¿Lo ha leído?
Hipólito	Li.	Sí.		Lo he leído.

¹²⁷ (Cf. <http://www.priberam.pt/dlpo/cavalo> y <http://www.aulete.com.br/cavalo>)

La construcción del diálogo en el T₃ nos parece muy forzada; en español, se responde a las preguntas totales con un sí o con un no, pero no repitiendo el verbo. Además de restarle ritmo y rotundidad al diálogo, al pasar la respuesta de una palabra (como el T₀) a tener tres palabras, en un intento —creemos— de mantener la «fidelidad» (mal entendida) al texto, se produce el efecto contrario, pues mientras el T₀ es un diálogo normal en portugués, el T₃ resulta al menos antinatural en español. Este no es el único ejemplo de este tipo que se da en esta obra, como podemos ver a continuación:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi e Hipólito discuten sobre el amor.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	(...) O senhor já amou alguma vez? <u>Amou alguém?</u>	(...) ¿Alguna vez has querido a alguien? ¿ <u>A alguna persona?</u>		(...) ¿Ha querido a alguien alguna vez? ¿ <u>Ha querido a alguien?</u>
Hipólito	<u>Amei.</u>	<u>Sí.</u>		<u>Sí que he querido.</u>

El ejemplo más claro de encadenamiento conversacional lo encontramos en la escena entre Laura y Alejandro de *Mi mujer*:

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Primer reencuentro entre Laura y Alejandro. Hay entre ellos una tensión sexual evidente.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Alejandro	Parece que não mudou nada.	Parece que no ha cambiado nada.	
Laura	Tu estás mais alto.	Tú estás más alto.	
Alejandro	<u>Achas?</u> Deve ser dos sapatos.	¿ <u>Sí?</u> Serán los zapatos.	
Laura	Pode ser. <u>Estás bom?</u>	Puede ser. ¿ <u>Estás bien?</u>	
Alejandro	<u>Estou.</u>	<u>Sí.</u>	
Laura	Estás com bom aspecto.	Estás muy guapo.	
Alejandro	Tu também. Fica-te bem o chapéu.	Tú también. Te queda bien el sombrero.	
Laura	<u>Gostas?</u>	¿ <u>Te gusta?</u>	
Alejandro	<u>Gosto.</u> <u>Estiveste na praia?</u>	<u>Sí.</u> ¿ <u>Vienes de la playa?</u>	
Laura	<u>Estive.</u> Queres vir?	<u>Sí.</u> ¿ <u>Quieres venir luego?</u>	
Alejandro	<u>Gostava.</u> <u>Está calor.</u>	<u>Sí.</u> Hace calor.	
Laura	<u>Está.</u>	<u>Sí.</u> Mucho.	
Alejandro	<u>Vinho?</u>	¿ <u>Vino?</u>	
Laura	Um golinho.	Un poco.	

Nos parece una escena de gran fuerza por lo que cuenta (aunque la información que aparece pueda parecer nula, transmite muchísima fuerza precisamente por lo que no cuenta) y por cómo lo cuenta. Teniendo en cuenta esto, la escena debía ceñirse a patrones estrictamente naturales de la lengua para que el público percibiera la fuerte tensión sexual que hay entre Laura y el mejor amigo de su marido, Alejandro, al que no

ve desde hace un año. Creemos que una incorrecta utilización de la escritura de diálogos, como hemos visto en los casos anteriores de *El beso en el asfalto*, le hubiera restado toda la información inherente a la escasa información que parece que transmite.

Otras veces, el encadenamiento se produce por la mera repetición de una palabra o conjunto de ellas:

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vlado maltrata a Nieves al principio de la obra.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que eu te arrebente. Por que eu fico com você?	Entonces dilo. Dilo. Quiero oírte. Dilo antes de que te reviente. ¿Por qué estoy aquí contigo?	
Nieves	<u>Por causa da grana.</u>	Por la pasta.	
Vlado	Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!	Repítelo, perra. Repítelo. Repítelo.	
Nieves	<u>Por causa da grana.</u>	Por la pasta.	
Vlado	Repete mais uma vez!	Repítelo otra vez.	
Nieves	<u>Por causa da grana.</u>	Por la pasta.	
Vlado	Mais alto, sua puta nojenta!	Más alto, puta asquerosa.	
Nieves	<u>Por causa da grana.</u>	Por la pasta.	
Vlado	Isso mesmo. <u>Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu.</u> Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana! É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho. Eu sou o Vadinho das Candongas, te tiro de letra fácil, fácil. Eu estou assim de mulher querendo me dar o bem-bom. Você sabe disso também, não sabe. Sabe ou não sabe?	Exacto. Estoy aquí por la guita. <u>Por la guita.</u> Solo por la pasta. Por la pasta. Por eso. Y si no me lo pones fácil, te reviento los morros. Yo, como soy Vlado, el Interesado; lo resuelvo en un pispás. Yo tengo así de mujeres que me quieren dar la buena vida. Y tú también lo sabes. Lo sabes, ¿verdad?	

Como vemos, el diálogo se articula a partir de una letanía que Vlado le obliga a repetir a Nieves en cuatro ocasiones. En consecuencia, era importante traducir de la forma más rítmica y, por ello, optamos por la fórmula *Por la pasta* ya que otras más próximas al original, como *Por causa de la pasta* o *Debido a la pasta*, nos parecían menos rítmicas y naturales.

Por otra parte, la réplica final de Vlado incluye la expresión «Vadinho das Candongas» que es necesario traducir de forma funcional para transmitir el efecto. *Candonga*, además del lugar oculto a los ojos del dueño de la plantación donde se refugiaban los esclavos cuando estaban cansados o heridos, puede hacer referencia a una persona cotilla, un elogio o una lisonja, un fraude o un acto engañoso hecho de mala fe, un

persona querida o, también, una expresión de cariño.¹²⁸ Ante tal cantidad de posibles significados, optamos por irnos al contexto, para que nos ayudase. Dado que Vlado se jacta de tener muchas mujeres que quieren mantenerlo y que ese *das Candongas* no deja de ser una especie de mote, traducimos por *Vlado, el Interesado*, por dos motivos: el primero, porque en nuestra opinión recoge el significado, aunque se haya producido alguna ligera desviación; el segundo, porque rima —de hecho nos recuerda al apodo que acompaña al nombre de los reyes— y creemos que puede ayudar al actor y al público a recordarlo, aunque solo se mencione una par de veces más en toda la obra.

Encontramos otro ejemplo de repetición de una palabra o un conjunto de ellas en la obra *Padam padam*:

<i>Padam padam</i>			
Sit.	Patricia explica al público (y en particular a su madre, Claudia) su visión acerca del fin del mundo.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Patricia	...mas estamos enganados porque o <u>começo</u> e o fim são <u>só um.</u>	...pero estamos equivocados porque el principio y el fin es <u>solo uno.</u>	
Claudia	<u>Só um?</u>		<u>¿Solo uno?</u>
Patricia	É <u>verdade</u> . E a verdade é que nunca <u>começámos.</u>	Es <u>verdad</u> . La <u>verdad</u> es que nunca <u>empezamos.</u>	Así es. La <u>verdad</u> es que nunca <u>empezamos.</u>

En esta ocasión nos encontramos ante una escena encadenada. Es decir, las réplicas de Claudia y Patricia se van encadenando pues van repitiendo las mismas palabras en la escena. Pero mientras el portugués permite el uso del sustantivo *começo* para designar lo que en español es el *principio*, así como el uso del verbo *começar*, el español, a pesar de tener el par *comienzo* y *fin*, tiende a usar más el par *principio* y *fin*¹⁴ y aunque tiene un verbo para *principio*, como es *principiar*¹⁵, no es muy utilizado. Por ello, la escena pierde algo de fuerza, pero se intenta recuperar con las repeticiones que el idioma español permite.

Asimismo, la repetición de la segunda réplica de Patricia de la palabra *verdad*, aunque posible, no suena natural. Sin embargo, aparecía en la primera versión por ese intento de mantener la repetición y el encadenamiento antes referido. Finalmente, se decidió pasar

¹²⁸ (Cf. <http://www.aulete.com.br/candongas>)

¹⁴ Además, el par *principio* y *fin* tiene reminiscencias bíblicas. La obra *Padam padam* contiene muchas referencias intertextuales a la *Biblia* y, más concretamente, al Apocalipsis.

¹⁵ Puede verse en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=principiar.

el *é verdade* por *así es*, como un elemento de unión, con el fin de mantener la fluidez. Además, el verbo *es* se repite, por lo que el encadenamiento continúa.

5.1.3.- Cacofonías y eufonías

Aunque los traductores no suelen tener en cuenta los sonidos, dado que los textos se escriben para ser leídos, a excepción de gran parte de la poesía y de los discursos o ponencias, el traductor teatral, cuyos textos están destinados a ser recitados en voz alta, ha de tener en cuenta estos fenómenos para no caer en casos de cacofonía, entendida como dice el DRAE como la «Disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra».¹²⁹ Asimismo, habrá algunos momentos donde será necesaria buscar la eufonía,¹³⁰ como veremos a continuación:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Marina y Profesor discuten sobre la calidad de un libro.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	Vous oubliez le style, Marina.		No olvides el estilo, Marina.
Marina	Non. J'ai remarqué que cette succession de sifflantes avait un côté : « Pour qui sont ces serpentes qui sifflent sur vos têtes ? » qui rend le silence encore plus suspect. Bravo, Sorloff. En quoi ces allitérations vont-elles me faire oublier que je crève de froid ?	No, me he dado cuenta de que la sucesión de silbantes tenía su aquel: «¿para quiénes son esas serpientes que silban sobre vuestras testas?» que hace el silencio aún más sospechoso. Bravo, Sorloff. ¿Por qué esas aliteraciones me van a hacer olvidar que estoy muerta de frío?	

En este caso, lo que se busca es la traducción de la aliteración más que del contenido. Sin embargo, la cercanía de las lenguas permite mantener el contenido y la forma en su mayor parte, con dos diferencias básicas: el *pour qui* se traduce por *para quiénes*, en plural, con objeto de añadir una *ese* más en la aliteración —hay que decir que *pour qui* es invariable en francés y que puede significar tanto *para quién* como *para quiénes*— y la traducción de *têtes* por *testas*, con el mismo propósito anteriormente referido.

Pero habrá otras veces donde sea más pertinente mantener el ritmo proveniente de la rima que la traducción del significado literal:

¹²⁹ (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=cacofon%C3%ADa>)

¹³⁰ Del mismo modo, definiremos la eufonía como: «Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras» (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=eufon%C3%ADa>)

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	S le cuenta a los demás la historia de su vida.		
	T ₀	T ₁	T ₂
S	Vou contar-te uma coisa: Darfur, Somália, Eritreia, Ossétia do Sul, Iémen, sangue. <u>Vi braços soltos. Olhos perdidos. Dedos dos pés esquecidos.</u> Vi o que tu nunca vais ver. E sei muito bem distinguir a realidade da ficção. Sei muito bem o que é a vida e o que é a morte.	Te voy a decir una cosa: Darfur, Somalia, Eritrea, Osetia del Sur, Yemen. Sangre. <u>He visto brazos sueltos, ojos asustados, dedos de los pies olvidados.</u> He visto lo que tú nunca verás. Y sé distinguir muy bien la realidad de la ficción. Sé muy bien lo que es la vida y la muerte.	

En esta réplica de S aparece por primera vez una especie de letanía que se irá repitiendo por cada uno de los personajes a lo largo de la obra: *Vi braços soltos. Olhos perdidos. Dedos dos pés esquecidos*. Como puede comprobarse en una lectura en voz alta, la frase tiene un ritmo interior bastante marcado e incluye una rima interna en forma de pareado *perdidos/esquecidos*. Esto ha de reflejarse en la traducción. La primera parte no presenta problemas pues su traducción es prácticamente literal; el problema viene en la tercera parte, ya que *esquecidos* se traduciría por *olvidados* con lo que la rima se pierde. Es entonces donde, a costa de sacrificar en parte el significado, optamos por traducir *olhos perdidos* por *ojos asustados*. El porqué de esta traducción es intentar mantener el ritmo del original al tiempo que no nos desviemos demasiado del campo semántico de la guerra, que está presente en toda la obra.

No obstante, cuando hablamos de eufonía, no debemos pensar solo en «palabras bonitas», sino en el mantenimiento de «juegos de palabras fonéticos», es decir, juntar palabras que se parecen mucho al oído, pero con significados diferentes:

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vlado se fuma el porro de Vellido a cara de perro.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Gosta de fumo, é?	¿Te gustan los porros?	
Vellido	Sou tarado.	Me vuelven loco.	
Vlado	E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?	¿Y por qué te gastas el dinero en niños? ¿Por qué?	
Vellido	Ah, Seu Vado...	Ay, D. Vlado...	
Vlado	Você gosta mais de <u>maconha</u> ou de <u>moleque</u> ?	¿Prefieres los <u>porros</u> o las <u>pollas</u> ?	
Vellido	Cada coisa tem sua hora.	Cada cosa en su momento.	

En este ejemplo, Vlado le pregunta a Vellido si prefiere la *maconha* (marihuana) o los *moleques* (muchachos), dos palabras bastante parecidas desde el punto de vista fonético. Para intentar mantener esa eufonía, tuvimos que rebajar aún más el tono del personaje,

lo cual teniendo en cuenta su carácter no desentonaba, y hablar de *porros* y *pollas*, dos palabras también bastante parecidas desde el punto de vista fonético aunque, como ya hemos visto, más vulgares que las originales.

En algunos casos, incluso será necesario no aplicar la gramática a rajatabla con objeto de no dejar en duda al espectador:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB, Palomo, Tía Asamblea, ¹³¹ Psicoanalista y Otorrino huyen alocadamente ante la amenaza de Fonseca de tirar de la manta.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	(...) Nem a Solteirona escapou: tem amantes aos borbotões. O diretor de jornal <u>vende o Brasil</u> ; o redator-chefe vende a família. O psicanalista não cura nem brotoeja; o otorrino só lê <i>Brucutu</i> .	(...) Ni la solterona ha escapado al pánico: tiene amantes a puñados. El director del periódico <u>vende el país</u> , el redactor jefe vende a la familia. El psicoanalista ni cura ni enferma; el otorrino solo lee <i>Mortadelos</i> .	(...) Ni la solterona ha escapado al pánico: tiene amantes a puñados. El director del periódico <u>vende al país</u> , el redactor jefe vende a la familia. El psicoanalista ni cura ni enferma; el otorrino solo lee <i>Mortadelos</i> .

Como puede verse, la expresión *vende o Brasil* fue traducida por *vende el país*, en un sentido claro de traición. Dado que optamos por naturalizar o neutralizar el texto, pues la acción es fácilmente trasladable a una realidad española, no hicimos uso de la traducción literal. Sin embargo, advertimos a la actriz, y estuvo de acuerdo con nosotros, de que la frase *vende el país* se podía entender como *vende El País*, máxime cuando estamos hablando de periódicos y periodistas y el público no puede percibir las mayúsculas. Por ello, preferimos añadir la preposición *a*, para despejar cualquier duda y dejar bien claro que el director traiciona al país. No es un uso agramatical, pues aunque el verbo *vender* es siempre transitivo salvo cuando se refiere a conseguir un éxito de ventas,¹³² lo que se decidió fue personalizar *el país* para permitir el uso de esa preposición *a* y dar lugar, de esta manera, a la frase antes mencionada.

En cuanto al referente cultural que aparece en el texto, el *Brucutu* fue el nombre dado en Brasil a la tira cómica de V. T. Hamlin, así como a su protagonista, el troglodita *Alley Oop* en la versión original —conocida como *Trucutú* en algunos países hispanoamericanos— creada en 1932. Como el referente no es muy conocido en

¹³¹ En el original, la tía solterona que, como dijimos, no aparece en el montaje final.

¹³² (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=vender>)

España, y queda algo lejano en el tiempo, decidimos buscar una nueva referencia, teniendo en mente que lo interesante aquí es ver que el otorrino no lee nada «serio». Por eso nos decidimos por un referente fácilmente reconocible para un público de diferentes edades: los tebeos de Mortadelo y Filemón, que se editan desde 1958.

Pasando a la cacofonía, recordemos que esta se puede producir bien por la repetición no eufónica de un sonido, bien por la repetición de una misma palabra.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor intenta propasarse con Marina.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	Vous vous imaginez que je vous <u>désire</u> ? Désolé de vous décevoir, je ne vous <u>désire</u> pas du tout. Vous êtes trop maigre pour susciter le <u>désir</u> ?	¿Te imaginabas que me <u>atraías</u> ? Siento decepcionarte, pero no me <u>atraes</u> nada en absoluto. Eres demasiado delgada para incitar mi <u>deseo</u> .	
Marina	Qui vous parle de <u>désir</u> , Professeur ?	¿Quién habla aquí de <u>deseo</u> , Profesor?	

Puede observarse cómo en el texto francés se repiten en cuatro ocasiones las palabras *désire/désir*, que son homófonas. Sin querer valorar el grado de cacofonía en francés, aunque juzgamos que es el mismo, decidimos no traerlo al español —con el agravante de que *deseo* es tanto el verbo conjugado como el sustantivo— y hablar primero de atracción y después de deseo. Aunque no censuramos la repetición de la palabra *deseo* como ocurre en el original y nos parece una opción posible, consideramos que en pro de la oralidad era mejor realizar la sustitución para favorecer la recepción del texto.

Para concluir este apartado, señalaremos que la colaboración con los actores es muy útil para localizar cacofonías que pueden pasar inadvertidas a los traductores por estar demasiado involucrados en el texto. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la obra *Mi mujer*:

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Principio de la obra. Descripción de la situación inicial.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Laura	O ano passado não havia tantos mosquitos, pois não?	El año pasado no había tantos mosquitos.	
Padre	Estamos enterrados nisto há quinhentos anos. É merda por todo o lado a entupir os canos e as goteiras.	Estamos enterrados aquí desde hace quinientos años. Hay mierda por todos lados atascando los caños y los canalones.	Estamos enterrados aquí desde hace quinientos años. Hay mierda por todos lados atascando los caños y las tuberías.

Comentemos los cambios operados para favorecer la oralidad. Por un lado, tenemos la omisión del *pois não* de Laura, cuya supresión se debe a que el refuerzo es innecesario en español (precisamente la finalidad del apéndice modalizador *pois não?* en portugués), pues entendemos que su traducción habría afectado a la fluidez. Por otro lado, observamos el cambio de *caños y canalones* por *caños y tuberías* en la réplica de Padre que estuvo motivado porque el actor percibió una cacofonía en la repetición de la secuencia /kã/, que entorpecía su dicción. Por el contrario, si se tratara de un texto para leer, la traducción *caños y canalones* sería totalmente correcta y no hubiera supuesto problema alguno.

Encontramos en esta obra otro caso claro de cacofonía que se resolvió durante los ensayos:

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Nono le cuenta a su padre su situación matrimonial.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Nono	A Laura <u>acha que cheiro mal.</u> <u>Quando me vou deitar</u> ela encosta-se ao outro lado.	Laura <u>cree que apesto.</u> <u>Cuando me acuesto</u> , ella se da media vuelta.	Laura <u>cree que apesto.</u> <u>Cuando me meto en la cama</u> , ella se da media vuelta.

Como en el ejemplo anterior, aunque la primera traducción era totalmente válida, se decidió cambiar durante los ensayos el verbo *acostarse* por *meterse en la cama*. El cambio partió de los actores pues la combinación *acuesto-apesto* resultaba demasiado cacofónica a la hora de declamarla. Con esta modificación, consideramos que no se pierde matiz alguno, salvo que se ralentiza un poco el ritmo, aunque es un pequeño precio a pagar en comparación con la ganancia del texto.

5.1.4.- Puntuación y conectores

La puntuación y los conectores, aunque importantes siempre, cobran una mayor importancia en el texto teatral ya que son elementos clave para dar énfasis, o no, a una determinada parte del texto. Así pues, una mala puntuación puede obligar al actor a enfrentarse a enormes periodos oracionales que no son propios de su lengua pues, como sabemos, hay idiomas que tienden a usar periodos oracionales largos en la lengua oral y otros, por el contrario, que tienden a periodos más cortos. Veamos algunos ejemplos:

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Isaac explica la situación de los asediadores.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Isaac	C'est la fête en face, les soldats chrétiens boivent plus que de raison et je leur ai envoyé une centaine de <u>gitanes</u> grassement payées pour les distraire. Elles doivent dans à présent autour des feux de camps, <u>l'orgie a commencé...</u>	Enfrente están festejando; los soldados cristianos beben más de la cuenta y les he mandado un centenar de <u>bailarinas</u> muy bien pagadas para distraerlos. Ahora han de estar bailando para ellos alrededor de las lumbres, <u>ha comenzado la orgía.</u>	Enfrente están festejando; los soldados cristianos beben más de la cuenta y les he mandado un centenar de <u>bailarinas</u> muy bien pagadas para distraerlos. Ahora han de estar bailando para ellos alrededor de las lumbres. <u>Debe haber comenzado la orgía.</u>

En el presente fragmento podemos ver cómo la frase final de Isaac ha sufrido cambios desde que se recibió el guion hasta la obra final. Así, observamos que la puntuación de la última frase de su breve monólogo ha cambiado para favorecer el énfasis. En esta obra interpreté el papel de Isaac y cuando dije la frase juzgué que, al ir separada por una coma, no tenía sentido y no enlazaba bien con el resto. Por ello, decidimos separar la frase con un punto para dotarla de mayor expresividad y añadirle un matiz dubitativo, pero al mismo tiempo rotundo, por lo que pasó a *Debe haber comenzado la orgía*. Esa pequeña pausa, a nuestro entender, le otorga un mayor poder a la frase.

Observamos también que el término francés *gitanes* se tradujo al español por *bailarinas*. El porqué de este cambio, amén de otros, lo veremos de forma más detallada en el apartado 5.3.2. Sin embargo, adelantaremos que el autor de *Como mujer* incurre en algunos errores históricos, por ejemplo hablar de gitanos en Granada cuando estos entraron en la ciudad en la época de los Reyes Católicos. Por ello, los traductores pensaron que sería conveniente modificar este apartado, pues mucha gente puede reconocer ese error histórico.

Otras veces el cambio de puntuación conlleva una mudanza completa de la frase. En ocasiones, es lícito convertir una pregunta en una afirmación o viceversa para mantener la pragmática conversacional, como ocurre en el siguiente ejemplo:

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Isabel discute con el gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Gonzalo	La peur, Madame, est la sœur du guerrier. Elle l'accompagne au combat pour le maintenir vivant.	El miedo, Señora, es hermano del guerrero. Lo acompaña en el combate para mantenerlo vivo.	
Isabel	<u>Vous connaissez la peur, vous.</u>	<u>Tú conoces pues el miedo...</u>	<u>¿Acaso el Gran Capitán tiene miedo?</u>

Fernando	Laisse Gonzalo! Le courage, Isabel, c'est d'avancer dans la mêlée, malgré cette peur qui vous prend le ventre et vous le serre dans un étou. (...)	¡Deja en paz a Gonzalo! La valentía, Isabel, es el avanzar en medio de la pelea, a pesar de ese miedo que habita el vientre y lo aprieta y atenaza. (...)
----------	--	---

En un primer momento, los traductores incluyeron unos puntos suspensivos en la réplica de Isabel que acababa en punto. Aunque no nos parecía mala opción, a la actriz que hacía de Isabel no le terminaba de resultar natural esa solución y decidió convertirla en una pregunta que mantiene, en gran parte, el contenido del original, no desentona e, incluso, refuerza el retintín del original: esa idea de que los guerreros no han de tener miedo, pero que Gonzalo sí lo tiene.

En otros casos, es interesante ver cómo la traducción de una réplica comporta un cambio completo en el orden del original:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	A reúne a sus «animales». ¹³³		
	T ₀	T ₁	T ₂
A	Quem é que quer trabalhar?	¿Quién quiere trabajar?	
C	Eu faço um trabalhinho. Sempre me arredonda a reforma.	Yo hago trabajitos siempre que puedo porque con la pensión no me llega.	

En este caso, la réplica de C está totalmente cambiada. En primer lugar, las dos frases se funden en una sola; en segundo lugar, se refuerza la causal ya que la yuxtaposición se convierte en subordinación unida por el nexos *porque*; en tercer lugar, la última frase cambia de enfoque, pues una traducción literal no es del todo posible: el verbo *arredondar* que significa, literalmente, *redondear*, aunque en este caso el sentido está más próximo al de *completar*, no se puede aplicar tan naturalmente para decir *siempre me completa la pensión*, pese a ser una formulación correcta. Preferimos, pues, la traducción antes referida aunque suponga un mayor grado de manipulación en el texto.

5.1.5.- Interjecciones y onomatopeyas

En este apartado, haremos referencia a todos aquellos elementos que, aunque vacíos de significado, contienen una gran carga expresiva, que es necesario traducir bien para que

¹³³ Animales es el nombre que se les da a los compañeros sin género marcado. Recordemos que una de las premisas de la obra es que los personajes no tienen un género ni una personalidad fija.

la conversación continúe. Por ello, definiremos la *interjección* como «Clase de palabras que expresa alguna impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, amor, etc., [que] sirve también para apelar al interlocutor, o como fórmula de saludo, despedida, conformidad»,¹³⁴ mientras que entenderemos la onomatopeya como: «Imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo».¹³⁵

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB les presenta el problema a los expertos.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Meus amigos, estamos reunidos aqui, inclusive o diabo, por qué?	Amigos míos, estamos aquí reunidos, incluso el diablo, ¿saben por qué?	
Diablo Fonseca	<u>Cáspita!</u>	<u>Demonios.</u>	

En este caso, el Diablo Fonseca responde con la interjección *Cáspita!*, que se podría haber mantenido tal cual en español, ya que existe *cáspita* como expresión de sorpresa. Sin embargo, optamos traducirla por *demonios* para hacer un juego de palabras que es bastante evidente y así compensar algún juego de palabras que pudiera perderse en la obra (cf. 5.2.4.).

Otras veces, solo serán necesarias unas ligeras modificaciones, pero podrá mantenerse en esencia la interjección inicial:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Los especialistas acaban de hacer sus «diagnósticos».		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	Está tudo errado!	Todo está mal.	
Don JB	Por qué, <u>carambolas</u> ?	¿Por qué <u>caramba</u> ?	

En esta ocasión, solo fue necesario usar *caramba* en lugar de *carambolas* debido a la edad y a la situación comunicativa donde se encuentra Don JB.

En otros ejemplos, la traducción de la onomatopeya o la interjección no se respeta o se calca, lo que da lugar a cierto sinsentido o a un falso sentido:

¹³⁴ (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=interjecci%C3%B3n>)

¹³⁵ (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=onomatopeya>)

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Gobernador civil está aterrorizado ante la amenaza de Sr. Millones de hacer volar la ciudad por los aires.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	Então se V.Ex ^a me dá licença. É para lhe pedir um copo de água.	Si usted me lo permite, era solo para pedirle un vaso de agua.		Entonces, si usted me lo permite, es para pedirle un vaso de agua.
Sr. Millones	Chame quem quiser. A questão é entre mim, V. Ex ^a e o peróxido de azote. <u>Trr... trr...</u> Se V. Ex ^a sair daqui... <u>trr.</u>	Llame a quien quiera, la cuestión es entre usted, yo y el peróxido de nitrógeno. <u>Pum. Pum.</u> Como salga de aquí... <u>Pum.</u>		Llame a quien quiera. La cuestión es entre usted, yo y el peróxido de nitrógeno. <u>Trr..., trr...</u> Si usted sale de aquí..., <u>trr.</u>

Como puede verse, la onomatopeya en portugués *trr* se mantiene en la versión T₃, pero no en la T₁₋₂ donde se cambia por *pum*. Nosotros, en cambio, convenimos en cambiarla pues la onomatopeya *trr* está en desuso en español. Además, significa *despecho*, no explosión, y está en el origen de la palabra *tirria* (Coromines 1961 [2008]: 540). Así, decidimos sustituirla por otra onomatopeya fácilmente reconocible como metáfora de una explosión evitando un posible efecto de extrañeza en el público.

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Sr. Millones se dispone a acabar con todo(s).			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	Espere, <u>co'os diabos!</u>	<u>¡La Virgen Santa,</u> espere!		<u>¡Espere, por todos los diabos!</u>

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Gobernador civil entra en pánico ante la expectativa de morir.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	Espere ao menos a minha contrição. Oh, morrer!... Oh, morrer nas mãos dum doido e <u>estoirado ainda por cima!</u> Morrer! morrer! Perdão! perdão! Padre Nosso que <u>estais no céu...</u>	Espere por lo menos mi arrepentimiento. ¡Oh, morir!... ¡Oh, morir en manos de un loco y encima por los <u>aires!</u> ¡Morir! ¡Morir! ¡Perdón! ¡Perdón! Padre Nuestro que <u>estás en el cielo.</u>		Espere al menos por mi contrición. ¡Morir!... ¡Morir a manos de un loco y <u>estallado encima!</u> ¡Morir! ¡Morir! ¡Perdón! ¡Perdón! Padre nuestro que <u>estás en el cielo.</u>
Sr. Millones	É agora!	¡Ahora!		¡Ahora!
Gobernador civil	<u>Aqui d'el-rei! aqui d'el-rei! aqui d'el-rei!</u>	<u>¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro!</u>		<u>¡A mí los del rey! ¡A mí los del rey! ¡A mí los del rey!</u>

Encontramos aquí nuevos ejemplos de calco en el T₃: en el primero, la intejección *co'os diabos!* se ha traducido como *por todos los diablos* que, si bien existe, nos parece poco

natural en español. No obstante, es posible que su uso esté más generalizado en el norte de España. Sea como fuere, resta mucha fluidez al texto al añadir demasiados elementos que dificultan la pronunciación. Hemos de destacar que en la traducción de este tipo de palabras, cuya carga semántica es baja, pero cuya carga expresiva en cambio es muy alta, es necesario buscar un equivalente que no resulte demasiado pesado a la hora de declamar. Por ello preferimos la traducción del T₁₋₂ pues, si bien se aleja formalmente, creemos que expresa la carga del original.

En el segundo caso, la expresión *Aqui d'el-rei!* se ha traducido por *¡A mí los del rey!*, una expresión cuya existencia desconocemos en español y, aunque puede ser comprensible, causa extrañamiento en el espectador. Asimismo, pensamos que es muy larga para ser declamada en un momento de gran nerviosismo como este y que, si lo que se quería era mantener una estructura parecida a la original, podría haberse optado por un *¡A mí la guardia!* No obstante, preferimos la opción más naturalizada del T₁₋₂ donde se ha traducido por *¡Socorro!*, ya que resulta más fácil y rápido de declamar en escena y la información que se quiere transmitir pasa perfectamente al público.

También vale la pena comentar el calco que se produce en el T₃ cuando el traductor intenta mantener la estructura del portugués en la frase *morrer nas mãos de um doido e estoirado ainda por cima* que traduce por *Morir en las manos de un loco y estallado encima*. Esta solución está demasiado pegada al original y resulta antinatural, por ello hablamos con los traductores sobre la posibilidad de reformularla para lograr una formulación más acorde en español. Tras varias propuestas, se decantaron por la solución *morir por los aires* que incluye la idea original y se acomoda mejor al oído español. Por último, para mantener el juego de palabras, tal vez hubiera sido mejor que el T₁₋₂ hubiera hablado de *estás en los cielos*, en plural, ya que la oración del *Padrenuestro* permite ambas soluciones y así se habría correspondido con la idea de *por los aires* anteriormente enunciada.

5.1.6.- Elementos de realce

Es propio de la lengua oral utilizar una serie de elementos para enfatizar un determinado elemento de la frase y realzar la expresividad. Esto incluye, asimismo, el orden y la

colocación de los elementos. Será necesario, pues, conocer cómo utiliza cada idioma este recurso para saber reproducirlo en la lengua meta.

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Boabdil le pide a su madre, Fátima, que no se inmiscuya en los asuntos del reino.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Boabdil	(...) Oui, vous m'avez mis sur le trône, mais à présent, <u>je suis le Roi</u> et c'est moi qui décide ce qui est bon pour mon peuple.	(...) Sí, Usted me puso en el trono, pero ahora <u>el rey soy yo y decido yo</u> lo mejor para mi pueblo.	(...) Sí, Usted me puso en el trono, pero ahora <u>el rey soy yo y yo decido yo</u> lo mejor para mi pueblo.

En este caso, el elemento de realce no se utilizó de la manera conveniente al alterar el orden de la frase francesa *c'est moi qui décide* por un *decido yo* en un intento de restaurar ese énfasis. Así, el actor que realizaba el papel de Boabdil vio claramente que era mejor volver al orden natural y juntar los dos pronombres personales para darle una mayor fuerza a la frase (y crear un quiasmo): *el rey soy yo y yo decido...*

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Isabel teme que Fernando le retire el apoyo en el asedio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Isabel	Si nous acceptons un tel traité, c'est notre trône qui sera menacé! Avoir déplacé cette gigantesque armée, avoir fait ce long siège, pour si peu, ce sera considéré une défaite, <u>pire</u> , une humiliation!	Si aceptamos semejante tratado, será nuestro trono el que esté amenazado. Desplazar un ejército descomunal y aguantar este sitio tan largo para cosechar tan pobre resultado supondría una derrota, <u>peor</u> , una humillación.	Si aceptamos semejante tratado, será nuestro trono el que esté amenazado. Desplazar un ejército descomunal y aguantar este sitio tan largo para cosechar tan pobre resultado supondría una derrota, <u>o peor</u> , una humillación.

En este otro caso, nos topamos con el problema de afrontar el énfasis de la frase. Si bien la frase leída no resulta extraña y es gramaticalmente correcta, le falta la fuerza que le transmite la conjunción disyuntiva *o*. En efecto, en muchas ocasiones la adición de una sola letra será suficiente para dar a la frase ese plus de fuerza que necesita. Ahora bien, muchos de esos detalles solo se ven a la hora de representar, cuando los actores tienen que recitar de memoria las réplicas y entonces reparan en las necesidades de un texto. Por ello, somos tan fervientes defensores de la necesidad de publicar las traducciones teatrales una vez se hayan estrenado las obras.

Veamos a continuación un par de ejemplos de la obra *Mi mujer* donde se constata cómo el énfasis de una determinada escena puede mejorarse gracias a los ensayos:

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Última conversación entre Alejandro y Madre. Madre pregunta a Alejandro sobre la relación de este con Padre.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madre	<u>Então</u> , quando <u>é que</u> voltamos a ter água no poço. Já se pode fazer alguma previsão?	¿Cuándo volveremos a tener agua en el pozo? ¿Se sabe algo?	
Alejandro	Isso não sei.		
Madre	<u>Também</u> se soubesses não dizias, pois não?	<u>Aunque</u> lo supieras no ibas a decir nada, ¿verdad?	<u>Y aunque</u> lo supieras no ibas a decir nada, ¿verdad?

Observamos aquí ciertos cambios que afectan a la fluidez del texto. El primero es la supresión de algunos elementos de realce en portugués como *então* y *é que* en la primera réplica cuya traducción al español hubiese causado el efecto contrario. Asimismo, la segunda frase de la madre *Já se pode fazer alguma previsão?* se tradujo por *¿Se sabe algo?* con intención de mejorar la fluidez. Una traducción literal de esa frase (*¿Ya se puede hacer alguna previsión?*), además de restarle fluidez al diálogo, hubiera sido mucho más críptica para el espectador.

El segundo cambio es pequeño, pero no por ello menos importante: la adición de la copulativa y antes de la segunda réplica de Madre. Parece mentira cómo un cambio tan espontáneo y, en apariencia, insignificante puede aportar mayor fluidez al texto. En este caso, la conjunción *y* es el nexo de unión entre la réplica de Alejandro y la segunda réplica de Madre *aunque lo supieras no ibas a decir nada*, y dota al texto de una mejor cohesión interna favoreciendo la construcción de la oralidad fingida que hemos comentado.

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Primer encuentro entre Alejandro y Madre. Ella habla de la relación con su marido.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madre	Estou casada com ele há trinta e seis anos. E ele às vezes ainda se esquece do meu nome. É ridículo. Mais vinho?	Llevo casada con él 36 años y aún a veces se olvida de mi nombre. Es ridículo. ¿Más vino?	Llevo casada con él 36 años y a veces se olvida de mi nombre. Es ridículo. ¿Más vino?
Alejandro	Ainda tenho.		
Madre	Ele acha normal. Mas do nome dele não se esquece.	Él cree que es normal, pero de su nombre sí se acuerda.	Él cree que es normal, pero de su nombre él sí se acuerda.

Nuevamente se trata de ligeros cambios pero que hacen mucho. En la primera réplica de Madre, se decidió unir las dos oraciones y crear dos coordinadas en vez de dos oraciones yuxtapuestas con el fin de aligerar el texto y mejorar la fluidez. Con la misma finalidad, se eliminó el adverbio *ainda*. En la segunda réplica de Madre, se añadió el sujeto *él* que estaba «semiimplícito» en portugués (ya que el posesivo *dele* es la unión de la preposición *de* y el pronombre personal *ele*) para dar un énfasis que juzgamos necesario y que se había perdido en la primera versión al no aparecer de forma explícita, énfasis que además se realiza al unirse dos monosílabos tónicos.

Sin embargo, habrá otros casos donde sea imposible mantener el énfasis sobre el papel y será necesario trabajar con los actores.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor y Daniel hacen balance de los pocos libros que aún les quedan.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	<u>Comme il est romanesque</u> ! C'est merveilleux.	¡Qué novelesco! Es maravilloso.	
Daniel	À propos de romans... il en reste huit ici, plus les deux que nous lisions. Il nous reste dix livres, Professeur. Nous pouvons presque répondre à la fameuse question : « <u>Quel est LE livre que vous garderiez ?</u> »	A propósito de novelas... aquí quedan ocho más las dos que estamos leyendo. Nos quedan diez libros, Profesor. Estamos a punto de responder a la famosa pregunta: ¿ <u>Qué libro salvarías?</u>	

Aparte del juego de palabras de la réplica de Daniel *romanesque/novelesco*, llama la atención el resalte tipográfico del *LE* en la réplica de Profesor. El problema reside precisamente en que la formulación de la frase en francés permite dicho realce, mientras que no ocurre así en español, pues aunque es posible una traducción más literal y decir *¿Cuál es EL libro que salvarías?*, nos parece menos natural que la aportada. El énfasis, en este caso, vendrá dado por el trabajo con el actor, pero no aparecerá sobre papel. Hubiera sido posible poner el *qué* inicial en mayúsculas, pero creemos que no hubiera supuesto ningún cambio, al ser la palabra tónica de por sí y no aportar ningún extra de expresividad.

5.2.- Inmediatez

La inmediatez es un factor, a nuestro juicio, mucho más importante que la oralidad. Además, la inmediatez, es decir, esa idea de comprensión casi instantánea por parte del público de lo que está pasando (o de lo que cree que está pasando), será el elemento que le otorgará una serie de particularidades y dificultades a la traducción del texto teatral. En este apartado, haremos hincapié en los calcos, las ambigüedades (deseadas o no), los neologismos y los juegos de palabras.

5.2.1.- Calcos

Aunque un calco no tiene que suponer en sí mismo un fallo, —como puede desprenderse de la definición de *calco* que da el DRAE—,¹³⁶ nos centraremos en este apartado en los calcos que sí supongan un error en diversos sentidos: falta de naturalidad, desvío de significado, etc. Por ello, al entender que el texto teatral cuenta con vocación oral, este fenómeno cobra un mayor sentido: los calcos son más sensibles al oído que a la vista. Además, el calco puede provocar una pérdida de la fuerza del texto o, en el peor de los casos, cambiar el sentido de la frase y confundir al espectador. Por ello es tan importante el trabajo con los actores, pues son ellos quienes trabajan con el texto y en el proceso de memorizar para declamar en voz alta sin leerlo detectarán muchos calcos de forma consciente o inconsciente, como veremos a continuación.

Empecemos viendo los casos menos graves, para pasar posteriormente a aquellos donde el calco se convierte en prácticamente un impedimento para entender un fragmento de la obra o la totalidad de esta.

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Isaac cuenta el porqué de su odio hacia los cristianos.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Isaac	(...) Oui, je les hais et votre <u>revanche</u> sera le début de ma vengeance.	(...) Sí, les odio y la <u>revancha</u> de su Majestad será el inicio de mi venganza.	(...) Sí, les odio y la <u>venganza</u> de su Majestad será el inicio de mi venganza.

¹³⁶ La definición que da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua es la siguiente: «Adopción del contenido semántico de una palabra o expresión extranjera, traduciendo su significado mediante unidades lingüísticas propias de la lengua de recepción» (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=calco>).

En este caso creemos que el calco está motivado por el intento de buscar dos palabras diferentes como hace el original (*revanche* y *vengeance*). Sin embargo, en la primera versión de T₁ no se consigue ya que la palabra *revancha* en español viene marcada por un carácter lúdico o deportivo.¹³⁷ Por ello, se optó por repetir el mismo término pues *revancha* rebajaba el tono de la réplica. Pero los traductores decidieron reformular el original *votre revanche sera le début de ma vengeance* por *la venganza de su Majestad será el inicio de mi venganza* y este paso del posesivo *votre* por el sintagma *de su Majestad* permite que la repetición de la palabra *venganza* no suponga una cacofonía.

En otros casos, el calco supone una merma a la naturalidad de la frase, que los actores suelen mejorar de forma más o menos consciente, como vemos en los siguientes ejemplos:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor se organiza para acoger a Marina en su casa.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	Oui. Vous dormirez dans le même lit que Daniel, mon enfant, et c'est un lit à une place.	Sí. Tú dormirás en la misma cama que Daniel, pequeña, y es una cama individual.	
Marina	Tant mieux ! <u>Il y fera d'autant plus chaud.</u>	Mejor, <u>así hará más calor.</u>	Mejor, <u>más calentitos.</u>

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	B le pide a A que vuelva a trabajar, como ya hiciera antaño.		
	T ₀	T ₁	T ₂
B	E então? Ajudas-nos ou não ajudas?	¿Y entonces qué? ¿Nos vas a ayudar o no?	
A	Precisas de mim. Estás com a corda ao pescoço.	Me necesitas. Estás con la soga al cuello.	
B	<u>Onde é que está a corda?</u>	<u>¿Dónde está la soga?</u>	<u>¿Qué soga?</u>
A	Em sentido figurativo.	En sentido figurado.	

Observamos de nuevo cómo los ensayos ayudan a mejorar el texto. Ambas réplicas, la de Marina y las de B, son correctas desde el punto de vista traductológico, pero la

¹³⁷ El DRAE en su edición digital define la *revancha* (<http://lema.rae.es/drae/?val=revancha>) como «Desquite»; el *desquite* (<http://lema.rae.es/drae/?val=desquite>) como «Acción y efecto de desquitar» y, finalmente, *desquitar* (<http://lema.rae.es/drae/?val=desquitar>) en su primera acepción como «Particularmente en el juego, reintegrarse de lo perdido, restaurar una pérdida».

propuesta del T₂, que salió durante los ensayos, es mucho más natural y espontánea, aspecto que constituye una de las bases de la mayoría de las obras de teatro.¹³⁸

Otras veces el calco es muy pequeño, pero siempre es bueno pulirlo en pro de la fluidez y de la mejor comprensión de la obra:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Pelayo cuenta lo que ocurrió en la plaza.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Pelayo	Eu corri. Cheguei primeiro que os outros. <u>Me abaixei, peguei a cabeça do rapaz.</u> Gente assim. <u>Peguei a cabeça do rapaz e...</u>	Yo corrí. Llegué antes que los demás. Me agaché, <u>cogí la cabeza del muchacho.</u> Había muchísima gente. <u>Cogí la cabeza del muchacho y...</u>	Yo corrí. Llegué antes que los demás. Me agaché, <u>le cogí la cabeza al muchacho.</u> Había muchísima gente. <u>Le cogí la cabeza al muchacho y...</u>	Yo corrí. Llegué antes que los demás. Me agaché y <u>le cogí de la cabeza.</u> Y... mucha gente. <u>Le cogí de la cabeza a ese chico y...</u>
Desi	Beijou.	Lo besaste.		Le diste un beso.

En este caso, el calco se da en la expresión *peguei a cabeça do rapaz*, cuya primera versión fue *cogí la cabeza del muchacho*. Esta traducción inicial podía llevar a la interpretación de que la cabeza se encontrara separada del cuerpo en ese momento. Por ello, el actor la modificó, de forma más o menos inconsciente, por una versión más natural *le cogí la cabeza al muchacho*. En cambio, no nos parece adecuada la traducción del T₃ *le cogí de la cabeza*, pues remite a expresiones análogas como *coger del pelo*, *coger del cuello/pescuezo*, pudiendo añadir un matiz de agresividad que no tiene el original.

En otros casos el calco, aunque inocente, puede transmitir información no deseada:

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	El Sr. Millones se lamenta de su suerte.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Sr. Millones	(...) Eu não quero ser bicho; com a fortuna de que disponho e este talento que Deus me deu, não posso ser bicho (...). Eu e o macaco do Jardim Zoológico! Oh não! oh não!	(...) No quiero ser un animal; con la fortuna que tengo y este talento que Dios me ha dado, no puedo ser un animal (...). <u>Como el mono del zoo.</u> ¡Oh no! ¡Oh no!		(...) No quiero ser un animal; con la fortuna de que dispongo y este talento que Dios me dió [<i>sic</i>], no puedo ser un animal. (...) <u>¡Yo y el mono del jardín zoológico!</u> ¡Oh, no! ¡Oh, no!

¹³⁸ Recordemos que, a pesar de que parezca *vox pópuli*, el lenguaje en el teatro no es espontáneo por el mero hecho de estar escrito. Podíamos decir que, incluso, se sitúa en las antípodas de la espontaneidad y será el actor el que tendrá que trabajar para que así lo parezca.

Como se puede ver en el T₃, se ha traducido de forma calcada la frase *Eu e o macaco do Jardim Zoológico* dando lugar a *¡Yo y el mono del jardín zoológico!* Sin embargo, el traductor no ha reparado en que, mientras que en portugués es usual empezar una enumeración con un pronombre personal, en este caso *eu*, en español se considera poco elegante, aunque la gramática no censure este uso.¹³⁹ Este cambio puede dar la impresión de que Sr. Millones es un ser ególatra o maleducado, cuando no es así.

Sin embargo, habrá otras muchas veces en las que el calco conlleve una gran desviación de sentido que puede alterar bien el sentido de la obra, bien la percepción que tiene el público de un personaje. Asimismo, puede dar lugar a sinsentidos que el público no sepa muy bien cómo encajar:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amado intenta convencer a Amigo de que se una a la «investigación» del beso en el asfalto.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amado	Sujeito burro! Escuta, escuta! <u>Voce não quer se limpar?</u> Hein? Não quer se limpar?	Zángano. Escúchame. Escúchame. <u>¿No quieres limpiar tu nombre?</u> ¿Eh? ¿No quieres limpiarlo?		¡Qué tío más burro! <u>¿No te quieres limpiar?</u> ¿Eh? ¿No te quieres limpiar?

Este caso es menos grave, pero puede resultar hasta cómico. Amado, para convencer a Amigo, le pregunta si es que *Você não quer se limpar?* que en el T₃ se ha traducido como suele ser habitual tan literalmente, por lo que el sentido se pierde: lo que Amigo quiere, y eso se ve claramente en toda la escena, es limpiar su nombre o su honor, no limpiarse a sí mismo porque esté sucio o sudado, ya que *limpar-se* en portugués, entre otras muchas acepciones, tiene la de «Recuperar ou fazer recuperar a idoneidade, a consideração».¹⁴⁰

Otro caso de gran comicidad es el siguiente:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Delia le relata a Desi por qué piensa que su padre está enamorado de ella.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Delia	(...) Papai me trouxe e até você estava com aquele <u>quimono</u> , aquele, como é?	(...) Papá me trajo y tú llevabas esa <u>bata</u> , esa... ¿cuál era?		(...) Papá me trajo y tú llevabas ese <u>kimono</u> . ¿Cómo es?

¹³⁹ (Cf. <http://lema.rae.es/dpd/?key=yo>)

¹⁴⁰ (Cf. <http://www.aulete.com.br/limpar>)

Desi	O azul?	¿La azul?	¿El azul?
Delia	Não. Aquele que a <u>vovô</u> te deu. (...)	No. Aquella que la <u>yaya</u> te dio. (...)	No, el que te dio la <u>abuela</u> . (...)

A la persona que realizó la traducción le debió de parecer natural que las mujeres brasileñas fueran en *kimono* por la casa en lugar de en *bata*, que es como va el personaje en el texto original. Si bien podría tratarse de un mero despiste, el gran número de errores que salpican todo el texto, nos lleva a concluir que en este trabajo de traducción hay falta de profesionalidad.

Además de lo mencionado, el vocablo *vovô* se ha traducido por *abuela* en el T₃. Ahora bien, *vovô* es una forma muy afectiva en portugués mientras que *abuela*, aunque puede serlo, no tiene ese carácter tan marcado. Por eso, preferimos la palabra *yaya* que sí presenta esa marca afectiva.

Apreciamos también que el calco a veces altera mucho el sentido de lo que el texto origen quiere expresar hasta llegar a extremos ridículos:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amado y Amigo interrogan a Pelayo que, según ellos, se resiste a hablar.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amigo	Por essas e outras é que a polícia <u>baixa o pau</u> . E tem que <u>baixar!</u>	Por estas y por otras cosas es por lo que la policía <u>tiene que dar leña</u> . Y es que <u>tenemos que dar leña...</u>		Por eso y por cosas así es que la policía <u>da el palo</u> y tiene que <u>darlo</u> .

La expresión *baixar o pau*, que significa «pegar, dar una paliza, agredir»¹⁴¹, se tradujo en el T₁₋₂ por *dar leña*, aunque podrían utilizarse expresiones equivalentes como *dar caña* o *repartir leña*. Sin embargo, en el T₃ se produce un calco al hablar de *dar el palo*, una expresión que no existe, aunque sí otras cercanas como *darle* [a alguien] [algo] *palo* («sentir vergüenza ante alguna situación»), *dar un palo* («cometer un atraco»), *llevarse* [alguien] *un palo*, («sufrir una decepción»). Además, se calca la expresión siguiente *E tem que baixar!* por *y tiene que darlo*, que tampoco es una formulación natural en español pues exige una ampliación como la que tuvimos que hacer en el T₁₋₂ *Y es que tenemos que dar leña...* con el fin de restaurar la expresividad del original.

¹⁴¹ (Cf. <http://www.aulete.com.br/pau>)

Por otro lado, el calco puede constituir, además de un extrañamiento, una rémora para la fluidez:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Matilde, la vecina, visita a Desi para decirle que su marido sale en el periódico.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Matilde	E o repórter está querendo saber se d. Selminha vive bem com " <u>seu</u> " Arandir. Eu disse: " <u>vive</u> "!	Y el periodista quiere saber si Desi vive bien con « <u>su</u> » Pelayo. Y yo le dije: « <u>Sí</u> ».		El periodista está queriendo saber si la <u>señora</u> Selminha vive bien con el <u>señor</u> Arandir. Yo le he dicho: « <u>Vive bien</u> ».

La construcción del T₃ resulta farragosa en gran parte porque copia la construcción del original. Así, se traduce *está querendo saber* por *está queriendo saber* en lugar de *quiere saber* o de cualquier otra frase parecida. Además, es curioso cómo una vecina con la que Desi parece tener una relación fluida, la llame *señora Selminha* cuando, en todo caso, se debería referir a ella como *doña Selminha*, ya que es la construcción correcta en español y, curiosamente, es la misma que se usa en portugués. También llama la atención la traducción del *seu*, mientras que en el T₁₋₂ optamos por el posesivo *su*, el T₃ optó por *señor*. Aunque ambas soluciones son correctas, nos pareció más lógica la primera y también el uso del posesivo con el nombre propio del personaje.

Encontramos igualmente otro calco en la respuesta que da Matilde donde se repite el verbo en español introduciendo un eco innecesario y que es muy usual en portugués, (cf. 5.1.2), aunque en cierto modo se solventa con la introducción del adverbio *bien*.

Asimismo, el calco puede provocar que la forma de hablar de un personaje, que es una de sus características, se diluya al usar palabras que no se correspondan con él:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Matilde le enseña a Desi la noticia de «El beso en el asfalto».			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Matilde	Esse jornal é muito <u>escandaloso</u> !	Ese periódico es muy <u>amarillista</u> .		Ese periódico es muy <u>escandaloso</u> .

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Matilde le enseña a Desi la noticia de «El beso en el asfalto».			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Matilde	Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas interessante, d. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a	Por supuesto. Si tú me lo dices, yo me lo creo. Eso ni se discute. Pero es curioso, Desi. ¿Sabes que, viendo la foto del		Claro que. Es evidente. Yo te creo. Eso ni lo dudes. Pero es curioso, Selminha. Date cuenta que, por la fotografía del

	fisionomia do rapaz não me parece estranha. O morto não é um que veio aqui, uma vez?	periódico, la figura del chaval no me parece extraña? ¿El muerto no es uno que vino aquí una vez?	periódico, la fisonomía del chico no me parece extraña. ¿El muerto no es uno que vino aquí una vez?
--	--	---	---

Nos parece bastante curioso que un periódico pueda ser *escandaloso*, ya que no es una construcción propia del español. Por otro lado, y ya entrando en la caracterización del personaje, lo que nos sorprende es que una mujer sin demasiados estudios utilice un término tan técnico como *fisonomía* en lugar de otras palabras más comunes caso de *figura, forma, cara, etc.*, o simplemente que hubiera dicho *me suena de haberlo visto antes*, por ejemplo. Por último, una cosa que nos ha llamado la atención es que este es uno de los pocos casos donde el T₃ no mantiene el sistema de tratamientos original ya que Desi y Matilde se tratan en el T₀ por *a senhora*, pero en el T₃ sí se tutean, tal como hemos decidido nosotros en el T₁₋₂.

Además, el calco provoca falta de naturalidad o de ritmo, como podemos ver en los ejemplos siguientes:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amado se dispone a interrogar a Viuda en el entierro de su marido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amado	Somos da polícia. Mandeí chamar a <u>senhora</u> porque é o seguinte.	Somos de la policía. He mandado llamar a <u>la señora</u> por lo siguiente.	Somos de la policía. <u>La</u> he mandado llamar por lo siguiente.	Somos la policía. <u>Le</u> he mandado llamar porque pasa una cosa.

Como se ve, entre el T₁ y el T₂ se ha producido un cambio sustancial ya que en el primero la estructura se había calcado, pero gracias a los ensayos con los actores se pudo mejorar hasta llegar a la estructura mucho más natural del T₂. También es curioso ver cómo se produce un leísmo en el caso del T₃, aunque puede ser fruto del actor que hacía de Amado y no del texto.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi se confiesa con Delia después de un momento muy delicado.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é que um homem pode desejar outro homem. (...). Mas você sabe que a primeira mulher que	Es algo que me quita las ganas de vivir. ¿Cómo es que un hombre puede desear a otro hombre? (...) ¿Sabes que la primera mujer con la que <u>estuvo</u> Pelayo fui yo?		Una cosa que me da ganas de morir. ¿Cómo puede ser que un hombre desee a otro hombre? (...). ¿Tú sabes que la primera mujer que Arandir <u>conoció</u> fui

	Arandir <u>conheceu</u> fui eu. Acho isso tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália!	Encuentro eso tan... Se casó tan virgen como yo, Delia.	yo? Eso me parece tan... Se casó tan virgen como yo, Dalia.
--	---	---	---

En primer lugar, se produce una falta de naturalidad al traducir literalmente el principio de la réplica de Desi: *Uma coisa que me dá vontade de morrer*, cuando es, a nuestro juicio, más expresivo y natural hablar de *Algo que me quita las ganas de vivir*. También nos resulta curioso ver cómo se ha traducido literalmente el verbo *conhecer* por *conocer* con el sentido de «mantener relaciones sexuales» que, si bien es posible en español, suena bastante arcaico. Por ello, preferimos traducirlo por un escueto *estuvo* que se completa con la información que da Desi acto seguido: *Se casó tan virgen como yo, Delia*.

En determinadas ocasiones, como hemos visto, el calco redunda en una falta de ritmo y de naturalidad que se hace necesaria en momentos de clímax dramáticos:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Delia le declara su amor y su confianza a Pelayo.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Delia	<u>Eu não te julgaria nunca.</u> <u>Eu te perdoaria sempre!</u> Acredito em ti. Só eu acredito em ti.	<u>Yo nunca te juzgaría. Yo siempre te perdonaría.</u> Creo en ti. Solo creo en ti.		<u>Yo no te juzgaría nunca.</u> <u>Yo te perdonaría siempre.</u> Yo creo en ti. Solo yo creo en ti.
Pelayo	Oh, graças! graças!	Oh, gracias. Gracias.		Oh, gracias. Gracias.
Delia	Diz para mim. <u>Eu não te julgo.</u> Não te condeno. Responde: Você o amava?	Dime. <u>No te voy a juzgar.</u> <u>No te voy a condenar.</u> Pero respóndeme a una cosa: ¿lo querías?		Dime. <u>Yo no te juzgo.</u> <u>No te condeno.</u> Pero respóndeme: ¿lo querías?

Podemos ver cómo las réplicas en el T₃ se han realizado tan pegadas al texto original que pierden gran parte de su fuerza. El cambio de orden de las palabras en las réplicas de Delia nos parece muy importante para mantener su fuerza. No es lo mismo decir *Yo nunca te juzgaría* que *Yo no te juzgaría nunca*, por ejemplo. Quizá en este caso sí podemos apreciar una ligera desviación en el T₁₋₂ ya que en la traducción de *Só eu acredito em ti* el uso del pronombre es relevante para indicar que es la única persona del mundo que cree en él, cuando eso no se ve tan claramente en su traducción *Solo creo en ti* en donde se da a entender que a la única persona a la que Delia cree es a Pelayo. Aunque el efecto es el mismo, la frase pierde matices en nuestra traducción, que sí se mantienen en el T₃.

En cuanto a la segunda réplica de Delia, consideramos que era mejor pasar el texto del presente al futuro próximo para dotarla de una mayor naturalidad; por ello, se optó por usar este tiempo en lugar del presente original, como se hace en el T₃.

En otros casos se producen cambios de sentido inexplicables y que solo se entienden por una mala praxis traductora o un desconocimiento de la lógica interna del texto:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Pelayo y Desi se reencuentran tras el primer día de trabajo de este tras la difusión de la noticia.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Até que enfim!	Por fin has llegado.		Por fin.
Pelayo	Ah, querida.	Ah, querida.		Amor.
Desi	Por onde você andou?	¿Por dónde has estado?		¿Dónde has estado?
Pelayo	Mãos frias!	Tienes las manos frías.		¡Qué manos tan frías!
Desi	<u>Febre!</u>	<u>Es de los nervios.</u>		<u>Es la fiebre.</u>

En este caso, cuando Desi afirma que la causa de las *manos frías* es *febre* no se está refiriendo a que esté enferma, sino a que está nerviosa, ya que *febre* también puede significar: «Estado de agitação, de excitação incomuns»,¹⁴² que es precisamente por lo que está pasando Desi. Además, es curioso que, al saber que su mujer tiene fiebre, Pelayo no haga ninguna referencia a ello ni se preocupe por ella. No obstante, sí nos gusta la traducción de *querida* por *amor*, quizá más que la propuesta en T₁₋₂, *querida*.

Los mayores problemas llegan cuando el calco provoca una enorme falta de naturalidad en un momento culminante que rompe escenas que son muy importantes para la correcta comprensión de la obra:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi defiende la virilidad de su marido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	(...) Foi pôr a joia [no prego], sabe pra que? Porque ele me pediu para tirar. <u>Tirar o filho</u> . Meu marido acha que a gravidez estraga a lua-de-mel! (...)	(...). Fue a empeñar una joya, ¿saben para qué? Porque me pidió que abortara. <u>Que abortara</u> . Mi marido dice que un embarazo estropea la luna de miel. (...)		(...) Fue a empeñar una joya, ¿sabe por qué? Porque mi marido quería que me quitase... quería <u>que me quitase el hijo</u> . A mi marido le parece que el embarazo estropea la luna de miel. (...)

¹⁴² (Cf. <http://www.aulete.com.br/febre>)

En este caso, nos parece especialmente censurable la traducción de *quitar el hijo* para traducir *tirar o filho* porque elimina la expresividad a la escena. Nuestra opción fue traducirlo por *abortara* usando una expresión más natural en español. Además, *quitar el hijo* da la impresión de que Desi puede ser una persona con una inteligencia limitada o que no sabe hablar español o, incluso, que el niño ya haya nacido, lo que no se ajusta a ninguna de esas posibilidades. Nos extraña que la actriz no hubiera decidido modificar esta parte, especialmente flagrante, durante los ensayos, aunque también cabe que el director obligase a recitar el texto tal y como estaba escrito (cf. 2.3.2.).

Otras veces el calco puede obedecer a un desconocimiento básico de la lengua o a un despiste, del cual nadie está libre, pero en esos casos la lógica debería imperar:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Hipólito se pregunta adónde llevó la policía a su hija.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Hipólito	Pra onde?	¿A dónde?		¿A dónde?
Delia	<u>Sei lá!</u> Papai! Sei lá!	No lo sé, papá. <u>No lo sé.</u>		<u>Está ahí,</u> papá. <u>Está ahí.</u>

La traducción de *Sei lá!* por *Está ahí* es aberrante si tenemos en cuenta que la actriz señala al fondo, donde no hay nada, pues Desi se encuentra a varios kilómetros de distancia de ellos. Llama la atención que nadie de los más de veinte actores, técnicos y el director haya reparado en esta contradicción; es cierto que puede aducirse que no disponían del texto original para comparar, pero la lógica debería haber imperado y, en consecuencia, haber optado por eliminar la réplica. Además, tampoco entendemos cómo se ha llegado a la traducción de *Sei lá* por *Está ahí* porque la traducción literal de *Sei lá* es *Sé ahí/allí*, puesto que los adverbios *lá* y *cá* pueden funcionar como adverbios modales aportando diversos significados según su colocación tales como negación, énfasis, repetición o aproximación.

El calco puede modificar totalmente el sentido de la obra o dar lugar a un sinsentido muy grande en otras ocasiones:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amado le explica a Hipólito cómo manipuló parte de la información.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amado	(...) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é? Aprígio, a <u>pederastia</u> faz	(...) Tu yerno empujó al muchacho, al amante, debajo del autobús. Asesinato. ¿Es o no es? Hipólito, la <u>homosexualidad</u> vende		(...) Tu yerno empujó al chico, a su amante, debajo del autobús. Asesinato. ¿O no es así? Aprígio, la <u>pederastia</u>

	vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! (...)	periódicos a mansalva. Hemos hecho, hoy, se están haciendo trescientos mil ejemplares. (...)	hace vender la hostia de periódicos. Hemos tirado, están rodando trescientos mil ejemplares. (...).
--	--	---	---

La palabra *pederastia* puede significar dos cosas según el diccionario *Aulete*:¹⁴³ «relación entre un adulto y un niño» y «homosexualidad masculina». Por lógica, en este texto donde en ningún momento se hace referencia a la pederastia, el autor habla de homosexualidad masculina —a la posible relación entre Pelayo y el hombre al que besó—. Este error, que nos parece bastante grave, desvirtúa la obra en su recta final, pues nos encontramos en su antepenúltima escena y, sin duda, desconcierta al público. Además de este grave calco,¹⁴⁴ se ven otros al final como son *tirar ejemplares* o *rodar ejemplares* cuando se deberían utilizar otros verbos más apropiados como *hacer*, *imprimir*, etc.

Como dijimos en su momento, sabemos de los personajes a partir de lo que ellos mismos cuentan, de lo que cuentan otros personajes y de cómo lo cuentan. Los diálogos son muy importantes para entender la psicología del personaje. Cometer un calco en ciertos pasos de la obra, y según qué calco, puede provocar que un personaje pase de ser bueno a malo. Como muestra:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi no quiere ver a su marido por miedo a que la detengan y abusen de ella. ¹⁴⁵			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Nunca pensei que. Me puseram nua! Fiquei nua pra dois sujeitos!	No pensé que... Me hicieron desnudarme. Me desnudé para dos tipos.		Nunca pensé que. Me dejaron desnuda. Desnuda, Dalia, delante de esos dos fulanos.
Delia	<u>Mas não vá contar isso pra o Arandir!</u>	<u>Pero no le vayas a decir eso a Pelayo.</u>		<u>Pero eso no va a contar nada para Arandir.</u>

La traducción de *Pero eso no va a contar nada para Arandir* resulta, aparte de una mala traducción realizada por alguien con un enorme desconocimiento de la lengua portuguesa, incoherente con la trama de la obra donde sabemos que Desi y Pelayo están

¹⁴³ (Cf. <http://www.aulete.com.br/pederastia>)

¹⁴⁴ Según el DRAE en su edición enmendada, *pederastia* puede referirse a la «práctica del coito anal». No obstante, nos parece una definición arcaica, al menos en España, y cuya definición primaria se refiere al «abuso sexual cometido con niños». (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=pederastia>).

¹⁴⁵ Tampoco llegamos a saber qué grado de abuso cometen Amigo y Amado para con Desi ya que no se ve. Solo sabemos que la obligan a desnudarse porque Amado le dice que se desnude en su escena y por lo que cuenta Desi en esa misma escena, aunque no sabemos más detalles.

enamorados. Con esta réplica, Delia, celosa de su hermana por Pelayo, parece estar desmontando todo su amor. Por otra parte, parece extraño que, según el T₃, Desi no reaccione ante la idea de que si le cuenta a su marido que han abusado de ella, a él no le vaya a importar. Es otro ejemplo más de cómo una mala traducción estropea una obra maestra y de la importancia de la contratación de traductores profesionales si queremos una traducción de calidad.

5.2.2.- Ambigüedades

Las ambigüedades, aunque no muy numerosas, merecen en nuestra opinión una consideración aparte ya que no entran en ninguno de los apartados propuestos. Asimismo, habrá que ser muy cuidadosos para mantener aquellas ambigüedades textuales que el autor ha propuesto y para no crear otras que puedan dar lugar a confusión.

5.2.2.1.- Deseadas

Habrán muchos casos en los que los textos encierren ciertas ambigüedades con el fin de crear una confusión intencionada en el espectador. Será importante, pues, mantener esta ambigüedad con el fin de no revelar el desenlace antes de tiempo o de tomar partido por uno u otro personaje.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi y Delia discuten sobre por qué su padre, Hipólito, no va a casa.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Não <u>gosta</u> de Arandir — por quê?	No le <u>cae bien</u> Pelayo. ¿Por qué?		No <u>le gusta</u> Arandir, ¿por qué?
Delia	Ciúmes.		Celos.	Celos.
Desi	<u>De mim?</u>	¿ <u>De mí?</u>	¿ <u>De Pelayo?</u>	¿ <u>De mí?</u>

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Última conversación de Madre y Alejandro. Ella intenta convencerlo para que no se vaya.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madre	Devias cá passar mais tempo.		Deberías venir más a menudo.
Alejandro	Acha?		¿Eso crees?
Madre	Acho. Ainda por cima agora o meu marido já <u>gosta</u> de ti.	Sí. Encima, ahora le <u>gustas</u> a mi marido.	Sí. Además, ahora le <u>caes bien</u> a mi marido.
Alejandro	Entendemo-nos.		Nos entendemos.

Vemos aquí dos casos donde la ambigüedad se resuelve porque es imposible de mantener. En portugués, el verbo *gostar* puede significar, al igual que en español, «sentir atracción física por alguien» y «caerle [a alguien] bien una persona» con la diferencia de que en portugués prima más el segundo significado, mientras que en español el primero, a no ser que haya un claro contexto que indique lo contrario. Por ello, en el primer caso se decidió traducir ese *gostar* por *caer bien* ya que Hipólito está enamorado de Pelayo, aunque nadie lo sabe (y, de hecho, sospechan que está enamorado de Desi, de su propia hija) y en el de Madre del segundo ejemplo, aunque se optó en el T₁ por *gustar* en un primer momento, se cambió en el T₂ por *caer bien* ya que la relación «más allá de la amistad» entre Padre y Alejandro solo se intuye, pero nunca se llega a saber.

También tuvimos problemas con la ambigüedad cuando se habla de los celos (*ciúmes*) pues no nos poníamos de acuerdo entre los actores sobre si tener celos de alguien implica querer a ese alguien o querer a la persona que está con ese alguien. Teníamos claro que lo que plantea Delia es que su padre está enamorado de su hermana, pero no sabíamos cuál era la mejor forma de hacerlo. Finalmente, frente a la formulación original de *celos de mí*, optamos por *celos de Pelayo*, al entender que se vería más claro. Esto nos hizo modificar algunos elementos más del texto por coherencia como puede verse en la escena final:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Escena final. Hipólito apunta a Pelayo con una pistola.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Pelayo	O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.	Me odias porque... Deseas a tu propia hija. Es pasión. Carne. Tienes celos de Desi.	Me odias porque... Deseas a tu propia hija. Es pasión. Carne. Estás enamorado de Desi.	Por eso me odias. Es deseo. Deseas a tu propia hija. Es deseo. Carne. Tienes celos de Selminha.
Hipólito	De você! Não de minha filha. Ciúmes de você. (...)	De ti. No de mi hija. Celos de ti. (...)	De ti. No de mi hija. Enamorado de ti. (...)	De ti. No de mi hija. Celos de ti. (...)

Como podemos apreciar, hubo que obviar la referencia a los celos porque mantenerla hubiera supuesto eliminar la frase con mayor peso de la obra (*De ti*). Por ello, cambiamos el *Tienes celos de Desi* por un *Estás enamorado de Desi* para mantener la fuerza de la apoteósica escena final.

La ambigüedad también es útil para entender la personalidad de un personaje, ya que según el personaje del que se trate podrá emplear una formulación poco clara para dar a entender algo sin decirlo:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi defiende la hombría de su marido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Ou o senhor não entende que? Eu conheço muitas <u>que é uma vez por semana</u> , duas, e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo o dia! Todo o dia! Todo o dia! Meu marido é homem! Homem!	¿Acaso usted no entiende que...? Conozco muchas <u>que una vez por semana</u> , dos, e incluso de quince en quince días. Pero mi marido está ahí todo el día. Todo el día. Todo el día. Mi marido es un hombre. Un hombre.		¿Es que usted no entiende que...? Yo conozco mujeres <u>que lo hacen una vez por semana</u> , o dos, o de quince en quince días. Pero mi marido todos los días, todos los días, todos los días. Es un hombre. Un hombre.

Desi es una mujer sencilla sin muchos estudios y con cierto sentido del pudor. Por ello, en el T₀ ni siquiera se acerca a la expresión *fazer o amor* o *ter sexo* y utiliza un escueto *conheço muitas que é uma vez por semana*. Esa ausencia de palabras nos aporta un extra de información: Desi es demasiado pudorosa como para decir algo parecido a *relaciones sexuales*. Por eso, en el T₁₋₂, omite el verbo y dice simplemente *conozco muchas que una vez por semana*. La réplica, a pesar de la ausencia de verbo subordinado, es totalmente transparente. En este sentido, no compartimos la explicitación del T₃ cuando Desi dice *Yo conozco mujeres que lo hacen una vez por semana*. Y por supuesto no compartimos en absoluto que en ese montaje se explicita el momento del beso en el asfalto, pues precisamente toda la obra se articula en torno a la referencia a ese hecho, sin mostrarlo nunca, y eso obliga a que los espectadores tengan que recurrir a su imaginación para rellenar ese hueco de la historia.

5.2.2.2.- No deseadas

Si es importante mantener la ambigüedad deseada en el texto para no tomar partido por ninguna de ellas, también lo es no crear nuevas que puedan desorientar o incluso ser motivo de risa.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi intenta convencer a Delia de que es feliz.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Fala! E olha! Dália veio para cá logo depois da lua-de-mel. <u>Vive com a gente. Não sai daqui.</u> Fala. Sou feliz?	Habla. Y mira. Delia vino aquí a vivir con nosotros justo después de la luna de miel. <u>Vive con nosotros y no sale de aquí.</u> Dile. ¿Soy feliz?	Habla. Y mira. Delia vino aquí a vivir con nosotros justo después de la luna de miel. <u>Vive con nosotros y apenas sale de casa.</u> Dile. ¿Soy feliz?	Dilo. Y mira una cosa. Dalia vino aquí nada más acabar la luna de miel. <u>Vive con nosotros. No sale de aquí.</u> Díselo. ¿Soy feliz?

Las traducciones de las frases *Vive com a gente. Não sai daqui* son prácticamente iguales en el T₁ y en el T₃, con la salvedad de que en el T₁ las dos frases se unen mediante la conjunción copulativa *y*, mientras que en el T₀ y el T₃ se unen con una yuxtaposición. Sin embargo, esta frase nos causaba risa a los actores ya que el decir *y no sale de aquí*, daba la impresión de que Delia estaba encerrada en la casa en contra de su voluntad, por lo que optamos por modificar levemente la frase a un *apenas sale de casa*. Nos parece este otro buen ejemplo de cómo el texto mejora con el trato con los actores.

5.2.3.- Neologismos

Cuando hablamos de neologismos, nos referimos tanto a aquellas palabras o frases hechas creadas por el autor, como a las creadas por el traductor debido a la necesidad de que un término se diga en una palabra, cuando el idioma carece de él, o por una motivación cómica. Además, el neologismo incluye no solo la creación de un término, sino también la de una nueva acepción o de un nuevo giro en la lengua, tal como se puede extraer de la definición que da la RAE: «Vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua».¹⁴⁶

¹⁴⁶ (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=neologismo>)

5.2.3.1.- Palabras

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Daniel y Profesor discuten sobre el poder de la literatura.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	Eh bien, c'est à nous d'éduquer les lecteurs afin que la lecture ne soit plus inutile !	Nosotros somos los encargados de educar a los lectores para que la lectura no sea algo inútil.	
Profesor	Éduquer un lecteur ! <u>Comme si on éduquait un lecteur !</u> Vous n'êtes plus assez jeune pour préférer de pareilles bêtises. Les gens sont les mêmes dans la lecture que dans la vie: égoïstes, avides de plaisir et <u>ineducables</u> . (...)	¿Educar a un lector? <u>Como si a los lectores se les educase.</u> Ya no eres tan joven como para decir barbaridades semejantes. Las personas son iguales leyendo que en la vida: egoístas, ávidas de placer e <u>ineducables</u> . (...)	¿Educar a un lector? <u>Como si a los lectores se les pudiese educar.</u> Ya no eres tan joven como para decir barbaridades semejantes. Las personas son iguales leyendo que en la vida: egoístas, ávidas de placer e <u>ineducables</u> . (...)

Como vimos antes, no solo el autor inventa palabras, también el traductor las puede inventar en pro del ritmo del texto. En este caso, además de la modificación que se produce para favorecer la naturalidad y que se desarrolló durante los ensayos, cabe señalar la invención de la palabra *ineducable*, que pudiera parecer un calco del francés, pero que se creó siguiendo las reglas de formación de palabras del español —al término educar se le añadió el prefijo *in-* que significa negación y el sufijo *-able*, que significa capacidad o posibilidad—, al no existir una sola palabra para traducir este término y ser absolutamente necesario para no romper el ritmo del monólogo. Por ello, y al creer que es fácilmente reconocible por los espectadores, optamos por el neologismo al igual que hicimos con el siguiente caso de *Viuda, pero honrada*:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Dorothy Dalton y Covadonga van a casarse.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Então, já vi que a besta sou eu. E digo mais: mulher não gosta de homem!	Por lo tanto, el burro soy yo. Y digo más: a las mujeres no le gustan los hombres.	
Dorothy Dalton	O senhor só pensa em sexo!	Usted solo piensa en sexo.	Tú solo piensas en sexo.
Don JB	Lavo as mãos! Crítico do SAM! E deixa eu ver uma coisa: (<i>consulta o relógio</i>) Ih, está quase na hora do casamento! (...) Não-se <u>enchapelando</u>	Yo me lavo las manos, crítico de orfanato. Déjame que vea una cosa. (<i>mira al reloj</i>) Aj. Es casi la hora de la boda. (...) Id <u>«ensombrerándoos»</u> .	

En este ejemplo, al igual que en el anterior, nos hacía falta transmitir la información en una sola palabra. Así, tradujimos *enchapelar-se* por *ensombrerarse*, verbo formado a partir de la raíz *sombrero* y la adición del prefijo *en-*, que significa *dentro de* o *sobre* como en otros casos como *enchaquetarse* o *entaconarse* y el sufijo *-ar* para formar verbos derivados de sustantivos o adjetivos. Puede verse también un cambio en el tratamiento de Dorothy Dalton del T₁ al T₂ de *usted* a *tú* debido a que el actor pensó que, como Don JB iba a convertirse en su futuro suegro, era más lógico tratarlo de tú.

Otras veces el neologismo tiene un marcado carácter cómico:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	Los «animales» llevan a la guarida del general Garza		
	T ₀	T ₁	T ₂
C	Senhor General, viemos em paz. Estamos interessados na sua cultura. Isto é uma comédia gnosiológica. Queremos gnonhecê-lo.	General, venimos en son de paz. Estamos interesados en su cultura. Esto es una comedia gnoseológica. Queremos «cognocerlo».	

Como vemos, la «invención» del verbo *cognocer*, que vendría a significar *conocer gnoseológicamente*, viene dado por la creación del verbo *gnonhecer* en portugués. Sin embargo, al contrario del portugués decidimos meter la raíz en la segunda sílaba en vez de en la primera al considerar que el verbo inventado *gnonecer* era demasiado difícil para los actores y, de este modo, el juego de palabras pudiera entenderse mejor. No será este el único caso donde Viera Mendes invente una palabra o una expresión, como puede verse en:

<i>Padam padam</i>			
	T ₀	T ₁	T ₂
Pedro	O “vantocix”?	¿El “vantócix”?	
Andrés	Porque na incompetência é que está o ganho. E há um verbo para isso: incompetar.	Porque en la incompetencia está la virtud. Y ya existe un verbo para eso: incompetear.	

En el primer ejemplo, la palabra inventada es *vantocix* de la cual no se dice nada más allá de que *no ha dejado de aumentar en la región de las nubes*, pero por las posteriores réplicas, tanto de Pedro como de Patricia, se sobrentiende que es algo malo y un término relacionado con la ciencia. En este caso, se optó por conservar la palabra tal cual, aunque añadiendo una tilde para mantener la pronunciación original.

En el segundo ejemplo, encontramos dos elementos para analizar: la invención del refrán *na incompetência é que está o ganho* y la de la palabra *incompetar*. En cuanto al refrán, es una deformación del original *na poupança está o ganho* (literalmente, *en el ahorro está el premio*). Al no haber un refrán totalmente equivalente, optamos por modificar otro en español *en la paciencia está la virtud*, lo que nos dio como solución traductora *en la incompetencia está la virtud*. Juzgamos pertinentes estos cambios, sin perjuicio de que existan otras soluciones, ya que lo que Andrés quiere transmitir es que la incompetencia es algo bueno y, por otra parte, se trata de una construcción que el público puede percibir como natural sin mucha dificultad. De hecho, posteriormente crea el verbo *incompetar* cuya traducción ha originado el neologismo *incompetentear* siguiendo las reglas de formación de palabras del español que hemos comentado anteriormente.

Otras veces el neologismo tiene un marcado carácter expresivo:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Covadonga acaba de enviudar.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Covadonga	Papai, sou então viúva?	Papá, ¿entonces soy viuda?	
Don JB	Viuvíssima!	«Viudíssima».	

La creación del neologismo *viuvíssima* se debe en este caso por el plus de expresividad que Don JB quiere aportar ya que el adjetivo *viuda* es absoluto, es decir, se puede ser viuda o no, pero no se puede ser más o menos viuda. Por ello, se ha de traducir esa mayor expresividad que, esta vez, puede hacerse con los mismos mecanismos que en la LO, añadiendo el sufijo superlativo *-íssimo* a la base *viuda*.

Si hay un caso claro de neologismo, en el sentido más amplio del término dentro de este corpus, es el que nos ofrece Madame Cricrí en *Viuda, pero honrada* pues se trata de un personaje que no habla bien el idioma y, por ello, suele modificar el género de las palabras o inventarse frases hechas, como veremos en el siguiente apartado.

5.2.3.2.- Frases hechas

La creación de frases hechas, entendidas en la definición más amplia que aporta el DRAE,¹⁴⁷ puede deberse a diversos factores: presentar un personaje como ignorante o hacerlo pasar por pedante, al no conocer la correcta formulación de un refrán, o simplemente buscar un matiz hilarante.

De nuevo, dentro del apartado cómico, sobresale en este corpus el personaje de Madame Cricrí en *Viuda, pero honrada*.

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Diablo Fonseca le confiesa a Psicoanalista y a Madame Cricrí su perversión.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	Então, eu vou contar, baixinho, bem baixinho... Há uns milhões de anos que eu sonho com uma viúva. Dia e noite, só penso nela. É minha sina, Madame!	Entonces, se lo voy a contar muy bajito, muy bajito... Hace millones de años que sueño con una viuda. Día y noche solo pienso en ella. Es mi sino, Madame.	
Madame Cricrí	<u>Eu arranjar</u> viúva recentinha, de 48 horas!	<u>Yo le «consiga»</u> una viuda reciente. De menos de 48 horas.	
Diablo Fonseca	Não serve, Madame!	No me sirve, Madame.	
Madame Cricrí	De 24 horas, <u>fresquinha!</u>	De 24 horas, <u>con el cuerpo aún caliente.</u>	
Diablo Fonseca	Madame, aquela que eu espero, há milhões de anos, não é uma qualquer. É viúva, porém honesta. Só serve assim.	Madame, aquela a la que espero, desde hace millones de años, no es una viuda cualquiera. Es viuda, pero honrada. Solo esa me sirve.	
Madame Cricrí	Honesto? Viúva honesto? Oh, você <u>tirou meu rebolado!</u>	¿Viuda, pero honrada? Oh, usted <u>me ha puesto patas arribas.</u>	

En ambos casos, creemos que el nuevo uso de la frase hecha va un paso más que el texto original, pero considerando que es un texto cómico y que hay momentos en los que hay pérdidas inevitables, el traductor goza de una mayor libertad a la hora de recrear el texto. Así, la *viúva fresquinha* se convierte en una viuda *con el cuerpo aún caliente*. Claramente se ve cómo Madame Cricrí se equivoca y le adjudica a la viuda las características del marido muerto ya que es común afirmar, cuando alguien lleva poco tiempo muerto, que su cuerpo *aún está caliente*. El segundo caso es más complicado ya que la expresión *tirar o rebolado* no existe, aunque sí existe una parecida *perder o*

¹⁴⁷ El DRAE define la *frase hecha* como la «frase que es de uso común y expresa una sentencia a modo de proverbio» y como «frase que, en sentido figurado y con forma inalterable, es de uso común y no incluye sentencia alguna». (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=frase>). En el presente análisis, como hemos afirmado, utilizaremos el sentido más amplio del término que incluye ambas definiciones.

rebolado, que significa *dejar a alguien desconcertado*.¹⁴⁸ Por ello, había que deformar una expresión en español. Optamos por utilizar la misma estrategia que el original y alterar la expresión *poner algo patas arriba* que solo se aplica a cosas para aplicársela a una persona. Además, se añadió una «s» al final como si fuera una ultracorrección al intentar concordar el sustantivo *patas* con el adverbio *arriba*.

Por último, hay que mencionar el paso de *eu arranjar* por *yo le «consiga»*. Para mantener la comicidad de esta réplica, hay que tener en cuenta que el portugués posee, además del infinito impersonal, un infinitivo personal conjugado o flexionado cuyas formas coinciden con las del futuro de subjuntivo en los verbos regulares. En el ejemplo portugués, podemos suponer que Madame Cricrí se equivoca bien porque no usa una perífrasis (*vou arranjar*), bien porque utiliza la primera persona del infinitivo personal conjugado. Así pues, para realzar el efecto cómico y mantener la confusión optamos por emplear el subjuntivo, que en español es un modo que suelen confundir los extranjeros cuando se expresan en nuestra lengua.

Podemos ver otros ejemplos de Madame Cricrí en:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Madame Cricrí le propone a Don JB que su hija se busque un marido en la redacción de su periódico.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madame Cricrí	O seu próprio filha escolhe! O corcunda sabe como se ajeita!	Su «propio» hija «escoja». Cada vieja con su pareja.	

La réplica de Madame Cricrí no tiene desperdicio. En un primer momento confunde el género del adjetivo *próprio* y lo concuerda en masculino en lugar de en femenino y, después, utiliza el refrán *O corcunda sabe como se ajeita* («El jorobado sabe cómo arreglarse») en vez de *O corcunda sabe como se deita* («El jorobado sabe cómo acostarse»), que viene a significar que cada cual ha de hacer lo que sus posibilidades le permitan. En la traducción intentamos ir un paso más dado que el idioma nos lo permitía. Así, mantuvimos el error del género en el adjetivo *propio* —lo cual nos vino muy bien porque quien hizo de Covadonga fue un hombre con barba— y cambiamos el modo del verbo con la intención de crear una cacofonía «tradicional» en español *su hija escoja*, que suena igual que *su hija es coja*, propiciando un calambur. Por último, nos vimos obligados a cambiar el refrán original ya que no encontramos uno equivalente

¹⁴⁸ (Cf. <http://www.aulete.com.br/rebolado>)

con el que hacer alguna modificación jocosa. Por ello, nos fuimos al refrán *Cada oveja con su pareja*, que es parecido al original pues viene a decir que «a cada uno lo suyo» y cambiamos la palabra *oveja* por *vieja*, pero manteniendo la rima, que es una característica de la mayoría de los refranes y, además, nos permitía hacer alusión a la situación escénica ya que estaba presente Tía Asamblea, una mujer mayor honrada que nunca ha conocido varón.

En otras ocasiones, el propio autor es quien inventa una expresión que es «intraducible» por desconocida:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Palomo va a ir al teatro a sustituir a Dorothy Dalton en su noche de bodas.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Que gaffe é essa? Então, o senhor tem a coragem de ir para o teatro com esses modos varonis, essa masculinidade repelente?	¿Qué broma es esta? ¿Tienes el valor de ir al teatro con esos modos varoniles y esa masculinidad repelente?	
Palomo	É que, desgraçadamente, eu sou como o <u>chinês da anedota</u> , homem pra chuchu!	Es que, desgraciadamente, soy como <u>el del chiste</u> , demasiado hombre.	
Don JB	Mas não devia! No Brasil, o bom gosto nunca foi qualidade de homem! Repare em certos críticos da nova geração: são como o nosso Dorothy Dalton. Procure imitá-los. Vamos fazer um teste!	Pues no debería serlo. En este país, el buen gusto nunca ha sido una cualidad propia de hombres. Repare en algunos críticos de la nueva hornada: son como nuestro Dorothy Dalton. Intente imitarlos. Vamos a hacer una prueba.	

El autor menciona aquí al *chinês da anedota*, una expresión que solo hemos encontrado en otro escrito del autor (Rodrigues 1993: 51-52) donde desarrolla un concepto, *o complexo de vira-latas*, que él mismo creó. Así, el propio autor asegura que al *chinês da anedota* «precisará de dez para segurar» (serán necesarios diez para cogerlo). No obstante, en este caso el personaje nos explica por qué es como él: porque es *homem pra chuchu*, es decir, suponemos que es necesaria mucha fuerza para cogerlo. Por ello, optamos por neutralizar y borrar cualquier mención al *chinês* y hablar solo de *el del chiste*, más general ya que no creemos que hablar del *chino* aporte información extra, además de que a los chinos no se les conoce precisamente por una masculinidad exacerbada. También optamos por neutralizar *no Brasil* y traducirlo por *en este país*, un ejemplo más de neutralización como otros que pueblan el presente capítulo.

Asimismo, el traductor puede adaptar un refrán porque lo justifique un juego de palabras, aunque el original sea real:

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Segundo encuentro del Antón ermitaño y Max, este ya visiblemente cansado.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Antón	A esperança é a última a morrer	La esperanza es lo último que muere.	
Conde	Então vamos matá-la. Depressa	Entonces vamos a matarla. Deprisa.	

La expresión original en portugués existe, no así la expresión en español, que es una deformación de *La esperanza es lo último que se pierde*. Sin embargo, esta alteración es necesaria para entender la réplica de Max (*Entonces vamos a matarla. Deprisa*) y para poder continuar con la obra pues el refrán, aunque modificado, es fácilmente comprensible e identificable para el público meta.

5.2.4.- Juegos de palabras

La traducción de juegos de palabras siempre supone un verdadero quebradero de cabeza para los traductores, pues quizá sea aquí donde se vea más claramente que las lenguas no son, ni mucho menos, paralelas o equivalentes en su totalidad. Además, en el caso de la traducción teatral, el traductor no puede recurrir a algunas estrategias como son las notas al pie de página o la paráfrasis explicativa. En cambio, sí puede jugar con el elemento multidimensional con objeto de reforzar el juego de palabras. También puede añadir otros juegos de palabras que no aparecen en el original para compensar aquellos que no haya podido transmitir:

<i>Como mujer</i>			
Sit.	Fátima y Boabdil discuten sobre cómo gobernar el reino.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Fátima	Les traîtres grouillent comme de la vermine! Ces sont des parasites bien gras, élevés à l'ombre du pouvoir ; pourquoi ne pas leur couper la tête? Commence par le Conseil, tous ces notables dodus, gavés de tes faveurs et qui s'abreuvevent en plus, aux largesses de l'ennemi.	Los traidores pululan como piojos, son parásitos cebados a la sombra del poder. ¿Por qué no cortarles la cabeza? Empieza por el Consejo, por todos esos notables panzurrone, que han recibido mil favores tuyos y encima se lucran con la generosidad del enemigo.	
Boabdil	Est-ce le moment, et surtout lesquels? Que ferais-je d'un Conseil décimé? Si je vous écoutais, <u>il ne resterait pas grand monde!</u>	¿De veras cree que es el momento? ¿Y a quién mataría? ¿De qué me serviría un Consejo diezmado? Si le hiciera caso, <u>¡no quedaría títere con cabeza!</u>	

En este caso vemos que los traductores han optado por incluir un juego de palabras donde no existía. Así pues, la expresión *il ne resterait pas grand monde!* pasa a *¡no*

quedaría títere con cabeza!, que enlaza perfectamente con la réplica anterior de Fátima donde afirma que el Consejo está formado por *traidores* (la idea del traidor como un títere en manos del enemigo) a los que habría que cortar la cabeza (*¿por qué no cortarles la cabeza?*), así que estimamos que, en este caso, la traducción está más que justificada.

En otros casos, el juego de palabras solo se consigue modificando el referente primigenio por otro que encaje en el texto. En estas situaciones, aunque se produzcan cambios en cuanto al significado, nos parece coherente realizarlos en pro de mantener la coherencia y la armonía en el texto.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor y Daniel hablan sobre el frío que pasan en casa de este primero.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	(...) Savez-vous pourquoi il fait plus chaud à l'Université ? Parce qu'elle est bombardée sans cesse. À chaque bombardement, vous avez des planchers détruits à brûler. Si les Barbares torpillaient davantage mon quartier, je pourrais vous offrir un gîte plus tempéré.	(...) ¿Sabes por qué hace más calor en la Universidad? Porque la bombardean sin cesar y tras cada bombardeo hay suelo destruido ardiendo. Si los bárbaros atacaran más a menudo mi barrio, podría ofrecerte un refugio mejor aclimatado.	
Daniel	Ça, c'est ce que j'appelle <u>de l'humour à froid.</u>	Esto es lo que yo llamo un <u>carácter frío.</u>	

Como puede verse en este ejemplo, Daniel hace referencia, en el texto original, al humor irónico, diríamos incluso negro, de Profesor, quien afirma que podría ofrecerle un lugar más cálido a su invitado si los bárbaros atacaran con mayor frecuencia su zona. Como las referencias al frío y al calor son constantes en toda la obra, estamos ante un juego de palabras de difícil solución, pues la expresión *humor frío* no existe en español y el equivalente más claro sería *humor negro*. Finalmente, optamos por mantener el elemento clave, la idea de frío, y modificar la anterior palabra con objeto de mantener el juego de palabras. Así llegamos a la versión definitiva que hemos señalado: *carácter frío* y que es perfecta para la situación, pues la imagen de una persona que tiene un carácter frío y calculador es la de aquella que es capaz de pedir que ataquen su barrio para que haya un poco más de calor.

En otros contextos, es casi imposible mantener el juego de palabras:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Marina se queja del frío que pasa.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	C'est parce que vous êtes trop frileuse. Normal : combien pesez-vous ? Quatre-vingt livres ?	Eso es porque eres demasiado friolera. Normal. ¿Cuánto pesas? ¿40 kilos?	
Marina	Je pèse deux mille livres : les livres que vous brûlerez pour me réchauffer, Professeur.	Peso 2000 libros: los libros que quemarás para calentarme, Profesor.	Peso 2000 libros: los libros que quemará para calentarme, Profesor.

Este juego de palabras —que comparte elementos de análisis con los tratamientos (cf. 5.3.1.) y las referencias culturales (cf. 5.3.2.)— es muy difícil de rehacer. El chiste se basa en que las palabras *libro* y *libra* son la misma en francés *livre*, pero eso nos causa dos problemas de traducción: el primero, que el español tiene dos palabras donde el francés solo tiene una; el segundo, que en España las libras como medida de peso no suelen ser usuales y menos para el peso de una persona. Así pues, aunque el juego se pierde, ya que el peso de Marina se transforma en kilos, con el consiguiente cambio en la cantidad, el mensaje y la fuerza que transmite se entiende perfectamente por la frase de Marina: «Peso 2000 libros». Como observaremos en el punto 5.3.1., el tratamiento de Marina a Profesor varió durante el montaje, como puede verse en la diferencia entre la réplica del T₁ y T₂ de Marina.

Veamos otro ejemplo más de juegos de palabras intraducibles:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Diablo Fonseca se dispone a resucitar al marido de Covadonga para hacerse con ella.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	Dei o maior golpe da minha vida. Vocês vão ver o que é classe, (<i>entram Ivonete e Pardal</i>) Dona Ivonete, acabei de fazer uma coisa que me dá direito de chamá-la "minha"!	Ha dado el mayor golpe de mi vida. Van a ver ahora lo que es clase. (<i>entran Covadonga y Palomo</i>) Doña Covadonga, acabo de hacer una cosa que me da derecho a llamarla «mía».	
Palomo	Sua?	¿Suya?	
Diablo Fonseca	Minha!	Mía.	
Psicoanalista	Nossa!	Dios mío.	X
Diablo Fonseca	Minha!	Mía.	X
Otorrino	Nossa!	Dios mío.	X
Covadonga	De ninguém!	De nadie.	

En este caso el juego de palabras procede de los significados de *nossa* que puede referirse a *nuestra* o puede ser un acortamiento de la interjección de sorpresa *nossa senhora!*, de ahí la reacción final de Covadonga. Sin embargo, nos resultó imposible mantenerlo en la traducción pues no encontramos una expresión que pudiera servir. En un primer momento se optó por *Dios mío*, a sabiendas de que no se mantenía el juego de palabras, pero al menos incluía un posesivo en la interjección. Pero con el paso de los ensayos, vimos que no tenía sentido la escena y eliminamos las tres réplicas. Señalemos a este respecto que, en ciertos casos, la eliminación de réplicas no merma la integridad de la obra, sino, por el contrario, constituye una estrategia útil en aquellos momentos en los que, como hemos visto antes, la imposibilidad de mantener el juego de palabras conduce a situaciones sin sentido. No obstante, esta estrategia ha de ser empleada como último recurso y solamente cuando sea imposible el traspaso de información.

Asimismo, otras veces es necesario retorcer un poco el texto para que el juego de palabras pueda seguir existiendo dado que es absolutamente necesario mantener alguno:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Marina y Profesor discuten sobre conceptos abstractos.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Marina	Après l'éternité, vous invoquez l'Occident ! Vous avez le talent de parler de grands machins qui n'existent pas.	Y tras la eternidad, evocas Occidente. Tienes ¹⁴⁹ el talento de hablar de grandes conceptos que no existen.	
Profesor	Admirable, Marina ! Il faut proposer cela aux dictionnaires : « Occident : grand machin qui n'existe pas. Voir Éternité » — éternité serait écrit en <u>caractères gras</u> . Oh, pardon.	Admirable, Marina. Habría que proponérselo a los diccionarios. «Occidente: Gran concepto que no existe. Ver Eternidad». Eternidad estaría escrito con <u>letras gordas</u> . ¡Oh! Lo siento.	
Marina	Pourquoi vous excusez-vous ?	¿Por qué te disculpas?	¿Por qué se disculpa?
Profesor	Parlez de <u>gras</u> , devant de vous, c'est de mauvais goût. Autant parler d'une chute d'eau au Sahel.	Hablar de <u>cosas gordas</u> delante de ti es de mal gusto. Es como hablar de una cascada en el Sahara.	

El problema al que nos enfrentamos en esta ocasión fue la traducción de la expresión francesa *caractères gras* —literalmente *caracteres grasos*—. En español equivale a la expresión *en negrita*, pero con esa traducción se pierde el juego de palabras y no podía perderse porque enlaza con la réplica de Marina y su influencia continua en las demás réplicas. Después de muchas vueltas, decidimos bajar un poco el nivel —ya que, a fin

¹⁴⁹ El tratamiento de Marina hacia Profesor varió de *tú* a *usted* desde el T₁ al T₂.

de cuentas, Profesor está en su casa y tiene cierta confianza con Marina— y hablar de *letras gordas*, es decir, en mayúsculas. De esa forma mantuvimos el juego en esa réplica y en las subsiguientes.

Es el caso también de *Tercera edad* donde:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	B y A se plantean su matrimonio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
B	(...) Onde é que está o ramo?	(...) ¿Dónde está el ramo?	
A	Qual ramo?	¿Qué ramo?	
B	O ramo da noiva.	El ramo de novia.	El de la novia.
A	Qual ramo? Eu nasci na Grécia Antiga. As noivas no meu tempo não tinham ramos. (...)	¿Qué ramo? Yo nací en la Antigua Grecia. Las novias en mi época no tenían ramos. (...)	¿Qué ramo? Yo nací en la Antigua Grecia. Allí las novias no tenían ramos. (...)

El juego de palabras reside en que la palabra *ramo* puede significar en español tanto *rama* como *ramo* y, por consiguiente, se pierde ese matiz. Sin embargo, al ser palabras muy parecidas fonéticamente, es fácil reconocer el juego de palabras, aunque en español quede más forzado. Observamos dos cambios en la obra con respecto a la primera traducción: la eliminación de la palabra *ramo* en la segunda réplica de B y el cambio del foco temporal *en mi época* por el local *allí*. Ambos cambios, que están justificados desde el punto de vista de la fluidez y la naturalidad, nos parecen muy correctos.

En otros casos, aunque haya que cambiar el referente, el juego de palabras puede mantenerse:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor regaña a Marina por ser tan ilusa.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	Je ne suis pas dur avec vous. J'essaie seulement de vous <u>mettre un peu de plomb dans la cervelle</u> .	No soy duro contigo. Solo intento <u>quitarte esos pájaros de la cabeza</u> .	
Marina	Autour de la ville, je connais beaucoup de Barbares <u>qui pourraient s'en changer</u> .	En los alrededores de la ciudad, conozco algunos bárbaros <u>que podrían encargarse de matarlos</u> .	

La expresión francesa *mettre du plomb dans la cervelle* sería parecida a nuestro *amueblarle la cabeza*. El juego aquí viene dado porque entendiéndola literalmente significa *meterle a alguien un balazo en la cabeza*, de ahí la respuesta de Marina. Sin

embargo, la expresión, que podría traducirse literalmente, solo tendría sentido en esta segunda acepción. Por ello, había que buscar alguna otra que reprodujera ambos sentidos. Escogimos la expresión equivalente *tener pájaros en la cabeza* por significar lo mismo que la original y para mantener el juego con la réplica de Marina.

Es el mismo caso que en:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	A responde al ofrecimiento de B sobre volver a la acción.		
	T ₀	T ₁	T ₂
A	Ah, <u>as armas e os barões assinalados...</u> Fim de citação. (...). A minha vida foi matar pessoas. <u>Mas os reformados já não reformam.</u> O meu estado é voz passiva. Como os actores que sempre quis matar. Resta-me restar. Não vou. Prefiro dedicarme ao sentimento.	Ah, <u>las armas y los varones señalados...</u> Fin de la cita. (...) Mi vida era matar gente. <u>Pero ya no hay júbilo para los jubilados.</u> Mi estado es la voz pasiva, como los actores que siempre quise matar. Solo me resta restar. Mejor no. Prefiero dedicarme a mis sentimientos.	Ay, <u>las armas y los varones señalados...</u> Fin de la cita. (...) Mi vida era matar gente. ¹⁵⁰ <u>Pero ya no hay júbilo para los jubilados.</u> Mi estado es la voz pasiva, como los actores que siempre quise matar. Solo me resta restar. Pero mira, mejor no. Prefiero dedicarme a mis sentimientos.

Al igual que en el anterior ejemplo, en ciertas ocasiones es mejor sacrificar las palabras en pro del efecto. En este caso, hablamos de repetición de dos palabras parecidas, pero con significados diferentes: *reformado* (*jubilado*) y *reformar* (*mejorar* o *corregir*, además de *jubilar*). Era necesario mantener este juego de palabras. Como el elemento central aquí era la referencia a la jubilación, decidimos traducir *reformado* por *jubilado*. Para mantener el juego de palabra optamos por hablar de *júbilo* y así decir que ya no hay *júbilo para los jubilados*. El otro juego de palabras del texto *resta-me restar* puede traducirse casi literalmente. Sin embargo, decidimos añadir el adverbio *solo* para que sonase más natural.

También conviene analizar la traducción de la cita «as armas e os barões assinalados». Esta frase, atribuida a Camões, aparece traducida al español tanto en su variante «...y los barones señalados» como «...y los varones señalados». Optamos por la escritura con «v» por encontrarlo más lógico y porque se basa en el primer verso de la *Eneida*: *arma virumque cano*, haciendo referencia al *vir*, hombre virtuoso y valeroso, aparte de ser la forma que siguen la mayoría de las traducciones. Además, al contar con la ventaja de

¹⁵⁰ Esta frase no aparece en la obra por un descuido del actor.

que no existe diferencia entre la «b» y la «v» en español, el público no se va a dar cuenta de cómo está escrita la palabra y la entenderá como mejor considere. Es un claro caso de homofonía.

Por último, vemos cómo el actor añadió un marcador discursivo oral para naturalizar el texto (*pero mira*), lo cual nos parece que redundante en la fluidez. Puede que el texto original sea más directo, pero consideramos que el añadido no introduce ninguna desviación importante.

Otras veces, el cambio se produce debido a que la traducción literal, aunque posible, es menos común en la lengua meta:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Ainda não acabei, Pardal. Responde, eu sou importante aqui no Brasil? Eu <u>mando e desmando</u> ? Ou, pelo contrário, sou um fósforo apagado?	Aún no he acabado, Palomo. Respóndeme. ¿Yo soy importante en este país? ¿Yo pongo y dispongo? O, por el contrario, soy como una cerilla apagada.	
Palomo	<u>Manda e desmanda</u>	<u>Pone y dispone.</u>	

El par *mando e desmando* podría traducirse literalmente ya que el verbo *desmandar* existe en español. Sin embargo, no es muy usual. Para mantener el juego de palabras decidimos usar *pongo y dispongo*, aunque no quiera decir exactamente lo mismo. Sin embargo, creemos que enlaza bien con un momento posterior en el que Don JB se jacta de nombrar ministros por teléfono.

Ahora bien, habrá veces en los que los juegos de palabras pasen inadvertidos para el traductor y sean prácticamente intraducibles:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Psicoanalista quiere conseguir los servicios de Madame Cricrí.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dr. Lupicinio	Madame, a senhora é <u>francesa</u> ?	¿Es usted <u>francesa</u> ?	
Madame Cricrí	Faz diferença?	¿Por qué pregunta?	
Dr. Lupicinio	Responda, Madame!	Responda, por favor.	
Madame Cricrí	<u>Polaca!</u>	Soy <u>polaca.</u>	
Dr. Lupicinio	Tem certeza?	¿Está segura?	
Madame Cricrí	Nasci lá!	Nací allí.	
Dr. Lupicinio	Quer dizer que as polacas existem?	¿Quiere decir que las polacas existen?	
Madame Cricrí	Parrece!	Eso «parece».	
Dr. Lupicinio	Quem diria?	Ver para creer.	

No caímos al realizar la traducción y durante los ensayos en que aquí había un juego de palabras ya que juzgábamos que la escena era bastante absurda de por sí. No fue hasta después del estreno cuando la profesora Ana Díaz nos hizo saber que la palabra *polaca* significaba en el Brasil de los años 50 *prostituta*. Así, cuando Madame Cricrí dice que ella es *polaca* se produce un juego de palabras que estimamos intraducible en español y, por lo tanto, se pierde pues, aunque existen actos sexuales con nombres de nacionalidades (francés, griego, cubana, noruego, etc.), no hay una palabra que sea, al mismo tiempo, sinónimo de prostituta. Como curiosidad, hemos de decir que el actor que hacía de Lupicínio era polaco, mientras que la actriz que hacía de Madame Cricrí era alemana, pero con tan buen nivel de español que tuvo que «desaprender» español para interpretar a un personaje con tanta «inventiva lingüística» como Cricrí.

En cambio, otras veces el juego de palabras es demasiado sutil. Aun así, es necesario traducirlo:

<i>Viuda, pero honrada</i>				
Sit.	Diablo Fonseca llama a su amigo en el infierno.			
	T ₀	T ₁	T ₂	
Diablo Fonseca	(...) Alô? Carrapeta? Sou eu, Carrapeta. Vai-se navegando. Carrapeta, preciso de um favor teu, de mãe pra filho caçula. Examina aí no fichário se tem um crítico da nova geração, que foi atropelado por uma carrocinha de chicabon. Procura na letra <u>C</u> . Não é <u>V</u> . C, seu zebu! Escuta, Carrapeta: C e não V. Não tem na C? E na V? Achaste? (<i>põe a mão no fone e vira-se para os demais</i>) Estão pondo certos críticos teatrais da nova geração na letra V. (<i>destapa o fone</i>) Dorothy Dalton, sim, esse, esse mesmo!	(...) ¿Hola? ¿Carrapeta? Soy yo, Carrapeta. Vete por ahí. Carrapeta, necesito un favor, de madre a hijo pequeño. Examina en el fichero si está un crítico de nueva generación que fue atropellado por un carrito de helados. Busca en la letra <u>C</u> . No en la <u>M</u> . La C, so cernícalo. La C no es la M. ¿No está en la C? ¿Y en la M? ¿Lo has encontrado? (<i>pone la mano en el teléfono y se gira a los demás</i>) Están poniendo a ciertos críticos de nueva generación en la M. (<i>destapa el teléfono</i>) Dorothy Dalton, sí, ese mismo.		
Don JB	Acharam?	¿Lo han encontrado?		
Diablo Fonseca	(...) (<i>de novo para o inferno</i>) Faz o seguinte, Carrapeta, presta atenção: manda esse animal para cá. Agora mesmo. Manda pela <u>Western</u> . És uma mãe, Carrapeta, (<i>desliga</i>) Tudo arranjado!	(...) (<i>de nuevo al infierno</i>) Haz lo siguiente, Carrapeta, presta atención: manda a ese animal para aquí. Ahora mismo. Manda por <u>Seur</u> . Eres una madre, Carrapeta. (<i>cuelga</i>) Todo arreglado.		

En la primera réplica de Diablo Fonseca se hace referencia a que Carrapeta busque a Dorothy Dalton en la C (suponemos que de *crítico*), mientras que Carrapeta se dedica a buscarlo en la V (de *viado*) donde finalmente lo encuentra. Como vemos muy

sutilmente Nelson Rodrigues está llamando *maricones* a gran parte de la nueva generación de críticos teatrales. Sin embargo, para que el público meta pueda llegar a entender el sutil chiste es necesario cambiar esa *V* por una *M*.¹⁵¹ Asimismo, puede apreciarse otro referente cultural en la segunda réplica de Diablo Fonseca, cuando menciona la *Western*, un servicio de mensajería. En nuestra traducción, lo adaptamos a *Seur* por ser una empresa española y más conocida, a pesar de que la *Western* está presente en España.

Otras veces, los juegos de palabras se realizarán durante los ensayos:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Continúa el interrogatorio a Viuda.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Aruba ¹⁵² / Amigo	Devido ao calor, o cadáver. <u>Já tem mau cheiro.</u>	Por el calor, el cadáver... <u>empieza a oler mal.</u>	Por el calor, el cadáver... <u>empieza a oler a mierda.</u>	Debido al calor, el cadáver <u>ya tiene mal olor.</u>
Amado	<u>Que se dane.</u> (...) Seu marido tinha um <u>amigo</u> chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia.	<u>Que se joda.</u> (...) Su marido tenía un <u>amigo</u> llamado Pelayo; un amigo que usted reconoce perfectamente en la fotografía.	<u>Que le den por el culo.</u> (...) Su marido tenía un <u>amiguito</u> llamado Pelayo; un amiguito que usted reconoce perfectamente en la fotografía.	<u>Que se pudra.</u> (...) Tu marido tenía un <u>amigo</u> llamado Arandir. Ese amigo que la senhora está reconociendo en la fotografía.

En efecto, fue durante los ensayos del T₁ cuando pensamos en que el *Que se dane* quedaría más fuerte y evocaría la presunta homosexualidad o bisexualidad del muerto con un *Que le den por el culo* que con *Que se joda*. Vemos también un juego de palabras en el T₃, *Que se pudra*, dado que hace referencia a un cadáver. Asimismo, durante los ensayos, se pasó de *amigo* a *amiguito* en un intento de hacer todavía más asqueroso el monólogo de Amado y de *oler mal* se pasó a *oler a mierda*. Por el contrario, la traducción de la réplica de Aruba, *Debido al calor, el cadáver ya tiene mal olor*, nos parece un calco muy poco expresivo: sin ser incorrecto desde el punto de vista gramatical, recuerda más a un texto escrito que a una frase oral.

Otras veces, el juego de palabras es pequeño, pero para su consecución es necesario retorcer un poco la frase:

¹⁵¹ No obstante, en el montaje realizado en 2014 la palabra *maricón* se dijo explícitamente en una voz en off.

¹⁵² Como ya hemos visto, el papel de Aruba lo realizó Amigo en el montaje del T₂.

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vellido reconoce haberse llevado el dinero de Vlado.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vellido	Por favor, seu Vado. Eu <u>juro</u> que devolvo tudo.	Por favor, D. Vlado. Tengo <u>interés</u> en devolvérselo todo.	
Vlado	Quero <u>juros</u> .	Quiero <u>intereses</u> .	

En este caso, de nuevo, la lengua nos juega una buena pasada. En el caso original, el verbo *jurar* y la palabra *interés* (*juro*) es la misma, con lo cual se forma un juego de palabras entre el interés de hacer algo y los intereses que Vlado pide por el dinero que Vellido se ha llevado. En español, como hemos dicho, hay que retorcer algo la frase y hablar de *tener interés* en hacer algo para poder repetir la palabra *interés*, formando el juego de palabras.

5.3.- Multidimensionalidad

La multidimensionalidad del texto es fundamental para entender el «hecho diferencial» del texto teatral, que se ejecuta de forma oral, visual y cultural. En este apartado analizaremos la traducción del tratamiento, las referencias culturales, el argot y los nombres propios.

5.3.1.- Tratamiento

La cuestión del tratamiento es más espinosa de lo que podría parecer a simple vista, precisamente por su aparente invisibilidad. Es decir, los juegos de palabras, los referentes culturales o los nombres propios saltan más a la vista, mientras que el tratamiento subyace durante todo el texto pero no es tan perceptible. Por ejemplo, salvo los pronombres *tú* y *usted*, los posesivos de tratamiento entre dos personas o las desinencias verbales no hay palabras en español que marquen claramente la persona a la que nos referimos. Estamos, pues, ante uno de los mayores problemas que acechan al traductor, especialmente por dos motivos: primero, porque la forma de tratar a alguien forma parte de los hábitos culturales y, segundo, porque marca en el texto teatral las relaciones de poder entre los personajes. Según lo expuesto, en este punto analizaremos el tratamiento desde tres ópticas: las formas de cortesía, los apelativos cariñosos y los insultos.

5.3.1.1.- Formas de cortesía

La traducción de las formas de cortesía exige tomar una decisión que va a afectar a toda la obra. Hay que tener en cuenta también que el tratamiento puede variar y que un personaje tal vez no trate siempre a otro de usted: es una cuestión que depende de varios factores relacionados con la trama pues dos personajes pueden ir cogiendo confianza a lo largo de la obra o incluso pasar a ser familia, etc.

Por otro lado, la asimetría cultural va a hacer que la traducción no sea literal en la mayoría de las ocasiones: el portugués, por ejemplo, tiene tres niveles de tratamiento: *o/a senhor/a*, *você* y *tu*, mientras que el español y el francés solo tienen dos: *usted* y *tú* y *vous* y *tu*, respectivamente. Más allá del número de niveles, las correspondencias no son directas, aunque se suela enseñar tradicionalmente que:

Español	Portugués europeo	Portugués brasileño	Francés
Usted	O/A senhor/a	O/A senhor/a	Vous
	Você		
Tú	Tu	Você	Tu
		Tu	

Por supuesto, esta clasificación es meramente orientativa, como veremos a continuación. Además, cuando se habla de *portugués brasileño*, se está hablando más bien del portugués de la zona de Río de Janeiro, ya que hay multitud de dialectos en Brasil donde los tratamientos varían. Por otro lado, la traducción literal, en la mayoría de los casos está fuertemente desaconsejada pues puede crear una distancia entre personajes que no existía en el original.

Veamos algunos ejemplos de *Mi mujer*. En esta obra, Padre, Madre y Nono se tutean entre ellos y tutean al resto de personajes, pero Laura y Alejandro tratan a Padre y a Madre de *você* y de *tu* a Nono. En la traducción, optamos por traducir todos los tratamientos por *tú* dado que es el tratamiento usual en el español actual para los miembros de una familia. Asimismo, decidimos que Alejandro también tratara de *tú* a los padres debido a que, como se comprueba a lo largo de la obra, su confianza lo permite.

En *Los combustibles*, por su parte, Profesor trata a su ayudante Daniel y a Marina de *vous*, así como estos a él. Los únicos que se tutean en la obra son la pareja de jóvenes enamorados: Marina y Daniel. Por el contrario, en la primera versión que entregamos a

los actores, optamos por eliminar todo tipo de diferencia entre ellos y que todos pasasen a tutearse. Sin embargo, los actores prefirieron que Marina, que en un principio tiene menos confianza con Profesor, pasara a llamarle de usted, aunque en algunos momentos clave —el segundo acto tiene un momento de gran intensidad—, también lo pueda tratar de *tú*. Podría pensarse que es una incoherencia, pero en diferentes situaciones comunicativas se produce un titubeo entre el *tú* y el *usted* en la relación entre dos personas cuando hay confianza, pero no se llega a saber si la suficiente, por ejemplo.

Como hemos señalado, el tratamiento no es inmutable y, de hecho, no es raro que cambie. Es más, puede cambiar incluso en un mismo monólogo:

<i>El beso en el asfalto</i>					
Sit.	El periodista Amado intenta sonsacar a Viuda con rudeza.				
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃	
Amado	<u>Cala</u> a boca! <u>Cala</u> a boca! Escuta. <u>Você</u> tem um amante e com toda a razão. Com toda a razão. Conheço a <u>sua</u> vida, de fio a pavio. <u>A senhora</u> arranjou, <u>cala</u> a boca. <u>Arranjou</u> um cara quando <u>percebeu</u> , entende? Ao perceber que <u>seu</u> marido mantinha relações anormais com outro homem. (...)	<u>Cállate</u> la boca. <u>Cállate</u> la boca. (<i>cambia de tono</i>) <u>Escúchame</u> . <u>Tú</u> tienes un amante y con toda la razón del mundo. Con toda la razón del mundo. Conozco <u>tu</u> vida de cabo a rabo. <u>Usted</u> empezó, <u>cállate</u> la boca. <u>Usted</u> empezó con un tipo cuando <u>se</u> <u>dio</u> cuenta, ¿lo <u>entiende</u> ? De que <u>su</u> marido mantenía relaciones anormales con otro hombre. (...)			<u>Cállate</u> la boca. <u>Escucha</u> . <u>Tú</u> tienes un amante y con toda la razón. Con toda la razón. Conozco <u>tu</u> vida de cabo a rabo. <u>La señora</u> <u>se ha liado</u> ... Que <u>te calles</u> la boca. <u>Se ha liado</u> con un tío cuando <u>se ha dado</u> cuenta. ¿ <u>Te enteras</u> ? Cuando <u>se ha dado</u> cuenta de que su marido mantenía relaciones anormales con otro tío. (...)

En este caso, es el nerviosismo o la rudeza de Amado lo que le hace perder los estribos y, por tanto, empieza a tratar a Viuda de tú, cuando hasta el momento en esa escena la estaba tratando de *a senhora*. Como puede verse en el texto original, Amado utiliza los tres tipos de tratamiento del portugués: el *tu* (*Cala a boca!*) el *você* (*Você tem um amante*) y *a senhora* (*A senhora arranjou*). Es, por tanto, obligatorio mantener esa asimetría, aunque en español solo tengamos dos tratamientos. Así, tenemos el uso del *tú* (*Cállate la boca. Tú tienes un amante*) para sustituir el *tu* y el *você* y el *usted* para sustituir al *a senhora* (*Usted empezó*). En cuanto al T₃, se ha cometido un calco al traducir *a senhora* por *la señora*.

En esta obra, los tratamientos supusieron todo un rompecabezas, ya que hay muchos personajes interrelacionados. En nuestra traducción, optamos por usar aquellos que nos

parecieron más naturales en español. Así, los miembros de la familia se tratan de tú entre ellos y el periodista y el policía también lo hacen así, ya que son amigos, del mismo modo que le ocurre a Desi y Delia con su vecina Matilde. Sin embargo, Amado y Amigo tratan de usted a Desi, ya que es una detenida. Esta fue una de las razones que nos llevaron a modificar el nombre, pues no tenía sentido que los policías trataran a Selminha por un diminutivo cariñoso y, al mismo tiempo, la llamasen de usted.

Por su parte, el T₃ calca los tratamientos del original y así, Desi y Delia llaman a su padre, Hipólito, de usted, pero lo llaman *papá*, lo cual no dejar de ser extraño, aunque posible. No obstante, sí adaptan algunos tratamientos como el de Desi y Delia con Matilde porque se tratan de tú.

Asimismo, es importante evitar los falsos amigos y recordar que, por ejemplo, *senhor/a* puede anteceder tanto el nombre con el apellido, pero en español el término *señor/a* puede ir delante solo del apellido; si antecede al nombre ha de usarse *don/doña*, como podemos ver en el siguiente caso:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	A y B hablan sobre su futuro enlace.		
	T ₀	T ₁	T ₂
A	Vamos ter de cancelar o casamento, <u>Senhor</u> Merlim.	Vamos a tener que cancelar la boda, <u>don</u> Merlín.	
B	<u>Senhora.</u>	<u>Doña.</u>	
A	Vamos ter de cancelar o casamento, <u>Senhora</u> Merlim.	Vamos a tener que cancelar la boda, <u>doña</u> Merlín.	

Sin embargo, habrá veces en que no podamos modificar el tratamiento, bien porque sea parte de un juego de palabras, bien porque forme parte de un equívoco dentro del propio diálogo.

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Max llega a una taberna a intentar que le den de comer en su inocencia.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Hermana ¹⁵³	Apresento-te o senhor...		Te presento al señor...
Max	Max		Max.
Hermana	O senhor Max. Acabou de chegar à nossa terra		Al señor Max. Acaba de llegar a nuestra tierra.

¹⁵³ Es muy común que los personajes en las obras de Vieira Mendes vayan ganando nuevas personalidades. Aquí Hermana será también la dueña de la taberna.

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Max conoce a su padre, un pescador mortal que lo abandonó cuando era pequeño.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Max	Estou perdido. Preciso de chegar ao outro lado.	Estoy perdido. Necesito llegar al otro lado.	
Hermana ¹⁵⁴	Apanha um avião.	Coge un avión.	
Max	Quero caminhar sobre as águas.	Quiero caminar sobre las aguas.	
Hermana	És o Senhor?	¿Eres el Señor?	
Max	<u>Senhor</u> Max. Hoje é o meu dia. O meu único dia. O meu primeiro dia.	El <u>Sr. Max</u> . Hoy es mi día. Mi único día. Mi primer día.	

Como vemos, en el primer ejemplo, no es necesario cambiar el tratamiento pues Max es quien no quiere dar su apellido o simplemente se equivoca y no sabe responder — recordemos que en esta escena Max, un ser inocente como un niño, acaba de salir al mundo exterior y es la primera vez que habla con alguien que no es ni su hermana ni su criado Antón—. Así, aunque Hermana pregunte por el apellido, una opción lógica, Max le responde dándole su nombre.

En el segundo ejemplo, hay un evidente juego de palabras debido a la polisemia de la palabra *senhor*, que también puede referirse al dios cristiano. Cuando Hermana le pregunta si es el Señor (las mayúsculas no afectan a la declamación, lo que ayuda a hacer según qué juegos de palabras), Max, que aún se encuentra al principio de la obra, responde que es el Sr. Max. Nuevamente, el juego de palabras nos hace incurrir en un error con objeto de mantener la broma. Asimismo, creemos que este segundo juego de palabras está basado en el anterior donde Max ha «aprendido» a presentarse como «Sr. Max». La gran diferencia entre el original y su traducción es que, mientras que la portuguesa es correcta, en la traducción española el personaje incurre en un error que estimamos se puede justificar por mantener la coherencia de la obra.

Además, el uso de una u otra forma de expresión del tratamiento puede ser el motivo principal de una escena:

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vellido le pide, sin éxito, a Vlado que le deje fumar de su porro.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vellido	Que homem bruto, meu Deus! Vado, deixa eu fumar!	¡Qué hombre más bruto, por el amor de Dios! Vlado, déjame fumar.	
Vlado	Ainda sou <u>Seu</u> Vado pra você. Perdeu o respeito, seu miserável?	Para ti sigo siendo <u>D.</u> Vlado. ¿Ya me has perdido el respeto, miserable?	

¹⁵⁴ Aquí Hermana es un compañero pescador del padre de Max que, por haber salido del palacio, se ha vuelto mortal.

Vellido	Homem que me judia, eu não chamo de senhor. É Vado, e olhe lá.	Al hombre que me chulea no lo trato de usted. Mira, Vlado.
Vlado	Te dou uma porrada que você vê.	Te voy a meter un sopapo...
Vellido	Dá, então.	Eso me gustaría verlo.
Vlado	Gostou?	¿Te ha gustado?
Vellido	Bate mais.	Otra vez.
Vlado	Nojento!	Asqueroso.
Vellido	Bate, seu bobo, bate.	Pégame, cabrón, pégame.

En un intento de rebeldía, Vellido rebaja el tratamiento de Vlado y lo trata de tú (de *don Vlado* pasa a *Vlado*). Es eso precisamente lo que le recrimina Vlado, el hecho de que haya dejado de tener un tratamiento de superioridad con respecto a él, porque lo ha rebajado a su nivel, lo que provoca que Vlado le dé una paliza a Vellido. Era, por tanto, necesario que Vellido tratase de usted a Vlado, con la forma *Don Vlado* durante toda la obra, para que se entendiera este momento de rebeldía como un intento de subvertir el orden establecido por parte de Vellido.

En ocasiones, el tratamiento puede tener varias traducciones al no estar claro a quién se dirige el personaje:

<i>La pasión según Max</i>			
Sit.	Max decide dejar de beber y de drogarse para llenar su vacío.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Max	<u>Dêem-me</u> água. Já chega de álcool. Já chega de drogas. Não sei onde estou. <u>Dêem-me</u> água. <u>Dêem-me</u> comida. Não quero que me oiçam. Vou refugiar-me com os animais. Mas os animais viram as costas a Max, ignoram o Max, atacam o Max. (...)	<u>Dadme</u> agua. Basta ya de alcohol. Basta ya de drogas. No sé dónde estoy. <u>Dadme</u> agua. <u>Dadme</u> comida. No quiero que me oiçais. Voy a refugiarme con los animales. Pero los animales le dan la espalda a Max, ignoran a Max, atacan a Max. (...)	

Esos *Dêem-me* de la réplica de Max no se dirigen a nadie en concreto y pueden referirse tanto a seres que estén allí con él como a sus visiones, porque Max está solo en escena en ese momento. También es posible que Max se dirija al público que está presenciando la obra. Ante la duda, preferimos el tratamiento de la segunda persona y traducir por *Dadme*, con idea de que el público se sintiera partícipe del espectáculo en igualdad de condiciones que el actor, aunque concluimos que era posible utilizar la tercera persona *Denme*, por si se quiere mantener un grado de «deferencia» o de distancia con el respetable o con los seres inexistentes de la cabeza de Max.

5.3.1.2.- Apelativos cariñosos

Las formas de expresar cariño son tantas como personas hay en el mundo. Aunque este planteamiento pueda parecer un tanto exagerado, sí es cierto que hay una gran variedad en las maneras de expresar amor o cariño. También es cierto que cada una aporta una información extra sobre la forma de ser de esa persona, lo cual es sumamente interesante a la hora de caracterizar a un personaje. Al igual que sucede con los insultos, como veremos después, la traducción estará fuertemente condicionada por quién lo dice, a quién y en qué momento.

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	B hace ver a los demás que están en una obra porque están rodeados de atrezo.		
	T ₀	T ₁	T ₂
B	(...) Latex, <u>meus filhos</u> . Isto é feito com latex e umas tintas e umas merdas. (...)	Látex, <u>hermosos</u> . Esto está hecho de látex y pintura y otras mierdas.	

En esta obra contábamos con la facilidad, que al mismo tiempo es un problema, de no saber si la persona que habla es un hombre o una mujer. Por ello, había que optar por fórmulas que no fuesen específicas de un sexo u otro. En este caso, optamos por una palabra que, a nuestro juicio, es bastante neutra para referirse a un grupo de amigos. La palabra *hermosos*, que hemos oído a muchas personas de diferentes lugares geográficos, aunque casi siempre de Madrid y del sur, nos parecía una buena opción, al igual que a los actores, que la aceptaron de buen grado.¹⁵⁵ Posiblemente, si nos moviésemos en otras latitudes, hubiésemos escogido otra palabra, pero como hemos mencionado en capítulos anteriores, el bagaje cultural y vital del traductor influye también a la hora de realizar las elecciones terminológicas.

Como decíamos, la multitud de formas de expresar cariño permite elegir entre varias posibilidades a la hora de traducir su expresión, teniendo en cuenta quién lo dice, a quién se dice y en qué contexto:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Pelayo vuelve de la comisaría.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Pálido!	Estás pálido.		¡Qué demacrado!
Pelayo	Morto de sede!	Estoy muerto de sed.		Estoy muerto de sed.
Desi	Água	Agua.		Agua.

¹⁵⁵ Ya que la obra iba a realizarse en Granada, pensamos incluso en traducir *meus filhos* por *primores*, que es una bella palabra del acervo granadino. Sin embargo, intentamos «universalizar» un poco más la obra utilizando una palabra que pudiese entender más gente.

Pelayo	Polícia é uma gente que. Dália, <u>meu anjo</u> . Agua, sim?	La policía son unas personas que... Delia, <u>bonita</u> . Un poco de agua. ¿Sí?	La policía es una gente que... Dalia, <u>mi ángel</u> , agua sí.
Desi	Gelada.	Helada.	Bien fría.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Pelayo vuelve tras despedirse de la oficina.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Pelayo	Fugindo, eu? A troco de quê? Eu não fiz nada. Não sou nenhum criminoso. Eu apenas. Telefonei para cá. Sempre ocupado!	¿Huyendo yo? ¿Por qué? No he hecho nada. No soy ningún criminal. Yo solo... Llamé a casa y estaba siempre ocupado.		Huyendo. ¿Yo? ¿Por qué iba a huir? Yo no he hecho nada. Yo no soy ningún criminal. Yo solo... Te he estado llamando. Estaba siempre ocupado.
Desi	O telefone, <u>meu bem</u> . Tive de desligar, claro! Ligavam pra cá e diziam horrores! Ouvi palavras que eu não conhecia!	El teléfono, <u>mi vida</u> . Tuve que desconectarlo, claro. Llaman y decían cosas horribles. He oído palabrotas que ni conocía.		El teléfono, <u>cariño</u> . Tuve que dejarlo descolgado. Me llamaban y me decían horrores. He oído insultos que ni conocía.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi y su padre Hipólito discuten sobre el beso en el asfalto.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Não, senhor! O senhor já me ofendeu e tem que me escutar. É so uma pergunta. Eu preciso saber. Está ouvindo? Preciso saber se meu pai é capaz de gostar. Neste momento, o senhor gosta de alguém? Ama alguém, papai?	No señor. Tú me has ofendido y tienes que escucharme. Y solo es una pregunta. Necesito saberlo. ¿Me estás oyendo? Necesito saber si aún eres capaz de querer. ¿Ahora mismo te gusta alguien? ¿Quieres a alguien, papá?		No señor. Usted me ha ofendido y ahora me tiene que escuchar. Es solo una pregunta. Necesito saber si mi padre es capaz de amar. ¿En este momento usted quiere a alguien? ¿Amas a alguien?
Hipólito	Quer mesmo saber?	¿Quieres saberlo?		¿De verdad que lo quieres saber?
Desi	Quero!	Sí.		Sí que quiero.
Hipólito	<u>Querida</u> , neste momento eu... eu amo alguém.	<u>Querida</u> , en este momento, yo... quiero a alguien.		<u>Cariño</u> , en este momento yo... sí que amo a alguien.

Vayamos por partes. En los ejemplos anteriores, encontramos una palabra cariñosa pronunciada en tres situaciones diferentes: por un hombre a su cuñada de 15 años, por una mujer a su marido y por un padre a su hija adulta.

En el primer caso preferimos no calcar la expresión *meu anjo* y optamos por *bonita* al entender que no es tan común que un hombre se dirija a su cuñada llamándola *ángel*, expresión que nos parece más propia en boca de un enamorado. En el segundo, ese *meu bem* que Desi le dedica a Pelayo se ha traducido en el T₁₋₂ y el T₃ por *mi vida* y *cariño*, respectivamente. Si bien ambas opciones son buenas traducciones, la primera nos

parece más típica de una relación amorosa y, por tanto, menos marcada en ese sentido que la segunda, lo cual no deja de ser una apreciación personal. Por último, en el tercer caso, *querida* se ha mantenido en el T₁₋₂ mientras que se ha traducido nuevamente por *cariño*. En definitiva, hay decisiones que dependen del bagaje cultural y personal del traductor por lo que esta escena nos resultó muy difícil de traducir, pues no somos padre ni hija.¹⁵⁶ Como la actriz que hacía de Desi, amén de los demás miembros de la compañía, no apreció ningún extrañamiento en el uso de la palabra *querida* en este contexto, decidimos mantenerla.

Este es uno de los puntos más subjetivos de todo el análisis porque estará muy influido por las vivencias del traductor. Sin embargo, como hemos procurado mostrar, sí será posible juzgar qué expresiones no son propias de una situación comunicativa determinada.

5.3.1.3.- Insultos y palabrotas

Los insultos son un tipo de palabras fuertemente arraigado en la cultura cuyo uso y fuerza varían en función de la edad y el sexo de quien lo profiere, de quien lo recibe o de la relación existente entre ambas personas.¹⁵⁷ Incluimos también en esta categoría las palabrotas ya que comparten algunos rasgos en común, como la importancia de quién, cuándo y en qué contexto las dice.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor le dice a Marina que debería alimentarse mejor.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Marina	C'est une excellente idée. Que me proposez-vous ? A part d'un morceau de cadavre gelé, je ne vois pas ce que je pourrais manger.	Es una idea excelente. ¿Qué me propones? Porque aparte de un trozo de cadáver congelado no veo qué podría comer.	Es una idea excelente. ¿Qué me propone? Porque aparte de un trozo de cadáver congelado no veo qué podría comer.
Profesor	Attendez... Voici un aliment	Espera... Aquí hay un alimento que te nutrirá más:	

¹⁵⁶ Efectivamente, el traductor teatral ha de «ponerse en la piel» de los personajes a la hora de traducir — recordemos las características de *primer actor*, *primer director* y *primer dramaturgo en lengua meta*— y, del mismo modo que hemos referido que no somos ni padre ni hija, también se podría aducir que no somos periodistas, yonquis o cualquier otro tipo de personas. Sin embargo, los tratamientos cariñosos, más en el ámbito familiar, son importantes, ya que una gran parte del público se sentirá muy identificado con ese habla, más que con el habla de los yonquis o de los médicos.

¹⁵⁷ Es bastante común en España que dos personas que tienen una relación de mucha confianza se insulten entre ellas como si fuera casi un gesto cariñoso. Aunque usualmente se ha identificado esta conducta como algo esencialmente masculino, es cada vez más común entre mujeres.

	que vous nourrira davantage : <i>L'Honneur de l'horreur</i> , de Kleinbettingen. Vous allez devorer ça.	<i>El honor del horror</i> de Kleinbettingen. Vas a devorarlo.	
Marina	<u>Quel cynisme !</u>	<u>Eres un cínico.</u>	<u>Usted es un cínico.</u>

Vemos aquí un caso de lo que acabamos de afirmar. La formulación del insulto que le profiere Marina a Profesor, aunque de «baja intensidad» ha de variar por el cambio de tratamiento de tú a usted que se produce en el T₂. Así, la frase de Marina tiene, casi obligatoriamente, que añadir el sujeto implícito que hay en el T₁ pues si dijera solamente *Es un cínico* no tendría la misma fuerza que *Usted es un cínico*, que es justamente lo contrario que pasaría si se usara la forma de tratamiento tú.

En otros casos, el insulto gana carga despreciativa en la lengua meta al incluir alguna palabra malsonante en su propia formulación:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor y Daniel discuten pues este último le dice que sabe la relación entre Profesor y Marina, su novia. Es entonces cuando Marina entra.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	C'est ça. Vous voudriez me faire croire qu'en temps de paix, vous étiez un enfant de choeur ?	No, a lo mejor me quieres hacer creer que en tiempos de paz serías <u>un niño del coro.</u>	No, a lo mejor me quieres hacer creer que en tiempos de paz serías <u>un hermanita de la caridad.</u>
Profesor	En temps de paix, j'avais mieux à séduire que vos tourterelles. Et, maintenant, si vous n'êtes pas content, vous n'avez qu'à aller loger ailleurs, vous et votre...	En tiempos de paz tendría personas mejores a las que seducir que a tus novias. Y ahora, si no estáis contentos aquí, no tenéis más que iros a vivir lejos tú y tu...	
Marina	Votre quoi ?		¿Tu qué?
Profesor	Votre <u>allumeuse de bas étage.</u>		Tu <u>calientapollas barata.</u>

Como vemos en este ejemplo, la expresión *allumeuse*, que significa «Femme aguichante, qui cherche à exciter les hommes» según *Le Trésor de la Langue Française*,¹⁵⁸ pasa a convertirse en *calientapollas*, cuyo significado creemos evidente. Sin duda, el insulto es más fuerte en español que en francés, por ser más gráfico. Sin embargo, dada la situación en la que se da, al final de una bronca entre Profesor y Daniel —de hecho, Daniel agradece a Profesor tras este insulto—, consideramos que es una buena opción para provocar las iras de Daniel. Asimismo, vemos cómo la primera

¹⁵⁸ Véase <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=885751170>.

réplica de Daniel cambia pasando de *niño del coro* a *hermanita de la caridad*. Aunque ambas soluciones nos parecen válidas para expresar esa idea de inocencia, la propuesta del actor nos pareció más española que la dada originalmente.

No obstante, habrá casos donde será posible traducir literalmente el insulto, al coincidir su uso en las dos lenguas:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	Se inician los preparativos para la «guerra-comedia».		
	T ₀	T ₁	T ₂
S	É a nossa última comédia: matar o General Garza. Chegámos à ilha. Vocês já não são actores num filme. São 3 homens num helicóptero.	Es nuestra última comedia: matar al general Garza. Llegamos a la isla y vosotros ya no sois actores de una película sino 3 hombres en un helicóptero.	
B	Isto vai durar quanto tempo? Deixei as minhas vitaminas no hotel.	¿Esto va a durar mucho? Me he dejado las vitaminas en el hotel.	
S	<u>Paneleiro.</u>	<u>Maricón.</u>	
B	<u>Panequê?</u>	<u>¿Mariqué?</u>	
S	<u>Paneleiro.</u>	<u>Maricón.</u>	
B	Eu nasci na Grécia Antiga. Não conheço essa palavra.	Nací en la Antigua Grecia. No conozco esa palabra.	
S	Eram todos heterossexuais na Grécia Antiga?	¿Erais todos heterossexuales en la Antigua Grecia?	
B	Heteroquê?	¿Heteroqué?	
S	Não vale a pena.	Déjalo, no vale la pena.	

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	Continúan los preparativos de la «guerra-comedia».		
	T ₀	T ₁	T ₂
S	Actor a sério... <u>Meus grandessíssimos filhos da puta, actores de merda</u> que não convencem um canguru. (...)		Actor de verdad... <u>mis grandísimos hijos de puta, actores de mierda</u> que no convencéis ni a un canguro. (...)

En ambos casos, los insultos son fácilmente transferibles por mera traducción literal. Quizá pueda llamar la atención la frase inventada por el propio autor *não convencem um canguru* que en nuestra opinión ha de traducirse literalmente ya que el efecto se entiende.

Otras veces, el personaje puede insultarse a sí mismo, por lo que será necesario calibrar el grado de dureza del insulto:

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	Júlia le cuenta a Sofia lo mala que son las condiciones de trabajo para gente humilde como ella.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Júlia	(...) Y te miras en la puerta de cristal y dices: hola <u>pringada</u> , que eres una <u>pringada</u> . (...)	(...) E olhas-te na porta de vidro e dizes: olá <u>desgraçada</u> , porque és uma <u>desgraçada</u> . (...)	

En este caso, se produce un cambio de foco en la traducción del insulto *pringada*, que significa literalmente *llena de pringue*, por *desgraçada*, que sería alguien que *sufre una desgracia*. Ahora bien, como sabemos, los idiomas no son equivalentes al 100 %, de ahí la necesidad de la figura del traductor, y por consiguiente entendemos que este cambio está plenamente justificado. Cambiar el foco del insulto será necesario muchas veces para mantener el efecto del texto original y, por lo tanto, no habrá de considerarse una desviación o, en todo caso, si se quiere, deberá entenderse como una desviación necesaria.

Al igual que las formas de cortesía, los insultos dependen mucho de quién los dice y a quién se dicen:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Inicio de la obra. Don JB llama a Palomo a su despacho.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Pardal! Pardal!	Palomo. Palomo.	
Palomo	Pronto, doutor!	Estoy aquí, señor.	
Don JB	Entra, seu zebu!	Entra, <u>mostrenco</u> .	

Don JB llama a Palomo *zebu*, literalmente nuestro *cebú*, expresión que viene de *zé buceta*, que es un insulto usado en Brasil para designar a alguien tonto, aunque también pueda referirse a un arrogante o a un fantasma. Por ello, decidimos traducirlo por *mostrenco*, que quiere decir tonto y también gordo. El porqué de esta elección se basa en la forma de ser del personaje: un director-dictador de unos 50 años, que usa un lenguaje en ocasiones desfasado, y en ese sentido tanto *zebu* en portugués de Brasil como *mostrenco* en español son palabras con un cierto tono añejo.

Además, como se ha señalado, el trabajo con los actores es muy necesario para encontrar el mejor equivalente teniendo en cuenta la situación comunicativa y el tipo de personaje que el actor interpreta:

Viuda, pero honrada			
Sit.	Covadonga visita al médico con su tía.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dr. Vespa	(...) Mas vamos ver a nossa amiguinha. Está com dodói, coração? Diz pro vovô, diz?	(...) Pero vamos a ver qué le pasa a nuestra amiguita. ¿Estás malita, corazón? Díselo al yayo, anda.	
Covadonga	<u>Chato!</u>	<u>Tío pesado.</u>	<u>Viejo verde.</u>
Tía Asamblea	Sua feiosa!	Esa boca.	

Como puede verse en el texto, el Dr. Vespa es un hombre bastante baboso, por lo que el actor que hacía de Covadonga optó por *viejo verde* en lugar del *tío pesado* propuesto, más cercano del *chato* original, que se traduciría en la mayoría de las ocasiones por *pesado*.

Si bien hemos afirmado que el insulto está íntimamente ligado a quién lo dice, a quién se dice y al cuándo se dice, hay veces en que, debido a la búsqueda de un carácter cómico, esta regla se rompe:

Viuda, pero honrada			
Sit.	Psicoanalista y Otorrino discuten sobre cuál es la virtud en una relación.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Otorrino	Então, você é um <u>bode!</u>	Entonces, usted es un <u>cerdo.</u>	
Psicoanalista	Repete, se é homem!	Repítalo si es hombre.	
Otorrino	<u>Bode!</u>	<u>Cerdo.</u>	
Psicoanalista	<u>Cabra!</u>	<u>Zorra.</u>	

Encontramos dos hombres con estudios insultándose con nombres de animales, algo también usual en español. Podemos incluso intuir un juego de palabras, ya que *bode* es el macho de la *cabra*. El problema que se nos planteaba era que *cabra* no es un insulto en español (exceptuando quizá la expresión *cabra loca*, pero muy poco ofensivo). Por otra parte, *cabra* es un insulto que en portugués se aplica a las mujeres ordinarias, como en español *verdulera*, o bien puede usarse como sinónimo de *puta*, por lo que al aplicarse a un hombre provoca un efecto cómico. Solucionamos este problema intentando mantener los nombres de los animales. Así, traducimos *bode* por *cerdo*, y *cabra* por *zorra*. Ahora bien, parte de este matiz cómico se perdió en la representación ya que el papel de Otorrino lo hizo una mujer vestida de hombre, con lo que el público pudo interpretar que el segundo insulto se refería al sexo de la actriz y no al del personaje. No creemos, con todo, que esto le restase «comicidad» a la escena, sino que se produjo una variación del planteamiento original.

En nuestra opinión, este es un buen ejemplo de cómo el montaje y la representación de una obra supone, en sí mismo, un proceso de traducción y de creación de significado, en parte independiente de la traducción de la obra, debido a las restricciones que encierra un proceso en el cual se da la actuación de numerosos agentes, los actores y el director (en caso de haberlo).

Por el contrario, hay casos en los que precisamente la cultura meta favorece el chiste:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Dorothy Dalton se ofrece a hacer la crítica teatral en su propia noche de bodas.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dorothy Dalton	Então, eu vou!	Entonces voy yo.	
Don JB	E tua noite de núpcias, <u>seu zebu</u> ?	¿Y tu noche de bodas, <u>so cabrón</u> ?	
Diablo Fonseca	Não ofende <u>os zebus</u> !	No se meta con <u>los cabrones</u> .	

Vimos antes cómo *zebu* se tradujo por *mostrenco*. En este nuevo ejemplo, teníamos una ventaja a la hora de traducir la réplica de Diablo Fonseca, cuando pide que *não ofenda os zebus*. Esta vez optamos por crear un efecto más humorístico y traducir *zebu* por *cabrón*, pues hace referencia al *macho cabrío* y, a su vez, este animal es uno de los símbolos del Diablo. Así, era lógico que Diablo Fonseca, aunque diablo sin cuernos, se sintiera ofendido con esa mención a sus congéneres.

En otros casos, pueden combinarse dos o más insultos para aumentar el efecto ofensivo aprovechando las posibilidades combinatorias de la lengua:

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Gobernador civil le pide a su mujer, Anita, que muera con él.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Anita	E os nossos filhos? Não sejas egoísta, nunca passaste dum <u>reles egoísta</u> . Eu disse-o sempre.	¿Y nuestros hijos? No seas egoísta. Nunca has sido más que un <u>egoísta</u> . Siempre lo he dicho.		¿Y nuestros hijos? No seas egoísta; nunca fuiste más que un <u>cochino egoísta</u> . Siempre lo dije.

En la obra original se utiliza la expresión *reles egoísta*, que significa literalmente *egoísta ordinario* y que se tradujo en el T₁₋₂ como *egoísta*. Sin embargo, el traductor del T₃ consigue mantener bien ese efecto al traducirlo mediante una colocación española *cochino egoísta* (hubiera sido posible igualmente *cerdo egoísta*). También es interesante observar el uso de los tiempos verbales: mientras que la réplica del T₁₋₂ está escrita en pretérito perfecto compuesto, la del T₃ lo está en pretérito perfecto simple. Este hecho se

debe a la procedencia de los traductores: si bien la mayoría de los traductores del T₁₋₂ eran andaluces o del sur de España, el traductor del T₃ es gallego y en esa zona el uso de este tiempo verbal es más restringido. Es este otro ejemplo claro de cómo las vivencias y las experiencias del traductor influyen en la traducción, del mismo modo que las del autor han influido en el texto original.

Vemos otro caso claro de colocación del insulto en el siguiente ejemplo:

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Los enfermeros se llevan al Sr. Millones que, efectivamente, está loco.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	Ai o grande filho da puta!	Ay, ¡qué hijo de la gran puta!		¡El grandísimo hijo de puta!

Observamos que mientras la colocación es en portugués *grande filho da puta!*, en español el *gran* acompaña a *puta* y no a *hijo*, lo que da lugar a *hijo de la gran puta*. Sin embargo, aunque es posible la construcción *gran hijo de puta*, esta se suele utilizar justo en el sentido contrario, es decir, para alabar al interlocutor ya que, como hemos señalado, el insulto puede ser utilizado, según la situación comunicativa, como una alabanza, especialmente entre hombres. Así pues, pensamos que la traducción del T₃, a pesar de ser comprensible, no es del todo adecuada en este contexto donde Gobernador civil, exhausto al pensar que iba a morir, lo espeta con cierto rencor.

También es importante controlar la traducción de las palabras que circundan el insulto en cuestión:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Werneck, el compañero de trabajo de Pelayo se burla de él por el beso en el asfalto.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Werneck	Não conhecia, <u>seu</u> <u>vigarista</u> ? Quer ver? D. Judith! D. Judith! Eu provo.	¿No lo conocías, <u>so</u> <u>mentiroso</u> ? ¿Quieres ver como sí? Judit. Judit. Te lo voy a demostrar.		¿No lo conocías, <u>don</u> <u>embustero</u> ? ¿Quieres verlo? Judith. Judith. Te lo voy a probar.

El *seu* que acompaña a *vigarista* puede entenderse de esas dos maneras, según se desprende de la definición del diccionario *Aulete*.¹⁵⁹ Pero pensamos que no tenía sentido insultar a alguien llamándolo *don embustero* y preferimos la construcción *so mentiroso*, más acorde con lo que sería un insulto en español.

¹⁵⁹ (Cf. <http://www.aulete.com.br/seu>)

Por consiguiente, es importante saber a qué hace referencia el insulto para su correcta traducción:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amigo defiende que ella no pateó a una embarazada en la barriga.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amigo	Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. <u>Azar</u> . Agora o que eu não admito. Não admito, fica sabendo. Que eu seja <u>esculachado</u> , que receba um <u>esculacho</u> por causa de um <u>moleque</u> , de un patife como você. <u>Patife!</u>	Una torta. Ella abortó por vete tú a saber qué. <u>Mala suerte</u> . Ahora, lo que no admito. No admito, que lo sepas, es verme en la <u>mierda</u> , comerme un <u>marrón</u> por culpa de un <u>canalla</u> , de un <u>hijo de puta</u> como tú. Hijo de puta.		Un bofetón. Ella abortó no sé por qué. <u>El azar</u> . Ahora, que lo que no te consiento. No te lo consiento, entérate. Es que me metan un <u>puro</u> , que me <u>empapelen</u> por culpa de un <u>gilipollas</u> , de un <u>hijo de puta</u> como tú. Hijo de puta.
Amado	Eu não me ofendo!	A mí eso no me ofende.		Yo no me voy a ofender.
Amigo	Pois se ofenda!	Pues debería.		Pues oféndete.

La primera réplica del inspector Amigo está plagada de expresiones soeces e insultos que eran necesarios traducir correctamente para darle al personaje la fuerza requerida, sin pasarse. Para mantener la coherencia de la repetición del original, decidimos traducir la frase *Que eu seja esculachado, que receba um esculacho* por *Verme en la mierda, comerme un marrón*, ya que la *mierda* y el *marrón* hacen referencia a lo mismo, aunque se produzca un ligero alejamiento del sentido literal de *esculachar*, que significa *reprender vivamente*. En cambio, esta repetición se pierde en el T₃ donde se habla de *Que me metan un puro, que me empapelen*.

En cuanto a los insultos, Amigo utiliza en el original dos: *moleque* y *patife*, ambos con un sentido básico semejante: *mala persona*. Según esto, hay que elegir insultos que tengan también esa base, caso de *canalla* e *hijo de puta*, como hicimos en el T₁₋₂. De ahí que no consideremos adecuada la traducción de *gilipollas* que quiere decir *tonto* cuando aquí lo que se insulta no es la inteligencia de alguien, sino su catadura moral.

Además, observamos el calco de *azar* en el T₃ al traducirse por *el azar* y no por *mala suerte*, que es el sentido original. Tampoco resulta natural la última réplica de Amigo: *Pues oféndete*.

Otras veces, a pesar de lo que digan los diccionarios, hay que traducir con la lógica y no con la palabra:

El beso en el asfalto				
Sit.	Hipólito intenta irse, a pesar de las palabras de Desi.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Hipólito	Hoje, eu não me estou sentindo bem. Sério. Escuta. Vamos fazer o seguinte.	Hoy no me encuentro del todo bien. En serio. Mira, vamos a hacer lo siguiente.		Es que hoy no me encuentro muy bien. En serio. Escucha, vamos a hacer una cosa.
Desi	O senhor é <u>amigo-da-onça</u> .	Eres un <u>mentiroso</u> , papá.		Mire, usted es <u>un mal amigo</u> .

Si bien es cierto que el diccionario¹⁶⁰ define *amigo da onça*, grafía actual, como un mal amigo, no tiene sentido que una hija se refiera a su padre con ese calificativo, ya que un padre no es un amigo. Además, lo que Desi le echa en cara a Hipólito es que le está poniendo excusas baratas para no quedarse a cenar. Por lo tanto, hay que ir un paso más allá del diccionario y entender la palabra en su contexto. ¿Por qué utiliza Desi la expresión *amigo-de-onça*? Porque un mal amigo es aquel que es traidor o mentiroso, y la traición y la mentira son incompatibles con la amistad. Por ello, decidimos utilizar un término que expresase mejor en español la información contenida en el original, como es el caso de *mentiroso*, *embustero*, etc.

Otras veces los insultos están marcados por referencias culturales y es importante conocerlas para poder trasladarlos y «construir» insultos equivalentes siempre que sea posible:

El beso en el asfalto				
Sit.	Desi defiende la «honra masculina» de su marido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amigo	Você nunca ouviu falar em <u>gilete</u> ? Em <u>barca de cantareira</u> ?	¿Nunca ha oído hablar de los <u>redondos</u> ? ¿De los que van por la <u>acera de en medio</u> ?		¿Nunca has oído hablar de los <u>que les dan por los dos lados</u> ? ¿De <u>los que le hacen a la carne y al pescado</u> ?

Pasemos primero a comentar la réplica de Amigo. En ella, para desmontar el argumento en favor de la «masculinidad» de Pelayo, argumento que se basa en que este le hace el amor a Desi una vez al día como mínimo, Amigo contraargumenta apuntando que Pelayo puede ser bisexual. Para ello utiliza dos símiles *gilete* y *barca de cantareira*: el primero hace referencia a unas cuchillas de afeitar que podían cortar por los dos, de ahí el símil; el segundo hace referencia a un sistema de transporte que unía las ciudades de

¹⁶⁰ (Cf. <http://www.priberam.pt/dlpo/amigo%20da%20on%C3%A7a> y <http://www.aulete.com.br/amigo%20da%20on%C3%A7a>)

Río de Janeiro y Niterói antes de la construcción del puente Río-Niterói en los años 70, de ahí también la referencia. Obviamente, haber hecho una traducción literal — *cuchillas de afeitar y barca de la cantareira*— no hubiera aportado ninguna información al espectador y lo habría despistado. El problema residía, pues, en encontrar palabras despectivas en español para referirnos a la bisexualidad. En un primer momento, dado que *barca de cantareira* es un «carioquismo», lo traducimos por *redondo*, un «gaditanismo»; al no encontrar otra palabra equivalente, nos decidimos por la expresión *ir por la calle de en medio*, deformación de la expresión *ser de la acera de enfrente*, que significa ser homosexual. Por su parte, en el T₃ se usan otras dos expresiones *darle por los dos lados* y *darle a la carne y al pescado*, cuyo principal defecto es que son demasiado largas, sobre todo teniendo en cuenta que se repiten en la siguiente réplica de Amigo.

Asimismo, es importante no caer en el calco, pues haría que el insulto se desvirtuase ganando o perdiendo fuerza:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi se defiende del policía y el periodista.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	<u>Seus indecentes!</u> <u>Indecentes!</u> E você! Você que é pai! Sua filha é noiva e olha! Tomara que o noivo de sua filha seja tão homem como o meu marido!	<u>Impresentables.</u> <u>Impresentables.</u> Y tú. Tú que eres padre. Tu hija se va a casar y mira... Ojalá el futuro marido de tu hija sea tan hombre como mi marido.		<u>Indecentes. Indecentes.</u> Y usted. Usted es padre. Tiene una hija que se va a casar y mire... Ojalá, ojalá y el novio de su hija sea tan hombre como mi marido.
Amigo	<u>Ó sua! Lhe quebro os cornos.</u>	<u>Oh, zorra. Te voy a partir la cara.</u>		<u>Me cago en tu puta madre. Te voy a reventar.</u>

Desi, como ya hemos visto, es una mujer sencilla con una vida bastante apacible y que ha sido criada para ser una señorita, por lo que no utiliza insultos muy fuertes. Como podemos observar, usa un insulto en portugués (*indecentes*) que, si bien existe en español, como se recoge en el T₃, no tiene mucho sentido, pues queda demasiado laxo. Por eso optamos por *impresentables* que, sin dejar de ser un insulto «de señorita», es mucho más natural en español.

En cuanto a la réplica de Amigo, mientras que en nuestra versión procuramos pegarnos al texto, el T₃ se aleja demasiado del original con su *Me cago en tu puta madre* y *Te voy*

a *reventar* que añade un extra de agresividad al personaje, un extra, a nuestro juicio, exagerado.

No obstante, si hay una obra con nombre propio para hablar de la traducción de insultos y palabrotas, esta es *Navaja en la carne* que, recordemos, está protagonizada por un proxeneta, su prostituta y el trabajador del hotel en el que ambos viven. Ya que la mayoría de los insultos son proferidos por Vlado, el proxeneta, haremos una división entre aquellos que le «dedica» a Nieves, la prostituta, y los que van dirigidos a Vellido, que es homosexual y un tanto amanerado.

Veamos en primer lugar los insultos a Nieves:

<i>Navaja en la carne</i>			
#1			
	T ₀	T ₁	T ₂
Nieves	Oi, você está aí?	Ah, estás ahí.	
Vlado	Que você acha?	¿Dónde quieres que esté?	
Nieves	E que você nunca chega tão cedo.	No sueles llegar tan temprano.	
Vlado	Não cheguei, <u>sua vaca!</u> Ainda nem saí!	No he llegado, <u>gorda</u> . Ni siquiera he salido.	

<i>Navaja en la carne</i>			
#2			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Não fez? Não fez, sua <u>filha-de-uma-cadela?</u>	Ah, ¿no?, so <u>hija de perra</u> .	

<i>Navaja en la carne</i>			
#3			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Quer criar caso? Pode ficar certa que outra presepada que você me arrumar, não vai ser mole pra você. Sua <u>porca!</u> Quem você pensa que eu sou? Um <u>trouxa</u> qualquer? Assim você aprender a não querer bancar a sabida comigo.	¿Quieres pelea? Te puedo asegurar que no me vas a montar otra escenita de las tuyas, so <u>cerda</u> . ¿Quién te crees que soy? ¿Un <u>gilipollas</u> ? Así aprenderás a no hacerte la lista conmigo.	

<i>Navaja en la carne</i>			
#4			
	T ₀	T ₁	T ₂
Nieves	Está na lona?	¿Estás sin pasta?	
Vlado	Eu estou duro! Estou a nenhum! Eu estou a zero! A zero, <u>sua vaca</u> .	Sin un puto duro. A dos velas. Tieso. Tieso, <u>zorra</u> .	

<i>Navaja en la carne</i>			
#5			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	<u>Mentirosa!</u> Nojenta!	<u>Mentirosa asquerosa</u> .	

Navaja en la carne				
#6	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	A <u>vovó das putas todas</u> é metida a família, é?		La <u>yaya de las putas</u> haciéndose la santa.	
Nieves	Vovó das <u>putas</u> é a <u>vaca</u> que te <u>pariu</u> .		Yaya de las <u>putas</u> lo será la <u>zorra</u> que te <u>trajo</u> .	

En estos ejemplos nos llaman la atención dos cosas: la primera es el gran número de animales que utiliza Vlado para insultar a Nieves: *vaca, filha-de-uma-cadela, porca*, a los que se suma *galinha*, que es el que usa Vellido, insultos que en algunos casos encuentran equivalente en español (*hija de perra, cerda*) y en otros cambian (*zorra*); la segunda es que, como puede verse, la traducción del insulto no es única, sino que puede variar en función de la situación: por ello *vaca* puede traducirse como *gorda* o *zorra* (ver ejemplos 1, 4 y 6), según la situación comunicativa. Asimismo, a veces (ver ejemplo 5) se optó por fusionar dos insultos en uno con el fin de reforzar su valor expresivo, por lo que *Mentirosa! Nojenta!* se convirtió en *Mentirosa asquerosa*. El último caso, el n.º 6, sobre todo en la réplica de Nieves, vemos cómo se siguió igualmente una estrategia naturalizante con el fin de que el público entendiera la fuerza del mensaje. Así, *Vovô das putas é a vaca que te pariu* pasó a ser *Yaya de las putas lo será la zorra que te trajo*.

Veamos ahora los insultos con los que Vlado denigra a Vellido por ser homosexual:

Navaja en la carne				
#1	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	Chama mais alto. Todo <u>veado</u> é surdo.		Grita más fuerte. Todos los <u>sarasas</u> son sordos.	

Navaja en la carne				
#2	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	Vou acertar o passo <u>dessa bichona</u> .		Voy a enderezar a ese <u>invertido</u> .	

Navaja en la carne				
#3	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	Presta atenção no que vou te dizer, seu <u>veado de merda!</u>		Presta atención a lo que te voy a decir, <u>sarasa com mierda</u> .	
Vellido	Se o senhor começar a me xingar, me mando. A Neusa Sueli sabe como eu sou. Não gosto do desaforo. Nem dos meus homens aguento maltrato.		Si empezamos insultando, me piro. Nieves sabe como soy. No me gustan las faltas de respeto. Ni de mis hombres aguento el maltrato.	
Vlado	<u>Filho-da-puta! Veado nojento!</u>		<u>Hijo de puta. Maricón de mierda.</u>	

Navaja en la carne			
#4			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	<u>Veado!</u> <u>Veado de merda!</u> <u>Porco nojento!</u> <u>Ladrão sem vergonha!</u>	<u>Maricón.</u> <u>Maricón de mierda.</u> <u>Cerdo asqueroso.</u> <u>Ladrón sinvergüenza.</u>	

Navaja en la carne			
#5			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Confessa logo, <u>bicha</u> , senão vou botar pimenta no teu rabo.	Confíésalo ya, <u>bujarrón</u> , o te meto un tarro de pimenta por el culo.	

Es fácil de comprobar el gran número de insultos que Vlado dedica a Vellido y que se relacionan con su orientación sexual: *veado*, *bichona*, *veado de merda*, *veado nojento* o *bicha*. Intentamos pasarlos al español con el repertorio propio de nuestro idioma dando lugar a *sarasa*, *invertido* —que aunque algo antiguo, sirve para crear el juego de palabras con *enderezar al invertido*—, *sarasa comemierda*, *maricón de mierda* o *bujarrón*. Como vemos, nuevamente, el gran repertorio de insultos existente en español permite que el texto no sea repetitivo en ese sentido, del mismo modo que no lo es en el texto portugués y, además, como hemos visto en el caso de Nieves, su traducción no es matemática ya que *veado* se tradujo por *sarasa* o *maricón*, aunque también podrían haberse utilizado otros como *bujarra*, *bujarrón*, *maricona*, etc., sin perjuicio de la coherencia que, en este caso, vino dictada por el efecto y la base del insulto, no por la palabra en sí.

Otras veces, el insulto forma parte de un juego de palabras, por lo que será necesario utilizar una estrategia diferente según el caso:

Navaja en la carne			
Sit.	Nieves intenta echar a Vellido de la habitación.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Nieves	Para com isso, <u>pombas!</u> Será que você não se manca que não está agradando? Poxa, <u>youê é mais chato que cri-cri</u> . Por que você não se manca daqui? Vai lá pro teu quarto! <u>Vai à merda!</u> <u>Vai à puta-que-te-pariu!</u> Mas me esquece. Não quero você aqui no meu puleiro. Anda, te arranca! Te arranca, que é o melhor pra você. Já estou invocada. Muito invocada.	Para ya, <u>leñe</u> . ¿No te estás dando cuenta de que estás siendo desagradable? <u>Joder</u> , eres <u>más pesado que una vaca en brazos</u> . ¿Por qué no te largas? Ve a tu habitación. <u>Vete a la mierda con tu puta madre</u> . Pero olvídamme. No te quiero en mi cuarto. Anda, vete. Vete, que es lo mejor para ti. Ya estoy cabreada. Muy cabreada.	
Vellido	Desculpe. Não vou morrer por causa disso. Não quer eu aqui, me mando e pronto. Nunca fico onde não me querem.	Perdona. No me voy a morir por irme. Si no me quieres aquí, me voy y punto. No me quedo donde no me quieren. Además,	

	Aliás, só vim aqui porque me chamaram. Mas já vou indo. Tchou mesmo! Pensei que era o homem deste <u>galinheiro</u> que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a <u>galinha velha</u> .	solo he venido porque me habéis llamado. Pero me voy. Adiós. Pensaba que era el hombre el que era el gallo de este <u>gallinero</u> , pero no. Quien manda aquí es una <u>gallina vieja</u> . Y <u>gallina vieja no hace buen caldo</u> .
--	---	---

Empecemos por la réplica de Vellido donde llama a Nieves *galinha velha* en referencia a su cuarto, que es un *galinheiro*. Sin embargo, *galinha* significa *puta* en portugués, mientras que en español, a pesar de existir la expresión *ser más puta que las gallinas*, no identificamos directamente una *gallina* con una puta, sino más bien con un cobarde. Además, al llamarla vieja, da pie a lo que será el final de la obra, con todo el maltrato psicológico que le propina Vlado a Nieves debido a su supuesta vejez. Por lo tanto, era importante mantener aquí la expresión *gallina vieja*. Para poder hacerlo sin temor a que el público no lo entendiera, añadimos una coletilla que no hay en el texto original *Y gallina vieja no hace buen caldo*, que es la deformación del refrán *Gallina vieja hace buen caldo*, para afirmar que alguien es demasiado viejo para algo.

Por otra parte, vemos una amplia amalgama de expresiones malsonantes en la réplica de Nieves: desde tacos más suaves como *pombas (leñe)* en contraposición a *poxa (joder)*, la también expresión inocente *ser mais chato que cri cri (ser más pesado que una vaca en brazos)* o la fusión que se hace del insulto más gordo para darle más fuerza en español donde el *Vai à merda! Vai à puta-que-te-pariu* pasa a ser *Vete a la mierda con tu puta madre*.

Al igual que los insultos, las palabrotas pertenecen a ese género de palabras que no puede, en la mayoría de los casos, traducirse literalmente, pues aunque existe una equivalencia formal no tiene por qué existir forzosamente una equivalencia funcional.

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Marina y Profesor intentan «excusarse» ante Daniel por su aventura.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Profesor	Et puis <u>merde</u> ! C'est la guerre.	Y <u>joder...</u> que estamos en guerra.	
Daniel	Alors ça, non ! C'est devenu votre tarte à la crème ! Quoi que l'on vous dise, vous rétorquez : « C'est la guerre. » On vous reproche de brûler des chefs-d'œuvre, vous répondez: « C'est la guerre. ». On vous reproche d'encenser des romans de gare, vous répondez: « C'est la guerre. ». On vous reproche de séduire la fiancée de votre assistant,	Ahora no. Eso se ha convertido en tu mantra. Cualquier cosa que se te diga, tu respuesta es: «Estamos en guerra». Se te reprocha haber quemado obras maestras y respondes: «Estamos en guerra». Se te reprocha que alabas noveluchas y respondes: «Estamos en guerra». Se te reprocha haber seducido a la prometida de tu ayudante y	

	vous répondez : « C'est la guerre. »	respondes: «Estamos en guerra».
--	--------------------------------------	---------------------------------

En este caso, la palabra *merde*, aunque podría haberse traducido literalmente por *mierda*, preferimos traducirla por *joder* porque es un insulto más usual en español en este contexto y es mucho más expresivo.

Esta situación se repite en el ejemplo siguiente:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	Empieza la «guerra-comedia».		
	T ₀	T ₁	T ₂
A	Não estou a representar. Estou a viver. Sou a batalha, <u>caralho</u> . (...)	No estoy actuando; estoy viviendo. Soy la batalla, <u>joder</u> . (...)	

En esta ocasión, el portugués prefiere la formulación *caralho* (*carajo*), mientras que el español, entendemos, prefiere más *joder*, pues el uso de *carajo* está más localizado en Andalucía Occidental y Galicia.

Al igual que hemos visto antes con los insultos, en *Navaja en la carne* existe una amplia amalgama de expresiones malsonantes cuya traducción supuso problemas de diferente índole:

<i>Navaja en la carne</i>			
#1			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Mas pode ficar sabendo que estou <u>com o ovo virado</u>	Pues que sepas que estoy <u>hasta los cojones</u> .	

<i>Navaja en la carne</i>			
#2			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Quer tomar outro cacete? Não, né? Então <u>não me enche o saco!</u> Já estou cabreiro com você. Se espernear, te meto a mão.	¿Quieres llevarte otra hostia? No, ¿verdad? Entonces <u>no me toques los cojones</u> . Ya estoy bastante cabreado contigo. Si me cabreas, te doy de hostias.	

<i>Navaja en la carne</i>			
#3			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Não me <u>torra o saco!</u> Tenho malandragem pra dar e vender. Não vai ser você que vai gozar minha cara.	No me <u>toques los cojones</u> . Soy cabrón para dar y para regalar y tú no te vas a reír en mi cara.	

En estas réplicas Vlado se refiere a sus testículos con dos expresiones diferentes *encher o saco* y *torrar o saco*, con sentido equivalente; como puede verse, se tradujeron de la misma manera (*tocar los cojones*), ya que no encontramos en su momento dos equivalentes usuales para mantener la referencia testicular, aunque se podría haber traducido, por ejemplo, *encher o saco* por *hinchar las pelotas*, pero no nos pareció tan fuerte ni tan usual. Con respecto al primer ejemplo, aunque *ovo* no haga referencia a los testículos, pues la palabra portuguesa para ellos es *tomate*, utilizamos la expresión en español *estar hasta los cojones* por parecernos lo suficientemente natural, frecuente y malsonante como para que apareciese en boca de Vlado. Además, Vlado alude constantemente a sus cojones (*saco*) a lo largo de toda la obra. Por último, a modo de curiosidad, señalamos que en portugués la imagen no se basa en los testículos, sino en el escroto, que es la traducción «física» de *saco*.

Cerramos este apartado analizando el monólogo de Nieves en *Navaja en la carne* por su gran fuerza y por la cantidad de términos y fraseología malsonante que contiene:

<i>Navaja en la carne</i>				
Sit.	Monólogo de Nieves sobre su vida.			
	T ₀	T ₁	T ₂	
Nieves	<p>Pára com isso! Pára! Por favor, para! <u>Poxa</u>, será que você não <u>se manca</u>? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada <u>pra chuchu</u>? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia <u>de lascar</u>. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei <u>um trouxa</u> na noite inteira. <u>Um miserável</u> que parecia <u>um porco</u>. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da <u>puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu</u>. Tudo gente muito bem instalada <u>na puta da vida</u>. <u>O desgraçado</u> ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, <u>reclamou pacas</u>. <u>Desgraçado, filho da puta</u>. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a <u>sacanagem do mundo de merda</u> que está aí. Resultado: <u>você está de saco cheio</u> por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. <u>Poxa</u>, isso arreia qualquer</p>	<p>¿Quieres parar ya? Para, por favor. Para. <u>Joder</u>, ¿no te das cuenta de que me estás <u>jodiendo</u>? ¿No te das cuenta de que vengo del barrio cansada <u>de cojones</u>? Y hoy más. Hoy ha sido un día <u>de mierda</u>. He estado calle arriba calle bajo mil veces. Solo he conseguido a <u>un infeliz</u> en toda la noche. <u>Un miserable</u> que parecía <u>un cerdo</u>. Pesaba más de mil kilos. Me contó la historia <u>de su puta vida, de su puta mujer, de su puta hija y de la puta que lo trajo al mundo</u>. Todas, personas que viven <u>de puta madre</u>. El <u>desgraciado</u> estuvo encima de mí más de dos horas. Resopló, resopló, babeó, babeó y resopló... pero a la de pagar, reclamó el <u>muy cabrón</u>. <u>Desgraciado</u>. Hijo de <u>puta</u>. Esas son las cosas que me superan, que me cansan. Lo único que quiero es llegar a casa, encontrar al hombre que quiero con la cara bonita, olvidarme del trabajo y desconectar para no pensar en toda la <u>maldad del mundo de mierda</u> que hay ahí. Resultado: tú estás <u>hasta los cojones</u> por cualquier cosa y lo pagas conmigo. Me pegas, te ríes en mi cara y para lo bueno te vas. <u>Joder</u>, eso acaba con cualquiera. A veces pienso: ¿será que no soy persona?</p>		

	<p>uma. Às vezes, chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Chego até duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. <u>Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!</u></p>	<p>¿Será que tú, yo, Vellido somos personas? A veces lo dudo. Dudo que las personas de verdad vivan así, enfadándose los unos con los otros, aprovechándose los unos de los otros. Esto no puede estar bien. <u>Esto es una mierda. Una mierda. Una montaña de mierda. De mierda apestosa. Apestosa. Apestosa.</u></p>
--	--	--

A pesar de la abundancia de expresiones malsonantes, este monólogo nos parece de los mejores que hemos leído. En líneas generales, sin entrar en el análisis de todas esas expresiones, diremos que debido a las diferencias idiomáticas nos fue posible subir y bajar el tono, aunque de manera diferente. Por ejemplo, creemos que *trouxa*, que traducimos en otros momentos de la obra por *gilipollas*, es menos fuerte que *infeliz* en español, al menos formalmente, pero esto se compensa por ejemplo con la traducción de *cansada pra chuchu*, que es menos fuerte que *cansada de cojones*, o *reclamou pacas* por *reclamó el muy cabrón*, de modo que, a pesar de haber cambiado el foco —*pacas* significa «mucho, en gran cantidad»—,¹⁶¹ creemos que la idea pasa perfectamente.

Por último, como hemos visto en ejemplos anteriores, a veces el idioma puede ayudar al traductor a mejorar el ritmo: es el caso de la expresión *da puta da vida dele, da puta mulher dele* donde al traducir por *su puta vida, su puta mujer*, conseguimos recuperar algo del ritmo que se hubiera podido perder en cualquier otro momento del monólogo.

5.3.2.- Referencias culturales

La traducción de las referencias culturales nunca es fácil y siempre va a depender de la estrategia que adopte el traductor en función de su propia concepción de la traducción, del tipo de texto y, en su caso, del encargo de traducción que reciba. Así pues, nosotros, como ya hemos indicado en apartados anteriores, consideramos que la mejor traducción en teatro —probablemente los textos más apegados social y culturalmente al destinatario final (Aaltonen 2000: 53)— es aquella que mejor adapta (o neutraliza) la cultura origen a la cultura meta al entender que lo importante en una obra es la trama; es decir, lo que la obra cuenta, frente a ciertos elementos que, si los dejamos tal como

¹⁶¹ (Cf. <http://www.aulete.com.br/pacas>)

aparecen en la obra original, pueden despistar al espectador y alejarlo de la trama.¹⁶² Sin embargo, hemos de tener en cuenta que no todas las obras admiten la adaptación porque hay algunas donde el factor histórico y cultural es demasiado fuerte y la adaptación o neutralización supondría la reescritura de la obra. Además, existen autores como Rozhin (2000: 139) o Shaked (1989: 24) (Serrano 2003: en línea) que opinan que el teatro es el medio ideal para la transmisión de culturas extranjeras. Opinión con la que discordamos, como hemos indicado anteriormente.

En este apartado incluimos aquellas referencias culturales que enraízan fuertemente en la cultura tanto origen como meta. Nos referimos, a grandes rasgos, a elementos relacionados con la historia, los cargos o los documentos oficiales.

Empecemos por un caso que ya hemos mencionado antes: la obra *Como mujer* que, recordemos, cuenta los últimos días del reino nazarí de Granada, contiene algunas imprecisiones históricas como la ya referida de las gitanas (cf 5.1.4.). Sin embargo, otro error que incluye el texto original en francés es el hecho de hablar de España cuando el término *España*, aunque ya existía, no hacía referencia al concepto de *nación española* que se crea a partir de la constitución de 1812. Además, este concepto geográfico incluía toda la antigua provincia romana de Hispania, lo que supone la España actual, Portugal y parte del norte de África, de ahí las expediciones de los Reyes Católicos a esa zona. Así pues, la Reconquista no terminaría con la toma de Granada. Sin embargo, aunque pudiera ser aceptable en boca de los cristianos, no lo sería tanto en boca de los musulmanes quienes se referirían a esta tierra como Al-Ándalus. Esto obligó a los traductores a buscar soluciones creativas cuando se hace referencia a España o a los españoles y a contar con la complicidad de los actores para eliminar aquellas que pudieran haber quedado en el montaje final. Así:

<i>Como mujer</i>			
	T ₀	T ₁	T ₂
Boabdil	Ils ont même oublié que nous sommes aussi <u>Espagnols</u> qu'eux! (...)	Incluso han olvidado que somos tan <u>españoles</u> como ellos.	Incluso han olvidado que <u>esta tierra es tan suya como nuestra.</u>

¹⁶² Con respecto a esto, recogemos las, a nuestro juicio, muy acertadas palabras de Lefebvre y Ostiguy (1978: 46):

Les faits se rapportant à l'environnement ou à la culture du spectateur sont beaucoup plus riches en connotations que les faits que lui sont extérieurs. Partageant avec son public un même contexte culturel, l'auteur dramatique tire profit des réseaux de connotations qui y sont inhérents. Transportés ailleurs, toutes ces connotations se trouvent affaiblis, voire même disparaissent. (...) Si l'on désire recréer avec exactitude la relation spectacle/spectateur voulue par l'auteur, il est souvent préférable d'adapter, sinon il manquerait au spectateur trop d'éléments essentiels pour entrer en contact avec l'oeuvre.

		(...)	(...)
Isaac	Nous aussi, nous sommes <u>Espagnols...</u> (...)	Nosotros también somos <u>españoles...</u> (...)	<u>Esta tierra también es nuestra...</u> (...)
Fátima	(...) Ils nous rendent Malaga, Cordoue, Tolède, <u>l'Espagne!</u>	(...) Nos devolverán Málaga, Córdoba, Toledo, <u>¡España!</u>	(...) Nos devolverán Málaga, Córdoba, Toledo, <u>¡Al-Ándalus!</u>
Fernando	En me donnant Grenade, il me donne <u>l'Espagne</u> tout entière. (...)	Al darme Granada me da <u>el país</u> entero (...)	
Fernando	Nous aviserons plus tard! Il nous faut Grenade, pour <u>l'Espagne!</u>	Eso lo veremos más adelante. ¡Necesitamos a Granada por la unión <u>de esta tierra!</u> ¹⁶³	
Isabel	(...) Je l'ai fait pour l'unité <u>d'Espagne.</u>	(...) Lo hice por la unidad de <u>nuestro reino.</u>	
Isaac	(...), c'est lui le vrai maître <u>d'Espagne.</u>	(...) Él es el verdadero dueño de <u>España.</u>	(...) Él es el verdadero dueño del <u>reino.</u>
Gonzalo	(...) Cette guerre, c'est la <u>Reconquista</u> , c'est <u>l'Espagne</u> qui naît. Cette <u>Espagne</u> pour éclore ne peut être que chrétienne. (...)	(...) Esta guerra es <u>la Reconquista</u> , es el <u>alumbramiento de un país unido</u> , que para su eclosión sólo puede ser cristiano. (...)	

En estos casos vemos cómo algunas referencias a España se eliminaron en el T₁ como *il me donne l'Espagne tout entière (el país entero)* o el *pour l'Espagne* del rey Fernando que queda convertido en *por la unión de esta tierra*, el paso de *Espagne* a *reino* en la réplica de Isabel o el gran giro de *c'est l'Espagne que naît* a *es el alumbramiento de un país unido* en la frase de Gonzalo. Sin embargo, otros cambios se realizaron en la puesta en escena y así las réplicas de los personajes musulmanes y judíos cambian con respecto al T₁, que es en su mayoría el texto que se publicó en la edición bilingüe. Por consiguiente, el *nous sommes aussi des Espagnols (esta tierra es tan suya como nuestra)*, el cambio de *Espagne* por *Al-Ándalus* en el caso de la réplica de Fátima o la mención al *reino* en vez de a *Espagne* en una de las réplicas finales de Isaac se produjeron en el estreno para no desconcertar al público.

Este nos parece un caso paradigmático del poder (y casi deber) del traductor a la hora de modificar errores o imprecisiones introducidos por el propio autor. Nos parece, asimismo, un ejemplo de la tendencia a *desdeificar* al autor, que hemos tomado anteriormente, pues los autores también cometen fallos y, por ende, los traductores tenemos la responsabilidad de corregirlos.

¹⁶³ En el libro (pág. 86) aparece como «esta tierre». No obstante, al saber que es una errata, reproducimos el texto en la versión corregida.

En otros casos, más comunes, las referencias históricas son muy conocidas para la cultura original, pero no tanto para la meta:

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	A se pone a recordar sus batallas.		
	T ₀	T ₁	T ₂
A	Tenho demasiadas memórias. As aventuras do passado. A Guerra dos Cem Dias, a da Crimeia, a das Estrelas, do Golfo, da Secessão, do <u>Ultramar</u> , das Rosas, dos Mundos.	Tengo demasiados recuerdos. Las aventuras del pasado. La guerra de los Cien Días, la de Crimea, la de las galaxias, la del Golfo, la de Secesión, <u>la colonial</u> , la de las Rosas, la de los mundos.	X ¹⁶⁴

Las referencias a las guerras, sean estas históricas o ficticias, son por lo general reconocibles para un espectador medio con conocimientos históricos y cinematográficos. Sin embargo, hay una que es local, la *Guerra de Ultramar*, que es como se llamaba antes del 25 de abril al conflicto armado que enfrentó a Portugal con sus antiguas colonias, especialmente Angola y Mozambique. Este hecho resulta familiar para un portugués, pero no tanto para un espectador medio español. En vista de ello, aunque pensamos en un primer momento hablar de guerra civil, pues tiene connotaciones similares en ambos países, optamos al final por hacer una neutralización y dejar *guerra colonial* porque fue otro nombre que recibió el conflicto en Portugal y podía evocar las guerras de España con sus antiguas colonias americanas o, por extensión, a cualquier guerra entre una metrópoli y unas colonias.

En otros casos, las referencias, a pesar de existir en ambos idiomas, pueden ser poco conocidas:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Profesor intenta sonsacar información a Daniel		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	J'ai l'impression de passer un examen.	Tengo la impresión de estar haciendo un examen.	
Profesor	Un examen très spécial ! Un examen d' <u>autodafé</u> ! Je suis votre professeur d' <u>autodafé</u> , mon cher Daniel, j'occupe une chaire d' <u>autodafé</u> à l'université de...	Un examen muy especial. Un examen de <u>quema de libros</u> . Soy tu profesor de <u>quema de libros</u> , mi pequeño Daniel. Me encargo de la clase de <u>Quema de libros</u> en la Universidad de...	

¹⁶⁴ Esta réplica fue eliminada de la versión final.

En este ejemplo, el concepto *auto de fe*, común a español y francés, nos pareció que era poco conocido para el gran público y, sobre todo, que era más propio del lenguaje escrito que del hablado. Así pues, optamos por traducirlo por el fenómeno que provocaba, la *quema de libros*, —recordemos que en los autos de fe se quemaban herejes y que las quemadas de libros son propias de regímenes totalitarios y de la Inquisición— y que creemos facilita la comunicación entre el escenario y el patio de butacas.

En otros casos, la referencia está muy enraizada en la cultura origen y no tiene un equivalente en la cultura meta que cumpla todas las funciones. No obstante, el contexto es tan claro que permite mantener la referencia:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Daniel le reprocha a Profesor que parezca que le gusta quemar libros.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	On dirait que ça vous rend heureux.		Cualquiera diría que te alegras.
Profesor	Heureux, non. Hilare, oui. Brûler ces bouquins que j'ai décortiqués pendant dix ans puis encensés pendant vingt ans, ça me fait rigoler ! L'évêque Remi baptisait Clovis en disant : « <u>Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé.</u> » Cette phrase m'a toujours fasciné. Elle est devenue mon emploi du temps.	Alegrarme no, pero sí me hace gracia. Quemar estos libros que he machacado durante diez años y alabado durante veinte me hace gracia. San Remigio bautizó a Clodoveo diciendo: « <u>Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado</u> ». Esa frase siempre me ha fascinado y se ha convertido en mi lema.	
Daniel	Si au moins vous aviez l'air d'adorer ce que vous avez brûlé ! Mais vous semblez n'en avoir aucun regret, et même y prendre plaisir.	Si al menos pareciera que adoras lo que has quemado. Pero parece que no te da ninguna pena y que, incluso, te gusta.	

En este fragmento se hace referencia al bautizo del rey de los francos, Clodoveo, por el obispo Remigio, futuro San Remigio, a finales del siglo V, que marca el inicio de lo que podríamos considerar «la Francia medieval». Pero la referencia no acaba aquí, pues la frase que Remigio le dice a Clodoveo no es esta, sino justo la contraria «adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré». Esto, que quizá muchos francófonos puedan reconocer, —sería algo así como decir «Cierra España y Santiago», por ejemplo—, no es aplicable a los españoles y produce una pérdida en la traducción. No obstante, la pérdida no es tan grande porque Profesor cuenta en qué contexto se encuentra la cita original, aunque este contexto, como repetimos, no le sea tan familiar a un público español.

Sin embargo, en otros casos es posible cambiar el referente por otro, aunque se cambie totalmente su origen:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Daniel le confiesa a Profesor su admiración.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	Eh oui, j'avais dix-huit ans quand je vous ai découvert. Vos paroles me semblaient contenir la somme de l'intelligence humaine. Quand je vous écoutais, j'avais envie de crier de joie, j'étais fier d'être humain !	Sí. Tenía dieciocho cuando te descubrí. Me parecía que tus palabras contenían la totalidad de la inteligencia humana. Cuando te escuchaba, quería gritar de alegría. Estaba orgulloso de ser humano.	
Profesor	Et maintenant, il en a honte !	Sí, y ahora te da vergüenza.	
Daniel	Pas vous?	¿A ti no?	
Profesor	Si. Mais ça m'est égal d'avoir honte. Je suis comme Marina : à part avoir chaud, plus rien m'importe. « <u>Peu me chaut</u> », comme on disait en ancien français.	Sí, pero me da igual la vergüenza. Soy como Marina: aparte del calor <u>no me importa nada</u> , como la canción de Luz Casal.	

En este ejemplo se cambia el campo del referente: de la referencia literaria del francés antiguo *peu me chaut* se pasa al título de una canción bastante conocida de la cantante gallega Luz Casal de 1989. Aunque ambos referentes no tienen nada en común, nos parece una buena elección porque se mantiene la idea de la existencia del referente y permite que la comunicación continúe.

Asimismo, los referentes pueden aparecer incluso en el *dramatis personae*. En este tipo de textos, que podríamos llamar paratextos, pues cumplen una función parecida al prólogo de una novela, la información solo irá destinada a los actores, ya que los *dramatis personae* no se recitan. Es importante, por tanto, adaptar estos textos, pues han de ser fácilmente comprensibles para los actores —al menos, lo suficientemente como para no complicarles su labor— para entender la motivación de sus personajes.

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	<i>Dramatis personae</i>		
	T ₀	T ₁	T ₂
X	Julia (...) sabe lo que son los contratos a tiempo parcial, las ETT (Empresas de Trabajo Temporal) y la cola por la mañana en la oficina <u>del INEM</u>	JÚLIA. (...) sabe o que são os contratos a tempo parcial, das Empresas de Trabalho Temporário e as filas matinais nos escritórios <u>do Centro de Emprego</u> .	

Vemos aquí cómo la referencia española al *INEM* ha sido sustituida por su equivalente portugués *Centro de Emprego*. Hay que decir, además, que *INEM* es un «falso amigo»

español-portugués porque, mientras que en español significa *Instituto Nacional de Empleo*, en portugués se refiere al *Instituto Nacional de Emergência Médica* —parecido a nuestro SAMUR—. Por tanto, aunque la obra no hubiera sido domesticada, quizá deberíamos hablar más de neutralización, hubiera sido necesario modificar este elemento para no dar lugar a dudas.

Pero no siempre hay instituciones equivalentes:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Dorothy Dalton se «presenta» a Palomo.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dorothy Dalton	Fugi do <u>SAM</u> , moço!	Me he escapado del <u>orfanato</u> , tío.	

Dorothy Dalton hace referencia en esta ocasión a una institución parecida a un orfanato el *Serviço de Atendimento ao Menor (SAM)*, creada en 1941, que tuvo muy mala fama durante los años 50, tanto que fue llamada *Internado de Horrores* y que desapareció en 1964, siendo sustituida por la FUNABEM, *Fundação Nacional de Bem Estar do Menor*.¹⁶⁵ Pues bien, en este caso no existe un equivalente claro y, por ello, optamos por traducirlo por *orfanato*, aunque no tenga las connotaciones negativas que tenía el SAM en aquella época.

Del mismo modo, buscaremos el efecto al hablar de nombres de documentos oficiales. Al no estar ante una traducción «oficial» o «jurada», tenemos más libertad para transmitir aquello que el autor parece que intenta transmitir.

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Dr. Lupicinio le pide a Madame Cricrí que le busque una viuda.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dr. Lupicinio	Mas viuvez documentada, Madame?	¿Pero con viudedad documentada, señora?	
Madame Cricrí	Não entendo!	No entiendo.	
Dr. Lupicinio	Quero uma que me esfregue na cara o atestado de óbito. Eu fui analisado, Madame, mas exijo o atestado de óbito!	Quiero una que me refriegue por la cara el <u>certificado de defunción</u> . Yo he sido analizado, señora, pero exijo el <u>certificado de defunción</u> .	

¹⁶⁵ (Cf. <http://www.fia.rj.gov.br/linhadotempo.htm>)

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	El Sr. Millones le explica al gobernador civil por qué quiere acabar con todo.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Sr. Millones	(...) Nem [podia] fazer outra coisa senão abrir a boca com sono diante do cofre das <u>inscrições de assentamento</u> . De <u>assentamento</u> , repara bem. No mundo caótico onde se grita e se sonha, há <u>inscrições de assentamento!</u> (...) Mais um passo e senti <u>que acabava a vida a fazer paciências</u> .	(...) Ni [podía] hacer otra cosa que no fuera bostezar ante la caja de los <u>títulos de propiedad</u> . De <u>propiedad</u> , fíjate bien. ¡En un mundo caótico donde se grita y se sueña hay títulos de <u>propiedad!</u> (...) Di un paso más y senti <u>que se me acababa la vida dejando el tiempo pasar</u> .		(...) Ni [podía] hacer otra cosa que bostezar ante el cofre de los <u>balances de contabilidad</u> . De <u>contabilidad</u> , date cuenta. ¡En un mundo caótico donde se grita y se sueña hay <u>balances de contabilidad!</u> (...) Un paso más y comprendí <u>que se me acababa la vida haciendo escapularios</u> .

En ambos ejemplos la traducción de los documentos no es la oficial. En el primer caso, *atestado de óbito* se traduciría normalmente por *acta de defunción* en lugar de *certificado de defunción*, que equivaldría al *certidão de óbito*. Pero, considerando que el certificado era más conocido que el acta, optamos por esta traducción y creemos que produce el efecto deseado en el público meta.

En el segundo caso, en cambio, hay que aportar un plus de creatividad. El Sr. Millones habla de *inscrições de assentamento*, un documento parecido a nuestra *escritura de propiedad*. Sin embargo, lo que hay que transmitir en este monólogo del Sr. Millones es justo lo que viene después: esa idea de un mundo caótico y moderno en el que se controlan incontrolables como son el *assentamento* o, en nuestra traducción, la *propiedad*. Dicho esto, no comprendemos del todo la traducción del T₃ *balances de contabilidad*, a no ser que el traductor haya confundido *assentamento* con *assento* o bien haya querido transmitir la idea de que no todo se puede contar, de que la vida es incontable. En esta última hipótesis, podemos entender su elección y estaríamos incluso ante una muy buena traducción. Con todo, dudamos que sea así si consideramos la traducción del final del monólogo: el texto original habla de *fazer paciências* que, quizá, haga referencia a un juego de cartas que se llama *paciências* (*solitario*, en español). Los traductores del T₁ optaron por hablar de *dejar el tiempo pasar* al entender esas *paciências* en el sentido de *esperar algo*, pero resulta incomprensible el hecho de que el autor del T₃ traduzca *hacer escapularios*, una expresión que desconocemos y que no guarda cualquier relación con *fazer paciências*. En este sentido, quizá hubiera sido

posible mantener el paralelismo con el juego de cartas y hablar de *se me acababa la vida jugando al solitario*.

Otras veces es posible anclar más el texto en la lengua de llegada mediante el uso de un referente cultural fácilmente reconocible para el espectador meta que cumpla la función del término original:

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vlado quiere saber la edad de Nieves, al acusarla de vieja.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	É, né? Mostra os teus <u>documentos</u> .	¿No? Enséñame el <u>DNI</u> .	

En este caso, lo primero, lo más fácil y lo más fidedigno para saber la edad de una persona es el Documento Nacional de Identidad (DNI). Así pues, nos parece mucho mejor esta traducción que no una literal donde se habla de *documentos* simplemente para saber su edad. Además, puesto que Vlado le rebusca en el bolso y dado que todos por ley en España tenemos que ir documentados, era la opción más natural y obvia.

Pero a veces las referencias son muy vagas, tanto que su traducción literal no proporcionaría ninguna información adicional. Es entonces cuando el traductor puede aprovechar para anclar el texto a la lengua meta:

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	Sofia le cuenta a Júlia lo bien que le va la vida después de haber salido del barrio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Sofia	Sí. Me casé hace tres años. Por lo civil. Nos compramos un piso <u>en el norte</u> .	Sim. Casei há três anos. Pelo civil. Comprámos <u>um andar a norte</u> .	Sim. Casei há três anos. Pelo civil. Comprámos <u>uma casa na Expo</u> .

La clave en este paso reside en hablar de la prosperidad de la que ha disfrutado Sofia una vez que ha salido del barrio. La referencia en el texto español *en el norte* es muy vaga y no queda claro si no se tiene en cuenta todo el contexto —es decir, si no se sabe que el estatus de Sofia ha mejorado mucho, no se entenderá que, al parecer, el norte es una zona rica—. Aunque en un primer momento se tradujo literalmente (*a norte*), las actrices y la directora decidieron concretar la referencia y hablar de *na Expo* —los terrenos de la antigua Expo de Lisboa de 1998—, una zona de Lisboa rehabilitada y cuyas casas son relativamente caras. Como puede verse, a veces es necesario concretar

aquello que queda demasiado abstracto en el original para que el texto quede perfectamente unido a la cultura meta.

Sin embargo, la misma palabra, *norte*, significa algo totalmente diferente en otro contexto:

<i>Navaja en la carne</i>			
Sit.	Vellido habla del porro que compró con el dinero de Vlado.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Vellido	É fumo do <u>norte</u> mesmo. Dá uma zoeira legal!	Es de <u>Marruecos</u> . Da un colocón buenísimo.	

Aquí la expresión *do norte* es una referencia a la buena calidad de la marihuana, ya que el propio Vellido afirma que *dá uma zoeira legal!* Como pensamos que la referencia al norte no se iba a entender en este contexto y podría parecer una traducción o un calco, optamos por hablar de Marruecos que es fácilmente reconocible para cualquier español como lugar para comprar droga, de lo que da buena cuenta la obra *Bajarse al moro*.

Otras veces, el referente cultural no afecta a la cultura meta, sino al tiempo meta. En estos casos, es importante sopesar si la referencia es comprensible para el público actual:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB recibe a los especialistas que habrán de «curar» la viudedad de su hija.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Otorrino	O senhor só tem um redator?	¿Solo tiene un redactor?	
Don JB	Eu não podia pôr aqui um elenco de <u>Cecil B. de Mille</u> .	A ver si se cree que tengo el presupuesto del <u>Teatro Real</u> .	

En este ejemplo, el autor alude a las películas de Cecil B. de Mille (1881-1959), director entre otros de *Los diez mandamientos* (1956). El chiste viene porque en sus películas, muchas de temática bíblica, había un gran número de extras. Aunque algunos de sus filmes puedan ser conocidos, lo más probable es que el nombre del director no lo sea, ya que falleció hace más de 50 años, sobre todo para un público que, como ya indicamos en la introducción, es mayoritariamente joven, aunque no solo. Por ello, lo adaptamos a un referente nacional, el Teatro Real de Madrid, que, aunque no se sepa dónde está o qué forma tiene, se sabe que tiene cierta importancia. No será la única referencia que haga Nelson Rodrigues en esta obra a otro autor:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB discute con su cuñada, doña Asamblea, por cómo afrontar la crisis del embarazo de Covadonga.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Olha aqui: pára de gemer como <u>uma solteirona de García Lorca!</u> Que mania!	Mira, para de lloriquear como <u>una solterona de una obra de García Lorca.</u> ¡Qué manía!	

El referente es más que claro para la cultura española y, por tanto, no debe modificarse. Se le añade a la traducción el sintagma *de una obra de* porque entendíamos que la frase *como una solterona de García Lorca* no quedaría tan claro como la que proponemos, aunque ambas sean correctas. No obstante, quizá hayamos intentado ser demasiado «clarificadores» en este supuesto.

Volviendo al tema de las referencias culturo-temporales, vemos que a veces son difíciles de traducir ya que pueden ser lejanas para el público actual. Veamos algunos ejemplos:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB presenta a los especialistas entre ellos y a los espectadores.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Bem, agora as apresentações: Aqui, Madame Cricri. Foi <u>cocote</u> no tempo da <u>vacina obrigatória</u> ...	Bien, ahora las presentaciones. Aquí, Madame Cricrí. Fue meretriz durante la <u>guerra</u> .	

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Don JB vuelve a hacer una presentación resumida de los especialistas.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Don JB	Agora, na sua viuvez, eu recorro novamente aos técnicos. Cada um dos presentes tem, no caso, uma autoridade óbvia. Por exemplo, Madame Cri-cri. Contemporânea do <u>Kaiser</u> , de <u>Mata-Hari</u> , da <u>febre amarela</u> , sabe tudo, não sabe, madame?	Por eso ahora, en su viudez, recorro nuevamente a los expertos. Cada uno de los presentes es, en su campo, una autoridad clara. Por ejemplo, Madame Cricrí es contemporánea del <u>Führer</u> , de <u>Mata-Hari</u> , de la <u>gripe española</u> . Lo sabe todo, ¿no es verdad?	

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Diablo Fonseca intenta zafarse de Madame Cricrí, pues esta ha descubierto que él es virgen.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Diablo Fonseca	Madame, a senhora é contemporânea do <u>assassinato de Pinheiro Machado</u> . E mulher só me interessa, madame, de 15 anos pra baixo!	Madame, usted es contemporánea de <u>Primo de Rivera</u> . Las mujeres solo me interesan de menos de 15 años.	

En estos tres textos, Don JB y el Diablo Fonseca mencionan tanto elementos culturales como históricos. Recordemos que la obra *Viuda, pero honrada* se estrenó en Río de Janeiro en 1957, mientras que la representación se hizo en la Granada de 2014. No solo hay un lapso espacial, sino también temporal de cerca de 60 años. Recordemos igualmente que esta obra, como otras tantas, está ambientada en el presente, un presente que ya es pasado para el público actual, pero que lo fue para el público original.

En un primer momento, Don JB alude al *tempo da vacina obrigatória*, refiriéndose a un periodo que comienza con las primeras campañas de vacunación, muchas de ellas forzosas en 1904 y que condujeron a las revueltas que se produjeron en Río de Janeiro en 1922, conocidas como la *Revolta da Vacina*. Así pues, si Madame Cricrí era ya prostituta en 1904, y suponiendo que tuviera en la época 18 años, Madame Cricrí tendría en la obra 71 años. En nuestra traducción, cambiamos el referente por otro un poco más cercano en el tiempo y más conocido para el espectador meta, la guerra civil. Por tanto, si Madame Cricrí contaba 18 años al inicio del conflicto (1936), tendría en 2014 la friolera de 98 años, 27 más que en la obra original. Sin embargo, dado que es un texto cómico, podemos permitirnos ciertas licencias en pro de la risa del respetable sin caer en el ridículo o, al menos, en un ridículo mayor que la obra original. Por otra parte, suponemos que a nadie se lo ocurrirá hacer cuentas en mitad de la obra; como hemos visto y defendemos lo importante es traducir el efecto.

En la segunda réplica de Don JB se mencionan, en el original, a dos personajes: el *Kaiser* y *Mata-Hari* y la *febre amarela*. En nuestra traducción optamos por variar el primero y actualizarlo pasando del *Kaiser* al *Führer*, ya que concuerda con la idea anterior de *meretriz durante la guerra*. Por otro lado, dejamos *Mata-Hari* por ser de sobra conocido y por tratarse de un personaje que se dedicó a la prostitución, como la propia Madame Cricrí. Por último, la *febre amarela* (fiebre amarilla) remite a las epidemias que se produjeron en Brasil a lo largo del siglo XIX (hay que decir que a principios del siglo XX la fiebre amarilla era endémica en Río de Janeiro); por ello, optamos igualmente por «actualizar» el referente y llevárnoslo a la epidemia de gripe de 1918 y «naturalizarlo» ya que las epidemias de fiebre amarilla no se dan en estas latitudes, aunque haya habido algún brote como una que se dio en Barcelona en 1821.

En el último caso, en la réplica de Diablo Fonseca, el diablo alude a un hecho histórico que ocurrió en 1915, el asesinato del político brasileño Pinheiro Machado. Nuevamente,

no era pertinente hacer una traducción literal porque el público meta no iba a entender este acontecimiento debido a lo lejano del referente y no solo por una cuestión temporal. Así, optamos por traducirlo por Primo de Rivera, cuya dictadura se produjo entre los años 1923-1930. Como se observará, tratamos de «actualizar» el hecho histórico con objeto de que la edad de Madame Cricrí fuera relativamente factible. Hubiera sido posible hablar de otros hechos históricos tanto nacionales (Semana Trágica de Barcelona (1917), la II República (1931-1936)) como internacionales (el hundimiento del Titanic (1912) o el crash del 29, por ejemplo).

En otras ocasiones la historia se alía en favor de la traducción y, con sus ciclos, permite actualizar hechos que se produjeron en dos lugares tan separados geográfica e temporalmente como son el Brasil de los años 50 y la España de la década de 2010:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	T ₀		T ₂
Don JB	Põe um troço assim: " <u>Falência do Brasil</u> "! Que tal?		Pon algo así como « <u>España se hunde</u> ». ¿Qué tal?
Palomo	Bacana... Falência do...		Perfecto. España se...
Don JB	Abre num tipo tamanho de um bonde. A <u>falência do Brasil</u> sempre vendeu jornal!		Abre con un titular bien grande. <u>El hundimiento de España</u> siempre nos ha hecho vender muchos periódicos.

Es curioso lo parecido de ambas situaciones, pero es esta similitud la que permite la traducción. Los problemas financieros del Brasil de los años 50 y la España de la crisis de 2008 en adelante presentan situaciones paralelas como la descrita arriba en la que un periodista se aprovecha de una crisis financiera para vender más periódicos. Por ello, encontramos conveniente realizar esta traducción pues estimamos que se activan los mismos efectos en el público origen y meta.

Pero algunas veces los autores se «adelantan» a la historia:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Tía Asamblea defiende la inocencia de su sobrina.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Tía Asamblea	Mas ela é tão sem maldade que pensa, até hoje, que <u>mulher pode casar com mulher</u> !		Porque ella tiene tan poca maldad que se sigue pensando que <u>una mujer se puede casar con otra mujer</u> .

¿Quién le iba a decir al autodenominado reaccionario Nelson Rodrigues en 1957, que el matrimonio entre personas del mismo sexo iba a ser legal en su país en 2013? No hubiera podido ni imaginárselo. Cuando llegamos a esta referencia nos encontramos con un problema, pues ahora es posible, tanto en España como en Brasil, el matrimonio entre dos mujeres. Además, no podíamos cambiarla porque tiene una gran importancia en la trama: Covadonga reconoce tener un relación más o menos sentimental con una compañera suya, Luci, de ahí la concepción de Covadonga.¹⁶⁶ Sin embargo, aprovechando que la obra es una comedia, decidimos dejarlo tal cual, como si Tía Asamblea no se hubiera enterado de la realidad o como si quisiera ocultársela.

También son culturales las formas de organizar los estados civiles. No solo en términos oficiales, sino también de uso.

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi le reprocha a su padre que no mencione el nombre de su marido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Sério! Duvido! Papai! O senhor dizia " <u>seu</u> <u>namorado</u> ". Depois: " <u>seu</u> <u>noivo</u> ". Agora é " <u>seu</u> <u>marido</u> " ou, então, " <u>meu</u> <u>genro</u> ". (...)	Una cosa, papá. ¿Te has dado cuenta de que, desde que empecé a salir con él, nunca has llamado a Pelayo por el nombre? En serio, papá. Primero decías « <u>tu novio</u> »; luego, « <u>tu futuro marido</u> ». Ahora dices « <u>tu marido</u> » o, si no, « <u>mi yerno</u> ». (...)		Papá, una cosa. ¿Se ha fijado que, desde mi noviazgo, nunca llama a Arandir por su nombre? No, en serio, de verdad. Mire, primero fue " <u>tu novio</u> ", después " <u>tu prometido</u> ", ahora es " <u>tu marido</u> " o, si no, " <u>mi yerno</u> ". (...)

La traducción de estos términos en portugués siempre supone un problema ya que, si bien existen equivalentes más o menos adecuados, su uso varía. Así, palabras como *namoro* o *noivo* son difíciles de traducir en el español actual y, como puede verse arriba, se tradujeron por *salir* y *futuro marido*. Las opciones que plantea el T₃: *noviazgo* y *prometido* nos parecen correctas desde el punto de vista léxico, pero arcaicas desde el punto de vista del uso. Si bien se puede plantear que se ha seguido una estrategia arcaizante para con el texto con el fin de adecuarlo a un texto español de los años 60, esa estrategia choca de frente con la expresión de muchos modismos que nunca aparecerían en una obra de teatro española de los años 60. Además, estamos en contra

¹⁶⁶ Hay que decir que Nelson Rodrigues representa en sus obras al lesbianismo como una especie de «juego adolescente» y no como una orientación sexual real. Esto también puede verse en otra de sus obras, *Álbum de família*, donde el personaje de la niña quinceañera mantiene una relación con su compañera de cuarto (Lapeña 2014: 200).

de esa arcaización debido a que los espectadores del T₀ no recibieron un texto antiguo, sino actual en el momento de su estreno.

Los nombres propios de persona también pueden constituir un referente cultural cuando sean nombres de personas reales, no de personajes:

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Desi no da crédito a todo el revuelo mediático formado alrededor del beso.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Desi	Como é que um jornal, papai! O senhor que defendia tanto o <u>Samuel Wainer</u> ! E como é que um jornal publica tanta mentira.	¿Cómo puede ser que un periódico, papá? Tú, que defendías tanto a su <u>director</u> . ¿Cómo puede ser que un periódico publique tantas mentiras?		¿Cómo puede ser que un periódico? Y usted, que defendía tanto a <u>la prensa</u> . ¿Cómo puede ser que un periódico publique tantas mentiras?

Samuel Wainer fue el fundador y director del periódico *Última Hora* que se menciona en la obra. Así pues, era un personaje real y conocido para el público brasileño, pero totalmente desconocido para el público español medio. Teníamos tres opciones: a) traducirlo por un director de periódico famoso español actual, b) neutralizarlo, que fue la opción seguida, o c) dejarlo como estaba. Así, en lugar de hablar de Samuel Weiner, hablamos del cargo que ocupaba en el periódico, su director. Sin embargo, no nos parece acertada la traducción del T₃ ya que la generalización es tan grande, *la prensa*, que la frase resulta hasta extraña.

5.3.3.- Argot

Cuando hablamos de argot nos referimos tanto a ese «Lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios» como al «Lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general», según se desprende de la definición del DRAE.¹⁶⁷ Este tipo de palabras suele ser de difícil traducción porque no suelen aparecer en diccionarios «convencionales» y porque es posible que en un idioma exista una palabra de argot para designar un objeto que en otra no existe.

¹⁶⁷ (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=jerga>). Ya que el DRAE define el *argot* como «jerga, jergonza» (Cf. <http://lema.rae.es/drae/?val=argot>).

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Marina le roba unos libros a Profesor para calentarse.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Marina	Je vais enfin savoir quels étaient les <u>bouquins</u> que vous faisiez semblant d'aimer.	Por fin voy a saber cuáles son los <u>libros</u> que haces como que te gustan.	Por fin voy a saber cuáles son los <u>libros</u> que hace como que le gustan.

Marina utiliza un término familiar para referirse a los libros: *bouquin*, que no tiene un equivalente claro en español en ese registro. Por ello, se optó por usar el término más común: *libro*. Este caso, que pudiera parecer anecdótico, no lo es tanto y provoca más de un quebradero de cabeza al traductor, amén de la pérdida de fuerza en el texto, que ha de compensarse en otros momentos.¹⁶⁸

En otros ejemplos, el efecto es difícil de recrear con palabras:

<i>Los combustibles</i>			
Sit.	Daniel se enfrenta con Profesor por su «política» de quema de libros.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Daniel	Oui. Entre-temps, j'ai relu le premier livre de cette tétralogie, <i>Le Liquide</i> , et quand je pense que nous avons brûlé <i>Stupefactions</i> de Salbonatus hier soir, je suis révolté : franchement, <i>Le Liquide</i> n'arrive pas à la cheville à <i>Stupefactions</i> !	Sí, además ahora he vuelto a leer el primer libro de la tetralogía <i>El líquido</i> . Y cuando pienso que quemamos <i>Estupefacciones</i> de Salbonatus ayer por la tarde me rebelo: francamente, <i>El líquido</i> no le llega a la suela de los zapatos a <i>Estupefacciones</i> .	
Profesor	Je ne suis pas de cet avis. Et je vous rappelle que le chef, c'est moi.	No opino lo mismo y te recuerdo que aquí el jefe soy yo.	
Daniel	<u>Ouais.</u>	<u>Seh...</u>	

Como se puede ver en la última réplica de Daniel, este responde con un *ouais* en vez de con un *oui*. La forma *ouais* es una manera más dejada de responder, por lo que se optó por traducirlo por una forma análoga, *seh* que nos costó encontrar pues es una formulación oral que escasamente se escribe. No obstante, aunque no muy normativo, el actor lo entendió perfectamente y lo realizó en el estreno.

Otra característica del argot es que no suele ser constante en el tiempo. Esto se ve claramente en el lenguaje de los jóvenes, que va evolucionando con la llegada de nuevas

¹⁶⁸ Nos gustaría citar, a este respecto, el caso de *Dos perdidos en una noche sucia* de Plínio Marcos, donde uno de los dos personajes utiliza una palabra de argot para designar a los zapatos (*pisante*) y donde nuevamente no existe un equivalente en español.

generaciones. Conviene tener esto en cuenta a la hora de traducir, pues, al contrario que en la vida real, es la forma de hablar la que caracteriza al personaje.¹⁶⁹

<i>Tercera edad</i>			
Sit.	S sigue contando sus batallitas «guerrero-actorales».		
	T ₀	T ₁	T ₂
S	(...) E o meu próximo projecto é lutar por uma reforma condigna. E morrer antes que acabe o <u>pilim</u> .	(...) Mi próximo proyecto es luchar por una jubilación justa y morir antes de que se me acabe la <u>guita</u> .	
C	Já não se diz <u>pilim</u> .	Ya no se dice « <u>guita</u> ».	

Los personajes, que técnicamente son personas mayores —de ahí el título de la obra *Tercera edad*—, usan un lenguaje en cierto modo anticuado. Esto queda bien patente en este ejemplo donde S utiliza la palabra *pilim*, que es una forma anticuada para referirse al *dinero* en el portugués de Portugal. Para conseguir el mismo efecto, teníamos que buscar en español alguna forma también anticuada y, finalmente, nos decidimos por *guita*, una palabra en desuso frente a otras como *pasta*, *duros*, *cuartos*, etc.

Otras denominaciones más barriobajeras para llamar al dinero aparecen en la obra *Navaja en la carne*:

<i>Navaja en la carne</i>			
#1			
	T ₀	T ₁	T ₂
Nieves	Não te fiz nada. Você está zoeira!	No te he hecho nada. Estás loco.	
Vlado	Estou mesmo. Minha zoeira é ser bom pra mulher. Te trato legal, nisso que dá. Quando digo que estou a nenhum, que estou durango, a piranha põe banca: "Não é culpa minha, não é culpa minha". Poxa, será que tenho cara de trouxa? Sou teu macho, se não tenho <u>um puto de um tostão</u> , quem está errado?	De hecho. Mi locura me hace ser bueno con las mujeres. Te trato bien, como te mereces. Cuando digo que estoy tieso, sin blanca y la puta se pone a decir: «No es culpa mía, no es culpa mía». Joder, ¿será que tengo cara de gilipollas? Soy tu hombre, si no tengo <u>un puto duro</u> , ¿quién tiene aquí la culpa?	

<i>Navaja en la carne</i>			
#2			
	T ₀	T ₁	T ₂
Vlado	Que <u>grana</u> que você me deu hoje?	¿Qué <u>pasta</u> me has dado hoy?	
Nieves	Não sabe, né? Ganha no mole, mete o pau fácil.	¿No lo sabes, no? ¡Qué vida más fácil! Dinero fácil, metes la polla fácil también...	

¹⁶⁹ De hecho, en la obra de *Tercera edad* se hace referencia a esta diatriba al preguntarse un personaje «si soy viejo porque digo que soy viejo o digo que soy viejo porque soy viejo».

<i>Navaja en la carne</i>				
#3	T ₀		T ₁	T ₂
Nieves	Acho que o sacana veio arrumar o quarto, viu você apagado, passou a mão na <u>erva</u> e se mandou.		Creo que el cabrón vino a ordenar el cuarto, te vio sopa, cogió <u>las perras</u> y se piró.	

Nieves y Vlado utilizan diferentes palabras para referirse al dinero como *tostão*, *grana* o *erva*, palabra esta última que además puede significar marihuana. Para intentar mantener el tono las traducimos por *duro*, *pasta* o *perras*, que son palabras bastante informales para hablar de dinero y que encajan bien en las bocas de los personajes. Además, el posible doble sentido de *erva* lo compensamos traducándolo por *perras*, ya que *perras* también puede significar puta.

Asimismo, en esta obra hay muchas denominaciones para el cannabis:

<i>Navaja en la carne</i>				
#1	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	Não peguei uma <u>ponta de estaleiro</u> hoje, pantera! Estou de presa seca por tua causa. Pensa que <u>maconha</u> anda por aí dando buzo?		Ni he olido un <u>porro</u> hoy, leona. Estoy con las ganas por tu culpa. ¿Te crees que los <u>porros</u> los regalan?	

<i>Navaja en la carne</i>				
#2	T ₀		T ₁	T ₂
Nieves	Queimando <u>erva</u> e dinheiro.		Fumándote la <u>yerba</u> y el dinero.	
Vlado	E daí? Dinheiro meu gasto onde quero.		¿Y qué? El dinero me lo gasto en lo que quiero.	
Nieves	E eu que me dane na viração.		Y a mí, que me den por el culo.	

<i>Navaja en la carne</i>				
#3	T ₀		T ₁	T ₂
Vellido	A Neusa Sueli me conhece. Quando eu digo que faço uma coisa, eu faço <u>mesmo</u> , <u>nem que lasque toda</u> .		Nieves me conoce. Cuando digo que voy a hacer algo, lo cumplo <u>aunque me cueste la vida</u> .	
Vlado	Quero ver. E o <u>fumo</u> ? Queimou ele tudo?		Me gustaría verlo. ¿Y el <u>porro</u> ? ¿Te lo has fumado todo?	
Vellido	Nem biquei ainda. Não trato disso quando estou trabalhando. <u>Eu fico muito louca quando estou chapada</u> .		Ni siquiera lo he tocado. No hago eso cuando estoy trabajando. <u>Me vuelvo muy loca cuando estoy fumada</u> .	

<i>Navaja en la carne</i>				
#4	T ₀		T ₁	T ₂
Vlado	Por favor, Veludo, fuma essa <u>droga</u> , se não eu faço		Por favor, Vellido, fúmate esta <u>droga</u> , si no te hago	
			Por favor, Vellido, fúmate esta <u>mierda</u> , si no te hago	

	uma desgraça! Por favor, fuma.	una desgracia. Por favor, fuma.	una desgracia. Por favor, fuma.
--	--------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

<i>Navaja en la carne</i>				
#5	T ₀		T ₁	T ₂
Vellido	Ai, meu <u>São Jorge guerreiro</u> ! Está todo mundo doido. Está todo mundo chapado de <u>erva</u> . Neusa Sueli, pelo amor de Deus, eu não sei de nada!		Ay, <u>virgencita</u> protégeme. Todo el mundo se ha vuelto loco. Está todo el mundo puesto de <u>maría</u> . Nieves, por favor, no sé nada.	

Esta gran cantidad de sinónimos para referirse al cannabis, *ponta de estaleiro*, *maconha*, *erva*, *fumo* o, el más amplio, *droga*, se tradujeron mayoritariamente por *porro*, *yerba o maría*.

En el penúltimo caso, el n.º 4, se realizó un cambio durante los ensayos hablando con los actores porque la palabra *droga*, además de *droga*, puede tener como sinónimo *mierda* y quizá esta alternativa cuadraba mejor en los labios de Vlado. Con respecto a la n.º 5, Vellido profiere una oración de protección como es la *São Jorge guerreiro*; dado que en español no conocíamos una oración específica de protección que fuera fácilmente reconocible, optamos por un «neutro» *virgencita protégeme*.

También vemos rastros de argot en las réplicas de Vellido del ejemplo n.º 3, en donde Vellido habla de sí mismo en femenino: *me lasque toda* o *Eu fico muito louca quando estou chapada*, conforme hacen algunos homosexuales. Procuramos mantener este rasgo del «argot homosexual» a lo largo de toda la obra.

En otros casos, encontramos un lenguaje más infantil, aunque no aparezca en boca de niños:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Tía Asamblea le recuerda a Dr. Vespa quién es Covadonga.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dr. Vespa	Tenho uma memória batata! E quem é essa <u>figurinha difícil da Bala Ruth</u> ?	Tengo una memoria de elefante. ¿Y quién es esa <u>muñequita recortable</u> ?	
Tía Asamblea	Não se lembra? O senhor fez o parto dela!	¿No se acuerda? Usted fue quien la trajo al mundo.	
Dr. Vespa	Agora me lembro. Seu pai é jornalista! Carreguei essa menina no colo. Você... (<i>vira-se pra Ivonete</i>)... <u>Fez muito xixi em cima de mim!</u>	Ahora me acuerdo. Su padre es periodista. Cogí esa pequeñita en brazos. Y tú... (<i>se gira hacia Covadonga</i>) <u>te me measte, y mucho, encima.</u>	

En la segunda réplica del Dr. Vespa, este utiliza una expresión, en este contexto, bastante infantil *fazer xixi*, en parte como eufemismo para no decir *mijar* y, por otro lado, para intentar ganarse la confianza de Covadonga que tiene, a la sazón, 15 años. A nosotros, nos parecía demasiado forzado introducir en esta réplica la expresión *hacer pipí*, con el agravante de que había que insertar el adverbio *mucho* en la frase. Así, en lugar de *Tú... me hiciste mucho pipí encima*, decidimos formularlo con la expresión arriba mencionada *Tú... te me measte, y mucho, encima* que añade el refuerzo pronominal *me* para dar énfasis. Además, en el momento de representar este paso, el actor hizo pausas y gestos con la idea de volverlo más asqueroso.

Hemos de comentar también la referencia cultural de la primera réplica *figurinha difícil da Bala Ruth*. *Bala Ruth* hace mención a una revista de estampas coleccionables donde había *figurinhas fáceis* y *figurinhas difíceis*, según la posibilidad de que te tocara comprando unos caramelos. Por ello, al hablar de esa *figurinha difícil*, estamos hablando de una de gran valor. Somos conscientes de que se pierde ese matiz en nuestra traducción neutralizada *muñequita recortable*, pero intentamos subsanarlo en otros momentos de la traducción, como puede observarse a lo largo de este capítulo.

5.3.4.- Nombres propios

La traducción de los nombres propios es un campo muy amplio, que engloba multitud de términos y no solo antropónimos como se podía pensar, sino también puede hacer referencia a accidentes geográficos, calles, documentos, películas, discos, etc. Por ello, a efectos expositivos, dividiremos este apartado en nombres propios «de persona» — aunque no estemos hablando de personas, sino más bien de personajes—, de cosa y los títulos de las obras.

5.3.4.1.- Nombres propios de «persona»

El tema de la traducción de los nombres propios de persona es siempre espinoso. Además, en el teatro cobra una mayor importancia ya que los nombres serán oídos y no leídos (oralidad), deberán ser comprendidos de forma inmediata al no existir la posibilidad de la relectura (inmediatez) y, en muchos casos, estarán marcados culturalmente bien porque el nombre signifique algo en sí mismo (véanse lo alegóricos

que son muchos nombres de mujer: Pura, Casta, Dolores, Martirio, Fina, Blanca, etc., aunque también algunos masculinos como es el caso de Modesto o Perfecto) o bien porque nos remita inmediatamente a una edad o a un tipo de persona. Por ejemplo, es extraño encontrar a un abuelo que se llame Yeray, a un yonqui que se llame Carlos Augusto María o a un guardia civil llamado Olmo (cf. Schutzle 1991: 92; Franco 2000: 71-74 y Pisa 2012: 354). En este caso, hablamos de multidimensionalidad.

La cuestión de la traducción de los nombres propios en general es delicada —de hecho, la definición de nombre propio es, de por sí, bastante más difícil de lo que podríamos suponer (Vaxalaire 2006: 719)—, pues aunque nos pudiera parecer que los antropónimos no se traducen, hay diversos casos en los que sí se traducen (nombres de los reyes) o se han venido produciendo traducciones de nombres propios de persona¹⁷⁰ (Vaxalaire 2006: 729-730). Sin embargo, hemos de precisar que en el caso de la traducción teatral, no estamos hablando de nombres propios de persona, sino de personaje y este matiz es muy importante a la hora de acercarnos a su posible traducción.

Por ello, Virgilio Moya (1993: 237-238) distingue, al hablar de los nombres de personajes de ficción, entre «aquellos con una carga de significación imperceptible en su signo y los que presentan una traducción transparente». En el primer caso, el autor se inclina siempre por transcribir los nombres aunque el lector del texto meta tenga más dificultades en comprender su carga fonética. Incluso indica que sería «atentar contra las motivaciones fonéticas y naturales que llevaron al autor a ponerlo». El autor cita a Barthes (1980: 186) y menciona que:

Es la cultura la que impone al Nombre [*sic*] una motivación natural: lo que es imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia, una historia sin embargo tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una naturaleza fuente de modelos y de pruebas.

Además, hace hincapié en las expectativas del lector, al poner de ejemplo que un lector, al leer una novela rusa, esperará encontrar nombres en ruso con el objetivo de «entrar en

¹⁷⁰ Si salimos del caso español, no es raro encontrar libros en Portugal en los que aparezca «Frederico García Lorca» en vez de Federico. Esto, aunque pudiera parecer antiguo, se documenta incluso en una edición de 1998, como puede verse en el siguiente registro de la Tetra Base, la base de traducciones teatrales del grupo TETRA de la Universidad de Lisboa: <http://tetra.letras.ulisboa.pt/base/view?action=edit&id=772>.

la atmósfera» de ese país. Asimismo, nos remite a lo que Bernárdez (1987: 21) denomina «connotación de diversidad cultural». Por esa línea sigue Matteini (2008: 481-482) quien, más centrada en el ámbito teatral, critica «la manía de muchos traductores a la antigua de modificar los nombres, por lo que te encuentras a un Manolo o a una Mari en una comedia ambientada en Nueva York».

En el segundo caso, es decir, cuando los nombres tienen carga de significado, como pudiera ser el caso de los alegóricos, Moya (1993: 238) se inclina por traducirlos y menciona las palabras de Newmark (1992: 290) al respecto:

Quando son relevantes las connotaciones (las conseguidas, por ejemplo, por los efectos sonoros y la transparencia de los nombres) y la nacionalidad, he propuesto que el mejor método es traducir primero a la LT [lengua término] la palabra latente en el nombre propio de la LO [lengua origen] y luego volver a naturalizar la traducción a la LO de tal forma que lo que resulte sea un nombre propio en esta lengua. Aunque he de decir que el método es válido sólo cuando el nombre del personaje no es todavía corriente entre los lectores cultivados de la LT.

Esta postura es compartida por Cantero y Braga (2011: 167) quienes afirman que los nombres propios deben traducirse cuando tengan una carga cómica o simbólica importante y ponen como ejemplo el caso de *La importancia de llamarse Ernesto*, cuyo juego de palabras, que es clave en la obra, se pierde totalmente en español.¹⁷¹ Sin embargo, hay ocasiones en las que se decide que los nombres, a pesar de ser alegóricos, no deben traducirse, como es el caso del que habla Nieto sobre la obra *Acróbatas o Jumpers* (1998: 257-258), y en su lugar se incluyen notas al pie de página para solucionar los juegos de palabras no resueltos. Esto, como afirma el propio Nieto (1998: 258), vuelve al texto más opaco. En el polo opuesto tenemos la adaptación y traducción de nombres propios realizada por la dramaturga Itziar Pascual que ilustra Pisa (2012: 354) en la traducción al español de *Les belles-soeurs (Las cuñadas)* donde intenta (y logra) mantener los efectos que tendría el texto original.

¹⁷¹ El título *The Importance of Being Ernest* contiene un juego de palabras entre el nombre propio *Ernest* (Ernesto) y *Earnest* (serio), por lo que el título podría traducirse como *La importancia de llamarse Ernesto* o *La importancia de ser serio*. Sin embargo, en ambas traducciones el juego de palabras se pierde. Sabemos que en Sudamérica la obra se titula *La importancia de ser Franco*, título que se desechó en España por motivos obvios. Sin embargo, existe otro título alternativo en español de España que es *La importancia de ser Severo*, que fue el que utilizamos cuando *Teatràdum* realizó el montaje en su XII temporada.

La conclusión de este apartado, según Moya (1993: 239), es que «a mayor carga simbólica del signo del nombre, mayor es la obligación de traducirlo». Sin embargo, Fernández (1995: 409-410) sugiere una clasificación algo diferente pues incluye los nombres comunes (que siempre serán traducidos), los nombres alegóricos e inventados (que también serán traducidos) y el resto de nombres, que merecerán una consideración especial, en función del contexto de la obra y de la correspondencia con otro nombre en la lengua de llegada. Este autor destaca un punto con el que concordamos y que, a nuestro entender, Moya ha pasado por alto: el actor tendrá más facilidades a la hora de pronunciar un nombre si este está en su lengua.¹⁷² Asimismo, Fernández hará estas observaciones basándose en la traducción del teatro, mientras que los demás se centran en la traducción de los antropónimos en general. De la misma manera, Schultze (1991: 91-92), hablando de la traducción de los nombres propios en el caso del teatro, menciona las cinco estrategias que existen a la hora de enfocar la traducción de nombres propios:

- Transferencia directa (*direct transfer*): los nombres no se traducen, sino que se transfieren a la LM en la forma original.
- Adaptación (*adaptation*): los nombres se ajustan a las reglas ortográficas y de pronunciación de la LM.
- Sustitución (*substitution*): los nombres se traducen por un equivalente existente en la LM.
- Traducción semántica (*semantic translation*): se traducen los aspectos connotativos del nombre.
- Transferencia de un recurso artístico (*transfer of an artistic device*): el traductor imita la estrategia seguida por el autor para acuñar el nombre.

Es importante reconocer la importancia de los nombres propios en el teatro ya que el público solo sabrá de su existencia a través de las réplicas de los actores o de los programas de mano, si los hubiera. No es una situación comparable a la del lector de una novela que verá de forma continua los nombres de los protagonistas escritos, lo que le ayudará a retenerlos en la memoria. Además, como hemos expresado en el apartado 3.2.3.1., somos partidarios de la adaptación de las obras teatrales para no distraer la

¹⁷² Es decir, donde no llegue la mano del traductor, llegará la boca del actor. Por ejemplo, en el caso de la obra *Ubu roi*, cuya traducción es *Ubú rey*, el nombre de Ubú se «traduce fonéticamente» de manera directa, ya que la pronunciación de la «u» francesa no existe en español y se asimila con la pronunciación de la «u» española.

atención del espectador hacia elementos que no tenían mayor importancia en la lengua y la cultura origen y así poder hacer que el público sienta el espectáculo como algo suyo, no como algo ajeno, de modo que sienta la trama, el alma de la obra, con una mayor intensidad.¹⁷³ En suma, la traducción de los nombres propios de los personajes será muy importante a la hora de crear los vínculos antes señalados tal como veremos en el capítulo siguiente.

Como acabamos de señalar en esta exposición introductoria, los nombres propios de persona requieren un análisis especial debido a las amplias connotaciones que albergan. Además, poseen elementos específicos de la oralidad, la inmediatez y la multidimensionalidad. Para analizar los nombres propios de «persona», presentamos una tabla con una lista de sus traducciones donde incluimos los nombres de los personajes junto con aquellos otros que solo se mencionan y que, para distinguirlos, aparecen en cursiva. Excluimos, de forma deliberada, los nombres de personajes históricos cuya traducción está plenamente asentada en nuestra lengua, caso de filósofos, reyes, etc., salvo si estos corresponden a nombres de personajes, así como aquellos personajes muy secundarios cuyos nombres sean palabras comunes. Según este criterio, podemos contabilizar 125 nombres de personajes, de los cuales 62 pertenecen a personajes interpretados por actores —que aparecerán en redonda— y el resto, 63, solo mencionados en las obras, pero que hubo que traducir al formar parte de la obra —y que aparecerán en cursiva—. A continuación, pasaremos a comentar las estrategias que se llevaron a cabo en su traducción, basándonos en parte en la clasificación anteriormente ofrecida de Schutzle (1991: 91-92). Así, tenemos de menor a mayor influencia del traductor: *transferencia cruda*, *adaptación ortográfica o de pronunciación*, *traducción directa*, *traducción funcional* y *traducción creativa*.

5.3.4.1.1.- Transferencia cruda

Cuando hablamos de transferencia cruda, estamos hablando del paso «en crudo» del nombre a la lengua meta, sin realizar ningún tipo de modificación. Este es el caso paradigmático que se produce cuando el nombre aparece escrito en una lengua que no es

¹⁷³ En palabras de Pavis (1989: 37): «We would run the risk of incomprehension or rejection on the part of the target culture: by trying too hard to maintain the source culture we would end up by making it unreadable».

la de partida, aunque sí pueda ser la de llegada. Encontramos los siguientes ejemplos de este tipo:

	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂
<i>LP</i>	Max ¹⁷⁴		Marie							
<i>TE</i>	<i>Bruce</i>		<i>Church</i>		<i>Bob</i>		<i>Mickey</i>		<i>Arnold</i>	
	<i>General Garza</i>									
<i>VH</i>	<i>Dorothy Dalton</i>									
<i>PP</i>	<i>Tetrallini</i>		<i>Pangloss</i>		<i>Von Braun</i>		<i>Eucalyptus</i>		<i>Charles</i>	
	<i>Sebottendorf</i>		<i>Linkola</i>		<i>Brunel</i>		<i>Dinamene</i>		<i>Gretchen</i>	
<i>LC</i>	<i>Blatek</i>		<i>Obernach</i>		<i>Esperandio</i>		<i>Kleinbettingen</i>		<i>Larissa</i>	
	<i>Faterniss</i>		<i>Marivaux</i>		<i>Sterpenich</i>		<i>Belinda Bartoffio</i>		<i>Jaromil</i>	
	<i>Fostoli</i>		<i>Sorloff</i>		<i>Bernanos</i>		<i>Salbonatus</i>			
<i>CM</i>	<i>Boabdil</i>		<i>Seif El Islam</i>		<i>Fernando</i>		<i>Isabel</i>		<i>Gonzalo</i>	
	<i>Ismail</i>		<i>Doña Carlota</i>		<i>Juan</i>		<i>Ahmed</i>			

Como podemos ver, en estos 42 ejemplos (33,6 % del total) no se han producido cambios ni en la escritura ni en la pronunciación (aunque matizaremos esto último más adelante). Son claro ejemplo de ello los nombres alemanes de *La pasión según Max*, los nombres ingleses de *Tercera edad* o las diversas denominaciones que recibe el personaje de Pedro en *Padam padam* (todas las mencionadas, menos Charles, Gretchen y Dinamene). El caso de Dorothy Dalton es el más curioso, ya que es el único de *Viuda, pero honrada* con nombre en lengua extranjera; este nombre hace referencia, muy probablemente, a la actriz de cine mudo Dorothy Dalton (1893-1972), como se desprende de las palabras de Don JB cuando dice que Dorothy Dalton tiene «nombre de personaje de cine mudo».

Mención aparte merecen los casos de *Los combustibles* y *Como mujer*. En la primera obra, la autora se inventa nombres de escritores, así como sus obras y los personajes de estas, por lo que se optó por mantenerlos sin ningún tipo de variación ortográfica. Sin embargo, al ser nombres inventados, su pronunciación no quedaba clara y los actores la resolvieron como estimaron oportuno. Como curiosidad, señalaré el caso del nombre Blatek pues, mientras yo pensaba que debería pronunciarse como aguda /Blaték/, los actores optaron por la pronunciación llana /Blátek/. Sea como fuere, con palabras

¹⁷⁴ Aunque en el texto original Max aparece referido como Conde, creímos conveniente poner Max en la traducción ya que el propio personaje quiere ser llamado así.

inventadas en idiomas desconocidos, no existe una pronunciación asentada, con lo cual, cualquier pronunciación, dentro de unos límites, se puede considerar válida.

Por lo que respecta a *Como mujer*, se da la paradoja de que se traduce a la lengua donde se desarrolla la acción original. Aunque el autor comete errores históricos, (cf. 4.3.1.2.), utiliza los nombres originales en español (excepto en los casos de Fátima e Isaac donde sí realiza algunas modificaciones ortográficas). Por ende, aunque la pronunciación varíe, se acerca más a la que sería la pronunciación real en español. Por ello, hemos decidido introducirlo en este grupo donde no hay variación en la pronunciación ya que se vuelve a la pronunciación «original» de la trama de la obra.

5.3.4.1.2.- Adaptación ortográfica o de pronunciación

En este caso, hablamos de cambios en la pronunciación o en la ortografía con el objetivo de acercar el nombre de la lengua origen a la lengua meta. Aquí, al contrario que en el punto anterior, se busca una adecuación —más o menos intuitiva— para que el nombre suene a español (o a portugués en el caso de *Nana*):

	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂
<i>MM</i>	Laura		Matos					
<i>PP</i>	Marcello	Marcelo	Cláudia	Claudia	Pedro		Patrícia	Patricia
	André	Andrés	Armando		Fausto		<i>Cândida</i>	<i>Cándida</i>
	Polónio	Polonio	Natasha		Sara		Ângela	Ángela
	Antena		Fedra		Rogério	Rogelio	Nero	Nerón
<i>TE</i>	Senhor/a Merlim	Don/Doña Merlín ¹⁷⁵						
<i>PM</i>	Anton	Antón						
<i>VH</i>	Dr. Lupicínio	Dr. Lupicínio	Dr. Sanatório Botelho	Dr. Sanatorio Botella	Madame Cri-cri	Madame Cricrí	Diabo da Fonseca	Diablo Fonseca
	<i>Luci</i>		<i>Carrapeta</i>					
<i>BA</i>	Aruba ¹⁷⁶		Amado Ribeiro		Matilde		Werneck	
	Sodré ¹⁷⁷		Pimentel		Judith	Judit ¹⁷⁸	Barros ¹⁷⁹	
<i>LC</i>	Marina		Daniel		Sonia		Berta	
	Anna	Ana	Stefania	Estefanía				

¹⁷⁵ Al personaje se le nombraba de forma masculina y femenina de manera indistinta al ser una de las claves de la obra, *Tercera edad*, que no existiera diferencia alguna entre los sexos.

¹⁷⁶ El personaje de Aruba no apareció en el montaje realizado en 2014 por problemas de reparto. Algunas de sus réplicas fueron eliminadas y otras fueron absorbidas por Amigo.

¹⁷⁷ En la obra de mayo de 2014, los personajes de Sodré y Pimentel se fusionaron en el de Pimentel.

¹⁷⁸ En los créditos de la versión de la RESAD, el personaje aparece como Judith.

¹⁷⁹ También por problemas de reparto, se eliminaron las escasas réplicas del Comisario Barros. En la versión de la RESAD sí aparece, pero interpretado por una mujer, cuando el papel original está pensando para un hombre *Comissário Barros* (Comisario Barros).

CM	Fatima	Fátima	Isaak	Isaac	Sarah	Sara	Ezéchiél	Ezequiel
NCE	Julia	Júlia	Soffa	Sofia				

Como podemos observar, en estos 46 ejemplos (36,8 % del total) se han introducido ligeras modificaciones ortográficas como la adición de acentos (Fátima, Júlia, Antón), su supresión (Claudia, Patricia, Sofia, Sanatorio, Lupicinio) o el cambio del circunflejo al agudo (*Cándida, Ángela*). En otros casos se han operado leves modificaciones ortográficas (Marcello/Marcelo; Sarah/Sara; André/Andrés; Isaak/Isaac) o se han combinado ambas, como en *Rogério/Rogelio* y *Merlim/Merlín*.

Por otra parte, hay que señalar que, por pragmática, el tratamiento no se puede traducir buscando un equivalente formal, sino funcional. Las diferencias en el sistema de tratamientos entre el portugués y el español hacen que un idioma tenga unos usos que el otro censura. Así, mientras que el tratamiento «senhor/a» puede ir indistintamente con el nombre de pila o el apellido en portugués, en español su equivalente formal «señor/a» solo puede ir seguido del apellido. Según esto, en la traducción se ha optado por el equivalente funcional «don/doña» para traducir ese «senhor/a» del portugués para acomodar el texto a la lengua y al auditorio meta.

Sin embargo, como también se puede observar, encontramos algunos nombres en los que no se ha operado ningún tipo de modificación ortográfica, pero sí fonética: son los casos de Laura, Pedro, *Matos, Luci, Carrapeta*, Marina, Daniel, etc., donde el nombre no se traduce *stricto sensu* sobre el papel, pero sí en la boca del actor o de la actriz. Es decir, la única modificación que sufren es la fonética. Nos vamos a detener brevemente en dos de los nombres que hemos mencionado: *Luci* y *Carrapeta*, ambos de *Viuda, pero honrada*. El caso de *Luci* viene dado por una serie de casualidades ortográficas entre el portugués y el español. *Luci*, pronunciado en portugués, sería /Lusí/ pero no se acentúa por ser una palabra aguda acabada en «i», mientras que, en español, la palabra es llana /Luci/ y tampoco se acentúa. Por ello, no fue necesario explicarle nada a los actores, ya que al ver la palabra supieron pronunciarla —y, por ende, «traducirla»— instantáneamente y de forma intuitiva. En el caso de *Carrapeta*, el nombre se mantiene tal cual, pero la pronunciación varía, ya que el fonema vibrante múltiple /rr/ se pronuncia gutural en portugués, pero no en español.

5.3.4.1.3.- Traducción directa

En estos casos, el nombre propio se traduce de forma directa si existe un equivalente en la lengua de llegada. Aunque algunos de los ejemplos anteriores podrían aparecer aquí, hemos optado por incluir en este apartado aquellos nombres que necesitan una modificación que va más allá de un acento o de una letra que se haya de poner o quitar. Por tanto, en este apartado se recogen aquellos nombres cuya traducción no sea tan intuitiva por parte del actor, así como los nombres comunes de personajes importantes en la trama.

	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂
<i>MM</i>	Pai	Padre	Mãe	Madre	Alexandre	Alejandro
<i>PP</i>	<i>Ferdinando</i>	<i>Fernando</i>	<i>Tristão</i>	<i>Tristán</i>	<i>João</i>	<i>Juan</i>
	<i>Dulcineia</i>	<i>Dulcinea</i>	<i>Cunegundes</i>	<i>Cunegunda</i>		
<i>PM</i>	Irmã	Hermana				
<i>VH</i>	Tia Assambléia	Tía Asamblea	Padre	Cura	Tia solteirona	Tía solterona ¹⁸⁰
<i>BA</i>	Dália	Delia	Vizinho	Vecino	Viúva	Viuda
<i>NC</i>	Neus Suelí	Nieves Suelí	<i>Mariazinha/ Maria</i>	<i>María</i>		
<i>LM</i>	Governador civil	Gobernador civil	Sr. Milhões	Sr. Millones	Aninhas	Anita ¹⁸¹
	Nunes	Núñez ¹⁸²				
<i>LC</i>	Le Professeur	Profesor				

Observamos en estos 22 ejemplos (17,6 % del total) que la traducción no se hubiera producido de forma tan automática como en los casos anteriores. El ejemplo más paradigmático sería el de *João* cuya «traducción fonética» al español sería más o menos /Yoao/. Asimismo, hemos incluido el ejemplo de *Maria/Mariazinha* de *Navaja en la carne* porque, si bien *Maria* es un nombre bastante transparente el diminutivo *Mariazinha* no lo es tanto y, además, el uso de los diminutivos varía mucho de unas culturas a otras. Así, decidimos no traducir el diminutivo y dejar el nombre tal cual, *Maria*, al considerar que la protagonista, la prostituta Nieves Suelí, no se dirigiría a una compañera que le despierta cierta mezcla de pena y asco, con el diminutivo de *Marita*,

¹⁸⁰ La tía solterona no apareció finalmente en la obra por problemas de montaje y sus réplicas fueron absorbidas por el personaje de Tía Asamblea.

¹⁸¹ En la versión de Víctor Aúz (1961: 20), aparece como Ana Baltasar Moscoso.

¹⁸² A pesar de haber traducido el resto de nombres, Víctor Aúz mantiene Nunes, como en la versión original.

Mariquita, etc. Aunque estuvimos sopesando traducir ese *Mariazinha* por *Mari*, optamos por no hacerlo al considerar que era mejor decir el nombre entero.

5.3.4.1.4.- Traducción funcional

En estos casos, la traducción no se ha hecho buscando el equivalente semántico, sino un equivalente funcional, bien sea por la frecuencia de uso, bien sea por la necesidad de renombrar con fines humorísticos o para reproducir juegos de palabras. Por tanto, la injerencia del traductor es mayor, así como su responsabilidad y su creatividad. Entre esos ejemplos, encontramos los siguientes:

	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂
<i>MM</i>	Nuno	Nono	<i>Natacha/Pachacha</i>	<i>Toñi/Coñi</i>		
<i>PP</i>	<i>Consolação</i>	<i>Consuelo</i>	<i>Armanda</i>	<i>Amanda</i>	<i>Professor Pardal</i>	<i>Profesor Tornasol</i>
<i>VH</i>	Pardal	Palomo	Dr. Lambreta	Dr. Vespa		
<i>BA</i>	Delegado Cunha	Inspector Amigo ¹⁸³				
<i>NC</i>	Vado	Vlado	Veludo	Vellido		

Los 10 casos (8 %) del total merecerían ser estudiados uno por uno. Sin embargo, para no extendernos en demasía, comentaremos aquellos que merecen a nuestro entender un trato más exhaustivo.

Comenzamos con el nombre de Nuno. Se trata de un ejemplo interesante porque es, junto con su mujer Laura, el protagonista de la obra *Mi mujer*. El nombre de Nuno no existe como tal en español y su traducción directa sería Nuño. Sin embargo, esto nos plantea un segundo problema. Nuño es un nombre casi inexistente hoy día en España, mientras que Nuno no es un nombre extraño en Portugal para un hombre relativamente joven. Así, estuvimos también sopesando la opción de hacer una traducción más funcional: ¿qué nombre tendría el personaje si hubiese «nacido» en España? La respuesta que encontramos sería Nono, diminutivo de Antonio, y que no es raro en hombres de entre 25 y 45 años. Asimismo, Nono, al igual que Nuno, son nombres

¹⁸³ En el montaje de la RESAD, el personaje aparece como «Delegado Cunha». Aunque nos pueda parecer aceptable que se decida no traducir el apellido del personaje, sí creemos que se debería traducir el cargo, que no deja de ser un nombre común. De no hacerlo, se podría entender que Cunha es delegado del Gobierno o delegado sindical, cuando realmente ocupa un cargo similar al de inspector de policía.

basados en la repetición fonética de la misma sílaba,¹⁸⁴ con lo cual se mantiene esa eufonía del original.

En el caso de *Natasha/Pachacha* y *Toñi/Coñi* lo que se busca es un juego de palabras. El padre de Nono afirma haberse acostado con una mujer llamada *Pachacha* y su mujer lo corrige diciendo que se llamaba *Natasha*:

<i>Mi mujer</i>			
Sit.	Al final de la obra Padre le cuenta a Alejandro su vida sentimental.		
	T0	T1	T2
Padre	No meu tempo as mulheres chamavam-se todas Maria. Depois lá tinham um nome qualquer a seguir, mas se te punhas no engate era certinho: Ó Maria, anda cá dançar uma valsinha. Não corrias riscos, acertavas sempre. Agora têm os nomes que querem. Por isso é que é preciso ter a pontaria mais afinada. Noutro dia fui p'ra cama com uma que se chamava <u>Pachacha.</u>	En mis tiempos, todas las mujeres se llamaban María. Y después tenían otro nombre cualquiera, pero si querías ligar, diciéndole María acertabas siempre: María, vamos a bailar un vals. No te equivocabas, siempre acertabas. Ahora tienen el nombre que quieren. Por eso es necesario tener la puntería más afinada. El otro día me acosté con una que se llamaba <u>Coñi.</u>	
Madre	<u>Natacha.</u>		<u>Toñi.</u>
Padre	Ou isso. É cada nome. E depois não percebem nada de vinhos.	Puede ser. Hay cada nombre. Y después no saben nada de vinos.	

El chiste se basa en el hecho de que *pachacha* es una forma portuguesa vulgar para referirse a la vulva y, si se traduce de forma literal, pierde toda la gracia. Así pues, decidimos traducirlo por *Coñi* —palabra inventada pero cuya referencia al coño es bastante apreciable— y dejar el nombre verdadero de la susodicha como *Toñi*. Si bien es cierto que se puede perder la idea de que el padre se acostó con una prostituta, como podría sugerir el nombre de *Natasha*, creemos que es más importante el hecho de que el padre reconozca públicamente una infidelidad a sí lo fue con una meretriz o no, cuando además no hay ninguna otra referencia y es solo un hecho puntual en la obra sin mayor trascendencia.

Pardal, el servil subalterno de Don JB en *Viuda, pero honrada*, es otro caso de traducción funcional. Pardal, que es apellido y no nombre de pila, es una palabra que equivale a «gorrión» en español. Se da, pues, la imagen de un gorrión, de un pequeño pájaro indefenso y dócil, incapaz de cometer mal alguno. Es esa misma imagen la que hay que traducir. Tras sopesar brevemente la idea de traducirla por *Gorrión*, ya que es

¹⁸⁴ En portugués (de Portugal) la pronunciación de Nuno se asemeja a /Nunu/, aunque la última «u» no sea exactamente una «u», el sonido se asemeja bastante.

inexistente¹⁸⁵ y podría quedar incluso ridículo, seguimos buscando en el campo semántico de las aves. Es ahí cuando dimos con la solución: Palomo. Los palomos también son aves dóciles y, si se nos permite, aves tontas. Además, Palomo es un apellido real en España (como lo sería Paloma o Palomas), por lo que cumplía perfectamente con todos los requisitos necesarios: hacer referencia a la docilidad, ser nombre de pájaro y existir como apellido real en España.

Si pasamos al caso del inspector Amigo, nuevamente hay un intento de acercarnos a la función más que a la forma. Cunha en portugués significa enchufe en el sentido de, según el DRAE, «Cargo o destino que se obtiene sin méritos, por amistad o por influencia política».¹⁸⁶ Por tanto, aunque nunca se dice en el texto que el policía haya obtenido su puesto de forma poco ortodoxa, sabemos por las primeras informaciones que le provocó un aborto a una mujer tras darle patadas en el vientre. También tuvimos en cuenta la relación de este personaje con el resto: el inspector Amigo tiene todas sus escenas con el periodista Amado Ribeiro. Por ello, vimos adecuado traducir ese «Cunha» por «Amigo», para crear el tándem Amigo/Amado que, aunque pudiera pecar de cacofonía en un primer momento, es muy efectivo ya que la relación que mantienen estos dos personajes es de dominación/sumisión en un plan no carnal: Amado, el periodista, es el amo que hace con Amigo, el policía bruto, lo que quiere como si fuera un perrito faldero o, más concretamente, un perro de presa. Descartamos la traducción de «Enchufe» porque ese apellido no existe en España, según la base de datos del INE, y podría quedar algo ridículo.

5.3.4.1.5.- Traducción creativa

Cuando hablamos de traducción creativa, estamos hablando de ir un paso más allá en las decisiones traductoras. Se trata de una estrategia de traducción que hay que dejar para cuando no sea posible, por los motivos que fuere, utilizar las anteriormente presentadas. Paradójicamente, será la existencia de las anteriores las que justifiquen la existencia de esta ya que, al poder producirse algún tipo de transferencia en el resto de los casos, nos

¹⁸⁵ Según la base de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) no existe en España nadie cuyo apellido sea Gorrión, mientras que hay más de 30 000 personas que se apellidan Palomo, bien sea de primer o segundo apellido.

¹⁸⁶ Como puede consultarse aquí: <http://lema.rae.es/drae/?val=enchufe>.

vemos obligados a realizar estas traducciones pues se ha de optar por traducir todos los nombres o ninguno con el fin de mantener la coherencia.

	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂	T ₀	T ₂
VH	Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães	Don JB Ibáñez de Alburquerque	Ivonete de Albuquerque Guimarães	Covadonga Ibáñez de Alburquerque		
BA	Arandir	Pelayo	Selminha	Desi	Aprígio ¹⁸⁷	Hipólito

Como vemos, los nombres de este apartado son una minoría (5, un 4 %), ya que debemos entender esta jerarquía como una pirámide, que se va estrechando conforme se va subiendo. No obstante, son quizá los más interesantes para el traductor o el investigador.

Los casos de Don JB y Covadonga en *Viuda, pero honrada* son llamativos. Ante la imposibilidad de encontrar un buen equivalente para Ivonete (que sería algo así como Ivonne), decidí pensar en el apellido, Guimarães, que remite a una población portuguesa que es considerada la «cuna de Portugal» por ser el centro administrativo del Condado Portucalense en época de Alfonso Enríquez, así como el sitio donde se produjo la batalla de San Mamede (1128). En esa línea, buscando un símil en la historia de España, nos vino a la cabeza la batalla de Covadonga (722), que marca el inicio de la Reconquista. Por otra parte, el nombre de Covadonga tiene connotaciones de «rancio abolengo». El siguiente paso consistió en transformar el apellido Guimarães en nombre, Covadonga, y el nombre Ivonete en apellido, Ibáñez. El resultado final fue Covadonga Ibáñez de Alburquerque, donde el apellido compuesto «Ibáñez de Alburquerque» transmite también en nuestra traducción la idea de nobleza o de alta alcurnia presente en el original.

Para Don JB, una vez traducido el apellido a la inversa —podemos decir que aquí es el apellido de la hija el que ha pasado al padre— hubo que realizar otros cambios. Por un lado, el título de «doutor» se ha de traducir por el simple «don», pues ese «doutor» no significa que tenga un doctorado (o que sea médico), sino que indica apenas que es el

¹⁸⁷ En los créditos de la obra realizada por la RESAD, el personaje aparece escrito como Aprígio, lo cual entendemos que es una errata —también aparece el nombre del autor al principio como Nelson Rodriguez—, pero es curioso que el actor, al pronunciar el nombre del personaje no haga una pronunciación española /Aprigio/ ni portuguesa /Apríyiu/ sino algo parecido a la italiana /Aprídyio/.

jefe y se usa en señal de respeto. Por lo que respecta al nombre (o, mejor dicho, a las iniciales), JB hace referencia al archiconocido periódico brasileño *Jornal do Brasil*.¹⁸⁸ Estuvimos dilucidando si traducir el nombre como EP, por *El País*, EM, por *El Mundo* o, incluso como Don ABC. Sin embargo, ninguna de las opciones nos satisfacía o nos parecían demasiado opacas o ridículas. Finalmente, decidimos mantener JB que, en España, evoca automáticamente una marca de whisky.

Los ejemplos de *El beso en el asfalto* van un paso más allá. El nombre de Arandir pasa a Pelayo al considerar que es el ejemplo del héroe un tanto desdichado que se enfrenta a una masa superior a él, aunque a diferencia de Pelayo, pierde. Desi, diminutivo de Desideria (de hecho, Amigo y Amado se refieren a ella como Doña Desideria), viene de Selminha, diminutivo de Selma, emparentado con Anselma. Sin embargo, Anselma es un nombre muy poco común en España¹⁸⁹ y no es un nombre típico entre las mujeres de la edad del personaje. Optamos por Desi porque Desideria se traduciría como «deseada» y la idea de deseo hacia ella está presente en toda la obra y porque es un nombre que tiene un fácil diminutivo. Esto último era muy importante porque en la obra original sus seres queridos y los desconocidos siempre la llaman Selminha, con el diminutivo. Creemos que en España no funcionaría igual pues una persona desconocida no suele tratar a otra con un diminutivo cariñoso. Así, en la versión final los familiares se refieren a ella como Desi, mientras que los desconocidos, en este caso la policía, la llama por el nombre completo: Desideria.

El último caso es quizá el más llamativo. Dado que Aprígio no tiene un equivalente claro en español y su pronunciación puede dar lugar a error, como atestigua el caso de la RESAD de 2012, antes referido, buscamos en la etimología: Aprígio significa «cazador de jabalíes» y, por medio de esa intuición llegamos hasta Hipólito, que es un personaje mitológico conocido por su afición a la caza. Además, Hipólito es un símbolo de la castidad, lo cual viene muy bien a un personaje que parece no desear a nadie, aunque al final se descubra que todo es mentira. Asimismo, es un nombre que da imagen de señor mayor e, incluso respetable, lo cual cuadra a la perfección con el personaje.

¹⁸⁸ Hemos de tener cuenta de que Don JB es el dueño del periódico *La Patraña* y es descrito por el propio autor como un «gánster de la prensa».

¹⁸⁹ Según la base de datos del INE solo hay 886 mujeres llamadas Anselma con una media de edad de 70,9 años.

En resumen, la mayoría de los 125 nombres analizados no requieren un grado muy alto de intervención traductora (88 de los 125) y su traducción es bastante intuitiva. Sin embargo, el hecho de que el 70,4 % de nombres apenas requieran traducción, nos obliga a traducir el 29,6 % restante para mantener la coherencia del texto y que no parezca que algunos personajes son extranjeros o tienen nombres extraños cuando en el original todo era mucho más homogéneo. Sin embargo, de esos 37 casos de traducción, 22 se hacen por vía directa, por lo que solamente 15 (un 11,6 % del total) requieren de un mayor grado de creatividad e investigación por parte del traductor. No obstante, como hemos señalado, es la existencia de esa gran base de vocablos de «fácil traducción» la que justifica las traducciones más creativas o las que más se alejan del original ya que, por motivos de coherencia, o se traduce todo o no se traduce nada.

5.3.4.2.- Nombres propios de cosa

Al igual que las personas, las cosas también pueden tener nombre propio. Es el caso de los libros, las películas, las poblaciones, los animales, etc. Sin embargo, cuando se habla de nombres propios nos solemos olvidar de esta parte y nos centramos más en la traducción de antropónimos.¹⁹⁰ Cuando hablamos de elementos reales, no hay más que acudir a una traducción ya acuñada, siempre que exista;¹⁹¹ no obstante, cuando nos encontramos con elementos inventados, la traducción supone un plus de creatividad por parte del traductor, bien porque conste de un juego de palabras o bien porque, al no tener un referente, el traductor deberá hacer uso de alguna estrategia traductora.

Por ejemplo, Amélie Nothomb crea en *Los combustibles* una serie de autores con sus respectivas obras. En el apartado anterior, vimos el modo de afrontar la transferencia de nombres extranjeros, que pueden resultar extraños en boca del actor o para el oído del espectador al desconocer su pronunciación exacta; empero, cuando hablamos de nombres de obras inventadas, no nos parece buena estrategia mantener el nombre original, ya que si son libros muy importantes parece lógico que hayan sido traducidos.

¹⁹⁰ La respuesta más común cuando hago la pregunta de si se traducen los nombres propios siempre es que no porque «yo me llamo Fulanito y mi nombre es igual en todas partes». Aparte de que esa afirmación es falsa, pues yo mismo solía traducir mi nombre en Portugal con objeto de hacerlo más pronunciable, nos da un buen ejemplo de cómo siempre nos centramos en antropónimos y no nos damos cuenta de que estamos rodeados de nombres propios (películas, libros, poblaciones) que se traducen.

¹⁹¹ En el caso de *Los combustibles* se hará referencia a libros reales como son la *Ilíada*, la *Odisea* y *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, pero cuya traducción es tan simple como documentarse.

Nombre «original» ¹⁹²	Traducción
<i>Le Bal de l'observatoire</i>	<i>El baile del observatorio</i>
<i>Le Mythe du sultan</i>	<i>El mito del sultán</i>
<i>La Poupée parle</i>	<i>La muñeca habla</i>
<i>Soies crissantes</i>	<i>Sedas rechinantes</i>
<i>En finir</i>	<i>Acabar de una vez</i>
<i>Le liquide</i>	<i>El líquido</i>
<i>Stupéfactions</i>	<i>Estupefacciones</i>
<i>L'Honneur de l'horreur</i>	<i>El honor del horror</i>
<i>Combats éternels</i>	<i>Combates eternos</i>
<i>Le Mal mobile</i>	<i>El mal móvil</i>
<i>La cuirasse du prophète</i>	<i>La coraza del profeta</i>

Como puede verse, en la mayoría de los casos se ha seguido una traducción literal. De todos ellos, el caso más problemático tal vez sea el de *En finir* que, sin contexto, puede traducirse de varias maneras (incluso por *Acabar* simplemente), aunque optamos por la traducción más literal de forma intuitiva. También hay que decir que salvo algunos casos puntuales como *El baile del observatorio*, que se menciona en toda la obra, y *El honor del horror*, mencionado sobre todo en el primer acto, el resto de los nombres apenas aparecen una vez. En cuanto a *El líquido* y *Estupefacciones*, son los únicos títulos con los que se juega un poco más. Al principio del tercer acto Profesor y Daniel discuten sobre la idoneidad de quemar un libro u otro. Es entonces cuando Profesor considera irónico quemar un libro que se llama *El líquido*. Sobre *Estupefacciones*, el título del libro, que tanto defiende Daniel, es un claro ejemplo de sus sentimientos: está verdaderamente estupefacto ante la situación que está viviendo, pues es consciente de la «relación» que mantienen Profesor y Marina y de la situación de guerra en la que vive.

En otros casos, el nombre inventado, aparte de ser importante, tiene un valor humorístico que es preciso respetar como sucede con el periódico de Don JB en *Viuda, pero honrada*. En la versión original, Dr. J.B. es el dueño de un diario llamado *A Marreta*. *Marreta* es una palabra que puede traducirse de múltiples formas: puede ser un tipo de mazo, un palo grande, el nombre con el que se conocía a los portugueses en la época de la independencia de Brasil (1822), un embuste, una lisonja, un vendedor ambulante, un antiguo partido político de Ceará y los seguidores de dicho partido.¹⁹³ Obviamente, sea cual sea la definición, el cariz del nombre es hilarante. Nosotros nos

¹⁹² Original aparece entre comillas por lo siguiente: los apellidos de los autores sugieren nombres alemanes o de Europa Oriental por lo que, posiblemente, la «traducción» que la autora nos propone dentro del juego escénico sea, de por sí, una traducción.

¹⁹³ (Cf. <http://www.priberam.pt/dlpo/marreta>)

decantamos por el sentido de «embuste», ya que los periódicos se caracterizan (o deberían caracterizarse) por decir la verdad y Don JB es más partidario de «no dejar que la verdad le estropee una noticia». No obstante, dentro de este campo podíamos encontrar multitud de términos: mentira, embuste, falsedad, trola, bola, calumnia, etc. En última instancia, nos decidimos por *La Patraña* por dos motivos principalmente: el primero porque una patraña tiene el matiz de ser algo burdo, mal hecho, de no estar bien elaborado y, el segundo, porque *patraña* rima de forma consonante con *España*. De hecho, en un momento dado cuando Don JB se jacta de que su periódico es *o vespertino de maior circulação*, imaginamos que, posiblemente, el lema del periódico fuera *el periódico más vendido de España*, como finalmente utilizamos cuando hicimos la portada del periódico para la obra, (cf. 9.2.).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el nombre de una publicación existe realmente? En este caso tenemos varias posibilidades. Una de ellas es la neutralización y convertir el nombre propio en nombre común al entender que no aporta ninguna información adicional y que la traducción literal despistaría más:

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	Júlia le cuenta a Sofia lo dura que es su vida.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Júlia	Es la historia de siempre. Un día horrible. Como todos los días. Compras el <i>Segunda Mano</i> , llamas, dejas el curriculum, (...)	É a história de sempre. Um dia horrível. Como todos os dias. Compras o <i>jornal</i> , telefonas, deixas o curriculum, (...)	

Aquí el traductor, al entender que no había ningún equivalente claro, prefirió pasar el nombre propio *Segunda Mano* por el nombre común *jornal*. Como comentamos, la traducción literal, *Segunda Mão*, hubiera generado más desconcierto que información hubiera aportado. Es importante censurar este tipo de traducciones literales en aquellos casos en que se conviertan en un obstáculo para la comprensión.

En una ocasión, asistí como público en Lisboa a la representación de una obra traducida al portugués a partir del catalán. Entre los diversos fallos de traducción, que podían apreciarse claramente, a pesar de no conocer el texto original, la actriz, que hacía de prostituta, le decía al actor, que hacía de su cliente, que la tónica no era muy buena porque era *do Dia*. No es preciso señalar que se trataba de los supermercados *Dia* españoles, conocidos por sus bajos precios, los cuales se conocen en Portugal con el

nombre de *Mini Preço*. Cuando acabó la función, le pregunté a mis acompañantes, todos ellos lusohablantes, qué habían entendido al escuchar *do Dia*, y me respondieron que la tónica había sido comprada ese mismo día sin mencionar para nada el supermercado español, que la mayoría desconocía.

Concluimos que es necesario saber cuál es el papel que juega el nombre dentro de la obra para poder traducirlo correctamente. Pero habrá ocasiones en las que el nombre cumpla una función tan testimonial que la supresión será la mejor solución:

<i>Nana (Canção de embalar)</i>			
Sit.	Júlia se queja de lo miserable de su vida y de lo difícil que es conseguir un trabajo digno.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Júlia	(...) Y llegas al barrio y dices: un tercio. Un tercio, o dos. Un par de birras, en el <u>Pino Rojo</u> , igual de cutre y de viejo que siempre. (...)	(...) E chegas ao bairro e dizes: uma mini. Uma mini, ou duas. Um par de bejecas, na <u>tasca da esquina</u> , velha e foleira como sempre. (...)	

El nombre del bar del ejemplo es una invención del autor y apenas tiene importancia dentro del monólogo de Júlia, por lo que el traductor optó por eliminarlo al entender que no era relevante. Además, la traducción literal sería *Pinheiro Vermelho*, un nombre mucho más largo, con la consiguiente pérdida de ritmo. Si tuviéramos que poner un pero a esta opción traductora sería que se pierde un matiz de cercanía, es decir, con la mención del nombre propio se da a entender que el bar forma parte de una vivencia compartida entre las dos protagonistas. Ahora bien, la no mención del nombre también puede entenderse como un rasgo de cercanía: como solíamos ir a un bar, no es necesario decir su nombre, es *el* bar.

Los nombres de localidades también tienen sus respectivas traducciones como, por ejemplo, son los casos de *London/Londres*, *Paris/París*, *Porto/Oporto* o *Girona/Gerona* o de tantos otros cuyo traslado supone un cambio fonético, pero no formal, como *Miami*¹⁹⁴ o *Lisboa*. Sin embargo, ¿qué hacemos cuando el autor utiliza una referencia geográfica que es conocida para el espectador origen, pero no para el espectador meta?

¹⁹⁴ Aunque la pronunciación clásica en español siempre ha sido [*Miámi*] tal como se lee, últimamente, quizá por esnobismo, se está adoptando la pronunciación inglesa [*Maiámi*] e incluso [*Mayámi*], que la RAE censura (cf. <http://lema.rae.es/dpd/?key=Miami>).

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Está a punto de empezar el interrogatorio de Desi por parte de Amado y Amigo.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amigo	Aqui, d. Selminha, aqui! Na delegacia, propriamente, não se pode trabalhar. Está assim de repórter, de fotógrafos! Não há mistério, d. Selminha. Estamos em <u>São João de Meriti</u> . Essa casa é de um amigo do Amado Ribeiro. Amado Ribeiro, da <u>Última Hora!</u>	Aquí, doña Desideria, aquí. En la comisaría, propriamente dicha, no se puede trabajar. Está así de periodistas, de fotógrafos. No hay mayor misterio. Estamos en <u>San Juan del Río</u> . Esta es la casa de un amigo de Amado Ribeiro. Amado Ribeiro, del <u>Última Hora.</u>		Aquí, Selminha, aquí. En la delegación, la verdad, es que no se puede trabajar. Está así de periodistas, de fotógrafos. No tiene ningún misterio, Selminha. Esta casa es de un amigo de Amado Ribeiro. Amado Ribeiro, de la <u>Última Hora.</u>

Nelson Rodrigues habla de *São João de Meriti*, una ciudad que se encuentra a las afueras de Río de Janeiro. Digamos de paso que se trata de una de las pocas referencias locales que aparecen en la obra, junto con unas pocas más que se refieren a plazas o calles. Como se apuntó en su momento, el tema de esta obra es bastante universal y, por tanto, es muy fácil adaptarla. Por ello, decidimos inventarnos el nombre de la población en lugar de traducirlo literalmente (*San Juan del Meriti*) y dejarlo tal como está, aunque la pronunciación sería similar a [sáo yoáo de merítí], alejada del original [sáun yoáun chi merichí], simplemente eliminarlo (como es el caso del T₃), o haber hecho una neutralización y haber hablado de *las afueras* o *el extrarradio*. Todas las opciones nos parecen válidas, incluso la traducción literal o fonética, para transmitir el sentido. En nuestro texto creamos un referente inventado *San Juan del Río*, formado por la traducción literal del primer elemento del nombre *São João* y la neutralización del segundo, ya que el Meriti es un río que pasa por Río de Janeiro que, creemos, no despista al espectador y le aporta la información de que no están en la ciudad, o en el barrio, donde deberían estar.

Pasemos ahora a ver algunos ejemplos de nombres propios de lugares y vías:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Acaban de terminar las presentaciones y los expertos hablan entre ellos.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Dr. Lupicinio	Acho que já vi o Diabo nalguma revista da <u>Praça Tiradentes!</u>		Creo que he visto al Diablo en alguna revista de la <u>plaza.</u>

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Madame Cricrí intenta convencer a Psicoanalista para hacerle algún servicio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madame Cricrí	O doutor psicanalista quer-me dar uma palavrinha, em particular?	¿El señor psicoanalista podría darme una palabra en particular?	
Dr. Lupicínio	Com prazer.	Con mucho gusto.	
Madame Cricrí	Oh, por que o doutor não vem no meu casa?	¿Por qué no se viene a mi casa?	
Dr. Lupicínio	Por quem me toma, Madame?	¿Por quién me toma, señora?	
Madame Cricrí	Eu fazer um abatimento, um preço de avenida Passos!	Le haré descuento, <u>dos por uno</u> .	

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Amado le explica a Amigo lo que acaba de ver en la plaza.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Amado	Olha. Agorinha, na <u>Praça da Bandeira</u> . Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um lotação raspando. Rente ao meio-fio. (...)	Mira. Ahora mismo, en la <u>plaza</u> , un muchacho fue atropellado. Estaba al lado mío. A esa distancia. La cosa es que se cayó. Venía un autobús pegado, a ras de bordillo. (...)		Mira. Hace solo un momento en la <u>plaza de la Bandera</u> han atropellado a un chaval. La cosa es que se ha caído. Venía un autobús pirata a toda hostia. (...)

<i>El beso en el asfalto</i>				
Sit.	Delia intenta convencer a Desi para que vaya a ver a su marido al hotel donde se ha escondido.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Delia	Mas, o Arandir mandou dizer que o hotel. O hotel é pertinho do <u>Largo de São Francisco</u> . (...)	Pero, Pelayo me dijo que el hotel. El hotel está cerca de la <u>calle San Francisco</u> . (...)		Pero Arandir me ha dicho que le diga que el hotel. El hotel está cerquita de la <u>plaza de San Francisco</u> . (...)

<i>El loco y la muerte</i>				
Sit.	Sr. Millones sigue discutiendo con Gobernador civil.			
	T ₀	T ₁	T ₂	T ₃
Gobernador civil	O senhor é doido!	Usted está loco.		Usted está loco.
Sr. Millones	Doido! doido!... Já é com esta a terceira vez que mo chama. (...) O doido pode andar de chinelos de ouro pelo <u>Chiado</u> . Ninguém repara. Quem tem juízo vive constrangido e está sujeito a mil complicações. (...)	¡Loco! ¡Loco!... Esta es la tercera vez que me lo dice. (...) El loco puede ir con la cara entera tatuada por la <u>calle Génova</u> . Nadie repararía en él. El cuerdo vive oprimido y sujeto a muchas complicaciones. (...)		¡Loco! ¡Loco! Esta es ya la tercera vez que me lo llama. (...) El loco puede pasarse con albarcas por <u>Chiado</u> . ¹⁹⁵ Nadie se preocupa. Quien tiene juicio vive oprimido y está sujeto a mil complicaciones. (...)

¹⁹⁵ Calle muy céntrica de Lisboa. (N. del T.) [Nota del traductor aparecida originalmente en la obra]

Vemos en estos cinco ejemplos que las estrategias adoptadas han sido diferentes, según la importancia que tiene el nombre del lugar para el desarrollo de la obra. Así, en algunos casos se han producido neutralizaciones (*praça Tiradentes* > *plaza* o *praça da Bandeira* > *plaza*), pues como hemos visto son localizaciones fácilmente reconocibles para cualquier carioca o brasileño, del mismo modo que un español medio sabe que en Madrid se encuentran la *Gran Vía*, la *plaza de Cibeles*, la *Puerta del Sol* o la *Puerta de Alcalá*, o en Barcelona las *Ramblas* o el *parque Güell*, a pesar de que no haya estado nunca.¹⁹⁶ Sin embargo, estas referencias brasileñas no aportan información extra al espectador medio español.

En otros casos se optó por hacer traducciones literales como *plaza da Bandeira* > *plaza de la Bandera* en el T₃ o *Largo de São Francisco* > *Calle San Francisco* (T₁₋₂) o > *Plaza de San Francisco* (T₃). Como hemos señalado, esta traducción es posible a veces si lo que queremos es crear referencias locales nuevas, aunque no proporcionen la información de la referencia original.

Habrà ocasiones en las que la traducción no pueda ser literal porque el nombre del lugar remite a unas características de la zona que lo circunda. Por ejemplo, si hablamos de *La Moraleja*, sabemos que estamos hablando de un barrio de gente rica; si decimos *Lavapiés*, sabemos que remite a un barrio de gente humilde. Así, cuando Madame Cricri, para convencer al Psicoanalista de que se vaya a su casa, le dice que le hará *um preço de avenida Passos*, le está dando al público una información que va mucho más allá de la localización, y que es necesario transmitir. En este caso, para transmitir la idea dejamos a un lado el elemento original y tradujimos *dos por uno*, ya que nos parecía hilarante que los servicios de una *madame* tuvieran ofertas, como si de un supermercado se tratase.

En el último ejemplo vemos estrategias muy diferentes: mientras que en el T₃ el traductor ha pasado el nombre del barrio «en crudo» y ha puesto una nota del traductor, estrategia solo válida en «traducciones para leer» o en el caso de que aporte un plus para que el actor entienda mejor lo que pasa o lo que está diciendo. Además, la nota es

¹⁹⁶ Como ya he referido anteriormente, fui espectador de una obra con algunos problemas de traducción. Además de los ejemplos ya mencionados, era interesante ver cómo se hacía referencia a playas (*la Barceloneta*) o lugares (*Fórum*) que, aunque conocidos o reconocibles para un espectador español, eran totalmente desconocidos para el espectador portugués si no se mencionaba que, por ejemplo, la Barceloneta era una playa. Hubiera sido, a nuestro entender, mucho más sencillo neutralizar los nombres de estos lugares en pro de una mejor recepción.

errónea, pues Chiado no es una calle, sino un barrio. Sin embargo, los traductores del T₁₋₂ optaron por hacer una traducción más creativa y hablar de *ir con la cara tatuada por la calle Génova*. Podría discutirse la idoneidad o no de la traducción, aunque creemos que es bastante efectista, pero no llegamos a saber si era adecuada a esta situación comunicativa, lo cierto es que se consiguió traspasar el efecto al hacer referencia a una localización que cualquier español conoce: la calle Génova de Madrid donde se encuentra la sede del Partido Popular.

Por último, no podemos dejar de comentar un elemento que nos ha llamado mucho la atención. Si nos fijamos en la penúltima réplica, la de Amado, veremos que *lotação* se tradujo por *autobús pirata*; más adelante se traducirá por *autobús ilegal*, en una réplica de Hipólito (Aprígio), y las demás veces por *autobús*. A nuestro entender, el error estriba en haber mezclado las dos definiciones de *lotação*: *microbús* y *sistema de transporte ilegal que funcionó en Brasil en los años 50-60*.¹⁹⁷ Como hemos visto a lo largo de este capítulo, no es este el único error en el que incurre esta traducción que no va firmada y, por lo tanto, estamos casi convencidos de que se ha realizado con mucho diccionario y poca lógica —¿es posible un sistema ilegal de autobuses?—, lo que le da gran actualidad a las palabras que Larra escribió en 1836, «...porque para traducir (...) [una obra de teatro] mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo no anda escaso del primero» (Larra 1836).

Por lo que respecta a los nombres de programas de televisión o de radio, muchas veces es mejor neutralizar, ya que el nombre original puede ser muy conocido para el espectador origen y la traducción literal, o la transferencia «en crudo», puede provocar más desconcierto que información en el espectador meta:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Madame Cricrí se «cuela» en casa de Don JB.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Madame Cricrí	Eu soube do desgraça!	Yo «sabí» de desgracia.	
Don JB	Soube?	¿Sí?	
Madame Cricrí	O "Repórter Esso" deu "edição" extraordinária!	«El» <u>radio</u> dio noticia extraordinaria.	
Don JB	Mas como?! Essa cidade tem uma imaginação de balde de ginecologista!	¿Pero cómo? Esta ciudad tiene una imaginación prodigiosa cuando se trata de ginecología.	
Madame Cricrí	Todo o mundo tem o sexo na cabeça!	«Todo» gente tiene sexo en cabeza.	«Todo» gente tiene sexo en boca.

¹⁹⁷ (Cf. <http://www.aulete.com.br/autolota%C3%A7%C3%A3o>)

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Justo después de la «noche de bodas», Covadonga pone la radio.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Radio	Atenção! Atención. Conforme o "Repórter Esso" anunciou em edição extraordinária, faleceu, esta madrugada, conhecido crítico teatral da nova geração e fugitivo do SAM, Dorothy Dalton. O extinto foi atropelado, segundo uns, por um papafilas, segundo outros, por uma carrocinha de chicabon.	Atención, atención. Según <u>las noticias</u> en su edición extraordinaria, esta madrugada ha fallecido el conocido crítico teatral de nueva generación y fugitivo del orfanato Dorothy Dalton. El difunto fue atropellado, según algunos, por un autobús de línea y, según otros, por un carrito de helados.	

En su segunda réplica, Madame Cricrí menciona un programa de radio (1941-1968) y televisión (1952-1970), el *Repórter Esso*, muy popular en el Brasil de la época. Ahora bien, decir *Repórter Esso* o *Reportero Esso* no aportaría ninguna información e incluso podría quedar un tanto ridículo en España¹⁹⁸. Optamos, pues, por hablar de *el radio* en su lugar. Como ya hemos visto antes, Madame Cricrí, debido al desconocimiento del idioma, se inventa palabras (o, al menos, confunde los géneros), expresiones, etc., tal como puede verse en su segunda réplica cuando utiliza *ediçon* por *edição*. En nuestra traducción, para compensar posibles pérdidas, se habló de *sabí* por *supe*; *el radio* por *la radio* y *toda gente* por *todo el mundo*. Este último caso es particular ya que el final se modificó durante los ensayos: del *sexo en cabeza* se pasó al *sexo en boca*. El motivo fue crear un juego de palabras con la palabra *sexo*, que además del coito puede referirse, entre otras definiciones, a los genitales. Por otra parte, tener algo siempre en la boca significa, dejando a un lado lo literal, estar hablando siempre de un tema. Así, *tener (el) sexo en boca* puede significar *estar siempre hablando de sexo* o *estar practicando una felación*.

En el segundo ejemplo, en cambio, se optó por *las noticias* ya que la traducción antes mencionada no funcionaría. Como puede verse, la traducción de un nombre propio puede variar a lo largo de la obra sin que por ello se produzca una falta de coherencia,

¹⁹⁸ Sin embargo, hubo versiones de *Repórter Esso* en varios países de Hispanoamérica como Argentina (que se mantuvo en el aire hasta 1998), Chile, Perú y Venezuela. Nos parece interesante subrayar esto ya que las traducciones teatrales, muy influidas por el aquí y el ahora, no solo tienen una vida muy corta (aunque según qué estrategia se adopte, ya que con la debida neutralización se puede conseguir aumentar la «vida útil» de las obras), sino que serán necesarias adaptaciones según la zona geográfica correspondiente no solo por cuestiones de léxico, que también, sino por el conocimiento compartido de las referencias culturales.

ya que, ante la ausencia del referente cultural, se ha de ajustar la información lo mejor que se pueda para que el público disfrute de la obra.

Con los nombres de las publicaciones ocurre lo mismo. Una traducción literal o cruda no aporta todo aquello que el nombre esconde y elimina el efecto humorístico:

<i>Viuda, pero honrada</i>			
Sit.	Psicoanalista y Otorrino se enzarzan en una pelea sobre cómo deben regirse los matrimonios.		
	T ₀	T ₁	T ₂
Psicoanalista	O nobre colega já leu o Segismundo?	¿Mi noble colega ya ha leído a Segismundo?	
Otorrino	Leio <u>X-9</u> !	Yo leo <u>El Caso</u> .	Yo leo <u>la Súper Pop</u> .
Psicoanalista	E acha que o amor é uma bandalheira?	¿Y cree que el amor es una perversión?	
Otorrino	Entre marido e mulher, sim. Entre marido e mulher, deve haver respeito, sim, senhor. Ou bem o lar é lar ou é <u>gafieira</u> !	Entre un marido y una mujer, sí. Entre marido y mujer, debe haber respeto, claro que sí. ¿O acaso un hogar es ahora una <u>pista de discoteca</u> ?	

En la primera réplica del otorrino, se hace referencia a *X-9*, un tebeo sobre un agente secreto que da nombre a la tira, que se publicó entre 1934 y 1996. En un primer momento, optamos por mantener el matiz de los crímenes y lo traducimos por *El Caso* (1952-1997), un semanario muy famoso en la España de la posguerra especializado en noticias de sucesos (normalmente crímenes y tragedias) al creer que su existencia era *vox pópuli*. Sin embargo, al trabajar con los actores, nos dimos cuenta de que no conocían esta referencia y decidimos sustituirla por otra que quedaba más ridícula, la *Súper Pop* (1977-2011 y, desde entonces, en formato electrónico), una revista enfocada al público femenino adolescente —recordemos que el papel del Otorrino fue realizado por una mujer vestida de hombre—. Así, aunque los dos referentes se alejen mucho, creemos que al ser una comedia el cambio puede justificarse.

En cuanto a su segunda réplica, encontramos una referencia cultural, *gafieira*, un baile popular del Brasil de los años 50-60 que evoca tanto a personas de bajo estrato social como el lugar donde este baile se practica. Observamos claramente cuál es la oposición que Otorrino hace entre lo que considera un *lar* (hogar), donde los cónyuges han de dormir en cuartos separados, y una *gafieira* que sería un equivalente a la *casa de tócame Roque*. Así, en un primer momento, dejamos una doble posibilidad para debatir entre los actores: *pista de discoteca* y *pista de reguetón*, ambas con el mismo significado, si

bien la primera era más neutra y la segunda más paralela al original. Finalmente, la actriz y el resto del elenco prefirió la primera opción al considerarla más natural.

5.3.4.3.- Nombres propios de las obras

Dentro de los nombres propios, no podía faltar la traducción de lo primero que ven y que es, junto con el programa de mano en caso de haberlo, de lo poco que el espectador lee (exceptuando aquella posible información léxica que aparezca en escena): el título.¹⁹⁹ Por ello, la traducción de los títulos puede influir en el público a la hora de asistir o no a un espectáculo,²⁰⁰ uno de los grandes «poderes» que tiene el espectador, además de abandonar la sala. Veamos, pues, cuál ha sido la estrategia utilizada en las obras que conforman este corpus:

<i>Comme une femme</i>	<i>Como [una] mujer</i>
<i>A minha mulher</i>	<i>Mi mujer</i>
<i>Padam Padam</i>	<i>Padam padam</i>
<i>Les combustibles</i>	<i>Los combustibles</i>
<i>Terceira idade</i>	<i>Tercera edad</i>
<i>Viúva, porem honesta</i>	<i>Viuda, pero honrada</i>
<i>O doido e a morte</i>	<i>El loco y la muerte</i>
<i>Nana</i>	<i>Nana (Canção de embalar)</i>
<i>O beijo no asfalto</i>	<i>El beso en el asfalto</i>
<i>Paixão segundo Max</i>	<i>La pasión según Max</i>
<i>Navalha na carne</i>	<i>Navaja en la carne</i>

Como observamos, en la mayoría de los casos se ha seguido una traducción literal, aunque en otros, bien sea por un juego de palabras o bien por una referencia cultural, el título ha sufrido un ligero cambio.

Empecemos por *Comme une femme*, que se tradujo en un primer momento de forma literal *Como una mujer*. Sin embargo, los traductores vieron al poco que se basaba en la

¹⁹⁹ Somos conscientes de que el espectador pudo haber leído críticas de la obra en la prensa o que, incluso, puede haberla leído en caso de tratarse de una obra ya publicada. Sin embargo, aquí nos referimos al primer contacto que el espectador tiene con la representación y que, como hemos visto, se diferenciará de anteriores montajes realizados por otras compañías o las realizadas por la misma compañía, al ser el hecho teatral único e irrepetible.

²⁰⁰ Como afirma Santaemília (2000: 204) en la traducción de los títulos de las películas, aunque creemos que es extensible a la traducción de los títulos de cualquier espectáculo: «Los títulos nos divierten, nos exasperan o nos irritan (...) Un título es un texto en sí mismo, una cifra, un resumen, un texto que contiene o remite a múltiples textos o discursos, y (...) constituye uno de los índices más claros e inequívocos de nuestra enciclopedia cultural».

famosa frase que pronunció la madre de Boabdil, Fátima: «Llora como mujer lo que no supiste defender como hombre» que también admite la variante «Llora como una mujer lo que no supiste defender como un hombre». Los traductores prefirieron la primera opción y variaron el título de la obra.

En el caso de *Nana*, por tratarse de una representación bilingüe, se optó por mantener los dos títulos. No obstante, el título entre paréntesis no deja de ser una traducción literal del título en español.

Para *Paixão segundo Max* se añadió únicamente el artículo en la versión al español por dos motivos: porque iba a ser más natural y porque el artículo iba añadirse de forma oral y espontánea por parte del público siguiendo otros referentes como la película *La Pasión según san Mateo* de Bach o *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson.

Quizá el caso que merezca un comentario más detenido sea el de *Viúva, porém honesta*, cuya traducción literal sería *Viuda, y sin embargo honesta*. Pero el título incluía ya un juego de palabras, al ser una expresión que remeda a *pobre, porém honesto*, que está íntimamente relacionada con nuestro *pobre, pero honrado*. Por ello, decidimos mantener el juego de palabras y hablar de *Viuda, pero honrada* y, por coherencia, todas las referencias a la *honestidade* pasaron a ser sobre la *honradez*. Además, el propio título es un chiste pues da a entender que las viudas no son personas honradas.

5.4.- A modo de resumen

A lo largo de este capítulo, hemos analizado el corpus de obras que durante varios años hemos traducido y representado en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, amén de otras. Hemos aplicado un método que pensamos puede ser útil tanto para la mejora de la enseñanza de la traducción teatral como para otros tipos de traducción subordinada (doblaje, traducción de guiones, cómic, etc.), sin olvidarnos de su aplicación a futuros modelos de calidad en traducción teatral. Nuestra intención ha sido poner en orden todos aquellos elementos que, a nuestro juicio, influyen directamente en el espectáculo teatral y sobre los que el traductor puede actuar, quizá nunca mejor dicho, con el fin de «mejorar» —o, al menos, de no empeorar o dificultar en demasía— las condiciones de trabajo de la compañía y las de recepción del espectador. Así pues, aunque algunos de los elementos de nuestro análisis puedan

parecer subjetivos, estamos firmemente convencidos de que estamos ante un punto de partida importante para el desarrollo de nuevos modelos. No se trata de un modelo acabado y cerrado —de hecho, el texto teatral es, de por sí, un texto que siempre exige cierto punto de «maceración»—, por lo que será muy útil que se unan a él otros puntos de vista que complementen y pulan su estructura con el fin de hacerlo lo más funcional y provechoso posible.

Así pues, dentro de la *oralidad* hemos analizado elementos como la *fluidez*, que nos indica que deben intentarse mantener las condiciones de pronunciabilidad o de «impronunciabilidad» originales siempre que sea posible; los *encadenamientos*, que pueden interpretarse tanto dentro de la pragmática de la conversación (articulación de las preguntas y respuestas, por ejemplo) o por la repetición de una determinada palabra o familia de palabras; las *cacofonías* y *eufonías*, muy importantes en el ámbito teatral dado que los textos están pensados para ser declamados en voz alta y deben evitarse cualquier tipo de obstáculos innecesarios para, al mismo tiempo, favorecer la combinación de ciertos sonidos que aparecían en el original; la *puntuación* y los *conectores*, ya que los idiomas articulan las ideas de diferentes modos y con, por ejemplo, periodos oracionales más o menos extensos; las *interjecciones* y *onomatopeyas*, con un marcado carácter oral y cultural y que suelen pasar inadvertidas y los *elementos de realce* que nos hacen focalizar la atención en un determinado elemento de la frase. Como hemos visto a lo largo de la primera parte del análisis, es importante que el traductor conozca el idioma del que traduce y sepa utilizar todas las herramientas que tiene a su disposición en su lengua para conseguir el mismo grado de naturalidad que tenía el original.

En un segundo gran grupo, hemos estudiado la *inmediatez* y, más concretamente, el *calco*, que supone siempre una barrera para conseguir una buena traducción y donde el trabajo con el actor y director puede, a nuestro juicio, ser más valioso; las *ambigüedades* tanto *deseadas*, es decir aquellas cosas que el autor no quiso descifrar por el motivo que fuere, como *no deseadas*, es decir, las que se producen por el distinto significado de las palabras en uno u otro idioma; los *neologismos*, desde una perspectiva muy amplia, tratando tanto aquellos que crea el autor, como los que puede crear el traductor ante un determinado problema o para mantener el ritmo y también entendiendo este concepto como la posibilidad de otorgar nuevos significados (según se desprende de la definición que da el DRAE (cf. 5.2.3.)) a vocablos ya existentes y los

juegos de palabras que pueden suponer un auténtico quebradero de cabeza a la hora de pasar de una lengua a otra. Como vemos, cuanto más descendemos en la tabla, más necesaria es la creatividad del traductor para la solución de problemas, y en aquellos casos donde su resolución sea imposible (o muy poco satisfactoria) deberá sopesar buscar otros momentos en el texto donde compensar.

Por último, llegamos a la *multidimensionalidad* donde hemos visto aquellos elementos que, en nuestra opinión, están más enraizados en la cultura. Así, tenemos los *tratamientos*, que hemos subdividido entre *formas de cortesía*, *apelativos cariñosos* e *insultos* y *palabrotas*, los cuales, aunque aparentemente invisibles, serán muy importantes a la hora de determinar las relaciones entre personajes dentro de la obra y cómo son de fluidas las interacciones entre ellos; las *referencias culturales*, que el traductor deberá reconocer y saber cómo verterlas lo mejor posible según su estrategia de traducción a la lengua de llegada; el *argot*, cuyo mayor problema es que no suele aparecer en los diccionarios «convencionales» y exige un gran y amplio conocimiento lingüístico en ambas lenguas y, finalmente, los *nombres propios*, que se han enfocado desde una perspectiva abierta ya que no solo se tienen en cuenta los *antropónimos* (aunque aquí hayamos hablado de nombres de *personaje* y no de *persona*), de «cosa», es decir todos los objetos inanimados que también pueden portar un nombre propio así como los títulos de las obras, que son uno de los primeros contactos que tiene el posible espectador con la obra. En este último punto es donde la creatividad del traductor es mayor, según nuestro punto vista, ya que no solo deberá conocer la lengua y, muy importante, la cultura tanto origen como meta, sino también saber aplicar correctamente la estrategia que haya considerado más conveniente. Es por ello necesaria la colaboración entre los miembros de la compañía, así como la correcta formación del traductor para que sepa hacerse las preguntas correspondientes para dar con las respuestas adecuadas, siempre contando con el apoyo de los restantes miembros de la compañía.

6.- Conclusiones

Llegados a este punto, conviene recapitular algunos aspectos esenciales de esta tesis. Nuestra idea fundamental era destacar la importancia del traductor teatral — especialmente del *traductor a pie de escenario*, aunque no solo— y la necesidad de su correcta formación para la consecución de un trabajo de calidad. También queríamos aportar nuestra semilla a este campo otrora tan yermo, pero que poco a poco va dando sus frutos al igual que ha ocurrido en otros campos del saber traductológico. Asimismo, hemos sentado las bases de un modelo de análisis de traducción teatral que en nuestra opinión puede ayudar a la formación de traductores —no solo teatrales, pues como hemos analizado la traducción teatral comparte muchos elementos con otro tipo de traducciones— y también puede servir a la creación de modelos de calidad. Para demostrar su viabilidad, sin perjuicio de otras posibles aproximaciones a la traducción teatral, hemos dividido esta tesis en una serie de capítulos en los que se ha procurado ofrecer una progresión que va de lo general a lo más particular con objeto de clarificar nuestra propuesta y que ha culminado con el análisis del corpus de textos.

Por ello, tras el primer capítulo introductorio, ya en el capítulo 2, hemos empezado haciendo un breve recorrido por la historia del teatro en el siglo XX. El hecho de habernos centrado en este siglo no es baladí, sino que obedece a que fue durante esta centuria cuando se produjeron los mayores cambios en el ámbito teatral debido a la aparición del director como figura independiente a imagen y semejanza del director de cine. Esto trastocó los esquemas y relaciones de poder en el texto y la representación teatral preexistentes, lo que llevó a la creación de nuevos órdenes que causaron, entre otros, la cuasi salida del autor como figura independiente en el teatro en los años 70 y que se recuperaría en los años 90 cuando este ocupe más roles, como el de director o el de actor. Esta modificación de patrones afecta, obviamente, al traductor, que se ve inmerso en estos juegos de poder. Así, será visto con recelo por el autor y el director al verlo como un «mercenario» del otro en su propio territorio (el texto y el montaje, respectivamente). No obstante, también se percibirá como una especie de «embajador» capaz de controlar los «desmanes» del director y de conseguir sacar el mayor partido a la representación gracias a sus conocimientos de ambas lenguas. Este es uno de pilares, si bien no el único, para hablar de la importancia del *traductor a pie de escenario*, es decir, el traductor que forma parte activa del montaje teatral y que ayuda a todas las partes implicadas en el mismo. Nos alejamos, pues, de la imagen tan negativa de

Bassnett (Di Pasquale y Carvalho 2012: 13) sobre esta figura cuando afirmaba que el *traductor a pie de escenario* supone una «sumisión» del traductor al director al entender que es precisamente en el cara a cara donde el traductor puede hacer valer su trabajo y exponer sus ideas.

La figura del traductor también es importante porque cumplirá, aparte de su rol, el de *primer autor en lengua meta*, al tener que enfrentarse a los mismos problemas que un autor de teatro; el de *primer director*, pues tiene que imaginar una puesta en escena, aunque no sea la que se vaya a realizar finalmente; el de *primer actor*, dado que ha de imaginar las motivaciones de los personajes para dar con los tonos y las palabras necesarias, y el de *primer espectador*, puesto que se ha de «poner en su piel» con objeto de medir hasta qué punto es capaz de entender en el tiempo de la representación, que siempre será muy inferior al tiempo global de los ensayos, todas las referencias culturales, juegos de palabras, etc., y siempre pensando que son ellos —la masa heterogénea que conforma el público— los destinatarios finales del texto, pero que paradójicamente no tienen acceso directo a su versión escrita.

Ya en el capítulo 3, hemos realizado un breve recorrido por la historia de la investigación en traducción teatral que, como se puede apreciar, hunde sus raíces mucho antes de la aparición de la llamada Traductología o los Estudios de Traducción al encontrar reflexiones sobre esta materia en los siglos XVIII y XIX y en la primera mitad del XX. No obstante, la reflexión más concienzuda empezó a partir de los años 80 con Susan Bassnett y Patrice Pavis, entre otros, donde destacan Julio César Santoyo, Raquel Merino o Pilar Ezpeleta en el ámbito español. Por ello, como la reflexión es bastante reciente y tiene en cuenta dos ámbitos (teatro y traducción) dados a la teorización y la abstracción, existen muchos conceptos que no están del todo esclarecidos. Uno de estos conceptos es el de fidelidad, que reviste muchas caras: ¿a qué se ha de ser fiel? ¿Al autor? ¿Al texto? ¿Al estilo? ¿Al público? ¿Al efecto?; ¿en qué consiste esa fidelidad? ¿En un respeto escrupuloso a la palabra plana? ¿En mantener el número de réplicas? Por esto, concluimos que la fidelidad, que se ha utilizado frecuentemente como «arma arrojadiza» (cf. 9.1.1.), depende mucho más de quien juzga o realiza la traducción que de una norma escrita o no. Así pues, es preferible, en nuestra opinión, que no se desvirtúe la función del texto, de la trama o de la historia y, por consiguiente, la traducción más «fiel» será aquella cuyo efecto esperado en el público se asemeje más al del público original en el momento de la recepción original. Sabemos que esto puede

suponer modificaciones a diversos niveles, pero dado que la traducción teatral permite la reconfiguración, al contrario de la traducción subordinada *stricto sensu* como la audiovisual para doblaje o subtítulo o la de cómic, creemos que es labor del traductor no solo realizar su trabajo de forma profesional, sino también colaborar con los diferentes agentes teatrales para poder recrear ese efecto. Se unen aquí, pues, esas funciones antes descritas de *primer espectador*, *primer director*, etc., junto con el papel del *traductor a pie de escenario* antes comentado.

En íntima relación se halla la cuestión de la terminología: existen muchas palabras para definir una traducción teatral (amén de *traducción*): adaptación, versión, versión libre, recreación. Las motivaciones para elegir una u otra pueden ser de diferente índole, como por ejemplo la económica, puesto que las adaptaciones o las versiones pagan menos derechos de autor, del mismo modo que se hacen retraducciones de clásicos para no pagar los derechos a los traductores; en definitiva, por desconocimiento, al no saber realmente en qué consiste el trabajo del traductor y basarse en tópicos desactualizados y en una particular visión sobre la (no) dificultad de nuestro trabajo, o de estatus. Es decir, durante muchos años en el ámbito teatral se ha considerado la traducción como algo rancio, plano y sin ninguna perspectiva escénica, principalmente porque las traducciones de obras teatrales eran realizadas por filólogos que no buscaban esa «dimensión escénica» del texto, sino una «fidelidad a la letra» propia de una «traducción de estudio». Por ello, durante años se ha proscrito la palabra «traducción» de los escenarios dando lugar a lo que Uriz (2012d: [en línea]) comentaba de «versión es más». No obstante, como hemos visto, tampoco los propios directores o dramaturgos se ponen de acuerdo sobre dónde están los límites entre uno y otro término.

Centrándonos más concretamente en nuestra área y sin salirnos del tema, hay un término bastante polémico en ese campo que es el de «adaptación». Por su polisemia, ha sido muy criticado tanto por autores como por investigadores o traductores, dado que cada uno lo usa como lo cree más conveniente. Así, mientras que para unos la adaptación supone «el hecho de modificar una obra no pensada inicialmente para la escena en un texto teatral», para otros supondrá una «adecuación al público» o una «eliminación de la cultura extranjera» que es totalmente inaceptable en una traducción «fiel». Frente a esta visión, hemos visto lo que hemos denominado la *paradoja de la adaptación*, es decir, dado que cuando no adaptamos una cultura extranjera o un tiempo remoto estamos dándole nuevas funciones (didácticas, por ejemplo) al texto que

originalmente no tenía, estamos, en realidad, realizando ya una adaptación y siendo «infieles» a la función original del texto. Justo al contrario, cuando realizamos modificaciones en los referentes culturales o temporales, es decir cuando *adaptamos*, en realidad lo hacemos para no *adaptar* el efecto final del texto. Por lo tanto, deducimos que toda traducción en este ámbito supone, por sí, una adaptación de manera más o menos consciente. En resumen, nosotros, por nuestra parte, hablaremos de *adaptación* cuando se produzcan cambios en la cultura o en el léxico (clásicos para adolescentes, por ejemplo) conducentes a una mejor comprensión de la trama por el auditorio y de *versión* cuando haya modificaciones en la trama como variables o reivindicaciones o cuando se lleva a escena un texto inicialmente no pensado para ello.

Por su parte, otro concepto espinoso es el de la *actualización*, sobre todo al hablar de clásicos o de obras escritas en tiempos remotos. A nuestro juicio, la actualización se hace necesaria porque la forma de concebir el mundo ha cambiado desde que esas obras se escribieron y, por ello, no se pueden plantear de la misma manera. En esta misma línea, también hay que ser conscientes de que no es lo mismo traducir una obra cuya acción se desarrolle en el tiempo presente —aunque ya sea pasado— que una donde la trama se produzca en el pasado —véase el caso de *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca—, pues puede producirse una situación de «desequilibrio» que no existía en los textos originales. Con respecto a esto, existe lo que podríamos denominar la *paradoja de la actualización* que consiste en que: «actualizar supone crear un texto más sensible al devenir del tiempo que el original» (Sanderson 2002: 60). Ahora bien, hemos resaltado, al ser el teatro algo único, efímero e irreplicable, que lo importante en verdad es que el texto perdure en la memoria de los espectadores. Por ello es interesante mencionar la «tercera vía» que apunta Sellent y que consistiría en dotar a los textos de una especie de «halo de atemporalidad», interesante concepto, pero cuya aplicación puede resultar dificultosa como puede observarse en la parte práctica de la siguiente tesis (cf. 5.), sobre todo al no saber exactamente ante qué público nos vamos a situar.

En este mismo capítulo, hemos visto las características del texto teatral que son, básicamente y a nuestro juicio: *oralidad*, el texto teatral tiene una vocación de ser pronunciado en voz alta y no de ser mera palabra escrita, aunque sin olvidar que esta *oralidad* no es espontánea, sino que se tratará de una *oralidad fingida*, puesto que tiene en cuenta una serie de factores que se analizan en el capítulo 5; *inmediatez*, dado que el público ha de entender de forma casi instantánea aquello que se le plantea o, al menos,

no ha de tardar (mucho) más que el público de la representación original; *multidimensionalidad*, al confluir en el texto diversas estructuras comunicativas tanto verbales (diálogos, monólogos, etc.), no verbales (gestos, atrezo, decorados, vestuarios, maquillajes, etc.) y culturales (todos aquellos elementos de la cultura que confluyen en el texto); *publicidad*, pues, por un lado, es un texto que, al contrario de la novela u otros tantos, está pensado para ser recibido por un amplio público y no de manera privada, y porque, por otro lado, serán necesarios un gran número de agentes para su realización que no se relacionan (o no tienen por qué relacionarse) en condiciones de igualdad como ya hemos analizado en el capítulo 2; *teatralidad* que, aunque poco desarrollado, consideramos que no se trata de una «esencia» textual, sino de los elementos que asocian los textos a la escena (Carvalho 2012: 268) y *representabilidad*, ya que entendemos que la finalidad de cualquier texto teatral es la representación y, por ende, todas las acciones deben ir encaminadas a este fin. Es, asimismo, un hecho que diferencia este tipo de traducciones de otras traducciones estrictamente literarias: la realización práctica del texto.

Así pues, hemos sintetizado las relaciones entre estos diferentes elementos de modo esquemático —pues no podemos afirmar que sean fenómenos que se producen independientemente— de la siguiente forma:

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

Es decir, la *representabilidad* (R) es el resultado de la suma de la *oralidad* (O), *inmediatez* (I) y la *multidimensionalidad* (M) multiplicadas por la *publicidad* (P) y todo ello elevado por el potencial de *teatralidad* (T). Dado que el traductor debe o al menos debería aspirar a mantener la representabilidad de la obra original, entendemos pues que:

$$R_0 \quad R_1$$

O, de forma desarrollada, para que se vea más claro:

$$[(O_0 + I_0 + M_0) * P]^T \quad [(O_1 + I_1 + M_1) * P]^T$$

Que despejado quedaría:

$$O_0 + I_0 + M_0 \quad O_1 + I_1 + M_1$$

Es decir, la suma —recordemos que esto es una idealización— de los elementos de *oralidad*, *inmediatez* y *multidimensionalidad*, que se han desarrollado en el modelo de análisis del capítulo 5. Estas fórmulas nos indican que el traductor debe aspirar a hacer una obra tan representable como lo era el original, o incluso más, siendo conscientes de las dificultades de esta aspiración.

Desarrollando esta fórmula arriba mencionada, hemos creado un modelo de análisis que ha sido fruto de un desarrollo ya esbozado en Lapeña (2012) y cuya concreción se realizó, en gran parte, en Lapeña (2014b). No obstante, como ya hemos afirmado en el presente trabajo, no creemos que se trate de un modelo cerrado y acabado, sino que este se puede complementar con otros modelos presentes y futuros y que se verá enriquecido con diversas y diferentes miradas que puedan hacerse sobre él. Así pues, hemos dividido las características que consideramos esenciales a la hora de enfrentarnos a los textos en estos tres elementos, como puede apreciarse en esta tabla:

Oralidad	Fluidez	
	Encadenamientos	
	Cacofonías y eufonías	
	Conectores	
	Puntuación y conectores	
	Interjecciones y onomatopeyas	
	Elementos de realce	
Inmediatez	Calcos	
	Ambigüedades	Deseadas
		No deseadas
	Neologismos	Palabras
		Frases hechas
	Juegos de palabras	
Tratamientos	Formas de cortesía	
	Apelativos cariñosos	
	Insultos y palabrotas	
Multidimensionalidad	Referencias culturales	
	Argot	
	Nombres propios	De persona
		De cosa
Títulos		

Como puede observarse, los problemas no son nuevos ni afectan solamente a este tipo de textos, pero sí son importantes a la hora de enfrentarnos al texto teatral. Aunque

haremos mención más adelante a sus aplicaciones prácticas, adelantamos que pensamos que puede servir para que los estudiantes reflexionen sobre los problemas con los que pueden encontrarse a la hora de traducir este tipo de textos, amén de otros.

Centrándonos exclusivamente en el análisis del corpus utilizado en el presente trabajo, queremos extraer algunas conclusiones que nos parecen pertinentes:

- La oralidad tiene una importancia relativa. A pesar de que sea quizá la primera diferencia que observemos entre un texto teatral y otros como el técnico o el jurídico. Sin embargo, no debe confundirse con el concepto de *pronunciabilidad*. Es decir, que un texto sea oral no implica, necesariamente, que sea fácil de pronunciar. El traductor deberá, en nuestra opinión, no complicarle en demasía la tarea al actor, pero tampoco aplanar el texto. Recordemos aquí el ejemplo de *canos e goteiras* (T₀)-*caños y canalones* (T₁)-*caños y tuberías* (T₂) (cf. 5.1.3.) donde el actor se nos quejó, con razón, de la dificultad de pronunciar la palabra elegida, habida cuenta de la simplicidad del original. Este es uno de los casos donde la intervención del *traductor a pie de escenario* es necesaria para juzgar si es conveniente o no modificar una palabra determinada. Como ya hemos dicho, no se debe cambiar «a ciegas» solo porque lo diga el actor, aunque debe primar el *in dubio pro actore*.
- El calco también juega un papel muy importante ya que resta naturalidad al texto o, incluso, puede llegar a tergiversar su sentido. Es importante para evitar este tipo de problemas, a los que ningún traductor puede escapar, que exista un diálogo cordial y profesional entre las tres partes implicadas en el montaje, que son de forma esquemática el traductor, el director y el/los actor(es), donde nuevamente, el traductor deberá saber escuchar las propuestas ajenas y defender las propias llegando a un punto de encuentro y entendimiento entre las partes.
- El tratamiento es importante, a la par que aparentemente invisible, dado que marca relaciones de poder entre los personajes que pueden cambiar a lo largo de la obra o incluso en un mismo monólogo, como hemos visto con Amado en *El beso en el asfalto*. Su naturalización será importante a la hora de lograr que al espectador no le resulten extrañas las relaciones entre personajes, que suelen ser clave en casi todas las obras.

- Quizá uno de los elementos más difíciles a la hora de traducir sean todas las palabras relacionadas con el insulto y el cariño ya que es necesario conocer tanto el término en sí como el carácter del personaje que lo pronuncia o el momento en el que se emite. Tendremos que tener en cuenta todo esto si queremos crear textos que guarden la misma coherencia que el original. Nuevamente, el trabajo entre actor, director y traductor será muy importante y enriquecedor para todas las partes.
- La domesticación de los referentes culturales se convierte, a nuestro juicio, en un elemento indispensable teniendo en cuenta que el espectador no tiene apenas tiempo de reacción (*inmediatez*) y que ha de llegar a comprender el fondo y el trasfondo de la trama (*multidimensionalidad*) y no es conveniente desviar su atención hacia elementos poco importantes originalmente. Además, puede darse el caso de que un mismo referente puede significar dos cosas totalmente diferentes en dos culturas —el caso del *INEM* en España y Portugal— o que, simplemente, el referente sea totalmente desconocido para el espectador en el tiempo meta. Por ello, tanto la adaptación como la actualización nos parecen pertinentes si queremos que el espectador llegue a entender la trama y no se quede solo en la superficie o se detenga en elementos que no eran importantes originalmente, siendo conscientes de que estos dos procesos no podrán llevarse a cabo en todas las obras, ya que existen algunas cuyas tramas están fuertemente enraizadas en la cultura origen, por lo que el traductor deberá sopesar si puede realizarse o no.
- Por último, con respecto a los nombres propios, habrá que tener en cuenta que estamos hablando de *personajes* y no de *personas* y, por ello, será más importante transmitir más sus implicaciones que su forma. Así pues, después de comparar diversas clasificaciones de nombres propios y de dejar claro que el nombre comporta un significado más allá de la alegoría, dado que es indicador de edad, clase social, etc., apostamos claramente por la traducción de los nombres de los personajes con idea de que el espectador se sienta más identificado con aquello que está viendo y pueda acceder a todos los aspectos del nombre que, de otra manera, no conseguiría (*cf.* 5.3.4.).

En cuanto a las posibles aplicaciones del modelo, creemos que nuestra propuesta puede tener varios desarrollos en función de los destinatarios y tipologías textuales. Una primera aplicación iría dirigida al ámbito académico, en concreto a la enseñanza y didáctica de la traducción teatral. Este tipo de traducción comparte características con otras áreas afines como de la traducción de cómics o de la traducción audiovisual, tanto en su vertiente previa (traducción de los guiones para la realización de *remakes*) como posterior (doblaje, subtítulo, *voice over*, etc.), por lo que podría servir de base para desarrollar nuevos modelos de análisis y de enseñanza en el ámbito audiovisual. En ese sentido, puede servir de modelo previo para que los estudiantes observen los problemas a los que pueden enfrentarse y sean conscientes de la toma de decisiones que han de adoptar.

Por otro lado, junto con el investigador Enrique Íñiguez, tenemos en mente investigar un modelo de evaluación de la calidad en traducción teatral en verso, como forma de continuar lo que él mismo expone en su TFM (*cf.* Íñiguez 2012) sobre la cuantificación de la medición de calidad en traducción poética. Se trata de un primer paso para posteriormente desarrollar conjuntamente un modelo cuantitativo para evaluar la calidad en traducción teatral en general que, a nuestro entender, es bastante necesario ya que no existe, hasta donde sabemos, ningún modelo de control de la calidad en traducción teatral basado en los factores de *oralidad*, *inmediatez* y *multidimensionalidad*.

Desde un punto de vista profesional, pensamos que esta tesis puede ayudar a concienciar sobre la importancia de los traductores teatrales así como de la necesidad de estar formados en el mundo del teatro y en las lenguas de las que traducen; un claro ejemplo de lo que decimos y que, en cierto modo, hemos pretendido denunciar con casos como los analizados en la traducción del T₃ de *El beso en el asfalto*, obra que fue representada en la prestigiosa Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y cuya traducción fue realizada por alguien que desconoce tanto la traducción como la lengua portuguesa. En este sentido, nos gustaría que esta tesis sirviera para reivindicar el estudio de la traducción teatral y a la vez ayudara a mejorar la visibilidad de los traductores, tan denostados hasta hace bien poco dentro del propio ámbito teatral; pero, sobre todo, nos gustaría que sirviese para alertar sobre la relevancia del trabajo conjunto entre el traductor y la compañía con vistas a la consecución de condiciones de trabajo reales y realistas que permitan la mejor comprensión y la posibilidad de dar todo el potencial al destinatario último del texto teatral que es el espectador.

En definitiva, es una tesis abierta que plantea nuevos retos que nos gustaría seguir afrontando en futuros proyectos de investigación. Además, nos gustaría continuar colaborando con más traductores teatrales y compañías para las que trabajan. Queremos aprender de forma simbiótica de sus técnicas y sus estrategias a la hora de enfrentarse a un texto tan cargado de significado como el teatral. Asimismo, debido a nuestra experiencia, que hemos relatado a lo largo del presente trabajo, creemos que la figura del traductor dentro de los grupos de teatro enriquece a todos los agentes: por un lado, ofrece al traductor un «control de calidad» sobre su texto y una posibilidad de mejorarlo; por otro lado, permite una mejor comprensión del texto a la compañía (recordemos que el traductor es un *primer lector*, *primer actor*, *primer director*, etc.) que redundará en una mejor puesta en escena. Aún más, el hecho de que el traductor esté presente en los ensayos ayuda también a los actores. Mencionaré, ya para concluir, una anécdota que pasó cuando estábamos haciendo el montaje de *El beso en el asfalto*: el actor que hacía de Amado pensó que yo me había equivocado porque mezclaba las formas tú y usted en un monólogo. Sin embargo, le indiqué que esa alternancia de tratamiento estaba hecha a conciencia, pues en el original Amado divaga entre los tres tratamientos existentes en el portugués: *tu*, *você* y *a senhora* (en este caso). Este ejemplo nos parece que ilustra muy bien la importancia de los traductores a pie de escenario y cómo el traductor es a la vez receptor del «control de calidad» que los actores favorecen y una parte imprescindible del «control de calidad» de los actores ya que permite la resolución de dudas y la defensa del trabajo realizado por el traductor.

7. - Resumo e conclusões

Como já vimos no início desta tese, a tradução teatral é uma das grandes áreas esquecidas dentro dos Estudos de Tradução. Por isso, fez-se necessário um estudo mais específico das características deste tipo de tradução que procurasse um olhar abrangente deste fenómeno. Segundo as nossas teorias, a tradução teatral está baseada em seis pilares: oralidade, imediatez, multidimensionalidade, publicidade, teatralidade e representabilidade. A seguir, vamos revisar estes conceitos de uma maneira mais detalhada e completa.

A *oralidade* é, sem dúvida, um dos aspetos mais óbvios. Perante o romance, o teatro tem uma vocação de oralidade uma vez que é escrito para ser recitado e falado em voz alta. Porém, como já foi analisado, este não é o fator essencial para entender as diferenças entre este e outros tipos de tradução, levando em conta que há romances com uns elementos orais muito importantes ou que podem ter sido escritos na sua totalidade em forma de diálogos. Aliás, faz-se necessário ressaltar que esta oralidade é uma oralidade fingida, pois visa eliminar cacofonias, erros de sentido ou ambiguidades não desejadas. Portanto, apesar de reconhecer a sua importância, não devemos lhe dar tanta predominância face aos outros fenómenos.

A *imediatez*, por sua vez, é mais importante se comparada à oralidade, segundo o nosso ponto de vista, já que o público presente na representação não pode decidir o ritmo, ou mesmo o volume do espetáculo e não pode voltar atrás se não percebeu alguma coisa. Podemos dizer que o poder do público perante o espetáculo é muito limitado: apenas pode escolher sair da sala se achar que a montagem não lhe satisfaz. É por isso que muitos investigadores falam de *passividade* do público. Todavia, não concordamos com isso: o espectador não é passivo porque precisa esforçar-se para entender aquilo que está a assistir. Cabe ao espectador, inclusive, criar um significado para o espetáculo, diferente daquele já proposto pelo autor, o encenador ou os atores. Assim, nós preferimos falar em *submissão* do público ao espetáculo. Esta palavra, *submissão*, não deve ser mal interpretada por simplesmente refletir uma realidade espetacular: são os atores que fazem o espetáculo para o público e este tem de admitir as suas regras, da mesma maneira que o espectador de cinema não espera poder influir no filme que está a ver. Apesar de haver nos últimos anos uma tentativa de *ativar* o público por parte dos novos encenadores, somente se produz, como acabamos de dizer, a *submissão* do

público ao espetáculo nos casos em que os atores têm uma ideia de encenação que precisa (aparentemente) da colaboração do público. Mas, como dito anteriormente, essa ideia de *colaboração do público* está sempre presente, seja como for, na criação do significado.

A *multidimensionalidade* é um conceito bem interessante e importante para a tradução teatral. Principalmente, podemos ver três dimensões no texto teatral: uma dimensão escrita, isto é, um roteiro e tudo quanto vai ser dito; uma dimensão não escrita, os gestos, os tons e tudo quanto aparece nas rubricas, e uma cultural, aqueles elementos que são reconhecidos pelos encenadores, atores e espectadores como próprios (ou alheios). Para nós, a tarefa do tradutor consiste em recuperar essa familiaridade (ou não) existente entre ator, espectador e texto. Por isso, é importante o tradutor conhecer e reconhecer aquelas referências que podem resultar estranhas para o destinatário meta e tentar adequá-las ao contexto de chegada. Consequentemente, como já foi analisado nos apartados 3.3. e 5., pensamos que a adaptação (ou neutralização) cultural é mais apropriada para uma melhor conexão entre o público e a cena e, aliás, tenta reproduzir as sensações e as emoções experimentadas pelo público original.

Quanto à *publicidade*, temos de procurar entendê-la por duas óticas distintas, mas complementares: para a encenação do texto teatral é necessário um grande número de agentes que interatuam e trabalham juntos para a consecução de um mesmo objetivo, a encenação da peça; da mesma maneira, as peças não são, salvo alguma exceção possível, embora desconhecida, representadas para uma só pessoa, mas várias. Estas duas particularidades vão diferenciar a tomada de decisões do tradutor que não pode pensar em individual, mas em coletivo e ser consciente de que, ao ser manuseado por tantas pessoas, é bem possível o texto ser modificado. Isto não deve ser interpretado negativamente, mas como uma chance de melhora para o bem comum. Por isso é tão importante a figura do *tradutor a pé de palco*, já que, por conhecer o texto e ambas as culturas, pode discutir as mudanças com a equipa e explicar aquelas coisas que podiam não ter sido corretamente percebidas.

A *teatralidade* é um conceito pouco desenvolvido e pouco definido. Para nós, serão aquelas características que nos permitirão reconhecer como teatral um texto, como podem ser o facto de estar escrito de maneira dialogada, uso de rubricas, etc. Por fim, a *representabilidade* pode ser concebida como a soma das anteriores. Isto é, o resultado

de um texto com vocação oral, de compreensão imediata, multidimensional, de caráter público e características teatrais.

Neste ponto, achamos necessário lembrar alguns aspetos essenciais desta tese. A nossa ideia principal era pôr em relevo a importância do tradutor teatral — nomeadamente do *tradutor a pé de palco* — e a necessidade da sua correta formação para a consecução de um trabalho de qualidade. Queríamos aportar a nossa semente neste campo outrora tão ermo, mas que gradualmente começa a estar coberto de vegetação à imagem e semelhança de outras áreas do conhecimento tradutológico. Além disso, propomos um modelo de análise de tradução teatral que, na nossa opinião, pode ajudar na formação de tradutores — não apenas teatrais, pois, como já analisámos, a tradução teatral partilha muitos elementos com outros tipos de tradução — e também pode servir para a criação de modelos de qualidade. Para mostrar a sua viabilidade, sem prejuízo de outras possíveis aproximações à tradução teatral, dividimos esta tese numa série de capítulos onde procuramos oferecer uma progressão, do mais geral ao mais específico, e que culminou com a análise de corpus dos textos selecionados.

Dessa forma no capítulo 2, começamos fazendo um breve percurso pela história do teatro no século XX. O foco neste século não é por acaso, mas pelo facto de que nessa centúria foi quando se produziram as maiores mudanças no âmbito teatral por causa da aparição do encenador como figura independente, como já acontecera com o realizador de cinema. Isto transtornou as relações de poder no texto e as encenações teatrais, levando à criação de novas ordens que provocaram, entre outras coisas, a quase saída do autor como figura independente no teatro dos anos 70 e que só se recuperaria nos anos 90 ao ocupar mais papéis (encenador, ator, etc.). Estas mudanças nos padrões teatrais também alcançam o tradutor que se encontra imerso nesses jogos de poder. Portanto, o tradutor pode ser visto com receio, pelo autor e pelo encenador, ao ser percebido como um «mercenário» do outro no seu próprio território (o texto e a encenação, respetivamente). Contudo, também será entendido como uma espécie de «embaixador» capaz de controlar as tropelias do encenador e conseguir tirar maior força à representação, graças aos seus conhecimentos de ambas as línguas. Isto é um dos pilares, não o único, para falar da importância do *tradutor a pé de palco*, ou seja, o tradutor que faz parte ativa da encenação teatral e que ajuda a todas as partes. Distanciamo-nos, pois, daquela imagem tão negativa de Bassnett (Di Pasquale e Carvalho 2012: 13) sobre esta figura ao afirmar que o *tradutor a pé de palco* supõe uma

«submissão» do tradutor ao encenador, por entendermos que é precisamente no cara a cara que o tradutor pode fazer valer o seu trabalho e expor as suas ideias.

A figura do tradutor também é importante porque ocupará, além do seu papel, os papéis de *primeiro autor em língua meta*, por ter que enfrentar os mesmos problemas que um autor teatral; de *primeiro encenador*, pois tem de imaginar uma encenação, mesmo que não seja realizada finalmente; de *primeiro ator*, dado que tem de pensar as motivações das personagens para encontrar os tons e as palavras necessárias, e de *primeiro espectador*, já que tem de se «colocar na pele» do público para poder ponderar se vai ser capaz de compreender, no tempo da representação, que sempre é inferior ao tempo total dos ensaios, as referências culturais, os jogos de palavra, etc., e sempre tendo em conta que são eles — a massa heterogênea que conforma a plateia — os destinatários finais do texto, mas que paradoxalmente não têm acesso direto à versão escrita.

Já no capítulo 3, realizamos um breve percurso pela história da investigação em tradução teatral que, como se pode observar, afunda as suas raízes muito antes da aparição da chamada Tradutologia ou Estudos de Tradução visto que encontramos reflexões sobre esta matéria nos séculos XVIII e XIX e na primeira metade do XX. Contudo, as considerações mais conscienciosas começaram a partir dos anos 80, com Susan Bassnett e Patrice Pavis, entre outros. Também no âmbito espanhol é preciso salientar os contributos de Julio César Santoyo e de Pilar Ezpeleta. Assim, como a reflexão é bastante recente, abrangendo dois campos (teatro e tradução) com facilidade para a teorização e a abstração, existem muitos conceitos que ainda não estão totalmente esclarecidos. Um deles é o conceito de fidelidade, que apresenta muitas caras: a que ser fiel? Ao texto? Ao estilo? Ao público? Ou, ao efeito? Em que consiste essa fidelidade? Num respeito meticuloso na palavra plana? Em manter o número de réplicas? Nesse contexto, concluímos que a fidelidade, que tem sido utilizada com frequência como «arma de arremesso» (cf. 9.1.1.), depende muito mais de quem julga ou realiza a tradução que de uma norma escrita ou não. Portanto, na nossa opinião, é preferível que não se desvirtue a função do texto, da trama ou da história e, conseqüentemente, a tradução mais fiel é aquela cujo efeito esperado no público seja mais semelhante ao do público original no momento de receção inicial. Sabemos que isto pode supor modificações a diferentes níveis, mas sabemos também que a tradução teatral permite essa reconfiguração, ao contrário da tradução subordinada *stricto sensu* como a audiovisual para dobragem ou legendagem ou a tradução dos quadrinhos. Acreditamos

que faz parte do trabalho de tradutor não só realizar a sua tarefa de maneira profissional, mas colaborar com os diferentes agentes para conseguir recriar o efeito referido. Juntam-se aqui essas funções anteriormente descritas de *primeiro espectador*, *primeiro encenador*, etc., além do papel do *tradutor a pé de palco* já mencionado.

Ainda relacionada a isto se encontra a questão da terminologia: existem muitas palavras para definir uma tradução teatral (além de *tradução*): adaptação, versão, versão livre, recriação, etc. As motivações para escolher uma ou outra podem ser de diferente natureza, por exemplo, a econômica, dado que as adaptações ou as versões pagam menos direitos autorais, da mesma maneira que se fazem retraduições de clássicos para não pagar direitos de autor aos tradutores; ou também por desconhecimento, ao não saber realmente em que consiste o trabalho do tradutor e basear-se em tópicos desatualizados e numa particular visão sobre a (não) dificuldade do nosso trabalho, ou de *status*. Isto é, durante muitos anos no âmbito teatral a tradução foi considerada uma tarefa «rança», plana e sem nenhuma perspectiva cênica, principalmente por ser realizada por filólogos que não procuravam essa «dimensão cênica» do texto, mas uma «fidelidade à letra» própria de uma «tradução de estudo». Por consequência, durante anos a palavra «tradução» foi proscrita dos palcos produzindo aquilo que Uriz (2012d) comentava de «*versión es más*». Todavia, como já vimos, nem os próprios encenadores ou dramaturgos concordam sobre os limites entre um e outro termo.

Mais concretamente na nossa área e sem sairmos do tema, há um termo bastante polêmico que é «adaptação». Por causa da sua polissemia, tem sido muito criticado tanto por autores como por investigadores e tradutores, já que não há consenso para o uso. Assim, enquanto para uns a adaptação pressupõe «o facto de tornar uma obra não pensada inicialmente para o palco numa peça teatral», para outros envolverá uma «adequação ao público» ou uma «eliminação da cultura estrangeira», o que é totalmente inaceitável numa tradução «fiel». De acordo com esta visão, identificamos aquilo a que chamamos o *paradoxo da adaptação*, isto é, quando não adaptamos uma cultura estrangeira ou um tempo ulterior estamos a dar novas funções (por exemplo, didáticas) ao texto que não tinha originalmente, portanto estamos a adaptar e a ser «infiéis» à função original do texto. Ao contrário, quando realizamos modificações nos referentes culturais ou temporais, isto é, quando *adaptamos*, fazemo-lo para não *adaptar* o efeito final do texto. Assim, podemos deduzir que toda tradução neste âmbito envolve uma adaptação mais o menos consciente. Em resumo, nós, pela nossa parte, falaremos em

adaptação quando se produzirem mudanças na cultura e no léxico (clássicos para adolescentes, por exemplo), conducentes a uma melhor compreensão da trama pelo auditório e de *versão* quando houver modificações na trama como variáveis ou reivindicações ou quando se levar à cena um texto inicialmente não concebido para isso.

Outro conceito espinhoso é o conceito de *atualização*, nomeadamente ao falar de clássicos ou de peças escritas em tempos passados. Segundo esta pesquisa, a atualização torna-se necessária porque a forma de conceber o mundo mudou desde que essas peças foram escritas e, por isso, não podem ser encenadas da mesma maneira. Nesta linha, também temos de ser conscientes de que não é igual traduzir uma peça cuja ação aconteça no presente — mesmo que este seja já passado — e uma peça em que a trama desenvolva-se no passado — caso de *La venganza do Don Mendo*²⁰¹ de Pedro Muñoz Seca —, pois pode produzir-se uma situação de «desequilíbrio» que não existia nos textos originais. A esse respeito, existe aquilo que poderíamos nomear o *paradoxo da atualização*, que consiste em que «actualizar supone crear un texto más sensible al devenir del tiempo que el original» (Sanderson 2002: 60). Contudo, como já foi posto em relevo, por ser o teatro uma coisa única, efémera e irrepetível, o que importa é que o texto perdure na memória dos espectadores. É por isso que achamos necessário mencionar a «terceira via» que assinala Sellent e que consiste em dar aos textos uma espécie de «aureola de atemporalidade»; interessante conceito, mas cuja aplicação pode ser difícil como se verifica na parte prática da presente tese (*cf.* 5.), especialmente por não termos a certeza de qual é o público que vamos encontrar.

Neste mesmo capítulo, vimos as características do texto teatral que são basicamente: *oralidade*, o texto teatral tem vocação de ser pronunciado em voz alta e não apenas de ser palavra escrita, mesmo sem esquecer que esta *oralidade* não é espontânea, mas *fingida*, dado que leva em conta uma série de fatores que foram analisados no capítulo 5; *imediatez*, o público tem de entender de maneira quase instantânea aquilo que lhe é exposto ou, pelo menos, não tem de tardar (muito) mais do que o público da representação original; *multidimensionalidade*, ao convergir nos textos diferentes estruturas comunicativas tanto verbais (diálogos, monólogos, etc.) como não verbais (gestos, adereços, decorados, guarda-roupa, maquilhagem, etc.) e culturais (aqueles elementos todos da cultura que aparecem no texto); *publicidade*, por um lado, é um

²⁰¹ Segundo a Tetrabase, não existe uma tradução para o português de Portugal desta peça. (*Cf.* <http://tetra.letras.ulisboa.pt/base/>).

texto que, ao contrário do romance ou da poesia, está pensado para ser recebido por um público amplo e não de maneira privada e, por outro lado, será necessário um grande número de agentes para a sua realização que não se relacionam (ou não têm por que se relacionarem) em condições de igualdade como já referimos no capítulo 2; *teatralidade*, ainda pouco desenvolvida, e consideramos que não se trata de uma «essência» textual, mas de elementos que associam os textos ao palco (Carvalho 2012: 268), e *representabilidade*, já que entendemos que a finalidade de qualquer texto teatral é a representação e, então, todas as ações devem encaminhar-se nessa direção. Aliás, este é o aspeto que diferencia este tipo de tradução doutras estritamente literárias: a realização prática do texto.

Consequentemente, resumimos as relações entre os diferentes elementos de modo esquemático — pois não podemos afirmar que sejam fenómenos produzidos independentemente — da seguinte maneira:

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

Isto é, a *representabilidade* (R) é o resultado da adição da *oralidade* (O), *imediatez* (I) e a *multidimensionalidade* (M) multiplicadas pela *publicidade* (P) e tudo isso elevado pelo potencial de *teatralidade* (T). Dado que o tradutor deve ou, pelo menos, deveria aspirar a manter a representabilidade da peça original. Dessa forma, entendemos que:

$$R_0 \quad R_1$$

Ou, de forma desenvolvida, para ficar mais claro:

$$[(O_0 + I_0 + M_0) * P]^T \quad [(O_1 + I_1 + M_1) * P]^T$$

Que simplificado ficaria:

$$O_0 + I_0 + M_0 \quad O_1 + I_1 + M_1$$

Assim, a adição — recordemos que isto é uma idealização — dos elementos de *oralidade*, *imediatez* e *multidimensionalidade* foi desenvolvida no modelo de análise do capítulo 5. Estas fórmulas indicam-nos que o tradutor deve aspirar a fazer uma peça tão representável como a original, ou mais, sendo conscientes das dificuldades dessa aspiração (cf. 5.).

Desenvolvendo esta fórmula, criamos um modelo de análise que é o fruto de um rascunho iniciado em Lapeña (2012) e cuja concreção se realizou em grande parte em Lapeña (2014b). Todavia, como já temos afirmado no presente trabalho, não pensamos que se trate de um modelo fechado e acabado, mas que pode ser complementado com outros trabalhos, presentes e futuros, e que poderá, inclusive, ser enriquecido com diferentes olhares sobre este tema. Aliás, dividimos as características que consideramos essenciais na hora de traduzir os textos tendo em conta estes três elementos, como se pode observar na tabela:

Oralidade	Fluidez	
	Encadeamentos	
	Cacofonias e eufonias	
	Pontuação e conetores	
	Interjeições e onomatopeias	
	Elementos de realce	
Imediatez	Calcos	
	Ambiguidades	Desejadas
		Não desejadas
	Neologismos	Palavras
		Frases feitas
	Jogos de palavras	
Multidimensionalidade	Tratamentos	Formas de cortesia
		Apelativos carinhosos
		Insultos e palavrões
	Referências culturais	
	Gíria	
	Nomes próprios	De pessoa
De coisa		
Títulos		

Como é possível observar, estes problemas não são novos nem incumbem só a esta tipologia textual, mas, pelo contrário, são importantes na hora de encarar o texto teatral. Apesar de mencionarmos mais adiante as aplicações práticas, acreditamos que estes apontamentos podem servir para os estudantes reflexionarem sobre os problemas que podem encontrar antes de traduzir este tipo de textos.

Concentrando-nos na análise do corpus utilizado no presente trabalho, queremos ressaltar algumas considerações que nos parecem pertinentes:

- A oralidade tem uma importância relativa, apesar de ser a primeira grande diferença que observamos entre um texto teatral e outros tipos de texto como técnicos ou jurídicos. Todavia, não devemos confundir este conceito com o conceito de *pronunciabilidade*. Isto é, um texto oral não implica, necessariamente, que seja fácil de pronunciar. Na nossa opinião, o tradutor não deverá complicar demasiado a tarefa ao ator, e nem deverá aplanar o texto. Recordemos aqui o exemplo de *canos e goteiras* (T₀)-*caños y canalones* (T₁)-*caños y tuberías* (T₂) (cf. 5.1.3.) no qual o ator se queixou, com razão, da dificuldade de pronunciar a palavra escolhida (*canalones*), tendo em conta a simplicidade do original. Este é um dos casos onde a intervenção do *tradutor a pé de palco* é necessária para julgar se é conveniente ou não modificar uma palavra determinada. Como já afirmámos não se deve mudar «às cegas» somente porque o ator o solicita, mas deve primar a máxima *in dubio, pro actore*.
- O calco tem também um papel muito importante, pois tanto pode tirar naturalidade ao texto, ou mesmo deturpar o seu sentido. Para evitar este tipo de problemas, é importante que exista um diálogo cordial e profissional entre as três partes implicadas na montagem que, de forma esquemática, são: o tradutor, o encenador e o(s) ator(es). Relembramos que o tradutor deverá saber ouvir as diferentes propostas e defender as suas próprias para chegar a um ponto de encontro e entendimento entre as partes.
- O tratamento é interessante e ao mesmo tempo, pouco perceptível, dado que marca relações de poder entre as personagens que podem mudar, evoluir ou retroceder, ao longe da peça ou ainda num mesmo monólogo, como acontece no caso de Amado em *O beijo no asfalto*. A sua naturalização será importante na hora de conseguir que o espectador não estranhe as relações de poder entre as personagens, que costumam ser chave em quase todas as peças.
- Talvez os elementos mais difíceis para traduzir sejam todas as palavras relacionadas com insulto e carinho, já que é necessário conhecer tanto o termo como o carácter da personagem que o pronuncia e o momento em que se emite. Temos de levar em conta tudo isso se quisermos criar textos que guardem a mesma coerência do original. De novo, o trabalho entre ator, encenador e tradutor será muito importante e enriquecedor para as partes envolvidas.

- A domesticação dos referentes culturais é um elemento indispensável visto que o espectador não tem quase nenhum tempo de reação (*imediatez*) e que precisa compreender o fundo e a substância da trama (*multidimensionalidade*), dessa maneira não é conveniente desviar a atenção para elementos originalmente pouco importantes. Aliás, pode acontecer que um mesmo referente possa significar duas coisas totalmente diferentes em duas culturas — caso de *INEM* em Espanha e Portugal — ou que, simplesmente, o referente seja completamente desconhecido para o espectador no tempo meta. É por isso que consideramos pertinentes tanto a adaptação como a atualização, para que o espectador possa compreender a trama e não fique apenas na superfície ou se detenha em elementos que originalmente eram pouco ou nada importantes. Obviamente somos conscientes de que esses processos não podem ser realizados em todas as peças de teatro, pois existem algumas cujas tramas estão fortemente enraizadas na cultura origem, dessa maneira o tradutor deverá ponderar se esta estratégia pode ser utilizada ou não.
- Por fim, com respeito aos nomes próprios, temos de refletir sobre o facto de estarmos a falar de *personagens* e não de *pessoas* e, por isso, talvez seja mais importante transmitir as suas implicações do que a sua forma. Depois de comparar diferentes classificações de nomes próprios e deixar claro que o nome implica um significado além da alegoria por ser um marcador de idade, classe social, etc., apostamos firmemente pela tradução dos nomes das personagens com o objetivo de aproximar o espectador e fazer com que se sinta mais identificado com aquilo que está a ver para que possa aceder a todos os aspetos do nome que, doutra maneira, não ia conseguir (*cf.* 5.3.4.).

Quanto às possíveis aplicações do modelo, acreditamos que a nossa proposta pode ter vários desenvolvimentos em função dos destinatários e das tipologias textuais. Uma primeira aplicação pode ser orientada ao âmbito académico, mais concretamente ao ensino e à didática da tradução teatral. Este tipo de tradução comparte características com outras áreas afins, caso da tradução de bandas desenhadas ou da tradução audiovisual, tanto na sua vertente prévia (tradução dos roteiros para a realização de *remakes*) como posterior (dobragem, legendagem, *voice over*) e, portanto, poderá servir como base para desenvolver novos modelos de análise e de ensino no campo audiovisual. Pode ainda servir de modelo prévio para os estudantes que devem ponderar sobre os problemas

recorrentes em suas práticas e serem conscientes na tomada de decisão e dos recursos que podem adotar.

Além disso, junto com o investigador Enrique Íñiguez, temos em mente investigar um modelo de avaliação da qualidade em tradução teatral em verso, como forma de continuar aquilo que ele expõe no seu Trabalho Fim de Mestrado (*cf.* Íñiguez 2012) sobre a quantificação da medição de qualidade em tradução poética, para depois continuar com a criação de um modelo de qualidade em tradução teatral. Segundo o nosso ponto de vista, estes parâmetros são necessários já que não existe, que saibamos, um modelo de controle de qualidade em tradução teatral baseado nos fatores de *oralidade, imediatez e multidimensionalidade*.

Do ponto de vista profissional, pensamos que esta tese pode ajudar na conscientização da importância dos tradutores teatrais e também alertar sobre a necessidade de os profissionais serem formados no mundo do teatro e das línguas de tradução. Um claro caso do que afirmamos e que, de certa maneira, quisemos denunciar pode ser observado nos exemplos que foram analisados (*cf.* 5.) na tradução do T₃ de *O beijo no asfalto*, peça que foi encenada na prestigiosa Real Escola Superior de Arte Dramática de Madrid, mas cuja tradução foi realizada por alguém que desconhece tanto a tradução como a língua portuguesa.

Assim, temos a intenção de que esta tese sirva para reivindicar maior relevo para o estudo da tradução teatral e que, ao mesmo tempo, ajude a melhorar a visibilidade dos tradutores, que ainda são desprestigiados no ambiente teatral. Acima de tudo, queremos chamar a atenção para a relevância do trabalho conjunto entre o tradutor e a companhia. Esta interação pode aproximar os profissionais das condições reais de trabalho o que levaria a uma compreensão melhor e mais realista das obras, potencializando o produto final e fazendo com que chegue de forma mais autêntica ao último destinatário do texto teatral: o espectador.

Por fim, é uma tese aberta que projeta novos retos e que possibilita projetos futuros de investigação. A nossa intenção é de continuar a colaborar com mais tradutores teatrais e as suas companhias. Queremos aprender de maneira simbiótica das suas técnicas e das suas estratégias na hora de trabalhar com um texto carregado de significado como o teatral. Além disso, deixámos as nossas impressões ao longo deste trabalho e segundo o nosso ponto de vista, a figura do tradutor dentro dos grupos de teatro enriquece a todos

os agentes envolvidos: por um lado, oferece ao tradutor um «controle de qualidade» sobre o seu texto e uma possibilidade de melhora; por outro, permite uma melhor compreensão do texto à companhia (recordemos que o tradutor é um *primeiro leitor*, *primeiro ator*, *primeiro encenador*, etc.) que vai culminar numa melhor encenação. Ainda mais, o facto do tradutor estar presente nos ensaios também ajuda os atores.

Para concluir, gostaríamos de mencionar uma história que presenciamos quando estávamos a encenar *El beso en el asfalto*. O ator que representava o papel de Amado pensou que havia um engano, uma vez que sua personagem misturava as formas de tratamento *tú* y *usted* no monólogo. Para esclarecer, explicamos que essa alternância de tratamento foi feita conscientemente, pois no original Amado divaga entre os tratamentos existentes em português: *tu*, *você* e *a senhora* (neste caso). Acreditamos que este exemplo ilustra muito bem a importância dos *tradutores a pé de palco* e mostra como o tradutor pode ser ao mesmo tempo recetor do «controle de qualidade» dos atores, ao receber as suas opiniões e, aliás, uma parte imprescindível do «controle de qualidade» dos atores, já que permite a resolução de dúvidas e a defesa do seu trabalho.

8.- Bibliografía

a) *Corpus de obras*

- Aúz Castro, Víctor (1961). *Teatro português contemporâneo*. Madrid: Aguilar.
- Brandão, Raul (2001). *O doido e a morte*. Lisboa: Colibri. [Traducción al español: *El loco y la muerte*. Trad. VV. AA. Fecha de lectura: 4 de abril de 2014].
- Marcos, Plínio (1984). *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Parma. [Traducción al español: *Navaja en la carne*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 17 de mayo de 2014].
- Martín da Fonseca, Júlio (s.d.). *Nana (Canção de embalar)*. [Texto cedido por el traductor].
- Nothomb, Amélie (1994). *Les combustibles*. Gava: Albin Michael. [Traducción al español: *Los combustibles*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 9 de mayo de 2013].
- Pascual, Itziar (s.d.). *Nana*. [Texto cedido por la autora].
- Rodrigues, Nelson (1993). *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Magaldi, Sábato (org.). [Traducción al español: *Viuda, pero honrada*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 16 de enero de 2014].
- (2006). *Teatro desagradável: três peças de Nelson Rodrigues*. Lisboa: Cotovia. Carvalho, Bernardo (org.). [Traducción al español: *El beso en el asfalto*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 8 de mayo de 2014].
- Toriel, Raphaël (2010). *Como mujer/Comme une femme*. Lyon: Jacques André. Bléser, Nathalie y de Manuel, Jesús (trad.).
- Vieira Mendes, José Maria (2008). *Teatro*. Lisboa: Cotovia. [Traducción al español: *Mi mujer*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 5 de mayo de 2011].
- (s.d.) *Padam padam*. [Texto cedido por el autor] [Traducción al español: *Padam padam*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 4 de mayo de 2012].
- (s.d.) *Terceira idade*. [Texto cedido por el autor] [Traducción al español: *Tercera edad*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 27 de mayo de 2013].
- (s.d.) *A paixão segundo Max*. [Texto cedido por el autor]. [Traducción al español: *Tercera edad*. Trad. Alejandro L. Lapeña. Fecha de representación: 21 de mayo de 2014].

b) Referencias bibliográficas

- Aaltonen, Sirkuu (2000). *Time-sharing on stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Abuin, Anxo (1997). ¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito. *Signa* 6. 25-39.
- (2007). Breve contribución al estudio del espacio teatral. *Las Puertas del Drama* 30. 17-21.
- Alonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- Alter, Jean (1981). From Text to Performance. *Poetics Today* 2 (3). 113-139.
- Álvarez, Román (2010). Leer teatro es leer la vida. *Las Puertas del Drama* 37. 39.
- Amorós, Andrés (1988). La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena. *Boletín Informativo de la fundación Juan March* 176. 3-12.
- Anderson, Laurie (1984). Pragmatica e traduzione teatrale. *Lingua e Letteratura* 2 (2), 224-235.
- Andrew, James D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Araújo, Ana R.G; Leandro, Maria Clara X. y Barbosa, Tereza V. R (2007). As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das *Eumênides* de Esquilo. *Cadernos de Tradução* 20. 101-124.
- Armada, Arturo (1987). La firma del teatro. *El País*. 19 de abril de 1987.
- Artaud, Antonin (1993). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fonte.
- Aymes, Jean-Réné (2002). Mariano José de Larra et la traduction ou comment accomoder la pratique à la théorie, et vice versa. *Bulletin Hispanique* 104-2 vol. 104. 829-842.
- Aznar, Manuel (2013). Leer teatro. *Las Puertas del Drama* 41. [en línea]. Disponible en: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/el-teatro-tambien-se-lee-leer-teatro/>>. [Fecha de consulta: 3 de marzo de 2013]
- Baguley, David (1984). Après Babel : l'intraduisible dans *L'Assomoir*. En: *La traduction : l'universitaire et le praticien*. Thomas, Arlette y Flammand, Jacques (eds.). Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa.
- Barthes, Roland (1980). *El grado cero de escritura*. España/Méjico: Siglo XXI editores.
- Basalamah, Salah (2012). En deça des méthodes et des théories, l'horizon d'une philosophie. *TTR* XXV (1). 13-48.
- Bassnett-Mc Guire, Susan (1980). *Translation Studies*. Londres: Methuen.

- (1981). The Translation in the Theatre. *Theatre Quarterly* 40 (X). 37-49.
- (1985). Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. En: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Hermans, Theo (ed.), 87-102. Londres: Croom Helm.
- (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Permorfability, *TTR* IV, 1, 99-111.
- (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. En: *Constructing Culture* Bassnett, S. y Lefevere, A. Clevedon: Multilingual Matters. 90-108.
- (2008). *Translation Studies*. 3. ed. Londres: Routledge.
- Beauchamps, Hélène (2000). Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs: question de culture(s) et de théâtre. *L'annuaire théâtrale* 27. 55-67.
- Behiels, Lieve (1993). Larra, crítico de traducciones. *Livius: revista de estudios de traducción* 3. 19-29.
- Bélisle, Rosemarie (1990). Une question de niveau de langue. *Jeu: reviste de théâtre* 56, 18-23.
- Berenguer, Ángel (2002). Sobre el texto dramático y su representación escénica. *Las puertas del drama* 10. 10-19.
- Berman, Antoine (1985). *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- Bernárdez, Enrique (1987). El nombre propio, su función y su traducción. En: *Problemas de traducción*. 11-21. Madrid: Fundación Alfonso X el Sabio.
- Bertin, Raymond (2009). Traducteurs en mal de reconnaissance : 4e Séminaire international de traduction. *Jeu* 133 (4). 36-43.
- Bitton-Debruyne, Nathalie (1999). Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura. En: *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*. Lafarga, Francisco (coord.) Edicions de l'Universitat de Lleida: Lérida. 497-506.
- Bloomfield, Leonard (1933 [1979]). *Language*. Londres: George Allen & Unwin.
- Boadella, Albert (2010). ¿Quién es el autor? *Las Puertas del Drama* 38. 7-11.
- Bobes, M^a del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Braga, Jorge (2009). *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de traducción* vol.1. 59-72.

- Breyer, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: CEAL.
- Brilhante, Maria José (1999). Traduzir teatro: a questão da operabilidade. En: *Literatura e pluralidade. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*. Allegro, Isabel; Barrento, João; Rodrigues, Silvina y Cabral, Fernando (org.). 483-488.
- Brilhante, Maria José y Carvalho, Manuela (org.) (2007). *Teatro e tradução: palcos de encontro*. Oporto: Campos de Letras.
- Brumme, Jenny (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. En: *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Brumme, Jenny (ed.), 21-64. Madrid/Fráncofort: Iberoamericana/Vervuet.
- Camoin, Jean-Pierre (col.) (1990). *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*. Arlés: Actes Sud.
- Campos, Jesús (2001). Escribir sobre lo escrito. *Las Puertas del Drama* 6. 3.
- Cantero, Susana y Braga, Jorge (2011). Del libro a las tablas: traducir para la escena. En: *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Sáez, Daniel (ed.), 157-177. Madrid: Iberoamericana-Vervuet.
- Carvalho, Manuela (2012). Duas ‘tempestades’ portuguesas contemporâneas: tradução e teatralidade. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 251-272. Lisboa: Nova Vega.
- Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.) (2012). *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Lisboa: Nova Vega.
- Carvalho, Paulo Eduardo (1999). Pérolas, esferas e círculos: a tradução de teatro. *Teatro. Escritos 2: Está tudo bem com o teatro em Portugal*. 50-70.
- Cary, Edmond (1956). *La traduction dans le monde moderne*. Ginebra: Librairie de l'Université Georg.
- Casanova, Pascale (2002). Consécration et accumulation de capitale littéraire. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 144. 7-20.
- Castillo, Antonio (comp.). (1999). *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa.
- Celada, Antonio R. (1995). Broadway en traducción al español. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 185-192. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

- Colomer, Jaume (2011). Cómo gestionar la diversidad de públicos teatrales. *Las Puertas del Drama*. 18-21.
- Coromines, Joan (1961 [2008]). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Corte, Noelia (2002). Localización e internalización de sitios webs. *Tradumàtica* 1.
- Cossa, Roberto (2004). ¿El que escribe teatro —y solo teatro— es un escritor? *Las Puertas del Drama* 20. 14-15.
- Cueto, Magdalena (2007). Los espacios del teatro. *Las Puertas del Drama* 30. 4-10.
- Currás-Móstoles, Rosa y Candel-Mora, Miguel Ángel. (2011). La traducción de la especificidad teatral: la simbología en *A man for all season*. *Entreculturas* 3, 36-58.
- Danan, Joseph (2011). Consequências de um tempo gramatical a propósito da última peça de Ibsen. Caravela, Célia (trad.). En: *Tradução, dramaturgia, encenação (I)*. Zurbach, Christine y Caravela, Célia (org.). Évora: Licorne. 15-29.
- De Miguel, Emilio (2013). ¿Puede leerse el teatro? *Las Puertas del Drama* 42. [en línea]. Disponible en: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/4446-2/el-teatro-tambien-se-lee-puede-leerse-el-teatro/>>. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2013]
- De Paco, Mariano (2004). Los autores españoles vivos en la Universidad de Murcia. *Las Puertas del Drama* 17. 4-8.
- (2006). «Si no hay público, crearlo...» (Apuntes sobre autores y público en la España del s. XX). *Las Puertas del Drama* 28. 12-16.
- De Toro, Fernando (1987 [2008]). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galena. 4ª edición.
- Delay, Florence (1982). La traducteur de verre. *Théâtre/Public* 44. 25-29.
- Delisle, Jean (1986). Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale. *Circuit* 12. 3-8.
- Dengler-Gassin, Roberto (1989). El drama romántico francés en Madrid (1830-1850). En: *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Lafarga, Francisco. (ed.) Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 307-315.
- Denis, Lily (1982). Parler la vie. *Théâtre/Public* 44. 31-32.
- Déprats, Jean-Michel (1997). La geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre : le théâtre. *Les langues modernes* 91 n° 3. 32-39.

- Di Pasquale, Daniela y Carvalho, Manuela (2012). Introdução. Os estudos de tradução teatral como disciplina. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 9-55. Lisboa: Nova Vega.
- Dixon, Victor (1991). Translating Spanish Plays for Performance: Toward a Model Approach. En: *Prologue to Performance: Spanish Classical Theater Today*, Fothergill-Payne, Louise. y Peter (eds.). Londres y Toronto: Associated University Presses. 93-112.
- Dubosquet-Lairys, Françoise (1993). L'esprit ou la lettre, ou trahir pour demeurer fidèle. En: *Traduire le théâtre aujourd'hui?* Vigouroux-Frey, Nicole (dir). Rennes: Presses universités de Rennes.
- Eandi, María Victoria (2010). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *La Revista del CCC*. 8. 1-7.
- Elam, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres/Nueva York: Methuen.
- (1984). *Shakespeare's Universe of Discourse*. Cambridge: C.U.P.
- Espasa, Eva (2000a). Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? En: *Moving Target* Upton, Carole-Anne (ed.) Manchester: St. Jerome. 49-62.
- (2000b). Laberintos y partituras: Metamorfizaciones de la traducción teatral. En: *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Barr, Anne; Martín, M^a Rosario y Torres, Jesús. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- (2009). Repensar la representabilidad. *Trans* 13, 95-105.
- Ezpeleta, Pilar (2007). *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2009). Introducción. *Trans* 13, 11-17.
- Ferencik, Jan. (1970). De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique. En: *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literaty Traslation*, James S. Homles (ed). 144-150. París: Mouton.
- Fernán Gómez, Fernando (1988). El actor y los demás. *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 192. 3-12.

- Fernández, Aúrea (1995). El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 37-46. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Fernández, Fruela (2014). *Espacios de dominación, espacios de resistencia*. Peter Lang: Fráncfort.
- Fernández, José María (1995). De la práctica a la teoría de la traducción dramática. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 405-411. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Filipe e Campos, Tânia (2011). «Fröken Julie» - Teatrografias. En: *Tradução, dramaturgia, encenação (I)*. Zurbach, Christine y Caravela, Célia (org.). Évora: Licorne. 46-64.
- (2012). Encontro de tradutores: Fröken Julie de August Strindberg em Portugal. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 169-182. Lisboa: Nova Vega.
- Fischer, Susan (2007). Aspectuality, Performativity and ‘Foreign’ *Comedia*: (Re)iteration of meaning for the stage. En: *The Spanish Golden Age in English*. Boyle, Catherine y Johnston, David (eds.), Londres: Oberon Books. 31-48.
- Franco, Javier (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios*. Salamanca: Almar.
- Gala, Antonio (2010). Leer teatro. *Las Puertas del Drama* 38. 12-13.
- Gambier, Yves (1992). Adaptation: une ambiguïté à interroger. *Meta* 3 vol. 37. 421-425.
- (2012). Une traductologie pour quelles pratiques traductionnelles. *Target* 24. 61-82.
- Girault, Alain (1975). Deux *Timon d’Athènes*. *Théâtre/Public* 5-6.
- Gitlitz, David (1989). Confesiones de un traductor. *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 45-52.
- Goldoni, Carlo (1969). La Sposa Persiana. En: *Tutte le opere IX*. Milán: Mondadori.
- Gómez, Fernando (2011). El diálogo teatral. *Las Puertas del Drama* 40. 26-29.
- Gómez, José Luis (2014). *Breviario de teatro para espectadores activos*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua.
- González, Dulce María (1995). El teatro de Copi: traducción y recepción. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 412-424. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

- González, Juan Antonio (2003). El teatro como centauro. *Las Puertas del Drama* 15. 43.
- Grande, M^a Ángeles. (2003). Teatro y teoría crítica contemporánea. *Las Puertas del Drama* 16. 14-21.
- Gravier, Maurice (1973). La traduction des textes dramatiques. *Études de linguistique appliquée* 12. 39-49.
- Griffiths, Malcolm (1985). Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre. En: *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*. Hermans, Theo (ed.). 161-182. ALW-Cahiers.
- Guirao, Marta (1999). Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*. *Trans* 3. 37-51.
- Hale, Terry y Upton, Carole-Anne (2000). Introduction. En: *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Upton, Carole-Ann (ed.). Mánchester: Saint Jerome. 1-13.
- Hamberg, Lars (1969). Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation. *Babel* 15 (2). 91-94.
- Haro, Eduardo (1993a). El teatro ahora. *Babelia*. 6 de febrero de 1993. 6.
- (1993b). Autores, actores y directores. *El País*. 27 de febrero de 1993. [en línea]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1993/02/27/cultura/730767613_850215.html>. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2013]
- Hernández, Jesús (2009). La honradez del teatro leído. *Las Puertas del Drama* 36. 43.
- Hidalgo, Encarnación (1998). Estudio de la validez de la aplicación de los principios de una socio-semiótica del teatro y la teoría de los actos de habla al caso del Abbey Theatre. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Tortosa, Virgilio (ed.), 66-99. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hormigón, Juan Antonio (1993). Respuesta a Haro Tecglen. *El País* 26 de febrero de 1993. [en línea]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1993/02/26/cultura/730681216_850215.html>. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2013]
- Hurtado, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ibáñez, Miguel (2000). Manuel Bretón de los Herreros: traductor de dramas franceses. *Berceo* 138. 203-228.

- Íñiguez, Enrique (2012). *Evaluar la calidad en traducción poética: Las traducciones de Cavafis al español*. Trabajo fin de máster dirigido por Marco, Josep. Valencia: Universidad de Valencia.
- Jiménez, Lucina (2000). *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*. México: Escenología.
- Jiménez, Miguel Ángel (2008). *El proceso de localización web: estudio contrastivo de un corpus comparable del género sitio web corporativo*. Tesis doctoral dirigida por Tercedor, Maribel. Granada: Universidad de Granada.
- Johnston, David (1996a). Adrian Mitchell: Interview: Poetry on Stage. En: *Stage of Translation*. Johnston, David (ed.). Bath: Absolute Classics. 57-66.
- (1996b). Las terribles aduanas: fortuna de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina en inglés. En: *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Pujante, Ángel-Luis y Gregor, Keith (eds.), 89-98. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2004). Securing the Performability of the Play in Translation en *Drama Translation and Theatre Practice* Coelsch-Foisner, Sabine y Klein, Holger (eds.) 25-38. Fráncfort/Berlín/Berna/Bruselas/Nueva York/Oxford/Viena: Peter Lang.
- Kousta, Jane (1988). Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique. *TTR* 1,1. 127-138.
- Ladoceur, Louise. (1995). Normes, fonctions et traduction théâtrale. *Meta* 1. Vol. 40. 31-38.
- Lafarga, Francisco (1991). ¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de Herreros. En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Donaire, M^a Luisa y Lafarga, Francisco (ed.), 159-166. Universidad de Oviedo: Oviedo.
- (1998). La traducción teatral: problemas y enfoques. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Ruiz, Rafael y López, Rodrigo (col.), 101-116. Granada: La Gioconda.
- Lai, Jane (1984). Shakespeare for the Chinese Stage with Reference to *King Lear*. En: *Page to Stage: Theatre as Translation*. Zuber-Skerrit (ed.). Ámsterdam: Rodopi. 145-153.
- Laliberté, Michèle (1995). La problématique de la traduction théâtrale et l'adaptation au Québec. *Meta* 4, 40, 519-528.

- Lapeña, Alejandro L. (2012). *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: El caso de Vieira Mendes*. Trabajo Fin de Máster orientado por Sabio, José Antonio. Granada: Universidad de Granada.
- (2014a). Y el ángel se hizo carne. Una panorámica sobre el teatro de Nelson Rodrigues. En: *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*. Maestro, Jesús (ed.). Vigo: Academia del Hispanismo. 193-206.
- (2014b). Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral. *Sendebarr* 25. 149-172.
- Larra, Mariano José de (1832). ¿Quién es el público y dónde se encuentra? *El Pobrecito Hablador*. 17 de agosto de 1832.
- (1836). De las traducciones. *El Español*. 11 de marzo de 1836.
- Laskowski, Jacek (1996). Translating the Famous Dead, the Dead Obscure and the Living. En: *Stages of Translation*. Johnston, David (ed.). Bath: Absolute Classics.
- Lassalle, Jacques (1982). Du bon usage de la perte. *Théâtre/Public* 44. 11-13.
- Lazaridès, Alexandre (1998). Théâtre et cinéma — L'irréductible différence : Le Film de théâtre et l'Adaptation. Du théâtre au cinéma. *Jeu* 88 (3). 140 -143.
- Lefebvre, Paul y Ostiguy, Pierre (1978). L'adaptation théâtrale au Québec. *Jeu* 9. 32-47.
- Lemos, Vera San Payo de (1998-1999). A liberdade pois sim mas porém: Aspectos de uma tradução da *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht/Weill. *Adagio* 21-22. 214-221.
- Levý, Jirý (1968). Die Übersetzung von Theaterstücken. *Babel* 14 (2). 77-82.
- Lira, João Augusto (2000). Traduzindo o texto teatral: o desafio dos atos de fala. *Ao pé da letra*. 2. 101-108.
- Littau, Karim (1993). Performing Translation. *Theatre Research International* 18 (1). 53-60.
- Llovet, Enrique (1988). Adaptaciones teatrales. *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 180. 3-16.
- Lukes, Milan (1979). Translator Choice (Reduction and Multiplicity of Meaning in Translation of Shakespeare. *Shakespeare Translation* 6. 1-15.
- MacAuley, Gay (1995). Translation in the performance process. *About Performance, Working Papers*, 1. 111-125. Centre for Performance Studies. Sídney: Universidad de Sídney.

- MacGaha, Michael (1989). Hacia la traducción representable. En: *Cuadernos de teatro clásico*, 4. 79-86.
- Marco, Tomás (1999). El texto teatral como partitura del teatro. *Las Puertas del Drama* -1. 43.
- Márquez, Jorge (2001). Versiones y visiones de los clásicos (una vez más). *Las Puertas del Drama* 6. 11-14.
- Mateo, Marta (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (2002). Power Relations in Drama Translation. *Current Writing* 14, (2). 45-63.
- (2006). Successful Strategies in Drama Translation: Yasmina Reza's *Art*. *Meta* 51, 175-183.
- Matteini, Carla (2000). La traducción teatral: una delicada alquimia. *Vasos Comunicantes* 18. 44-51.
- (2005). La traducción teatral, una traición inevitable. *Vasos Comunicantes*. 32. 13-20.
- (2008). La traducción teatral. En *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*. Tortosa, Virgilio (ed.), 471-485. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Merino, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- (1995). La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios. En: Fernández Nistal, P. & J.M. Bravo Gozalo (eds.) *Perspectivas de la traducción inglés/español*. Valladolid: Universidad de Valladolid: 75-89.
- (2001). Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. En: *La traducción de los medios audiovisuales*. Chaume, Frédéric y Agost, Rosa (eds.). Castellón: Universidad Jaime I. 231-238.
- Meschonnic, Henri (1989). *La rime et la vie*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- Miralles, Alberto (2002). Los autores no somos los sioux del teatro. *Las Puertas del Drama* 9. 13-16.
- Moncada, Luis Mario (2002). Directores y demiurgos. *Las Puertas del Drama* 9. 10-12.
- Monleón, José (1976). *Larra. Escritos sobre teatro*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Moravkova, Alena (1993). Les problèmes spécifiques de la traduction des drames. En *Proceeding of XIII FIT World Congress*. Londres, Institute of Translation and Interpreting 34-37.

- Moreira, Alexandra y Leite, Ângela (2005). Do outro lado do Atlântico: um diálogo sobre teatro, tradução e tradução do teatro. *Cadernos de Literatura Comparada*.
- Mounin, Georges (1968). La traduction au théâtre. *Babel* 14 (1). 7-11.
- (1976). *Linguistique et traduction*. Bruselas: Dessart y Madariaga.
- Moya, Virgilio (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 12. 233-247.
- Müller, Heiner (1986). Le nouveau crée ses propres règles. *Théâtre/Public* 67.
- Nancy, Jean-Luc (1993). *Le Sens du monde*. s.l.: Galilée.
- Newmark, Peter (1992). *Manual de traducción*; Virgilio Moya (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nieto, Jesús Manuel (1998). De *Jumpers* a *Acróbatas*, o de los problemas de adaptación de un código original. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Tortosa, Virgilio (ed.), 255-268. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nieva, Francisco (1984). El personaje de teatro, personaje genérico. *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 135. 3-14.
- Oliva, César y Torres, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, José (1925). Elogio del Murciélagos. En: *El espectador*. Tomo IV. 9-29. Madrid: Revista de Occidente.
- Ósipovna, María (1998). *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos.
- Palinhos, Jorge (2012). José Maria Vieira Mendes. *Drama* 4. 36-41.
- París, Carlos (1999). El texto teatral y la intimidad. *Las Puertas del Drama* -2. 47.
- Pavis, Patrice (1987). Del texto a la escena: un parto difícil. *Semiosis* 19. 173-190.
- (1989). Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre. Kruger, Loren (trad.). En: *The Play Out of Context: transferring Plays from Culture to Culture*. Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (ed.), 25-44. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002) [1987]. *Dictionnaire du théâtre*. París: Armand Colin.
- (2003) [1987]. *Dicionário do teatro*, Guinsburg, J. y Pereira, Maria Lúcia (trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Pedrero, Paloma (2001). En el original, la diferencia. O, las rosas hablan. *Las Puertas del Drama* 8. 14-17.

- Pérez Bowie, José Antonio (2007). Notas sobre las categorías de espacio teatral y de espacio cinematográfico. *Las Puertas del Drama* 30. 22-27.
- Pirandello, Luigi. (1908). *Illustratori, attori e traduttori*. En *L'umorismo e altri saggin*, a cura di E. Ghidetti, Milán, Giunti 189-203.
- Plassard, David (1993). Traduire, adapter: quel repertoire pour le TNP de Jean Vilar? En: *Traduire le théâtre aujourd'hui*. Vigoroux-Frey, Nicole (dir.). 37-47. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Pisa, María Teresa (2012). La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en *Les Belles-Soeurs* y su adaptación cultural en *Las cuñadas*. *Thélème* 27. 334-367.
- Poupart, René-Jean (1976). Communication théâtrale et traduction. *Cahiers internationaux de symbolisme* 31-32. 77-88.
- Poyatos, Fernando (2003). La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación. *Revista de Investigación Lingüística*, 2, v. VI, 67-83.
- Psarrás, Dimitris. (2013). Traducción teatral. ¡Traducir desde el alma! *Artezblai*. [en línea] Disponible en: <<http://www.artezblai.com/artezblai/traduccion-teatral-traducir-desde-el-alma.html>>. [Fecha de consulta: 5 de junio de 2013]
- Pulido, Martha Lucía (2010). Entrevista al dramaturgo Carlos Martínez Muñoz. Sobre las interpretaciones de Molière. *Mutatis Mutandis* 1 (3). 226-229.
- Rabadán, Rosa (1991) *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.
- Ramos, Sara (2007). Texto dramático vs. texto teatral. As traduções portuguesas de *Pygmalion* de G. B. Shaw. En: *Teatro e tradução: palcos de encontro*. Brilhante, Maria José y Carvalho, Manuela (org.) 191-209. Oporto: Campo das Letras.
- (2012). Quando o palco e a página se encontram na tradução. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 213-250. Lisboa: Nova Vega.
- Regattin, Fabio (2004). Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtrale* 36. 156-171.
- Ribas, Albert (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. En *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 25-35. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Ritchie, David (1984) The “Authority” of Performance. En: *Page to Stage: Theatre as Translation*. Zuber-Skerritt (ed.) Ámsterdam: Rodopi. 65-73.

- Rivière, Jean-Loup (1992). Discretion et fraternité. *Cahiers de la Comédie-Française* 2. 81-84.
- Robilliard, Marie-Amélie (2011). Repertório do teatro da Cornucópia. En: *Tradução, dramaturgia, encenação (I)*. Zurbach, Christine y Caravela, Célia (org.). Évora: Licorne. 114-125.
- Rodrigues, Nelson (1993). *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Romera Castillo, José (2002). El texto y la representación. *Las Puertas del Drama* 10. 20-23.
- Romero, Leonardo (ed.) (1991). *Textos teatrales inéditos de Mariano José de Larra*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- Rozhin, Klaudyna (2000). Translating the Untranslatable. Edward Redli ski's *Cud Na Greenpoince [Greenpoint Miracle]* in English. En: *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Upton, Carole-Anne (ed.). Manchester: St. Jerome. 139-149.
- Sabio, José Antonio (2009). La traducción en Portugal en el siglo XVIII. En: *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas en la traducción en el siglo XVIII)*. Sabio, José Antonio (ed.). Granada: Comares. 205-249.
- Sáenz, Pilar (1992). Ortega y Gasset y su idea del teatro. En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Vol 3. Vilanova, Antonio (coord.) 249-254. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sallenave, Danièle (1982). La mise en mouvement d'une langue. *Théâtre/Public* 44. 20-23.
- Sanchis, José (1995). Por una dramaturgia de la recepción. *ADE* 41-42. 64-70.
- (2002). Lectura y puesta en escena. En: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Aznar, Manuel (ed.) Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Sanderson, John (2002). *Traducir el teatro de Shakespeare: figuras retóricas iterativas en Ricardo III*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Santaemilia, José (2000). Los títulos de filmes en lengua inglesa y su traducción al español: ¿Un caos intercultural? En *Studies in English Language and Linguistics* 2. Valencia: Universidad de Valencia. 203-218.
- Santoyo, Julio César (1989a). [1996] *El delito de traducir*. León: Universidad de León. 3ª edición.

- (1989b). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico* 4. 95-112.
- (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 13-23. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Sapiro, Gisèle (2009). L'Europe, centre du marché mondial de la traduction. En: *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation*. Sapiro, Gisèle (dir.). París: La Découverte. 249-297.
- Sastre, Alfonso (2001). Teatro, drama y literatura. *Las Puertas del Drama* 8. 4-6.
- Schultze, Brigitte (1990). In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literatura (Reading) and Theatre (Implied Performance). En: *Os estudos literários: entre ciência e hermenêutica. Actas do I congresso da APLC*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava. Vol. II. 267-274.
- (1991). Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translations. En: *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations* Kittel, Harald y Armin, Paul Frank (eds.) Berlín: Erich Schmidt Verlag. 91-110.
- Seide, Stuart (1982). La traduction complétée par le jeu. *Théâtre/Public* 44. 60-61.
- Segovia, Raquel (2001). Adaptación, traducción y otros tipos de transferencias. En: *La traducción de los medios audiovisuales*. Chaume, Frederic y Agost, Raquel (eds.). Castellón: Universidad de Castellón, 223-230.
- Sellent, Joan (2009). Funcional e invisible. *Trans* 13, 83-93.
- Senabre, Ricardo (2002). El teatro también se lee. *Las puertas del drama* 10. 39.
- Serrano, Mario Juan (2003). La traducción al español de las referencias culturales en *Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee. *Translation Journal* 4 (7).
- Shaked, Gershon (1989). The play: gateway to cultural dialogue. En *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. 7-24.
- Sirera, Josep Lluís (2001). La adaptación de los clásicos [una reivindicación necesaria]. *Las Puertas del Drama* 6. 15-17.
- Solana, Maite (2003). Traducción, adaptación y fidelidad. *El Trujamán*. [en línea] Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_03/08042003.htm>. [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2013]

- Sommerstein, Alan H. (1973). On Translating Aristophanes: Ends and Means. *Greece & Rome* 20. 140-154.
- Sorá, Gustavo (2009). Des éclats du siècle: unité et désintégration dans l'édition hispano-américaine en sciences sociales". En: *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Sapiro, Gisèle (dir.). París: Nouveau Monde éditions. 93-116.
- Steiner, George (1989). *Presencias reales*. López, José Gabriel (trad.). Barcelona: Destino.
- Teixeira, Ubiratan (2005). *Dicionário de Teatro*. São Luiz: Geia. 2ª edición.
- Temes, José Luis (2005). El teatro también se lee. *Las Puertas del Drama* 22. 63.
- Teruel, Miguel; Montalt, Vicent y Ezpeleta, Pilar (2009). Traducir a Shakespeare. La palabra del actor. *Trans* 13. 37-51.
- Thaon, Brenda (1984). Michel Garneau's *MacBeth*: an Experiment in Translating. En: *La Traduction: l'universitaire et le praticien*. Thomas, Ariette y Flammand, Jacques (ed.). Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Tomarchio, Margaret (1990). Le théâtre en traduction: quelques reflections sur le rôle du traducteur. *Palimpsestes* 3. 79-104
- Tordera, Antonio (1988). *La semiología del teatro*. *Boletín informativo de la fundación Juan March*, 178. 3-16.
- Törnqvist, Egil (ed.) (1991). *Transposing Drama*. Londres: Macmillan.
- Udina, Dolors (2002). Conversa amb Joan Sellent: traduir sense impostar la veu. *Quaderns. Revista de traducció*, 8. 133-143.
- Uriz, Francisco J. (2012a). La traducción en escena (y10). Denominación de origen. *El Trujamán*. [en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_12/28112012.htm>. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2013]
- (2012b). Traductor y autor (1). Colaboración con el autor. *El Trujamán*. [en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_12/26032012.htm>.
- (2012c). Traductor y autor (2). Correcciones al autor. *El Trujamán*. [en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_12/30042012.htm>. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2013]

- (2012d). La traducción en escena (2). Versión es más. *El Trujamán*. [en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_12/26062012.htm>. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2013]
- (2012e). La traducción en escena (3). Traductor: Ingrid Bergman. [en línea]. *El Trujamán*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_12/11072012.htm>. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2013]
- Valbuena, Agustín (2000). Reflexiones sobre la lectura del texto teatral. *Las Puertas del Drama* 1. 35.
- Valero, Carmen (2000). La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados. *Trans* 4. 75-88.
- Vaxelaire, Jean Louis (2006). Pistes pour une nouvelle approche de la traduction automatique des noms propres. *Meta* 4, vol. 51. 719-738.
- Veltrusky, Jiri (1990). El drama como literatura. Grass, Milena (trad.) Buenos Aires: Galerna.
- Vega, María José (2003). El teatro también se lee. *Las Puertas del Drama* 16. 43.
- Vega, Miguel Ángel (ed.) (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Vieira Mendes, José Maria (2002). No dejar escapar al público. *Las Puertas del Drama* 11. 28-30.
- (2013a). O público. *Forma de vida* 2 [en línea]. Disponible en: <<http://formadevida.org/#/vmendesfdv2/>>. [Fecha de consulta: 3 de marzo de 2014]
- (2013b). O teatro existe? *Forma de vida* 3 [en línea]. Disponible en: <<http://formadevida.org/vieiramendesfdv3>>. [Fecha de consulta: 3 de marzo de 2014]
- (2013c). Descrição de um espetáculo. *Forma de vida* 1 [en línea]. Disponible en: <<http://formadevida.org/jmvieiramendesfdv1/>>. [Fecha de consulta: 3 de marzo de 2014]
- Vigouroux-Frey, Nicole (1996). Traduire le théâtre: le jeu de la différence. En: *Propuestas metodológicas para la enseñanza de lenguas extranjeras: Texto dramático y representación teatral*. Ruiz, Rafael y Martínez, Juan Antonio (eds.), 13-22. Granada: Universidad de Granada.

- Villquin, Jean-Pierre (1993). Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de *Romeo and Juliet* et d'autres pièces. En: *Traduire le théâtre aujourd'hui*. Vigoroux-Frey, Nicole (dir.). 103-110. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Vinay, Jean-Paul (1969). La traduction littéraire est-elle un genre à part ? *Meta* 14 (1). 5-21.
- Wellwarth, George (1977). Special Considerations in Drama Translation. En: *Translation in the Humanities*. Gaddis Rose, Marilyn (ed.). Binghamton: State University of New York. 53-59.
- Zardo, Mônica (2008). Texto teatral: tradução, versão ou adaptação? *Transfert*, III, pp. 14-24.
- (2012). *Tradução do texto teatral: Novos desafios da investigação tradutora*. Sá, Lúcia y Camps, Assumpta (dir.) Universidade Federal de Rio Grande do Sul: Porto Alegre.
- Zuber-Skerrirr, Ortrun (1980). *The Language of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford/Nueva York: Pergamon Press.
- (ed.) (1984). *Page to stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- Zurbach, Christine (2007). *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópico.
- (2011). A tradução do teatro: uma irmã gêmea do fazer teatral. En: *Tradução, dramaturgia, encenação (I)*. Zurbach, Christine y Caravela, Célia (org.). Évora: Licorne. 104-111.

c) Recursos electrónicos citados

- Dicionário online Caldas Aulete*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.aulete.com.br/>>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>>.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es/>>.
- RESAD (2012). *El beso en el asfalto*. Youtube. [en línea]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=SJHpYjIbCQ>>. Consultado el 21 de julio de 2014.

9.- Anexos

A continuación reproducimos las entrevistas que realizamos al traductor y dramaturgo portugués José Maria Vieira Mendes, a la traductora teatral y profesora en la Universidad de Lisboa Vera San Payo de Lemos, al actor, traductor teatral y director del grupo de teatro de la Universidad Técnica de Lisboa Júlio Martín da Fonseca y al investigador y traductor teatral Claudio Castro Filho. Asimismo, también exponemos los carteles de algunos montajes y aportamos algunos enlaces de interés.

9.1.- Entrevistas

Hay que apuntar que siempre que cuando hay una parte que no se haya podido transcribir, aparecerá la siguiente indicación ([...]). Cuando uno de los dos interlocutores se exprese durante el turno de palabra del otro, aparecerá la frase en cursiva y entre corchetes.

9.1.1.- José Maria Vieira Mendes

Realizada el 8 de marzo de 2013 en el Centro Cultural de Belém en Lisboa.

Alejandro: Então, muito obrigado por teres conseguido tempo para realizar esta pequena entrevista para a minha tese. Pronto, vou perguntar-te sobre o paradoxo do teu teatro. Já falamos e mesmo nos teus textos mais falas de que não sabes exactamente que é o teatro e mesmo num texto de há pouco dizias que não gostavas de quando os críticos diziam do teu teatro que não era teatro. Podes explicar um bocadinho isto?

JMVM: Se calhar é melhor dividirmos um bocadinho as coisas. Ou seja, eu tenho dois discursos. Tenho um discurso enquanto escritor e tenho um discurso enquanto membro de um coletivo que é o teatro Praga e é importante não confundir porque essa ideia de que não sei o que é o teatro está bastante mais expressa a ideia do escritor e na outra onde está mais expressa a ideia do coletivo. Ainda assim, são duas ideias que estão nos dos sítios. [...] O que me interessa é que a palavra teatro não desapareça na negação da palavra teatro. Eu digo: eu não faço... eu não quero... eu não sei o que é o teatro no entanto, aquilo que eu faço é teatro. Isto o que significa que eu estou a tentar fazer uma criação, uma ideia de teatro que não sabe ainda o que é mas que está a tentar ser qualquer coisa. Portanto, é essa a diferença: a diferença de... eu quando parto para o espetáculo ou quando parto para o texto (mais quando partimos para o espetáculo) nós não sabemos o que o espetáculo vai ser mas estamos a tentar descobrir qualquer coisa. E

essa coisa vamos chamá-la teatro. Portanto, é coisa de não ter ideias feitas sobre que é o teatro. E isso é aplicável a tudo o resto da sociedade. Ou seja, não tenho ideias feitas sobre que é um homem, sobre que é uma mulher, sobre que é a sexualidade, sobre que é a política. Portanto, é uma ideia de tentar sempre fugir a narrativas sociológicas impostas por uma sociedade, impostas pela história. E como é que nós nos colocamos numa dessas narrativas? Eu acho que o papel de um artista é tentar criar qualquer coisa para lá disso, que não se deixe influenciar em demasia por essas narrativas. Sendo que, talvez seja o paradoxo, essas narrativas existem. Ou seja, há uma ideia preconcebida que nós temos de que é o teatro. Portanto, quando as pessoas vêm para cá têm uma ideia preconcebida de que é o teatro. Eu próprio tenho. O espetáculo está sempre a pôr isso em causa. Penso que isto é o paradoxo da minha colocação perante a palavra teatro. É uma espécie de anular o passado ou tentar... não é anular, mas tentar pôr aparte o passado e criar para o futuro. É pensar no teatro como uma coisa futura. O que é que aí vem? Ou que é que pode ser o teatro? Um bocadinho a expressão do Agamben que é «a comunidade por vir». O que é que aí vem? Estamos em criação de realidade, criação de narrativas. Ter esse poder ou tentar ter esse poder, obviamente que isto pode ser completamente contraditório porque nós temos de usar palavras que são feitas, que são incluídas nesta narrativa, que são criadas pela sociedade, que são criadas por uma história, etc. Tu não consegues escapar disto. Mas estiveres consciente deste fora-dentro, acho que é a única coisa que podes fazer, o máximo que podes fazer. Nós temos uma expressão, cá, que o Teatro Praga usa do André Teodósio que invoca esta imagem quando nos fala da palavra sublime e diz que «a arte há de ser sublime». Exemplifica isto com uma imagem que é um homem, num quadro romântico, um homem que está num penhasco e que está solitário naquele penhasco e tu percebes que se ele dá um passo à frente, ele cai. E esta posição de estar no penhasco, naquele limbo, é aquilo que ele chama sublime. E é esta posição do sublime que é uma espécie de estar dentro e estar fora que nós, enquanto artistas, tentamos procurar, procuramos. Como é que eu consigo estar e acho que os meus textos têm muito isto. Eu estou dentro do teatro, de uma tradição teatral, mas ao mesmo tempo também estou fora da tradição teatral. E sempre jogar nestes dois planos. E por isso os meus textos são um bocadinho metateatrais... mas não é só isso. Mas não é só isso, é mais do que metateatral. E um fugir... fugir das regras e, ao mesmo tempo, saber que as regras existem.

A: Já disseste que não sabes o que é o teatro mas, [...] sabes o que não é o teatro? O que não é o teatro?

JMVM: Também não sei. Não posso dizer que... Acho que seria contraditório. Percebes? A minha relação com o verbo saber é que acho que pode ser a solução. O problema é a pergunta de «tu sabes o que é o teatro?» E o problema da pergunta está no verbo saber. Não sei se já se falou sobre isto, mas é uma coisa que tenho falado muito e acho que na minha tese vai estar em causa algo disto... e se calhar temos de falar um bocadinho de filosofia. Há um problema na filosofia clássica que é levantado pelo ceticismo e que é o seguinte: como é que eu e as outras coisas existem. Eu penso que o Descartes no fundo está a dizer isto. Como sei que aquilo existe e como sei que tu vês a mesma coisa que eu. E não há solução para isto. Tu não consegues sair da tua cabeça e não consegues pôr na cabeça de outra pessoa. Tu não sabes se aquilo existe. O problema de «como é que eu sei que a árvore existe», se a árvore caiu. E no princípio do século XX há uns filósofos analíticos que surgem como o Wittgenstein, sobretudo, é a figura de proa, que tentam responder a esta pergunta. É a questão que eles conseguem, que Wittgenstein encontra para isto, há um [...] que diz assim: «eu acho que o problema não é este, que o problema está na colocação sequer da pergunta». Porque se nós colocamos a pergunta: «como é que sei que esta mesa existe?», nós estamos a pôr em causa todo o mundo e isto não é possível. Não é possível viver, não é possível estar num mundo em que se põe tudo em causa, em que só eu que existo. Disse que é uma pergunta absurda. Wittgenstein diz, eu não posso responder assim. O que tu tens de fazer é... O problema da pergunta não é a pergunta ser colocada, o problema da pergunta é o verbo. E o verbo não devia ser saber, mas devia ser reconhecer. Já muda a palavra. E ele disse: «a pergunta devia ser: como é que posso reconhecer isto?». Porque, o problema do saber é que implica uma espécie de essência do mundo. O saber é uma coisa fixa. Não é? Eu sei que isto existe. Enquanto reconhecer implica um confronto num momento com aquela coisa: o reconhecer o outro. Portanto, eu estou aqui, à tua frente, reconheço que tu estás aí. Só por isso é que estou aqui a falar. E portanto não tenho de saber se tu existes, essa pergunta é completamente absurda. Tenho de reconhecer a tua existência. É muito mais uma relação de espelho e uma relação de confronto do eu como o outro do que uma coisa essencial do saber. Pronto, depois deste discurso. [...] Mas, o que é que isto importa para o teatro? O que importa é que as relações que nós devemos ter com uma coisa como o teatro são relações do momento, do reconhecimento desta existência. Ou

seja, são relações que não têm uma essência, ou seja, eu não sei o que é o teatro, mas eu reconheço que neste momento aquilo que eu estou a fazer é teatro. Neste espetáculo, neste momento é o teatro. É só isto que consigo dizer. Eu nunca te vou conseguir dizer: o teatro é isto, isto e isto e a única coisa que eu posso dizer é: eu vou ver um espetáculo e digo: isto para mim é teatro. Eu reconheci aqui teatro. E portanto, não posso extrapolar aquilo que eu vi para uma definição generalista, mas consigo a te dizer dia a dia, momento a momento, espetáculo a espetáculo se aquilo para mim é teatro. Percebes a diferença? Frente à maneira de nós respondermos a pergunta de se eu sei o que é que é o teatro. O verbo ser aqui está errado porque o teatro não é uma coisa que perdure, que fique. Uma coisa que está sempre em constante mutação como eu, como tu, como... Ou seja, o ser não é uma coisa que fica. Eu sou eu, neste momento sou eu. Naquele minuto sou eu, naquele outro minuto sou eu. E cada um destes eu está sempre de mudança, não é? Eu A, eu B, eu C, eu D, eu E... E, portanto, esta divisão essencialista da arte [...] porque não é uma essência da coisa, não é uma coisa fixa. As coisas estão sempre a mudar e, portanto, o texto vai mudar sempre, vai estar sempre em mutação. Seja uma mudança de uma palavra que o espetáculo escolheu mudar, seja na própria maneira como as palavras são ditas. E nós não podemos controlar isso. E, portanto, essa ideia de que as palavras não são cristalizadas, não devem ser cristalizadas, não devem ser fixas, é aquilo que me interessa. Por isso é que não consigo dizer em relação a que é o teatro. O teatro está a ser. Não é.

A: Acho muito interessante a ideia, a conceção. Acho muito lógica. [*Pois*] Aliás, vamos tentar trazer um bocadinho a conversa ao meu terreno. Tu disseste uma coisa «que eu estou aqui, que eu estou a reconhecer que tu estás aqui» mas que não posso colocar-me na tua cabeça. [*Exatamente*]. Então, quando há uma tradução qualquer, de um texto qualquer, sempre há uma situação do tradutor para reconhecer o texto e para tentar levar as palavras, a ideia, para a sua língua mas sempre vai ser uma transferência ideológica, num sentido abrangente. [*e circunstancial*]. E circunstancial do próprio tradutor.

JMVM: Ou seja, eu acredito que se tu traduzires uma peça minha hoje e traduzisses essa mesma peça daqui a dez anos, e não precisava de dizer dez anos, podia dizer dois, a tradução ia ser diferente. Porque a tua vida mudou entretanto. [*Concordo plenamente*] O mais difícil depois é uma das questões do teatro é mostrar respeito pelo autor. E que é que é isto, o respeito pelo autor? É uma questão complicada. E nós temos muito... Aliás, há uma entrevista que te posso fazer chegar entre o André Teodósio e o Luís Miguel

Cintra. Eles falam muito do respeito pelo autor. Luís Miguel Cintra fala disso. Só há uma parte onde eles falam disso. E o André responde: eu não sei que é isso de respeitar o autor. Para eu saber o que é o respeitar o autor, eu teria de conhecer o que é que o autor... Mais do que isso, o autor, ele próprio, tem que saber o que é que seria para ele respeitar-se. [...] Não é? E portanto, essa noção de respeito pelo autor é uma noção que muitas pessoas acham que é uma coisa normativa, mas que é muito vaga. É muito vaga. E é um respeito que muitas vezes... essa ideia de respeito é muito mais da pessoa que diz que respeita do que o próprio autor. E, portanto, o que é que isso de respeitar o autor. É muito complicado. Depois, há autores que são mais... que tiveram mais diretivas, o Beckett deu mais diretivas. Ainda assim, há uma liberdade que o Beckett não consegue controlar, obviamente.

A: É extraordinário ouvir um autor falar assim depois de termos falado da polémica em Espanha...

JMVM: Sim, mas eu acho que é uma polémica completamente falsa. É completamente falsa. É uma polémica que vai à procura de um pormenor. Há pessoas que acham que respeitam mais o autor porque dizem as palavras todas, quando provavelmente estão a respeitar muito menos o autor por uma palavra. Quando uma pessoa faz um espetáculo a partir daquele texto e que o autor vai ver aquilo e diz: olha, disseram lá o 10 % do meu texto, mas eu identifico-me muito mais com este espetáculo do que com outro que disseram as palavras todas. E depois, há uma outra ideia que é o que é que é o respeito do autor no teatro. Primeiro é que é o autor no teatro. Depois, o que é que é o texto no teatro. Para mim não é, o texto de teatro não é necessariamente um texto, pode ser uma parte do texto. Se eu quiser que as pessoas leiam o meu texto, se eu quiser apresentar o meu texto, as pessoas leem o meu texto. Se eu sou um autor de teatro, isto é uma perspetiva muito pessoal e eu compreendo que haja outros autores que pensem doutra maneira, eu aceito que as pessoas peguem no meu texto e façam com ele o que quiserem. As pessoas que vão ver aquele espetáculo, não vão ver o meu texto, vão ver o espetáculo. Vão ver espetáculo. O único problema é quando o espetáculo diz que este é um espetáculo com um texto de José Maria Vieira Mendes e tudo o espetáculo é isto. Se o meu nome está associado como criador daquele espetáculo, do texto e o que aparece lá não é o meu texto é esquisito. Agora, se for uma coisa, uma criação, um espetáculo do Teatro Praga onde nós dizemos: textos de José Maria Vieira Mendes, de não sei quem, de não sei quem. Estão *tá* lá. Texto de José Maria Vieira Mendes mas o espetáculo não

se chama... tem textos da minha peça mas tem textos meus. Eu não vejo problema nisso. E o texto não é o teatro. O texto não é teatro. A peça não é teatro. A peça é peça e é literatura.

A: Acho interessantes estas palavras quanto aos teus textos. Li há pouco umas palavras do Ortega y Gasset, não sei se conheces [*Conheço, sim*] Queria dizer as palavras... Ele disse que a encenação é má no teatro porque se a encenação é má, faz mal ao texto e se a encenação é boa, come o texto. Então, a encenação sempre vai ser má para o texto.

JMVM: Ou seja, se tu és autor de teatro não podes estar à espera de ver o teu texto. Primeiro, que é que é isso de ver o teu texto? Houve uma altura, eu já passei por fases, já passei por fases em que, no fundo, o que queria ver no espetáculo? Eu queria ver no espetáculo o espetáculo que eu imaginava. Não é o meu texto, é o espetáculo que eu imaginava que aquele texto podia sugerir. Portanto, o que eu quero ver, o que eu estou à procura não é o texto, não é um respeito pelo texto. Estou à procura. Se eu pensar assim, é o respeito pela minha ideia de teatro. Se eu deixo de ter uma ideia de teatro, descanso. Pronto, já sei que aquilo que vou ver... já sei que quando estou a escrever não sei que isso vai dar. [...] O problema é que muitos autores estão a escrever com uma ideia de teatro. E há autores que depois têm a imensa sorte de ter, além de que as suas ideias são muito convencionais em relação ao teatro, e portanto as suas ideias vão ser correspondidas no espetáculo. Chamam-se regras convencionais do teatro que eles vão encontrar. Por exemplo, eu acredito que o Arthur Miller quando escreve para uma peça e vai ver uma encenação daquilo, ele vai encontrar o espetáculo que imaginou na sua cabeça porque o espetáculo que imaginou na sua cabeça é muito... quadrado. É aquilo. É um teatro que ele já tinha visto e propaga-o quando escreve. Não é? É uma tradição de um tipo de encenação que ele já conhece e, portanto, escreve uma estrutura de peça que sabe que vai ser encenada daquela forma. Mais ou menos. As mudanças são poucas. Se o [...] e amarelo ou se é vermelho. Se um ator diz aquilo bem ou diz mal. Mas há uma série de coisas que ele sabe e que vai reconhecer.

A: Mas quando estás a escrever, por exemplo, uma peça não estás a imaginar [*não*] uma possível encenação mesmo que seja...? [*Nada*] Simplesmente escrever?

JMVM: Só. [*Só?*] Simplesmente me interessa escrever.

A: E qual é a gênese, qual é o início da tua escrita? Como é que começa a escrever uma peça, um conto? Quais são as tuas fontes?

JMVM: Não há uma resposta para isso. Não há uma razão. Cada texto começa de uma maneira diferente, vai se fazer. Portanto, não há uma resposta para isso. Por exemplo, há peças... *Padam Padam* começou de uma maneira com ideia do cinema catástrofe, o espetáculo catástrofe. O *Terceira Idade* começou também com a ideia da terceira idade, dos velhos que fazem filmes de ação, como Sylvester Stallone aos 65 anos, que está a fazer filmes de ação com os seus amigos também de 65 anos. Os velhos reformados que voltam. Isso se vai misturando com não sei quantas outras coisas e dá o texto. Sendo também que *Terceira Idade* surge num *workshop* em que eu me obrigo a escrever um texto. Que eu também tinha essa obrigatoriedade. Portanto, há uma serie de fatores que podem entrar numa escrita. E que depois podem ir mudando.

A: Ia dizer uma coisa mas não me lembro. Mas pronto. Falas no texto que não gostas de dar as costas ao público. Então, o que é que é para ti dar as costas ao público?

JMVM: Dar as costas ao público é não reconhecer que o público lá está. Basicamente isso. Para mim, pensar no espetáculo que não contemple a presença do público é [...]. Mas é só isto. Porque eu sei perfeitamente, eu tenho textos, escrevi textos sobre o público que foi ver o nosso espetáculo *Sonho de uma noite de verão* que eu posso enviar, é um texto que nós tínhamos publicado no nosso livro do Teatro Praga e eu fiz uma versão mais curta para um colóquio sobre o público, precisamente. A ideia que eu falo nesse texto é que nós temos uma ideia de público mais uma vez, como temos uma ideia de teatro, temos uma ideia de público. Nós temos muitas vezes, aliás, os espetáculos que nós construímos são com uma ideia do público que vai ver. Por exemplo, nos fizemos um espetáculo que se chamava *Conservatório* e só fizemos este espetáculo porque nós achamos que o público tem uma opinião sobre o Teatro Praga que é a seguinte: o Teatro Praga é uma companhia de jovens que tentam... provocadores e que estão sempre a tentar fazer um teatro contemporâneo, moderno e que rasga as convenções. E como nós achamos que o público tem essa opinião de nós, [...] há uma espécie de ideia de que o público acha isto de nós. Nós vamos contrariar o público e fazer um espetáculo altamente conservador. Pronto, esta ideia de espetáculo conservador só surge porque nós temos essa ideia de público. Quando o espetáculo, de facto, acontece, nós não sabemos quem é que vai ver o espetáculo. O que é que eles

acham? Não nos interessa saber. No fundo não nos interessa saber. Mas nós precisamos da ideia de público para pensar no espetáculo. [...] Depois, a seguir, a única coisa que nós precisamos daquele público é a ideia de reconhecimento. Ou seja, a ideia de que, se eles não estiverem lá, nós não estávamos. Se eles não estiverem, nós não assistimos. Ou seja, eu só existo se tu estiveres aqui. Porque são os teus olhos a olhar para mim que me garantem a minha existência. Como nós fizéssemos um espetáculo e lá não há ninguém na sala, o espetáculo não existe. Existe para nós, mas não tem interesse nenhum. Para mim o público é isto. Só isto. É o reconhecimento da minha existência. O reconhecimento no meu trabalho, no fundo. Não estou a fazer isto para nada. Não estou a fazer isto no vazio. E vou continuar a fazê-lo. [...] Só ganha a vida, só ganha a existência quando alguém lê, quando alguém vê.

A: Já me lembrei daquilo que queria perguntar antes. Não sei se recebeste o meu email com um artigo que escrevi [*Sim*] E no artigo, eu falo de ti [...] e dizia que para mim és um homem do Renascimento porque podias fazer coisas a partir de fontes muito diferentes, por exemplo, os filmes de catástrofe, *Os Mercenários*, mas também podes fazer teatro a partir do Kafka. Não sei se concordas com esta definição que eu di de ti ou não.

JMVM: Eu acho que neste caso é mais um homem da contemporaneidade. Não me parece possível hoje em dia fazeres um espetáculo ou escreveres, quero dizer, é possível [...] sem olhar a aquilo que está a passar a tua volta e, como não tenho uma perspetiva hierárquica do mundo. Eu não acho que o Kafka seja mais importante do que o programa da televisão. Pensava como reformular isto, mas no fundo é isto. Não é mais importante porque o que quer dizer que é mais importante. São coisas que estão no mundo. Eu olho para a minha direita e tenho os livros; olho para a esquerda e tenho a televisão; olho à minha frente e tenho o vizinho no prédio de enfrente; olho para baixo e tenho os meus pés. Tudo isto faz parte do mundo em que eu vivo. E portanto, a minha ideia é fazer curto-circuitos com estas coisas. É vamos misturar isto com isto e ver o que é que isto dá. E somente isto porque nada disto é sagrado: o Kafka não é sagrado, a literatura não é uma coisa que vem lá de não sei que. É uma coisa que está no mundo, que está disponível para nós pegarmos nela e fazer o que quisermos. Então, como o livro está disponível, a música também está, os filmes também estão, o que interessa é que nós fazemos com eles e como nós juntamos estas coisas e que é que elas nos proporcionam. E, portanto, obviamente que sou capaz de ficar mais tempo, a ler mais

vezes um poema do Kafka do que ver o filme de *Os Mercenários*. O filme de *Os Mercenários* eu consigo ver menos vezes e já não me interessa ver mais. O Kafka, se calhar, gosto de ver mais vezes. Mas é só isto. É uma questão muito pessoal que eu aceito perfeitamente que haja uma pessoa que diga o Kafka não me interessa para nada, eu prefiro ver trinta vezes o filme de *Os Mercenários*. Quem sou eu para dizer que essa pessoa tem menos valor que eu? Não acredito nisso. Não compro essa ideia. Acho que é mesmo uma coisa pessoal e que essa pessoa tem esses interesses. Acho que o homem do Renascimento é muito mais atento a essa ideia de estar acima das outras pessoas. E aqui não, é uma questão de estar no meio do mundo.

A: Então, acho que isto é tudo. Muito obrigado por ter, de novo, ainda, mais uma vez, concedido esta entrevista. [Tá feito, não é].

9.1.2.- Vera San Payo de Lemos

Realizada el 29 de abril de 2013 en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa.

Alejandro: Então, queria fazer-lhe algumas perguntas sobre a tradução do teatro. Eu sei que a senhora tem muitíssima experiência no campo, no âmbito da tradução teatral. Acho que vai ser uma grande entrevista e acho muito importante para a minha tese conhecer a sua experiência e a sua opinião sobre algumas questões. Se calhar, podemos começar. [Sim, sim] Eu queria perguntar... segundo a opinião da senhora, quais são as diferenças entre a tradução do teatro e a tradução da literatura em geral, isto é, quais são as diferenças entre traduzir uma peça de teatro ou traduzir um romance ou uma poesia.

VSPL: Sim, não tenho assim uma experiência de traduzir outras obras que não sejam obras de teatro. Traduzi ocasionalmente alguns textos de ensaio e outro tipo de prosa, mas que não é propriamente a literatura. Mas, poderia dizer, comparando no entanto a minha experiência em tanto tradutora de romance ou de poesia, porque não tenho muita experiência nesse campo. De tradução de poesia, tenho no sentido dos poemas que aparecem nas peças de teatro, nalgumas peças de Brecht, que como sabe contém sempre também poemas, que geralmente depois também são canções. E, portanto, eu posso falar dessa especificidade, mas agora, para responder à sua pergunta, eu faria que... de acordo à minha experiência, estabelecer entre traduzir, por exemplo, um ensaio ou um artigo que, de vez em quando, traduzo um artigo ou um ensaio nos programas dos espetáculos: um ensaio sobre um autor ou assim e a tradução de uma peça. Esta seria a

minha experiência. E eu diria que, quando se traduz uma peça de teatro como isso também depende muito de como é que essa peça de teatro está escrita. Eu acho que também nós não podemos generalizar dizendo tradução de teatro tem estas especificidades, mas depois, no fundo, cada peça exige do tradutor uma determinada abordagem e também, ao mesmo respeito, se nós vamos traduzir uma peça que vai ser publicada ou se nós vamos traduzir uma peça para um determinado espetáculo e fazemos com vista à uma encenação ou colaboramos com o encenador, que é o meu caso, então é aí... a tradução é também diferente. Portanto, eu diria, começando, uma diferença assim digamos genérica entre a tradução do teatro e a tradução de um ensaio. Na tradução de um ensaio, eu posso te dizer que procuro ser ou traduzir de uma forma mais literal, diria eu. Numa peça de teatro, tenho de... muitas delas têm personagens e têm diálogo, portanto, tenho uma linguagem falada embora essa linguagem falada seja muitas vezes uma linguagem elaborada, embora falada e aí a tradução pode ser, em certo modo, mais livre, digamos. Portanto, não fico tão agarrada talvez a determinadas palavras e, portanto, à sua correspondência exata, mas posso, em certo modo, recriar um pouco essa maneira de dizer. Porque no fundo, no teatro, o que importa muito é que nós temos em conta à personagem, à situação em que essa personagem se está a exprimir, as relações que a personagem está a ter com outro personagem, portanto, deveríamos ver a tradução de teatro [...] analisamos as situações enquanto situações comunicativas e, portanto, aí vamos ver quem é que fala com quem, em que papel, em que situação, em que tempo ou em que lugar e o que é que essa personagem pretende exprimir e, portanto, de acordo com essa análise, podemos dizer, da situação comunicativa, isso vai condicionar também a perspectiva da tradução. Portanto, eu diria que, de uma forma muito genérica, a tradução do teatro, uma vez que tem a ver com a linguagem falada tem mais... talvez peça mais liberdade no modo de se exprimir em certos atos de fala enquanto se for um ensaio pede, a meu ver, uma literalidade maior. Eu tenho essa perspectiva de ser mais literal e quando é o teatro aquilo que digo é reproduzir um modo de falar, um modo de dizer e isso pode ser descrito de uma língua para outra. Mas isto seria assim, uma característica muito, muito genérica. Mas eu gostaria depois de especificar esta característica e dizer que cada peça tem a sua poética e numa mesma peça nos podemos ter várias abordagens. Portanto, há situações em que a situação em que as personagens se encontram, no caso de haver personagens, que pedem que nós estajemos mais literais e há outras situações em que se é um pouco mais livre. Portanto, eu diria que, dentro da abordagem de uma tradução, nós temos essas... de cena para cena

e de personagem para personagem nós podemos ter estratégias ligeiramente diferentes. Depois, uma outra questão que eu há pouco referi também é se nos traduzimos para um determinado espetáculo, porque isto que eu disse, estas primeiras considerações seriam válidas para uma tradução que eu faria para entregar a uma editora e para ser publicada. Agora, se eu for fazer uma tradução para um espetáculo em que eu colaboro com o encenador, eu vou não só fazer uma tradução, eu vou fazer aquilo que eu geralmente faço que é uma versão do espetáculo e essa versão, uma versão do texto para o espetáculo, isso, como tem a ver com os pontos e ideias da encenação, o texto pode ser transformado de maneiras diversas: eu posso, por exemplo, vou dar um exemplo concreto que eu tenho assim mais presente da versão que eu fiz do João Lourenço de uma peça de Brecht que se chamava *O senhor Puntila e o seu criado Matti*²⁰² que se passa na Finlândia e há imensas personagens. É um texto que começou por ser escrito por uma finlandesa, depois o próprio Brecht fez uma versão dessa peça finlandesa, transformando-a numa peça de teatro épico e nós quando fizemos uma versão dessa peça muitos anos depois fizemos, no fundo, outra transformação desse texto que o Brecht já tinha transformado em relação ao texto finlandês. Portanto, essa peça passa-se na Finlândia e nós tínhamos a ideia, isto só para dar um exemplo, de... gostávamos de que entrasse no espetáculo música do tango finlandês que nós apreciamos muito, conhecemos também a Finlândia e estivemos muitas vezes na Finlândia, em festivais de teatro na Finlândia, conhecemos finlandeses, conhecemos o tango finlandês e apreciamos muito e, portanto, tínhamos essa ideia de que neste espetáculo o tango finlandês teria que aparecer, seja como for. Então a ideia foi, numa das cenas em que aparecem várias mulheres a quem o senhor Puntila propõe casamento e antes de lhes propor casamento disse: como agora quero casar contigo, eu quero saber como é que é a tua vida e cada uma dessas mulheres conta brevemente a sua vida dizendo... a estas horas da manhã eu acordo, eu ganho tanto dinheiro e no fim de semana eu faço isto e aquilo. Portanto, elas descrevem muito brevemente a sua vida. A ideia foi então transformar essa descrição da vida em tango finlandês. Então, só para dar um aspeto de que é uma versão. Portanto, aqui foi versão no sentido de uma re-escrita e transformamos aquela descrição de vida das mulheres finlandesas em poema rimado e depois esse poema foi composto pelo Max Gianni em tango finlandês. Portanto, as atrizes, que faziam de mulheres de Kurgela e dizem: a minha vida é assim, e depois

²⁰² *Herr Puntila und sein Knecht Matti* en el original y traducido al español como *El señor Puntila y su criado Matti*.

cantavam e dançavam essa descrição da vida dela. Portanto, eu diria que, nesse momento, a minha tradução, eu comecei por traduzir a peça, comecei por traduzir essa fala e depois fiz uma re-escrita dessa fala para essa conceição do encenador e minha. Um aspeto da versão também passa por, por exemplo, cortes de cenas, cortes de personagens. É uma transformação que se faz com o texto que é, novamente, muito livre. Portanto, é tomar um texto como matéria-prima. Portanto, eu faria uma diferença entre, para mim, uma vez que o trabalho com o texto no teatro é sempre diferente tendo em conta as perspetivas de encenação e tendo também em conta a própria poética do texto, eu diria que a tradução, para mim, traduzir seria o texto integral e o texto que entregaria a uma editora para publicar. Portanto para mim, aquilo que é importante é o facto de ser um texto integral. E claro que eu nessa tradução teria essas perspetivas que lhe disse ao princípio, traduzo teatro, com certeza de uma forma mais livre, menos agarrada à forma escrita. Muitas vezes, se é, por exemplo, uma pergunta, essa pergunta pode aparecer como uma exclamação, por exemplo. Ou uma frase mais longa pode aparecer subdividida em três frases, não é? Portanto, pode haver mudanças de sintaxe, mas se depois trabalhar esse texto para uma encenação, ou seja, eu vou fazer uma versão desse texto, essa versão passa por cortes de, quase sempre, cortes de fala, cortes de personagens, cortes de cenas inteiras, transposições, deslocções de cenas, da ordem das cenas e tratar o texto como matéria-prima o que passa por cortes, como eu disse agora, por re-escritas de certas passagens também. Um outro processo também que eu gostaria também de resumir é, por vezes, a perspetiva de encenação pode ser, tendo em conta também a poética do texto, pode sugerir uma adaptação. Então, adaptação para mim é quando eu transporto um universo da peça para um outro universo, ou seja, quando adapto, por exemplo uma peça que se passa na Irlanda à beira mar a um local português. Ou uma peça que se passa num pub irlandês passar para um café no Alentejo. Então eu aí, chamaria a essa versão, transposição de um horizonte cultural para outro, é isso que se chama adaptação. Portanto, eu procuro para os vários modos em que eu trabalho o texto, para eu diferenciar as diferentes maneiras em que eu trabalho o texto de forma a sempre ter a perspetiva de ditada, digamos, pela poética do próprio texto e que logo, como a encenação, veja-se essa poética que se quer pôr em cena e que pode ser uma tradução, no caso do texto íntegro, e posso citar um exemplo em que isso aconteceu: *A solidão dos campos de algodão*²⁰³ de Koltes, que é uma peça

²⁰³ Originalmente *La solitude des champs de coton*, traducida al español como *La soledad de los campos de algodón*.

extremamente poética em que não se cortou nada, portanto, o texto que os atores disseram era o texto que eu levaria para a editora. Depois, a minha prática é mais a versão e, portanto, passa pelos cortes, deslocamentos de cena, por momentos de re-escrita. Portanto, dentro da versão, que é, digamos, tratar o texto como matéria-prima para a encenação e, depois, um outro processo que seria a qual eu chamo adaptação, que é quando transporto a peça de um horizonte cultural para um outro horizonte cultural. Geralmente, de um horizonte estrangeiro para um horizonte português. E isso aconteceu-me só com duas peças irlandesas que eram tão locais e tinham na sua poética, na sua base, uma complicity tão grande com o espectador, porque a peça centrava-se nisso, na complicity com o espectador, no contar histórias muito localizadas e nos pareceu que haver muitos nomes estrangeiros, muitos locais estrangeiros funcionariam como um elemento de estranheza dentro de um horizonte que nós queríamos que fosse muito próximo porque também o autor quis que fosse muito próximo. E daí, nesses dois casos, duas peças do mesmo autor Conor McPherson, uma peça chamada *This Lime Tree Bower*²⁰⁴, que nós colocamos na Figueira da Foz, sem dizer que era a Figueira da Foz, que nós fizemos um trabalho de campo onde percorremos toda a Figueira da Foz, encontramos sítios, lugares análogos àqueles que eram referidos na peça [...]. E houve uma peça desse autor que nós estreiamos também chamada *The Weir*, a barragem, e essa peça transpusemo-la para o Alentejo e chamamos-lhe *Lucefécit* que é o nome de uma barragem no Alentejo ao pé de Terena onde nós fizemos o mesmo processo de trabalho de campo levantando as referências do autor, encontrando paralelismos nessa zona do Alentejo. Então, nessas duas peças, eu diria que o trabalho de tradução, além da tradução, foi uma adaptação. Eu referi estas diferenças de nomenclaturas. Essas diferenças, eu diria que são diferenças genéricas porque dentro de cada um destes processos, há sempre práticas dos outros. Portanto, numa tradução feita para uma editora eu posso ter alguns momentos de adaptação, não é? Em certas palavras, em certas referências, em certas especificidades que aparecerem dadas na outra língua exigem uma adaptação, não é? E outras exigem que sejam muito literal e outras que se recriem um pouco. Portanto, acho que estes processos são sempre ditados pela situação, pela cena, pelas funções da linguagem, podemos dizer, pelo ato de comunicação, pelas personagens, como é que elas se pronunciam naquela situação concreta. Portanto, acho que é muito conforme, acho que não há assim uma regra, diria eu. A minha prática é

²⁰⁴ Traducida al português como *Água salgada*.

muito ditada por como eu leio a poética daquela peça específica e, por exemplo, para dar um exemplo também do alemão, um exemplo um autor como [...] tem personagens e, portanto, tem histórias. Muitas vezes, nós temos situações que, a primeira leitura nos parecem situações do quotidiano, de duas pessoas que estão sentadas à mesa de um café a conversar, mas se nós formos ler com muita atenção, vemos que aquela conversa não é uma conversa de café. Portanto, a maneira como eles falam uma com a outra, há uma certa elaboração dessa linguagem do quotidiano no que diz respeito à Bernstein com tal efeito de estranhamento ou [...], que é uma linha muito própria dos autores de a linguagem falada ser uma linguagem elaborada, uma linguagem estranha e eu considero que isso lança um desafio ao tradutor português porque a nossa maneira de escrever teatro em Portugal não há essa visão de tornar estranho a linguagem quotidiana. Pode-se ter uma linguagem estranha num poema, mas ter uma linguagem estranha em situações de linguagem falada para o recetor português não faz parte da nossa tradição as pessoas estarem na mesa de café a falar uma linguagem quotidiana que é estranha e que pode soar a mal traduzido porque as pessoas não falam assim na mesa de um café. E isso é um desafio para um tradutor que traduz um diálogo de duas personagens na mesa de um café de [...] ou de Brecht onde se percebem umas estranhezas que podem soar a má tradução ou a mal português, mas que tem aquel efeito de estranheza. Já é completamente diferente se for traduzido, por exemplo, autores anglosaxônicos, mesmo autores contemporâneos, que tem uma poética [...] onde o falar é mais próximo do quotidiano, não é? Esses mesmos autores até escrevem como se fala e em Inglaterra há também muito essa perspectiva de colocarem, às vezes, os *coachs* para ensinar aos atores a falar como se fala naquela região. Portanto, a tradição do teatro realista é muito importante no mundo anglosaxônico e isso ve-se também nas escritas. É claro, não se pode generalizar. As grandes tendências do teatro norte-americano, do teatro inglês, teatro britânico, já é um pouco diferente o teatro irlandês, acho eu. Mas é essa linguagem do quotidiano sem ter uma grande elaboração no sentido de tornar estranha essa linguagem quotidiana. E aí eu acho que para traduzir essa linguagem para o português tem de se tornar também essa linguagem tão quotidiana como é a linguagem portuguesa quotidiana. Apesar de, eu aí dizer que, também se tem de... quando se faz essa tradução. Por exemplo, muito concretamente, agora me estou a lembrar da última tradução que eu fiz, foi uma... não foi a última, mas foi a penúltima de um autor norte-americano, Neil LaBute, uma peça de 2008, *Reasons to be Pretty* que ficou traduzido por *Há muitas razões para uma pessoa querer ser bonita [eu vi os cartazes no metro]*,

que ficou muito, muito longo e essa peça abre com uma discussão entre um rapaz e uma rapariga, dois jovens. Essa discussão tem muitos palavrões, portanto, ela agrade-lhe mesmo com a linguagem verbal muito pesada que está no original e, portanto, teria de aparecer em português. Mas aí, por exemplo, se os americanos, os ingleses estão permanentemente a dizer *fuck, fuck, fuck, fuck*, nos também temos essa palavra em português mas na tradução, nós talvez, nalgumas situações dissessemos *merda*, noutras *porra* e noutras se calhar dissessemos mesmo *f word*. Portanto aí, tens de modular de acordo com a situação, o que é que seria a palavra que se diria mais imediatamente. Portanto, não seria uma tradução, claro está, literal no sentido de se aparece *fuck* tem de aparecer sempre *fuck* em português. Em português, eu, eu modulei e foi assim como acabou por ficar. A linguagem é uma linguagem de palavrões e, portanto, necessitaria uma linguagem falada não é apenas corrente, falada, quotidiana, mas é uma linguagem grosseira, uma linguagem ordinária, uma linguagem com muitos palavrões e aí não tem nada a ver com querer censurar, não se deve dizer tantas vezes *f word*. Nós não dizemos tantas vezes em português, dizemos outras palavras, temos muitas e, portanto, essas palavras todas aparecem nessa primeira cena. Portanto, eu acho que, peça por peça e poética por poética é que se decide a estratégia de tradução. Portanto, a estratégia genérica de tradução. E depois, conforme cada uma das cenas pode pedir uma outra estratégia. Digamos isto assim *grosso modo*, não é? Portanto, eu acho que não há propriamente uma receita. E acho que isso também se espalha nos próprios estudos que existem na tradução de teatro que, na maior parte, são estudos de caso. Porque de facto, cada caso é um caso, cada autor é um autor e cada cena é uma cena e cada personagem é uma personagem. Portanto, acho que essas abordagens estão sempre dependentes de acordo com a poética do autor, o que é fundamental, e depois, mais tarde, se o texto for utilizado para um espetáculo, a poética do encenador ou a poética do grupo de trabalho, não é? [...] Portanto, eu optarei por entregar um texto para uma editora ou para editar um texto de teatro, eu aí iria interpretar a poética o autor, portanto, consciente de que estou a transferir, a transpor de uma língua para outra língua, de uma cultura para outra cultura. Às vezes, de um tempo para outro tempo. No final, isso também se nota quando nós estamos a ler uma tradução datada porque tem marcas próprias da época do tradutor, mas se eu vou traduzir um texto para um espetáculo, nós podemos chamar também a isso tradução, mas eu prefiro estabelecer essa diferença terminológica entre tradução, que é para mim o texto que vou entregar a uma editora e versão, adaptação, reescrita, seriam os procedimentos que faço a partir do texto traduzido para um

espetáculo. Portanto, aquela base. O texto traduzido é a base e depois, a partir de aí, de acordo com os objetivos de uma encenação, o texto transforma-se, o texto traduzido transforma-se numa versão ou numa re-escrita ou numa adaptação ou a versão tem momentos de re-escrita, tem momentos de adaptação e, portanto, é muito conforme ao projeto de encenação.

A: Muito obrigado. Muito interessante a sua resposta, aliás muito completa porque na primeira pergunta já respondeu à primeira, segunda, terceira (*Risos*) e outras perguntas que eu já tinha preparadas. Aliás, a senhora tem muita experiência neste campo e a senhora pode falar com aquilo que podemos chamar «autoridade» na matéria. Há uma coisa que para mim é muito interessante que é que a senhora trabalha para a encenação das peças. Não sei se também trabalha para editoras [*Também, também*]. Há sempre problemas, a senhora já terá ouvido falar disto, que é a ideia de poder do tradutor numa encenação. Então, qual é que é, segundo a Vera, o limite, o poder do tradutor deve, por exemplo, permitir que a sua tradução seja transformada pelos atores ou tem de defender a sua tradução perante as opiniões do encenador. Qual é a sua visão deste tema?

VSPL: Eu acho que é muito conforme, não é? Mesmo quando a tradução já está feita, mesmo quando a versão já está feita, como trabalho normalmente com João Lourenço, quando nós começamos a fazer os ensaios, o texto que está nos ensaios, no primeiro ensaio, já é uma versão, então, já vem com os cortes. Outras vezes, por exemplo, no caso de *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, houve coisas que, ao longo dos ensaios, ainda se foram acrescentando e se foram cortando. Isto também acontece quase sempre. Eu não defendo muito essa questão, talvez não pusesse a questão como uma questão de «poder». Eu acho que o texto, se nós acompanhamos os ensaios, nós próprios podemos, ao ouvir aquela linguagem que nós traduzimos, ao ouvi-la depois dita no palco, nós podemos ainda mudar qualquer coisa, mas eu diria que essa mudança geralmente não acontece assim tanto, esse mudar, porque soa mal o porque o ator diz que dava mais jeito se... porque no caso destes textos que eu referi havia uma forma um bocado estranha de falar. Eu aí, se poderia dizer com alguma «autoridade» ou com algum «poder» pelo conhecimento que tenho da língua de partida e dizer, mas em alemão também é estranho, não é? E, portanto, a ideia era criar aqui também uma maneira de falar estranha propositadamente. Aí, eu poderia explicar e dizer: aqui era importante que aquilo soasse estranho e não se deve à ideia talvez de que soaria melhor doutra forma ou isto se diz assim de outra maneira. Mas, acho que acontece estas situações de dizer não,

isto convém porque é propositadamente estranho e também acontece a situação de mudar porque de repente no palco não soa bem, ficaria melhor aquela outra palavra ou outra ordem da frase e então modifica-se. Acho que aí também é muito conforme. Eu acho que mais do que as relações de poder, acho que é importante estar-se atento e ser-se maleável, ser-se flexível e estar sempre a ver e a ouvir e de acordo com as diferentes situações insistir que se mantenha ou transformar. Então, eu acho que é muito conforme. Acho que tenho as duas atitudes, posso fazer cita ao pé, explicando porquê, e posso ceder porque os argumentos me convencem ou porque eu própria acho que aquilo que eles fazem, de repente, acho que seria melhor fazer de outra forma ou porque tenho de repente a ideia de que isso soaria melhor de outra maneira.

A: Acho que é muito interessante a visão que a Vera tem desta questão que sempre está, a polémica do «poder» do tradutor, se o tradutor deve defender a sua tradução, a sua criação ou se deve ser mais flexível.

VSL: Acho que isso tem muito a ver essa ideia a propósito dos atores dava mais jeito ou soa melhor. Esse soar melhor ou dava mais jeito, eu acho muitas vezes, acho isso conveniente. Nesta caracterização um bocado... uma caracterização quase robô de uma peça anglosaxônica ou de um escritor norte-americano onde há muito essa poética da linguagem corrente, da linguagem falada. Então aí, eu acho que... às vezes, há questões de idade. Por exemplo, nesta peça que eu estava a referir antes de *Há muitas razões para querer ser bonita*, as figuras são muito jovens, são pessoas na casa dos vinte anos. Eu não tenho vinte anos, eu tenho sessenta e, portanto, há muitas expressões dos jovens que posso ouvir mas que não fazem parte do meu vocabulário. E há certas expressões, como eu sou uma pessoa atenta à linguagem, faz parte da profissão, aos modos de falar, que acho que isso é também muito importante, eu havia certos momentos em que eu diria assim. Eu aqui talvez dizia «tirar o barrete», mas eu também tinha essa impressão, tinha a sensação que «tirar o barrete» eu uma coisa que se dizia, que eu digo, que as pessoas da minha idade dizem mas penso que os jovens não dizem «tirar o barrete». E como é que se diz «tirar o barrete»? como é que os jovens dizem «tirar o barrete»? E então, com muitas das expressões que havia no texto, em que eu tinha essa sensação de que a minha geração diria, mas que esta geração de hoje em dia não diria assim. E passei as expressões todas com uma rapariga muito jovem que trabalha connosco e que também traduziu uma peça e eu perguntei: Marta, aqui que é que tu dirias nesta situação? E, portanto, ela traduziu, digamos, as expressões de uma pessoa mais velha,

aquilo que eu diria naquela situação, ela traduziu para como é que uma pessoa mais nova diria naquela situação. E seria isso que seria adequado para a poética deste autor que é a linguagem falada. Então, eu aí, digamos, sendo uma peça onde a linguagem falada, linguagem do quotidiano, linguagem mais rasteira, como eu disse, até linguagem ordinária, calão, insultos... Eu não falo assim, posso ouvir falar assim, mas eu não falo assim. Eu não tenho vinte anos, portanto, traduzir o texto, com todos os coloquialismos e as ordinarizes que eu conheço e, em certos momentos, quando eu tinha a sensação de que há outras maneiras de dizer, perguntei a essa jovem e depois no trabalho no palco surgiram outras coisas que os próprios atores também jovens disseram e que substituí... mas digamos, são exemplos esporádicos. Também poderia dizer que sendo uma pessoa mais velha não sou capaz de traduzir a linguagem dos jovens de vinte anos. Acho que tal e qual, como eu, se fosse traduzir uma peça do Shakespeare vou ter em certos momentos que fazer uma pesquisa de tradução pelo sentido daquela palavra naquela época e vou estudá-la e vou pensar como é que vou traduzi-la. Essa atitude de pesquisa também pode-se ver num texto quotidiano com a linguagem rasteira dos jovens. Portanto, vou fazer também uma pesquisa e vou ter também uma sensibilidade porque a minha maneira de falar não é a maneira de falar destas personagens com esta idade e nesta situação. Portanto, eu terei de recorrer a outras fontes para traduzir aquela língua já de uma forma considera apta à situação.

A: Muito obrigado. Na verdade, acho que a entrevista vai ser muito proveitosa porque a senhora está a dar muitas respostas. Daí que muitas perguntas que eu tinha cá já foram respondidas. Então, se não tiver problema, eu vou fazer mais uma pergunta. [*À vontade, esteja à vontade*] Vamos falar a um nível puramente textual. Quais são para a Vera as maiores dificuldades a nível textual para fazer essa primeira tradução, tradução para publicar, a base, a matéria-prima para uma futura encenação, para uma futura versão. Quais seriam as maiores dificuldades a nível puramente textual?

VSL: Pois, eu acho que... aí também veria a resposta de que depende de cada autor. Eu, por exemplo, há uma autora sobre a que eu escrevi já vários artigos, mas que não me atrevo a traduzir porque não tenho tempo, pura e simplesmente, que é Elfriede Jelinek, que é uma autora austríaca que ganhou o premio Nobel em 2004. Ela é muito conhecida pelos seus romances, por exemplo, *A pianista*²⁰⁵, que é um romance autobiográfico dela

²⁰⁵ En original *Die Klavierspielerin*, conocida en español como *La pianista*.

e que é muito conhecida sobretudo por esse romance. Mas ela no espaço de língua alemã é conhecida, sobretudo, como uma autora de teatro e ela tem um modo de trabalhar a linguagem tão própria, porque ela também vem da música, portanto, ela não só trabalha com muitas citações de muitos autores e da publicidade, da filosofia e da música... Pronto, de todos os jornais, os média, poemas, textos filosóficos, portanto, ela tem um manancial enorme de fontes e ela escreve de uma forma associativa de superfícies de textos que não tem personagens, não tem ação, nem nada. Portanto, são associações textuais que ela vai fazendo e como ela vem da música, para ela é também muito importante o ritmo, as aliterações, as repetições nesse texto. Os jogos de palavras com as características do alemão que tem muitas palavras com os prefixos e pode-se fazer um jogo com os prefixos e o jogo com o prefixo dá uma outra palavra. Isso é impossível de manter os jogos de palavras em português. Portanto, traduzir uma autora como Jelinek, tendo em conta a sua poética, sabendo o que ela faz quando ela escreve esses textos é um trabalho imenso, imenso, imenso. Com uma dificuldade imensa para fazer justiça aos trocadilhos, fazer uma pesquisa das fontes todas que ela convoca e que mesmo acunhado, distorce, para fazer justiça ao ritmo, à musicalidade dos textos dela é um trabalho imenso com uma dificuldade imensa de buscar muito para encontrar os textos dela. Eu pensava: gostaria de traduzir os textos dela, mas são pura e simplesmente demasiado difíceis. Os tradutores que eu conheço que a traduziram demoraram muito, muito, muito tempo e desesperam muitas vezes com essa tradução, chegam ao limite. Portanto, cá está, é uma autora com uma poética que coloca extremas dificuldades à tradução. Eu acho que, aliás, é uma das razões, uma delas porque ele não é traduzida para o teatro noutros países, porque é muito difícil. Eu diria que conforme à poética há autores mais difíceis, menos difíceis. Por exemplo, acho que traduzir autores norteamericanos modernos... não acho que a dificuldade seja grande porque o que importa é encontrar uns equivalentes em português que tenham essa oralidade, porque são peças que têm personagens que estão em situações em que importa quem está, em que papel, onde e encontrar os equivalentes em português. Traduzir uma peça de um autor contemporâneo alemão, por exemplo traduzir Brecht, é mais difícil. Exatamente por essa questão de ser uma poética que tem uma linguagem falada excessiva, artística, uma linguagem elaborada. Como não existe essa tradição em português, é ver até onde é que se consegue levar esse texto sem soar a mal traduzido e soar como ter esse efeito de ser uma linguagem que se note que é uma linguagem que tem elementos literários no sentido de uma linguagem trabalhada, não uma linguagem quotidiana. Portanto, aí, eu

acho que tem essas dificuldades que é até onde é que se vai a estranheza, até onde é que o português leva a estranheza. Essa acho que é, para mim, uma das dificuldades. E depois, quando se traduz aquilo que há bocado também referi. Para mim, muitas vezes, uma dificuldade também é esta dificuldade quando estou a traduzir uma frase muito longa e em português, uma frase muito longa dita soaria, seria pouco uma linguagem falada. Eu aí tendo a partir uma frase muito longa, por exemplo, no caso do alemão onde as frases são muito longas. Partir essa frase em duas, mas fico sempre um bocado desconfortável porque fico sempre a pensar que, se calhar, eu deveria fazer a frase também longa em português. Eu sinto essa dificuldade, fico assim... e posso, como eu disse há pouco, às vezes, avançar e deixar a frase mais longa mas, se calhar, na fala seguinte corto a frase em duas. É depois muito conforme. Tudo o que invoca essa frase. Portanto, é difícil também de dizer assim uma receita, uma resposta muito clara, porque acho que depende sempre das exigências que cada texto coloca e da escrita desse texto. Portanto, eu diria que mais do que querer ser fiel, eu penso nesta questão da fidelidade, à letra ou ao autor, a mim me interessa recriar a poética do autor. Portanto, o modo como eles escrevem, aquilo que eu acho que são as características daquela escrita. Se é uma escrita com momentos de estranheza, eu vou procurar incluir esses momentos mesmo que em português não faça parte da tradição. Acho que aí também um aspeto, que eu acho que é muito interessante. Ao fazer isso, eu às vezes se calhar, vou abrir, de vez em quando, longe demais. Eu acho que isso também contribui a que se crie na dramaturgia portuguesa maneiras de escrever que também possam entrar por esse território na estranheza. Assim, é o teatro e a tradução, o teatro traduzido serve para conhecer outras formas de escrita, no sentido de novas dramaturgias, mas também novas formas de linguagem, novas formas de falar, de se aparecer em palco e não é por acaso que, por exemplo, em Inglaterra, os textos dos autores alemães não se levem muito à cena porque a tradição anglosaxônica é uma tradição do teatro muito próxima do quotidiano. Eu sei que, em Inglaterra, há um processo que o Alejandro já conhece, que é muito contra os tradutores. Eu conheço alguns tradutores ingleses que traduzem do alemão e que são figuras completamente marginalizadas pelo sistema teatral inglês. Portanto, muitas vezes, incluindo um tradutor que faça uma tradução de uma peça de um autor austríaco [...] que também tem uma poética muito *sui generis* entregam essa tradução a um tradutor que domine a língua alemã e que, portanto, traduz para o inglês o mais próximo à poética do autor com os conhecimentos que ele tem da língua de partida e da língua de chegada, mas geralmente depois entregam essa tradução a um autor, a um

dramaturgo que vai fazer a sua versão para soar inglês e o tradutor não aparece. Aparece, uma versão de [...], portanto, a tradução, a última tradução que existe de [...] é uma tradução de David Hart, é uma versão de David Hart. Eu comparei e, de fato, algumas das marcas que tem é, para além dos cortes evidentes ao ser uma versão, eles também têm essa prática de publicar as versões, como já têm tantas traduções, podem publicar também as versões e pode haver uma versão do David Hart, uma versão deste, uma versão daquele. E, muitas vezes, pode-se ver como as frases longas do alemão são partidas em frases curtas e é uma linguagem muito mais simples, muito mais direta e que apaga muitas especificidades do alemão. Portanto, é uma tradução extremamente domesticadora. Portanto, não se pretende ficar digamos, numa terra de ninguém, o uma terra de ambos onde se guardam asperezas do original e se traduz para a língua de chegada mas como uma tradução com especificidades da língua de partida. Estranho se for de facto a poética do autor, mas em Inglaterra a perspectiva é muito mais domesticadora para tornar o texto mais inglês possível e soar mais inglês possível e, portanto, o tradutor que teria tido atenção à poética do autor, em certo momento, para tratar recriar em inglês essa estranheza, que faz parte da poética do autor, isso é entregue a um dramaturgo para soar o mais inglês possível para tirar essas aristas, esses momentos de fricção que a língua teria são apagados, são ligados, de forma que seja um inglês correto. Portanto, as perspectivas são diferentes e não por acaso que, por exemplo, em Inglaterra... eles têm muitos autores, portanto, não traduzem assim tanto teatro como por exemplo em Portugal. Em Espanha, por exemplo, também há muito mais teatro escrito pelos autores espanhóis do que teatro em tradução. Eu acho que isso tem muito a ver com as convenções e o próprio ambiente cultural, se é mais aberto ao que vem de forma ou se é mais orgulhoso das suas próprias tradições... Os portugueses, isto também é um retrato robô, há sempre aquela ideia de que não são bons a escrever teatro mas são bons a escrever poesia. País de poetas. Mas que não é um país de dramaturgos. Eu nunca tive essa ideia mas, de facto, há mais interesse no público e também nos fazedores de teatro por textos de teatro de outras dramaturgias, de dramaturgias estrangeiras, do que pelos autores portugueses mais contemporâneos. Talvez, por isso, haja mais teatro em tradução. Mas isso tem a ver com essas questões todas da abertura aos outros ou da curiosidade por aquilo que é diferente do que por aquilo que é próprio. Acho que isso depois se reflete nas atitudes face aos textos, nas escolhas que se fazem, todas essas questões tem a ver com o fazer teatro.

A: Então, acho que isto é tudo. Muitíssimo obrigado pela entrevista e pelo seu tempo [De nada] Então, acho que podemos deixar isto aqui.

9.1.3.- Entrevista con Júlio Martín da Fonseca

Realizada el 23 de mayo de 2013 en la Universidad de Lisboa.

Alejandro: En los estudios de traducción de teatro, siempre está la cuestión de si el traductor de teatro debe conocer el funcionamiento del teatro o no tiene porqué. ¿Cuál sería tu opinión al respecto?

JMdF: Yo creo que sí, que es muy importante que conozca las tablas. Por lo menos, en mi experiencia como traductor, me ha ayudado muchísimo porque cuando hago una traducción de teatro estoy siempre pensando en cómo sonará en escena. O sea, hago la traducción en voz alta, me imagino las palabras. No es una traducción, digamos «mental», sino una traducción sonora. Y eso me parece que es importante cuando quieres dar la misma fuerza, la misma vida, la misma importancia, la misma significación en otra lengua, en este caso en portugués. Lo que he traducido es, sobre todo, de otras lenguas, de español, de francés, del inglés al portugués. Es una traducción ya con una visión teatral.

A: ¿Has traducido para publicar o siempre has traducido para montaje en escena?

JMdF: Mira, publicada tengo una traducción de portugués a español, que fue una coproducción que hizo el festival de Mérida, no recuerdo el año hace cuatro o cinco años, y la obra se llamaba *Viriato rey*, sobre el personaje de Viriato en Lusitania, y fue la obra principal de ese año, del festival de Merida y es una obra original de un autor portugués, que murió hace tiempo, Osório de Castro. La traduje al español. La hicimos en el festival de Mérida, fue una coproducción, dirigida por un gran director portugués, que es João Mota, que en este momento es el director del Teatro Nacional, pero sobre todo es el director de un grupo muy importante, independiente, que es el *Teatro de la Comuna (Teatro da Comuna)*, que tiene su teatro en la plaza de España (*praça de Espanha*), aquí en Lisboa, y que es un hombre muy importante, que fue director de la Escuela de Teatro y Cine de Lisboa durante muchos años y trabajó con Peter Brooks, muy reconocido en Portugal y en algunas partes de España también. Él dirigió la obra y era un reparto muy grande, porque es una obra con muchos personajes y fue una

experiencia muy bonita porque teníamos un gran reparto de actores y actrices españoles y portugueses que durante tres meses estuvimos entre Badajoz y Mérida para preparar el montaje. Eso está traducido en una edición bilingüe en portugués y en español.

A: ¿Crees que tiene que haber diferencias? Esta es otra cuestión en la que los teóricos de la traducción del teatro no se ponen de acuerdo. ¿Tiene que haber diferencias entre una traducción para montaje y una para edición? ¿O la misma traducción que se hace para montaje es válida para ser publicada?

JMdF: Yo creo que cuando haces... La publicación de esa traducción, pues si ya ha estado en escena, ya se ha comprobado que funciona y creo que eso es importante. Ahora, claro que siempre y hoy en día, los directores cogen el texto original, el original de la lengua o una traducción, y hacen una adaptación, cortan cosas... pero yo creo que sí, que es importante si publicas una traducción, que sea algo que haya estado en escena, o sea, que se sabe que funciona, que te ha funcionado, que suena bien, que es equivalente al original. O por lo menos lo más cercano posible. [*que haya pasado la prueba de fuego*] Exacto, eso es.

A: Y bueno, ya que has comentado las adaptaciones que hacen los directores. Se habla mucho en teatro de la diferencia entre una traducción, una adaptación, una versión. Términos que son un poco difusos muchas veces porque se usan indistintamente. ¿Cuál sería, si pudieras más o menos marcar el límite, la distinción entre estos conceptos?

JMdF: Sí, bueno. Yo cuando hago traducciones las hago para montajes teatrales y por eso creo que no están publicadas porque han sido proyectos muy específicos los que me han pedido la traducción. Y cuando la hago... Pues mira, tengo la experiencia, por ejemplo, de *Yerma* de Lorca, que hice la traducción de la obra entera, pero después el director, que se llama Luís Castro, hizo una adaptación, porque después él juega mucho con la *performance* y con la instalación. O sea, no es un espectáculo exclusivamente teatral. No era solamente el texto, sino que tenía muchos componentes visuales y de artes plásticas. Es una adaptación. Sin embargo, hice la traducción de *La revista del siglo XX* de Arrabal y ahí respetaron totalmente la traducción que hicimos, hicieron todo el texto y salió muy bien. Por ejemplo, otras versiones como de *¡Ay, Carmela!* o de *El veneno del teatro* o de Javier Tomeo, *Historias mínimas*. Bueno, *Historias mínimas*, como son pequeñas historias, las hicimos todas. Pero en *¡Ay, Carmela!* y con *El veneno del teatro* hicimos una versión escénica: cortamos algunas cosas por los medios que

teníamos, tuvimos que reducirlas. ¿La diferencia? Bueno, la diferencia es la libertad del director, lo que él quiere hacer. A mí me gusta trabajar con los textos originales, pero también me gusta mucho hacer un trabajo, aquí en Portugal se dice de «dramaturgia», que viene de la escuela alemana. Es decir, poder intervenir en el texto, cortar escenas... sobre todo eso: no añadir elementos extraños, utilizar el texto original, pero cortando algunas escenas o, bueno, a veces hay algunos personajes que hablan mucho y lo puedes reducir un poco manteniendo la esencia de lo que está diciendo, pero realmente adaptando. Una versión libre es algo completamente distinto. Bueno, una cosa que aquí en Portugal sucede, por cuestiones de derechos de autor. Muchas veces se dice que es una versión libre cuando no es tan libre. [Risas] Es una forma de huir un poco de la cuestión de los derechos de autor que, a veces, para compañías pequeñas o compañías de jóvenes que no tienen muchos medios y quieren mucho hacer un autor, es la forma que tienen de representarlo sin pagar a veces cosas que son muy caras para una estructura que es muy pequeña. De todas formas, hay mucho trabajo detrás de una versión libre y eso pasa con los autores clásicos, más con los clásicos, en que a veces se inspiran en la obra, hay partes que son originales, pero después añaden otras o de otros autores o que el propio director o algún actor escribe. Esa es una versión libre, digamos.

A: Has referido una cosa que es muy interesante que también se trata mucho en los estudios de traducción teatral. Bueno, hay muchos temas que son muy candentes, que es el poder del traductor en el montaje. Porque hay quien defiende que, cuando el traductor entrega su traducción a la compañía, a un director, tiene que hacer respetar su traducción. Hay también quien defiende que, a través de los ensayos, es cuando se pueden afinar todas aquellas cosas que el traductor no ha podido. ¿Cuál es tu postura al respecto? ¿La traducción mejora con el montaje o el traductor debe ser más «conservador» hacia su traducción?

JMdF: La experiencia me dice que, porque yo soy también actor, empecé sobre todo como actor y después como director y aunque estudié lo que aquí se llama *Dramaturgia* en ese sentido de la escuela alemana de ver un texto como materiales, es decir, que puedes reunir y que puedes hacer teatro con todo: con una noticia de periódico, con una historia... Todos son materiales dramáticos que puedes mezclar, reunir, añadir y crear un guion de una obra de teatro. Yo vengo de esa escuela y me identifico mucho con eso y, desde muy temprano, participo en experiencias de añadir textos. Me acuerdo, por ejemplo, de una obra que hicimos en el teatro de la Universidad Técnica [de

Lisboa], las primeras obras que hicimos que fue *Leôncio e Lena na estalagem de Mirandolina*²⁰⁶. Le añadimos el texto de Büchner, que es *Leoncio y Lena*, el texto de Goldoni, *La locandiera*. Es decir, hicimos la traducción, respetamos el texto original, pero cortamos escenas y añadimos *Leoncio y Lena* a *La locandiera*. Ellos, cuando escapan, porque se quieren venir al sur, van a Italia y entran en la posada, es decir, en *La locandiera* de Goldoni. Fue una experiencia dramática muy, muy interesante. Es algo que me gusta hacer. Ahora, sin salirme de lo que me has preguntado, creo que es una cuestión muy libre, depende de cada director. ¿La traducción? Mira, tengo la experiencia de trabajar con autores vivos o también con sus viudas, sobre todo con autores portugueses. Hay autores a los que no les gusta nada que se toque su obra, que piensan que hay que decir las comas y los puntos y que no se puede cambiar nada. Con las viudas es peor todavía, porque entonces hay un respeto absoluto. Me acuerdo de haber hecho algunos ensayos y ellas intervenían e interrumpían el ensayo para decir que el actor no dijo las cosas como debería. O sea, hay un respeto muy grande. Yo también respeto eso, la decisión de un autor y de los descendientes y las personas que tienen los derechos de autor, pero creo que es más interesante que se puedan hacer pequeñas adaptaciones porque los tiempos cambian, las compañías también depende de qué grupo estamos hablando, depende de para qué público estamos trabajando y creo que un texto puede tener también esa flexibilidad, de pequeñas adaptaciones. Yo creo que eso sí se puede hacer. Yo, como director, hago eso. También depende de si estoy trabajando con un grupo universitario o con un grupo profesional. En un grupo profesional puedo exigir a los actores que digan un texto exactamente. Imagina un personaje que tiene que decir en un determinado momento un monólogo grande. Un actor profesional lo puede hacer de una forma de excelencia. Todo lo que dice se entiende, se escucha, se siente. Lo expresa bien. Si es un actor, por ejemplo, universitario, es distinto, ya no suena tan bien. Entonces tengo que cortarlo e ir a lo esencial. Creo que es bueno que haya esa libertad. ¿Si una traducción tiene que ser respetada? Pues es como la cuestión del autor, depende. Hay traductores que sí, que quieren que todo se respete. Hay otros que dan libertad. Yo creo que eso pasa cuando son traductores que vienen de la literatura y, por ejemplo, es una editorial la que te pide la traducción de una obra de teatro para publicarla. Son traductores que vienen de la literatura, que hacen traducciones estupendas, pero que a veces escrito parece muy bien, pero cuando lo dices la vida no pasa. Pero cuando son

²⁰⁶ Se traduciría por *Leoncio y Lena en la posada de Mirandolina*.

traductores que generalmente trabajan de cerca con la compañía o que son invitados por el director de la compañía para que les haga una nueva traducción, son personas que saben lo que es el teatro, lo que es la escena, lo que son los actores, a veces los conocen. Yo creo que ahí, el trabajo gana muchísimo. Porque la traducción es la traducción, se respeta lo que dice el autor, pero hay esta visión teatral. Creo que esta cuestión de la visión teatral es muy importante. Es como quien lee una obra de teatro y no sabe lo que es teatro. Eso pasa muchas veces en la universidad, en los Estudios Teatrales en donde hay gente que lee las obras desde el punto de vista literario y se piensa que la obra no funciona, que no tiene interés. Sin embargo, cuando una persona tiene una visión teatral, pues ya ve, porque el teatro no es solamente el texto. Tiene que estar en escena. Es tridimensional. Y cuando hay esa visión, a veces una persona que viene de la literatura se piensa que algo no interesa; a otro, que viene del teatro, le parece estupendo, que es un trabajo para un actor o una actriz estupendo, que va a conmover al público. Además, es curioso porque, como sabes, vengo del teatro universitario y mi tesis de máster fue sobre el teatro universitario. Realmente, al inicio del s. XX el teatro universitario tuvo una fuerza muy grande y vino de las universidades francesas donde los profesores de Literatura y de Clásicas se dieron cuenta de que el teatro no se podía estudiar solamente leyéndolo. Había que ponerlo en escena. Y fueron ellos dentro de la universidad, como proyecto mismo de estudio e investigación, quienes empezaron a montar las obras. Allí se dieron cuenta ellos y los alumnos de la belleza de esos textos. Por eso pienso que hay que tener una visión teatral.

A: Por ejemplo, lo que acabas de mencionar que es muy interesante. Leí un texto al respecto que me pareció interesante. Hay gente que estudia Filología Hispánica, Francesa, Inglesa, Románica... que estudian teatro, pero nunca han visto una obra de teatro. Con lo cual, es imposible que lleguen a entender un Lorca, un Shakespeare, un Chejov, cualquier autor, si lo leen solamente o, incluso, yo me acuerdo en el instituto que leíamos fragmentos descontextualizados totalmente. Eso no sirve para dar una visión de lo que es realmente ese espectáculo, esa obra o todo lo que ello conlleva.

JMdF: Sí, eso es una cosa que también me sorprende siempre, pero es verdad. Se ven muchos estudiantes de Estudios Teatrales que no han visto teatro. A veces les preguntamos y les animamos a ello, pero no quieren ir. [Risas] Es un poco extraño. Sin embargo, tenemos otras personas que vienen del teatro universitario, del teatro *amateur* y que, a veces, tienen interés por el teatro, pero no tienen la experiencia de crear un

personaje, de estar en escena y, a veces, leen una obra y dicen que algo les parece interesante, pero no saben cómo hacerlo, pero empiezan a leerlo y a ensayarlo y se dan cuenta de que es un viaje maravilloso. Se dan cuenta de qué es el teatro. Es otra cosa. Hay que llenar esas palabras de vida. Es la palabra que se hace carne [Risas].

A: Totalmente de acuerdo. Entonces, una cuestión que hemos hablado un poco de pasada es el respeto al autor. También en traducción hay una palabra clave muchas veces que es fidelidad. En el caso del teatro, ¿crees que la fidelidad debe ser al autor o debe ser, lo más posible, al espectador y al montaje?

JMdF: Bueno, creo que debe haber un equilibrio. Porque si coges un autor, si lo eliges, es porque crees que dice algo que es importante para ti, para tu público. Y eso creo que hay que respetarlo. Puedes hacer pequeñas adaptaciones, cortes, como ya hemos hablado, pero creo que la esencia tienes que respetarla. O sea, no deturpar lo que él está diciendo. No aprovecharte, no hacer un ejercicio de retórica político-demagógica, es decir, no aprovechar las palabras del autor para decir una cosa que él no quería decir. Yo creo que eso no es correcto, hay una cuestión, una dimensión ética que es importante. Si quieres decir otra cosa, pues escríbela tú [Risas] o elige a otro autor. Ahora, hay que respetar al autor, porque respetando al autor también estás respetando al público. Si dices que estás haciendo Valle-Inclán, pues tienes que dar al público Valle-Inclán. Si le estás dando otra cosa, no respetas a ninguno de ellos. Creo que eso hay que respetarlo para las dos partes. Lo que sí puede haber, y eso ayuda muchas veces a una obra, porque una obra fue escrita para una determinada época, y sobre todo eso pasa mucho con autores más clásicos, que no son tan contemporáneos, tan cercanos para nosotros, escribieron en una época donde no había televisión ni cine ni internet ni nada. La gente tenía otro tiempo para escuchar, otra sensibilidad. Se podía decir más porque eso formaba parte de un imaginario. Y, a veces, si nos quedamos también en un respeto absoluto, la obra, con todo lo bello que tiene, todo lo que puede decir, queda obstaculizada por demasiadas palabras que dificultan la recepción. A veces, para ayudar a la obra, tienes que limpiarla un poco; es como una pintura que tienes que restaurar buscando el original, la esencia de la obra. Yo creo que ese es un trabajo que es importante hacer, porque muchas veces hay autores que tienen cosas importantes que decir, que son intemporales o intempestivas pero que, si se quedan en el lenguaje original, no llega porque la recepción del espectador ya no tiene esa riqueza lingüística o ese imaginario. Estamos en otro momento. Entonces, ayudas al autor a hacerse

contemporáneo, porque la cuestión es esa: los clásicos son contemporáneos, pero hay que ayudarlos a que lo sean. Hay que hacer, pues, ese trabajo de pequeña adaptación, de cortar, de ir a lo esencial, pero respetando siempre el espíritu del autor, eso sí. Creo que es fundamental. Si no, haces otra cosa. [Risas] Pero si lo eliges, tienes que ayudarlo. Y la traducción es eso, es como ayudar a un amigo que viene y que te habla en una lengua extranjera, pero tú sabes que lo que él tiene que decir es importante. Entonces, haces esa traducción. Ayudas a que lo él tiene que decir, llegue a los que son de tu lengua. Yo creo que el traductor debe ser eso: un amigo, un amigo del autor. Es un amigo que ayuda a que el autor se pueda expandir hacia otras lenguas, otras gentes, otras culturas. Creo que debe tener esa perspectiva de amistad, de una gran y profunda amistad con el autor.

A: Me ha parecido, aparte de interesante, muy bonito. [Risas] Y bueno, ya vamos a acabar con la última pregunta. ¿Cuáles son, para ti, las mayores dificultades a la hora de traducir desde un punto de vista puramente textual? No estamos hablando de montar la obra, sino simplemente a la hora de verter la traducción. ¿Cuáles son los mayores problemas que te sueles encontrar en tu trabajo?

JMdF: Mira, a veces hay dificultades con obras contemporáneas. ¿Por qué? Porque a veces tienen realidades que son muy locales y, de un lenguaje que es muy contemporáneo... Por ejemplo, con *Nana*, las mayores dificultades fueron precisamente en el lenguaje más coloquial, más de calle. Las equivalencias en otra lengua, en este caso el portugués. A veces son pequeños detalles pero que te tiras algún tiempo pensando cuál es la mejor opción. ¿Qué dices? ¿Un tubo o una caña? Son pequeñas cosas. ¿Le pones el nombre del bar, del barrio... o no? Porque a lo mejor no tiene sentido. Son esas pequeñas cosas. A veces hay un lenguaje que es muy callejero. Me estoy acordado ahora de una obra que es *Bajarse al moro*, que hablamos de eso el otro día, ¿cómo lo traduces? ¿Cómo lo dirías en portugués? No hay exactamente una equivalencia. Son esas cosas. Siempre en el sentido de hacer más cercana la obra a la cultura para la cual estás traduciendo. Con los clásicos también pasa eso: a veces los nombres. ¿Qué haces con los autores rusos, por ejemplo? ¿Pones Antonio o María o mantienes los nombres? Porque hay opciones distintas, hay los que lo ponen todo en portugués, en el caso del portugués, o mantienes eso a pesar de que puede resultar a veces un poco extraño. Porque a veces hay cosas que traduces y son muy cercanas y que, de pronto... Me parece un poco como a veces en España, yo que crecí en los dos

países. En Portugal no se doblan las películas, es todo subtulado y, cuando voy a España, las películas están todas dobladas. Y es muy curioso, porque, por ejemplo, los musicales, cuando era niño, llegaba a España y había musicales de *El mago de Oz* y me resultaba siempre muy extraño escuchar cuando estaban hablando en español y, cuando cantaban, cantaban en americano. Bueno, y eso es lo que ocurre también cuando haces una traducción. El equilibrio que tienes que mantener. Porque a veces estás en un lenguaje muy portugués y, de repente, te entra una palabra que es en ruso o que es en francés. Hay que pensarlo. No tengo una idea absoluta de esto, depende de qué es mejor para quien estás haciendo la obra. Hay cosas que hay que mantener. Hamlet hay que mantenerlo, no vas a poner Ambrosio u otra cosa [Risas]. Puedes pensar si a veces no queda tan extraño poner Fritz o por qué no poner Federico, Francisco o lo que sea.

A: También, por ejemplo, en nuestro par de lenguas, el español y el portugués, a lo mejor la diferencia en los nombres propios es un simple acento, una letra... [Sí, en nuestro caso, sí.] Tuve esta misma conversación con una traductora de alemán al portugués y del inglés al portugués. Claro, sus problemas son diferentes a los que yo tengo, que traduzco del francés y del portugués al español. Por ejemplo, en *Nana*, tenemos el caso de Julia y Sofía. Ambos nombres existen, pero pronunciados a la portuguesa.

JMdF: Claro, aquí no hay problema, pero si lo estás traduciendo, por ejemplo, al inglés o al francés, tendrías que cambiar los nombres, obviamente tendrías que adaptarlos, porque si no, parecerían dos españolas que están viviendo en Francia o en Inglaterra, y ya es una realidad francesa o inglesa.

A: A mí me ha pasado hace poco que he traducido a Plínio Marcos, *Navalha na carne*, y hay un personaje que se llama «Vado». En español, un «vado» es algo que te impide aparcar en un sitio determinado. Decir que alguien se llama Vado es un poco absurdo en español. Descubrí que Vado viene de Vladimir y, por lo tanto, el diminutivo español sería Vlado.

JMdF: Y también hay el caso como en *Nana*, que sabíamos que iba a ser una obra montada en portugués y en español, hicimos un compromiso. En *Nana* hay canciones que son canciones españolas. Bueno, pues mantuvimos la canción, cuando lo cantan, lo cantan en español. ¿Por qué? Porque sabíamos que las actrices iban a representar la obra en portugués para un público portugués, pero también en español para un público

español. Es un caso de una traducción que tiene ese compromiso y que, en su misma esencia, mantiene las dos lenguas. Si fuera exclusivamente para un público portugués, pues quizás hubiéramos encontrado una canción equivalente o habríamos hecho una traducción al portugués. También la cuestión de la interculturalidad es importante. Hoy en día es muy importante, sobre todo nosotros aquí en Portugal que tenemos comunidades africanas y brasileñas muy fuertes. A veces también es muy importante subrayar eso. Hay obras que son realmente interculturales y es muy bonito que suene el portugués de Portugal y el de Brasil o un portugués de África. Es algo que es, artísticamente, musicalmente... es muy bonito escucharlo. La misma lengua pero con estos sabores distintos. Además yo, como soy bilingüe, en obras que hago... Por ejemplo, hicimos una obra hace unos años una versión de *La vida es sueño* que aquí en Portugal se llamó *Segismundo en la torre de Belém*, porque la hicimos dentro de la torre de Belém. Lo que hacíamos es que Segismundo, cuando estaba en un estado salvaje, prisionero, hablaba en español y cuando entraba en el sueño, hablaba en portugués. Y cuando hablaba en español, hablaba el Calderón puro, en verso, y cuando era en portugués, ya era una traducción y ya no era en verso. Y eso dio una riqueza muy grande a la obra. Porque aunque los portugueses no entendieran todo del Barroco de Calderón, entendían la poética, la poesía, lo extraño de un hombre que pasa de un estado para otro y que no sabe lo que es sueño o realidad. Esto le daba una fuerza muy grande y fue muy impactante aquí en Portugal. A veces, esa cuestión de mantener la lengua original, o dos lenguas, es interesante. Como ahora con el inglés, porque el inglés es ya una segunda lengua, que ocupa todo el mundo, Portugal también, incluso en la universidad ya hay licenciaturas, doctorados, másteres que son en inglés. Es una lengua que es muy cercana a la gente. A veces puedes hacer esas experiencias de, en la misma obra, tener momentos, palabras o un personaje que hable en portugués y en inglés. O que uno hable en portugués y responda en inglés. ¿Por qué no? Puede ser interesante, como un campo de investigación. Ya he hecho yo con portugueses obras en inglés porque quieren, a través del teatro, mejorar su nivel de inglés. Y el teatro es excelente para eso. Es interesante. Sobre todo con lenguas más cercanas como el portugués o el español o el portugués de Portugal y el brasileño o el africano. Es muy bello, porque le da a la escena una música que es inesperada y le das también la riqueza del lenguaje, los varios tonos que una lengua puede tener. A mí eso me gusta como campo de investigación: experimentar...

A: Bueno, creo que lo podemos dejar aquí. Muchísimas gracias, Júlio, por tu tiempo.

9.1.4.- Entrevista con Claudio Castro Filho

Realizada el 13 de febrero de 2014 en el aula 7A de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.

Alejandro: Me gustaría antes de empezar que nos presentaras un poco el trabajo que haces, tienes una compañía de teatro allí en Brasil. ¿Cómo funciona más o menos? ¿Cuál es vuestra forma de funcionar?

CCF: Pues yo dirijo el *Teatro do Acúmulo* que es un grupo independiente en Río de Janeiro. Empezamos a trabajar juntos en 2003. En aquella época yo estudiaba Artes Escénicas en la Universidad Federal de Río de Janeiro y empezamos con un grupo teatral universitario con alumnos de Artes Escénicas, pero también otros alumnos de otras carreras se unieron al proyecto y poco tiempo después abandoné la facultad, no terminé la licenciatura de Teatro, pero el grupo siguió trabajando en Río de forma independiente y su último espectáculo ha sido a finales de 2011. Después de eso, vine a vivir aquí a España, pero todavía oficialmente el grupo sigue existiendo. Siempre hemos trabajado mucho a partir de la adaptación de clásicos. Claro, yo estoy en contacto con la obra de Lorca desde hace por lo menos diez años. Hemos trabajado en primer lugar con un ejercicio dramático a partir de *Yerma*, luego trabajamos con una recreación dramática a partir del *Fausto* de Goethe. Después volvimos a Lorca a trabajar con *Doña Rosita la soltera*, pero también en una forma de recreación poética de la obra, llamamos al espectáculo *Fado de Rosita* porque pensamos en esa idea del abandono, de la soledad, a partir de la idea de la lengua portuguesa de la *saudade*. Mezclamos un poco el texto de Lorca con otros referentes de la poesía portuguesa y de Sudamérica que trataron estos temas de la añoranza, del echar de menos, de la *saudade*. Después me atreví, sobre el universo de Lorca, a escribir un texto propio, pero que también mezcla algunos trozos de las obras de Lorca y de Neruda, sobre todo, porque es el espectáculo que se construyó a partir de las obras de Lorca y Neruda y de la amistad entre ellos. Así resultó en ese espectáculo que se llamó *Negro relámpago perpetuamente libre*, que es un verso de Neruda para definir a su amigo Lorca.

A: ¿Cuándo trabajabais con Lorca trabajabais con traducciones, me imagino, al portugués, no?

CCF: Pues en el caso de *A tragedia de Margarida* que fue un espectáculo de 2006 sobre la obra de Goethe, trabajamos con la traductora, Elisa, que también formaba parte del grupo, que tradujo especialmente para nosotros. O sea, fue también un proceso de creación muy dentro de la sala de ensayos. No hemos tenido desde el principio un guion ni un proyecto terminado sino que íbamos experimentado escenas a partir de las imágenes que la obra de Goethe nos daba y Elisa también asistía a los ensayos y nos iba trayendo el texto a lo largo del proceso. Así que quince días antes del estreno aún estábamos experimentando no solamente las escenas sino también el texto y ese ha sido para mí uno de los procesos más fructíferos porque no te acomodas, no estás cómodo y estático dentro del proceso respecto al texto. De todos los espectáculos, el único que hicimos a partir de una obra ya consagrada fue el primero, *Yerma*. Trabajamos sobre la traducción de Cecília Meireles, pero claro, fue nuestro primer trabajo y estamos empezando a conocer un poco ese universo del teatro. Fue un poco más seguro y, de hecho, es una traducción preciosa, muy lírica, muy musical, así que te facilita muchísimo el trabajo.

A: Nos centramos ahora un poco más en la práctica de la traducción teatral. Tú, supongo, que habrás traducido también para la compañía, para la escena. Se habla mucho en traducción teatral de si hace falta conocer el teatro para ser traductor teatral. ¿Cuál es tu opinión a este respecto?

CCF: Es una pregunta difícil porque por un lado estoy de acuerdo, hace falta conocer el teatro y sobre todo comprender la dinámica oral del texto. O sea, yo siempre que he traducido, aunque estuviera en mi despacho, hablando para percibir la musicalidad del texto, la potencia oral de la palabra. Pero lo que pasa es que, por ejemplo, estábamos hablando de la traducción de Cecília Merieles, no creo que fuera una señora que conociera la pragmática de la traducción teatral, pero era una gran poeta. O sea, creo que por el hecho de que conocía muy bien la poesía, estaba traduciendo un texto de un dramaturgo-poeta. Creo que su comprensión del universo de la poesía le permite hacer una buena traducción también para el escenario. O sea, lo que quiero decir es que la materia con la que trabajan los poetas es una materia muy concreta. Hay una concreción de la palabra que es también muy plástica. O sea, que en ese sentido, es también teatral.

Si eres, por lo tanto, un buen poeta, tienes todas las condiciones para hacer una buena traducción para el escenario. Pero sí, si eres un traductor-filólogo que estás preocupado por la verdad filológica de la palabra, puede pasar ese peligro de que hagas un texto perfecto desde el punto de vista lingüístico o desde el punto de vista del sentido, de las raíces filológicas de la palabra y de las expresiones, etc., pero que puede resultar mal sobre el escenario. Así que sí, creo que son importantes dos cosas: conocer un poco del teatro, pero también de la comprensión poética de la palabra.

A: Interesante. Existe en este campo un debate sobre la traducción para publicar y la traducción para representar o si han de existir dos versiones de una misma obra o si solamente debe haber una que cumpla ambas funciones. ¿Qué piensas al respecto?

CCF: Pues creo que se puede llegar a un acuerdo. Se puede llegar a un término de equilibrio entre las dos cosas. Ahora mismo, la traducción que he terminado de *Así que pasen cinco años* ha sido la primera traducción que he hecho directamente para publicar. Siempre he mantenido una preocupación con la teatralidad de aquellas palabras. Como acabo de decir, lo he traducido en mi despacho, pero hablando las palabras, escuchándolas y, en cierta forma, imaginándolas también. Creando imágenes escénicas que me hiciesen creer que aquello era posible teatralmente. Claro, estaba preocupado por hacer una traducción correcta, pero entendiendo aquel texto como un texto de teatro. Y eso, cuando traduces Lorca, te viene mucho a la cabeza porque en todas las entrevistas, en todas las declaraciones, las conferencias, en todos los textos, en todas las reflexiones de Lorca sobre el teatro, esa dimensión teatral de la palabra le preocupaba mucho. Así que creo que es posible intentar un camino de equilibrio entre las dos posturas. Por otro lado, lo que creo es que el espectáculo teatral es una obra autónoma, totalmente independiente poéticamente hablando, del texto. Incluso cuando he trabajado con *Yerma* o con *Doña Rosita*, he trabajado así, sobre el esqueleto que era la obra original, pero siempre hice hincapié en que el espectáculo tuviera un nombre distinto, un título distinto de la obra original porque aunque pongas allí todas las palabras del autor, la obra original me parece literatura mientras que lo que está sobre el escenario es su versión, tu mirada sobre aquella obra. O sea, una cosa es *Navaja en la carne* de Plinio Marcos, otra cosa es *Navaja en la carne* de Alejandro. Claro, vas a imprimir tus huellas allí, tu forma de comprender aquel texto. No creo que exista un montaje o una puesta en escena más verdadera, más fidedigna que otra, porque siempre

se va a hacer otra construcción artística aunque sea desde una obra literaria preexistente a la obra teatral, al espectáculo.

A: Estoy totalmente de acuerdo. En el teatro hay mucha más gente: están los actores, el director... Además, ¿hasta qué punto se puede hacer lo que estaba pensando el autor? Todos pensamos cosas que son difíciles de exponer. Si, por ejemplo, los dos pensamos en una gallina, ¿cómo sé que la gallina en la que tú estás pensando es igual o diferente a la mía? Además, si es un concepto abstracto, ya es más complicado pensar eso. Esto lo podemos enlazar con el concepto de fidelidad al texto ya que nunca vas a conseguir esa fidelidad que, a la postre, tampoco sabes cuál es realmente. Esto nos lleva a la siguiente pregunta. También se menciona mucho en este campo una palabra, aparte de fidelidad, que es respeto al autor y, por ampliación, de respeto al traductor. ¿En qué consiste esta idea de respeto al autor? ¿Cómo crees que se puede conseguir o si, como hemos dicho hace muy poco, es muy complicado hacerlo?

CCF: Pues yo creo que existe un sentido común respecto al respeto al autor y al traductor que tiene mucho que ver con el contexto social, cultural, histórico, de la obra original. Si se quiere poner en escena una tragedia griega se tiene que estudiar y comprender los códigos sociales, las fechas históricas, comprender el contexto sociológico y filosófico de los griegos para desde ahí para así conseguir inscribir la obra en la realidad contemporánea, pero esto de forma simplificada. En la práctica, a mí me parece que cuanto más potente teatralmente sea una puesta en escena, un espectáculo más fiel al autor será porque la verdad es que estamos buscando una potencia teatral de aquella obra, así que aunque desde un punto de vista más tradicional, una subversión de las imágenes, de las acotaciones pueda interpretarse como poca fidelidad a la obra original. Pero, ¿cuántas obras hemos visto totalmente fieles a las acotaciones y acabaron siendo un espectáculo soso? Yo pienso que esa idea de fidelidad al autor tiene mucho que ver con encontrar, más que el sentido de las palabras, el sentido de teatralidad de aquella obra. Es un poco abstracto, pero es así. Porque estamos hablando del universo poético. Hay muchas maneras de llegar a lo teatral de la obra, a lo poético de la obra. Existen directores que siguen las acotaciones y lo hacen todo de una forma muy conservadora, de una forma muy clásica, muy elegante, pero puedes llegar allí mediante una adaptación. Para mí, eso de la fidelidad tiene que ver, no con una obediencia a la obra, sino con una capacidad de encontrar una teatralidad original. Original no en el

sentido de una génesis histórica, sino en un sentido de contexto. Una potencia de la propia obra. Es algo demasiado abstracto, ¿no?

A: Es abstracto, pero me manejo en ese mundo de abstracción. [Risas] Bueno, si te parece, vamos a acabar, para que esto no sea muy largo. Solamente una última pregunta ya a nivel pura y duramente del trabajo del traductor teatral, en cuanto al texto. ¿Cuáles son las dificultades —a nivel textual solamente, sin hablar del espectáculo— a la hora de traducir un texto teatral?

CCF: Es que son tantas. [Risas] [Lo sé] Pues, voy a centrarme en mi propio trabajo, que estoy trabajando con dos lenguas hermanas y eso es un lío porque son lenguas muy, muy cercanas, pero a la vez, cuando deciden chocarse se abre un abismo sin solución. Puedo hablar por lo menos de dos dificultades: la primera son los contextos sociales de la lengua. O sea, yo tengo dificultades con Lorca en decidirme si cuando traduzco una frase que está en la segunda persona, en tú, si en portugués voy a cambiar eso. No sé si poner *tu* o si pongo *você*. *Você*, en rigor, equivale al usted, pero el usted es un tratamiento más formal mientras que en el mundo lusófono va a variar muchísimo: hay regiones donde *você* está empleado formalmente y otras informalmente. ¿Por qué son dificultades? Porque son decisiones que tienes que tomar como traductor y que van a resultar imperfectas, porque nunca vas a conseguir fijar un texto que sea universal porque hay distintos contextos sociales a nivel del uso de la lengua. Pero tienes que tomar tu decisión y dormir, porque no hay manera. La otra dificultad, que me parece compleja, pero no tanto, son las expresiones. Recuerdo «del coro al caño y del caño al coro» porque no hay una expresión que pueda equivaler a esta. Por ejemplo, yo tengo dos opciones: o hago una traducción literal «*do cano ao coro e do coro ao cano*», aunque eso no significa rigurosamente nada en portugués, simplemente parece un trabalenguas; o hago como una traducción del sentido y hablo en portugués «*está num vai e vem e num vem e vai*». La gente lo va a comprender, pero se pierde lo lúdico o lo poético de la expresión, la propia musicalidad. Es también una situación sin solución. No se llega a una solución perfecta. Es un caso más en el que tienes que dormir consciente de que tu trabajo tiene un límite. Yo creo que esa cuestión del contexto, de los usos de la lengua y, sobre todo, de las expresiones son bastante tristes. Por ejemplo, hay cosas menos dramáticas, pero que duelen un poquito en el corazón. Por ejemplo, «me has dejado la miel en los labios», eso es dulcísimo, es una expresión muy sensual del castellano. Hay una traducción perfecta que es «*Me deixaste com a água na boca*».

Agua en la boca no es tan dulce como miel en los labios. Se pierde algo. Hay una expresión equivalente, pero se pierde algo. Tenemos que dormir con esos líos, pero a la vez pasa muchas veces —no recuerdo ahora ningún ejemplo para darte—, pero otras muchas veces ocurre justo lo contrario. Hay cosas que no son tan interesantes en español, pero en portugués se le da una vida a las palabras, también pasa. A veces se gana algo, también, en la traducción. Creo que entre pérdidas y ganancias... [Risas]

A: Al final se equilibra. Me siento muy identificado porque a mí me pasa exactamente lo mismo. Solo que en mi caso portugués-español. También he tenido problemas con los tratamientos y como traduzco del portugués de Portugal y del portugués de Brasil, hay veces que ya no sé cómo poner los tratamientos. Y con las expresiones me ha pasado exactamente lo mismo. Hay expresiones del portugués que me encantan como «*por morrer uma andorinha, não morre a primavera*», que no tiene traducción, pero que yo digo en español tal cual «por morir una golondrina, no se acaba la primavera», aunque no exista, pero me encanta. Y también me ha pasado con la expresiones, el portugués y el español son lenguas primas hermanas, que se parecen, pero cada una tiene cosas que a la otra le falta. Recuerdo una, *Mi mujer*, donde se habla siempre de un pozo y, aunque en el original ponía la expresión «*sair do buraco*», literalmente «salir del agujero», pude traducir por «salir del pozo», que no tiene equivalente en portugués. No existe «*sair do poço*». Conseguí darle mayor impacto porque la frase entera fue «mi hijo nunca va a ser feliz ni salir del pozo» [Más fuerte]. Y la verdad es que dormí bien esa noche [Risas]. Otras noches no, pero esa dormí bien. Es nuestra profesión...

CCF: Me parece una profesión fundamental. ¿Cómo íbamos a conocer Ibsen? [Aprendiendo noruego] [Risas] Exactamente. Me parece un trabajo fundamental, muy, muy importante que te permite justamente mirar al autor de una forma muy plural. Yo, a los últimos congresos a los que he ido sobre teatro, me sorprendió, por ejemplo, que uno de los países del mundo donde más se lleva Lorca a escena es Hungría. Hay innumerables traducciones de Lorca al húngaro. Me parece fascinante y estás allí, en un país que tiene una historia política muy fuerte y compleja y que es interesante ver cómo captan el tema lorquiano. *La casa de Bernarda Alba* en Hungría tiene otro sentido. Me encanta esa posibilidad de que un autor gane otras miradas, otras formas de comprenderse su universo. Eso solo las traducciones.

A: Bueno, muchas gracias de nuevo por tu tiempo y tus palabras.

CCF: Yo te lo agradezco por escucharme. [Risas]

A: El placer ha sido mío, *o prazer é meu*.

9.2.- Carteles

A continuación, presentamos los carteles de algunas obras que conforman el corpus de la presente tesis.

Mi mujer. Cartel realizado por Alejandro L. Lapeña

Teatràdum
presenta

Estreno mundial en español

Mi mujer

una obra de
José Maria Vieira Mendes

5 de mayo de 2011
20:00
Escuela Superior de
Arquitectura Técnica
2 euros

Agradecimientos

IC INSTITUTO CAMÕES PORTUGAL

TEATRO INTERMUNDIAL

©

Padam padam. Dos versiones del cartel realizadas por Efraín Cruz Camacho.

TEATRÀDUM PRESENTA
UNA OBRA DE
JOSÉ MARÍA VIEIRA MENDES

PADAM PADAM

¡IMAGÍENSE QUE NO HAY MAÑANA...

4 DE MAYO DE 2012
20:00
AULA 14 FACULTAD
DE TRADUCCIÓN
2 EUROS

ESTRENO MUNDIAL EN ESPAÑOL

agradecimientos:

 **ugr** Universidad de Granada 

TEATRÀDUM PRESENTA

UNA OBRA DE

JOSÉ MARÍA VIEIRA MENDES

PADAM BWDW

¡IMAGÍENSE QUE NO HAY MAÑANA...

4 DE MAYO DE 2012

20:00

AULA 14 FACULTAD

DE TRADUCCIÓN

2 EUROS

ESTRENO MUNDIAL EN ESPAÑOL

agradecimientos:



Universidad
de Granada



copicentro

Los combustibles. Cartel realizado por Fabián (Efe) Suárez.

TRIPICO TEATRO *presenta.*

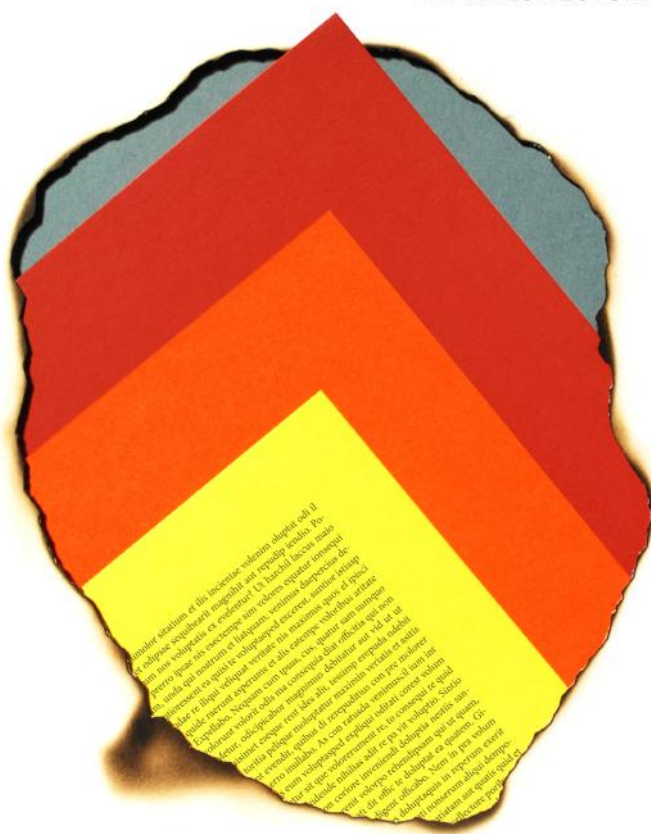
LOS COMBUSTIBLES

de AMELIE NOTHOMB

9 de mayo / 20.00h

AULA MAGNA

E.T.S. ARQUITECTURA TÉCNICA



Tercera edad. Cartel realizado por Efraím Cruz Camacho

TEATRÁDUM PRESENTA:
una obra de
JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

TERCERA EDAD



¿tendrás el talento suficiente
para hacer algo...que perdure?

27 de mayo 2013 20:00

Aula 14 Facultad de TRADUCCIÓN

ESTRENO MUNDIAL EN ESPAÑOL

agradecimientos:



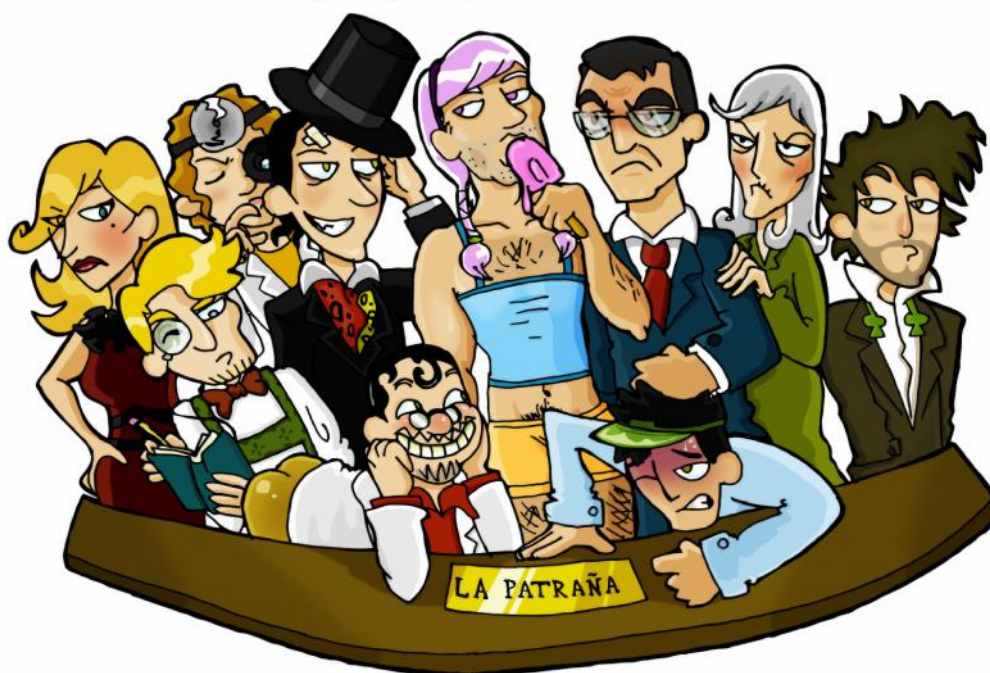
ugr | Universidad
de Granada

Viuda, pero honrada. Cartel realizado por Marcos Arroyo

TEATRADUM PRESENTA

Una obra original de Nelson Rodrigues

Viuda *pero* honrada

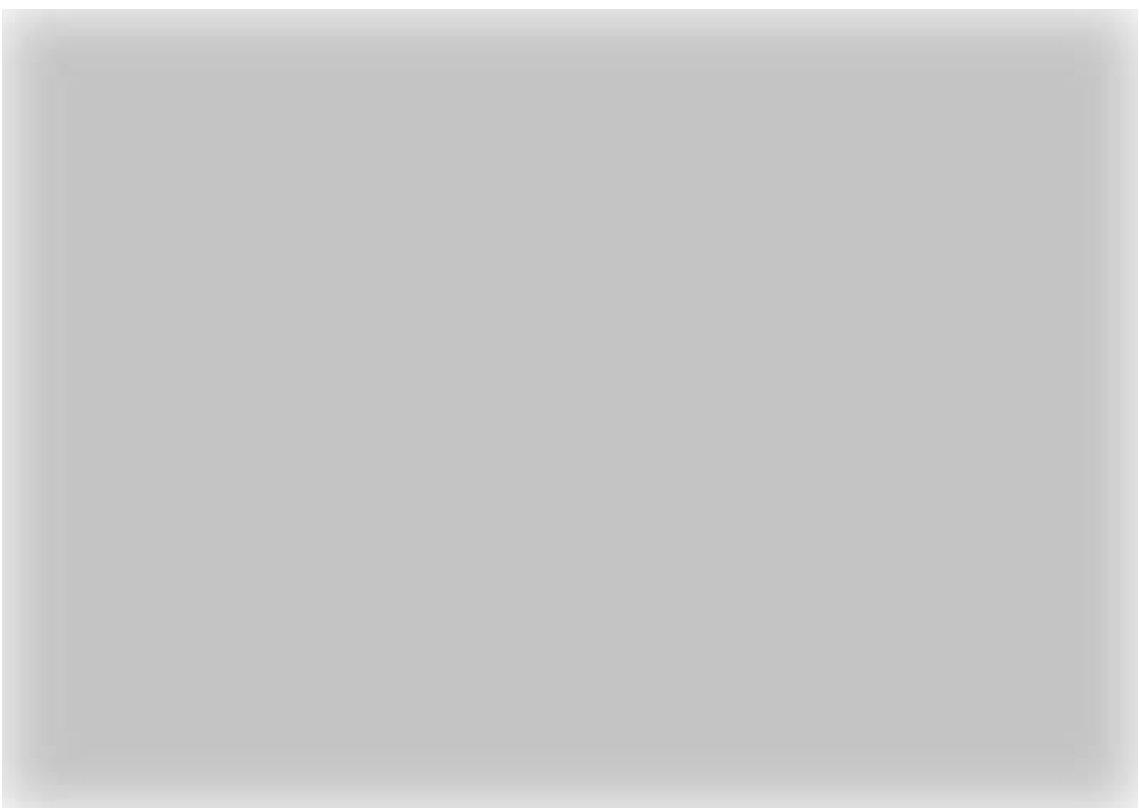


Salón de grados (Edificio Buensuceso)
16 y 17 de enero 20:00h

Agradecimientos:



La Patraña. Periódico ficticio creado por Efraím Cruz Camacho y Alejandro L. Lapeña como atrezzo para *Viuda, pero honrada*.



LA PATRAÑA
El Diario más vendido de España
APRÉS DE PASAR DE SU AÑO DE LA ALTA ALACANTINA, NUESTRO EL ESPION DIBO, VINCULADO POR CÁMARA Y UN POLLO

España

se

hundde

(Don JB flota)

El beso en el asfalto. Cartel realizado por Lara Carrión.

TEATRÀDUM
PRESENTA
una obra original de
Nelson Rodríguez

LLAMAR AMIGO
entierro??
mjer??
Atropellado
Avisar imprente
PELAYO

la vecina

el compañero

la viuda

CON
JOVENCITA:
chos. No que
lo mucho asst.
PERVERSIONES
duras. Todo l
es. 80342302
máx. (iva incluid
ja: 1.18 (min. 1
1.51 min. Call Ho
Adto. Correos 812
Barcelona- Mayo
años.
SEPARADA. Muy vic.
Envía Linda al 7574 (1
(VA).
CITA A Ciegas. divorcia
ganas de sexo. Pago bie.
608696058.
SE BUSCAN CHICAS para
trabajo en chalet de con-
tactos en La Laguna. Se
ofrece alojamiento, buenas
condiciones y trato exquisi-
to. 608 376 506.
SEPARADA 38 AÑOS. BUS-
CO AMISTAD. SEXO. PO-
SIBLE RELACION ESTA-

inspector Amigo

Pelayo

mjer

suegro

cuñada

EL BESO EN EL ASFALTO

8 y 9 de mayo
20:00h

Traducción e Interpretación
Salón de Grados
(Edificio Buensuceso)

Navaja en la carne. Cartel realizado por Fabían (Efe) Suárez.

TRIPICO teatro presenta:

NAVAJA EN LA CARNE

de Plinio Marcos

17 de MAYO - 3 PASES
18:00h - 19:30h - 21:00h

Tilios
ART & CULTURAL CENTER
Cuesta de Santa Inés, 4



 TripicoTeatro

La pasión según Max. Cartel realizado por Efraín Cruz Camacho.

TEATRÁDUM PRESENTA:
UNA OBRA DE JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

LA PASIÓN
SEGÚN MAX

MI VIDA ES UN DÍA
Y MI DÍA, MINUTOS

27 DE MAYO 2014 20:00
SALÓN DE GRADOS EDIFICIO BUENSUCESO
ESTRENO MUNDIAL EN ESPAÑOL

agradecimientos:

9.3.- Enlaces de *Tercera edad*

Se cita en este apartado la grabación de la traducción de la obra de José Maria Vieira Mendes, *Tercera edad*.

<http://www.youtube.com/watch?v=ehOj7dds9PQ&feature=youtu.be>

<http://www.youtube.com/watch?v=yFjL-kFJ-nw&feature=youtu.be>

<http://www.youtube.com/watch?v=SDXpJMx1Ous&feature=youtu.be>

<http://www.youtube.com/watch?v=-WkaFrvJHvg&feature=youtu.be>

http://www.youtube.com/watch?v=KvJyKla5_kM&feature=youtu.be

<http://www.youtube.com/watch?v=DpE-9rg0Ahg&feature=youtu.be>

<http://www.youtube.com/watch?v=NmNxW3BNKZk&feature=youtu.be>