

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Traducción e Interpretación
Departamento de Traducción e Interpretación

La traducción teatral del español al árabe.
Análisis de obras en árabe de Antonio Gala:
¿Texto para leer o texto para representar?

TESIS DOCTORAL
Sherine Samy Gamal Eldin

Directores:
Dr. D. José Antonio Sabio Pinilla
Dr. D. Aly Tawfik Eldaly

Granada, 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Sherine Samy Gamal Eldin Moustafa
ISBN: 978-84-9125-758-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43474>

*If life begins on the other side of despair, the
translator's life begins on the other side of
impossibility!*
Eric Bentley

La doctoranda **Sherine Samy Gamal Eldin Moustafa** y los directores de la tesis **Dr. D. José Antonio Sabio Pinilla** y **Dr. D. Aly Tawfik Mohamed Essawy**:

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores 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 octubre de 2015

Director/es de la Tesis

Doctoranda

Fdo.:

Fdo.:

*A mis padres
Mi única y última razón de ser*

Agradecimientos

A mis directores –José Antonio Sabio Pinilla y Aly Tawfik Eldaly– por su confianza y paciencia y por el apoyo y la dedicación que han mostrado desde el principio hasta el final de este proyecto, incluso cuando se encontraban fuera de España.

¡Gracias Profes!

Un especial agradecimiento a la bibliotecaria, Lelia Guijarro Arcas, por su inestimable colaboración en la localización de las fuentes bibliográficas que han hecho posible este trabajo.

¡Gracias Lelia!

Un recuerdo muy especial a mi familia por su esfuerzo y presencia firme caminando desde la distancia a mi lado cada día. Por su apoyo incondicional. Por su renuncia a estar cerca de mí.

A mis padres en especial por ser mi principio y mi sentido.

¡Gracias papá y mamá!

Una dedicatoria especial a la persona que ha estado siempre a mi lado en lo bueno y, sobre todo, en lo malo.

¡Gracias Leti!

A mi compañero Alejandro L. Lapeña, cuyos conocimientos informáticos han dejado su huella en el formato final de este proyecto.

¡Gracias Ale!

A Mario, quien se ofrecía siempre para responder a mis dudas sobre el idioma.

¡Gracias Mario!

Y, por último,
a los traductores que acercan a las personas el saber, la cultura,
contribuyendo con sus textos a abrir nuevos mundos.

¡Gracias!

Índice

0. Introducción	12
1. El teatro como género dramático	20
1.1. Desarrollo de los estudios sobre el teatro	20
1.1.1. Los estudios teatrales fuera de España	20
1.1.2. Los estudios teatrales en España	41
1.2. La dualidad texto/representación	47
1.2.1. Origen de las divergencias en el siglo XX: los semiólogos checos y polacos	50
1.2.2. Posturas ante el dilema de la dualidad teatral a partir de la segunda mitad del siglo XX	52
2. La traducción teatral	65
2.1. La investigación en la traducción teatral: estado de la cuestión	65
2.2. Especificidad de la traducción teatral	92
2.2.1. Posturas ante el dilema de la dualidad de la traducción teatral	93
2.2.2. Particularidad del texto teatral	107
2.2.2.1. Oralidad	108
2.2.2.2. Inmediatez	112
2.2.2.3. Multidimensionalidad	115
3. Metodología y presentación del corpus	119
3.1. Metodología de análisis	119
3.2. Presentación del corpus	122
3.2.1. Primer autor: Antonio Gala	122
3.2.2. Segundo autor (traductor): ‘Abdellatif ‘AbdelḤalim ‘AbdAllah (Abu Hammam)	123
3.2.3. Sinopsis del corpus	123
3.2.3.1. <i>Paisaje andaluz con figuras</i>	123
3.2.3.1.1. <i>Si las piedras hablaran: El fruto coronado (La Alhambra)</i>	126
3.2.3.1.2. <i>Si las piedras hablaran: Al otro lado de la primavera (El Alcázar de Sevilla)</i>	126
3.2.3.1.3. <i>Paisaje con figuras: Azahara</i>	126
3.2.3.1.4. <i>Paisaje con figuras: Averroes</i>	127
3.2.3.1.5. <i>Paisaje con figuras: Almanzor</i>	127
3.2.3.2. <i>Anillos para una dama</i>	127
3.2.3.3. <i>Los verdes campos del Edén</i>	128
3.2.3.4. Las traducciones	129
4. Análisis del corpus	130
4.1. Oralidad	131
4.1.1. Fluidez	132
4.1.2. Cacofonía	138
4.1.3. Puntuación y conectores	140
4.1.4. Interjecciones	147

4.2. Inmediatez	152
4.2.1. Calcos	152
4.2.2. Ambigüedades	157
4.3. Multidimensionalidad	167
4.3.1. Tratamientos	167
4.3.1.1. Traducción directa	168
4.3.1.2. Omisión	172
4.3.1.3. Traducción funcional	173
4.3.1.4. Amplificación	175
4.3.1.5. Sustitución	175
4.3.1.6. Transferencia directa	176
4.3.2. Referencias culturales	176
4.3.3. Nombres propios	189
4.3.3.1. Transferencia directa	196
4.3.3.2. Sustitución	202
4.3.3.3. Traducción directa	208
4.3.3.4. Doblete	212
4.3.3.5. Traducción parcial	215
4.3.3.6. Traducción funcional	217
5. Conclusiones	219
6. Bibliografía	233

0. Introducción

[E]s verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (Aristóteles, 1974: 1456a 24-25)

Aunque cueste el arranque, el final compensa. Esto resume el estado actual que nos embarga al haber llegado a esta etapa. Cuando decidimos hace unos años llevar a cabo un proyecto de tesis doctoral sobre la traducción teatral, sabíamos perfectamente que nos estábamos metiendo en un mar cuya profundidad no conocíamos bien. Y, efectivamente, ha sido una travesía larga y bastante intensa, pero el resultado, sin lugar a dudas, ha merecido la pena.

El afán por descubrir ámbitos poco explorados siempre ha orientado el rumbo de nuestra carrera investigadora. En este todavía corto trayecto hemos contado con una ventaja, nuestra lengua materna, el árabe, que nos ha permitido abrir puertas que estaban cerradas y explorar nuevos espacios. Estos dos motivos juntos han sido las líneas de fuerza que han guiado hasta el momento nuestra investigación que se inició en el año 2009 con un Trabajo Fin de Máster sobre la traducción de la literatura infantojuvenil en el par lingüístico árabe-español y que culmina ahora con esta tesis doctoral sobre las traducciones al árabe del teatro español de Antonio Gala, dos campos relativamente nuevos cuando el árabe forma parte del binomio lingüístico estudiado. Este idioma semítico, considerado una lengua relativamente lejana con respecto al español, nos ha brindado la oportunidad de adentrarnos en tierras no frecuentadas por muchos. En relación con el ámbito de la traducción, literaria en este caso, la investigación que parte de la lengua árabe ha sido tradicionalmente un campo poco explorado y falto de estudios, en comparación con otros idiomas, como pueden ser el inglés y el español. Por tanto, el árabe ha proporcionado un valor añadido a nuestra investigación porque nos ha permitido profundizar en campos poco explorados, animando de esta forma a futuros investigadores.

La elección de investigar en el máster en el ámbito de la traducción de la literatura infantojuvenil y, posteriormente, centrarnos en la tesis doctoral en la traducción teatral respondía a que en aquel entonces el tema de la literatura infantojuvenil, aunque en su momento nuevo, guardaba bastantes rasgos comunes con nuestros conocimientos sobre la traducción literaria, mientras que la traducción teatral nos parecía distinta y, por tanto, necesitaba una investigación más detenida. Y ahora, después de tanto tiempo investigando y de tantos conocimientos adquiridos, nos alegramos de haber tomado aquella decisión.

Durante este tiempo que hemos dedicado a la traducción teatral, se nos han ido abriendo los ojos ante un hecho muy contundente: nada es fijo. Al principio, empezamos este proyecto con una idea y una postura que, poco a poco, fueron evolucionando hasta cambiar al final de perspectiva. En un principio, estuvimos de acuerdo con la postura actual de Susan Bassnett: el texto teatral es literatura y, por ello, hay que traducirlo como tal, mientras que la representación es tarea de otros. No obstante, a partir de la lectura exhaustiva de distintas referencias bibliográficas, y teniendo en cuenta siempre el contexto egipcio como contexto meta en este proyecto, nuestras ideas evolucionaron hacia una posición más intermedia que considera texto y representación como dos caras de una misma moneda. Con esto, queremos resaltar que el tiempo dedicado a la lectura de las diferentes fuentes bibliográficas, sobre todo aquellas que plantean puntos de vista más diversos, nos permitió ampliar nuestra perspectiva ayudándonos a relacionar la teoría con la práctica, sobre todo con respecto a la realidad predominante en el contexto traslativo-teatral egipcio. De esta forma, hemos llegado a considerar la traducción teatral desde otro punto de vista más práctico y más útil que esperamos pueda fomentar un desarrollo en la situación de esta práctica en Egipto.

Tenemos que señalar también que parte de nuestro crecimiento como investigadores se ha debido al contacto con otros investigadores, caso de nuestro compañero, Alejandro L. Lapeña, quien estaba desarrollando su tesis doctoral simultáneamente en el mismo campo y bajo la orientación de uno de mis directores, José Antonio Sabio Pinilla, y quien defendió su tesis casi un año antes que nosotros. El intercambio de ideas y opiniones que mantuvimos fue muy fructífero ya que Alejandro L. Lapeña cuenta con una experiencia práctica en el ámbito teatral, muy considerable para su edad, que abarca la escritura de guiones teatrales, su puesta en escena, la dirección, la elección del *atrezzo*, etc., a lo que hay que sumar la traducción de obras teatrales del portugués y francés al español. Su experiencia nos hizo profundizar en la reflexión en torno al hecho de la traducción teatral, valorando la situación desde distintos puntos de vista –teóricos y prácticos–, y considerando todo esto a la luz de la particularidad del contexto egipcio. La suma de este conjunto de factores nos ha conducido a donde hemos llegado hoy.

Lo que fue descrito por Santoyo (1995: 20) hace dos décadas como un *páramo* es ahora un campo de investigación rico y fértil, cultivado con distintas variedades. Desde los años 80, los estudios sobre la traducción teatral han conocido un continuo desarrollo. Sin embargo, el

verdadero desarrollo en este ámbito se observa claramente a partir del comienzo del nuevo milenio. No solamente ha habido un aumento en el número de estudios realizados, sino también en su temática, así como en los idiomas de traducción. Ahora el panorama de investigación abarca distintas áreas, entre las cuales: estudios que fusionan la teoría con la práctica; estudios sobre la interculturalidad en la traducción teatral; estudios que prestan más atención al teatro de los grupos sociales marginados; estudios que tratan sobre la complejidad de la práctica traslativa del teatro. No obstante, el árabe ha estado relegado en este desarrollo. Por eso, con esta tesis procuramos aportar nuestro granito de arena a un campo relativamente descuidado que no goza de mucho interés por parte de los investigadores.

El desarrollo de este proyecto responde fundamentalmente a dos cuestiones:

- i) el dilema que siempre ha marcado la actividad de la traducción dramática; y,
- ii) la particularidad del árabe como lengua y cultura meta de las traducciones.

La traducción teatral ha sido por lo general objeto de una gran disparidad de opiniones: i) unos consideran el texto teatral y su traducción como fenómenos literarios, desligándolos de su eventual representación; ii) otros privilegian la representación por encima del texto escrito, considerando este último de categoría inferior; iii) para otros no existe un predominio de uno sobre otro y, por consiguiente, defienden que la traducción debería tener ambos en cuenta porque son dos caras de una misma realidad. Nuestro proyecto arranca concretamente a partir de este dilema, considerándolo a la luz de la segunda cuestión mencionada arriba: la particularidad del árabe como lengua y cultura meta.

A diferencia de muchos otros idiomas, el árabe se caracteriza por la *diglosia*. Todos los países árabes comparten una modalidad estándar del árabe mediante la cual pueden comunicarse –por vía oral y escrita– entre sí sin problemas. No obstante, a la hora del habla diaria, cada país tiene su propio dialecto que, en algunos casos, presenta grandes diferencias con respecto al dialecto de otro país como es el caso de los dialectos de Marruecos, Argelia y Túnez con respecto al dialecto egipcio. Ahora bien, la diglosia del árabe en el contexto egipcio depende del tipo de comunicación que se está desarrollando. En el habla cotidiana, los egipcios se comunican en dialecto. En los programas de televisión, se usa el dialecto egipcio o el árabe estándar en función del tipo y objetivo del programa; en cambio, en los congresos y en los actos formales, se usa el árabe estándar como regla general. Este último es el que siempre se aplica en la escritura,

salvo en el caso de la literatura escrita en dialecto egipcio. La misma diglosia se puede ver en el teatro dependiendo de la temática de la obra representada: normalmente las obras que tratan temas históricos se representan en árabe estándar o, por lo menos, una mezcla entre estándar y dialecto, este último en un registro relativamente alto, mientras que las que tratan temas sociales o cotidianos se representan en dialecto egipcio, ya que de otra forma resultarían artificiales para el público.

Esta misma particularidad del árabe, valorada sobre todo a la luz del teatro, ha guiado nuestra elección del tema así como del corpus usado en el análisis práctico. En esta tesis, desarrollamos un estudio de las traducciones al árabe de obras dramáticas del autor español, Antonio Gala, con el fin de demostrar que, por lo menos en el contexto árabe en general y egipcio en particular, y teniendo en cuenta las particularidades de ese idioma expuestas anteriormente, la dualidad *traducción para leer y traducción para representar* se muestra inútil en la práctica y que una sola traducción podría funcionar perfectamente en ambos: lectura y escenario, ya que se trata de dos etapas de un mismo hecho.

Para ello, nos hemos basado en un corpus compuesto por siete obras dramáticas de Antonio Gala: las primeras cinco corresponden a cinco guiones televisivos de la colección *Paisaje andaluz con figuras* (*El fruto coronado*, *Al otro lado de la primavera*, *Azahara*, *Averroes* y *Almanzor*), junto con dos comedias: *Anillos para una dama* y *Los verdes campos del Edén*. Sin ninguna intención de infravalorar al famosísimo poeta y dramaturgo español, nos gustaría destacar que la elección del corpus responde a un criterio que tenía en cuenta las traducciones antes que los originales. Todas las traducciones fueron elaboradas por el mismo traductor, que es un famoso poeta en Egipto. Este fue el motivo concreto que nos animó a escoger sus traducciones como objeto de estudio. El hecho de ser poeta se ha visto reflejado en muchos pasos de sus traducciones. Nos referimos especialmente al registro tan alto que ha usado en la traducción junto con su preferencia por la poesía para transferir ciertos pasajes en prosa en los originales. La primera vez que leímos las traducciones nos dio la sensación de que eran versiones para la lectura que necesitarían cierta adaptación antes de ser eventualmente representadas, sobre todo por las razones que acabamos de citar. Esto fue corroborado más tarde por el propio traductor en un encuentro personal en agosto de 2010: Abu Hammam declaró que en caso de ser llevadas al escenario, bajaría un poco el registro lingüístico usado para que fueran adecuadas al

nivel de un espectador normal. Asimismo, comentó que hubo un proyecto en un momento con un director de teatro para representar *Anillos para una dama* pero que nunca vio la luz. Relacionando este dato con la calidad de traducción de los textos que no tiene en cuenta los factores que los distinguen como obras dramáticas, se nos ocurrió de repente que esta actitud por parte de los traductores egipcios podría ser una de las razones (la más importante) para explicar la escasez de teatro extranjero escenificado en Egipto. Salvo las obras más famosas de Shakespeare, Víctor Hugo y un par de escritores internacionales más, el teatro egipcio adolece de obras extranjeras representadas. De ahí que hayamos decidido profundizar en este aspecto con vistas a estudiar la calidad de algunas traducciones al árabe de obras teatrales españolas teniendo en cuenta los factores que las distinguen del resto de los géneros literarios.

La segunda razón que nos impulsó a elegir estas obras de Gala fue la variedad temática que presentan y que tendrá sus consecuencias en la modalidad del árabe usada en la traducción y, por ende, en la representación. Las primeras seis obras tratan temas históricos, concretamente acontecimientos y personajes andalusíes, y la séptima desarrolla un tema social de la vida cotidiana. Esta variedad, como se ha aludido más arriba, adquiere su importancia a la luz de la diglosia del árabe. Mientras que una obra histórica se puede representar en árabe estándar, como ha pasado varias veces en los escenarios egipcios, no ocurre lo mismo con una obra social que trata un tema de la vida cotidiana porque a los espectadores les resultaría ambigua y fuera de contexto. Cuando hablamos de la representación, nos estamos refiriendo, a la vez y de forma directa, a la traducción escrita. Es decir, al traducirse las primeras seis obras en árabe estándar, el lector egipcio no se enfrentará a ningún problema que suponga un obstáculo a la recepción de las mismas, dado que está acostumbrado a leer este tipo de libros en esta modalidad estándar cuyo registro es relativamente alto. Pero, en una obra de temática social, resultaría incoherente pues el lector egipcio esperaría un dialecto cotidiano –cuyo registro es considerablemente más bajo que el estándar– en el diálogo entre los vagabundos o la gente marginada en general, como es el caso de nuestra obra. Sin embargo, se encuentra con un diálogo desarrollado en árabe estándar con un registro tan alto como el que usaría un catedrático de filología árabe en un congreso sobre el idioma y no una persona normal hablando de forma íntima con los suyos. Aun así, al ser el traductor un poeta de élite cuya mayor preocupación es el estilismo lingüístico –que sin lugar a dudas lo domina con demasiada eficacia–, ha tratado las siete obras de la misma forma, usando en su transferencia la misma modalidad estándar con un registro árabe bastante alto. Todo esto

nos ha llevado a elegir estas traducciones como corpus para esta tesis con el fin de poder defender la idea que planteamos más arriba y que constituye la tesis fundamental de nuestra investigación.

Para llevar a cabo el análisis del corpus, nos hemos basado en la propuesta de Alejandro L. Lapeña (2014, 2015), que estuvo inspirada por otros modelos anteriores: Merino (1994), Ezpeleta (2007), Brumme (2008) y Littau (1993). En su tesis doctoral, Lapeña (2015) defiende un acercamiento a los textos escritos teniendo en cuenta los factores que los identifican como obras dramáticas. Con ello, hemos pretendido demostrar que las deficiencias que sufren las traducciones de nuestro corpus, elaboradas, en gran parte, como versiones para ser leídas y que estorbarían su lectura, coinciden, en su mayoría, con los problemas que un espectador tendría en una representación. Además, hemos argumentado que las mejoras que se harían para remediar estas deficiencias en la lectura se parecen en gran medida a las que se elaborarían para preparar una traducción para el escenario. Con esto, pasamos a justificar nuestro punto de vista: a nivel del árabe como idioma de traducción, no hacen falta dos traducciones para un mismo original, sino que una sola traducción podría funcionar en los dos niveles, textual y escénico. Para ello, hemos seguido un análisis descriptivo sistematizado, adoptando la representatividad, en primer lugar, cualitativa y, en el segundo, cuantitativa como el criterio básico en la selección de las muestras analizadas.

A lo largo del desarrollo del presente proyecto, hemos intentado como norma general ir al grano del asunto y evitar detalles que no sean relevantes. Esperamos y deseamos haber logrado este objetivo y que la extensión de la tesis se conforme con el criterio actual que privilegia una delimitación clara y ceñida al objeto de estudio que se defiende.

Sin contar esta introducción, el cuerpo de nuestro trabajo abarca seis capítulos. En el primero, hemos realizado un recorrido epistemológico-cronológico, trazando la evolución de los estudios del teatro como género desde sus comienzos hasta recientemente y partiendo de los investigadores más destacados –dentro y fuera de España– y de los trabajos que se han centrado en sus dos modalidades: la leída y la representada. Con este recorrido, hemos intentado demostrar el interés creciente que está recibiendo la investigación en este campo a nivel internacional. Asimismo, hemos planteado el dilema de la dualidad texto/representación que se considera el origen del dilema parecido que sufre la traducción de este género. Con este capítulo,

hemos querido dar una idea de las distintas posturas, opiniones y actitudes que han marcado los estudios sobre el teatro y que han tenido eventualmente sus consecuencias en la investigación sobre la traducción del mismo. A la vez, hemos querido ofrecer un esbozo de los estudios sobre el teatro como género antes de pasar a considerar su traducción, deseando de esta forma aclarar el inicio del dilema que sufre la investigación en la traducción de este género hasta hoy día.

El segundo capítulo lo hemos dedicado a una parte fundamental de este trabajo: trazar el desarrollo de la investigación en la traducción teatral desde sus comienzos hasta la actualidad. El primer propósito es ofrecer un panorama amplio de los estudios que han tratado este tema y las distintas consideraciones que han ido apareciendo a lo largo del tiempo. El segundo ha sido ofrecer una actualización relativamente exhaustiva de la bibliografía sobre este campo para rebatir la idea de que es pobre y escasa. Hecho esto, hemos tratado las distintas posturas que se han adoptado respecto al famoso dilema de la traducción teatral –*traducción para leer y traducción para representar*– revelando al final nuestro punto de vista y la posición que adoptamos al respecto: una posición intermedia que reconoce el texto y la representación como dos caras de una misma realidad y, por ende, apoya una sola traducción para ambos. A continuación, hemos expuesto las tres características que distinguen al texto teatral de los otros géneros literarios –*oralidad, inmediatez y multidimensionalidad*– y que serán la base para nuestro posterior análisis práctico.

El tercer capítulo gira en torno a dos cuestiones: primero, exponer la metodología empleada en el análisis práctico y, segundo, ofrecer una presentación del corpus manejado que incluye una breve presentación de los dos autores –autor original (Antonio Gala) y traductor (‘Abdellatif ‘AbdelḤalim ‘AbdAllah, apodado Abu Hammam)–, así como de las obras analizadas.

El cuarto capítulo ha estado dedicado enteramente al análisis de las obras del corpus mediante la aplicación del esquema metodológico propuesto por Alejandro L. Lapeña (2014, 2015) que examina las traducciones a la luz de los elementos relacionados con las tres características del teatro expuestas en el segundo capítulo: *oralidad, inmediatez y multidimensionalidad*. Conviene mencionar que hemos reproducido íntegramente los textos en español y árabe en los ejemplos que hemos usado en el análisis, aunque contengan erratas.

En el quinto capítulo, exponemos los resultados y las conclusiones obtenidas a raíz del análisis. Finalmente, el sexto capítulo recoge la bibliografía citada a lo largo del trabajo, a pesar de que haya mucha más la que hemos consultado. Aparte, hemos incluido en notas a pie de página algunas referencias bibliográficas que mencionamos en distintas partes de la tesis pero que no hemos consultado o bien porque están redactadas en idiomas que no manejamos o bien porque no hemos podido localizarlas. Las hemos citado completas con el fin de facilitar su localización a quien esté interesado.

Finalmente, hemos homogeneizado la terminología usada en este proyecto a favor de una lectura fluida. Para referirnos tanto a la obra escrita como al arte representado y para evitar repeticiones que podrían llevar a la confusión, hemos usado indistintamente los términos *drama* y *teatro* y, por consiguiente, *texto dramático* y *texto teatral*. Bien es cierto que existen ligeras diferencias en el uso de cada término; no obstante, nuestra decisión ha pretendido evitar confusiones y procurar un estilo fluido, carente de ambigüedades, así como no entrar en polémicas. En el caso de querer referirnos concretamente a uno de los dos aspectos del teatro, hemos usado las denominaciones *texto escrito* y *texto representado/escenificado/de la puesta en escena*. Para evitar también repeticiones, que pueden dificultar la lectura, hemos usado *acotaciones* y *didascalias* indistintamente para referirnos a las instrucciones dadas por el autor para la puesta en escena. En cuanto a los componentes del texto dramático, hemos usado a veces *diálogo* y *acotaciones/didascalias* y otras veces *texto principal* y *texto secundario*, esta última sin ninguna intención de infravalorar un texto frente al otro.

Resumidamente, con la presente tesis hemos procurado alcanzar dos objetivos:

- Realizar un trabajo sobre la traducción teatral teniendo en cuenta el árabe como idioma de traducción para, de este modo, aportar nuestro granito de arena en la laguna que existe en este campo.
- Demostrar que las prácticas traductorales ejercidas en Egipto respecto al género teatral podrían ser una de las razones –si no la más importante– de la escasez de teatro extranjero representado en los escenarios egipcios.

Esperamos que con este trabajo hayamos podido cumplir este deseo.

1. El teatro como género dramático¹

Surely no other art has stimulated theoretical speculation from persons in so wide a variety of other fields of endeavor as has theatre; it comes from philosophers and theologians, rhetoricians and grammarians, musicians, painters, poets, and –more recently– sociologists and political scientists, anthropologists and cultural historians, psychologists, linguists, and mathematicians. Behind each theorist lies a whole intellectual world, and often a whole nontheatrical discipline, with concepts, vocabulary, and a substantial tradition frequently quite remote from theatre, but within which a specific theoretical statement about theatre is developed (Carlson, 1993: 10).

Theatre is a crucible of civilizations. It is a place for human communication (Victor Hugo; cit. en Pavis, 2005: 6)

1.1. Desarrollo de los estudios sobre el teatro

1.1.1. Los estudios teatrales fuera de España

En 1969, el estudioso sueco Lars Hamberg llama la atención sobre el hecho de que, en la antigua Grecia, el arte dramático era un arte pensado para las masas mientras que el resto de la literatura no gozaba de igual número de interesados. La situación apenas ha variado a lo largo de los tiempos de tal forma que en el siglo XIX declara el dramaturgo ruso, Ostrovsky, que “drama is closer to the people than any other form of literature” (cit. en Hamberg, 1969: 91). En la actualidad –según Hamberg–, persiste esa realidad pero abarcando, junto con el teatro, la radio y la televisión. De la misma forma, Marvin Carlson reseña en el prefacio de la segunda edición de su libro *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (1993) el vertiginoso desarrollo que se ha producido en el campo de la teoría del teatro en cuestión de diez años que son los que separan la primera edición de la segunda cuyo contenido tuvo que actualizar con todo lo nuevo que se había realizado en el campo, desarrollo tanto en cantidad como en complejidad de los nuevos enfoques. Por todo ello, llama a los finales del siglo XX “age of theory” (1993: 11).

¹ En algunas de las citas mencionadas en este trabajo, hemos subrayado algunas partes con objeto de resaltarlas para luego comentarlas con mayor profundidad.

Sin embargo, pese a lo anteriormente apuntado, algunos estudiosos consideran aún el drama² el género literario menos estudiado comparándolo con la narrativa o la poesía, entre ellos destacamos a Fernando de Toro (2008: 26), quien subraya que entre 1987 y 1995 solamente se publicaron tres libros y unos cuantos artículos que trataban de la semiótica teatral. No obstante, basándonos en un artículo recopilatorio de M^a del Carmen Bobes (2004) en el cual recoge lo más importante que se ha hecho en el campo de la semiótica teatral en la última década del siglo XX, además de los estudios que hemos localizado por nuestra parte, pensamos que lo realizado en el ámbito de la semiótica teatral no es tan desolador como indica De Toro. De todas formas, por razones de relevancia en este trabajo no discutiremos en detalle si este campo sigue o no igual de descuidado y nos limitaremos a hacer un recorrido epistemológico-cronológico por los estudiosos cuyas ideas han ejercido mayor impacto en el campo del teatro.

Las tesis sobre el teatro se remontan a la *Poética* de Aristóteles. A pesar de existir antes algunas observaciones en torno a ese ámbito en los comentarios de Aristófanes y Platón, la primacía de la *Poética* aristotélica tanto en la teoría literaria como en la teoría del teatro es incuestionable.

Primer género tratado en la teoría de la literatura, el drama –en su variedad de tragedia, sobre todo– se estudiaba en su modalidad escrita como parte de la crítica literaria sin apenas atender a la representación (Bobes, 1997a: 9-17). Esta actitud en la que prevalecía el aspecto escrito en los tratados y estudios sobre el drama no era algo solamente del pasado, sino que se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. Hasta entonces todo lo relacionado con la representación se dejaba “as the happy hunting ground of reviewers, reminiscing actors, historians and prescriptive theorists” por considerarse “too ephemeral [...] for systematic study” (Elam, 1993: 5) y, por consiguiente, ajeno a la crítica científica. Entrado el siglo XX, empiezan a pronunciarse muchos estudiosos en contra de esta tendencia, entre ellos distinguimos a la española M^a del Carmen Bobes, quien hace hincapié en el doble objetivo del teatro –lectura y representación–, lo cual lo distingue del resto de los géneros literarios. Bobes afirma que texto y representación no se separan, que como existe el diálogo en el texto escrito, existe de la misma forma en la escena (escrito en el texto y hablado en la escena). Y lo mismo que existe lo verbal

² Dejamos para el siguiente apartado la discusión de la distinción entre *drama* y *teatro*. De momento, usaremos los dos términos indistintamente para referirnos al mismo fenómeno.

en ambos, se halla también en ambos lo no verbal: en el texto como referencia de los términos – *Texto Espectacular*– y en la representación como objeto. La investigadora española opina que, como sucede en la lírica cuando se limita a estudiar un solo fenómeno entre varios –los valores métricos o semánticos, etc.–, en el teatro se puede limitar a estudiar solamente el texto lingüístico pero sin perder de vista el marco general y presentar como total lo que nada más forma un solo aspecto. En resumen, confirma que, pese a ser de naturaleza distinta a la de los signos verbales, los signos no verbales son signos y pueden ser objeto de estudio semiótico (Bobes, 2004: 22-23).

Desde Aristóteles y a lo largo de varios siglos la teoría del teatro no experimenta cambios considerables y se mantiene en los límites fijados por el filósofo griego³. Es en el siglo XX cuando se produce un cambio sustancial en los estudios sobre el lenguaje y la literatura como consecuencia de la aparición y el desarrollo de los estudios estructuralistas y de la Semiótica que afectarán al teatro y al drama. Sin embargo, pese a ello, no podemos pasar por alto los esfuerzos de algunos nombres que siguen siendo hoy día referencias ineludibles en el campo de los estudios teatrales.

En 1926, Bertolt Brecht procede a acuñar en el terreno de la práctica teatral la noción de *distanciación* –en inglés *distancing*, *estrangement* o *alienation effect*– o “conjunto de estrategias utilizadas para crear un efecto de extrañamiento entre el actor y el espectador” (Ezpeleta, 2007: 31). No obstante, conviene señalar que esa noción no se considera totalmente nueva, sino que se remonta por su parte a la *Poética* de Aristóteles (1974: capítulo 22), donde el filósofo griego habla de lo mejor que sería la poesía si el poeta utilizara un lenguaje *peregrino* en vez del familiar mediante el uso de las metáforas, el adorno y las palabras extrañas. Es más, puede decirse que Brecht se inspira para desarrollar este principio en las ideas que formalistas rusos como B. Eichenbaum, V. Sklovski, B. Tomachevski y R. Jakobson habían desarrollado en el campo de la lingüística y los estudios literarios con el fin de resaltar cómo se construye la literariedad (Ezpeleta, 2007: 30-31). Sin embargo y pese a esa falta de originalidad en la noción, no deberíamos subestimar la importancia de Brecht en el ámbito del teatro, ya que, de acuerdo con Carlson (1993: 382), “[n]o other twentieth-century writer has influenced the theatre both as dramatist and theorist as profoundly as Bertolt Brecht (1898-1956)”.

³ Para más información sobre la situación de los estudios teatrales en algunas épocas fundamentales con posterioridad a Aristóteles, véase Marvin Carlson (1993).

No menos importante en este ámbito es el lingüista francés A. Julien Greimas (1966; cit. en Elam, 1993: 126-127), quien se inspira en la propuesta de su paisano, el filósofo E. Souriau (1950)⁴, en la que recomienda analizar el argumento del drama a partir de la posible disposición funcional de los elementos, así como en los hallazgos del formalista ruso V. Propp (1928)⁵, quien establece una taxonomía del cuento basada en las funciones de los personajes. Greimas desarrolla la teoría de la semiótica teatral aprovechando las contribuciones de Souriau y Propp, modificando sobre todo la noción de *funciones* del último que sustituye por el concepto de *actante* para expresar la manera cómo observamos a los personajes. Así, constatamos en la propuesta de Greimas la influencia, directa o indirecta, que han tenido Souriau y Propp en los estudios semióticos sobre el teatro.

Tampoco podemos obviar los esfuerzos del filósofo y científico norteamericano Charles S. Peirce, considerado el padre de la teoría de la semiótica moderna quien, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, establece su famosa clasificación de las funciones del signo y su concepción trídica al distinguir entre *icono*, *índice* y *símbolo*. Este trabajo sigue siendo considerado hoy día uno de los legados más importantes en el campo de la semiótica teatral. Peirce señala que las definiciones de las tres funciones del signo podrían cambiar según el contexto en que aparezcan. Las teorías de Peirce han servido para responder a cuestiones relacionadas con la manera cómo se genera el significado a partir de los elementos de los que dispone el autor teatral cuando escribe un texto dramático, así como la forma de integración de esos diferentes elementos en la representación (véase Houser, 1998).

Ahora bien, sin perder de vista los precedentes de la semiología general en Francia (F. de Saussure) y en Estados Unidos (Ch. S. Peirce), podemos localizar el nacimiento en su vertiente estética y poética de la semiología teatral en los países eslavos occidentales –la antigua Checoslovaquia y Polonia– durante la época que transcurre entre las dos guerras mundiales de 1914 y 1939. Ambas escuelas, la checa y la polaca, hacen hincapié en la diferencia entre el teatro y los otros géneros literarios dedicando especial atención a los signos dramáticos no verbales, es decir, a los signos de la representación. Empecemos primero con Checoslovaquia y luego pasamos a Polonia.

⁴ Souriau, Étienne (1950). *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. París: Flammarion.

⁵ Propp, Vladimir (1968). *Morphology of the Folktale*. Trad. Laurence Scott. Austin: University Texas Press.

El año 1931 representa una fecha importante en la historia de los estudios dramáticos. Es entonces cuando aparecen en Checoslovaquia dos trabajos que cambian las perspectivas del análisis científico del teatro: el primero es el libro de Otakar Zich cuya traducción al español sería *Estética del arte dramático*⁶ y el segundo es el artículo de Jan Mukařovský, “An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure”. Estas obras pioneras son fundamentales para el posterior desarrollo de la semiótica del teatro dentro y fuera del Círculo Lingüístico de Praga. Estos dos estudiosos, junto con el resto de los miembros del Círculo, darán el primer paso hacia la consideración de ambos: texto y representación, insistiendo en una semiótica particular para cada uno de los dos. Se excluye a Veltruský, quien se aferra a la postura tradicional que daba todo el crédito al texto sin entrar otras consideraciones.

Otakar Zich, precursor inmediato y padre fundador de la teoría del teatro en la Escuela de Praga, es considerado “uno de los más destacados e inclasificables estéticos checos, que marcó la transición entre la estética filosófica todavía psicológica y la teoría de las artes ya semiótica y estructural” (Jandová y Volek, 2000: 319). Zich apoya sus propuestas en la estética psicologista y en la filosofía husserliana. Su obra es considerada la primera gran obra checa sobre la teoría del teatro. En ella, expresa sus opiniones sobre la esencia y función del texto dramático, centrando su atención en el *drama* y la *ópera*. Reivindica que el teatro se compone de sistemas heterogéneos pero interdependientes y rechaza que un sistema predomine sobre los otros. En este sentido, es el primero entre los semióticos del teatro en negar la preponderancia automática del texto escrito; más bien lo entiende como un sistema más entre el resto de sistemas que dan lugar a la representación. Por consiguiente, niega al lenguaje verbal cualquier privilegio frente a los otros sistemas de signos en la representación. Más bien considera que todos los signos dramáticos – verbales y no verbales– mantienen en la obra una tensión dinámica, con lo que cualquiera de estos sistemas puede predominar sobre los otros estableciendo unas relaciones jerárquicas que no son ni fijas ni estáticas ya que cambian en cada representación (en Bobes, 1987: 49).

Gracias a este teatrólogo checo, el componente lingüístico del texto dramático vuelve a ser integrado en la estructura teatral después de la separación que había hecho Max Hermann en 1914 al excluir la literatura dramática de la historia del teatro. Es más, Zich llega a afirmar que el

⁶ Que sepamos, este libro no ha sido aún traducido –al menos a ningún idioma que conocemos (español, inglés, árabe)–, por lo que la información que incluimos ha sido recogida de trabajos en español y en inglés.

texto dramático no pertenece al arte literario, que la poesía dramática no existe y que el drama para leer pertenece al género épico (Veltruský, 2011), consideraciones que harían reaccionar a algunos investigadores en su contra, como Jiří Veltruský y Miroslav Procházka. Procházka (1984: 61) alega que el texto dramático está efectivamente influido por la épica pero no hasta el punto de poderse hablar de una dependencia completa. Veltruský (1941), por su parte, y pese a sus elogios de las aportaciones de Zich, considera que el punto débil de su teoría reside en que limita en exceso el objeto material de su estudio, pues abarca solamente las funciones que cada uno de los componentes teatrales desempeña en el llamado teatro *realista*, por lo que le acusa de parcialidad por atender únicamente a este teatro.

No obstante, y pese a estas críticas, no podemos negar las contribuciones de Zich en el campo de la semiótica teatral, y que desglosamos a continuación:

i) Divide los componentes del teatro en *visuales* y *auditivos* y los relaciona con la distinción entre las *artes del espacio* y las *artes del tiempo*: en el teatro, tanto los signos auditivos como los visuales se organizan en ambos: espacio y tiempo. Esta diferenciación demuestra la eficacia de Zich como esteta y teatrólogo, pues presenta en los años treinta temas considerados hoy día actuales. Al haber estudiado la forma en que se mezclan e interpenetran estos dos tipos de signos y los dos principios que los organizan, Zich presenta la característica principal que distingue el teatro de los otros géneros artísticos.

ii) Desarrolla el concepto crucial de lo que denomina *espacio dramático* o '*dramatic space*', que se refiere a "the dynamic ([...]) spatial aspect of dramatic action or [...] the constantly changing cluster of relations among the subjects, tools and complements of that action; these space relations continually change in time because every movement, gesture, utterance or sound [...]— modify their pattern" (Veltruský, 1981: 232).

iii) Sienta prácticamente las bases de la semiótica teatral cuando distingue en el proceso de la actuación entre los conceptos de *signans* y *signatum*: "[he separated] the stage figure created by the actor from the character, or *dramatis persona*, represented by that figure – and [...] separated them both from the actor as an artist" (Veltruský, 1981: 232). Huelga decir que la mayoría de los teóricos de la Escuela de Praga se muestran reacios a aceptar que el concepto del '*stage figure*' sea distinto tanto del actor como del carácter.

En cuanto a Jan Mukařovský, es considerado uno de los estructuralistas más famosos en el campo de estudio de la literatura y el más teórico de los miembros del Círculo de Praga. Su artículo “An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure” (1931), donde clasifica el repertorio de los signos gestuales y sus funciones en la mímica usada por Charlie Chaplin en *Luces de la ciudad* (*City Lights*), representa el primer paso hacia una semiótica propia de la representación. En su conocida comunicación “Art as Semiotic Fact”⁷, pronunciada en el *VIII Congreso Internacional de Filosofía* celebrado en Praga en 1934, Mukařovský insiste por primera vez en la esencia del arte como un *hecho signifiante*, es decir, como un *hecho semiológico* y afirma que es a la vez signo, estructura y valor que puede ser interpretado por los receptores.

Partiendo de la definición de signo ofrecida por Saussure (1916), Mukařovský distingue entre dos aspectos de la unidad de arte que, en este caso, es la representación teatral en su totalidad: el primero es el *signifiante*⁸ que es el soporte del significado, es decir, la obra de arte en sí misma como ‘*artifact*’ (Mukařovský [1934] 1986: 3); y el segundo aspecto es el *significado* que es el ‘*aesthetic object*’ ([1934] 1986: 8). Continúa afirmando que la obra de arte no puede reducirse a su aspecto *material* como ‘*artifact*’, ya que, al desplazarse en el tiempo y el espacio, “cambia completamente de aspecto y de estructura interna” ([1934] 2000: 89). Al contrario, destaca que es un *significado* en sí que adquiere *significación* a través del acto de la percepción, cosa que afirman Fokkema e Ibsch cuatro décadas más tarde: “Puesto que el transfondo social y cultural, en el que se percibe el artefacto, cambia, la interpretación y valoración de la obra de arte cambiará paralelamente” (Fokkema e Ibsch, 1988: 50).

Asimismo, Mukařovský ([1934] 1986: 5-6, 9; 2000: 90-91, 94) considera la obra de arte como un *signo autónomo* compuesto por tres partes: i) objeto *material* (signifiante) creado por su artista; ii) objeto *estético* (significado) existente en la conciencia colectiva; y iii) relación con lo que está siendo expresado, que se refiere al contexto total del fenómeno social como, por ejemplo, filosofía, religión, política, economía, etc. Este *signo autónomo* se caracteriza por el

⁷ Con respecto a este trabajo, las citas y referencias se toman unas veces de la traducción inglesa (1986) y otras veces de la traducción española (2000) debido a la diferencia que manifiesta la traducción del trabajo entre los dos idiomas, lo que hace que algunas partes llamen la atención en uno sin encontrar su equivalente de la misma forma en el otro.

⁸ La primera unidad de representación ha recibido distintas denominaciones: por ejemplo, para Saussure es el ‘*signifiant*’, para Mukařovský ([1934] 2000) *símbolo externo*, y para Elam (1993) es el ‘*sign vehicle*’.

hecho de servir de intermediario entre los miembros de una misma comunidad o grupo. Sin embargo, no es necesario que se refiera a objetos o situaciones reales que nos rodean, sino basta con que sea entendido de la misma forma por ambos: emisor y receptor.

En otro estudio, Mukařovský (1940; cit. en Ezpeleta, 2007: 38-39) realiza una *reelaboración* del concepto de estructura, entendida como la suma total de sus partes, para añadir la idea de que cualquier conjunto estructural significa cada una de sus partes y viceversa, que cada una de esas partes significa este conjunto. En este sentido, el texto de la representación se convierte en un macrosigno cuyo significado se establece por su efecto total. La importancia de esta aproximación para la semiótica del teatro y del drama reside en dos razones:

i) enfatiza la subordinación de todos los elementos que contribuyen a construir un conjunto textual unificado y resalta la importancia del papel del espectador en la construcción del significado de este conjunto (macrosigno).

ii) permite considerar la representación no como un solo signo, sino como una red de unidades semióticas que pertenecen a sistemas diferentes pero cooperativos.

Otro de los pioneros del estructuralismo checo, cuyos estudios han sido, y siguen siendo, fundamentales en el trabajo actual de la semiótica teatral, es Jiří Veltruský⁹. De entre ellos destacamos su artículo “Dramatic Text as a Component of Theater” (1941) y su exhaustivo libro *El drama como literatura* (1990), descrito por F. de Toro en una nota introductoria como “una piedra angular más en el estudio y el conocimiento del teatro” (1990: 7).

A diferencia de los otros miembros del Círculo de Praga, quienes centran sus estudios en los signos no verbales de la representación, Veltruský dirige su atención hacia los signos lingüísticos del texto dramático. Este enfoque ha sido criticado más tarde por algunos investigadores como F. Gutiérrez (1993) por producir una parcelación y una reducción no deseables del objeto de estudio de la semiótica teatral¹⁰. En sus trabajos, Veltruský trata de averiguar las relaciones que existen entre el sistema de signos lingüísticos del texto dramático (*‘language sign system’*) y el sistema

⁹ En el apartado de Jiří Veltruský, las citas y referencias se toman unas veces de traducciones de sus estudios al inglés y otras veces de traducciones al español debido a la diferencia que manifiesta la traducción del mismo trabajo entre los dos idiomas, lo que hace que algunas partes llamen la atención en uno sin encontrar su equivalente de la misma forma en otro.

¹⁰ A diferencia de Fabián Gutiérrez, M^a del C. Bobes (1987: 56) considera la preferencia de Veltruský por el aspecto lingüístico del texto dramático más que por su virtual representación como un enfoque parcial pero no reduccionista, ya que, según ella, su actitud no supone una vuelta al privilegio de la palabra que había sostenido la crítica historicista, sino una elección de un objeto de estudio parcial.

de signos de la representación (*'acting sign system'*). Su objetivo es analizar las propiedades del texto dramático –entendido como uno de los principales componentes de la estructura teatral– que determinan su lugar en la estructura del teatro. Entiende que debe ser así porque la complejidad de la relación entre el drama –como obra poética– y el teatro –como espectáculo– ha originado frecuentes polémicas cuyo fundamento radica en la suposición apriorística de que “el drama se realiza con perfección sólo en su escenificación y, viceversa, que el teatro queda vinculado obligatoriamente al drama” (Veltruský, [1941] 1997: 33).

Veltruský comprueba que el drama como texto escrito ejerce una gran presión sobre los distintos componentes de la representación teatral, puesto que el significado total de los componentes de la realización escénica así como su posición en la estructura de la representación “está[n] predeterminado[s] por el texto” ([1941] 1997: 53). Esta *predeterminación* de la representación en el texto es criticada más tarde, sobre todo por los vanguardistas, como G. Pugliatti (1976; cit. en Elam, 1993: 209) quien no consideran el texto escrito como aquello que se traduce en la escena sino que, al revés, es la transcripción lingüística de la potencialidad escénica. Otra crítica en contra de esta consideración viene de parte de M. Procházka (1984: 65) quien alega que:

[...] Veltruský sobrestima el valor de las acotaciones y subestima las posibilidades semánticas de los signos quinésicos y paralingüísticos, los cuales, en la representación, pueden ir más allá de las «instrucciones» del texto; la tesis sobre el «significado total» de un componente concreto no es condición suficiente, pues está basada en la correspondencia de significados y cosas (no signos) y es demasiado general respecto a la importancia de los signos que aportan los actores.

En cuanto a su trabajo *El drama como literatura* (1990), es considerado el primer intento de tratar profundamente la diferenciación de la literatura en géneros –lírica, épica y drama–, ya que tanto a los estructuralistas como, anteriormente, a los formalistas rusos les interesaba más su diferenciación en poesía y prosa. Veltruský lleva a cabo este intento siguiendo los pasos de Max Hermann (1914) quien, como aludimos anteriormente, a principios del siglo XX decide excluir la literatura dramática de la historia del teatro, considerando este último como un arte *sui generis* y, por consiguiente, *independizando* los estudios teatrales de los literarios. Al separar el teatro del drama, se hace posible percibir el drama como un género literario comparable desde todo punto de vista con la lírica y la narrativa (Veltruský, 2011: 350). Así, Veltruský establece una primera diferenciación entre el *teatro* y el *drama*, entendiendo el último como literatura o *género* literario

en primer plano basándose en la integración conceptual de las acotaciones en la estructura literaria del drama efectuada por Roman Ingarden (1931)¹¹ –que veremos más adelante– y en la descripción lingüística del diálogo realizada por Mukařovský (1940; cit. en Ezpeleta, 2007: 38-39). Así, el *texto dramático* para él es un texto escrito para ser leído según las convenciones de ese género, mientras que su posterior relación con la representación queda fuera de sus límites genéricos. Es más, sugiere que las acotaciones están, ante todo, pensadas para los lectores y que desaparecen en la representación siendo sustituidas por otros signos no lingüísticos. Con lo cual concluye que un texto con estas características es sin lugar a dudas *literario*. Por consiguiente, rechaza el razonamiento *falso* que hacen varios teóricos al excluir deliberadamente el drama de la literatura y refutar su existencia autónoma manifestando que se trata meramente de un componente –verbal– del teatro. Veltruský presenta abundantes pruebas que muestran la inexactitud de esta opinión: por un lado, señala que otros tipos de texto –la lírica y la épica– pueden ofrecer material para la representación escénica; por otro, matiza que la integridad de una obra dramática se manifiesta de una forma suficiente en su lectura. Prueba de ello es la cantidad de obras dramáticas que han sido escritas únicamente para ser leídas y no representadas. Además, resalta que junto con los casos de obras producidas para ser leídas, todas las obras dramáticas son leídas con frecuencia de la misma forma que los poemas y las novelas:

El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo el lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmateriales, mientras que en el teatro se constituyen en los soportes materiales del significado (Veltruský, 1990: 15).

Las contribuciones más significativas de la Escuela de Praga en relación con la *semiotización de la representación* (*'stage semiotization'*) han sido las llevadas a cabo por Petr Bogatyřev y Jindřich Honzl. Los estudios folkloristas del primero han jugado un papel esencial en la paulatina concreción de la Semiótica de este Círculo. Su estudio más interesante en este sentido es el titulado “Semiotics in the Folk Theater” (1938) donde enuncia uno de los principios más importantes en la semiótica teatral y que resultará muy fructífero en la teoría posterior: que el signo dramático es *connotativo*, es decir, que muchos de los signos producidos en el teatro no son sencillos, sino que son *signos de signos*: “In the theater, [...], all theatrical phenomena are

¹¹ Ingarden, Roman (1931). *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer.

signs of signs, or signs of material objects” (Bogatyřev, [1938] 1986: 47-48). En este trabajo, Bogatyřev intenta por vez primera delinear los componentes básicos de la semiosis teatral, discutiendo la movilidad, flexibilidad y dinamismo de los signos teatrales. Trata el teatro como un medio que lo transforma todo en una estructura semiótica de tal manera que incluso los objetos reales se vuelven para los espectadores signos de signos o signos de objetos verdaderos. Cuando habla de la *transformabilidad* de los signos teatrales, a lo que se refiere más que nada es a la forma en que estos signos pueden cambiarse, tanto por derecho propio como en la forma en que son percibidos. Como consecuencia, mantiene que los signos en el teatro adquieren un conjunto de valores y funciones por derecho propio y se vuelven infinitamente variables y complejos. Con su tesis acerca del poder significativo que el escenario confiere a los objetos materiales que podrían no poseer en su función social normal, Bogatyřev se convierte en el primer semiótico que considera la función significativa de todos los elementos de la representación (Bogatyřev, [1938] 1986: 35-36). Dos años más tarde, Veltruský adopta la misma postura sosteniendo que “[a]ll that is on the stage is a sign” ([1940] 1964: 84).

La tesis de Bogatyřev pasa a ser prácticamente el manifiesto de la escuela dramática semiológica de Praga y su aportación más destacada ya que la semiotización de los objetos, por el hecho de estar en el escenario, será la tesis fundamental para establecer diferencias entre signos previos a la representación, signos codificados socialmente y signos circunstanciales, que son los objetos situados en la escena y que pasan a significar en un conjunto dramático (Bobes, 1987: 52).

En cuanto a Jindřich Honzl, combina en “Dynamics of the Sign in the Theater” (1940) el enfoque estructuralista de Zich con el énfasis de Bogatyřev sobre la *transformabilidad*, contribuyendo así a un mejor entendimiento de la percepción y la variabilidad de los signos teatrales. Honzl expone en su estudio las diversas implicaciones que encierra el hecho de que todo lo que está sobre el escenario significa otra cosa y así el teatro es esencialmente una serie de signos fácilmente *transformables*. Concibe la estructura de la representación teatral como una jerarquía dinámica de elementos que no puede determinarse *a priori* y resalta que la variabilidad de esta estructura corresponde a la transformabilidad de los signos teatrales (Honzl, [1940] 1986: 93). Es más, Honzl descubre que la capacidad del espectador para leer los signos añade una dimensión extra de complejidad; observa que hay momentos cuando “one of the components

submerges below the surface of the spectator's conscious attention" ([1940] 1986: 90) porque su atención al diálogo o a la acción dramática podría o bien desviar los componentes visuales hacia el fondo o bien anular la percepción acústica. Estima que es esta misma transformabilidad la que ha causado tanta confusión a la hora de definir el arte dramático, distinguirlo de las otras artes y localizar su esencia. Para él, 'acting' o 'action' es la esencia del arte dramático "[which] unifies word, actor, costume, scenery, and music in the sense that we could then recognize them as different conductors of a single current that either passes from one to another or flows through several at one time" ([1940] 1986: 91). Las transformaciones en esta corriente reflejan distintas representaciones, diferentes estilos y diversas épocas.

Con esto, no cabe ninguna duda de que "[...] the Prague School theory of theater brought to light certain problems of the semiotics of art that would otherwise have remained hidden; which of course does not mean that it was always able to solve them" (Veltruský, 1981: 225).

La orientación semiológica en el estudio del teatro arranca en Polonia por las mismas fechas que en Checoslovaquia, concretamente lo hace con la obra de Roman Ingarden, a la que sigue la de M. Wallis y, un poco más tarde, la de Tadeusz Kowzan. Tres años después de haber presentado Mukařovský su artículo "Art as Semiotic Fact" en Praga, Wallis (1937; cit. en Gutiérrez, 1993) presenta una comunicación en el *II Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte* en París en la que propone la aplicación del método semiológico al estudio de la obra de arte, principalmente las artes que él llama *semánticas* como el teatro, puesto que considera *incompleto* el estudio de formas de esas obras.

Roman Ingarden, filósofo y teorizador de estética, es discípulo del filósofo alemán Husserl, cuya influencia será decisiva en su orientación estética. En 1931, publica su obra más importante que ve la luz el mismo año que las dos obras claves praguenses de Zich y Mukařovský. En ella, realiza un estudio sistemático de la obra literaria en general, siguiendo los principios de la fenomenología, aunque de forma original (Bobes, 1987: 57). A partir de la tercera edición, Ingarden incorpora a su trabajo un artículo sobre "Las funciones del lenguaje en el teatro" (1958), en el cual continúa la labor que había iniciado anteriormente en su libro y trata en detalle las diferentes utilizaciones y funciones –que llama a menudo *complejas*– de las formas lingüísticas en el teatro. Es más, critica el hecho de que varios teóricos se centren únicamente en la forma de la obra sin prestar suficiente atención a cómo se usa el lenguaje en el drama escenificado.

Ingarden estudia la obra literaria aislada como una entidad estática. En su artículo, amplía dos tesis que había planteado anteriormente en su libro: a) en una obra dramática se distinguen dos textos, el *principal* que son “las palabras pronunciadas por los personajes”, que cualifica la obra como dramática frente a la poesía y la narrativa, y el *secundario* que son “las acotaciones para la puesta en escena dadas por el autor” que la cualifican como teatral (Ingarden, [1958] 1997: 155); b) el texto dramático es un caso límite de la literatura puesto que utiliza, además del lenguaje, otros signos en la representación como los cuadros visuales. Ingarden rechaza la idea de que la escenificación sea una *realización* de una obra literaria anterior y defiende que la puesta en escena añade elementos no lingüísticos pero significativos a la vez que reinterpreta otros en el *original*.

En cuanto a la distinción de Ingarden entre *texto principal* y *texto secundario*, Jean-Marie Thomasseau ([1984] 1997: 84) se muestra reacio prefiriendo la división *texto dialogado* y *paratexto*, puesto que considera que la primera distinción “corre el riesgo de establecer un juicio de valor entre ambos textos”; por ello, rechaza cualquier tipo de relación jerárquica entre ambas formas textuales. El mismo rechazo muestra Pilar Ezpeleta (2007: 36) quien aplica en su libro *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* la división de Thomasseau y no la de Ingarden para evitar esa jerarquización entre ambos textos. Por nuestra parte, usaremos la división de Ingarden, pero sin ninguna intención de establecer relaciones jerárquicas entre los dos textos; solamente porque nos parece oportuna por basarse el análisis en esta tesis en los diálogos, por lo que en este caso suponen una prioridad para nosotros.

Como acabamos de ver, durante los años treinta y principios de los cuarenta los miembros del Círculo Lingüístico de Praga en Checoslovaquia junto con Roman Ingarden en Polonia toman la iniciativa para sentar las bases de una semiótica del teatro. No obstante, sus investigaciones no son continuadas y pocos son los trabajos que encontramos en las siguientes dos décadas. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la metodología semiótica comienza a aplicarse al arte, se empleará primero en el estudio de la literatura para luego pasar paulatinamente a la pintura, la música, el cine y el teatro (Carlson, 1993: 490-491). La naturaleza compleja del signo semiótico del drama, más compleja que en la narrativa o la lírica, y la posibilidad de análisis de los sistemas sémicos no verbales proporcionan a las investigaciones dramáticas un nuevo horizonte y es a partir de los años sesenta cuando la semiótica se convierte

en una base teórica importante para los estudios teatrales. A partir de entonces, aparecen estudios que enfocan los problemas de los signos dramáticos sin presuponer un enfrentamiento entre texto y representación, sino que más bien los consideran complementarios (Ezpeleta, 2007: 39).

El detonante de esta nueva situación son algunas páginas publicadas en 1963 por el semiótico francés, Roland Barthes, en donde el teatro se privilegia como objeto semiótico. Allí, Barthes explica cómo podría relacionar su interés por la semiótica con el teatro en general y el teatro de Brecht en particular. Llama al teatro “[u]na especie de máquina cibernética” que en cuanto se levanta el telón, empieza a enviarnos mensajes simultáneos informativos (tanto del decorado, de los trajes, de la iluminación, como de los actores y sus ubicaciones, sus gestos, su mímica y sus palabras). Algunas de estas informaciones se mantienen (caso del decorado), mientras otras cambian constantemente (caso de las palabras y los gestos). Continúa diciendo que esta *polifonía informacional* o *espesor de signos* es la característica fundamental del teatro que lo convierte en uno de los mayores desafíos en el análisis semiótico (Barthes, 2003: 353-354). Lamentablemente, Barthes no pudo continuar desarrollando los puntos que había planteado en sus discusiones.

Es entonces cuando el semiótico polaco Tadeusz Kowzan retoma en los años setenta la herencia estructuralista de la Escuela de Praga. Kowzan centra su interés en el teatro tanto en los aspectos textuales como en los correspondientes a la fase espectacular. Pero señala que el objeto de la semiótica teatral es la *mise en scène* y no el texto literario. Tanto en su artículo “El signo en el teatro” (1968) –obra que abre la vía a la renovación de la semiología teatral– como en su libro *Literatura y espectáculo* ([1975]1992), Kowzan trata la semiología del arte del espectáculo mediante un análisis estructuralista y así reafirma los principios básicos de la Escuela de Praga, sobre todo la semiotización del objeto: “En una representación teatral todo se convierte en signo” ([1968] 1997: 126). Consolida la noción estructuralista de *transformabilidad* de los signos entre diferentes sistemas, así como criticar las reflexiones de Mukařovský (1934) por ser de carácter muy general, por no proponer ningún método de análisis semiológico en el dominio del arte y por considerar la obra de arte como *un* signo en vez de considerarla como un conjunto o una secuencia de signos (Kowzan, 1997: 123).

A Kowzan, se le debe una de las primeras y más coherentes tipologías de los signos teatrales. Al principio, distingue entre signos *naturales* y otros *artificiales*, diferenciación conocida desde

San Agustín (1957). Se sitúa en el nivel de la emisión y no en el de la percepción y depende de la presencia o ausencia de la *intencionalidad* o *voluntad* de emitir el signo. Entiende que los signos *naturales* “nacen y existen sin participación de la voluntad; adquieren carácter de signo por el que los percibe, quien los interpreta, si bien ellos son emitidos involuntariamente. Esta categoría comprende principalmente los fenómenos de la naturaleza (...), y las acciones de los seres vivos no destinados a transmitir un significado (actos reflejos)”, mientras considera que los signos *artificiales* “son creados por el hombre o por el animal voluntariamente, para señalar algo, para comunicarse con alguien” (Kowzan, [1968] 1997: 129-130). Coincidimos con Kowzan al considerar que esta oposición no es nada absoluta ya que una vez utilizado un signo en el teatro, adquiere un valor significativo mucho más acusado que en su uso primitivo (*Ibíd.*: 130).

Sin embargo, y pese a la relativa claridad de la anterior distinción de signos, el semiótico polaco se muestra insatisfecho alegando que no resuelve todos los problemas prácticos en la escena. Por lo que propone otra codificación de signos, aun más delimitada, precisa y transparente, basada en tres dicotomías: i) signos localizados dentro/fuera del actor; ii) signos auditivos/visuales; y iii) signos desarrollados en el tiempo, en el espacio o en ambos. Así, logra determinar trece sistemas de signos que agrupa en cinco apartados dependiendo de si se refieren al texto hablado, a la expresión corporal, a la apariencia externa del actor, a la configuración del espacio escénico o a los efectos sonoros no articulados. A la vez, hace especial hincapié en la naturaleza no jerárquica de los distintos sistemas de signos. A continuación, desglosamos lo que acabamos de expresar de forma más clara:

1. Sistemas que se refieren al texto pronunciado: (conciernen al actor)
 - i) la **palabra** (*signo auditivo – funciona en el tiempo*)
 - ii) el **tono** (*signo auditivo – funciona en el tiempo*)
2. Sistemas que se refieren a la expresión corporal: (conciernen al actor)
 - iii) la **mímica del rostro** (*signo visual – funciona en ambos: espacio y tiempo*)
 - iv) el **gesto** (*signo visual – funciona en ambos: espacio y tiempo*)
 - v) el **movimiento escénico del actor** (*signo visual – funciona en ambos: espacio y tiempo*)
3. Sistemas que se refieren a la apariencia externa del actor: (conciernen al actor)
 - vi) el **maquillaje** (*signo visual – funciona en el espacio*)
 - vii) el **peinado** (*signo visual – funciona en el espacio*)

- viii) el **traje** o **vestuario** (*signo visual – funciona en el espacio*)
- 4. Sistemas que se refieren a la configuración del espacio escénico:
 - ix) los **accesorios** (*signo visual – funciona en el espacio*)
 - x) el **decorado (escenografía)** (*signo visual – funciona en el espacio*)
 - xi) la **iluminación** (*signo visual – funciona en ambos: espacio y tiempo*)
- 5. Sistemas que se refieren a los efectos sonoros no articulados:
 - xii) la **música** (*signo auditivo – funciona en el tiempo*)
 - xiii) los **efectos sonoros (los ruidos)** (*signo auditivo – funcionan en el tiempo*) (Kowzan, [1968] 1997: 132-145).

Gracias a esta codificación sistemática, Kowzan logra establecer que el lenguaje en que está escrito un texto dramático forma un solo signo entre los varios que componen una representación. Asimismo, muestra que un texto dramático comprende una serie de sistemas extralingüísticos – como el tono, la entonación, etc.–, así como un *subtexto* o *texto gestual* determinado por los movimientos que hace un actor cuando pronuncia ese texto.

Más tarde en 1990, Kowzan plantea la discusión sobre la existencia o no de un signo teatral específico, exponiendo opiniones a favor (Erika Fischer-Liche) y en contra (Patrice Pavis). Además, argumenta la cuestión de la *unidad semiológica* que sirve de instrumento para la segmentación de la textura de un espectáculo, manifestando su rechazo hacia el uso del término *unidad* en beneficio de la noción de *entidad sémica* que resultaría más adaptada a la especificidad teatral (Kowzan, 1990: 250). Anteriormente a este estudio y con un enfoque parecido, Alessandro Serpieri, junto con otros investigadores, realizaron en 1981 un trabajo colectivo en el cual proponían la segmentación del texto dramático con el fin de identificar las unidades semiológicas que intervienen en la producción del significado en la escena. Serpieri definió la unidad semiológica del lenguaje teatral como “*a unit of performative discourse simultaneous with its indexical axis*” (Serpieri *et al.*, 1981: 169). Según este planteamiento, “[i]n a dialogue, two characters speak, but not always on the same axis: they simulate, declare, order, project, allude. Thus their utterances can be segmented at every *change of performative-deictic orientation* by one speaker with regard to the other” (*Ibíd.*).

La delimitación estructuralista de Kowzan de la posición del texto verbal en la creación del teatro ha sido seguida por una serie de intentos para explicar la relación entre el texto escrito y el

representado así como para establecer una gramática de la representación. Así, es a partir de los años setenta cuando empiezan a proliferar los estudios dedicados total o parcialmente a la semiótica teatral en varios idiomas: francés, inglés, italiano, español, checo, polaco, etc. En efecto, los estudios de Patrice Pavis (1976¹², 1984), Anne Ubersfeld (1989, 1997), Keir Elam (1993), Marco De Marinis (1978, 1979)¹³, Manfred Pfister (1993), por citar sólo algunos nombres, han tenido una importancia fundamental para consolidar definitivamente la semiología teatral.

En 1976, el semiólogo francés Patrice Pavis propone, supuestamente por vez primera, un modelo teórico que puede ser usado para estudiar tanto la semiótica de la puesta en escena como la del texto dramático. Siguiendo con su interés por la semiótica, le concede un espacio importante en su *Diccionario del teatro*¹⁴ (1984) que categoriza como diccionario enciclopédico donde propone una visión general del lenguaje teatral e invita a profundizar en la crítica.

En cuanto a Anne Ubersfeld, se manifiesta de acuerdo con Bogatyrev sobre la flexibilidad del signo teatral al constatar la posibilidad de sustitución de un signo por otro procedente de un código distinto (1989: 24). Su obra *Semiótica teatral* (1989) es considerada uno de los estudios más rigurosos y ambiciosos. En ella, estudia, desde un punto de vista semiótico, el texto dramático como base para la representación realizando un análisis semiótico del texto escrito teniendo en vista la representación. Insiste en dos cuestiones importantes: la primera, que cualquier noción de teatro debe considerar ambos –texto escrito y representación– como un todo indisoluble; y, la segunda, que el texto dramático es *incompleto (troué)*, lleno de grietas y lagunas que, supuestamente, representan la dimensión gestual insertada en él y que se realiza solamente en la *mise en scène*. Por consiguiente, Ubersfeld llega a distinguir entre *T* (texto escrito), *R* (representación) y *T'* que es un texto interpuesto como mediador entre los dos, necesario para el producto final; dicho de otra forma, es el texto de la puesta en escena o el guion. Así, propone la ecuación: $T + T' = R$, donde *T'* es el texto que proporciona respuestas a las

¹² Pavis, Patrice (1976). *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.

¹³ De Marinis, Marco (1978). "Lo spettacolo como testo I". En: *Versus*, n.º 21, pp. 66-100; (1979); "Lo spettacolo como testo II". En: *Versus*, n.º 22, pp. 3-28.

¹⁴ En este contexto, no podemos pasar por alto otros diccionarios útiles para los distintos tipos de estudios dramáticos así como para los semiológicos, como el *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* (1991), concebido por Michel Corvin, la monumental *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (1986) de Thomas A. Sebeok, junto con otros diccionarios, aunque algunos sin planteamientos semióticos, como los de Genoveva Dieterich (1974, 1995), Manuel Gómez (2007), Ricardo de la Fuente (2002, 2003), Marc Vuillermoz (1998), José Antonio Pérez (1997), entre otros.

preguntas planteadas por los vacíos en el *T*. Asimismo, Ubersfeld plantea la pregunta sobre los límites del texto escrito y la posibilidad de un texto interior que se lea entre líneas. En este sentido, coincide con ella Fernando de Toro (2008), quien apoya la existencia de un objeto teórico intermedio entre el texto dramático y el texto espectacular, al que llama primeramente *texto de la puesta en escena* y más tarde lo denomina *texto espectacular virtual*. A favor de la última denominación de De Toro, se manifiesta Marco de Marinis en el prefacio de su libro diciendo: “El aspecto más interesante de esta noción de “texto espectacular virtual”, en nuestra opinión, reside en el hecho de clarificar de una manera definitiva e indiscutible bajo qué modalidad el texto dramático entra en el proceso teatral y cómo, desde aquí, puede ser correctamente captado por una semiótica teatral” (De Toro, 2008: 12).

Sin embargo, Marco De Marinis (cit. en Carlson, 1993: 499-500) rebate en dos artículos consecutivos –1978 y 1979– la consideración de Ubersfeld del texto dramático desde un punto de vista semiótico como base para la representación. De Marinis afirma que una verdadera semiótica teatral “must move away from a consideration of the (written) text as a spectacle to one of the spectacle as (semiotic) text” (cit. en Carlson, 1993: 499), destacando la idea de la *ostentación*, que toma de Umberto Eco (1977), como un proceso fundamental para la producción de signos en el teatro¹⁵.

En 1977, aparece un estudio realizado por Keir Elam sobre el lenguaje dramático en el cual trata el tema de su *foregrounding* o *actualización* a través de ciertos medios como el *metalenguaje* y la *connotación* y llega a la conclusión de que el lenguaje en el escenario nunca puede llegar a *actualizarse* totalmente. Un poco más tarde, ve la luz su libro *The Semiotics of Theatre and Drama* (1993), siendo el primero de su clase en lengua inglesa y el primero en presentar un estudio exhaustivo de todo lo que se había hecho anteriormente en este campo. Considera el teatro en sus dos dimensiones –texto y espectáculo–, además de abarcar investigaciones en la kinésica, proxémica y prestarle atención a la *ostensión* y la *deixis*. A modo de conclusión, propone un modelo de análisis dramatológico además de llamar la atención sobre la importancia de dirigir los futuros estudios hacia la investigación en el texto y el contexto de la representación. Pese a ello, Jean Alter (1981) critica a Elam el hecho de introducir varias teorías

¹⁵ Umberto Eco introduce en su artículo “Semiotics of Theatrical Performance” (1977) el concepto de *ostentación* que, según él, consiste en “de-realizing a given object in order to make it stand for an entire class”, siendo, al mismo tiempo “the most basic instance of performance” (1977: 108).

que, según él, podrían ser útiles para una futura teoría general del teatro pero que son ajenas a la teoría semiótica. Al mismo tiempo, señala que tanto la teoría psicoanalítica como la sociocrítica no son representadas concienzudamente. Aun así, subraya que las referencias que incluye el libro respecto a la semiótica teatral son bastantes. Por nuestra parte, tras haber leído el libro, nos sumamos a las opiniones que califican el libro de Elam de denso y oscuro.

Aunque no presenta una orientación específicamente semiótica, el estudio de Manfred Pfister *The Theory and Analysis of Drama* (1993) es importante porque se inspira en la teoría de la comunicación y en el estructuralismo que constituyen el fondo intelectual de la Semiótica. De esa forma, suministra una orientación sólida hacia un posterior análisis semiótico en varias universidades alemanas. Sus secciones sobre los temas referidos al habla y la comunicación en el teatro, a la organización del tiempo y del espacio y a la figura dramática se relacionan sorprendentemente con las secciones paralelas en dos estudios semióticos importantes: el de Gilles Girard *et al.* (1978)¹⁶ y el de Keir Elam (1993) (Carson, 1993: 500-501).

A principios de los sesenta, John L. Styan aborda el terreno sin explorar entre la literatura y la representación considerando el proceso a través del cual se crea el significado en el teatro: “Words written, seen and heard must meet first in the mind of the playwright, then in the theatre in the person and voice of the actor, and finally, in the minds of the audience. All this is the common ground of the word dramatized. One word of dramatic dialogue has many functions to fulfil” (Styan, 2001: 3-4). Junto con Martin Esslin (1991), Styan procura dar cuenta de todos los componentes de la experiencia dramática, desde la creación de una obra hasta su recepción crítica en el escenario. A pesar de ignorar la relevancia de la semiótica en los estudios teatrales, la conclusión a la que llega Styan, y que tiene que ver con la *estética de la recepción*, anticipa lo que alcanzan posteriores teorías teatrales: para él una obra dramática “is not on the stage but in the mind” (Styan, 2001: 288).

Los verdaderos comienzos de la *estética de la recepción* empiezan a percibirse con el ensayo de Marco de Marinis, “Semiótica del teatro: Una disciplina al bivio?” (1983), en el cual plantea la encrucijada en la que se encuentra la semiótica teatral por haberse centrado exclusivamente en el análisis estructural del texto dramático. Opina que si quiere establecerse como disciplina,

¹⁶ Girard, Gilles *et al.* (1978). *L'Univers du théâtre*. París: PUF.

tendrá que abandonar esos análisis estructurales para desarrollar una pragmática de la comunicación teatral, atendiendo tanto al contexto histórico como al sociológico de ambas: realización escénica y recepción. Y, efectivamente, a partir de mediados de los ochenta empieza a notarse un cambio en el enfoque de los estudios semióticos orientado hacia el aspecto pragmático del signo, como había recomendado antes De Marinis. Unas primeras iniciativas en esa dirección, en términos semióticos, se aprecian en los trabajos de Achim Eschback (1979)¹⁷ y Ross Chambers (1980)¹⁸. Eschback considera la *acción* como la base de la semiótica teatral, aunque reconoce que es fundamental el proceso de *recepción* para el entendimiento de la acción. Atribuye el abandono que sufre ese proceso a la influencia saussureana cuyo modelo dicotómico *significante-significado* pasa por alto el tercer elemento primordial para la significación: el *interpretante*, el cual se ve reflejado más claramente en el modelo de Peirce. En la misma línea se pronuncia Chambers, quien sostiene que debería aplicarse en el teatro una *teoría relacional* – ‘*relational theory*’– que tenga en cuenta la relación escenario/público (Carlson, 1993: 505-507).

Del mismo modo, Georges Mounin se pronuncia en una sección de su *Introduction à la sémiologie* (1970)¹⁹ dedicada al teatro, en la cual propone que la semiología teatral debería buscar las formas a través de las cuales el teatro elige y organiza sus estímulos con el fin de llevar a los espectadores al proceso de interpretación, conocido como la *experiencia estética*. No obstante, el primer trabajo exhaustivo sobre esta rama es el de Rainer Warning, *Estética de la recepción* (1989). En él, remonta el análisis moderno de la recepción a la Escuela de Praga recordando a Mukařovský, quien insistía en una indeterminación en la referencialidad específica de la obra dado que el individuo que la percibe no responde con una reacción normal, sino que con un impulso condicionado por su posición en el mundo y en la realidad.

Valga destacar que la primera generación de los semióticos teatrales modernos ha mostrado poco interés por el proceso de recepción y el papel del público²⁰. Sin embargo, en los años

¹⁷ Eschback, Achim (1979). *Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse*. Tübingen: Narr.

¹⁸ Chambers, Ross (1980). “La masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre”. En: *Études littéraires*, vol. 13, n.º 3, pp. 397-412.

¹⁹ Mounin, Georges (1970). *Introduction à la sémiologie*. París: Les Éditions de Minuit.

²⁰ Marco de Marinis había declarado en sus artículos de 1978 y 1979 (cit. en Carlson, 1993: 507) que el análisis del papel del público en el espectáculo era el área más abandonada de la semiótica teatral y que necesitaba mucha más atención. Prueba de su confirmación es lo que hace Keir Elam en *The Semiotics of Theatre and Drama* (1993) dedicando 9 de las 210 páginas de su libro a este tema, o John L. Styan quien en *Drama, Stage and Audience* (1975) le asigna un espacio similar: 18 de un total de 247 páginas.

ochenta se constata un cambio de orientación y el público pasa a ocupar un espacio relativamente importante en la investigación teórica. Percibimos esta tendencia en algunos trabajos de, por ejemplo, Régis Durand (1980)²¹, Ruth Amossy (1981), Anne-Marie Gourdon (1982)²², Marco de Marinis (1982²³, 1987), Patrice Pavis (1982), André Helbo (1982²⁴, 1983²⁵, 1987), Herbert Blau (1982, 1983, 1990), Michael Kirby (1982), Raimondo Guarino (1983)²⁶, Daphna Ben Chaim (1984), Bert O. States (1985), Franco Ruffini (1985)²⁷, Jill Dolan (1988), Marvin Carlson (1989, 1990), Jean Alter (1990)²⁸, John Rouse (1992), Susan Bennett (1997), y recientemente un estudio etnográfico elaborado como parte de una tesis doctoral por David R. Kilpatrick (2010), en el cual examina la experiencia observada en el vestíbulo del teatro antes, durante y después de la representación desde la perspectiva del público.

De la misma forma, en los años noventa dos notables teóricos de la semiótica teatral, Erika Fischer-Lichte (1990) en Alemania y Patrice Pavis (2005) en Francia, toman la iniciativa con una serie de estudios, que editan en dos colecciones suyas, para promover una nueva tendencia en el ámbito teatral: el *interculturalismo*. Es más que probable que esa tendencia se deba a tres circunstancias principales: i) la creciente internacionalización del teatro; ii) los proyectos interculturales que emprenden directores famosos como Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba y Peter Brook; y iii) el creciente interés por un teatro fuera de la corriente cultural tradicional (Carlson, 1993: 523).

En cuanto a las publicaciones periódicas, a partir de los años setenta se percibe la aparición de artículos de semiótica teatral en diversas revistas que en ocasiones dedican números monográficos sobre semiología dramática como *Littérature, Poétique, Travail théâtral, Strumenti Critici, La scène, Revue d'esthétique, Théâtre, Biblioteca Teatrale, Versus, Degrés,*

²¹ Durand, Régis *et al.* (eds.) (1980). *La relation théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

²² Gourdon, Anne-Marie (1982). *Théâtre, Public, Perception*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

²³ De Marinis, Marco (1982). *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.

²⁴ Helbo, André (1982). "Problèmes d'une rhétorique scénique". En: Hess-Lüttich, Ernest (ed.), *Multimedial Communication: Theatre Semiotics*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 95-106.

²⁵ Helbo, André (1983). *Les mots et les gestes: essai sur le théâtre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

²⁶ Guarino, Raimondo (1983). "Le théâtre du sens. Quelques remarques sur fiction et perception". En: *Degrés*, vol. 10, n.º 31, pp. 1-10.

²⁷ Ruffini, Franco (1985). "Testo/scena: Drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore". En: *Versus*, n.º 41, pp. 21-40.

²⁸ Este libro de Jean Alter ha sido calificado como una referencia en el terreno de la semiótica teatral.

Sémiologie du spectacle, Quaderni di teatro, Discurso, Poetics Today o *Segismundo* (Bobes, 2004: 26).

En el recorrido anterior, hemos incluido a los investigadores que se han interesado por el estudio del texto y de la teoría teatral. A continuación, recogemos otros que se han interesado por el ámbito de la práctica escénica del teatro, muchos de los cuales han desarrollado su poética dramática sobre el espacio escénico. Podemos citar al escenógrafo suizo Adolphe Appia, el inglés Edward Gordon Craig, el ruso Konstantin Alexei Stanislavski (contemporáneo de Appia), el director ruso Vsevolod Meyerhold (discípulo y colaborador de Stanislavski), el director austriaco Max Reinhardt (contemporáneo de Meyerhold; es con Appia y Craig el gran creador del teatro *antinaturalista*), el director de escena Erwin Piscator, el intelectual y director de teatro francés Jacques Copeau, el director polaco Jerzy Grotowski, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, el director italiano Eugenio Barba, el escenógrafo polaco Tadeusz Kantor, el director italiano Giorgio Strehler, el director inglés Peter Brook, el teórico americano Richard Schechner y, por último, pero no menos importante, incluimos también al autor, actor y director francés Antonin Artaud cuyos trabajos son esenciales para la concepción moderna del teatro.

1.1.2. Los estudios teatrales en España

Antes de pasar a exponer la situación de los estudios teatrales en España, consideramos relevante resaltar que el primer estudio orgánico de semiótica teatral en lengua española es *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*, realizado hacia finales de los años ochenta por el filólogo canadiense de origen chileno, Fernando de Toro. En este estudio, De Toro se propone hacer una contribución no solamente a la semiología teatral sino también, y más específicamente, a la teoría del teatro latinoamericano. En él, presenta una teoría filosóficamente informada que integra consideraciones formales con las problemáticas de la recepción tratando ambos aspectos del drama –texto y espectáculo– como fuente de la experiencia estética sin privilegiar uno sobre otro. En 2008, apareció la cuarta edición de este libro con algunas secciones reescritas, varios capítulos actualizados y cuatro capítulos nuevos añadidos como consecuencia de los enormes cambios que había sufrido la teoría teatral durante los veinte años transcurridos entre la primera y la cuarta edición.

En España, es a partir de mediados de los años setenta cuando empiezan a aparecer publicaciones de semiología del teatro. Éstas se reparten entre libros, artículos, tesis doctorales, traducciones de otros libros compuestos originalmente en otros idiomas, como hemos mencionado anteriormente durante nuestra exposición de autores no españoles. En este ámbito, destacan los trabajos de algunos estudiosos como, por ejemplo, M^a del Carmen Bobes (1987, 1988, 1989, 1992, 1997b, 2001, 2004), José Luis García (1981, 1991, 2001), Manuel Sito Alba (1986, 1987, 1988) y Fernando Poyatos (1980, 1982, 1983, 1986b, 2003), máximo representante de los estudios sobre los aspectos no verbales en la comunicación.

M^a del Carmen Bobes, reconocida estudiosa en el ámbito de la semiología en general y en el de la semiología del teatro en particular, destaca por su rechazo de la supremacía del texto escrito y de la idea que prevalecía antes y que entendía la representación como una *traducción* del texto escrito al considerar *incompleto* el estudio de la obra dramática limitado al texto (1997b: 305). Asimismo, se ha mostrado siempre en desacuerdo con las opiniones que consideran la representación un fenómeno *efímero* y, por consiguiente, ajeno a la crítica científica, como el caso de Jorge Urrutia (1975) quien reivindica el texto literario teatral al subrayar la imposibilidad o inutilidad de la crítica teatral de la representación por ser esta un hecho *irrepetible*. Para ella, el teatro es la unión inseparable de la obra escrita y su representación, con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen. De la misma forma, reconoce en el *texto dramático* dos aspectos que están presentes en ambos –texto y representación–, si bien en forma diferente: el *Texto Literario* y el *Texto Espectacular* (1987: 12). De esta forma, advierte que lo verbal se encuentra en ambos –texto y representación– en forma de *diálogo*, escrito en el texto y escuchado en la representación. De igual manera, lo no verbal está en ambos, como referencia en el texto y como objeto en la representación. Que se limiten a veces los investigadores a estudiar los signos verbales en el texto escrito no les resta valor semiótico a los signos no verbales en su manifestación escénica, y esto es lo que debería tener siempre presente el teórico del teatro. Es más, recalca la importancia de tener presente que dentro de los signos verbales del texto escrito se hallan los no verbales y que ambos tipos de signos crean el sentido de la obra dramática (Bobes, 2004: 22-23). Consecuentemente, considera que no tiene sentido la oposición texto/representación, sobre todo por falta de homología entre sus términos (2004: 34). Para ella, “[l]a semiología, que considera la obra como objeto signifiante, tiene en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la representación”

(1987: 10) porque “[e]l texto incluye virtualmente la representación (no una determinada), y la representación implica un texto” (1997b: 304).

Huelga decir que Bobes siempre ha mostrado la misma vocación en cuanto al objetivo de estudio de la semiología teatral. En un artículo publicado en 1997, plantea los objetivos de una semiología del teatro revisando las posibilidades de la investigación dramática en el conjunto de la semiología literaria. Sus obras *La Semiología* (1989) y *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (1992) son concebidas como marco metodológico y temático, respectivamente, de la semiología dramática. En la primera, dedica un capítulo a los *procesos semióticos* donde plantea las posibilidades de comunicación en el género dramático: como proceso de expresión del autor, como comunicación de éste con el público espectador y como proceso de transducción que va del autor al público pasando por la lectura del director de escena. En el segundo libro, analiza los valores pragmáticos, las formas lingüísticas y las posibilidades literarias del diálogo.

Después del estudio semiológico sobre el Texto Literario que realiza en 1987, la estudiosa española emprende catorce años más tarde, concretamente en 2001, una misión complementaria analizando el Texto Espectacular. Allí, estudia los espacios escénicos examinando los signos textuales que diseñan una representación virtual del drama, además de repasar los valores semióticos del ámbito escénico en el teatro clásico, medieval, renacentista y moderno. Igual que habían hecho anteriormente Zich, Bogatyrev y Honzl, Bobes afirma que lo que se entiende hoy día por espacio dramático no se limita al lugar que acoge la acción o por donde se mueven los actores, “sino que el espacio se interpreta como un signo dinámico, con autonomía semántica, pues ha cambiado el valor de las distancias y son otras las relaciones y referencias espaciales del escenario” (2001: 495).

En cuanto a Fernando Poyatos, empieza a interesarse desde principios de los años setenta por la perspectiva no verbal –*paralenguaje y kinésica*– de la comunicación, a la que dedica bastantes estudios centrados en el discurso, la comunicación intercultural, la interacción social o la obra literaria (solamente la novela al principio) con el fin de difundir ese tema con más o menos detalle. Es a partir de 1982 cuando empieza a estudiar este fenómeno en el teatro con un trabajo centrado en la transmisión semiótica del carácter desde el autor hasta el lector, director o actor y su audiencia potencial, así como en la naturaleza y los problemas de transmisión del

paralenguaje y la kinésica, que denomina “somatic communicational systems” (1982: 75). En este estudio, y en otros posteriores, Poyatos llama ‘*Basic Triple Structure of human communication*’ a la estructura de sistemas de transmisión de mensajes corporales mutuamente inherentes, lenguaje-paralenguaje-kinésica, que forman la base de la comunicación no verbal y que son lo que le da vida a la obra en el escenario (1982: 76, 83).

La contribución de Poyatos desde el campo de la comunicación no verbal ha sido bastante fecunda para el ámbito teatral. Ha dedicado estudios al *sonido* (lenguaje/paralenguaje) (1975, 1985, 1986a, 1993) y al *movimiento* (kinésica) (1984, 1994) –considerados actividades básicas en la interacción humana–, así como al *silencio* y a la *quietud* o *calma* (1981, 1998) –considerados las no actividades significativas básicas.

En la misma línea de la comunicación no verbal, varios estudiosos han seguido los pasos de Poyatos. Gloria Baamonde, por ejemplo, elabora en 1982 un estudio práctico en el que analiza los aspectos paralingüístico, kinésico y proxémico en una de las obras de Valle-Inclán, *La rosa de papel*. María José Conde, por su parte, analiza los procesos kinésicos en la obra de Enrique Jardiel Poncela, *Eloísa está debajo de un almendro*, en su calidad de creadores del efecto cómico, considerándolos “signos de la comunicación escénica visual” (1982: 225). De forma parecida, Ana Isabel Lobato observa cómo los signos no verbales consiguen transmitir comicidad en el escenario según las preceptivas dramáticas del siglo XVII (1986). Luciano García estudia, asimismo, el funcionamiento de los sistemas del gesto, la música y los objetos y sus valores expresivos en el teatro de Buero Vallejo (1975). María José Sánchez elabora en 2001 una tesis doctoral en la que estudia la relevancia que adquiere el cuerpo a finales del siglo XIX y en el siglo XX dentro del ámbito de la teoría y la práctica teatral de cuatro teóricos y directores teatrales, pioneros en la aplicación del concepto de escena ligado al cuerpo del actor: A. Appia, E.G. Craig, K. Stanislavski y V. Meyerhold.

Mención aparte merece el estudio de Gloria Baamonde (1986a) que se centra en los rasgos más peculiares del diálogo dramático y que lo distinguen tanto de la conversación ordinaria como del diálogo filosófico, científico-pedagógico, narrativo, periodístico, etc. Igualmente, en 1988 establece en su tesis doctoral los límites entre el género narrativo y el dramático en la producción de Valle-Inclán indagando en los rasgos textuales que diferencian el discurso

narrativo del dramático. Al final de su trabajo, Baamonde afirma que los resultados obtenidos son tan numerosos y objetivos que podrían generalizarse a otros autores y obras.

En 1991, José Luis García elabora un estudio titulado *Drama y tiempo: Dramatología I*, en una línea parecida a la de la tesis de Gloria Baamonde (1988), en el cual sienta las bases de una *dramatología* que entiende como una “teoría del *modo* de representación teatral”²⁹. Con él, contribuye a la fundamentación de una teoría del modo dramático, precisamente en cuanto *distinto* del modo narrativo, por ser el primero uno de los aspectos menos atendidos desde la *Poética* aristotélica y el segundo uno de los que más atención han recibido en la poética contemporánea (García, 1991: 13). Está considerado como uno de los primeros trabajos, si no el primero, en abordar el estudio sistemático del *modo* dramático de representación, incluido el estudio del modo de representación teatral del tiempo. En la misma línea, otro estudio suyo más reciente, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), propone una metodología para el análisis de ese tipo de obras tomando en consideración el tiempo, el espacio, el personaje y la *visión* – distancia, perspectiva y niveles– o recepción en el teatro por vía demostrativa, por un lado, y, por otro, por vía ostensiva.

Estos estudios fueron precedidos por otros anteriores donde el investigador español trata de definir el *Teatro* y delimitar sus rasgos específicos que lo diferencian del resto de los espectáculos, incluido el cine. Por ello, critica la concepción del *espectáculo* de Tadeusz Kowzan quien lo entiende como un arte cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo (García, 1981: 256), y, siendo así, le hace distinguir entre *espectáculo* a secas y *artes del espectáculo*. Esta distinción es criticada por García por carecer de un poder distintivo mínimamente aceptable y por encontrarse así el *Teatro* a caballo entre los dos lados comparados. En su delimitación de las diferencias entre el teatro y el cine y a raíz de establecer un paralelismo entre *espectáculo* y *lenguaje* en el sentido de que son ambos *sistemas de comunicación*, llega a sostener que el cine “es la forma escrita por excelencia del espectáculo” mientras que el teatro es “por excelencia, la forma oral, [...] viva que se manifiesta en el tipo de comunicación «cara a cara», esto es, con la presencia exigida de hablantes y oyentes –actores y espectadores– en unas mismas coordenadas espacio-temporales, en un mismo contexto situacional” (García, 1981: 269-

²⁹ Con el mismo contenido pero bajo un título distinto edita su tesis doctoral *Contribución a la determinación formal del texto dramático (drama, tiempo)*, 1991a.

270). A partir de esta postulación, establece una oposición entre espectáculo *sin público* o *escritura* –el cine– y espectáculo *con público* o *actuación* –el teatro–, definiendo el *público* como el “conjunto de consumidores o receptores *necesarios* para la producción de una obra artística o espectacular” (*Ibíd*: 275).

Destacan también los esfuerzos de José María Díez en este campo. En 1975, edita en colaboración con Luciano García un volumen en el que incluye una serie de trabajos sobre los problemas relacionados con el teatro desde el teatro griego hasta Beckett, pasando por el Siglo de Oro español e incluyendo algo del teatro hispanoamericano. En este volumen, Díez participa con un estudio sobre los sistemas de signos –palabra, signos kinésicos, signos externos del actor y decorado– utilizados en la escenificación del teatro del Siglo de Oro. Unos años más tarde, concretamente en 1983, edita el primer volumen de una colección sobre la historia del teatro en España, cuyo segundo volumen edita en 1988. La colección abarca desde la Edad Media hasta el siglo XIX y en cuya elaboración participan varios investigadores: Manuel Sito Alba, Marc Viste, Fédéric Serralta, Emilio Palacio Fernández, entre otros. En 1991, elabora un estudio en el cual determina las características de corrales, casas de comedia y coliseos como lugares de representación profesional del teatro clásico español.

Aparte de estos investigadores distinguidos, los estudios sobre el teatro no han adolecido del interés de otros. Por ejemplo, Cándido Pérez (1975), uno de los más notorios especialistas en Shakespeare en España, sostiene la dependencia de la dinámica interna del teatro de un módulo básico de entradas y salidas que se comporta con rasgos sintácticos, al cual se le pueden aplicar las nociones transformacionales de Chomsky. César Oliva, junto con Francisco Torres (1990), se adentra en la historia del arte escénico para exponer los componentes que intervienen en la representación escénica (texto, modos de representación, técnicas, espacios, etc.), así como para ofrecer auxilio a la semiótica teatral a través de explicar la génesis de los *elementos de representatividad del texto* (discurso, diálogos, didascalias, personajes, objetualidad, espacio, etc.), además de llenar un vacío de estos estudios en español.

Por su parte, Fabián Gutiérrez (1993) propone en su tesis doctoral una teoría de semiótica teatral basada en la concepción del hecho teatral como un proceso acumulativo en el que se detectan dos fases consecutivas: la textual y la espectacular. Utiliza como base metodológica para su teoría el método hipotético deductivo y luego, para probar su validez, lo aplica a la

primera obra dramática original de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, que escoge para contrarrestar los escasos estudios que se han ocupado del teatro machadiano. Cuatro años antes, había defendido el estudio de la semiótica del hecho teatral en un trabajo de 1989, en el cual aboga por la necesidad de una semiótica teatral, al igual que la semiótica del cine y de la narrativa, proponiendo un esquema de análisis semiótico teatral basado en tres aspectos: sintáctico, semántico y pragmático. En otra tesis doctoral, Santiago Trancón (2004) elabora un estudio completo en el que trata de demostrar la integridad del teatro como un objeto que puede ser abordado objetiva y científicamente desde un punto de vista global, superando así los enfoques parciales, subjetivos y reduccionistas, resultantes de las orientaciones literarias/textuales y semióticas/estructuralistas.

Mención aparte merecen algunos trabajos que recogen estudios y análisis de obras dramáticas tanto desde el punto de vista semiológico como desde otros ángulos teóricos y críticos como los de Fernando Cantalapiedra (1982, 1983, 1986), Gloria Baamonde (1986b), M^a del Carmen Bobes (1986), Inés Marful (1990), Jovita Bobes (1997), Rosa Ana Álvarez (1998), entre otros. Asimismo, destacamos que los estudios teóricos y prácticos sobre la actuación escénica experimentan cierto enriquecimiento a partir del año 2000 con la publicación de la serie *El actor y la palabra* de Manuel Ángel Conejero, obra que representa un breviario para los actores donde el centro de la emoción es la palabra y el texto a representar.

En este recorrido relativamente exhaustivo, hemos tratado de señalar los inicios de los estudios sobre el teatro, tanto dentro como fuera de España, y su desarrollo hasta la actualidad. Asimismo, hemos ofrecido suficientes datos bibliográficos que rebaten la convicción de que es un ámbito descuidado. A continuación, pasamos a discutir una de las cuestiones que siempre ha suscitado diversidad de opiniones y posturas.

1.2. La dualidad texto/representación

Curiosamente, esta cuestión siempre ha ocupado bastante espacio en los trabajos de los investigadores, a pesar de reconocerse desde antaño la existencia doble, o *híbrida* (Törnqvist, 2002: 18), del fenómeno teatral. Se ha cuestionado siempre la identidad y autonomía de ambas realidades y se ha considerado la posibilidad de que una de ellas sea la específicamente teatral en

cuyo caso podría prescindirse de la otra. En ese sentido, el teatro sería exclusivamente o sólo texto o sólo representación:

From a literary point of view spectacle is indeed liable to appear a superfluous addition, and at most an adornment, but it is also possible to say that from the point of view of the theatre the dramatic text is but a deficient work of art, needing the other elements of the theatrical production in order to be realized aesthetically by the audience (Rozik, 1983: 65).

Así, y en relación con este asunto, podemos destacar tres tendencias fundamentales: quienes privilegian el *texto escrito* pero no en detrimento de la representación –tendencia *textual*–, quienes creen en la correlación entre texto y representación –tendencia *reconciliadora*– y quienes, en el extremo opuesto, sustentan que el teatro es puramente representación –tendencia *representativa*–.

La existencia de esa *trifurcación* de posturas es corroborada por la historia misma de los estudios teatrales. Desde Aristóteles hasta recientemente –finales del siglo XIX y principios del XX–, los estudios de carácter teórico han sido siempre parciales y se han preocupado nada más que por los signos verbales escritos. Ni siquiera tuvieron en cuenta esos signos verbales en su fase realizada, es decir, el diálogo en el escenario, y por supuesto ni tampoco los otros sistemas signícos. La supremacía fue siempre privilegio del texto escrito debido, en buena medida, a la crítica literaria que lo separaba del espectáculo al considerar este último muy efímero y, por tanto, difícil para estudiarse.

Según la tendencia aristotélica, el texto escrito es el elemento primero, principal y autosuficiente del arte teatral, mientras que el espectáculo es secundario, superfluo, dependiente de la obra literaria y subordinado a ella (García, 1991: 25), con lo cual se considera ajeno a la investigación teórica y se reduce a la *práctica teatral*. Esta visión procede del capítulo sexto de la *Poética* de Aristóteles donde se distinguen seis *partes* en el teatro (o la tragedia): dos que surgen del medio, la *elocución* y la *melopeya*; una del modo, el *espectáculo*; y tres de las cosas imitadas, la *fábula*, el *carácter* y el *pensamiento*. El filósofo griego organiza jerárquicamente esas *partes* según su importancia comenzando por la *fábula*, a la que siguen el *carácter*, el *pensamiento*, la *elocución*, la *melopeya* y, finalmente, el *espectáculo*. Las cuatro primeras son consideradas *elementos verbales*, mientras que las dos últimas, *aderezos*. La falta de interés por

el aspecto escénico del teatro se muestra claramente en la afirmación de Aristóteles de que la *melopeya* es el más importante de los aderezos mientras que

el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas (1450b: 17-21).

Ese panorama *logocéntrico*, según lo denomina Pavis (2005: 32), que dura aproximadamente dieciocho siglos sin apenas cambio alguno, genera eventualmente una reacción opuesta desmesurada que llega hasta el límite de rechazar el texto sin más y no solamente algún aspecto de él. Se pueden localizar los primeros vestigios de esa postura contraria en el siglo XVIII en los esfuerzos de algunos teóricos como Diderot o Lessing³⁰, quienes mantienen que el teatro es fundamentalmente representación y que no puede definirse sin referirnos a su posible escenificación (Fischer-Lichte, 1984: 138). Más tarde, vuelve a advertirse esa actitud de una forma más evidente por parte de algunos actores, directores y visionarios del teatro, como la compañía de los Meininger, el director francés André Antoine, Stanislavski, los vanguardistas y, de una forma especial, con los escenógrafos Gordon Craig, Adolphe Appia y Antonin Artaud cuyas ideas han dejado una huella profunda en la práctica teatral contemporánea.

Esa reacción se produce a raíz de una polémica en contra del texto escrito que anima a liberar el espectáculo del dominio del componente verbal e invertir la relación de prioridad del teatro-literatura favoreciendo el teatro-espectáculo con motivo de considerar la *mise en scène* un arte genuino. De este modo, los escenógrafos comienzan a sobrevalorar la puesta en escena *a costa* del texto escrito dando prioridad a la primera sobre el segundo y considerando que lo integra, determina y produce. Esa actitud *escenocéntrica* –usando la terminología propuesta por García (1991: 25-27)– se afianza paralelamente con la aparición de la luz eléctrica y sus posibilidades simbólicas, así como con la afirmación del director como figura hegemónica del arte teatral.

³⁰ Esa reacción adversaria al *logocentrismo* tiene sus inicios finales del siglo XVIII pero se percibe más claramente hacia finales del siglo XIX y principios del XX, florece en los años treinta y luego vuelve a florecer en la segunda mitad de ese siglo cuando empieza a delimitarse la terminología y el vocabulario relacionado con los estudios teatrales y de representación (Puchner, 2011: 292).

En el ámbito de la crítica y estudios teóricos, esta postura ve la luz a raíz de los avances en la semiótica teatral realizados por las escuelas checa y polaca mencionados anteriormente. Más adelante, vuelve a percibirse de forma manifiesta el impacto de este enfoque a partir de los años sesenta-setenta al coincidir con un aumento considerable de las publicaciones sobre el tema, lo que hace que la balanza se incline más hacia el análisis de la representación (Merino, 1994: 19).

Por eso existe hoy día entre algunos la percepción de que vivimos en un *post-dramatic age*³¹ y que el texto dramático es *menos importante* de lo que solía ser antes: “theater was able to become art only by downgrading drama” (Puchner, 2011: 293). Uno de los primeros que han sostenido esta idea fue el teatrólogo checo O. Zich (1931; cit. en Bobes, 1988: 31) para quien la obra de teatro solo existe a partir de su realización escénica.

Desde entonces se recrudece el conflicto teórico sobre la dualidad del teatro y cada postura tendrá sus partidarios, hasta llegar a un punto en que no puede concretarse si el texto escrito forma parte de la obra teatral o si es sólo representación.

1.2.1. Origen de las divergencias en el siglo XX: los semiólogos checos y polacos

Se puede fijar el inicio de ese conflicto en la primera mitad del siglo XX en las consideraciones sobre el teatro de los semiólogos checos y polacos quienes lo definen como una estructura de signos. El gran precursor de esta nueva postura, O. Zich (1931; cit. en Procházka, 1984: 59, 78), inaugura el giro hacia el *escenocentrismo* en los estudios semióticos del teatro al negar el predominio de cualquier aspecto teatral sobre el otro³². Como destacamos antes, el teatro para él no es reducible a ninguno de sus componentes; por ello, rechaza la preponderancia tradicional del texto escrito y su existencia poética independiente al considerarlo, en cambio, un sistema entre otros varios que conducen a la representación final. Zich reintegra el componente lingüístico a la estructura teatral, aunque no contempla el aspecto literario del texto dramático y solamente lo considera en el marco de la estructura teatral, llegando incluso a afirmar que el texto no pertenece al arte literario y que el drama para leer pertenece al género épico (Veltruský,

³¹ Según M. Puchner (2011: 292), Hans-Thies Lehmann acuñó esta denominación en su libro *Postdramatisches Theater* (1999), el cual fue traducido parcialmente al inglés por Karen Jüers-Munby (*Postdramatic Theatre*, 2006).

³² La opinión de O. Zich ha sido *re-adoptada* casi cinco décadas más tarde, como veremos más adelante.

2011: 354). Al confrontar texto y espectáculo, Zich muestra que la forma y la función de los diferentes componentes del teatro no pueden identificarse ni derivar del texto y así concluye que si el componente oral está más o menos determinado por el texto, los elementos visuales, por el contrario, son bastante arbitrarios y subjetivos (Ezpeleta, 2007: 32-33).

Oponiéndose a lo anterior, Jiří Veltruský reacciona contra la separación conceptual entre el teatro y la literatura dramática calificándola de *artificial*. Postula que texto y representación son los dos aspectos del fenómeno teatral, mostrando interés por los signos lingüísticos del texto pero sin negar las posibilidades de su escenificación: “en la mente del autor está presente la estructura de la representación con todos sus condicionamientos, a pesar de que el drama no requiera indispensablemente la escenificación” (Veltruský, [1941] 1997: 54). En su opinión, el texto literario es uno de los componentes básicos del teatro y, dado que los signos creados por la actuación contienen también las réplicas del diálogo, afirma que “omitir el componente verbal equivaldría a la amputación de la actuación” (Veltruský, 2011: 353).

Ante todo, el texto dramático es, para él, parte de la literatura, por lo que fomenta el estudio del componente lingüístico. Pero no solamente esto, sino que va más allá y establece una separación, aún más tajante, entre el *teatro* y el *drama*: según él (1990), el drama es un género literario –igual que la lírica y la épica– basándose en su percepción de la teoría moderna de la literatura que establece que toda obra literaria se actualiza suficientemente a través de la lectura silenciosa, por tanto alega que no hay razón para que el drama constituya una excepción. De acuerdo con ello, considera que todas las obras teatrales son obras literarias basándose en que los tres tipos los une, primero, el hecho de la verbalidad y, segundo, la condición de la función estética. Consecuentemente, el texto dramático para él es una obra literaria que se escribe para ser leída según las convenciones de su género y su eventual relación con la representación queda, así, fuera de sus límites genéricos.

La concepción de Veltruský respecto al texto dramático es puesta en duda por Procházka (1984), quien subraya la imposibilidad de considerar *todas* las obras de teatro como literatura basándose en que al ser la verbalidad y la función estética las que unen los tipos literarios, aspirar a la función estética es más complicado en el drama que en los otros tipos, a no ser que se elimine el requisito de la función estética como criterio de unión y se contente solamente con el registro verbal; además, añade que los dramas que él considera que cumplen la función estética

no lo hacen como la lírica y la épica. A raíz de esto, Procházka reclama la necesidad de desarrollar una nueva tipología con nuevos criterios que sean capaces de describir la amplia variedad de los textos. Sin embargo, incluso en el caso de ajustarse a la clasificación clásica, exige usar otra formulación de la función estética o más bien dejar de considerarla el rasgo unificador de los tres géneros literarios tradicionales.

Volviendo a Zich y Veltruský, una de las divergencias más cruciales que separa sus posturas se centra en la duda de si todo lo que percibimos en el escenario está o no previamente fijado en el texto dramático. Mientras Zich lo niega, Veltruský (1941) insiste en el poder *predeterminante* del texto escrito sobre la representación, alegando que aunque la formación concreta de cada uno de los componentes no siempre está clara y explícitamente determinada, su significación total y su posición en la estructura están siempre predeterminados.

A partir de ahí es cuando empiezan a diversificarse las opiniones de los investigadores ante este dilema, repartiéndose en tres posturas, como veremos a continuación.

1.2.2. Posturas ante el dilema de la dualidad teatral a partir de la segunda mitad del siglo XX

Ante todo, resulta curioso observar que la elección de adoptar una u otra tendencia viene determinada a menudo por el campo de donde procede el estudioso. Así, advertimos que la mayoría de los partidarios del texto dramático provienen de campos de investigación teóricos, mientras que los que priman la representación normalmente mantienen algún tipo de relación con la rama práctica del teatro, como los directores, escritores, teatrólogos, etc.

Quienes anteponen el texto a la puesta en escena, como Susan Bassnett, reconocen la relación dialéctica que une el primero con la segunda, siendo los dos coexistentes. No obstante, el texto, a su juicio, ofrece material más estable, permanente y fidedigno para cualquier tipo de estudio frente a los otros sistemas de signos que son mutables y cambian de una representación a otra. A la luz de lo expuesto, no sorprende que Alessandro Serpieri –en un artículo colectivo realizado con otros investigadores– reivindique que la segmentación del texto dramático beneficiaría la investigación en ambos aspectos –textual y espectacular– dado que con tal

segmentación podrían identificarse las unidades semiológicas que participan en la producción del sentido en el escenario: “It is absurd to deny scientific status to a semiotics of the dramatic text on principle, and indeed such a semiotics is one of the necessary starting-points for the foundation –[...]– of a semiotics of the theater proper” (Serpieri *et al.*, 1981: 164). Por eso, les resulta poco pertinente la oposición *texto/escena* ya que el sentido de la escena es el mismo que el del texto y las formas de la escena no son más que el desarrollo de las indicaciones ya contenidas en el texto. A esto, se suma la opinión de Meyerhold para quien autor y director “no son más que uno” (cit. en Tordera, 1988: 163). Como podemos observar, estas dos opiniones, entre otras, desarrollan la misma idea de Veltruský respecto a la *predeterminación* de la puesta en escena en el texto escrito, que se considera uno de los pilares de la postura *textual*.

Contrariamente a Serpieri (*et al.*), algunos partidarios de la tendencia opuesta que privilegia la *mise en scène* rechazan basar la segmentación de la representación en la del texto escrito cuando hablan del análisis de la primera porque, según ellos, la segmentación del texto raramente está basada en unidades observables en el escenario:

A text-based segmentation, however, does not necessarily correspond to the dynamics of the performance. The latter has its own rhetorical framework, its breaking points and pauses which provide the only adequate reference points for any segmentation of the performance (Pavis, 1997: 217).

Así, Patrice Pavis (1997: 218) propone una forma de segmentar la representación que se basa en el ritmo global de la misma: el ritmo de las acciones físicas y la composición musical; dicho de otra forma, según la secuencia temporal de los marcos rítmicos.

Volviendo a lo anterior, S. Bassnett ofrece otra justificación para su postura basada en la carencia de lenguaje adecuado y herramientas metodológicas para describir la representación. En este contexto, critica firmemente el concepto de *performability* como criterio de análisis al considerarlo “very vexed term” (1985: 90), “meaningless”, “cannot be defined” y “without credibility” (1990: 76-77). Por lo que niega que el texto dramático esté compuesto según algún *performance*:

The fact that the written text may have been set down following a performance or series of performances becomes irrelevant. Once it is written, the play acquires a solidity and prominence and, [...], is then treated as a literary text and read as such (Bassnett, 1985: 88).

De ahí que considere el texto escrito un género literario –*drama*– que se distingue del *teatro* como espectáculo o puesta en escena. Con estos planteamientos, Bassnett sigue los pasos de Veltruský al entender que el texto dramático se escribe para ser leído según las convenciones de su género y concebir su puesta en escena fuera de sus límites genéricos. Según la autora, el dramaturgo se encuentra presente y visible en su obra al dedicar sus comentarios –en forma de didascalias– sobre todo a los lectores, ya que los comentarios desaparecen en la representación al ser sustituidos por otros sistemas de signos paralingüísticos. Consecuentemente, concluye que un texto de este tipo es esencialmente literario (1990, 1998).

Bassnett (1990) basa sus reivindicaciones en dos hechos importantes: que no todos los textos dramáticos están escritos para representarse –para ello se apoya en los casos de Byron (*Manfred*); Tennyson y Hardy (*The Dynasts*)–, y que no todas las representaciones son puestas en escena de obras dramáticas ya que la lírica y la narrativa proporcionan también, aunque con menor frecuencia, bastantes textos que requiere el teatro. Por tanto, y de acuerdo con Veltruský, considera que el texto escrito alcanza su realización suficiente en la lectura, al igual que los otros géneros literarios, al ser una obra literaria integral.

Por consiguiente, no resulta extraño que defienda la relativamente nueva rama científica llamada *Antropología Teatral*³³ según la cual, y siguiendo con las palabras de Bassnett, el texto deja de ser el componente central o fundamental del teatro y es percibido como una entidad en sí que ejerce una función particular en el desarrollo de los teatros culturalmente individualistas (1991a: 109-110). Lo que pretende Bassnett es reivindicar la independencia del texto dramático como un ente separado pero, al mismo tiempo, interrelacionado con la representación. La autora inglesa no niega una posible y eventual puesta en escena del texto. Lo que sí rechaza es considerarlo solamente a partir de su escenificación.

De la misma manera, el texto escrito ha cobrado nuevo interés para investigadores como, por ejemplo, G. Bettetini (1975) para quien es un espectáculo en potencia o un esquema de un proyecto sobre el cual o contra el cual se realiza la puesta en escena. Por su parte, otros estudiosos han mostrado posturas radicales al tratar este tema como C. Segre (1975), quien

³³ Esta denominación fue acuñada por Eugenio Barba al fundar en 1979 la *ISTA (International School of Theatre Anthropology)*. Esa rama estudia los elementos que constituyen la representación en las distintas culturas. De ahí que considere el texto *un* elemento entre otros varios.

afirma la *superioridad* del texto escrito sobre la representación por el simple hecho de preceder a sus posibles puestas en escena y sobrevivirlas constituyendo, así, una inacabable reserva de sentidos abierta a nuevas lecturas y nuevas interpretaciones (cit. los dos en Bobes, 1987: 72-73). Este radicalismo ha sido refutado por Bobes (1987: 73), quien señala que eso no supone ninguna superioridad. Al contrario, lo único que implica, según la estudiosa española, es una diferencia en las posibilidades de estudio ya que la codificación lingüística del texto le da objetividad y duración frente a la variabilidad de la representación.

El extremo opuesto en el dilema de la dualidad teatral surge, como mencionamos antes, en forma de una reacción por parte de los directores, escenógrafos y los implicados en la práctica teatral ante el predominio del texto dramático. Los defensores de esta postura abogan por privilegiar los signos no verbales al tiempo que minusvaloran, o incluso rechazan, la palabra. Dicho de otro modo, proponen desvincular el teatro de las artes de la palabra y buscar su propio ser en formas no verbales, es decir, no literarias (Mah, 1997: 15). Entre sus máximos representantes encontramos a los directores G. Craig y A. Appia para quienes el movimiento, y no la palabra, constituye el principio fundamental del teatro. Esta postura alcanza su expresión más radical con A. Artaud (2001), quien rechaza la palabra y el texto de una forma absoluta al considerar *no teatro* las representaciones que se apoyan en el lenguaje verbal. Para él, el diálogo no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, por lo que el lenguaje teatral se crea, en su opinión, espontáneamente en el escenario sin pasar por un texto previo. Una de las citas que refleja a las claras el radicalismo artaudiano es la siguiente: “un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay de específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental” (2001: 46). Sin embargo, y como pasa con cualquier radicalismo, Artaud cae en el error tradicional de contradecirse a sí mismo al asegurar que sus espectáculos de alguna forma quedan librados al capricho de la inspiración inculta e irreflexiva del actor. De manera que nos encontramos otra vez, en cierta medida, con la idea de la predeterminación de la representación en el texto, sea cual sea la naturaleza de ese último.

Tampoco se salva la semiótica teatral de este radicalismo en los trabajos, por ejemplo, de Patrice Pavis (1991, 1997, 2005). Este semiólogo francés defiende que texto y representación son dos entidades relativamente independientes que no trabajan necesariamente juntas y que no

guardan ninguna relación de causa/efecto (Pavis, 1997). Según él, la relación que existe entre texto y representación no es “one of conversion, translation or reduction of the one to the other”, sino “a way of establishing effects or meaning and balance between opposing semiotic systems [...], and as the gap, both spatial and temporal, between the auditory signs of the text and the visual signs of the stage” (Pavis, 2005: 29). En otras palabras, es una relación de *confrontación* entre el universo ficticio estructurado por el texto y el producido por el escenario.

Como uno de los defensores más influyentes de la *mise en scène*, Pavis (2005: 30) matiza que esta se manifiesta siempre como una parábola en cuanto al *imposible intercambio* entre lo verbal y lo no verbal. Con lo cual, se abstiene de establecer ninguna relación entre la semiótica del texto dramático y la de la representación al implicar cada una, en su opinión, una metodología distinta y tratar diferentes campos de estudio. Por ello, y al contrario de Serpieri y sus compañeros como hemos destacado anteriormente, recomienda que las dos semióticas mantengan su autonomía al apearse texto y representación a distintos sistemas semióticos (2005: 25-26), opinión que no compartimos con Pavis dado que, a nuestro juicio, los sistemas verbales y no verbales no guardan oposición entre sí, sino que se interrelacionan, como establecen otros estudiosos que veremos más adelante.

Dado el caso, no sorprende que apoye el semiótico francés la prioridad de la representación *a costa* del texto escrito, poniéndose de acuerdo con Issacharoff (1985; cit. en Pavis, 2005: 37) quien asegura que “Theatre –the dramatic text as well as *mise en scène*– has become a performance text, a spectacle of discourse as well as a discourse of spectacle”. En su metodología, está claro que Pavis sigue los mismos pasos de O. Zich cuando asegura en varias ocasiones que no hay teatro hasta que esté representado: “all dramatic writing truly exists only when produced on stage and received by the audience” (Pavis, 2005: 89); por tanto, hacer que un texto sea accesible a un lector/espectador es, según él, hacerlo visible o, mejor dicho, susceptible de concreción en el escenario y por parte del auditorio (1991: 43).

Es por eso por lo que Pavis sostiene el *objeto empírico* como propósito del análisis de la representación y no lo que lo ha generado. No obstante, existe otra razón que reside en su rechazo de la idea de la predeterminación de la representación en el texto escrito, defendida por partidarios del enfoque opuesto: según él, y varios otros, la escenificación es un campo autónomo que no necesita ningún tipo de concreción ni materialización de un texto dramático

preexistente: “an artistic practice which cannot be foreseen and predetermined from the perspective of the text” (Lehmann, 1989: 44; cit. en Pavis, 1997: 218). A la luz de todos estos planteamientos de Pavis, está clara la semejanza entre su radicalismo y el de Artaud al rechazar los dos el texto escrito –con diferentes niveles, eso sí– y concederle prioridad y predominancia absoluta a la representación. Esto ha llevado a Pavis (1997: 204) a plantear la posibilidad de una semiología de la representación como una ciencia bien establecida y un campo de estudios en proceso de su estructuración.

Junto con Pavis, otros estudiosos han mostrado igual preferencia por la escena, como Roland Barthes. Este autor sostiene que la teatralidad es el teatro *menos* el texto: para él, el texto escrito únicamente sirve como un arranque a partir del cual un *espesor de signos* se materializa en la escena: “esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, 2003: 54). Coincide con él Richard Southern (1968; cit. en Veltruský, 2011: 354) al afirmar que todo buen teatro debería ser comprensible para los sordos, así que el componente verbal, según él, sólo provee un canal adicional para conducir ese efecto más profundo o secundario de la representación.

En este sentido, algunos autores, como Jean Alter, han reaccionado contra tanto fanatismo. Alter (1990: 7) afirma que el texto dramático juega un papel esencial en el teatro puesto que su existencia asegura que, como mínimo, una etapa en el proceso teatral se mantendría estable: “Thanks to the texts, theatrical events can thus combine the old and the new, build up the new on the old, revive the old through the new”. Por su parte, A. Ubersfeld (1989: 8) califica una y otra tendencia como *terrorismo textual* y *terrorismo escénico* de los que tenemos que liberarnos a la vez.

Es curioso advertir que cualquier enfoque radical cae siempre en el error de privilegiar su punto de vista descuidando, o incluso descalificando, el resto de los aspectos, aunque guarden alguna relación con él, y eso es lo que pasa con el teatro. Para aclarar nuestra idea, recurrimos a la Semiótica pues nos ofrece un ejemplo muy esclarecedor en relación con este caso: si esta ciencia pretende, en un sentido amplio y global, estudiar los signos, entonces tanto texto como representación estarían incluidos en cualquier estudio realizado según esa rama, ya que en el primero son los signos verbales los que priman mientras que en la segunda, los no verbales.

Consecuentemente, las discusiones y confrontaciones existentes en cuanto a este *supuesto* dilema carecerían de sentido.

Es por ello por lo que en la segunda mitad del siglo XX –concretamente a partir de los años setenta– surge una postura que rechaza el predominio de un componente sobre el otro, así como cualquier oposición, enfrentamiento o exclusión entre los signos verbales y los no verbales. Esa tendencia reivindica la integración y complementariedad entre ellos sosteniendo que en el teatro la palabra es un sistema de signos que converge con otros sistemas de carácter distinto para crear sentido (Bobes, 2004: 34). Un destacado partidario de esta opinión es J. Alter: “contrary to prevailing views, theatre signs, both verbal and nonverbal, do not operate as independent systems but follow a single, properly theatrical system based on a mirror image iconicity” (Alter, 1990: contraportada). De modo que, y siguiendo con las palabras de este estudioso, un teatro completo necesita de los dos componentes, texto y representación, dado que, desde un punto de vista semiótico, no existe oposición entre ambos sino que representan etapas en la comunicación de una historia a través de los signos (*Ibíd.*: 20). Por tanto, invita a desarrollar un metalenguaje que, eventualmente, ayudaría a abarcar los dos componentes bajo las mismas teorías como un solo campo de estudio y no como dos distintos entre sí. Para él, la esencia de la teatralidad radica en el proceso de transición del texto a la representación, por lo que propone un enfoque sociosemiótico como posibilidad sin precedentes para tratar el fenómeno teatral en su totalidad: desde la producción del texto hasta la recepción del espectáculo.

De la misma forma, otros partidarios de esta postura *reconciliadora* alegan que un estudio exclusivo del texto dramático sería insuficiente siendo necesario complementarlo con el análisis de la puesta en escena. Por lo que Mick Short (1998: 7) habla de una relación entre los dos componentes “which is closer than most theatre critics would have us believe”. Es por ello por lo que J. Alter (1981) arremete contra la *falacia literaria* y la *falacia de la representación* que llevan a asimilar el teatro con solo alguno de los dos elementos: o bien el texto, reduciendo su estatus a un género literario particular, o bien la puesta en escena, delimitando su estatus a un género particular de *show*.

Así, pues, en esta línea reconciliadora se posiciona M^a del Carmen Bobes (1988, 1997b, 2004), quien niega cualquier división entre la semiótica del texto y la del espectáculo porque rechaza sacralizar el texto dramático como *literatura* y la representación como *teatro* y,

eventualmente, *no literatura*. La especificidad teatral reside, según la autora española, en el lenguaje del texto, tanto en las acotaciones como en los diálogos. Por eso, subraya que uno de los logros más decisivos de la semiología dramática ha sido la superación de tal oposición. Para ella, el *texto dramático* incluye el texto escrito y su representación *virtual*, igual que la representación comprende el diálogo y todos los demás signos verbales del texto en sus propias referencias. Bobes tacha los estudios antiguos –que se remontan a las poéticas y las obras realizadas desde las coordenadas teóricas del historicismo decimonónico– de ser *parciales* por no tener en cuenta la especificidad dramática que distingue este género de la lírica y la épica al atender el texto escrito solamente en su fase literaria y no prestar ninguna importancia a su finalidad representativa. En sus reivindicaciones, se basa en el hecho de ser el diálogo solo incapaz de conseguir la unidad y coherencia del texto al ofrecer *blancos* e incoherencias que solamente se llenan con las acotaciones, destinadas a realizarse en el escenario mediante los signos no lingüísticos. De este modo, el pretendido enfrentamiento entre texto y representación es, según recoge esta autora, *artificial* y procede de una reacción ante la exclusiva atención que concedía anteriormente la teoría literaria a la palabra escrita en detrimento de la puesta en escena y sus signos.

Curiosamente, la idea de la *virtualidad* de la representación en el texto escrito, sugerida por Bobes, ha sido secundada por varios estudiosos. Fabián Gutiérrez (1993), por ejemplo, coincide con ella en rechazar cualquier oposición entre texto y representación al considerarlos fases que integran el mismo hecho teatral. Paola Gullí-Pugliatti (1976; cit. en Bobes, 1986: 144), por su parte, sostiene que el texto recoge las indicaciones necesarias para la puesta en escena en forma de “unidades semióticas latentes”. Asimismo, A. Ubersfeld (1989) defiende que el texto es, a la vez, literario y teatral y defiende que lo teatral no se reduce a los signos no verbales que añade la puesta en escena al diálogo escrito, sino que el mismo texto es ya teatro desde el principio: como diálogo preparado para realizarse en el escenario y como un conjunto de signos que se actualiza en la escenificación.

La separación entre texto y representación ha sido condenada, de igual manera, por otros autores. E. Fischer-Lichte (1984) y J. Romera Castillo (1993) reivindican que una obra dramática es literatura y teatro a la vez. La autora alemana concibe el drama como un trabajo de literatura en sí que no necesita más que leerse para entrar en la conciencia del público. No obstante, afirma que es, a la vez, un texto que muy a menudo se usa como el componente verbal de una

representación teatral. Por lo que considera inútil la lucha que existe para determinar la naturaleza del drama. Semejante postura adopta el profesor Romera Castillo, quien hace hincapié en la doble existencia artística del fenómeno teatral:

Los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística –¿cómo no?– y por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias: pero cuando hay representación, el texto escrito es una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral (Romera Castillo, 1993: 310; cit. en Mah, 1997: 9).

Por su parte, K. Elam (1977) y R. Ingarden (1958) rehúsan la precedencia o importancia de un componente sobre el otro por tratarse de dos textos diferentes –texto escrito y texto de la representación– que guardan una relación entre sí. No obstante, y al concebir como *intertextual* la relación entre el texto escrito y la representación, Elam recomienda que el análisis teatral centre su atención concretamente en el estudio de este fenómeno que surge de la acción de fuerzas recíprocas literarias y teatrales, sustentadas unas en el texto escrito y otras en la representación. Coinciden con él T. Kowzan (1992, 1990) y A. Ubersfeld (1989) quienes reconocen que texto y representación están *interrelacionados*. Kowzan señala que los resultados más interesantes se obtienen cuando en el análisis semiológico de un espectáculo se estudia a fondo la base textual –verbal– y cuando en el análisis de un texto dramático se tiene en cuenta la realización escénica virtual.

Ahora bien, con José M^a Díez (1983, 1988) se observa una inclinación más pronunciada que el resto de los partidarios de la tendencia *reconciliadora* hacia la representación, como se desprende de la siguiente cita: “¿cómo encerrar en el espacio de la palabra solidificada en letra de libro, la realidad bullente y desbordada, que necesita presencia viva, del teatro?” (1983: 16). Pese a admitir que el texto es la materia prima del teatro y que es literatura, considera que quedarse sólo en este aspecto es *traicionar* su esencia porque ante todo es un texto escrito para ser hablado. Está clara la preferencia del autor español por la faceta representativa del teatro, aunque no la hace en detrimento de la fase literaria, por eso lo consideramos como partidario de la tercera tendencia. Díez resalta el importante papel del texto al reconocer que “textos son, a fin de cuentas, las obras del pasado, cuyas representaciones sincrónicas no pudimos ver” (1988: 19); pero muestra, al mismo tiempo, su preferencia por la representación reiterando que “no es un accidente del texto teatral, sino que pertenece a la esencia del teatro” (1988: 22). Y aunque reconoce la pertinencia para el texto de los estudios habituales de vida del autor, fuentes,

influencias, métrica, estilo, etc., constata que se trata sólo de una parte que ha de integrarse en la totalidad específica que el estudio del teatro exige. Sin embargo, y aunque aboga, junto con otros investigadores como A. Helbo y J. L. García, por estudiar la representación, lo más importante de sus trabajos gira en torno al texto teatral.

Lo que más distingue a la tercera postura *reconciliadora* es la idea de que el texto escrito es *incompleto* y que su sentido global se cumple exclusivamente cuando esté puesto en escena. Esta idea es rechazada rotundamente por los seguidores de la primera postura textual al reivindicar que el texto en sí es una unidad completa que se entiende íntegramente y que no padece ninguna deficiencia ni necesita la representación para actualizar códigos inherentes en él.

En la mayoría de las ocasiones, se ha demostrado que las *prescripciones* tajantemente formuladas son poco funcionales a la hora de aplicarlas a la práctica. Es verdad que esto valdría para la ciencia, pero en las humanidades, formulaciones de este tipo apenas funcionarían. Es la práctica misma o, mejor aún, la *vida real*, la que, a nuestro juicio, *prescribe* –por llamarlo de alguna forma– las normas que en cada caso rigen cualquier campo. Prueba de ello es el rechazo que han sufrido últimamente la mayoría de las teorías prescriptivas y el surgimiento de movimientos y postulados que estimulan el *descriptivismo* debido a que se han dado cuenta de que, queramos o no, es lo que pasa verdaderamente en la vida diaria y no podemos negarlo ni ignorarlo. Al contrario, deberíamos adaptarnos, y adaptar nuestras teorías, para asimilarlo, aceptarlo y, sobre todo, llevarlo a la práctica.

Estamos de acuerdo en que texto y representación son dos *ensembles* –usando la descripción de Pavis (1997)– que pertenecen a, o componen, un mismo hecho artístico, el *teatro*. En otras palabras, que los dos mantienen entre sí una relación *intertextual*, *interrelacional* o *complementaria*. Esto no quita para que concebamos a cada uno como un arte en sí que equivaldría al teatro: la escenificación es *teatro representado* y el texto dramático, *teatro escrito*. Razones por ello, hay varias. Pero la más importante de todas es la existencia de obras teatrales no representadas –como hemos mencionado antes y como es el caso de las traducciones que forman el corpus práctico de este trabajo– y de representaciones no basadas en un texto escrito –como es el teatro griego y, recientemente, los grupos experimentales, las creaciones colectivas, los *happenings*, etc. (De Toro, 2008: 93-94). En ambos casos, ese arte –escrito o representado– es llamado *teatro*. Otra razón, que tiene también su lógica, es el hecho de que las dos artes están

formadas por los mismos signos verbales y no verbales –diálogo y acotaciones– pero adoptando distintas formas en cada caso: en el texto, aparecen en forma lingüística, mientras que en la representación, el diálogo se comunica verbalmente y las didascalías se concretan mediante el lenguaje paralingüístico, kinésico y gestual.

Es verdad que en la mayoría de las escuelas, facultades e institutos, los sistemas educativos limitan el estudio del teatro casi siempre a su fase escrita. Así, se analiza casi exclusivamente desde un punto de vista literario, igual que la poesía y la narrativa, olvidando su especificidad representativa. Sin embargo, este hecho ha sido reconocido y, a la vez, lamentado por Andrés Amorós (1988), quien denuncia en su artículo el estado actual de la enseñanza e investigación teatral en el país ibérico al resaltar que está prácticamente abandonado el ámbito de la *mise en scène*:

En el centro de todo está, por supuesto, la inaceptable reducción del teatro a un texto, sin tener en cuenta la enorme complejidad del fenómeno escénico. [...].

En términos generales, en las Facultades de Letras españolas se estudia nuestro teatro clásico desde un punto de vista casi exclusivamente literario; no se acercan demasiado al teatro actual y de ningún modo a los problemas escénicos. No existen, por supuesto, Cátedras de Teatro ni Departamentos de Teatro y los que imparten esta materia son profesores de Literatura Española (Amorós, 1988: 4).

A pesar de ser criticado por varios estudiosos, el panorama educativo sigue prácticamente igual hasta hoy día y continúa la faceta representativa sin recibir apenas interés.

A nuestro juicio, ningún componente tiene prioridad sobre el otro: ni el texto tiene primacía sobre la representación ni la puesta en escena predomina sobre la obra escrita. Son dos realidades diferentes entre sí, cada una presenta unas características particulares que hacen que sea, de alguna forma, un arte autónomo pero, al mismo tiempo, *interrelacionado* con el otro. Desde su gestación, se sabe que, en general, el texto se concreta eventualmente en el escenario y, de la misma forma, se entiende que la representación se basa en un texto escrito, aunque existen excepciones en los dos casos. Por lo tanto, es fútil comparar ambos o establecer oposición o primacía de uno sobre otro.

La *interrelación* o *intertextualidad* entre texto y representación es innegable. Son dos fases de un mismo arte cuyo orden de ocurrencia es intercambiable: a veces ese arte empieza por el texto y termina en la representación, otras veces pasa al revés. Asimismo, en algunas ocasiones

se hace teatro basado solamente en la representación, mientras que en otras se escribe una obra sin la intención de llevarla a la escena. Aun así, todas estas posibilidades no niegan el hecho de ser el teatro un arte compuesto, en su forma general, por dos componentes: texto y representación. Por lo que cualquier intento de separarlos terminaría por romper las bases fundamentales que estructuran este género.

Esto es básicamente lo que diferencia el teatro de la novela y la poesía. La finalidad de estas dos últimas es su lectura. Es verdad que existe poesía recitada o novela adaptada al cine o al teatro. Pero, hablando en términos generales, lo característico de estos géneros literarios es su condición de ser leídos. Sin embargo, esto no pasa con el teatro que se escribe en general para ser visto. El dramaturgo cuando compone una obra, es consciente de que su destino final va a ser su escenificación. Por lo tanto, cuida muchos aspectos artísticos a la hora de componerla. Por ejemplo, las acotaciones no deberían contener imágenes literarias o palabras que no podrían concretarse luego en el escenario; el diálogo tiene que ser real y fluido, que no contenga dificultades que resulten difíciles de pronunciar para los actores; asimismo, tiene que ser claro porque en una representación no hay tiempo para reflexionar sobre cualquier palabra rara o extraña. Todas estas condiciones, y muchas otras, hacen del teatro un género particular y, por consiguiente, no podría ser tratado de la misma forma que los otros géneros literarios. No negamos que sea literatura, pero es literatura con características específicas. De la misma forma y según los postulados de la semiótica teatral, texto y representación podrían incluirse en todos los estudios de esta rama dado que los dos están formados por signos: en el primero priman los verbales, mientras que en la segunda, los no verbales.

Con todo ello, no vemos ninguna razón lógica que anime a descartar alguna fase del teatro o privilegiar una sobre la otra. Al revés, todo lo demostrado hasta ahora da fe de que cada uno de los dos componentes es irrenunciable porque forma una parte inherente de este arte.

Ahora bien, y a la luz de las tres tendencias expuestas anteriormente, nos sentimos más identificados con los postulados de la tercera postura *reconciliadora* ya que son los que más concuerdan con nuestro objeto de estudio. La segunda postura –la *representativa*– la rechazamos sin más porque, a nuestro juicio, refleja un radicalismo nada funcional al reivindicar la total preponderancia de la puesta en escena en detrimento del texto, con lo cual resulta totalmente alejada de la realidad. En cuanto a la primera –la *textual*– no nos resulta tan radical aunque no

estamos de acuerdo con su alegación de que el texto dramático sea una entidad literaria completa sin *gaps* ni lagunas, que podría leerse como cualquier otra obra literaria y que goza de una independencia como un arte autónomo que sigue unas convenciones genéricas particulares aunque no le niegan, ni minusvaloran, una posible representación futura. La incoherencia radica aquí en negar el hecho de que las convenciones genéricas que sigue el texto dramático se deriven de su consecuente puesta en escena. Al separar entre texto y representación, esa postura pierde la capacidad de ver que la particularidad del drama como género literario deriva de su relación eventual con su escenificación, lo que hace que este enfoque resulte incompleto.

Sin embargo, opinamos que la tercera tendencia –la *reconciliadora*– es, relativamente, la más completa entre las tres. Rechaza la separación entre los dos a partir de su *intertextualidad*. Más aún, defiende que el texto es *incompleto* y que alcanza su sentido global exclusivamente en el escenario, con lo que estamos de acuerdo también y lo explicamos haciendo uso de la misma alegación que usa la primera tendencia *textual* para justificar su postura: Bassnett y los seguidores de esa tendencia reivindican que el texto es un arte autónomo y luego la puesta en escena es trabajo de los directores. Esta misma alegación explica por qué el texto es incompleto: por la simple razón de que las didascalias son solamente *propuestas* para la representación pero luego su concreción en la escena se deja en manos de los directores.

2. La traducción teatral

*Words in One Language Elegantly us'd
Will hardly in another be excus'd,
And some that Rome admir'd in Caesars Time
May neither suit Our Genius nor our Clime.
The Genuine Sence, intelligibly Told,
Shews a Translator both Discreet and Bold.*

(Earl of Roscommon; cit. en Venuti, 1995: 43)

La vida es teatral, y el teatro reproduce la teatralidad de la vida (Conejero, 1983: 23).

2.1. La investigación en la traducción teatral: estado de la cuestión

La importancia de la traducción en la vida del hombre es, sin duda, inestimable. Muchos han sido los testimonios que dan fe de ello: Gershon Shaked (1989: 23) explica que “[...] one of the best ways to understand ourselves is to understand our fellow man”; y George Steiner afirma que “[s]in traducción habitaríamos en provincias lindantes con el silencio (2009: 125). Desde la otra punta del mundo, Sirkku Aaltonen (2000b: 1) resume la problemática predominante de la traducción: “Translation promises to open for us a window on the world, but we do not always seize the opportunity to look out. And even if we should manage to steal a glimpse of the ‘Other’ out there, we still only see what we are prepared to see, and what falls in line with the narrative we have chosen”. No nos detendremos a comentar ahora esta cita ya que, a medida que vayamos avanzando en este capítulo, iremos ofreciendo una indagación suficientemente detallada respecto a ella a la luz de un contexto en concreto: la traducción del teatro.

A lo largo de la historia, la traducción ha sido –y sigue siendo– una vía imprescindible de transmisión del saber y un medio de relacionar civilizaciones y sociedades de todos los rincones del mundo. La traducción literaria es una rama más de esa vía y la traducción del teatro, objeto del presente capítulo, forma parte de ella. En este sentido, Amparo Hurtado (2007: 64) afirma que “[l]a mayoría de reflexiones sobre la traducción que se han generado a lo largo de la historia han girado en torno a la traducción literaria”. No obstante, el verdadero interés por la traducción del teatro no empieza hasta bien entrado el siglo XX. Una breve comparación de los trabajos dedicados a los tres géneros demostraría que la traducción teatral ocupa el tercer puesto por detrás de la poesía y la novela. Varios estudiosos han resaltado ese hecho, incluso hasta fechas

recientes. Patrice Pavis (1991) lamenta el estado de la investigación en la traducción específicamente para la escena. Carla Matteini (2008: 475) denuncia la limitada teoría escrita sobre este campo. Sirkku Aaltonen (2000a: 255), en su reseña del libro de Carole-Anne Upton (2000), subraya la escasez de estudios sobre la traducción teatral en comparación con el papel tan grande que ha ocupado a lo largo de la historia, además de la falta de coordinación existente entre los estudios teatrales y los de la traducción para llegar a un acuerdo a su favor³⁴. Phyllis Zatlin, por su parte, se queja del abandono y la falta de interés que han sufrido los estudios de traducción teatral en comparación con sus homólogos sobre la traducción de la novela y la poesía, anunciando que “the relative lack of such studies is also the primary impetus for this book” (2005: viii).

Algunos, incluso, han dado explicaciones para este hecho desde puntos de vista diferentes. S. Bassnett, por ejemplo, llama la atención sobre esa realidad en varias ocasiones –1990, 1991a, 1991b, 1998, 2000– y la remonta a la propia naturaleza específica del texto teatral. En cambio, para Gay McAuley (1993: 109), esta situación se debe a la posición marginal del teatro en casi todas las teorías sociales y críticas contemporáneas.

Por lo que respecta al mundo hispánico, muchos investigadores y profesionales del campo se han pronunciado de igual modo. Pilar Ezpeleta (2007: 21) anuncia que su trabajo pretende “llenar el vacío que existe en los estudios traductológicos respecto de la traducción de textos escritos para el teatro”, y achaca la escasez bibliográfica en el campo a la complejidad del objeto y a la gran variedad de normas estéticas a las que pertenecen los textos dramáticos que hace tan difícil enumerar sus características y determinar un nivel de análisis sistemático e integrador. Asimismo, Albert Ribas (1995: 27) denuncia la falta de observaciones que permitan crear un cuerpo teórico suficiente que delimite la especificidad de la traducción de los textos dramáticos,

³⁴ Recientemente, y respecto a este punto en concreto, Cristina Marinetti (2013) propone considerar las relaciones interdisciplinarias entre la traducción y el teatro en el contexto de debates más amplios sobre el valor de la interdisciplinariedad en los estudios de traducción. De este modo pone en primer plano la dimensión social de la traducción y también la naturaleza representacional de la cultura, y las entiende como nuevas formas productivas para estudiar la traducción teatral en el sentido de práctica representacional, social y lingüística. Y añade: “Rather than arguing for a view of theatre translation as a subfield of translation studies, my argument here, [...] is that we should look at Translation and Theatre as one of those “new circuits” suggested by Bassnett” (2013: 309), refiriéndose con ‘new circuits’ a la capacidad del traductor de hacer conexiones entre el pasado y el presente, entre tierras lejanas y diferentes visiones del mundo. Lo que realmente viene a reconocer Marinetti es el giro de los estudios de traducción “from a view of drama and performance as representational (‘signifying something’) to performative (‘transforming existing regimes of signification’)” (*Ibid.*).

a pesar de los trabajos de investigación literaria realizados sobre aspectos históricos y literarios de la recepción de obras de teatro extranjeras.

Una de las primeras voces que denunciaron esta escasez fue el profesor Julio César Santoyo en un artículo publicado en 1995 donde califica de *páramo* la situación de los estudios de traducción teatral en España. Santoyo critica el hecho de que no se haya generado un corpus de reflexión teórico-crítica sobre el teatro traducido, a pesar de que en ciertas épocas el teatro traducido fue más abundante que la producción teatral nacional. Apunta en su artículo que prácticamente todo lo escrito sobre este tema hasta entonces gira en torno a las traducciones teatrales y no sobre *la* traducción teatral propiamente dicha. Y concluye refiriendo la existencia de “tres o cuatro muestras de especulación pura (sin base en un texto determinado) o aplicada (con base en él)” (1995: 21). Los trabajos aludidos son: i) el libro de Manuel Ángel Conejero, *La escena, el sueño y la palabra* (1983); ii) un artículo del mismo Santoyo titulado “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología” (1989a); iii) un artículo de Ángel Luis Pujante titulado “Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare” (1989); y iv) la tesis doctoral de Raquel Merino, *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos* (1992).

De acuerdo con el investigador español, consideramos estos cuatro trabajos precursores en España de la línea teorizante en el ámbito de la traducción teatral: Conejero esboza unos apuntes sobre la teoría general de la traducción teatral; Santoyo se centra en la bipolaridad del texto teatral que desemboca en dos estrategias principales para su traducción –para la *lectura* y para el *escenario*– de las cuales deriva una tipología cuyos límites terminológicos y antológicos son difíciles de precisar y que abarca, además de la traducción, las versiones, transferencias, adaptaciones, refundiciones, traslados y plagios; Pujante ilustra la problemática de traducir teatro, centrándose en el período isabelino; y Merino, aparte de incluir un compendio considerable de teoría sobre el tema, acuña la *réplica* como unidad de análisis contrastivo en el ámbito teatral.

No obstante, y pese a ese reconocimiento, Santoyo mantiene su tono desalentado respecto a la situación de investigación en la traducción teatral en España hasta el punto de criticar, en el mismo párrafo, los planteamientos de uno de los investigadores que acababa de citar –Conejero– por ser “demasiado esquemáticos” (1995: 21). Esa situación es corroborada por otros investigadores, entre ellos R. Merino (1994: 9), quien califica el panorama español de *desolado*.

En su denuncia de la situación, Santoyo critica el hecho de que casi todos los trabajos sobre la traducción teatral en España son “básicamente empíricos y nada teóricos o especulativos” (1995: 20). No podemos estar sino de acuerdo con ello. Pero también hace falta preguntar: ¿acaso no surgen las teorías *prácticas* y *válidas* a raíz de estudios *empíricos*? Es más, si lo prescriptivo ahora no tiene credibilidad en el mundo científico, y más todavía en el mundo de la traducción, sobre todo después de los avances en los enfoques que ha conocido la disciplina a partir de finales del siglo pasado, no sorprende que los estudiosos busquen primero lo empírico para llegar al final a teorizar, pero a base de lo probado y comprobado a la vez. En ese sentido, el panorama español e internacional actual muestra que se está avanzando en el camino correcto, aunque este aún se encuentre en proceso de definición. En el balance de estudios que haremos a continuación mostraremos que desde los noventa hasta la actualidad, la diversidad que ha presenciado el campo de estudios sobre la traducción teatral dentro y fuera de España ha sido bastante reconocible: diversidad en los idiomas de traducción estudiados; diversidad en las lenguas usadas en los estudios; diversidad temática; diversidad geográfica respecto a los autores de los trabajos; diversidad de enfoques adoptados, etc.

En esta línea optimista, Josep Marco (2002) asegura que la situación en España no es tan extrema como parece, y como prueba de ello cita la aparición en los últimos años de publicaciones que han adoptado la línea teorizante en el ámbito de la traducción teatral, como las de Upton (2000) y Espasa (2001a). Con todo, la afirmación de Marco no anula la denuncia inicial de Santoyo puesto que en los años que median entre ambos trabajos el panorama cambió enormemente. Así lo cree también Ezpeleta (2007: 140), quien asegura que “[e]n España, en los últimos años, se ha producido un cambio en el que son cada vez más numerosas las publicaciones que se aproximan a la traducción teatral de manera sistemática”.

Por lo que respecta a los estudios de traducción teatral a nivel internacional, Inmaculada Serón traza el desarrollo de la investigación en el campo desde sus comienzos en los años sesenta hasta la actualidad, concretamente el año 2014, en dos artículos consecutivos de 2013 y 2014. Con ello, Serón viene a contrarrestar la denuncia general que había predominado hasta entonces en cuanto a la escasez de estudios y la falta de interés por el campo: “Although there are still voices that draw attention to it as an under-explored area of Translation Studies, theatre translation can hardly be considered neglected anymore. In fact, [...], the increasing attention it

received in the 1990s was reinforced in the following decade and has ultimately led to a blossoming interest” (Serón, 2013: 90). La misma actitud positiva en cuanto a la situación internacional de los estudios sobre la traducción teatral es adoptada por Cristina Marinetti quien declara que “The sheer breadth of scholarship published on and around theatre translation in recent years would make even a cursory review of all approaches and themes a gargantuan task” (Marinetti, 2013: 309). Esta visión optimista es exactamente la que pretendemos transmitir con este apartado mediante una puesta al corriente de lo que se ha hecho en el campo hasta la actualidad. Pero empezamos desde los comienzos para mostrar el salto que dio la investigación en la traducción teatral a partir de los años noventa hasta la actualidad con respecto a los años anteriores.

Aunque el verdadero interés por la traducción teatral se remonta a la segunda mitad del siglo XX, podemos localizar los primeros vestigios de ello en tiempos anteriores, concretamente hacia mediados del siglo XVIII. A nivel internacional, Carlo Goldoni toma la iniciativa en 1753 y empieza a reflexionar sobre la traducción teatral (Lapeña, 2013) y lo mismo hace Luigi Pirandello en su ensayo “Illustrators, actors and translators” publicado aproximadamente medio siglo después (1908). En España, los primeros pasos en el campo se remontan a la primera mitad del siglo XIX por obra de Mariano José de Larra. El 11 de marzo de 1836, Larra discute en su artículo “De las traducciones” cómo debería hacerse una traducción teatral, concretamente la traducción de la comedia, y quién debería realizarla y sostiene unas premisas que hoy día siguen siendo válidas:

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 (Larra, 1836).

Por consiguiente, afirma que quien traduce una comedia, debería ser un *comediógrafo* porque, según él, no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribir las originales. Larra cierra su artículo diciendo que “Si ha de seguirse nuestra opinión, ciérrense los teatros; porque no hay reforma ni mejora posible donde no hay por parte de nadie amor al arte”.

Curiosamente, casi ciento cincuenta años más tarde, Michael McGaha (1989) recomendará los mismos postulados. McGaha sugiere unas cualidades que debería poseer un traductor de comedias y las resume en las siguientes: i) tener un dominio excelente de los dos idiomas; ii) tener experiencia práctica en el teatro; y iii) ser un excelente crítico literario. Esto lo hace a través de un análisis de cinco versiones inglesas de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega con el fin de mostrar que lo que hace falta son traducciones que respeten el sentido y la forma del original y que sean representables. Lo más curioso aún es que McGaha cierra su artículo con una denuncia parecida a la que cierra el artículo de Larra donde, por su parte, critica que la falta de aplicación de los postulados que cita en su artículo es la razón principal del nivel inferior que posee el teatro español, en este caso fuera de España: “Sólo cuando las haya, el teatro clásico español por fin gozará del aprecio que merece por parte del público de habla inglesa” (McGaha, 1989: 86), o sea que ciento cincuenta años después del artículo de Mariano José de Larra no ha cambiado el panorama de los estudios sobre la traducción teatral.

Hacia finales de los cincuenta, Edmond Cary dedica seis páginas de su libro *La traduction dans le monde moderne* a la traducción teatral, junto a la radiofónica y la lírica (Lapeña, 2015: 44). No obstante, es en los sesenta cuando comienza el verdadero auge en los estudios de traducción teatral con Robert W. Corrigan quien en 1961 publica su importante, aunque no muy conocido, artículo “Translating for Actors” en el cual resalta lo que debería tener en cuenta el traductor teatral a la hora de llevar a cabo su tarea. Tres años más tarde, Harry G. Carlson publica en el volumen dieciséis de la revista *Educational Theatre Journal* un artículo titulado “Problems in Play Translation” con el cual se convierte en precursor al publicar un estudio sobre la traducción teatral en esta revista. En él, hace hincapié en la naturaleza representativa de las obras teatrales que, en sus palabras, implica una traducción que sea adecuada para los actores en cuanto a *duración*. Con este término, se refiere a la relación entre la longitud de las intervenciones (número de palabras usadas por el autor) y la velocidad de pronunciación (velocidad con la cual el actor lee las líneas): “The translator of a play should be able to fashion language that is *actable* –language that will enable the actor effectively to collaborate with the playwright” (Carlson, 1964: 55).

Un año más tarde, concretamente en 1965 la revista *Babel* sorprende al ámbito de investigación con cuatro artículos breves sobre el tema; uno en español por Piedad de Salas, dos

en alemán por Ernst A. Hartung³⁵ y Helmut M. Braem³⁶ y uno en inglés por Lars Hamberg. Más tarde, hacia finales de esa década, *Babel* publica otros tres trabajos, dos en 1968 por Georges Mounin –en francés– y Jirí Levý³⁷ –en alemán– y uno en 1969 otra vez por el mismo Hamberg.

Lo más destacado de estos ocho estudios es la gran variedad geográfica y lingüística de sus autores. Así, encontramos estadounidenses, españoles, alemanes, suecos, franceses y checos, que se expresan en inglés, español, alemán y francés. Sin lugar a dudas, esa diversidad muestra claramente que el interés por los estudios de traducción del teatro surge en varios sitios a la vez, lo cual ilustra la conciencia que se estaba generando entonces a nivel mundial por la importancia de esa rama de traducción y la falta de estudios hasta entonces relevantes.

En cuanto al contenido, se advierte cierta semejanza entre todos en los enfoques y tendencias adoptados así como en las cuestiones tratadas. El enfoque se inclina en general hacia el *prescriptivismo*, como en Corrigan (1961) y Hamberg (1969). El primero plantea un punto de vista un poco radical. Opina que el teatro se escribe para los actores pero *nunca* para los lectores (Corrigan, 1961: 98). Para demostrarlo, alega que Shakespeare nunca escribía literatura sino que escribía sobre todo para los actores, pero tampoco para cualquier actor, sino para unos en concreto: “I would even maintain that [Shakespeare] would never have created some of the scenes he did if he had not known the actors who were to play them” (*Ibíd.*: 98). No sabemos exactamente de dónde saca Corrigan esta última información que para nosotros es desconocida. Con todo, no estamos en total desacuerdo con él, aunque matizamos la idea de que un autor escriba para unos actores en concreto podría parecer demasiado radical y poco práctica³⁸, a pesar de que pueda existir en la realidad. Por ello, no sorprende que dos páginas después afirme que el objetivo principal de la traducción teatral es hacer traducciones que puedan representarse (*Ibíd.*: 100).

Corrigan sigue con su radicalismo hasta el punto de recalcar que el traductor debería mantener el mismo número de palabras del original en cada frase de la traducción: “Finally, it is important to remember that duration *per se* in stage speech is a part of its meaning, and stage

³⁵ Hartung, Ernst A., (1965). “Was erwarten Theaterleute von einer Bühnenübersetzung?”. En: *Babel*, 11:1, pp. 10-11.

³⁶ Braem, Helmut M., (1965). “Bühnenübersetzer und Theaterleute”. En: *Babel*, 11:3, pp. 102-102.

³⁷ Levý, Jirí (1968). “Die Übersetzung von Theaterstücken”. En: *Babel*, 14:2, pp. 77-82.

³⁸ No opinamos lo mismo respecto a un adaptador, cuyo trabajo sí que encaja en ese perfil.

time is based upon the breath. This means that the translator must always, whenever he can, try to keep the same number of words in each sentence” (1961: 106). Una afirmación que parece bastante extrema dado que no tiene en cuenta las diferencias inherentes a las convenciones culturales de cada sistema lingüístico. Aun más, de acuerdo con Artaud aunque de forma más leve, Corrigan rechaza que la palabra lo sea todo en el teatro. Al contrario, aboga por que sean los gestos su verdadera esencia (*Ibid.*). Para él, lo más importante en una traducción es que sea ‘*speakable*’ o *declamable*, por lo que recomienda que el traductor trabaje con los actores para que le ayuden a conseguir este objetivo. Aunque no estemos de acuerdo con algunos de sus postulados, hay que reconocer que este trabajo pionero de Corrigan abre el camino a posteriores estudios en torno a la traducción teatral.

Hamberg (1969), por su parte, discute lo que (no) debería hacer un traductor de teatro. Con él, podemos percibir claramente la *virginidad* de la investigación en traducción teatral, que estaba aún dando sus primeros pasos y llevaba al investigador a caer en contradicciones. Así, recomienda que el traductor use notas a pie de página en caso de no encontrar una solución adecuada para reflejar las intenciones ocultas del autor del texto original y que deje al director que se encargue de *forjar* el carácter: “Sometimes, if no other solution can be found, it may suffice if the translator notes the point in a footnote and leaves it to the stage manager to mould the spoken character” (1969: 93). No obstante, y contrariamente a esto, una página más tarde, advierte contra el uso de las notas a pie de página en el drama: “One must also remember that explanations or footnotes cannot be given in a drama” (*Ibid.*: 94). Aun así, e igual que Corrigan, se aprecian los esfuerzos del investigador sueco que se atrevió a adentrarse en un campo que hasta entonces era prácticamente intocable.

Respecto a las tendencias adoptadas, se observa cierta inclinación general hacia lo representado a costa de lo textual, como en Corrigan (1961) y Mounin (1968). Mounin insiste en que en la traducción de una obra teatral, antes que a lo lingüístico, hay que ser fiel a lo que le da éxito al texto en su país de origen, resaltando que el valor teatral debería traducirse junto con el literario o poético y en caso de que entren en conflicto deberíamos optar por el primero, ya que no se trata de traducir la obra escrita sino la representada.

Dos estudios de los ocho, los de Piedad de Salas (1965) y Hamberg (1965), ofrecen un estado de la cuestión de la traducción teatral en sus respectivos países. Además, De Salas evalúa

la calidad de las traducciones al español publicadas por entonces y el investigador sueco resalta las dificultades que entraña esa labor para los traductores que trabajan con un idioma muy distinto –el finés– y cuya producción se dirige a un público bastante reducido en número.

Un estudio que merece destacarse en esa época y que presenta una diferencia de enfoque con respecto a lo que predominaba entonces es el artículo de Reuben A. Brower publicado en 1961 en el cual trata los valores dramáticos y su relación con el medio poético mediante la realización de una comparación entre versiones y traducciones de dramas de Shakespeare donde argumenta lo que ocurre con estos valores cuando el medio poético se altera. Con este artículo, Brower anuncia los principios del giro epistemológico que tendrá lugar en los años ochenta con la aparición en escena de la teoría de los polisistemas, la escuela de la manipulación, las teorías de las normas, etc.

Los años setenta

Durante los años setenta siguen apareciendo trabajos sobre la traducción teatral, aunque no aumenta tanto el volumen de títulos publicados. En esta década, los investigadores empiezan a interesarse por el tema de la ‘*readability*’ o *legibilidad* del texto dramático y se publican trabajos que estudian los cambios que sufre un texto teatral al ser traducido y cómo estos cambios afectan su legibilidad. Es el caso del artículo de Omar A. Dye (1971) en donde corrobora que la legibilidad de un texto mide la dificultad de su estilo al concluir que las traducciones (inglesas) resultaban ser más fáciles de leer que el original (francés). No obstante, las dos contribuciones más destacadas de esta década son obra del traductor de Ibsen, Michael Meyer, y de la estudiosa inglesa, Susan Bassnett.

En 1974, Meyer publica su artículo “On Translating Plays” en el cual discute, desde el punto de vista de un traductor experto, los problemas de la traducción teatral que, según él, engloban varios aspectos: el subtexto, el diálogo, el idiolecto de los personajes, la puntuación y el drama poético. A la vez, resalta la importancia de la *conciencia* en este tipo de traducción argumentando la potencia destacada que tiene la palabra pronunciada frente a la escrita (1974: 45). Por otro

lado, declara su rechazo de la traducción mediada –que llama ‘*literals*’³⁹– en la cual un bilingüe realiza una traducción literal que luego es reelaborada por un dramaturgo de la lengua meta quien la ajusta a los criterios del sistema teatral meta. Meyer es partidario de que una traducción teatral no se publique antes de ser representada. Por ello, no sorprende que se muestre reacio a la dualidad traducción *para leer* y traducción *para representar* porque la traducción teatral para él es un proceso en el cual se traslada tanto el texto dramático como el subtexto del mismo.

A finales de los años setenta, S. Bassnett da el primer gran paso en este campo con su artículo “Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance” (1978) donde reafirma las ideas generales de Meyer expuestas cuatro años antes, aunque de manera distinta. Bassnett discute la naturaleza de los problemas específicos de los textos teatrales que, según ella, reside en la representación espacial tanto del original como de su traducción, asegurando que las mayores dificultades superan la dimensión lingüística para abarcar, asimismo, lo no lingüístico o, en sus palabras, lo *gestual*: “[...] it seems to me that many, perhaps, most, theatre translators are unaware of the need to try to recreate that kind of unity [speech and movement; words and gesture], and are so intent on rendering ideas or trying to reproduce characterization that the spatial element is ignored” (1978: 171). Propone, también, el concepto de ‘*undertextual rhythms*’ –que se parece al ‘*subtext*’ de Meyer– y que el traductor debería buscar entre líneas. Bassnett mantiene igualmente cierta afinidad con Robert W. Corrigan al coincidir con él en la importancia de la *cadencia sonora* del lenguaje teatral, la cual distingue este arte de lo puramente lingüístico y, por ende, de la obra escrita.

Los años ochenta

Esta década representa el *boom* en los estudios sobre la traducción teatral ya que en estos años se inicia una actividad incesante en el ámbito donde crece el número de trabajos⁴⁰ y aumenta la calidad y variedad. Es más, los primeros libros dedicados enteramente a la traducción teatral aparecen en esta década.

³⁹ Susan Bassnett llama a este tipo de traducción “*two-tier translation system*” y lo define como “a ‘literal’ draft by a bilingual translator, and a playable versión by a monolingual playwright” (1981: 40).

⁴⁰ Ese aumento sobre todo en cantidad se notará más aún comenzada la década de los noventa.

De hecho, el año 1980 merece ser destacado en la historia de los estudios sobre la traducción teatral por dos razones: i) se publica el libro de Ortrun Zuber-Skerritt⁴¹ (1980), primer libro dedicado exclusivamente a la traducción teatral; y ii) Susan Bassnett incluye un capítulo de trece páginas sobre este tema en su *Translation Studies*.

La contribución de Bassnett destaca por denunciar el abandono del teatro en los estudios de traducción basados en el género. En esta ocasión, se refiere al *subtexto* con la denominación ‘*gestural text*’ y alude al ‘*coded gestural patterning*’, que es inherente al propio lenguaje.

En el libro de Zuber-Skerritt, la investigadora australiana recoge una colección de trece artículos escritos por traductores, dramaturgos, estudiosos y profesores de drama y traducción. Los artículos se centran principalmente en dos temas: los problemas que surgen al efectuar una traducción *interlingüística* de una obra teatral –de una lengua a otra–, y aquellos que aparecen al realizar una traducción *intersemiótica* –llevar una obra del texto escrito al escenario–. En su contribución particular, Zuber-Skerritt reafirma dos conceptos que habían sido tratados antes por Meyer y Bassnett: con Meyer coincide en la conveniencia de comprobar las traducciones en el escenario antes de aceptarlas como versión final para su publicación porque, en su opinión, esto aseguraría la adecuación de la obra al sistema meta y su conformidad con las intenciones del dramaturgo; por eso, defiende que el traductor debería dirigir, interpretar y ver la obra mentalmente conforme vaya creándola (1980: 93). Por su parte, con Bassnett comparte la importancia de tener en cuenta los aspectos no verbales y no literarios a la hora de emprender una traducción teatral –como la música, la luz o la escenografía–. Lo más notorio de este libro es la propuesta que hace del *Drama Translation Studies* como una futura disciplina independiente⁴².

A partir de esta fecha, se publica prácticamente cada año algún nuevo trabajo. En 1981, George E. Wellwarth publica su reconocido artículo “Special Considerations in Drama Translation” en el cual considera el texto dramático como un “how-to-do-it manual” (1981: 140) para el escenario. De este modo, y coincidiendo en ello con Corrigan, recomienda la participación de los actores en una traducción teatral: “[the translator] should, if at all possible,

⁴¹ La autora misma afirma este hecho en la introducción: “[T]he first book focusing on translation problems unique to drama” (Zuber-Skerritt, 1980: xiii).

⁴² Recientemente otros investigadores han reconocido esa independencia de la traducción teatral y se han referido a ella como ‘*discipline*’, caso de Alinne Balduino P. Fernandes en “Travelling Plays, Travelling Audiences: From Carr’s Irish Midlands to Somewhere Lost and Found in Brazil” (2012: 78) o Silvia Bigliuzzi *et al.* en su introducción al volumen *Theatre Translation in Performance* (2013: 3) del cual es también la editora.

read his translation aloud to someone totally unacquainted with the play, preferably an actor” (*Ibíd.*: 141). Wellwarth rechaza la *concisión* y el ‘*tautness of expression*’ de Meyer a favor del ‘*speakability*’ o *declamabilidad* (*Ibíd.*: 141-142). Pero tampoco sitúa esta última, igual que hace Corrigan, como prioritaria en la traducción teatral, sino que va precedida por el *estilo* dado que, en su parecer, es lo que hace que una traducción suene como si estuviera escrita en ese idioma meta: “[...], style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language. A play that sounds like a translation is *ipso facto* not well translated” (1981: 142). No obstante, coincide con Meyer en rechazar tajantemente la traducción mediada a no ser que sea imposible encontrar una persona que controle las lenguas y culturas origen y meta al tratarse en este caso de lenguas poco conocidas.

Según lo expuesto, observamos que el aspecto *representativo* del texto teatral predominaba en los primeros acercamientos a la traducción teatral. Más tarde, los investigadores se dividirán en dos grupos bien diferenciados en función de la postura que apoyen: la traducción para ser *leída* o la traducción para ser *representada*. La primera postura encuentra su máxima representante en Susan Bassnett quien, a lo largo de su carrera y hacia mediados de los ochenta, sufre un cambio radical de opinión pasando de un extremo a otro, mientras que la segunda postura halla gran eco en varios estudiosos entre los cuales destaca el semiólogo francés Patrice Pavis. Huelga decir aquí que el punto intermedio entre estos dos extremos apenas encontraba seguidores, aunque últimamente su número va en aumento. Un nombre muy destacado dentro de esta tendencia intermedia es la griega Ekaterini Nikolarea.

Volviendo a nuestro recorrido cronológico, hallamos otra vez a la investigadora inglesa Bassnett quien también en 1981 publica en la revista *Theatre Quarterly* el artículo “The Translator in the Theatre” en el cual analiza las respuestas dadas por traductores de teatro a un cuestionario que había diseñado con el fin de conocer sus opiniones acerca de su trabajo y su responsabilidad ante el texto traducido. Bassnett concluye que las traducciones, al contrario de los originales, no gozan de una posición fija en la jerarquía literaria; que los traductores traducen casi siempre teniendo la cultura meta en mente, por lo que la vida de una traducción no es muy larga y siempre existe una demanda para nuevas traducciones que remplazan a las anteriores que se quedan fuera de tiempo; que ha habido muchas listas de *malas* prácticas traductorales pero no ha habido ideas claras respecto a cuáles serían las *buenas*.

En 1983, Manuel Ángel Conejero recoge un conjunto de artículos suyos en el volumen *La escena, el sueño y la palabra: Apunte Shakespeariano*. Dos de ellos versan sobre la traducción y constituyen un primer esbozo para una teoría de la traducción de la obra de Shakespeare. Con ello, Conejero reflexiona sobre lo que traducir teatro puede llegar a significar, para concluir que “*teatro y traducción* son lo mismo, y que hasta nuestra propia realidad –complejo sistema de traducciones múltiples– es susceptible de la misma consideración” (1983: contracubierta). Ese mismo año, Ian Donaldson edita en Inglaterra *Transformations in Modern European Drama*, colección que recoge los trabajos expuestos en el congreso celebrado en la Universidad Nacional de Australia sobre el drama europeo moderno en 1979. Coincidiendo con el objetivo del congreso, los artículos tratan los problemas que sufren las obras teatrales que pertenecen al repertorio europeo moderno cuando son representadas en países, tiempos o medios distintos de los originales para los cuales fueron concebidas.

Al año siguiente, Zuber-Skerritt edita el volumen *Page to Stage: Theatre as Translation* (1984) que es complemento de su anterior libro. En esta ocasión, se centra sobre todo en la transposición de la página al escenario y solo se refiere tangencialmente a la traducción interlingüística. No resulta sorprendente, si tenemos en cuenta que de los dieciocho colaboradores, seis son estudiosos del fenómeno, cuatro profesionales del medio y ocho teorizan sobre la práctica teatral a la par que están involucrados en ella. Destaca especialmente el interés por los aspectos dramáticos no lingüísticos y las funciones relacionadas con ellos como la del director, el actor, el diseñador, el productor, etc. Como se observa en el subtítulo, los trabajos de la colección llaman *traducción* a todo proceso relacionado con el teatro. De este modo, la traducción interlingüística es solo una de las muchas formas de transferencia que la ciencia de la traducción dramática ha de explicar. Es más, en uno de los trabajos de este volumen colectivo, Richard Fotheringham llega a usar *traducción* para referirse a la descodificación que realizan los espectadores de la obra teatral a quienes incluso llama *traductores*. La confusión alcanza su máximo grado cuando denomina también *traductores* a actores y directores (Fotheringham, 1984: 33). En otras palabras, el término *traducción* aparece usado en esta colección como sinónimo de transferencia interlingüística, transposición de un medio a otro y operación mental de interpretación ideológica de una obra teatral. De la misma forma, con *traductores* se refiere a traductores interlingüísticos, adaptadores entre diferentes medios y espectadores/

descodificadores que interpretan una obra teatral. Debido a esta utilización tan general del término *traducción* en su relación con el teatro, el concepto queda difuminado.

En ese mismo año, aparecen dos artículos importantes: “Sprechbare Sprache – Spielbarer Text” por Mary Snell-Hornby⁴³ y “Pragmatica e traduzione teatrale” por Laurie Anderson (cit. en Serón, 2013: 98). Esta última autora subraya los pocos medios de que disponen los traductores de teatro en comparación con los de novela al trabajar con textos escritos para ser recitados/ escuchados, poniendo el ejemplo de las notas a pie de página, que usarían los segundos pero que no deberían hacerlo los primeros.

Cuatro años después de su anterior estudio, en 1985, Susan Bassnett reanuda su actividad investigadora en el ámbito teatral defendiendo la postura contraria a la que defendía en 1981 en un artículo titulado “Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, que fue editado en la colección *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* que vio el nacimiento de la *Escuela de la Manipulación*. De alguna forma este dato justifica el cambio radical que sufrió la postura de Bassnett. Si antes aseguraba que el traductor debería buscar el *subtexto* o el *texto gestual* en el original y concederle igual importancia, o incluso más, que al texto lingüístico, pues en caso contrario la traducción peligraría ya que el fin último de cualquier traducción teatral es su representación, ahora distingue entre drama y teatro; en esta nueva postura considera el drama como género literario y el texto dramático como texto escrito según las convenciones de su género y piensa que su relación eventual con la representación queda fuera de sus límites. Asegura que los traductores deberían cuidar su autonomía y desvincular su traducción de cualquier puesta en escena pensando que su trabajo es publicable tal y como lo presentan. Y así, la traducción no determina necesaria ni completamente la puesta en escena, sino que deja el campo abierto a los futuros directores. Basándose en la división realizada por Tadeusz Kowzan (1968, 1992) respecto al acto de la representación, en la cual distingue cinco categorías de expresión que corresponden a cinco sistemas semióticos (véase apartado 1.1.1.), Bassnett subraya que el texto recitado es un

⁴³ Un poco más de una década después, Mary Snell-Hornby vuelve con un artículo en el cual trata los fenómenos teatrales ‘*speakability*’ y ‘*playability*’ llegando a resaltar que el diálogo en ese arte es un lenguaje artificial “characterized by special forms of textual cohesion, by semantic density, highly sophisticated forms of ellipsis, often rapid changes of theme, and special dynamics of deictic interaction” (Snell-Hornby, 1996: 33), lo cual la lleva a considerar el texto dramático como un “musical score, which can only fulfil its real potential within an ensemble of instruments and performers” (Snell-Hornby, 1997: 187). Y, así, la traducción sería la creación de un “new dramatic ‘score’ for a performance that is coherent and acceptable within the target culture” (*Ibíd.*: 195).

componente más entre otros varios y que el texto escrito, si existe, existe solamente en el sistema de lo verbal. Con lo cual, descarta su primera propuesta, es decir, que el texto escrito contenga algún *subtexto*, y rechaza cualquier dimensión *espacial* o *gestual* codificada en el lenguaje del texto teatral porque, en su opinión, esto hará de la tarea del traductor algo *sobrehumano* e imposible. En esta nueva postura, Bassnett arremete contra el concepto de *representabilidad* – ‘*performability*’– pues considera que es de difícil aplicación y es un término polémico que se resiste a ser definido, llegando incluso a dudar de su verdadera existencia. Estos nuevos planteamientos los expone la investigadora inglesa en una serie de artículos que tienen su comienzo en el año 1985 y siguen hasta recientemente: 1990, 1991a, 1998 y 2000.

En 1985 encontramos también un trabajo de Malcom Griffiths, “Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre”, en el cual discute algunas cuestiones y problemas fundamentales de la traducción teatral. Griffiths llama la atención hacia las implicaciones ideológicas y teatrales del texto dramático y, por ende, defiende la necesidad de que los traductores tengan en cuenta a la hora de llevar a cabo su tarea tres aspectos fundamentales: la práctica teatral, los contextos culturales y la historia social.

Mención aparte merecen los esfuerzos de Julio César Santoyo, a quien se debe el comienzo de la investigación contemporánea en la traducción de los textos dramáticos en España (Serón, 2012: 211). Sus contribuciones y observaciones en este ámbito han sido siempre destacadas y variadas. En 1985, dedica casi once páginas de su libro *El delito de traducir* a denunciar con ejemplos el maltrato que sufre el teatro inglés en las traducciones españolas: “Llámesese a estas mutaciones, mudanzas y mixtificaciones otra cosa, pero no se las llame traducciones” (1996: 91). Dos años después, publica dos artículos más: en el primero, “Translatable and Untranslatable Comedy: The Case of English and Spanish”, señala la enorme escasez de traducciones de comedia en general y entre el español y el inglés en particular, achacando este hecho a la dificultad de traducir el humor, un elemento marcado siempre culturalmente; en el segundo trabajo, “Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: traducciones españolas”, rastrea las traducciones de la obra de dramaturgos coetáneos de Shakespeare, llegando a concluir que, a pesar de que en los setenta se produce un aumento notable del número de traducciones de dichos autores, al final de los años ochenta “el panorama continúa siendo extremadamente pobre” (Santoyo, 1987a: 313). En 1989, Santoyo edita las Actas del XI Congreso AEDEAN titulado

Translation Across Cultures: La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: relaciones lingüísticas, culturales y literarias en donde se recogen dos artículos relacionados con el teatro. El primero es obra de Jesús Casado y Araceli Copete y versa sobre la terminología que ha desarrollado el teatro tanto en español como en inglés respecto a la preparación y puesta en escena de un espectáculo; aunque esta terminología se refiere en la mayoría de los casos a una misma realidad existente en las dos lenguas, a veces no es equivalente debido a razones técnicas o históricas. El otro artículo, obra de Blanca López Román, estudia la traducción de Moratín de *Hamlet* con objeto de resaltar las modificaciones que efectúa el traductor para adecuar el texto a las convenciones neoclásicas. Ese mismo año, Santoyo publica el artículo “Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología”, ya mencionado, y unos seis años después “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español” (1995) en el cual divide lo que se ha producido en el campo de la traducción dramática en España en seis ramas: i) estudios bibliográficos; ii) estudios bio-bibliográficos; iii) estudios histórico-contrastivos; iv) estudios filológicos; v) críticas y denuncias; y vi) reseñas en prensa periódica.

No cabe duda de que el año 1985 supuso el arranque de una cascada de trabajos y producciones en los estudios sobre la traducción dramática que no ha cesado hasta hoy día debido, fundamentalmente, al creciente interés por la traducción, por los estudios culturales y por la figura del traductor como mediador entre culturas, lo que orientó los estudios sobre la traducción teatral hacia el estudio de los usos teatrales y la ideología de la cultura de llegada.

Así se constata en muchos trabajos de temática variada pero concordante con estos enfoques nuevos. En 1989, Hanna Scolnicov y Peter Holland publican *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, volumen colectivo que recoge quince artículos que examinan la relación entre una obra teatral y su contexto histórico-cultural, fomentando la conciencia intercultural desde una variedad de perspectivas. Los trabajos arrojan nueva luz sobre el proceso de transferencia de obras teatrales entre culturas distintas y las barreras que dificultan su comprensión, sean lingüísticas, históricas, sociales, políticas, ideológicas, o incluso culturales como, por ejemplo, las que existen entre los espectadores americanos y los británicos. Asimismo, tratan las distintas formas de transferencia que sufriría una obra teatral: transferencia interlingüística, intercultural e intersemiótica, las adaptaciones de clásicos a versiones modernas

y de un entorno a otro que comparte el mismo idioma. Se nota claramente el efecto del movimiento intercultural, que tuvo sus inicios hacia finales de los ochenta, en el libro, puesto que para los colaboradores de este volumen, el traslado de una obra teatral no se limita a una simple transferencia lingüística, sino que, y de manera más importante aún, implica transmitir unos conceptos y adaptarlos al nuevo contexto cultural. Según este concepto, el teatro se convierte en un “mecanismo excepcional para superar las diferencias culturales y llegar a otras culturas, pueblos y personas” (Serón, 2012: 175).

En esta colección, Patrice Pavis participa con “Problemas de la traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno”. En esta contribución fundamental, el semiótico francés se centra especialmente en los aspectos y problemas específicos de la traducción para la escena⁴⁴, en lugar de hablar de la *traducción de un texto dramático*. Pavis aboga por la inseparabilidad entre la traducción y su *mise en scène* basándose en la percepción actual de la indisolubilidad entre palabra y gesto en el teatro. Para él, *traducción* abarca tanto la equivalencia lingüística, como el paralelismo cultural y gestual. Aparte de ello, Pavis propone el concepto de *lenguaje-cuerpo* para referirse a “la unión del texto hablado con los gestos que acompañan su enunciación; en otras palabras, el vínculo específico que el texto establece con el gesto” (1991: 54). Por consiguiente, mantiene que la tarea del traductor es, básicamente, transferir ese *lenguaje corporal* mediante la búsqueda de otro equivalente en el idioma y cultura meta.

Por esos años, vieron la luz nuevos trabajos de investigadores procedentes de países diferentes. En 1988, la australiana Zuber-Skerritt publica un artículo en la revista *Meta* donde propone una tipología de la traducción teatral que trate de: i) la transferencia lingüística de un texto dramático; y ii) la trasposición del mismo al escenario y viceversa, la creación dramática a través de procesos de producción teatral. En el mismo año, el español Enrique Llovet estudia los distintos tipos de adaptaciones teatrales y el británico Peter Newmark dedica un apartado de su manual de traducción a la traducción teatral. En 1989, Ángel-Luis Pujante publica en España

⁴⁴ En la misma línea que Pavis, Sirkku Aaltonen (1997) propone un modelo funcional para el análisis de la traducción dramática orientada a la representación basado en los estudios de películas y el modelo funcional de Victor Papanek desarrollado en los años setenta respecto al diseño del producto, el cual incluye una amplia gama de factores aparte de la adecuación a un propósito específico. A la luz de esto, la investigadora sugiere que una obra teatral podría analizarse y estudiarse mediante todas estas dimensiones de funcionalidad –“Method, Need, Telésis, Association, Aesthetics, and Use” (1997: 90)– ya que todos ejercen un papel en la formación de una traducción. Su modelo resalta la importancia del diseño y la planificación en la traducción dramática.

“Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare” y en EE.UU. Michael McGaha “Hacia la traducción representable”, a los que hemos aludido anteriormente.

Los años noventa

Los años noventa se caracterizan por la aparición de un número considerable de monografías y de artículos innovadores. En 1989, Annie Brisset publica un artículo⁴⁵ cuyo tema amplía al año siguiente en la monografía *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Québec: 1968-1988*. En este ambicioso proyecto, Brisset trata la relación entre las traducciones teatrales y sus contextos socio-culturales e históricos a través de examinar cómo las transformaciones que sufren las obras teatrales al ser trasladadas a otro idioma pueden aportar información sobre la ideología predominante en la sociedad meta y su teatro. En este caso, las obras publicadas o representadas en Quebec en las dos décadas incluidas en el estudio –entre 1968 y 1988– muestran conformidad con la ideología nacionalista que predominaba entonces allí⁴⁶.

El enfoque adoptado por Brisset es seguido más tarde por Romy Heylen (1993) y Sirku Aaltonen (1996). Curiosamente, los dos trabajos parten de la misma perspectiva: la *aculturación*. A partir del análisis de seis traducciones de *Hamlet* publicadas entre los siglos XVIII y XX, Heylen sugiere que en la traducción teatral existe una escala de aculturación que va desde la conservación de la cultura original donde se extranjeriza el texto meta, pasando por varias etapas de *negociación*, y llegando a la aculturación completa donde se domestica el texto de llegada y se adapta a las expectativas de los receptores y los criterios que rigen la cultura meta. Por su parte, Aaltonen concluye tras estudiar ocho traducciones al finés de obras teatrales irlandesas contemporáneas que la aculturación es inevitable en la traducción teatral. Esta autora coincide con Brisset en su consideración de los textos traducidos como productos de los contextos socio-culturales predominantes en la cultura meta en la que el traductor actúa como un agente que impone su propia lectura de las obras, la cual es resultado directo del entorno que le rodea.

⁴⁵ Su artículo se titula “In Search of a Target Language: The Politics of Theatre Translation in Quebec”. En: *Target*, 1: 1, pp. 9-27.

⁴⁶ Más estudios sobre el mismo tema, véase Koustas, Jane (1995). “Made in Quebec, Reviewed in Toronto: Critical Response to Translated Quebec Theatre”. En: *META*, vol. 40, n.º 4, pp. 529-539.

La interculturalidad y la representación intercultural constituyen el tema principal de *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* (1990), volumen editado por Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley y Michael Gisenwehrer. Aunque la traducción no es el asunto principal de este libro, aparece en diversas ocasiones entendida como el medio que permite el traspaso de una obra a distintas culturas con el fin de crear representaciones interculturales que proceden de las exigencias de la cultura meta.

La *duración* de Corrigan (1961) y Carlson (1964) y el *estilo* de Wellwarth (1981) vuelven a figurar en el trabajo de Markus Weber, “Dramatic Communication and the Translation of Drama” (1990). El investigador suizo analiza los principales elementos que caracterizan la comunicación dramática y afectan a la traducción teatral, señalando cuatro: i) ‘*degree of stylization*’; ii) ‘*rhythmic progression*’; iii) ‘*speech duration*’; y iv) ‘*the role of the audience*’ (1990: 106). Siguiendo a Wellwarth, Weber sitúa el *estilo* en primera posición entre los aspectos que más efecto tienen en la comunicación de una obra, mientras que coloca en la tercera la *declamabilidad* o ‘*speech duration*’, que había sido considerada por Corrigan el requisito más esencial en este ámbito.

En 1991, Egil Törnqvist publica *Transposing Drama: Studies in Representation* donde comenta los textos dramáticos a la luz de otras manifestaciones estéticas diferentes del teatro, además de analizar las diferencias entre la experiencia del drama en la lectura y en la representación. Examina lo que ocurre cuando una obra es trasladada de una cultura a otra, de un modo –texto dramático– a otro –texto espectacular–, de un medio de presentación a otro –del escenario a la radio, cine o televisión– y hasta qué punto las diferencias entre estos medios influyen en el texto traducido. Törnqvist hace dos críticas fundamentales en su libro: la primera va dirigida a los estudiosos de la traducción por no estudiar si el subtexto que se deduce del texto original podría deducirse igualmente del texto meta. La segunda crítica va dirigida a los traductores por manipular la información en su traducción de una forma tan injustificable, omitiendo, añadiendo o reorganizando, de una forma que, usando las palabras de Serón (2013: 108), *usurpa* el papel del director.

El primer volumen dedicado íntegramente a la traducción teatral en España es *Teatro y traducción* (1995) editado por Francisco Lafarga y Roberto Dengler. Los temas tratados son muy diversos y varían entre adecuación y aceptabilidad en la traducción teatral, la idea de modelo de

traducción, visión y significación de la traducción en la historia, problemas del texto traducido y de su recepción y su público, los cuales, a su vez, dan lugar a estudios con matices netamente lingüísticos o con implicaciones de carácter literario. Asimismo, y de acuerdo con lo planteado antes por Törnqvist, algunos de los temas examinan la trasposición de una obra entre distintos medios como la adaptación del drama al cine y de la novela al drama.

Esta década presencia la publicación de una de las colecciones más importantes en la literatura de la traducción teatral: *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage* (1996a), colección pionera de David Johnston. Se trata de una compilación de entrevistas y trabajos que estudian la trasposición de la página al escenario de obras traducidas al inglés. Salvo la traducción orientada a la página, la colección recoge una variedad de temas que engloban la propiedad cultural, la invisibilidad del traductor, la relación entre la traducción y la adaptación, los requisitos del *'stagecraft'* o la *escenotecnia*, la naturaleza colectiva del teatro ejemplificada en la importancia de la colaboración del traductor con el director y los actores, la diferencia entre traducir a autores vivos y muertos, etc. El tema de los *'literals'* es discutido también en dos trabajos: en el de Joseph Farrell, "Servant of Many Masters", aparece como materia prima para eventuales autores/adaptadores; y en la entrevista con Laurence Boswell, "The director as translator", presenta cómo algunos directores los usan como textos directamente en su forma literal. Lo que más destaca en el libro es que todos los autores y colaboradores son traductores teatrales, característica que le confiere una relevancia especial puesto que "it may well be considered the first step in what has been referred to as the «practitioners' turn» in the study of drama translation" (Serón, 2013: 106). De acuerdo con Aaltonen (1996), varios autores del libro, incluido el autor mismo, opinan que el traductor teatral impone su propia lectura de la obra, basándose en el hecho de que el traductor debería optar por elegir nada más que una entre las numerosas formas posibles de traducir el texto original. Asimismo, recuerdan que cualquier producción de una obra teatral es ya una *traducción* de por sí puesto que todos los individuos relacionados con este proceso –sean director, actores, diseñadores, técnicos, etc.–, participan en la adaptación del guion escrito a otra forma antes de que llegue al oído de los espectadores. Por último, y como no puede ser de otra forma, el estatus inferior del traductor de teatro es recalado más de una vez a lo largo del libro. Huelga decir que la aportación fundamental de esta colección, aparte de su contenido que resulta muy valioso por ser producto de la experiencia práctica de sus

autores, todos ellos traductores teatrales, reside en haber puesto en primer plano de la discusión la figura del traductor en los años noventa.

En la segunda mitad de los noventa, se acuña el concepto de *'theatrical potential'* por Mary Snell-Hornby (1996, 1997), que será usado por Sophia Totzeva (1999) para aludir a la relación semiótica que existe entre los signos y estructuras verbales y no verbales en la representación. De forma parecida a Snell-Hornby quien sugiere que la representabilidad de un texto depende de su capacidad para generar acciones y efectos no verbales dentro del marco de su interpretabilidad como sistema de signos teatrales, Totzeva reivindica que el *potencial teatral* es la capacidad de un texto dramático para generar, así como integrar, diversos signos teatrales en la representación. Valga decir que los trabajos de Sophia Totzeva y Snell-Hornby se inspiran en la investigación sobre la comunicación no verbal, concretamente Snell-Hornby se inspira en la investigación de Fernando Poyatos sobre la comunicación no verbal donde estudia los elementos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos.

Antes de entrar en el nuevo milenio, hay dos nombres que no podemos pasar por alto: la estudiosa griega Ekaterini Nikolarea y su homóloga española Raquel Merino. A pesar de ser la primera autora que refuta tajantemente la polarización tradicional entre traducción *orientada a la lectura* y otra *a la representación*, el nombre de Nikolarea no aparece citado en muchos trabajos. En un extenso estudio elaborado en su valiosa tesis doctoral (1994), la investigadora griega examina todas las traducciones, adaptaciones y puestas en escena de la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*, desde la Restauración Inglesa hasta la actualidad para demostrar que la dicotomía entre *readability* y *performability* no es más que un *'reductionist illusion'* y que no se pueden establecer divisiones precisas entre estos dos polos, sino que existe a *'blurring of borderlines'*⁴⁷. Al final, propone un modelo comunicativo para la traducción teatral que, aunque sufra leves alteraciones, espera que pueda ser útil para traducciones y representaciones de textos teatrales escritos coetáneamente.

En cuando a Raquel Merino, sus aportaciones se han centrado principalmente en la crítica de la censura impuesta a las traducciones al español del teatro inglés durante el franquismo. Su

⁴⁷ Cinco años más tarde, Isabel Verdaguer (1999: 100) examina unas traducciones del teatro de Shakespeare al español y llega a la misma conclusión que la investigadora griega: "The analysis that I have carried out, however, has shown that a strict dichotomy between stage-oriented and page-oriented translations cannot be established".

trabajo se encuadra dentro del proyecto de investigación sobre Traducciones Censuradas, TRACE. Llama la atención que su interés por el campo comienza desde sus años de carrera universitaria⁴⁸ y alcanza su auge con su tesis doctoral (1992) en la cual, aparte de incluir al principio lo que Santoyo llama “un compendio magnífico de teoría sobre el tema” (Merino, 1994: VII), llega a establecer la *réplica* como la unidad dramática por excelencia o la unidad estructural mínima del campo dramático básica para el análisis contrastivo de los textos teatrales, sean textos dramáticos o para la representación⁴⁹.

Su producción ha sido tan abundante que no ha cesado desde finales del siglo pasado hasta la actualidad, publicando, a partir del año 1999, prácticamente, y como mínimo, un trabajo por año hasta 2012. A veces llega a publicar hasta tres trabajos al año (2001a, 2001b, 2001c), sin contar otras publicaciones en colaboración con otros estudiosos como, por ejemplo, Rosa Rabadán (2002) y José Miguel Santamaría y Pajares Eterio (2005).

En el mismo grupo de investigación se encuentra María Pérez López quien, a diferencia de su profesora Raquel Merino cuyos estudios se dedican a las traducciones del teatro británico, se ha especializado en el teatro norteamericano, pero adoptando la misma línea de investigación que critica las censuras en las traducciones al español de ese teatro durante el franquismo. Por su parte, López destaca por su extensa producción en el campo de la traducción teatral que arranca con un trabajo de investigación del Máster (1999a) y sigue hasta la actualidad⁵⁰.

Finales de los 90 y el nuevo milenio

La llegada del nuevo milenio presencia una avalancha de trabajos y publicaciones, que había empezado ya desde la segunda mitad de los noventa del siglo pasado, y que fue estimulada por una reconocible aceleración en la investigación en el campo de modo que aparecen alrededor de diez libros y tres números especiales de revistas en un año (2007) (Serón: 2013: 112). Esto ha de

⁴⁸ Raquel Merino realizó su Memoria de Licenciatura sobre la traducción teatral: *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano* (1986). Universidad del País Vasco, Memoria de Licenciatura, inédita.

⁴⁹ Para otros trabajos de Raquel Merino que tratan sobre la *réplica*, véase “La *réplica* como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos”. En: Raders, Margit y Martín-Gaitero, Rafael (eds.), *IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, (1994), pp. 397-404.

⁵⁰ Para más información, véase entre otros trabajos los publicados en 1999b, 2000, 2001a, 2001b, 2003, 2004, 2005, 2006, 2011.

entenderse como resultado del interés creciente de los investigadores por explorar nuevos ámbitos de investigación en el campo.

Para dar una visión global de los trabajos producidos en las últimas dos décadas, vamos a ordenarlos en tres categorías: i) estudios descriptivos; ii) estudios teóricos; y iii) estudios didácticos. Hemos preferido establecer categorías bastante generales y luego dentro de cada una especificar las diferentes temáticas tratadas para simplificar, así como ofrecer una muestra representativa de lo investigado hasta la fecha:

i) Estudios descriptivos: esta categoría recoge una variedad temática bastante amplia:

a) estudios sobre las diversas estrategias usadas en la traducción teatral y las consecuencias que conlleva su uso: como en Ritva Leppihalme (1998), Manuela Perteghella (2002), Joseph Che Suh (2005), Alejandro L. Lapeña (2012), entre otros;

b) estudios sobre la dificultad que conlleva la traducción teatral y los problemas y desafíos a los que se enfrentan sus traductores: como en Catalina Buezo (1999), Marta Guirad (1999), Juan Antonio Albaladejo (2012), Francisco Calvo del Olmo (2012), Pino Valero (2012), entre otros;

c) estudios sobre los elementos textuales que distinguen una traducción para la lectura y otra para el escenario y también sobre la traslación de la obra dramática entre distintos medios (texto, teatro, cine, radio): como en Aletta Kruger (2000), Cristina Marinetti (2007), Rafael Negrete (2012), entre otros;

d) estudios sobre la traducción del teatro musical: como en Jean-Frédéric Hübsch (2006), Francisco Javier Ortiz (2007), Juan Pedro Pérez (2012), Laura Santana (2013), entre otros;

e) estudios que tratan distintas temáticas sobre el *aspecto cultural*: la traducción de los *elementos culturales*, en M^a. Rosa Currás Móstoles (2009, 2011) y Concepción Serón (2012); la traducción del *humor*, en Marta Mateo (1995) y Cristina Marinetti (2005); la traducción de los *juegos de palabras*, en Bartolomé Sanz Albiñana (2009)⁵¹; la traducción de los dialectos, en Pilar Lirola Delgado (1994), entre otros.

⁵¹ Un estudio que merece citarse en este contexto es la tesis doctoral, *There's a Double Tongue. An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, defendida por Dirk Delabastita en 1993 en la Universidad Católica de Lovaina en Bélgica, que trata sobre la traducción de los juegos de palabras en *Hamlet*.

ii) Estudios teóricos: esta categoría abarca una variedad muy grande de enfoques. Aludimos apenas a algunos de los ámbitos que engloba dando un ejemplo o dos de los investigadores que los han tratado: reflexiones históricas/diacrónicas, como en Francisco Lafarga (2005) y Eva Muñoz (2012)⁵²; estudios sobre los marcadores discursivos y su importancia en la construcción del diálogo en la traducción teatral, como en María Teresa Gil y Clara Miki (2012); estudios sobre la traducción de la literatura musical, como en Miguel Ángel Vega (2012); análisis de los elementos escénicos –auditivos, visuales, paralingüísticos, kinésicos y proxémicos– y su efecto en la traducción teatral, como en Marta Mateo (1996); las relaciones de poder o relaciones jerárquicas en la traducción teatral, como en Marta Mateo (2002); estudios que indagan en el papel del traductor teatral y cómo podría asemejarse al del actor, como en Konstantinos Kritsis (2013), o sobre las cualidades que debería poseer, como en David Johnston (1996b); estudios sobre la *aculturación* y la *apropiación* entre culturas mayoritarias y minoritarias, como en Stefania Taviano (1998); análisis de las dos estrategias principales de traducir teatro –adecuación y aceptabilidad–, como en Albert Ribas (1995); estudios que ofrecen modelos de análisis para la traducción teatral⁵³, como en Jorge Dubatti (1998) y Alejandro L. Lapeña (2014, 2015); estudios sobre el estado de la cuestión de la investigación en la traducción teatral, como en Marta Villacampa (2005), Alinne Balduino P. Fernandes (2010) y los dos estudios recientes de Inmaculada Serón (2013, 2014); estudios sobre aspectos específicos y terminología propia de la traducción teatral –*traducción*, *adaptación*, *versión*, *'performability'*, *'speakability'*, etc.–, como en Jorge Braga (2010) y Suh Joseph Che (2011)⁵⁴; estudios sobre la importancia del lenguaje no verbal en el teatro y sus implicaciones en su traducción, como en Said El-Shiyab⁵⁵ (1997); estudios que ofrecen métodos específicos para la traducción teatral, como en Amalia Ortiz de Zárate (2011); estudios sobre la dificultad de traducir teatro, como en Philip Boehm (2001); etc.

iii) Estudios didácticos: los trabajos que recoge esta categoría no son muchos en cantidad como los de las categorías anteriores porque, concretamente, la didáctica de la traducción teatral no ha gozado de tanto interés entre los investigadores como los otros enfoques científicos: “The literature on drama translation has grown significantly over the last decade. Nevertheless, didactic applications have lagged behind theory” (Marco, 2002: 55). Precisamente, Josep Marco,

⁵² En este ámbito también, destacan los trabajos de André Lefevere (1998), Eva Espasa (2004), entre otros.

⁵³ Véase antes Ekaterini Nikolarea (1994, 1999).

⁵⁴ Para más estudios en este ámbito, véase Eva Espasa (2000, 2009), entre otros.

⁵⁵ Véase también el estudio de Mary Snell-Hornby (1997) mencionado antes.

en “Teaching Drama Translation” (2002), ofrece una serie de sugerencias para enseñar traducción dramática en el marco de los cursos de traducción literaria. Su propuesta es ‘*aim-oriented*’ y ‘*task-based*’. Las tareas que propone en su artículo para la formación de traductores apuntan a mejorar la conciencia de los estudiantes en las dos variables principales de la traducción dramática –*performabilidad* y *grado de adaptación cultural*–, así como a facilitarles herramientas para resolver los problemas planteados. Por su parte, Eva Espasa (2001b) discute las estrategias que usan los estudiantes de cuarto de traducción de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Vic en *Traducción audiovisual*, asignatura que incluye la traducción teatral y el doblaje. En su artículo, resalta la importancia de la *conciencia*, de la *oralidad* y la cadena de comunicación en ambas. Desde luego, han aparecido más trabajos en este ámbito. No obstante, lo que incluimos aquí es lo que hemos podido localizar hasta el momento de redactar este proyecto.

Mención aparte merecen los volúmenes colectivos y monografías dedicadas casi por completo a la traducción teatral. En 1996, Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor editan en un volumen las actas del Congreso Internacional de Murcia sobre Teatro Clásico en Traducción que recoge trabajos que discuten la reelaboración que sufren las obras dramáticas nacidas en una cultura para que puedan funcionar en otra cultura receptora distinta, reelaboración que se debe a los siglos de distancia cultural que median entre original y traducción. El tema principal de la mayoría de estas contribuciones se centra en la famosa dicotomía traducción *para leerse/para representarse*, que se denomina traducción universitaria o filológica/traducción teatral. Esta obra propone en última instancia llegar a un acuerdo entre el mundo académico y el teatral que sirva el propósito final de las obras teatrales, cuyo receptor fundamental es el espectador. En 2004 aparece *Drama Translation and Theatre*, volumen editado por Sabine Coelsch-Foisner y Holger Klein que recoge las contribuciones del undécimo congreso anual de la serie *Salzburg Conferences on Literature and Culture*. Las treinta y seis contribuciones tratan sobre el drama y la traducción dramática y se centran en las obras teatrales extranjeras traducidas al inglés y representadas en teatros anglo-americanos. En 2005, Phyllis Zatlin edita su monografía *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner’s View* que trata fundamentalmente la traducción teatral y dedica poco espacio a la subtitulación y el doblaje en el teatro y las películas, así como la adaptación de piezas teatrales a películas. En 2011, Roger Baines, Cristina Marinetti y Manuela Perteghella editan *Staging and Performing Translation: Text and Theatre*

Practice, cuyo tema principal es la traducción para ser representada entendiéndola como “a fruitful and innovative meeting ground of disciplines” (Baines *et al.*, 2011: 3). Los autores de esta colección pretenden explorar el territorio que existe entre la teoría y la práctica inspirándose en perspectivas que abarcan desde la pragmática hasta los estudios de accesibilidad, pasando por la sociología de la traducción y la teoría de la representación. Un año más tarde, aparece la monografía *La traducción en las artes escénicas* (2012) editada por Pilar Martino, la cual recoge veintiséis trabajos que abarcan una variedad temática destacada como, por ejemplo, la traducción intersemiótica y la adaptación de obras dramáticas para su puesta en escena; las variantes dialectales en los textos dramáticos; las traducciones realizadas por actores y autores teatrales; la traducción del texto dramático-musical y la adaptación de textos de música popular para la escena, entre otros. Al año siguiente, Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler y Paola Ambrosi editan la colección *Theatre Translation in Performance* (2013) en la cual se examina la idea de la representación como un esfuerzo cooperativo por parte del traductor, el director y los actores. Así, explora cuestiones actuales referidas al papel del traductor de escena en un contexto cultural multiforme. Y muy recientemente, en 2014, Katja Krebs edita la colección pionera *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, considerada como el primer intento en discutir el uso *sui generis* de los conceptos de *traducción* y *adaptación* en términos del teatro y las películas. La colección recoge diez trabajos que abren un diálogo entre estos dos campos de investigación. Propone esencialmente que los estudios de traducción y los de adaptación tienen mucho en común tanto en términos prácticos como teóricos, por lo que no pueden seguir existiendo de forma separada, con lo cual plantea que lo que se consideró siempre diferencia ahora sería lo mismo.

Tampoco podemos pasar por alto manuales sobre teoría de la traducción en general que han dedicado apartados o capítulos a la traducción teatral. Nos referimos, aparte de Bassnett (1991b), Newmark (1988) y Santoyo (1996) a los que aludimos anteriormente, a obras como las de William Arrowsmith y Roger Shattuck (1961), Jiří Levý (2011), Mona Baker (1998), Amparo Hurtado Albir (2007), entre otros. Asimismo, algunos manuales de teoría y práctica del teatro no andan faltos de apartados dedicados a la traducción del mismo, como el manual de José Luis Alonso de Santos (2007), entre otros.

El interés por escuchar a los profesionales y saber sus puntos de vista y opiniones que resultan de sus experiencias propias en el campo ha sido lo más destacado de la época reciente y lo que refleja verdaderamente la conciencia creciente por la especificidad del campo. Esto se ha visto en las numerosas entrevistas que se han efectuado a varios traductores teatrales. Como, por ejemplo, la entrevista que realiza María Victoria Eandi (2010) a tres de los más reconocidos representantes argentinos en la materia –Rolando Costa Picazo, Pablo Ingberg y Rafael Spregelburd– preguntándoles sobre la labor de traducir obras teatrales y cómo definirían la traducción teatral y las dificultades u obstáculos que encierra esa tarea. Asimismo, la entrevista realizada por la profesora y traductora María Enguix Tercero (2008) a la recientemente fallecida Carla Matteini, afamada traductora y adaptadora italiana sobre su trayectoria en el campo de la traducción teatral y su opinión respecto a la práctica. También el anteriormente citado compendio de David Johnston (1996a) que incluye entrevistas y conversaciones con profesionales del teatro –dramaturgos y traductores– en torno a la traducción para la escena y sus experiencias en el campo.

A todo esto, añadimos los números especiales de revistas que se dedican entera o parcialmente a la traducción del teatro, como *Theatre Journal* (2007), *Journal of Romance Studies* (2008), *Practitioners voices in Classical Reception* (2010), *Contemporary Theatre Review* (2011), etc. Aparte de las revistas online como *The Mercurian* que se ha creado recientemente y está dedicada nada más que al trabajo de los traductores teatrales (Marinetti, 2013: 318).

Con este recorrido cronológico-histórico-temático, hemos pretendido resaltar el interés que ha ido adquiriendo el ámbito de la traducción teatral con el paso del tiempo. A lo largo de nuestra exposición, hemos tropezado con muchos trabajos que han denunciado la falta o el poco interés prestado por la investigación a este campo. No obstante, esta denuncia era resultado de comparar la cantidad de trabajos producidos en este campo con la producida en los otros campos de la traducción literaria: novela y poesía. Pero se trata de un enfoque errado, porque la investigación en traducción de la novela y de la poesía empezó hace ya muchas décadas antes que en la del teatro. Nuestra intención ha sido otra. De acuerdo con Inmaculada Serón (2013) y

Josep Marco (2002)⁵⁶, nuestro objetivo ha sido resaltar, con pruebas irrefutables, el interés que está adquiriendo últimamente el campo de la traducción teatral entre los estudiosos en distintos países y compararlo con el interés prestado al mismo campo en épocas anteriores. De este modo, creemos que hemos podido probar la evolución que ha conocido el campo hasta hoy día. Pensamos que ya no se le puede aplicar al ámbito de la traducción teatral los calificativos de *abandonado* o *desolado*, ni mucho menos asimilarlo al *páramo*. Es hora de reconocer que el paso se ha dado, y con mucha seguridad. Falta solamente más compromiso y, cómo no, investigar en un mayor número de variedades lingüísticas. En este sentido, como se apuntó en la Introducción, esta tesis pretende aportar un granito de arena en relación con el vacío que existe en el campo de la traducción teatral en la combinación lingüística español-árabe.

2.2. Especificidad de la traducción teatral

La complejidad del arte teatral nace, inevitablemente, de su naturaleza dual que lo distingue de la narrativa y la poesía. Esa dualidad reside en el hecho de que el género dramático se compone de dos elementos fundamentales: un elemento poético-literario-textual, que se presenta mediante las palabras o los componentes lingüísticos, y otro espectacular, que se manifiesta a través de componentes paralingüísticos: factores visuales y acústicos (Rozik, 1983: 65). Así, resulta obvio, y como han indicado otros estudiosos, que el arte teatral no envuelve un solo sistema significante, como las otras dos artes literarias, sino una multiplicidad de sistemas que, a su vez, operan por partida doble: como práctica literaria y como práctica escénica (De Toro, 2008: 21). Eso es precisamente lo que le confiere su especificidad al texto dramático ya que es un tipo de texto que se escribe por lo general con dos intenciones: para ser leído y para ser representado. Por ello, lleva inherente otra dimensión aparte de la lingüística, “[f]or a play is much more than a literary text, it is a combination of language and gesture brought together in a harmonious frame of timing” (Bassnett, 1978: 161). Este hecho lo corrobora el texto mismo que se manifiesta en dos niveles: el diálogo y todo lo que no sea diálogo, las acotaciones.

⁵⁶ Inmaculada Serón elabora un balance exhaustivo del desarrollo de los estudios en el ámbito de la traducción teatral a nivel internacional y Josep Marco lo comenta a nivel nacional.

Una manera para visualizar mejor la naturaleza del arte teatral es asimilarlo, en cierta forma, a la teoría del polisistema divulgada por Itamar Even-Zohar. En esta línea, el teatro será un sistema de sistemas –verbales y no verbales– cuyos componentes están jerárquicamente establecidos para unos, mientras que no tienen ningún orden jerárquico concreto para otros, al concebirllos como interrelacionados entre sí. Con esta imagen, pretendemos delimitar un marco que nos permita entender la problemática que se plantea con respecto a cuál de los dos componentes del teatro es más prioritario que el otro: *texto o representación* o, al otro lado, si los dos son igual de importantes. A continuación, ofrecemos un esbozo sobre las principales posturas que han existido –y aún siguen existiendo– en torno a este dilema.

2.2.1. Posturas ante el dilema de la dualidad de la traducción teatral

Como es de esperar, la traducción teatral nunca ha gozado del consenso de la multitud. Siempre han coexistido distintas opiniones y posturas, que a veces han llegado a ser contradictorias, respecto a la forma más idónea para realizarla y que giraban en torno a la siguiente dicotomía: debería haber dos traducciones distintas para un mismo texto teatral –una destinada a la lectura y otra a la representación– o, por el contrario, una sola traducción sería capaz de desempeñar ambas funciones. Huelga decir que este desacuerdo deriva directamente de la doble naturaleza del texto dramático que se caracteriza como obra literaria y guion teatral.

La segunda mitad del siglo XIX es testigo de la avalancha de opiniones que han marcado y alimentado este debate. En los años 60, empieza la canalización de posturas con la afirmación de Robert W. Corrigan (1961: 100) de que tanto traductores como dramaturgos deberían saber exactamente lo que significa escribir teatro y cómo se diferencia esto de la literatura. Dos décadas más tarde, vuelve George E. Wellwarth (1981: 140) a afirmar lo mismo y llama a ambos, traductores y dramaturgos, “writer[s] for the stage” declarando que su obra es realmente un guion para una producción teatral y calificando el texto teatral como “a how-to-do-it manual for its animation on the stage”.

En 1974, Michael Meyer da un paso más allá asegurando vehementemente que “[t]o anyone with any sense of dramatic dialogue, what cannot reasonably be spoken is, *ipso facto*, an unsatisfactory translation in any but the narrowest classroom sense, like an unpoetic translation

of a poem” (1974: 50). Meyer plantea que cuando se traduce un texto dramático, no se traslada solamente el sentido semántico de las palabras sino, y más prioritario aún, el *subtexto* inherente en el texto, el cual define como “what is implied but not said: the meaning behind the meaning, what lies between the lines” (1974: 46). Más adelante, veremos cómo ese concepto representará una de las razones que marcarán el cambio radical de postura que experimentará una de las eminencias de los estudios de traducción: Susan Bassnett.

Hacia finales de los ochenta, la dicotomía de la traducción teatral llega a su cima con sus dos precursores principales: Susan Bassnett y Patrice Pavis. El meollo de su disputa radica en dos conceptos fundamentales: ‘*readability*’ (*legibilidad* o el *texto escrito*) y ‘*performability*’ (*representabilidad* o el *texto representado*). Antes de proceder a comentar sus postulados, es necesario aludir primero al hecho de que Bassnett y Pavis pertenecen a dos escuelas de investigación distintas. Bassnett empezó su vida en el campo de los estudios de traducción llegando a ser un miembro destacado de la *Escuela de la Manipulación*. Su investigación se centra en los cambios que sufre cualquier traducción entendida como *producto* final. Por su parte, Pavis es semiólogo teatral y se acercó al campo de la traducción recientemente, por lo que se ha centrado en el *proceso* de traducir un texto teatral, su escenificación y su eventual recepción. Como veremos, los ámbitos de donde procede cada uno marcarán los enfoques y posturas que planteamos a continuación.

En la línea que reconoce la importancia de la *representabilidad* de cualquier traducción teatral, Patrice Pavis se posiciona como uno de sus máximos representantes adoptando unas premisas que justifican su postura. Pavis admite que el objetivo último de cualquier texto dramático es su representación, por lo que recalca la importancia de una traducción orientada hacia la cultura meta y, por ende, a los receptores meta que son los espectadores para que les sea comprensible y cumpla con sus expectativas. Sostiene que una traducción *real* “tiene lugar [...] en el nivel de la puesta en escena como un todo” (1991: 61). Como consecuencia, insiste en una relación jerárquica entre el texto escrito y la *mise en scène* priorizando la segunda sobre el primero y considerando la traducción del texto dramático –igual que su original– como una entidad *incompleta* cuya realización se efectúa solamente en el escenario: “[...] all dramatic writing truly exists only when produced on stage and received by the audience” (2005: 89). Admitiendo esto, el semiólogo francés considera la *deixis* como un sistema que libera el texto

dramático de las expresiones que son comprensibles únicamente en el contexto de su enunciación. Para él, esta economía del texto dramático que resulta del uso de la deixis permite al actor hacer uso de los distintos medios *extralingüísticos* (entonación, tono, etc.) y *paralingüísticos* (mímica, gestos, posturas, etc.) para complementar el texto y asegurar un intercambio entre la palabra y el cuerpo, o lo que él llama *lenguaje-cuerpo*. Dicho de otra forma, según estas consideraciones se puede apreciar el *sistema déictico* como un *patrón de gestos codificados* en el texto escrito. A raíz de todo esto, Pavis considera la traducción como una operación que predetermina la puesta en escena y la califica de la siguiente forma: “la traducción para el teatro nunca está donde uno espera que esté: no está en las palabras, sino en el gesto; no está en la letra, sino en el espíritu de una cultura, inefable pero omnipresente” (1991: 62).

En esta misma línea, pero anteriormente a Pavis, se hallan otros estudiosos, entre los que citamos a Antoine Vitez, François Regnault y Jacques Lassale, quienes negaban radicalmente la existencia de una traducción que no estuviera destinada a la puesta en escena. Vitez (1982: 9; cit. en Pavis, 1991: 49) resalta la relación intrínseca entre la traducción y la *mise en scène* por lo que la traducción, para él, será una operación que contiene cierta interpretación: “Traducción o puesta en escena: la actividad es la misma; es el arte de la selección entre la jerarquía de los signos”. De la misma forma, Regnault (1981: 184; cit. en Pavis, 1991: 49) admite la subordinación de la puesta en escena al texto reconociendo la predeterminación en cierta forma de la primera en el segundo: “La traducción va destinada a ser representada en una puesta en escena en particular y está vinculada con una producción de escena también particular... la traducción presupone, antes que nada, la subordinación de la puesta en escena al texto, de manera que –en el momento de la puesta en escena– el texto queda a su vez subordinado al teatro”. Lassale (1982: 13; cit. en Pavis, 1991: 49), por su parte, alude a la idea de lo incompleto que es el texto hasta su representación al hablar de los huecos que contiene: “en todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos”.

Antes de pasar a discutir la postura contraria, nos gustaría mostrar nuestro acuerdo con el planteamiento general de Pavis, adoptado por muchos otros investigadores, de que una traducción teatral debería hacerse con el fin último de ser representada en el escenario. Aun así, mantenemos ciertas reservas respecto a algunas premisas que expone, la más importante de ellas

es su infravaloración del texto escrito a favor de la *mise en scène*. De acuerdo con Carla Matteini, no creemos a ciegas en este planteamiento. Matteini (2008: 482-483) reconoce la existencia de traducciones hechas para ser leídas y otras para ser escenificadas, aunque es partidaria de las segundas: “Personalmente apuesto por la traducción dramática pensada para ese escenario y trabajada para el proceso de puesta en escena, y cuando trabajo sólo para la publicación me suelo permitir menos libertad, cuidando más el aspecto literario. Y me divierto muchísimo menos” (Matteini, 2008: 484). De la misma forma, después de reconocer la doble naturaleza del texto dramático que ha propiciado la presencia de dos paradigmas para su traducción, Cantero y Braga subrayan que “[l]a traducción ideal sería, probablemente, aquella que aunara ambas vertientes” (2011: 160), y esa es exactamente la postura que adoptamos en este proyecto y que desglosaremos más adelante.

En el otro extremo, se posiciona la investigadora inglesa Susan Bassnett anunciando su apoyo al texto escrito como una entidad literaria independiente, aunque no siempre fuera esta su postura. En sus trabajos de 1978 y 1991b, Bassnett rechaza la dicotomía *traducción para leer* y *traducción para representar*, haciendo hincapié en la vitalidad del concepto de ‘*performability*’ como un criterio para la traducción teatral. Subraya que cualquier texto teatral comprende, aparte de lo lingüístico, un ‘*undertext*’ –lo llama de varias formas: ‘*undertextual rhythms*’, ‘*gestic text*’, ‘*gestural text*’ o ‘*coded gestural patterning*’– concepto que se parece mucho al *subtexto* de Meyer y que el traductor debería buscar entre líneas pues, según ella, es lo que determina los movimientos que el actor haría en el escenario, por tanto asegura que el texto teatral es *incompleto* hasta su escenificación. Es más, en 1981 realiza una encuesta entre traductores de teatro en la que les pregunta sobre si una misma edición podría servir para ambos públicos, espectadores y lectores, a lo que la mayoría respondió afirmativamente. No obstante, su postura cambia radicalmente a partir de mediados de los años 80 para adoptar el extremo opuesto. La estudiosa inglesa empieza a rechazar gradualmente todos sus planteamientos anteriores: abandona el concepto de ‘*performability*’ como un criterio para la traducción teatral alegando que es un término muy polémico, que se resiste a ser definido y restándole credibilidad: “implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text” (1985: 101); “There is no sound theoretical base for arguing that ‘*performability*’ can or does exist” (1991a: 102); “*performability* is seen as nothing more than a liberal humanist illusion” (1991a: 110). De la misma forma, niega la existencia de cualquier tipo de *subtexto* inherente en el texto dramático. Su nueva actitud puede

resumirse en las dos citas siguientes, que iremos comentando y cotejando con otras opiniones después:

The notion of the gestic text that is somehow encoded into the written in a way that so far has defied any definition is particularly problematic for the interlingual translator. If this concept is accepted, then, as I have argued elsewhere, the translator is being asked to do the impossible, that is, to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, including paralinguistic and kinesic signs, as if it were a literary text created for the page and read as such. The task of the translator thus becomes superhuman – he or she is expected to translate a text that *a priori* in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text. And whereas Stanislavski or Brecht would have assumed that the responsibility for decoding the gestic text lay with the performers, the assumption in the translation process is that this responsibility can be assumed by the translator sitting at a desk and imagining the performance dimension. Common sense should tell us that this cannot be taken seriously (Bassnett, 1991a: 99-100).

Y

In his book *Transposing Drama*, Egil Tornqvist (1991) declares that translation theorists have almost completely disregarded the problem of whether the acting subtext that can be deduced from the source text can also be deduced from the target texts. [...]. The answer, of course, is that this is an impossibility: if such a thing as a subtext exists at all, it will inevitably be decoded in different ways by different performers, for there can be no such thing as a single, definitive authoritative reading, despite the fact that some authors think there should be (Bassnett, 1998: 90-91).

Bassnett reconoce claramente que ningún traductor es capaz de hacer una traducción teatral para la escena porque tendría que tratar con muchos sistemas –como el *paratextual* y el *kinésico*– aparte del lingüístico, lo cual haría que su trabajo fuera algo ‘*superhuman*’. Por eso, propone considerar la *literariedad* del texto dramático y desvincularlo de cualquier eventual puesta en escena. Para ella, la traducción no determina necesariamente la representación ya que esta concierne a los futuros directores por lo que hay que dejarles el campo libre. Asimismo, invita a indagar más en la función de los *deícticos* en ambos textos, original y traducido, como estructuras lingüísticas (1985: 101) y no como patrones de gestos como los considera Pavis.

Mientras Bassnett se esfuerza en negar la existencia del *subtexto*, muchos otros estudiosos la reconocen. Como hemos indicado arriba, Pavis considera que el *subtexto* se halla inherente en el texto por medio de los *deícticos* cuyo uso supone un ahorro de palabras y cuyo significado completo se entiende en la escenificación gracias a la unión de la palabra hablada con el lenguaje no verbal. Por su parte, Pujante (1989) resalta que la doble faceta del texto dramático como obra literaria y partitura teatral implica que el traductor deba leer sus virtualidades escénicas que

específica en “las acotaciones implícitas de gestos, pausas, actitudes y movimiento escénico, e incluso el subtexto de motivos ocultos” (1989: 138). Desde otro enfoque, se pronuncia Snell-Hornby (1997) asegurando que el potencial del texto verbal es el que genera las propiedades no verbales dentro de su marco de interpretación como un sistema de signos teatrales y enumera tres posibles tipos de propiedades que podría generar el texto verbal: las propiedades *paralingüísticas*, que abarcan los elementos vocálicos; las propiedades *kinésicas*, que abarcan los movimientos corporales, los gestos y las posturas; y las propiedades *proxémicas*, que abarcan el movimiento de los actores en el escenario y la forma cómo se acercan o se alejan el uno del otro (Snell-Hornby, 1997: 190). Una crítica directa a las consideraciones de Bassnett la encontramos en Alinne Balduino P. Fernandes quien da por sentado la existencia de los aspectos *kinésicos* y *paralingüísticos* en el texto dramático y, por tanto, entiende que debería tratarse como un guion y no como un ‘*literary artefact*’ resaltando que “dealing with extratextual elements, such as the paralinguistic and kinesic features of the theatre, is beyond the scope of Translation Studies as interpreted and applied by Bassnett” (Fernandes, 2010: 121).

Por nuestra parte, creemos en la existencia del subtexto aunque lo plantearíamos desde otro enfoque. Empezando por el principio, una obra teatral comprende dos tipos de texto: el *diálogo declamado (texto principal)* y las *acotaciones (texto secundario)*. El *texto secundario* es, como sabemos, el que aporta las instrucciones necesarias que, por un lado, ayudan a orientar al lector en cada momento a lo largo de la obra y, por otro, representan un esquema proposicional que podría seguir o no el director en su escenificación de la obra. Dicho de otra forma, el *texto secundario* comprende todo lo que no es declamable en la obra teatral pero que es imprescindible para su correcta comprensión. Si reparamos bien, esto se parece mucho a la definición del *subtexto* de Meyer que mencionamos más arriba. Por tanto, apoyamos esa opinión y consideramos que gran parte del *subtexto* se hallaría inherente en el *texto secundario* de cualquier obra teatral. Decimos ‘gran parte’ y no ‘todo’ porque pensamos que la *puntuación* también podría constituir otro espacio donde se refugie el *subtexto*, aunque dejamos la discusión de esta cuestión para otro trabajo.

Bassnett niega el *subtexto* porque, según ella, su existencia haría del trabajo del traductor teatral una tarea *imposible y sobrehumana*. Por el contrario, Pavis, con quien estamos de acuerdo,

admite que la tarea del traductor teatral podría ser *difícil* por tratar con distintas situaciones de enunciación pero que no es *imposible*:

[A] traducir [el traductor] tendrá que adaptar una situación de enunciación virtual que todavía no conoce, a una situación de enunciación que únicamente más tarde será real. En consecuencia, [...] debemos darnos cuenta de que la situación real de enunciación (la del texto traducido en su situación de recepción) es una fórmula de transacción entre las situaciones de enunciación de la fuente y del objetivo, que quizá eche una mirada de reojo hacia la fuente, pero que tiene puesto el ojo principalmente en el objetivo. La traducción para el teatro es un acto hermenéutico –para averiguar qué significa el texto original, tengo que bombardearlo a preguntas desde el punto de vista de la lengua de destino: [...] Este acto hermenéutico –la *interpretación* del texto fuente– consiste en trazarse varios lineamientos importantes que hay que traducir a otra lengua, con objeto de hacer que el texto extranjero se desplace hacia la cultura y la lengua de destino, a modo de separarlo de su fuente y origen. Tal como lo ha demostrado Loren Kruger, la traducción no implica la búsqueda de equivalencia entre dos textos, sino más bien la apropiación de una fuente por parte de un texto de destino (Pavis, 1991: 41).

Pavis no es el único que resalta esta particularidad de la tarea del traductor teatral, sino que también otros muchos estudiosos se refieren a esta cuestión. Snell-Hornby (1997: 187), por ejemplo, subraya que la esencia del texto teatral es la capacidad del autor –original y traductor– de establecer la interacción entre los signos lingüísticos y los no lingüísticos y no centrarse solamente en los primeros, como pasa en general. Para ella, la representabilidad de un texto dramático recae en la creación de un ‘*musical score*’ con todos sus necesarios *instrumentos* y *actores*. Por su parte, Fernandes incide en las competencias del traductor teatral, el cual “can undertake an *active role* in the overall production of the play, and that this *active* part refers to understanding the mechanisms of the theatre” (2010: 127).

A esto, nos gustaría añadir otra opinión que justificaría la capacidad del traductor teatral para producir traducciones aptas para ser escenificadas. Todo traductor puede considerarse lector del original y segundo autor, o autor meta, como lo llama R. Merino (1994), del texto traducido. Un *lector* debería entender relativamente bien la obra que está leyendo, lo que implica descodificar los diferentes sistemas que esta incluye aparte del lingüístico. Por su parte, un *autor* es el responsable de codificar cualquier sistema de signos no lingüísticos en su obra con el fin de dismantelarlos más tarde en la representación. Ahora bien, si el traductor teatral es a la vez, y como hemos citado arriba, lector y segundo autor de una obra teatral, ¿por qué se le niega la capacidad de hacer lo que estos dos hacen? Es más, no creemos que exista algún inconveniente en que un traductor sentado en su despacho trabajando pueda imaginar una representación.

¿Acaso no es esto lo que hace el dramaturgo cuando escribe una obra teatral? Un traductor de teatro cuando emprende el encargo de una traducción asume el rol de un dramaturgo y, haciendo esto, debería ser consciente de lo que le espera, es decir, debería ser capaz de cumplir con los requisitos del arte con que está trabajando. El hecho de ser *traductor de teatro* le confiere esta responsabilidad. De otra forma, no valdría para tal tarea:

Creo que nadie discutirá que para traducir, pongamos por caso, un texto de ingeniería genética, de leyes, de navegación a vela o de medicina, no basta con tener un conocimiento general del idioma, por profundo que este sea: es necesario que el traductor tenga conocimientos de la materia y domine un vocabulario específico. Sin ello, su traducción no pasará de ser una aproximación al texto, y por lo mismo no será aceptable en el medio profesional correspondiente, o requerirá una revisión a fondo de alguien que pueda dotar al texto resultante de los términos que necesita para ser creíble como texto profesional (Cantero y Braga, 2011: 164).

En esta cita, Cantero y Braga exponen perfectamente lo que venimos proponiendo. Cuando un traductor emprende una tarea, debería estar a la altura de lo que se ha propuesto hacer. Siempre se ha dicho que para traducir poesía, el traductor, si no es poeta, debería poseer las competencias necesarias para poder transmitir lo que implica este arte a una nueva cultura. Sin embargo, cuando se trata del teatro, se le niega esto al traductor. Hace más de cinco décadas, Corrigan habló de la importancia que implica para el traductor tener alguna idea sobre el arte teatral antes de emprender su traducción:

In fact, I would go so far as to say that good translations of plays will never come from those who have not had at least some training in the practice of theater. Without such training the tendency will be to translate words and their meanings. This practice will never produce performable translations, and this is, after all, the purpose of doing the job in the first place (1961: 100).

En la misma línea se pronuncia Zuber-Skerritt para quien el traductor de teatro debería producir “speakable and performable translations. In the process of translating a play, it is necessary for him to mentally direct, act and see the play at the same time” (1980: 93). Pulvers (1984: 24; cit. en Marco, 2002: 58), por su parte, expresa la idea del traductor dirigiendo la obra teatral en su cabeza mientras la traduce y declara que “[w]hen translating plays, one has to direct them in the mind as one translates”. De acuerdo con todos ellos, consideramos que un traductor de teatro debería poseer los conocimientos, habilidades y competencias suficientes que lo avalen para tratar con el arte que tiene entre manos. No hace falta que sea experto porque esto sería limitar demasiado las oportunidades para muchos. Conociendo las pautas de este arte, lo que

implica y su razón de ser, creemos que el resultado sería muy positivo no solamente para el teatro traducido sino, y más aún, para el teatro extranjero escenificado.

En la segunda cita que mencionábamos más arriba, Bassnett alega que si existiera un *subtexto*, se descodificaría de distintas maneras por los distintos actores porque, y siguiendo con sus palabras, no existe una única y definitiva lectura a pesar de que algunos autores piensen que debería haber una. No vamos a discutir aquí qué autores piensan esto porque no viene a cuento, aunque nos parece raro, pero estamos de acuerdo con Bassnett en que no puede existir una única lectura de ningún texto teatral, sino que hay tantas lecturas como lectores, una de las cuales será la del traductor. Cuando se traduce un texto, el traductor ofrece *su* lectura y *su* punto de vista como lector del texto que está traduciendo. Entonces, su descodificación del subtexto inherente es siempre una posibilidad entre otras varias que podrían haberse hecho si el texto hubiese sido traducido por otro traductor, por lo que las apreciaciones de Bassnett no niegan la existencia del subtexto en el texto teatral sino que la refuerzan.

En su artículo de 1998, Bassnett menciona el caso de una traducción para la radio que le encargaron a ella y a otro traductor, David Hirst, de la obra de Pirandello *Trovarsi*, la cual originalmente estaba hecha para la escena. En esta traducción, Bassnett (1998: 96-98) reconoce haber tenido que realizar algunos cambios en el texto para hacerlo más apto al nuevo medio: añadir nombres al diálogo para que el oyente supiera quién hablaba a quién; añadir algunas líneas al texto para aclarar señales visuales, aparte de haber tenido que hacer bastantes cambios en la escena final –cortar y pegar líneas desde distintas partes– para que el oyente sintiese el mismo efecto que los efectos visuales provocarían en el espectador. No obstante, Bassnett rechaza tajantemente aplicar los términos de *adaptación* o *versión* a los cambios que ha aplicado a la traducción alegando que “an adaptation or version depart more radically from the source text than does a translation” (1998: 98). Y luego justifica los cambios realizados por ella y el otro traductor con estas palabras:

What we did was to take into account the constraints not only of source and target languages and contexts, but also of the medium. Radio performance and theatre performance are not the same, for the pattern of sign systems is fundamentally different (1998: 98).

En esta cita, se desmantela por completo todo lo que Bassnett vino negando desde mediados de los ochenta. En primer lugar, la investigadora se niega a usar los términos *adaptación* o

versión para calificar las modificaciones que realizó en la traducción para la radio considerando que una *adaptación* o *versión* se aleja radicalmente del texto original más que una traducción. No obstante, no ofrece ningún baremo con el que se pueda medir este hecho. Dos páginas antes en el mismo artículo, la estudiosa inglesa afirma que los términos de *adaptación* y *versión* “have never been clearly defined” (1998: 96). Si ella misma admite no saber definir claramente estos dos términos, ¿cómo podría juzgar que su producción es una traducción y no una adaptación o una versión, teniendo en cuenta las distintas modificaciones que ha hecho para adecuarla al nuevo medio? En segundo lugar, Bassnett justifica los cambios que ha realizado en la traducción como necesarios para que se ajuste al medio en que esta se va a insertar, reconociendo que hay diferencia entre la representación teatral y la radiofónica. Aquí nos gustaría matizar que este criterio es exactamente lo que distingue el teatro del resto de los géneros literarios como la novela y la poesía. Desglosando un poco más el caso que expone Bassnett, un texto teatral italiano fue traducido a otro idioma (el inglés) para un nuevo medio (la radio) para lo cual se ha tenido que *adaptar* –y usamos el término aquí porque nos parece adecuado al caso– según las características que implican tanto el idioma meta como el nuevo medio, es decir, se ha tenido que adaptar según dos criterios, el segundo de los cuales implica un cambio radical porque en vez de ser visto y escuchado el texto será solamente escuchado. Ahora bien, en un caso normal de un texto teatral, el original se hace en un idioma siguiendo las pautas del medio al que va dirigido (el teatro); la traducción en este caso será un trasvase entre dos idiomas distintos pero dos medios iguales. Creemos que este caso es incluso más simple que el caso que ofrece Bassnett antes y, aun así, le niega al traductor del teatro –entre dos medios iguales– la capacidad de producir un texto que podría ser apto para la representación y se la concede al traductor entre dos medios distintos.

Lo que más llama la atención es que Bassnett expone este caso de traducción –o *adaptación* desde nuestro punto de vista– entre dos medios distintos en mitad de su rechazo del concepto de ‘*performability*’. La estudiosa no reconoce que los cambios y modificaciones que realizó para que su traducción fuera aceptable en el nuevo medio puedan presentar un caso claro de los criterios que hacen que una obra sea *representable* en su medio. Se ha empeñado desde mediados de los ochenta en que ‘*performability*’ no podría definirse ni tiene suficiente credibilidad y solamente representa una licencia para que los traductores ejerzan todo tipo de libertad con los textos que traducen. Sin embargo, Bassnett no reconoce que esto fue exactamente lo que ella

hizo con el texto de Pirandello, aunque en el buen sentido de la *libertad*. La investigadora *manipuló* el texto de la forma que ella consideró necesaria para que fuera apto para el medio al que iba destinado. Esto en sí es una libertad que la traductora se ha permitido para superar ciertos obstáculos y para que su trabajo fuera aceptable, aunque en la cita siguiente denuncia ese mismo tipo de acción:

‘Performability’ [...] allows the translator to take greater liberties with the text than many might deem acceptable, in the interests of the end product of ‘performability’. The term thus justifies translation strategies, in much the same way as terms such as ‘adaptation’ or ‘version’ which have never been clearly defined either, are also used to justify or explain certain strategies that may involve degrees of divergence from the source text (Bassnett, 1998: 96).

Sin llamar a las cosas por su nombre, Bassnett hace exactamente lo que ella critica en la cita anterior: realiza en su traducción todo lo que hace que su obra sea ‘*performable*’ en el nuevo medio pero negando que sea ni *adaptación* ni *versión* y califica su producción como una *traducción* sin más. Es verdad que ‘*performability*’ podría ser una licencia para algunos que justifique todo tipo de libertad que podrían ejercer con los textos que traducen, pero no siempre es así. En este caso, pensamos que ha sido la herramienta necesaria que ha ayudado a los traductores –Bassnett y Hirst– para llevar a cabo su tarea con el resultado deseado.

Todavía un comentario a partir de la última frase de la cita anterior de Bassnett: “Radio performance and theatre performance are not the same, for the pattern of sign systems is fundamentally different” (1998: 98). Desde mediados de los ochenta, Bassnett ha venido rechazando la existencia de lo que ha llamado ‘*undertext*’ o ‘*coded gestural patterning*’. No obstante, entendemos que el ‘*pattern of sign systems*’ podría ser lo mismo que los dos conceptos anteriores porque se trata de un sistema de signos que no es el lingüístico, sino que es un sistema inherente en el texto pero que no forma parte del diálogo declamable, con lo cual estaría aquí reconociendo la existencia de algo que llevaba más de una década negando. Está claro que la investigadora no encuentra otra razón que justifique su actitud en esa traducción para la radio que reconocer algo que había rechazado antes porque realmente no existe ninguna otra razón. Esto, en sí mismo, representa una afirmación de la existencia de otros aspectos no verbales en el texto dramático que se han llamado de varias formas pero que todos aluden a la misma cosa: sistemas no lingüísticos inherentes en el texto teatral.

Junto con Bassnett, se hallan otros investigadores que resaltan la prioridad del texto traducido para su lectura. Entre ellos se encuentra María José Vega (2003: 43), quien aboga porque el teatro se lea y *también a veces* se vea o se presencie y no lo contrario. Por su parte, la académica Margarita Vargas descarta del todo la *representación* del proceso de la traducción teatral en total alegando que deberíamos traducir por amor al proceso y no con el objetivo de tener las obras representadas (Zatlin, 2005: 32).

Sin embargo, el hecho de negar la existencia de traducciones intencionadas tanto para la lectura como para la representación sería negar una realidad existente. Eva Espasa, aunque apoya más la traducción hecha para ser representada, hace hincapié en que la existencia de los dos tipos de traducción no se puede negar: “The page/stage controversy is useless if the expression ‘page/stage’ reflects just different (sometimes compatible) distribution circuits, rather than two aesthetic, ideological practices” (2000: 52). Por su parte, Raquel Merino incide en este hecho: “lo que sí es totalmente evidente es que existen ediciones orientadas al público lector y ediciones para la escena que abiertamente se presentan como tales” (1994: 28). Es más, en algunos países es normal ver dos ediciones de traducciones distintas para un mismo texto teatral original: una edición dirigida al público lector y otra para la representación, como en Inglaterra y EE.UU. Aun así, eso no es la norma en la mayoría de los países del mundo.

Ahora bien, mantener como norma predominante una diferenciación tan radical como se ha mantenido hasta ahora entre una traducción destinada a la lectura y otra a la representación y aplicarla a un nivel tan amplio que abarque los distintos textos teatrales de las distintas culturas del mundo nos parece una visión desafortunada. Jiří Levý subraya que “[a]s a rule, drama translation has two functions. Firstly it is for reading [...]. Secondly it functions as a script for stage production” (2011: 165). Una explicación más precisa de esta cuestión desde otro enfoque es la de Alejandro L. Lapeña, quien hace hincapié en la imposibilidad de separar las dos funciones ya que cualquier texto teatral, original o traducido, es ante todo un texto que debería leerse antes de su escenificación:

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 (Lapeña, 2015: 49-50).

De acuerdo con Lapeña, en este trabajo defendemos la opinión que resta credibilidad a la diferenciación tan radical entre una traducción destinada a la lectura y otra a la representación. Del mismo modo, y de acuerdo con Nikolarea (1994, 2002), pensamos que polarizar las posturas en dos enfoques basándose en los criterios de *representabilidad* y *legibilidad* es una falacia o ‘*reductionist illusion*’ en palabras de la investigadora griega. Antes que nada, esa polarización conlleva la debilidad de cualquier enfoque prescriptivo en los estudios de traducción. Además, tanto la *legibilidad* como la *representabilidad* son criterios importantes para cualquier obra teatral. La primera es imprescindible como un primer acercamiento a la obra –y último en algunos casos– y la segunda es el criterio por excelencia para que una obra pueda ser llevada al escenario.

Se sobrentiende que el fin último de cualquier obra dramática, original o traducción, es su representación: Newmark considera que “[e]l principal objetivo que se pretende con la traducción de una obra de teatro es poder representarla con éxito” (1992: 32); Hurtado destaca la función dramaturgica de todo texto teatral cuya “finalidad es la representación escénica” porque “se trata de textos escritos para ser representados”, lo cual condiciona la traducción de esos textos y le confiere cierta especificidad (2007: 66); Levý hace hincapié en la centralidad de la representabilidad en la traducción teatral declarando que “the text is the means rather than the end” (2011: 166); Rick Hite, profesor de teatro jubilado, recalca que “translation of a theatre piece should always be thought of as something to be performed for an audience” (cit. en Zatlín, 2005: 32); de la misma forma, los traductores teatrales entrevistados en el libro de David Johnston (1996a) consideran la traducción como una extensión de la *escenotecnia* o el ‘*stage-craft*’: “an integral strand of that multilayered process of making a play work on stage” (James Howell [introducción] en Johnston, 1996a: 7).

Con todo, esto no significa de ninguna forma menospreciar el aspecto escrito del texto. Lo que queremos resaltar en este trabajo es que texto y representación deberían ir unidos porque son la misma cosa: Newmark (1992: 234) recalca que “no debería haber diferencia entre una versión para ser leída y una para ser representada”; por su parte Johnston (1996b: 244) resalta que “play

and performance, literary text and theatrical representation, are considered not as separate entities but as the unity which they are intended to become and from which, in the playwright's integrated imagination, they have sprung". Ninguno de los dos textos debería predominar sobre el otro porque son dos etapas distintas del mismo arte. En algunos casos, podría desaparecer una de las dos etapas, pero eso no le resta importancia ni anula su existencia. El traductor debería tener siempre presente que está traduciendo teatro, con las particularidades que implica este género, y que debería respetarlo y tratarlo con el máximo rigor. Debería saber que no solamente está tratando con dos lenguas, sino con dos públicos (Törnqvist, 2002: 29) aunque algunos estudiosos mantienen que los dramaturgos, y por consiguiente los traductores, escriben más que nada para los actores, como Corrigan (1961), Johnston (1996b), Zuber-Skerritt (1980), etc., una opinión que apoyamos pero con ciertas reservas. Al emprender su tarea, el traductor debería ser consciente de que el objetivo final de su traducción será el escenario, aunque la obra no llegue a representarse, pero la traducción debería hacerse con este criterio en mente: "stage constraints are of prime importance for the translation of plays since performance is the ultimate goal of this type of translation" (Marco, 2002: 61). Los dramaturgos cuando escriben sus obras, siempre tienen presente que el arte que están escribiendo está destinado al escenario. Los traductores deberían trabajar con el mismo criterio porque son autores de sus traducciones en la cultura meta. La fidelidad de los traductores teatrales radica en su transmisión no solamente del sentido literal de las palabras o frases del texto, sino de todas sus características particulares como "the connotations, rhythm, tone and rhetoric level, imagery and symbols of association" (Zuber-Skerritt, 1980: 92), es decir, los traductores deberían ser fieles al texto original creando una traducción con las mismas características que ese. De esa forma, no habrá contradicción entre fidelidad y representabilidad porque será fidelidad a las características del arte traducido y no al sentido literal de las palabras. De la otra forma, o sea traduciendo sin tener la representabilidad como criterio cuando el original la tiene, sería atentar contra las intenciones del autor original además de engañar a los receptores meta y a la esencia del arte en sí. Cerramos este apartado con estas palabras de Fernandes:

Drama translation goes far beyond the translation of words. It is about communicating the whole world of the play, created exclusively for the theatre in a way that it provokes its spectators and transfers them to this other world (2010: 129).

2.2.2. Particularidad del texto teatral

Al contrario de la tradición, que en su mayoría ha considerado el texto dramático como texto literario sin más, los estudios recientes han incidido en su particularidad y han resaltado su diferencia con respecto a la narrativa y la poesía. Mientras estas dos últimas se conciben normalmente para ser leídas en privado, el texto dramático se concibe para ser visto y escuchado en público. Su propia estructura tipográfica, basada en el diálogo y las acotaciones, muestra que es una producción donde la acción y el diálogo priman sobre la narración. Por tanto, no sorprende que Snell-Hornby (1997: 188) lo considere un texto ‘*multi-medial*’ porque depende de sistemas lingüísticos y no lingüísticos para su plena realización guardando, así, una relación dialéctica con su eventual representación. Es más, debido a esta particularidad, los problemas que conlleva la traducción teatral y las estrategias que emplea el traductor son muy diferentes a las empleadas en la traducción de un texto narrativo o poético.

Por ello, la fidelidad en la traducción teatral no debería considerarse de la misma forma que en la traducción de los textos *mono-medias*. Como destacamos antes, la fidelidad no sería al sentido de las palabras, sino una lealtad y un compromiso para transmitir las características que hacen de la traducción un texto *funcionable* en la cultura y medio metas. Estas características son las que hacen que el texto sea representable, o en palabras de Espasa (2000: 50) ‘*playable*’ o ‘*actable*’. La representabilidad de un texto implica que sea *declamable* por parte de los actores y, a la vez, *comprensible* por parte de los receptores. Estas dos pautas son la clave para una interacción exitosa entre la traducción y sus receptores, sea mediante la escenificación o la lectura. Consecuentemente, se pueden desglosar estas dos pautas en tres principios básicos: la *oralidad*, la *inmediatez* y la *multidimensionalidad*.

En este apartado, nos limitamos a exponer solamente estas tres características del teatro por ser las únicas en las que el trabajo del traductor afecta el producto final y, por tanto, son los criterios que adoptaremos en el análisis del corpus. Otras características como la *teatralidad* y la *publicidad*, aunque distinguen a este género, no forman parte de este proyecto ya que no dependen, del todo, del esfuerzo del traductor. Conviene matizar que los tres principios básicos que seguimos –*oralidad*, *inmediatez* y *multidimensionalidad*– no han de considerarse estancos o independientes el uno del otro, sino que están interrelacionados entre sí.

2.2.2.1. Oralidad

Casi siempre se ha referido a la *oralidad* como el criterio por excelencia que hace que un texto teatral, original o traducción, pueda funcionar bien en el escenario. La oralidad se halla inherente en el texto dramático a través de un lenguaje escrito para ser dicho por los actores y escuchado por el público. Esto es fundamentalmente lo que distingue este género de los otros géneros literarios cuyo destino final es la lectura en privado. Por tanto, confluyen dentro del texto teatral los códigos lingüístico y no lingüístico que van de la mano y conforman esa propiedad imprescindible del teatro.

Antes de continuar, conviene resaltar que, de acuerdo con Fernandes, consideramos la *oralidad* –‘*speakability*’ o ‘*breathability*’ en terminología de Espasa (2000: 49)– como un atributo que forma parte de la *representabilidad*, que la permite y vehicula pero que no es un sinónimo de ella: “*Speakability* implies producing a text to be spoken by actors. *Performability* encompasses and goes beyond *speakability* in the sense that it is concerned with both actors and audience” (Fernandes, 2010: 131). En otras palabras, la representabilidad es “la capacidad de un texto de ser llevado a escena” (Cebrián, 2012: 607), mientras que la *oralidad* es “la capacidad de un texto para ser enunciado con soltura” (Pujante, 1989: 142). A raíz de esto, podemos ver claramente que la primera abarca la segunda o que la segunda forma parte de la primera.

Desde hace décadas, los investigadores han venido reclamando el dar importancia a la oralidad en el texto teatral. Corrigan insiste en que “[t]he first law in translating for the theater is that everything must be speakable” (1961: 101) y declara que “[i]t is only when the sense of speakability is achieved that we have theater” (1961: 104)”. En 1969, Jiří Levý destaca la relación funcional que existe entre el hablante, el oyente y las normas del lenguaje hablado por un lado y, por otro, entre el lenguaje del drama, apuntando que este último se encuentra sometido a las convenciones teatrales, por lo que recalca la importancia del ‘*speakability*’ y el ‘*easy graspability*’ como dos criterios esenciales en la evaluación de una traducción dramática interlingüística (1969: 128; cit. en Aaltonen, 2000b: 42).

Totzeva (1999: 81) usa la denominación ‘*theatrical potential*’, propuesta anteriormente por Snell-Hornby (1996, 1997), para referirse a una relación semiótica entre las estructuras y los signos verbales y los no verbales en la representación. De acuerdo con este planteamiento,

opinamos que la oralidad forma parte del potencial del texto teatral y que deberíamos prestarle la máxima atención a la hora de traducir un texto teatral dada su importancia, pues es fundamental para que la traducción alcance su objetivo principal: sea representable.

A lo largo del tiempo, ha habido varias formas de considerar la oralidad. Meyer (1974: 45) la considera a la luz de la *conciación* y reitera, citando a Terence Rattigan, que la palabra hablada es cinco veces más potente que la escrita y que un dramaturgo debe decir en cinco líneas lo que un novelista diría en una página (30 líneas) usando la imagen siguiente: “That is what stage dialogue needs to be like; it is to novel dialogue as the gut in a new racquet is to the gut in an old one which has been lying all winter next to a radiator”. En ese sentido, Hamberg (1969: 93) advierte de la importancia de evitar las palabras y frases que son difíciles de pronunciar, que podrían ser malentendidas por los espectadores o que pasan simplemente inadvertidas. Así, da por sentado que “an easy and natural dialogue is of paramount importance in a dramatic translation, otherwise the actors have to struggle with lines which sound unnatural and stilted” (1969: 92). Sin embargo, Hamberg cae en el error de delimitar la oralidad en el marco de la simplicidad; un texto teatral no tiene por qué ser sencillo ni fácil de pronunciar. Hay veces donde la vaguedad o la complicación forman parte del objetivo del diálogo. Johnston (2004; cit. en Espasa, 2009: 97) llama la atención sobre este hecho considerando que el problema más habitual de las traducciones escénicas es la excesiva normalización del texto. Asimismo, la estudiosa alemana Schultze (1990: 268; cit. en Aaltonen, 2000b: 43) argumenta que no deberíamos confundir ‘*speakability*’ con ‘*convenient pronunciation*’ y resalta la importancia del *tipo* de oralidad y su función en el proceso de generar el significado teatral. Por su parte, Aaltonen (2000b: 43) piensa que la simplicidad no es una manera muy precisa para caracterizar los textos dramáticos. Merino (1994: 34) reconoce que no todas las obras están pensadas para fluir y da un ejemplo del diálogo de los expresionistas alemanes que en sí no es fácil de *decir*. De la misma forma, existe el tópico de que el modo oral implica unos recursos lingüísticos más pobres que el escrito, idea que es refutada por Ezpeleta (2007: 199), quien repara que no existe ningún factor que impida que el modo oral contenga términos o estructuras formales o altamente elaboradas tanto estética como conceptualmente. Por lo tanto, muchos investigadores reiteran que asistir a los ensayos previos a la representación es una forma eficaz para darse cuenta de las debilidades que podría tener una traducción. Johnston (2004; cit. en Espasa, 2009: 97) recomienda la misma estrategia porque, según él, la lectura en voz alta tampoco es suficiente puesto que el significado

teatral se produce en los intercambios entre personajes y no en las intervenciones individuales. De acuerdo con él, Pujante (1989: 143) le resta viabilidad a la lectura en voz alta cuando se está traduciendo al considerar que es un método subjetivo y que sería mejor que lo leyeran otras personas, preferiblemente actores. Sin obviar la viabilidad de la lectura en voz alta, consideramos importante consultar a otras personas, si es posible actores, cuando se está traduciendo una obra de teatro ya que las características del texto teatral, comenzando por la oralidad, añaden una nueva dimensión a la traducción, hecho que debería tenerse siempre en mente para que el producto final se corresponda con las exigencias del género en su contexto final. Por otra parte, nos gustaría matizar que asistir a los ensayos, aunque sería la mejor recomendación, no siempre es posible debido a que muchos directores rechazan la asistencia de los traductores durante los ensayos.

Cebrián (2012: 608) resalta siete rasgos cuantificables relacionados directamente con la oralidad inscrita en un texto dramático: i) la extensión oracional; ii) la abundancia de relaciones aditivas, contrastivas y elípticas; iii) la enumeración; iv) los vocativos; v) las marcas dialectales; vi) el paralelismo, la simetría y la repetición; y, por último, vii) las estructuras déicticas. Si nos fijamos, todos estos rasgos se pueden resumir en un solo aspecto cuya importancia ha sido destacada siempre como la cualidad imprescindible de la oralidad: el *ritmo*. En efecto, el ritmo representa una característica intrínseca del diálogo teatral, pues se percibe por el oído antes que por la vista. Así, la importancia del ritmo es crucial a la hora de realizar una traducción teatral. Matteini (2008: 479) reconoce el ritmo, las secuencias de la respiración, la fisicidad y la voz como características de la interpretación y necesidades del actor. De igual manera, Snell-Hornby (1984; cit. en Aaltonen, 2000b: 43) advierte que la lengua debería seguir el ritmo natural de respiración del actor. Marco (2002: 57-58) se refiere a la velocidad del ‘*rhythm of delivery*’ señalando que depende de varios factores como la tensión emocional, los gestos y el movimiento. En un paso más allá, Pujante (1989: 142) lo considera el criterio por excelencia para un diálogo dramático idóneo, por encima de la soltura y la concisión. Para él, el ritmo es el criterio que determina la eficacia oral de un texto dramático. Es más, realza que cada idioma tiene sus propios esquemas rítmicos que en la mayoría de los casos no coinciden con los de la lengua de origen y, por tanto, “[l]a traducción habrá de ser rítmica *dentro de los usos de la lengua receptora*” (1989: 143).

En el marco del ritmo se hallan también la sonoridad y la musicalidad del habla y el grado que deberían poseer en el texto. Está claro que estas cualidades están relacionadas con el grado de suavidad de los sonidos en la cadena fónica y su facilidad articulatoria (Pujante, 1989: 143). Por consiguiente, es importante que el texto teatral, original o traducción, carezca de un exceso de sibilantes en una frase o de grupos consonánticos raros que dificulten la pronunciación rápida de una línea y, por ende, la proyección de sonidos (Wellwarth, 1981: 141). A su vez, las unidades sintácticas deberían permitir una enunciación fluida y cómoda, que no fuerce la respiración del actor, sobre todo en los pasajes emotivos (Pujante, 1989: 142).

No obstante, la oralidad del diálogo teatral no es exactamente lo mismo que la oralidad del diálogo en la vida real puesto que “[t]ake people off the street or carry them out of a drawing room, plonk them on the stage and make them speak as they speak in real, real life, and you will have the dullest thing imaginable” (Sean O’Casey; cit. en Johnston, 1996b: 251). Se puede considerar como una imitación del discurso oral espontáneo, como propone Cebrián (2012: 607). Tanto el registro como el modo no serían los mismos en los dos casos, por lo que se puede hablar de una *oralidad fingida* que se crea al servicio de su objetivo final. Brumme (2008: 22) ofrece una definición bastante clara de este fenómeno:

[D]eterminado tipo de oralidad que crea o configura un escritor o escritora 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, por su parte, un gran abanico de distintas modalidades de plasmación de aquella naturalidad de lo hablado que un artista, por ejemplo pretende evocar en un texto escrito mediante recursos específicos, es decir, recursos que se consideran típicamente “orales”.

Por su parte, Sellent (2009: 85; cit. en Lapeña, 2015: 81) reafirma la misma idea al reiterar que, al contrario de una conversación real, un diálogo teatral tiene en cuenta las características que obstaculizan el entendimiento o la recepción de las palabras, como la cacofonía o las arritmias indeseadas en pro de una fluidez deseable que hace que el texto sea memorizable así como recitable.

Cerramos este apartado con una cita de Carla Matteini que resume la esencia de la oralidad en el teatro:

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. Hay que tener esto muy presente, y no autocomplacerse en una traducción bella, resultona, literariamente brillante, pero que no sea eficaz a la hora de su conversión en palabra viva (Matteini, 2008: 476).

2.2.2.2. Inmediatez

La *inmediatez* es la cualidad que hace único al teatro. Tanto actores como espectadores viven en un mundo inmediato, irreversible anclado en el aquí y el ahora que no conoce la vuelta atrás. Los actores viven esta inmediatez siempre estando cerca del público: saben que no pueden confundirse, sufren los nervios de los últimos minutos antes de salir al escenario mientras escuchan el murmullo de los espectadores: “El teatro es la inmediatez, la actuación de principio a fin, no puedes distraerte ni bajar la guardia, tienes que estar siempre atento a lo que sucede porque ninguna representación es igual a otra” (Jiménez, 2009: [en línea]).

Por su parte, los espectadores viven una experiencia instantánea que dura solamente mientras transcurre la representación en el aquí y el ahora del tiempo presente. A diferencia de otros públicos como los lectores o los espectadores de una película grabada, los asistentes a un espectáculo no tienen la opción de ir una página atrás o volver a un momento anterior o siquiera parar la representación para aclarar algún malentendido o reflexionar sobre algo que les resulte incoherente. En este contexto, Matteini (2008: 477) advierte del peligro que se corre si falla la conexión entre los actores y el público en algún momento: “Si la conexión entre el lenguaje interpretado y el público no se produce desde las primeras réplicas, o lo hace con torpeza y atascos, ni los mejores actores, ni el mejor montaje, luces o escenografía pueden salvar una obra de teatro”.

Marinetti (2007: 48) advierte igualmente de que una traducción dramática debería ser *‘pleasing to the ear’*. Eso quiere decir que las estructuras sintácticas, las construcciones semánticas o los giros deberían sonar familiares al oído del espectador. En caso contrario, serían un motivo de despiste que rompería el hilo de la concentración. Por ello, se han pronunciado varios estudiosos a favor de cierta *manipulación* –o *contaminación* en palabras de Matteini (2008: 482)– del texto para que se adecúe a las convenciones del sistema teatral meta: “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” (Matteini, 2008: 477). Matteini reivindica la flexibilidad del texto teatral en pro de una exitosa representación de acuerdo con las normas teatrales del país en que se vaya a insertar. Aboga porque la traducción tenga “un aliento propio, un lenguaje reinventado y nuevo, más eficaz que la simple literalidad, que a veces puede resultar incluso más agradecida y brillante [...] pero que ayuda bien poco al resultado final” (2008: 482). Teniendo en cuenta esto, se podrían conseguir unos textos “*memorables* para los espectadores, y *memorizables* para los actores que los dicen” (Ezpeleta, 2007: 193).

Cantero y Braga (2011: 166-167) se manifiestan de acuerdo con que un texto teatral – original o traducción– sufra cambios puntuales que favorezcan su comprensión por parte del público espectador y, a la vez, eviten entendimientos desplazados que podrían hasta estropear escenas como, por ejemplo, provocar una risa en un momento inoportuno rompiendo así abruptamente el hilo de la concentración del espectador. Consideran que este tipo de *manipulación* es incluso lícito y deseable y no atenta contra la calidad del texto original ni lo altera sustancialmente porque impide que el público sufra hiatos mentales que constantemente le aparta de la concentración requerida. De acuerdo con ellos, se posiciona Lapeña (2012: 14) para quien es legítimo e incluso recomendable sustituir una palabra por otra sin que eso modifique el sentido con vistas a que el público lo comprenda mejor. Fernandes (2010: 130-131) apoya esto al considerar que parte de la representabilidad de una traducción radica en “shaping language in a way that entices its audience into the here and now of the performance”. Por su turno, Johnston (1996b: 252) plantea la ‘violencia’ que elige ejercitar el dramaturgo sobre el texto dramático, y por ende el traductor, como la estrategia que debería adoptar para que su texto tenga el impacto requerido entre el público y llama *adaptación* a ese tipo de ‘violencia’ considerándola “the preparation for re-enactment” (1996b: 256).

En la misma línea, Llovet (1988: 11) viene a reiterar que el teatro precisa de *adaptaciones* que van uno o varios pasos más allá de la *traducción* y califica esta última como *ciencia* y la primera como *arte*. Es más, Llovet (1988: 3) asegura que el espectador, español en este caso, está acostumbrado hoy día a ver la palabra *adaptación* en las carteleras y los programas teatrales, palabra que desde hace años se emplea en lugar de *traducción* y, así, se ha hecho a la idea de que la obra en cuestión ha sufrido ciertas transformaciones de fondo y forma con el propósito de hacerla inteligible, aceptable, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un

país, de una época y de una audiencia específicas. Para él, el teatro es el resultado de un acuerdo entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la va a ver y oír. Eso hace necesaria una adaptación que “clarifique el vocabulario, reduzca o elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga [...] y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy” (1988: 7).

Pulvers (1984: 25; cit. en Marco, 2002: 56) destaca con razón que “[d]rama must be instantaneously shared between these two, the actor and the audience. If the mind lags too long behind the emotion, the instant may be lost”. Esta cita nos lleva a otro concepto relacionado con la inmediatez en el teatro y que es la *pasividad* del espectador o, según Lapeña (2015: 86), su *sumisión* a lo que pasa delante de él. El público no puede intervenir en lo que está viendo, es decir, no puede influir en el ritmo de la obra. Mientras está sentado, su intervención se limita a una descodificación consciente de los códigos visuales y auditivos que recibe de los actores a través del oído y la vista. No obstante, no tiene ningún poder sobre la marcha de la representación en sí (Lapeña, 2015: 86).

Sin embargo, a nuestro parecer, el público teatral interviene de forma muy activa en la actuación de los actores mediante la *retroalimentación* que les transmite de forma inmediata. Después de interpretar los mensajes enviados por los actores, los espectadores asumen el papel de emisor de señales a estos últimos (risa, aplauso, silencio) informando inmediatamente así a los actores del efecto de su actuación. Por tanto, los actores deben estar atentos en cada momento a todo lo que pase delante de ellos porque “puede[n] modificar el ritmo si la obra va lenta o ha empezado tarde o eliminar alguna escena o alguna parte de esta «sobre la marcha»” (Lapeña, 2015: 86).

Recapitulando, la *inmediatez* es una característica muy intrínseca del teatro porque lo distingue claramente de los otros géneros literarios: mientras la novela o la poesía dependen de un público lector que tiene la posibilidad de aclarar cualquier ambigüedad en la lectura mediante una relectura, una parada para reflexionar o cualquier otro modo que permita jugar con el tiempo, el teatro depende de una relación inmediata entre los actores y su público que transcurre en el aquí y el ahora. El espectador ve y escucha una representación que debería entender y absorber en el mismo momento, no tiene la opción de ver otra vez la escena en ese mismo instante ni de dar un paso hacia un minuto anterior para aclarar cierta ambigüedad. Por su parte, los actores

están actuando en el aquí y el ahora y no tienen la alternativa de volver a repetir una escena para remediar cualquier fallo o mejorar una mala actuación, por lo que deben estar atentos desde el primer momento de la actuación, o incluso antes, hasta que baje el telón.

2.2.2.3. Multidimensionalidad

La *multidimensionalidad* es una consecuencia directa de las dos dimensiones –textual y escénica– inherentes en el acto teatral. Zuber-Skerritt (1984: 5) advierte que el drama no se limita a la obra literaria expresada en lenguaje escrito y apreciada mediante la lectura, sino que vive en la representación teatral: “the total experience expressed in oral and non-verbal language and appreciated by all physical senses as well as the intellect and emotions”. En esta línea, Ezpeleta (2007: 373) bautiza el texto dramático como “una acción comunicativa que *se* realiza mediante una combinación de medios verbales y no verbales”. Debido a esta doble cara, el proceso de comunicación de una obra teatral difiere dependiendo de la dimensión mediante la cual se transmite. Cuando una obra de teatro es leída, el emisor –el autor a través de su libro– establece una relación con un solo receptor por cada lectura, y la comunicación se hace a distancia, mediante códigos verbales y se recibe a través de la vista. Mientras que en la representación escénica, la relación se establece entre unos emisores –los actores– y una multitud de receptores, y la comunicación se realiza de forma directa y presencial a través de códigos verbales y no verbales a la vez y la recepción se logra mediante la vista y el oído juntos. Es más, la cualidad escénica del teatro hace que sus miembros intercambien constantemente sus funciones: el autor original es emisor remitente; el traductor es receptor de la obra original y, a la vez, emisor de la traducción; el director es receptor y emisor del texto traducido que se va a poner en escena; los actores, además de ser emisores y receptores de los parlamentos en el escenario, son receptores de las indicaciones del director y emisores para el público, etc. (Romera Castillo, 2002: 23).

Trancón (2004) ofrece otra dimensión para entender el lenguaje en el teatro. Según él, no se restringe al lenguaje verbal, sino que se usa atendiendo a su totalidad donde la palabra va unida al cuerpo: “No consideramos aquí al lenguaje como simple realidad mental, sino como totalidad psicofísica ligada a la corporalidad. El teatro potencia la palabra al referirla al cuerpo y, a través

de él, a la comunicación, la estimulación y la interrelación con los demás” (2004: 194). Declara que la palabra se escribe en el teatro no para ser leída, sino para ser dicha y hablada unida al cuerpo como voz a través del actor y en función de la conducta y la acción de los personajes (2004: 195).

Alter reafirma la multidimensionalidad del teatro al resaltar que el texto verbal y la representación viva, junto con otros aspectos de la actividad teatral, representan “stages in a communication of a story by the means of signs” (Alter, 1990: 20). Estos signos se transmiten mediante la dimensión lingüística en el caso del texto y, en el caso de la representación, a través de una variedad de signos escénicos que pertenecen a muchos sistemas aparte del lenguaje natural empleado en los diálogos como son el lenguaje del cuerpo, la entonación, los colores, las expresiones faciales, los sonidos o la ropa. Subraya que todos estos sistemas operan en una representación teatral según las mismas leyes genéricas de la semiótica y contribuyen en la narración de la historia en la escena. Así, se encuentran siempre en interacción para llevar a cabo su proyecto final. Por tanto, Alter define el ciclo teatral en su totalidad como “a series of semiotic transformations of a story (with its specific ideas and emotions), first told with words and then watched on the stage” (1990: 20-21). Para él, el acto teatral es una transformación continua, empezando por la recepción del texto verbal que se transforma luego en una representación teatral para llegar a la recepción final que resulta en una transformación posterior llevada a cabo por los espectadores.

Junto a las dimensiones verbal y no verbal, existe una tercera íntimamente ligada a ellas: la dimensión *cultural*. Camilleri (1982: 16; cit. en Pavis, 2005: 9) define la *cultura* como “a kind of bent, of foreseeable determinations, which our representations, feelings, modes of conduct, in general all the aspects of our psyche and even of biological organism, take on under the influence of the group”. Aprovechando esta definición, Pavis (2005: 9) reitera que cada elemento de la representación se halla sujeto a estas determinaciones y añade que el texto dramático, por su parte, comprende innumerables campos que funcionan de forma parecida a tales determinaciones. Es más, asegura que en la traducción teatral no se transfiere un texto lingüístico en otro, sino que se confrontan y se comunican culturas heterogéneas separadas en espacio y tiempo (2005: 131). Zuber-Skerritt (1984: 8) hace hincapié en los aspectos culturales como factores problemáticos en la traducción teatral junto con los no verbales y los problemas de

escenificación: “the meaning of a play can be distorted and misinterpreted if the translator fails to appropriately transpose the whole network of symbolic signs into the target culture”. Alter (1990), por su parte, reivindica las características de los signos teatrales que muestran la influencia de los factores sociales, lo cual hace del teatro un fenómeno sociocultural.

Por otra parte, la misma noción de lo incompleto que es el texto dramático hasta su escenificación es una clara indicación de lo multisensorial que es este arte. Snell-Hornby (1997: 188) reivindica que los textos teatrales son ‘*multi-medial*’ puesto que se conciben principalmente para ser declamados o cantados y, por tanto, dependen en un grado variable de las formas de expresión no lingüísticas –gráficas, acústicas y visuales– para su realización completa. Pavis (1991: 47), por su parte, recalca que en el escenario el actor complementa los textos con todo tipo de medios auditivos, mímicos, gestuales y posturales para hacerlos comprensibles.

Matteini (2000: 44-45) resalta que el teatro se articula a través de diferentes formas expresivas: textual, visual, sonora, dramática, con lo cual la dificultad del trabajo del traductor de este tipo de obras no es la misma que en la traducción de otros tipos de textos. El destino final de un texto dramático normalmente es en un escenario bajo forma de palabra hablada, por lo que el traductor debería tener siempre las dos dimensiones –textual y escénica– ante sus ojos cuando traduce ya que su traducción, aparte de tener que conseguir la aprobación del público lector, tiene que “aprobar tantos controles de calidad, pasando por los filtros del traductor, el director de escena, los actores, hasta llegar al público que la escuchará de viva voz” (Matteini, 2008: 475). En la misma línea, Ezpeleta (2007: 369) reitera que no es responsabilidad del traductor ocuparse de una determinada representación futura de la traducción que hace, sino que debe considerarlas todas en su texto y dejar la resolución de las cuestiones relacionadas con la misma a los responsables del teatro como el director y, en su caso, los actores. En otras palabras, el traductor debería dejar el texto listo para el director y/o los actores. Estamos de acuerdo con la investigadora española en reivindicar la importancia de que el traductor teatral haga una traducción que pueda funcionar en el escenario aparte de ser una versión para la lectura. Igual que el autor original, quien en general escribe su obra para la escena sin pensar en una representación en concreto y deja esta responsabilidad al director, el traductor debería hacer lo mismo y saber que su traducción, igual que el original, podría sufrir ciertos cambios cada vez que se escenifique porque cada representación es distinta. Sin embargo, esto no debería ser una

razón que lo desanime a tener en cuenta la dimensión escénica a la hora de traducir porque adaptar la obra según las características y necesidades de cada representación ya sale de su campo de trabajo y pasa a ser responsabilidad del director. Susan Bassnet expresa esto mismo con palabras muy elocuentes:

[T]he translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors, and serves again to underline the fact that theatre is a collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills. (Bassnett, 1998: 99).

Cerramos este apartado con unas palabras de Matteini (2000: 45) sobre la multidimensionalidad en el acto 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 qué insistir tanto en esta especificidad que, a primera vista, puede parecer una defensa gremial del campo teatral sobre otras disciplinas? Hay un hecho evidente: no es lo mismo leer un texto que escucharlo desde un patio de butacas.

3. Metodología y presentación del corpus

3.1. Metodología de análisis

En su tesis doctoral, Alejandro L. Lapeña (2015) declara que el método que aplica en su análisis se centra en la palabra oral y sus peculiaridades y por eso no ha recurrido a divisiones basadas en enfoques contrastivos que considera propios de la palabra escrita. No sorprende esto, ya que su tesis doctoral gira en torno a textos llevados ya a escena y a las modificaciones que han sufrido entre su traducción y su escenificación.

En este proyecto, consideramos las traducciones de nuestro corpus no como un mero texto literario, sino teniendo en cuenta que son traducciones de obras teatrales cuyo destino final sería verse y escucharse en un escenario, aunque todavía no se hayan representado. Así pues, no hemos optado por un método estrictamente filológico que procura un acercamiento al texto escrito sin tener en cuenta los factores inherentes al texto teatral, sino que hemos elegido un esquema metodológico apropiado para tratar con las cualidades particulares que identifican nuestro corpus como obras dramáticas, esquema cuyo fin último es analizar los fenómenos particulares que distinguen al texto teatral de los otros géneros literarios. Por tanto, hemos decidido usar el mismo esquema que Lapeña propuso en su tesis doctoral, todavía sin publicar hasta el momento de redactar estas líneas, y en un par de trabajos anteriores (2012, 2014).

A partir de este método que privilegia aquellos factores que reivindican la singularidad del género teatral, haremos lo siguiente: aprovecharemos el esquema que Lapeña (2015) estableció en su tesis doctoral para analizar los cambios que sufre un texto dramático entre su traducción y su escenificación para aplicarlo a un corpus de traducciones para ser leídas que todavía no se han representado. Con ello, procuraremos demostrar que las deficiencias que sufriría la traducción para leerse y que estorbarían su lectura coincidirían, en su mayoría, con los problemas que un espectador no toleraría en una representación. Dicho de otro modo, aunque se han traducido las obras que forman nuestro corpus en gran parte para ser leídas, tampoco cumplen con los criterios que deberían poseer los textos preparados para la lectura. Es más, las mejoras que se harían para remediar esto serían parecidas en gran parte a las que se harían para preparar una traducción para el escenario. Y con esto esperamos poder justificar la postura que venimos adoptando en esta tesis: que no hacen falta dos traducciones para un mismo original, sino que una podría funcionar en los dos niveles, textual y escénico.

El esquema está formado básicamente por los tres principios que hemos tratado en el apartado 2.2.2. y que inciden en los aspectos en los que el trabajo del traductor podría influir en el resultado final:

- i. Oralidad
- ii. Inmediatez
- iii. Multidimensionalidad

Los ejemplos seleccionados para el análisis se clasificarán en tablas de la siguiente forma:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo

Cuando sea necesario, ofreceremos una traducción al español del texto meta en la misma celda donde se encuentra el texto árabe y a continuación de este. En estos casos, avisaremos de ello para ser tenido en cuenta.

Por último, reproducimos el esquema de análisis propuesto por Lapeña (2014, 2015), que estuvo inspirado por otros modelos anteriores: Merino (1994), Ezpeleta (2007), Brumme (2008) y Littau (1993), y que adoptamos en este trabajo:

Oralidad	Fluidez	
	Encadenamientos	
	Cacofonías y eufonías	
	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		

Reproducimos el esquema de Lapeña tal como fue propuesto en su tesis doctoral. No obstante, debemos matizar que no incluiremos en nuestro análisis todos los fenómenos citados arriba dado que el criterio fundamental que hemos adoptado es el de la representatividad, es decir, elegiremos muestras representativas con incidencia significativa en nuestro corpus. Por tanto, descartaremos algunos de los fenómenos recogidos en la tabla anterior que no cumplen este criterio. Seguiremos un análisis descriptivo, no sistemático, sino sistematizado. Asimismo, nos alejaremos de la linealidad, pues iremos saltando de un ejemplo a otro con el fin de demostrar la idea que nos concierne.

Para los procedimientos de traducción, hemos aprovechado en parte dos sistemas de clasificación: el de Newmark (1992: 117-129) junto con la clasificación mencionada en Schultze (1991: 91-92). Hemos pretendido así aprovechar el planteamiento genérico de la primera con la especificidad de la segunda, que se ha usado para la traducción de los nombres propios. Y como estos últimos forman parte de los elementos que se analizan, nos ha parecido una elección adecuada al caso. Consecuentemente, hemos adaptado las dos clasificaciones a los requerimientos de nuestro corpus. A continuación, citamos solamente los procedimientos que hemos detectado en las traducciones:

- Transferencia directa: las referencias no se traducen, sino que se transfieren al texto meta en su forma original mediante su *transliteración*.
- Traducción funcional: el traductor realiza *adaptaciones* de forma voluntaria en el trasvase de las referencias con el fin de acercarlos a la cultura meta.
- Sustitución: las referencias se traducen por un *equivalente* existente en la lengua meta.
- Traducción directa: las referencias se traducen *literalmente* sin ninguna intuición por parte del traductor.
- Doblete: se usa *más* de un procedimiento traslativo para traducir una referencia.
- Traducción parcial: cuando el traductor ignora ciertos componentes de una referencia y traduce nada más que una parte de ella.
- Omisión: cuando la referencia se omite del todo durante su transferencia al texto meta.
- Amplificación: cuando el traductor recurre a efectuar una explicación en el texto meta del significado o connotación de la referencia del original añadiendo elementos lingüísticos de cosecha propia para contextualizar la referencia en cuestión.

- Traducción creativa: se trata de producir una traducción, o inventar una imagen, que no está en el original.

3.2. Presentación del corpus

3.2.1. Primer autor: Antonio Gala

Novelista, poeta, dramaturgo y ensayista, Antonio Gala es considerado un mito español nacido en 1936. Aunque nació en Ciudad Real, es considerado más bien cordobés por el amor que guarda a esa ciudad y a todo lo andaluz en general. Gala ha sido siempre un escritor precoz. A los cinco años, empezó con un relato corto y, a los siete, compuso su primera obra teatral que se perdió junto con otros recuerdos infantiles. Su producción ha sido fructífera y variada. A lo largo de su vida, ha sido reconocido con varios premios importantes, entre los que destacamos el Premio Nacional de Literatura, el Premio Nacional Calderón de la Barca, el Premio Ciudad de Barcelona, el Premio Foro Teatral, el Premio del Espectador y de la Crítica y el Premio Quijote de Oro. Fue premiado por sus diversos escritos poéticos, novelísticos y dramáticos.

Aunque siempre ha declarado que nunca se ha sentido teatrero sino poeta, la producción dramática de Gala ha sido amplia y ha gozado de la aceptación del público incluso más que de la crítica. Su obra dramática no se reduce apenas a una mera crítica social sino que alcanza el nivel de alegoría para que su público pueda establecer conexiones entre sus escritos y la realidad inmediata o lejana.

En 1994, tras un sondeo realizado por el Ministerio de Cultura sobre los autores más vendidos en el año anterior, Gala ocupó el primer y segundo puestos con sus libros *La pasión turca* y *El águila bicéfala* respectivamente. Desde entonces, sigue entre los autores españoles más leídos⁵⁷.

⁵⁷ Información sacada de la página oficial de Antonio Gala <http://www.antoniogala.es/entrada.php> (15.10.2015) y de unas entrevistas con él online: <http://tallerlahoya.blogspot.com.es/2007/11/entrevista-al-escritor-antonio-gala.html> (11.12.2011); y <http://www.elmundo.es/larevista/num141/textos/gala.html> (11.12.2011).

3.2.2. Segundo autor (traductor): ‘Abdellatif ‘AbdelḤalim ‘AbdAllah (Abu Hammam)⁵⁸

Catedrático en Literatura comparada y prestigioso poeta egipcio, Abu Hammam nació en Egipto en 1945 en la ciudad de Menufiya y murió en 2014 en El Cairo. Estudió filología árabe y estudios islámicos en la Facultad de Dar Al-Olum de la Universidad de El Cairo. Entre 1976 y 1983, cursó sus estudios de máster y doctorado en Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid.

Destaca su amplia producción literaria que varía entre producción propia, traducciones –del español al árabe– y análisis de manuscritos árabes antiguos. Su producción propia incluye poesía en árabe (más de ocho libros), junto con estudios críticos, descriptivos e históricos, la mayoría sobre la poesía árabe –antigua y contemporánea– y andalusí. Respecto a las traducciones, aparte de las obras teatrales que forman el corpus de esta tesis, tradujo poesía española y latinoamericana, una colección de cuentos cortos del escritor vasco Ignacio Aldecoa, unos estudios literarios y críticos sobre Al-Ándalus, entre otros. A lo largo de su vida, fue galardonado con varios premios, entre ellos el Premio Nacional Incentivo por la Traducción Creativa, el Premio de Poesía, el Premio ‘AbdelRaḥman Ibn Turki y el Premio Babtin.

Como se puede apreciar, el hecho de ser poeta y traductor de poesía adquiere gran relevancia en este trabajo, ya que se verá reflejado en su acercamiento a la traducción de los textos, con un enfoque literario y, por lo tanto, desligado de la representación.

3.2.3. Sinopsis del corpus

3.2.3.1. *Paisaje andaluz con figuras*

En 1984, nace *Paisaje andaluz con figuras* como una colección publicada por la Biblioteca de la Cultura Andaluza –edición usada en este proyecto– y formada por dos volúmenes que recogen un total de dieciséis guiones televisivos. No obstante, estos guiones en realidad formaban parte, junto con otros más, de otras dos colecciones anteriores más extensas tituladas *Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras*, también producción del mismo Gala.

⁵⁸ Información obtenida en un encuentro con el traductor en agosto de 2010 junto con su currículum vitae que nos mandó.

Si las piedras hablaran fue concebida en 1972 en forma de dieciséis guiones televisivos breves que tratan de personajes, dinastías, sucesos o monumentos históricos pertenecientes al período comprendido entre los siglos XII y XX. Se representaron como un programa de televisión emitido por TVE entre 1972 y 1973, mientras que la publicación oficial de la colección tuvo lugar en 1995. Por su parte, *Paisaje con figuras* apareció como una colección compuesta por dos series que tuvieron lugar en dos décadas sucesivas. La primera serie se estrenó en la televisión en 1976 con trece capítulos y la segunda en 1984 con veintiséis capítulos. Las dos series fueron producidas por RTVE, mientras que ambas se publicaron para su lectura en 1985. Cada uno de los treinta y nueve capítulos se dedica a presentar a un personaje o una figura relevante –política, religiosa, social, en el ámbito del arte, etc.– en la historia de España en una etapa estelar de sus actos que marcaron el momento cumbre de su vida. Merece destacar que los guiones de las dos colecciones –*Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras*– no sufrieron ningún cambio o modificación entre su producción para la televisión y su posterior publicación para la lectura.

La idea de *Paisaje* inspiró a *Paisaje andaluz con figuras* que, como hemos dicho, es una colección de dieciséis guiones televisivos distribuidos en dos volúmenes. De estos dieciséis capítulos, catorce fueron escogidos de la colección *Paisaje con figuras* y dos de *Si las piedras hablaran*. Los dieciséis capítulos tratan, como indica el mismo título, de personajes y paisajes andalusíes y se distribuyen de la manera siguiente: el primer volumen incluye nueve guiones – siete de *Paisaje con figuras* y dos de *Si las piedras hablaran*–, mientras que el segundo recoge siete –todos de *Paisaje con figuras*:

Primer volumen:

- Si las piedras hablaran “El fruto coronado” (La Alhambra)
- Si las piedras hablaran “Al otro lado de la primavera” (El Alcázar de Sevilla)
- “Paisaje con figuras” “Azahara”
- “Paisaje con figuras” “Mariana Pineda”
- “Paisaje con figuras” “El Gran Capitán”
- “Paisaje con figuras” “Pedro Romero”
- “Paisaje con figuras” “Averroes”
- “Paisaje con figuras” “Almanzor”
- “Paisaje con figuras” “Antonio Machado”

Segundo volumen:

- “Paisaje con figuras” “Jorge Manrique”
- “Paisaje con figuras” “Eugenia de Montijo”
- “Paisaje con figuras” “Manuel Torre”
- “Paisaje con figuras” “El Tempranillo”
- “Paisaje con figuras” “Juan Belmonte”
- “Paisaje con figuras” “San Juan de la Cruz”
- “Paisaje con figuras” “Murillo”

No obstante, la traducción no se hizo de la colección entera, sino de cinco guiones nada más ya que en ese momento la edición impresa de *Paisaje andaluz con figuras* todavía no había visto la luz. Así, el traductor consiguió estos cinco guiones por dos fuentes: uno (el de *Averroes*) lo encontró publicado en la revista *Nueva Estafeta*, mientras que los otros cuatro se los ofreció el mismo Gala escritos a máquina cuando se enteró de su intención de traducirlos al árabe, ya que autor y traductor mantenían una relación de amistad en su momento. El traductor se vio animado a traducir estos guiones tras haber visto en la televisión española el capítulo de *Averroes*, el cual le llamó mucho la atención y suscitó sus ganas de trasladarlo al público egipcio⁵⁹. Los cinco guiones traducidos son *El fruto coronado*, *Al otro lado de la primavera*, *Azahara*, *Averroes* y *Almanzor*:

(<i>Averroes</i>) (<i>Ibn Rušd</i>)	- ابن رشد
(<i>Azahara</i>) (<i>Alzahraā</i>)	- الزهراء
(<i>Almanzor</i>) (<i>Almanšur Ibn Abi ‘Amer</i>)	- المنصور بن أبي عامر
(<i>El Alcázar de Sevilla</i>) (<i>Qašr Ešbileyā</i>)	- قصر أشبيلية
(<i>La Alhambra</i>) (<i>Alḥamraā</i>)	- الحمراء

A continuación, exponemos la temática de cada uno de los cinco capítulos que han sido seleccionados y traducidos de la colección *Paisaje andaluz con figuras*. En su exposición, atendremos al orden establecido en el original.

⁵⁹ Información obtenida a partir de un contacto personal con el traductor en agosto de 2010.

3.2.3.1.1. *Si las piedras hablaran: El fruto coronado (La Alhambra)*

El guion del primer capítulo se cimenta en dos acontecimientos decisivos: la toma de Granada y el descubrimiento de América, aunque el primero es el que predomina, dejando supeditado el tema del Descubrimiento. A través de un diálogo penoso entre Boabdil, el Rey Chico, y su mujer, la última sultana Moraima, Gala transmite al espectador/lector el dolor profundo que siente el último rey nazarí por la derrota y pérdida de la última ciudad de ese reino, Granada.

3.2.3.1.2. *Si las piedras hablaran: Al otro lado de la primavera (El Alcázar de Sevilla)*

Ese capítulo habla del alcázar de Sevilla, una de las reales residencias más cargadas de historia. El nombre que liga el guion con este alcázar es el de Pedro I, rey de Castilla y León e hijo de Alfonso XI, quien muere asesinado a manos de su hermano bastardo, Enrique, con treinta y cinco años en la primavera de 1369. El guion cuenta un episodio de su amor profundo por María de Padilla y el dolor que sintió por su muerte, junto con detalles de las traiciones que sufrió por parte de los suyos.

3.2.3.1.3. *Paisaje con figuras: Azahara*

Como el título indica, este episodio se centra en Medina Azahara, ciudad construida por el primer califa omeya de Córdoba, Abderrahmán III, para dar gloria al califato y bautizarla con el nombre de su favorita esclava-amante, Azahara. El texto relata en forma de diálogo, oscilando entre el presente y el pasado, la historia de amor vivida por uno de los califas musulmanes más poderosos de la historia de Al-Ándalus y una de sus esclavas, Azahara, resaltando todo lo que le hizo el califa por su amante para mantenerla siempre contenta como, por ejemplo, mandar cubrir de almendros el Monte de la Amada y poner su nombre a una de las ciudades más maravillosas de la historia.

3.2.3.1.4. Paisaje con figuras: Averroes

Este guion habla del gran filósofo cordobés, Averroes, con quien culmina el movimiento filosófico árabe-español y se prepara la definitiva muerte de la filosofía árabe. Con Averroes, se abre el camino de la ciencia europea que surge del contacto permanente de los reinos cristianos con el islam español. Precisamente por eso, los juristas, militares y teólogos de su tiempo lo llevaron a juicio, acusándolo de desviarse de la doctrina religiosa musulmana y de ser dañinas sus teorías. Por lo cual, lo desterraron fuera de Córdoba, quemaron sus obras y libros y lo despojaron de todos sus cargos, dignidades y bienes.

3.2.3.1.5. Paisaje con figuras: Almanzor

Almanzor es el personaje protagonista de este guion. Fue un militar y político andalusí, fascinador y deslumbrante, que, obsesionado por el poder, no escatimó esfuerzos para conseguirlo: entrar en guerras, ganar batallas innumerables, simular el amor, fingir un puritanismo religioso que nunca sintió, comprar con dádivas la voluntad de un pueblo entero. En otras palabras, y como lo describe Gala en la introducción del capítulo, se vio forzado a traicionarse. En el guion, se muestra al personaje de Almanzor durante sus esfuerzos para ganar el poder, hasta llegar al final donde todos pierden.

3.2.3.2. Anillos para una dama

Esta comedia ha sido la más representada de Gala y la que más premios ha obtenido tanto dentro como fuera de España. En 1973, ve la luz su guion y se estrena en el Teatro Eslava de Madrid, mientras que un año más tarde se publica para su lectura, sin realizar ningún cambio en el texto, por Ediciones Júcar, que es la edición empleada en este trabajo. La obra presenta a Jimena Díaz dos años después de la muerte de su esposo, el Cid. Los acontecimientos tienen lugar en Valencia, ciudad conquistada antes por Rodrigo Díaz de Vivar. La obra desarrolla dos tramas paralelas:

- Trama histórica: trata del sitio de Valencia por las tropas musulmanas bajo el mando del general almorávide Mazdalí, quien consigue reconquistar la ciudad pese a la ayuda del rey Alfonso VI de Castilla.

- Trama de amor: la obra muestra a Jimena enamorada de Minaya Alvar Núñez, sobrino y brazo derecho de su difunto esposo, con quien quiere casarse. Sin embargo, su estatus de mujer del Cid le impide cumplir sus esperanzas. Es una historia del amor imposible que, por razones sociales, no puede ver la luz. Más que amor imposible, es el deseo de Jimena de sentirse libre al darse cuenta de que su vida se le ha robado sin que la disfrutara, así convierte a Minaya en su objeto para conseguir esa libertad.

3.2.3.3. *Los verdes campos del Edén*

Es la comedia que marca el comienzo de una larga y fructífera carrera de Gala como dramaturgo y por la que obtuvo el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca. Se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid en 1963 antes de su primera publicación para la lectura, la cual tuvo lugar en 1965 como parte de la antología anual de *Teatro Español 1963/64* editada por Ediciones Aguilar. Por su parte, la edición para la lectura no ha sufrido ningún cambio con respecto al texto escenificado anteriormente. No obstante, la edición que utilizamos en esta tesis es la publicada por Ediciones Almar en 1983. En esta obra, el personaje principal, que es un vagabundo llamado Juan, llega a una ciudad en busca del panteón de su abuelo. Está solo en la ciudad, va a un mercado, más tarde a la puerta de un asilo y al final llega al cementerio donde está el panteón que busca y decide pasar allí sus últimos días pues siente que es el único lugar al que puede pertenecer. Al llegar a la ciudad al principio, es mal recibido por los poderosos, los que representan la autoridad, quienes tratan de expulsarlo, y eso hace que vaya buscando refugio, el cual encuentra al final entre los pobres: mendigos, putas, gente marginada pero alegre. Más tarde, Juan se establece en el panteón con el consentimiento del guarda del cementerio con la intención de quedarse allí hasta su muerte. En el cementerio invita a todos los desarraigados que ha conocido a celebrar la Nochevieja y a compartir unas horas de felicidad. Sin embargo, la suerte y los planes se tuercen pues las autoridades, alertadas por el ruido de la fiesta, llegan y lo detienen.

3.2.3.4. Las traducciones

Las ediciones que hemos seguido en esta tesis de las traducciones de estas obras de Gala son las siguientes: para *Paisaje andaluz con figuras*, hemos usado la edición del año 2005 editada por مكتبة الأسرة o Librería de Al-Usra (la Familia); para *Anillos para una dama*, hemos empleado la edición del año 1994 publicada por الهيئة المصرية العامة للكتاب o La Autoridad General Egipcia para el Libro; y para *Los verdes campos del Edén*, hemos usado la (única) edición del año 2000 emitida por el Consejo Superior de Cultura egipcio.

Nos gustaría señalar que ninguna de estas traducciones ha sido representada hasta la fecha a diferencia de las originales que fueron todas llevadas a la escena. El traductor conocía perfectamente este dato y durante el encuentro que tuvimos con él en 2010 declaró que en caso de ser representadas en el futuro, procedería a realizar una adaptación del *registro* del árabe estándar utilizado en ellas, bajándolo un poco para que fuera adecuado al nivel de un espectador árabe normal. Este dato en concreto es un indicador de que el traductor establece, consciente o inconscientemente, una diferenciación entre una traducción que dirige a los lectores y otra que dirige al escenario. Partiendo de esta base, realizamos en el siguiente capítulo un análisis para averiguar si merece la pena mantener esta diferenciación al traducir un texto teatral o se puede unificar el trato a los dos públicos.

4. Análisis del corpus

Procedemos en este capítulo a realizar el análisis práctico del corpus. Para ello, lo dividiremos en tres grandes apartados que corresponden a las tres características del texto teatral expuestas anteriormente: la *oralidad*, la *inmediatez* y la *multidimensionalidad*. Volvemos a reiterar que el criterio básico que hemos seguido en la selección de las muestras analizadas es la representatividad cualitativa, en primer lugar, y, en segundo lugar, cuantitativa. Esto es, otorgamos una mayor relevancia a la temática a la que pertenecen los contenidos de las unidades traductivas analizadas, sin descuidar la coherencia numérica de las mismas respecto a la extensión del corpus y también de nuestro espacio de investigación. Por tanto, realizaremos un análisis sistematizado, pero no sistémico ni lineal. Asimismo, las muestras que presentaremos serán únicamente las que tienen incidencia significativa en sus obras respectivas tanto de índole temática como numérica. Y para un mayor rigor científico, incluiremos ejemplos de las siete obras en cada (sub)apartado siempre que sea posible, salvo en los casos donde alguno de los fenómenos analizados no tenga incidencia significativa en alguna obra, pues la representatividad será siempre nuestra prioridad.

En cada fenómeno analizado, ofreceremos original y traducción de los ejemplos elegidos, acompañados por el número de la(s) réplica(s) y la(s) página(s) donde aparecen en sus obras respectivas, salvo en el caso de los nombres propios y los tratamientos por su falta de importancia en estos dos casos. Asimismo, en los apartados donde analizamos la *puntuación* y *conectores* y las *ambigüedades*, ofreceremos una traducción al español del texto meta árabe a continuación de este y en la misma celda con el fin de aclarar nuestro comentario. La traducción se limitará en cada caso a lo que queremos comentar en la réplica, por lo que habrá variación en cuanto a la longitud: en uno puede ser una frase, en otro dos, etc., según cada caso.

Para aligerar la lectura, acortaremos los títulos de las cinco primeras obras de la colección *Paisaje andaluz con figuras*. Hemos optado por esta solución en vez de usar las letras iniciales porque, a nuestro parecer, podría resultar confuso para algunos. Así, eliminaremos la primera mitad del título que indica la serie televisiva a la que pertenece y nos contentaremos con el título más corto, como viene a continuación:

- *La Alhambra*

- *El Alcázar de Sevilla*

- *Azahara*
- *Averroes*
- *Almanzor*

Sin embargo, mantenemos el título de la colección sin recortes. Lo mismo haremos con las dos últimas obras cuyos títulos citaremos intactos: *Anillos para una dama* y *Los verdes campos del Edén*. En estos últimos tres casos, la razón para mantener los títulos intactos es simplemente por no haber encontrado una forma mejor para acortarlos.

Antes de continuar, nos gustaría matizar dos cuestiones. La primera es que en este trabajo no se pretende realizar un cotejo de la veracidad (o no) de la traducción *per se*, sino elaborar un análisis relacionado con la particularidad del texto teatral como texto escrito para ser dicho y escuchado en un futuro. Por ello, habrá ocasiones en algunos ejemplos donde se notará que la traducción no es exactamente lo que dice el original o que se aleja de este. Sin embargo, no comentaremos este hecho porque sobrepasa los límites de esta tesis. La segunda cuestión es que, como estamos tratando con un texto dramático escrito sin escenificar todavía, consideramos al lector como actor y espectador. Actor porque es quien *declama* el texto, aunque de forma distinta a un actor real: el último aplica un procesamiento bucal-fónico para declamar el texto, mientras que el lector emplea un procesamiento mental-silencioso. Y es, a la vez, espectador porque es quien recibe la obra. Por ello, en el apartado sobre la oralidad, el lector será considerado en calidad de *actor* o *declamador* del texto, mientras que en la inmediatez y la multidimensionalidad será tratado como *espectador*.

4.1. Oralidad

Como hemos destacado antes, la *oralidad* es una particularidad inherente al texto dramático. Depende de ella si una obra es bien recibida o no en un auditorio porque, al tratarse de un texto proferido en público, hay fenómenos que deberían evitarse con el fin de conseguir una pronunciación fluida por parte de los actores.

Ahora bien, en este trabajo estamos analizando un corpus de traducciones dramáticas que, en palabras de su traductor, necesitarían cierta adaptación –más que nada del registro lingüístico

usado— antes de llevarlas al escenario. Lo que quiere decir que estas traducciones se situarían en la opinión que establece cierta diferenciación entre una traducción para la lectura y otra para el escenario. Gracias a los fenómenos que analizamos a continuación, intentaremos demostrar que esta dicotomía no está bien fundamentada y que el hecho de no tener en cuenta estos fenómenos a la hora de traducir un texto conllevaría prácticamente las mismas complicaciones tanto para los lectores, en calidad de actores del texto leído, como para los verdaderos actores de teatro.

Por razones de representatividad de las muestras, nos limitaremos a analizar la *fluidez*, la *cacofonía*, la *puntuación* y *conectores* y las *interjecciones*.

4.1.1. Fluidez

La fluidez es un elemento importantísimo que hay que tener en cuenta a la hora de componer un diálogo teatral o traducirlo. Es lo que permite a los actores pronunciar frases, aunque sean largas, sin obstáculos ni estorbos verbales de ningún tipo. A la vez, es lo que facilita a los espectadores recibir el diálogo sin riesgo de perder el hilo o el ritmo de la representación por culpa de entorpecimientos verbales cometidos por el actor.

En el *texto representado*, el actor es el protagonista de la obra. De la misma forma, el lector es el protagonista del *texto leído*. Visto de esa forma, la fluidez estaría relacionada, y cómo no, con la capacidad lectora. Dicho de otra forma, es lo que permite a los lectores leer frases sin estorbos ni entorpecimientos que romperían el hilo de la lectura. Por lo tanto, procedemos seguidamente a demostrar cómo la falta de fluidez en la lectura afecta negativamente a la percepción de la obra y perjudica la recepción de la misma. A continuación, presentamos algunas muestras donde se observa esa falta de fluidez en la lectura, debida a varias razones que expondremos detalladamente:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –Cuando se supo la derrota de El Zagal, en Vélez, el pueblo de Granada me condujo en triunfo del Albaicín a la Alhambra... Otra vez era mía la Granada. MORAI. –Pero <u>ya nunca más podrás volver a Málaga, Boabdil. Tampoco a Málaga</u> . Cada día nuestro mundo es más pequeño...	p. 30 r. 37-38	أبو عبد الله: حينما ذاع في بلش نبأ هزيمة الزغل، قادني أهل غرناطة منتصرا من البيازين إلى الحمراء، وعادت غرناطة لي مرة أخرى. مريمة: بيد أنك لم تستطع العودة أبداً إلى مالقة يا أبا عبد الله، العودة أبداً إلى مالقة، كل يوم يتضائل عالمنا	p. 104 r. 37-38

En esta muestra, nos encontramos con una estructura no muy usual en árabe, esto es, una repetición de la misma frase dos veces sin ninguna necesidad: “العودة أبداً إلي مالقة”. Es verdad que el árabe es conocido por la redundancia y que las repeticiones y el generoso uso de sinónimos es considerado parte de la belleza y riqueza del idioma. Sin embargo, en este caso la repetición se hace de una forma seca sin ninguna belleza lingüística: se omite el verbo de la frase y se repite nada más que el complemento directo y el complemento circunstancial de lugar. Una repetición eficaz hubiera vuelto a mencionar la frase entera, sobre todo el verbo que es el que le da su significado esencial. Al leer la traducción árabe en calidad de lectores y tropezarnos con esa estructura tan ambigua, nos hemos tenido que detener durante cierto tiempo para intentar encontrarle sentido a la frase. Y, por supuesto, en un momento perdimos el hilo de la lectura y tuvimos que volver a leer esa réplica varias veces para captar lo que realmente quiere decir el traductor. La ventaja que tenemos, y que no tienen muchos otros lectores, es manejar el idioma del original. Al recurrir a la réplica española, entendimos enseguida de dónde viene esa estructura árabe tan inusual: primero, el verbo en futuro “... nunca más podrás volver a Málaga” se ha cambiado injustificadamente en el texto meta a pretérito: “... no has podido volver a Málaga”, pero el verdadero problema se halla en la traducción de “Tampoco a Málaga”, donde el traductor ha hecho caso omiso de la doble negación y repitió la misma estructura de la primera frase. El desvío traductivo cometido ha producido una réplica árabe que incluso en la lectura resultaría negativamente desconcertante a ojos de los lectores.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –(...) ¿Dónde están los monarcas poderosos del Yemén? ¿En dónde sus coronas y diademas? Reyes y reinos son como sombras que soñando ve un hombre... La fortuna se volvió contra Dario y lo abofeteó. Contra Cosroes y su palacio le negó un asilo. ¿Acaso no pasaron Salomón y su reino?... Un golpe irremediable hiere hoy de muerte a España. Hasta la Arabia ha resonado: el monte Ohod y el monte Thalan se han conmovido... Preguntad por Valencia, por Murcia, por Játiva o Jaén... ¿Qué es de Córdoba, la mansión de los talentos? ¿Qué se hizo de Sevilla y sus delicias?...	p. 40 r. 91	أبو عبد الله: (...) أين الملوك ذوو التيجان من يمن وأين منهم أكاليل وتيجان وصار ما كان من ملك ومن ملك كما حكى عن خيال الطيف وسنان دار الزمان علي دارا وقائله وأم كسري فما آواه إيوان كأنما الصعب لم يسهل له سبب يوماً، ولا ملك الدنيا سليمان دهي الجزيرة أمر لا عزاء له هوي له أحد، وانهد تهلان فاسأل بلنسية ما شأن مرسية وأين شاطبة أم أين جيان وأين قرطبة دار العلوم فكم من عالم قد سما فيها له شأن وأين حمص، وما تحويه من نزه ونهرها العذب فياض وملآن	p. 116- 117 r. 91

Aquí tenemos un ejemplo de un desvío metodológico mediante una traducción creativa donde el traductor ha optado por cambiar la prosa en verso. Por lo general, se piensa que los actores encuentran más difícil recitar versos en el escenario que declamar prosa, sobre todo, cuando los versos encierran un registro tan arcaico como el que ofrecen los ocho versos del ejemplo anterior. Los lectores, por su parte, tampoco tienen mejor suerte en este sentido. Los versos que ha compuesto el traductor en esta réplica suponen un mayor esfuerzo que su equivalente en prosa, sobre todo porque las palabras están escritas sin vocales. Por lo tanto, el esfuerzo que deben hacer los lectores para leer estos versos es una prueba de que la decisión de incluir versos donde no los hay es una dificultad añadida.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Unas horas después, en la vísperas, Gutierrez de Zevalloa me trajo la noticia que iba a cambiar el rumbo de mi historia. En Rivadecaya mis bastardos y mi antiguo valido y muchos nobles, amigos simulados, y los mismos hermanos de mi nueva mujer conspiraban para invadir Castilla y destronarme. <u>Aquéllos a los que yo favorecía para tranquilizar el reino, me vendían...</u> Tus gentes, apresadas.	p. 49 r. 20	بدرو: (...) وبعد بضع ساعات، وشيكاً أنبأني جوتيرث دي ثيبايوا أنه مسار تاريخي في طريقه إلي تغيير. ففي ريباد يكابا تأمر الفاجرون، وحاجبي القديم، وكثيرون من النبلاء، والمتظاهرون بصداقتي، وأخوة زوجتي الجديدة أنفسهم على اجتياح قشتالة وعلى خلعي، وأولئك الذين أسديت إليهم من الفضل لكي تهدأ المملكة قد ياعوني.. أنهم ناسك المأسورون.	p. 83- 84 r. 20

En este ejemplo, se observa una clara pérdida de ritmo en la frase subrayada. Dicha pérdida se debe a dos razones fundamentales: primero, la estructura interna de la misma frase sufre un desvío notable respecto a las normas lingüísticas de la lengua árabe. Es verdad que el diálogo es una tipología textual que goza, en general, de libertad y no se ciñe a estrictas reglas gramaticales. Sin embargo, al atenerse el traductor a usar el árabe estándar o *fusha*, debería seguir muy de cerca la estructura árabe tradicional –verbo + sujeto + objeto– cosa que no ha hecho en este caso al posponer el verbo al final de la frase y empezar por el complemento. Además, la belleza de la frase y, al mismo tiempo, la facilidad de su lectura y, por ende, declamación, recae en la repetición de la estructura de la frase anterior –verbo + sujeto + objeto– para crear cierto equilibrio fonético, en cuanto a información dicha, y rítmico, en cuanto a estructuras parecidas. Seguramente esta ha sido la razón por la cual el original ha seguido el mismo criterio en la estructuración de las frases que componen esa réplica. Ese desvío estructural injustificado afecta a la lectura y obliga a volver a leer la frase más de una vez para poder reconocer la información

contenida y seguir, de alguna forma, el ritmo, perdido en este caso. Otra vez, se ve interrumpido el hilo de la lectura.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO – (...) Triste, triste... Haber querido en balde hacer con la clemencia lo que hay que hacer con hierro. <u>Llegar al resultado de que en Castilla hay que optar entre el tirano o la monarquía...</u> <u>Engaños, falsedades</u> , una red de sospechas sobre el alma, me enseñaron a odiar... Ay, triste, triste...	p. 51 r. 22	بدرو: (...) حزين حزين.. أني أرغت سدى أن أصنع بالرحمة ما يجب صنعه بالحديد. <u>وأن أصل إلى النتيجة هي أنني علي – في قشتالة – أن أروح بين الاستبداد والفوضى. خداعات، تزيفات شبكة من الشكوك حول النفس، لقد علموني الحقد أه حزين حزين.</u>	p. 86 r. 22

Este ejemplo muestra la necesidad, a veces, de recolocar ciertas palabras en la frase para conseguir la armonía rítmica, incluso para la lectura. Observamos que el complemento circunstancial de lugar “في قشتالة” se ha incrustado entre la preposición علي y la partícula أن cuando normalmente deberían ir estas dos juntas y, en este caso, el sintagma preposicional iría antes o después. Este abandono obvio de las reglas gramaticales árabes para seguir muy de cerca la estructura española afecta de una manera notable a la lectura, ya que el lector se encuentra ante una estructura nada familiar, lo que a veces obligaría a interrumpir la lectura para sopesar hasta qué punto esta estructura podría ser (o no) correcta en la lengua árabe.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JERÓNIMO. –(Acercándose a ALFONSO.) El Cid es <u>in-sus-ti-tui-ble</u> .	p. 66 r. 233	خيرونيمو: (مقتربا من ألفونسو) ليس للسيد ب د ي ل. (بديل).	p. 64 r. 233
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –¿Tú dices eso, Alfonso? No puede ser... La sorda soy yo ahora... <u>Precisamente tú estás diciendo eso...</u>	p. 89 r. 377	خمينا: أنت تقول هذا يا ألفونسو؟ هذا غير ممكن... ليست الصماء سوي أنا الآن.. أنت أنت تقول هذا...	p. 86 r. 377
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Alegre. Alegre. Todo el mundo es alegre. Hoy empieza el año, y el calor no tardará. Cuando esté aquí el niño <u>cuidaremos todos de espantarle las avispas. Que no le piquen, ¿eh? Que al niño no le piquen. ¡Mecachis! Que al niño no vayan a picarle las avispas.</u>	p. 91 r. 765	لوتريو: فرحاً، فرحاً، كل العالم فرح، اليوم يبدأ العام، والحر لن يتأخر، حين يكون الطفل هنا نحافظ عليه من الفزع ومن الزنابير، فلا تقرصه، هيه؟ فلا تقرص الطفل، عجباً، فلا تقرص الطفل الزنابير.	p. 92 r. 763

En estos tres ejemplos anteriores se observa un calco metodológico que conlleva una dificultad de lectura, y por ende de comprensión, por parte del lector. En el primer ejemplo, la última palabra en la réplica original española –“in-sus-ti-tui-ble”– está dividida en sílabas como

señal de que esta palabra debería pronunciarse con cierto énfasis sobre cada sílaba. En árabe, cuando se hace un estrés sobre cierta palabra, se hace de forma distinta mediante un alargamiento de la última vocal de la misma. No obstante, el traductor ha optado aquí por calcar el método español, que no es nada frecuente en árabe, y dividió la palabra en letras separadas. A primera vista, no se entiende nada al ver cuatro letras separadas si no fuera por el paréntesis seguido donde ha puesto la palabra escrita con las letras unidas. No cabe la menor duda de que la intención de ponerle estrés sobre la palabra se ha perdido totalmente en el árabe al ver el lector una forma de escribir que no puede descifrar su intención.

La misma pérdida de connotación e intención se ve claramente en el segundo ejemplo en la repetición doble del pronombre personal de sujeto أنت. En el texto original, Jimena expresa su sorpresa por escuchar a su tío, el rey Alfonso VI, manifestarse sobre una cuestión. No solamente eso, la sorpresa está mezclada con cierta burla al no entender la mujer del Cid la doble moral del rey español en cuanto a ese asunto discutido. Esa burla no se ve tan clara en la traducción, además para expresar la sorpresa, recurre a una estructura no usual para un lector medio de lengua árabe. Otra vez, una rotura injustificada del hilo de la lectura.

La tercera muestra es un ejemplo de repetición no muy afortunada según las normas estilísticas del árabe. Cuando se quiere hacer estrés sobre alguna idea en la lengua árabe, normalmente se repite la palabra o la frase dos veces, pero casi nunca tres, como se observa en este ejemplo. Por seguir al pie de la letra la estructura española, el traductor perjudica la fluidez de la lectura de la réplica, realizando una triple repetición. Pero la cosa no queda ahí, la segunda repetición está mencionada a medias, cortada por la mitad, para volver a aparecer entera al final. No cabe duda de que decir en voz alta esta frase resultaría bastante complicado para cualquier actor al no ajustarse a las estructuras usuales para él. Pero el lector tampoco se salvaría al encontrar su lectura obstaculizada por cierto desorden estructural.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	AZA. -(...) Aciago, aciago, aciago atardecer. Estábamos sentados entre <u>anémonas</u> , cerca de los <u>jacintos</u> , junto al estanque espeso de <u>nenúfares</u> , cuando oímos claramente, amor mío, claramente la voz...	p. 67 r. 26	الزهراء: (...) منحوس، منحوس، منحوس، كنا في الغسق جالسين بين <u>زهر الأنيموني</u> ، بالقرب من <u>السنبل البري</u> ، وعلي شاطئ البحيرة <u>وارف النيلوفر</u> حين سمعنا بوضوح صوتاً واضحاً يا حيي..	p. 45 r. 26

<p><i>Los campos verdes del Edén</i></p>	<p>JUAN. –El tiempo no es toda la vida, señor; hay además otras cosas. ALCALDE. –¿Cuáles? No me gusta la gente que dice frases misteriosas. JUAN. –A mí tampoco. Pero hay además otra cosa de sentarse, de mirar <u>los castaños</u>, de darse cuenta que uno no es demasiado importante.</p>	<p>p. 47 r. 4-5-6</p>	<p>خوان: الوقت ليس هو كل الحياة يا سيدي، فثمة أشياء أخرى. العمدة: مثل ماذا؟ لا يعجبني من يتحدث أشياء غامضة. خوان: ولا أنا، بيد أن في الجلوس أشياء أخرى، النظر إلي شجر القسطل، التنبه إلي من لا أهمية له كثيرا.</p>	<p>p. 14 r. 4-5-6</p>
--	---	----------------------------	--	----------------------------

El primero es un ejemplo de una traducción literal de plantas que, a nuestro juicio, resultarían desconocidas para un lector medio. Si este hecho provocara una dificultad de declamación en un actor en el escenario al tener que pronunciar tres nombres extranjeros de tres plantas en la misma frase, a un lector le causarían una sensación de extranjerismo que, probablemente, le llevaría a parar la lectura para buscar información sobre ellos o, como mínimo, para asegurarse de que los nombres existen realmente en el texto meta. Otra razón que rompe el hilo de la lectura.

Antes de comentar el segundo ejemplo sacado de *Los verdes campos del Edén*, nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que en la cultura egipcia, y supuestamente en todos los países árabes, el empleo del dialecto estándar o *fusha* supone siempre una formalidad de más en comparación con el empleo del dialecto respectivo de cada país. Entonces, si no hemos comentado el uso del árabe estándar o *fusha* en las otras seis obras es porque sus tramas históricas compaginarían con el uso de ese dialecto que le da formalidad a cualquier asunto que lo use. Otra razón aún es porque el teatro egipcio ha representado obras, normalmente históricas o de teatro antiguo traducido como Shakespeare o Victor Hugo, en árabe *fusha* porque sus tramas, igualmente, eran más propicias para esa formalidad de registro. Sin embargo, la trama de esa obra toca una realidad vivida por muchos egipcios en el día a día. Con lo cual, optar por traducirla en *fusha* ha sido el primer desvío metodológico y traductivo y, por ende, lo primero que rompería a menudo el hilo de la lectura al encontrarse el lector con cosas que no diría una persona de a pie en su vida cotidiana.

Siguiendo con esta idea, observamos que en el segundo ejemplo citado arriba el traductor emplea un nombre no muy conocido para la traducción del árbol mencionado en el original: شجر القسطل. Para un actor, supondría una dificultad pronunciar la letra gutural ق, sobre todo porque los egipcios no estamos acostumbrados a pronunciar esa letra en nuestra habla diaria. Por su parte, el lector, al enfrentarse con un árbol que no conoce desviaría su atención de la trama para documentarse o informarse de qué árbol se trata.

4.1.2. Cacofonía

La cacofonía, según el DRAE, es la “disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra”⁶⁰. En general, este fenómeno no es tan importante para los traductores cuyas traducciones se destinan a la lectura, salvo aquellos que se dedican a la traducción de poesía o de publicidad. Por el contrario, este fenómeno adquiere gran importancia para el traductor teatral ya que su texto, aparte de ser leído, sería escuchado y declamado eventualmente.

En este apartado, vamos a subrayar que la cacofonía no solamente representa un hándicap para los actores en el teatro representado, sino que constituye, asimismo, un problema de lectura para los lectores de teatro. El tipo de cacofonía que hemos observado en nuestro corpus está limitado a la pérdida de rima y, por ende, de ritmo resultantes de traducciones de poesía, en su mayoría, junto con algunos ejemplos de canciones o dichos rimados. Hemos incluido más ejemplos de *La Alhambra* que del resto de obras de nuestro corpus porque esta obra está llena de poesía rimada en el original español:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – (...) <i>Cuántas espuelas de oro, cuánta estribera de plata. Toda es gente valerosa y experta para batalla: en medio de todos ellos va el Rey Chico de Granada, mirando las damas moras de las Torres de La Alhambra. Del colorado bonete lleva la vuelta bordada con una cifra que dice: “De amor es mi alegre causa”.</i>	p. 26 r. 17	الشاعر الجوال: (...) كم فيه من مهاميز ذهبية كم فيه من ركاب فضي كان الجميع صناديد عركوا رحي المعارك وفي قلب هذه الكتبية الجرامة يمضي ملك غرناطة الصغير ترمقه المسلمات من بروج الحمراء يلبس عمامة مطرزة فيها سطر يقول: «طريقي الأثير هو الحب»	p. 99 r. 17
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – (Mensajero) <i>Que el rey Chico se perdió y los que con él han ido! Que no se escapó ninguno preso, muerto o malherido! ¡Que de cuantos allí fueron yo solo me he guarecido a traer tan triste nueva del gran mal que ha sucedido!</i>	p. 27 r. 19	الشاعر الجوال: (رسول) لقد خسر الملك الصغير وانقض من حوله من كانوا معه لم يهرب أحد: فهم: أسير، وقتيل، وجريح كانوا جموعاً غفيرة وأنا وحدي الذي تزودت للإتيان بمحنة جديدة من البلية العظمى التي حدثت	p. 100 r. 19

⁶⁰ <http://dle.rae.es/?w=cacofon%C3%ADa&m=form&o=h>

<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – <i>Lloraban por su buen Rey tan amado y tan querido. Queréllanse de Mahoma, que tan contrario le ha sido. Todas sus joyas prometen para que sea redimido: sus tejillos, sus ajorcas, sus peines de oro subido...</i>	p. 27 r. 21	الشاعر الجوال: يكون ملكهم الصالح الحبيب العزيز يتظلمون إلى النبي محمد الذي تخلى عنه كل جواهره ترخص في سبيل اقتدائه حتى حلي نسائه وخلائيلهن وأمشاطهن من الذهب الإبريز	p. 101 r. 21
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	BLANCA – <i>Ay, desventurada reina, más de cuantas son nacidas. Me casaron con el rey para desventura mía. De la noche de la boda nunca más visto lo había...</i>	47 r. 11	بلانكا: أه! من حظ الملكة السيئ أسوأ من أخريات زوجوني بالملك لأجل كارثتي في ليلة زفافي لم أر ليلة تماثلها	81 r. 11
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) <i>A pie van mis suspiros camino de mi bien. Antes de que ellos lleguen, yo llegaré; mi corazón con alas, mis suspiros a pie. abierta ten la puerta; abierta el alma ten...</i> MINAYA. <i>Antes de que ellos lleguen, yo llegaré.</i> JIMENA. <i>Acaso esté ya muerta cuando te vuelva a ver.</i> LOS DOS. <i>Mi corazón con alas, mis suspiros a pie... (Pausa.)</i>	p. 53- 54 r. 156- 157- 158- 159	خمينا: (...). راجلة، تمضي تنهداتي في طريق فلاحى. قبل أن يصلوا هم، سأصل أنا لكن قلبي يطير بأجنحة. وتنهداتي تمضي راجلة فدع الباب مفتوحا ودع النفس متطلعة مينايا: قبل أن يصلوا هم سأصل أنا خمينا: لعلى أكون قد مت. حينما تعود لرؤيتي الاثنتان: قلبي يطير بأجنحة وتنهداتي تمضي راجلة. (وقفة)	p. 52- 53 r. 156- 157- 158- 159
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –“Maldita sea la mujer que tan sólo un hijo pare: si enemigos se lo matan, no tienen quien le vengare.”	p. 79 r. 321	كونستانزا: ملعونة تلك المرأة التي لا تلد الا ولدا واحدا: لو قتله الأعداء لن يوجد من يثأر له.	p. 77 r. 321
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MONIQUE. –(Cantando.) María Magdalena pecadora, fue y ahora está en el Cielo tomando café.	p. 92 r. 777	مونيك: (تغنى): ماريا ماجديلينا كانت خاطئة والآن هي في السماء تشرّب القهوة	p. 93 r. 773
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. <i>La Virgen va caminando, va caminando solita y no lleva más compañía que al niño en su barriguita.</i>	p. 98 r. 900	لوتريو: تمضي العذراء راجلة تمضي وحيدة ليس لها رفيق سوى الطفل في بطنها	p. 105 r. 896

Como se puede observar, las muestras que hemos elegido son una mezcla de poesía, dichos populares y canciones, todos rimados y con ritmo interno en el original español. Lo que debería haberse hecho aquí es mantener esa rima y ese ritmo en el texto meta para concederle la misma belleza acústica inherente en el original. No obstante, en ningún caso se han mantenido esos dos

fenómenos. Lo que parece obvio es que el traductor ha hecho prevalecer el contenido sobre la música tanto en los versos como en los dichos populares y canciones. Se ve esto aún más claro en los ejemplos siguientes:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – <i>Qué castillos son aquellos, altos son y relucían... –El Alhambra era, señor, y la otra, la Mezquita; los otros, los Alijares labrados a maravilla; el otro, Generalife, huerta que par no tenía, y el otro, Torres Bermejas, castillo de gran valía...</i>	p. 34 r. 52	الشاعر الجوال: ما هذه الحصون الباذجة المتألنة يا سيدي، أنها الحمراء والآخر المسجد والأخرى الدشارات العجبية الصنع والأخرى جنة العريف البستان العديم المثال والأخرى القباب الحمراء حصون عظيمة.	p. 109 r. 52
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	JUGLAR – <i>Entre la gente se dice, mas no por cosa sabida, que el Maestre de Santiago, don Fadrique de Castilla, la reina estaba preñada y otros dicen que parida...</i>	p. 47 r. 10	الشاعر الجوال: يقول الناس دون أن يعرفوا الحقيقة إن الملكة حبلى من الرئيس الحربي لرهبانية شاننت ياقرب دون فدبريك دي قشتالة وآخرون يقولون إنها نفساء	p. 81 r. 10

En estos dos casos, el traductor junta dos versos en uno, perdiendo completamente el ritmo que resulta de versos en pares.

La falta de rima y ritmo en la poesía causa cierta incertidumbre y decepción en la lectura ya que los ojos ven una estructura familiar que la mente asocia inmediatamente con cierta música interna la cual, al no encontrarse, causa cierta decepción, a veces inconsciente aunque efectiva, en el lector. Al otro lado, la pérdida de rima y ritmo en la traducción de los dichos y de las canciones resulta en la pérdida del valor literario del primero en la traducción ya que se trasvasa como una frase normal y corriente del diálogo, mientras que, en el segundo caso, se transfiere como unas frases sueltas cuyo valor artístico no se reconoce concretamente.

4.1.3. Puntuación y conectores

Como es de esperar, la puntuación y los conectores cobran en el teatro más importancia aún de la que tienen en general. En la representación, son los elementos responsables de componer

una frase adecuada para ser declamada por el actor, aparte de ser los encargados de dar énfasis o quitarlo en alguna parte de la frase. De la misma forma, estos elementos son importantes a la hora de leer una obra teatral ya que cualquier imprecisión o desvío de la norma frecuente resultaría en una pérdida del significado, confusión o incluso en dar información equivocada.

De entrada, hemos incluido casos donde la confusión de la puntuación y conectores usados, o incluso la dificultad en reconocerlos, no implica problemas reconocibles en las traducciones y, por ende, no tiene mucho impacto en el lector, ya que la frase fluye sin ningún problema que la interrumpa y el sentido es aceptable. Veamos algunos ejemplos:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – <i>Qué castillos son aquellos, altos son y relucían... –El Alhambra era, señor, y la otra, la Mezquita; los otros, los Alijares labrados a maravilla; el otro, Generalife, huerta que par no tenía, y el otro, Torres Bermejas, castillo de gran valía...</i>	p. 34 r. 52	الشاعر الجوال: ما هذه الحصون الباذجة المتألثة يا سيدي، أنها الحمراء والآخر المسجد والأخرى الدشارات العجيبة الصنع والأخرى جنة العريف البستان العديم المثال والأخرى القباب الحمراء حصون عظيمة.	p. 109 r. 52
<i>Azahara</i>	AZA. –¿Quién desató el lazo, amor, de nuestras almas? ¿Quién deshizo el apretado nudo de nuestras manos?... <u>Aciago, aciago, aciago atardecer. Estábamos sentados</u> entre anémonas, cerca de los jacintos, junto al estanque espeso de nenúfares, cuando oímos claramente, amor mío, claramente la voz...	p. 67 r. 26	الزهراء: من الذي جذم أصرة روحينا يا حبي؟ من الذي حل الأنشودة المعقودة في يدينا؟ منحوس، منحوس، منحوس، كنا في الغسق جالسين بين زهر الأنيموني، بالقرب من السنبل البري، وعلي شاطئ البحيرة وارف النيلوفر حين سمعنا بوضوح صوتاً واضحاً يا حبي... (Aciago, aciago, aciago, estábamos en el atardecer sentados...)	p. 45 r. 26
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. –(...) Disciplina a los hombres de la familia y <u>ampara a las mujeres. Mientras puedas, no salgas de Córdoba</u> , la hermosa; pero cuando precisés resolver sobre algo, hazlo en persona. (...)	p. 176 r. 115	المنصور: (...)...وخرج ذكورهم باستخدامك، وأحف إنائهم جناحك ما استطعت، ولا تخرج من قرطبة الجميلة، لكن حين يعتاص أمر فحله بنفسك، (...) (Ampara a sus mujeres todo lo que puedas, y no salgas de Córdoba)	p. 75-76 r. 115
<i>Anillos para una dama</i>	ALFONSO. –Cuando la última tropa haya salido, arderá esta ciudad por los cuatro costados. Según tengo entendido, la gente	p. 107 r. 464	ألفونسو: عندما يكون قد خرج آخر فوج من هذه القوات سنشعل النار في هذه المدينة من جميع جوانبها، وحسب ما أعلم فان أناس هذا الاقليم يهونون جدا اطلاق	p. 103 r. 464

	de esta parte es muy aficionada a correr pólvora y hacer hermosos fuegos... El de esta noche no va a ser fácil de olvidar... <u>A los sueños, como a los alacranes, para acabar con ellos es preciso quemarlos.</u>		البارود، وصنع مشاعل نارية رائعة.. وما سنصنع هذا المساء لن ينسي ببساطة.. <u>للقضاء على الأحلام، والعقارب من الضروري حرقها.</u> (Para acabar con los sueños y los alacranes hay que quemarlos)	
--	---	--	---	--

Conviene mencionar que en el ejemplo citado arriba de *Anillos para una dama*, el desvío parcial en el trasvase de la puntuación y los conectores que subrayamos no afecta tanto a la fluidez de la lectura, aunque en el texto meta daría la sensación de que la frase no está bien ordenada o que la ordenación entre *sueños* y *alacranes* no es la mejor opción. No obstante, el impacto en la lectura no es grande y podría pasar inadvertido.

Tampoco se considera importante desde el punto de vista de la fluidez de la lectura el desvío notado en el ejemplo siguiente, aunque es radical porque conduce a un cambio notable que afecta a acontecimientos históricos de Al-Andalus:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –Logroño, Salvatierra y Vitoria, <u>puesto que yo no puedo defenderlas, me piden que las deje entregarse a Navarra.</u>	p. 54 r. 39	بدرو: لوجرونيو، سالفاتييرا، بيتوريا، واضح أنني لا أستطيع الدفاع عنها، ويطلبون مني أن أسلم <u>نابارا،</u> (Está claro que no puedo defenderlas, y me piden que entregue Navarra)	p. 90 r. 39

Por otro lado, la falta de un reconocimiento adecuado de los signos de puntuación y de los conectores ha acarreado distintos tipos de desvíos y pérdidas que han afectado al sentido y, por ende, a la fluidez en la lectura. En el siguiente ejemplo, la interpretación inadecuada de la función de la puntuación hace que la frase árabe salga cuanto menos incomprensible, con redundancia sin sentido y con un final cortado con puntos suspensivos que da la sensación de que falta algo en la frase:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAI. – <u>Sin luz quedó Granada; sin luz, la reina Aixa; sin luz, yo...</u>	p. 27 r. 20	مريمة: بقيت غرناطة بلا نور، بلا نور، والملكة <u>عائشة، بلا نور، وأنا...</u> (Se quedó Granada sin luz, sin luz, y la reina Aixa, sin luz, y yo...)	p. 101 r. 20

Lo mismo pasa en la muestra siguiente, en la cual observamos un punto final cuando la frase todavía no ha terminado:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	JOVEN –¡Pero López, prended al Maestre! LOPEZ –¿A cuál, señor: al de Santiago o al de Calatrava? JOVEN –¡Al de Santiago! <u>Hermano Maestre, preciso es que muráis.</u>	p. 52 r. 23-24- 25	شاب: لكن يا لوبث اقبض علي رئيس الرهبانية. لوبث: أيهما يا سيدي، صاحب شانت يا قب أم صاحب قلعة رياح؟ شاب: <u>صاحب شانت يا قب، الأخ رئيس الرهبانية، من الحتم أن.</u> (Al de Santiago, el hermano Maestre, es preciso que.)	p. 87 r. 23- 24-25

De la misma forma, una comprensión deficiente de la función del conector español nos da como resultado una frase árabe incompleta que nos deja con la sensación de que falta algo por decir en ella:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	SUBH. –Cuida que no te acabes tú. ALMANZOR. – <u>Mientras tanto tendré el título de sayyid y de malik karim. Me tratarán de “alteza” y seré “el noble rey”.</u>	p. 174 r. 110- 111	صبح: احترس أن تنتهي أنت. المنصور: <u>علي كل حال لقب السيد، الملك الكريم، سيدعوني «صاحب الجلالة»، وأكون «الملك العظيم».</u> (De todas formas, el título de sayyid, de malik karim, me llamarán...)	p. 74 r. 110- 111
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. –(...) ¿Dónde estaba su ciudad? JUAN. –En el centro. ALCALDE. –¿En el centro de qué? JUAN. – <u>En fin, usted hace demasiadas preguntas. Hace tantos años de esto, que no me puedo acordar exactamente.</u>	p. 48 r. 15-16- 17-18	العمدة: (...) أين كانت مدينتك؟ خوان: في الوسط. العمدة: وسط ماذا؟ خوان: <u>أخيراً، أنت كثير السؤال، لقد مضى زمن طويل، ولم أتذكر بدقة.</u> (Por fin, tú preguntas mucho)	p. 15 r. 15- 16-17- 18
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. –(...) Si no ligo, me largaré a la chocolatería o me quedaré en la sala de espera. <u>Como Monique no me deja la cama hasta las nueve o las diez...</u>	p. 56 r. 180	نيننا: (...) إذا لم ارتبط سأذهب إلي محل الشيكولاته، أو أظل في قاعة الانتظار، وبما أن <u>مونيك لا تترك السرير لي قبل التاسعة أو العاشرة.</u> (Y como Monique no me deja la cama hasta las nueve o las diez.)	p. 30 r. 178
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ANA. –Ronco, sí, señor. En mi casa pasaba igual. MUCHACHO. – <u>Cuando a mí me colocaron de camarero, había un cartel que decía: Se</u>	p. 86 r. 670- 671	أنا: بيحون، نعم، يا سيد، ففي دارنا يحدث الشيء ذاته. الغلام: <u>أما أنا فيشغلونني نادلا، وكانت هناك لافتة تقول: «ممنوع الغناء حسنا أو رديئا» وكنت أعني وحدي عندما كنا نغلق، حتي طردوني أيضا، لكن</u>	p. 84 r. 668- 669

	<i>prohíbe cantar bien o mal. Yo cantaba sólo cuando echábamos el cierre. Hasta que me echaron a mí también. Pero entonces no había Nochesviejas.</i>		أنداك لم تكن هناك رأس سنة..... (En cuanto a mí, me colocan de camarero, y había un cartel que decía...)	
--	---	--	--	--

La falta de concordancia entre sujeto(s) y verbo es otro resultado del mal reconocimiento de la puntuación:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAI. –En Loja nací yo... <u>Aliatar, el alcaide y padre mío,</u> <u>solía decirme riendo mientras</u> <u>sacudía los arrayanes:</u> “De aquí no saldrás tú si no es para que el Patio de Leones te llame mi sultana”...	p. 29 r. 32	مریمة: ولدت في لوشة.. البطار، والقائد، وأبي <u>تعود أن يقول لي ضاحكاً حينما كان يهز</u> <u>الرياحين:</u> «لن تخرجي من هنا إلا لكي يناديك بهو الأسود: يا سلطانتي»... (Aliatar y el alcaide y mi padre solía decirme riendo mientras sacudía los arrayanes...)	p. 103 r. 32
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –¡Qué odio el de los bastardos! <u>Enrique a los quince años, me arrebató mi primera prometida, Juan Manuel, en este Alcázar. Fadrique mientras acompañaba desde Francia a la princesa Blanca, la sedujo...</u> de alguna forma, se lo agradecí: al día siguiente de la boda te tenía de nuevo entre mis brazos... Pero no llegó a un año nuestra paz. Aquí nos despedimos.	p. 47 r. 12	بدرو: أي حقد يكنه أولئك الفاجرون! لقد سلب مني إنريكي عندما أتم خمسة عشرة سنة خطيبي <u>الأولى. خوان مانويل في هذا القصر وفديريك</u> <u>حينما كان يصحب من فرنسا الأميرة بلانكا هناك</u> <u>عرضها...</u> أنتي أشكره على نحو ما: ففي اليوم الثاني من الزواج كنت بين ذراعي.. لكن سلامنا لم يتم عاماً واحداً. هنا يودع أهدنا الآخر. (Enrique a los quince años me arrebató mi primera prometida. Juan Manuel en este palacio y Fadrique mientras acompañaba desde Francia a la princesa Blanca la violó)	p. 82 r. 12

En el primer caso, en vez de ser el sujeto de la frase subrayada una sola persona, la traducción lo convierte en tres, aunque mantiene el verbo en singular. En el segundo caso, podría deberse el desvío a la errata que se encuentra en el original, pues en vez de poner *Juana Manuel* pone *Juan Manuel*. Sin embargo, tampoco esto justifica el hecho de pasar el nombre a la segunda frase como si fuera el sujeto pero manteniendo a la vez el sujeto original de la frase, que es Fadrique, y poniendo el verbo en singular. Da la sensación de que hay una frase que sobra en el texto meta, que es “خوان مانويل في هذا القصر” (Juan Manuel en este palacio).

Otro efecto resultante es la contradicción de la información que incluye el texto meta:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –¿Qué nuevas reinas reclinarán su busto en este mirador de Lindaraja? ¿Qué nuevos pies calzados de qué modo, pisarán estas salas? ¿Qué oídos, hechos sólo al sonar de la pólvora escucharán la música amorosa de nuestros surtidores? ¿Para quién crecerán el arrayán y el mirto? <u>Los fuertes no necesitan tantas delicadezas...</u> <u>Los cascos de sus potros hollarán, sin mirarlos, los acantos...</u>	p. 35 r. 59	أبو عبد الله: أية ملكات أخريات تنكئ تماثيلها النصفية في شرفة الواجهة؟ أية أقدام أخري ذوات أحذية من طرز متعددة تطأ هاتيك القاعات؟ أية أذان هيئت فقط علي طلقات البارود سوف تستمع إلي موسيقي الحب من نوافيرنا؟ لأجل من سوف ينمو النسرين والأس؟ الأقوياء ليسوا في حاجة إلى كل هذه الرفائق.. سوف تدوسها سنايك خيولهم، وسوف ينمو العوسج (Los fuertes no necesitan todas estas delicadezas... Los pisarán los cascos de sus potros y crecerán los acantos)	p. 111 r. 59
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. – <u>Calla, que tú para ser viuda vieja buena memoria tienes, sinvergüenza...</u> (...)	p. 35 r. 39	خمينا: اسكتي، ان لديك ذاكرة جيدة، لأنك عجوز أرملة، ليس لديك حياة... (...) (Calla, tú tienes una buena memoria, porque eres una vieja viuda, sinvergüenza)	p. 34 r. 39
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MANUEL. –Nosotros no somos novios. JUAN. –(Sin darle importancia.) Ah, ¿todavía no sois novios? MANUEL. – <u>No. No lo somos. Nos casamos la semana pasada.</u> MARÍA. –Hoy hace ocho días.	p. 66 r. 352- 353- 354- 355	مانويل: لسنا خطيبين. خوان: (دون اهتمام) أه، لستما خطيبين بعد؟ مانويل: لا، لا، نحن خطيبان، تزوجنا الأسبوع الماضي. ماريا: اليوم مر علي زواجنا أسبوع. (No, no, somos novios, nos casamos la semana pasada)	p. 48 r. 350- 351- 352- 353

En el ejemplo de *La Alhambra* arriba citado, al no reconocer bien la puntuación de la frase el traductor inventa un verbo que no se encuentra en el original –“crecerán”– el cual impone un significado positivo cuando todo lo anterior es negativo. Una cosa parecida vemos en el ejemplo de *Anillos para una dama*: normalmente los viejos no tienen buena memoria, no obstante, y para sorpresa del lector, la traducción pone que la buena memoria que tiene Constanza se debe a su vejez. Por su parte, en *Los verdes campos del Edén* se produce una contradicción manifiesta entre las réplicas 352/350 y 354/352 ambas proferidas por Manuel y también dentro de la misma réplica 354/352. Manuel afirma en la primera réplica no ser novio con María, luego vuelve a rectificar en la segunda confirmando ser novios para afirmar inmediatamente después haberse casado con ella la semana pasada. Aunque en todos los ejemplos anteriores las frases están bien

construidas, la información contradictoria que ofrecen afecta, sin lugar a dudas, a la fluidez de la lectura al encontrarse el lector con contradicciones evidentes.

No se salva tampoco la traducción de ambigüedades debido a una interpretación incorrecta de la puntuación:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	ALFONSO. –(...) El Cid ha sido un lujo que le llegó a Castilla demasiado temprano. <u>Como poner una cúpula incomparable cuando apenas están echados los cimientos.</u> Terrible: no los deja crecer.	p. 67 r. 236	ألفونسو: (...) كان السيد بذخا جاء الي قشتالة قبل الأوان بكثير، مثلما تشيد قبة ضخمة لا نظير لها، ولا نكاد نضع أساسات البناء – يا للهول – : لا يدعونها تكمل. (como cuando construimos una cúpula incomparable y cuando apenas hemos echado los cimientos –qué horror–: no la dejan continuar)	p. 65 r. 236
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Ahora son las vacas flacas. GUARDA. – <u>Eso. Porque aquí es al revés que todo.</u> <u>Más nuevos ricos, menos nuevos muertos.</u> Y la gente, que no se gasta dinero en estas cosas.	p. 63 r. 277- 278	لوتريو: والآن لم يبق سوي البقرات العجاف. الحارس: صحيح، لأن الأمور هنا بعكس كل شيء، أغنياء جدد، وموتى جدد، قليلون، ولا يدفع الناس نقودا في مثل هذه الأمور. (Eso, porque las cosas aquí son al contrario de todo, nuevos ricos y nuevos muertos, pocos)	p. 41 r. 275- 276
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. – <u>Buenas noches.</u> <u>¿Ustedes también son incurables?</u> MUCHACHO. –¿Qué? ¿Que tenemos cara de gente de Banca?	p. 57 r. 193- 194	خوان: مساء الخير، أنتم أيضا عجزة. الغلام: ماذا؟ هل لنا أوجه أحلاس الأرصفة؟ (Buenas noches. Vosotros también sois incurables.)	p. 32 r. 193- 194

En el primer caso, la frase árabe suena bastante ambigua por la interjección inadecuada pero también, y más importante para nuestro caso, por la mala puntuación de la traducción que resulta cuanto menos malsonante e incorrectamente estructurada. De la misma forma, en el primer ejemplo arriba citado de *Los verdes campos del Edén*, la ambigüedad se manifiesta en la traducción de la frase subrayada que resulta prácticamente sin sentido. Por su parte, esa ambigüedad conlleva una desviación que provoca un sentido ofensivo como vemos en el segundo ejemplo de esa misma obra citado arriba. Aunque en los últimos dos ejemplos las frases están bien construidas lingüísticamente, el mensaje tan confuso como ambiguo que contienen se consideraría un obstáculo para su lectura fluida.

4.1.4. Interjecciones

La importancia de esta clase de palabras no radica en su valor denotativo, del que casi carece de forma aislada, sino en la carga expresiva y funcional que produce su uso en un contexto concreto como elementos eficaces de interacción entre el hablante y su interlocutor. Con *interjección* se refiere a una “clase de palabras invariables, con cuyos elementos se forman enunciados exclamativos, que manifiestan impresiones, verbalizan sentimientos o realizan actos de habla apelativos”⁶¹.

En su traducción, el traductor ha oscilado entre la consistencia y la falta de la misma. No obstante, ni una ni otra constituyen en sí la mejor opción para traducir estos fenómenos.

La consistencia se observa, por ejemplo, en la traducción de *caramba*, *ea*, *uh*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) Déjame por lo menos en paz a la hora de la siesta, <u>caramba</u> . ¡Un poco de formalidad!	p. 46 r. 108	خمينا: (...) دعيني في سلام، علي الأقل ساعة القيلولة، <u>عجبا</u> !! قليلا من الجدية!!	p. 45 r. 108
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –(...) Usted no sabe nada: son fantasmas, fantasmas. <u>Ea</u> , amigo, ¿nos dice usted cuál es esa tumbita?	p. 63 r. 287	لوتريو: (...) أنت لا تعلم شيئا: مجرد أشباح، أشباح، <u>هيه</u> يا صديقي، ألا تقول لنا لمن هذه المقبرة الصغيرة؟	p. 42- 43 r. 285
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) ¿Cuántos llevas tú viuda? CONSTANZA. –(<i>Riendo</i> .) ¡ <u>Uh</u> ! De nacimiento, hija...	p. 32 r. 17-18	خمينا: (...) وأنت كم مر عليك اليوم وأنت أرملة؟ كونستانثا: (ضحكة) <u>أوه</u> .. انني أرملة منذ ولدت يا صاحبتى...	p. 30 r. 17-18

Estas interjecciones aparecen en distintos sitios en el corpus y siempre sus traducciones han sido *عجبا*, *هيه* y *أوه* respectivamente. No obstante, la consistencia aquí no ha servido siempre para conseguir un resultado positivo. En el caso de *caramba*, la traducción ha reflejado casi siempre la misma sensación mostrada en la réplica original. Sin embargo, las traducciones de *ea* y *uh* constituyen una extranjerización resultante de una traducción creativa en el primer caso y una transferencia directa en el segundo. Es verdad que el potencial lector árabe reconocería de alguna forma estas dos interjecciones ya que en los distintos dialectos árabes existe algo parecido a estos dos sonidos, resultado de la interferencia de los idiomas extranjeros –como el inglés y el francés–.

⁶¹ <http://dle.rae.es/?w=interjecci%C3%B3n&m=form&o=h>

Aun así, como todas las obras están traducidas en árabe estándar o *fusha*, el lector sentiría sin duda una extrañeza por mezclar ambas modalidades en una sola frase.

Pasamos a los casos cuya traducción ha experimentado una falta de consistencia y para ello hemos elegido los siguientes ejemplos: *ay de mí*, *ay*, *ah*, *hala*, *eh*. Igual que hemos dicho arriba, tampoco la falta de consistencia representa un criterio de por sí negativo en la traducción de estos casos. En los casos de *ay de mí*, la falta de consistencia no ha jugado en contra de la traducción, al contrario, la ha enriquecido con estructuras y opciones afortunadas que expresan con mérito el dolor mostrado en el original:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –¡Ay de mí Alhama! Este fue el primer grano robado a la Granada. Ahí empezó este daño...	p. 24 r. 10	أبو عبد الله: أه أيتها الحامة، حامتي أنا، كانت هذه هي الحبة الأولى من الرمانة (غرناطة) من هنا بدأ الألم...	p. 96 r. 10
<i>Averroes</i>	AVERROES. –(...) <u>Ay de ti</u> , Córdoba, que expulsas a tus sabios y a tus hijos más tiernos; (...). <u>Ay de ti</u> , Córdoba, porque has dejado de empezar a comprender. Y también <u>ay de mí</u> , que te pierdo. <u>Ay de mí</u> , que, camino de la muerte, ya a su vera, me separan de ti.	p. 152 r. 83	ابن رشد: (...) يا أسفاً على قرطبة التي تنفي علماءها، وأبناءها البررة (...). وأسفاً عليك يا قرطبة. أنك هجرت الشروع في الفهم، وكذلك وأسفاً علي، فإبني أفقدك، وأسفاً علي حين أكون على عتبة الموت يقصونني عنك،	p. 33 r. 82

No obstante, dicho efecto no ha sido el mismo en el resto de casos. Por ejemplo, *ah*, *hala* y *eh* se han trasladado de varias maneras y *ah* y *hala* han sufrido un caso de omisión cada una:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	VOZ. –Dijo Ibrahim: “ <u>Ah</u> , mi señor, muéstrame cómo revives a los muertos para que se fortalezca mi corazón”.	p. 68 r. 30	صوت: وإذ قال إبراهيم، رب أرني كيف تحيي الموتى قال أو لم تؤمن قال بلي، ولكن ليظمن قلبي،	p. 46 r. 30
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) Yo debí entonces salir a la puerta y deciros: “Lo siento. Papá y yo lo sentimos. Que la mujer se vaya con su esposo y pase el equinoccio. Si es un chulo, que aguante. ¡ <u>Hala</u> , a Carrión!	p. 83 r. 341	خمينا: (...) كان ينبغي لي أن أخرج في ذلك الوقت الي الباب قائلة لكما: «أسفة. أنا وأبوكما أسفان. علي المرأة أن تعيش مع زوجها، ولتكن معتدلة، فان كان قوادا فلتحتمله، امضيا الي كاريون،	p. 81 r. 341

El caso de omisión de *ah* está más que justificado ya que el traductor ha trasvasado la réplica por una aleya del Corán –sura n.º 2, *La Vaca*, aleya n.º 260–, por lo que no tenía mucho margen para usar una interjección árabe equivalente. Al otro lado, la omisión de *hala* provoca una pérdida parcial del mensaje, ya que en esta parte de la réplica Jimena cuenta a su hija María

cómo debería haberla tratado cuando la última tenía problemas con su marido Ramón Berenguer, Infante de Carrión. Entonces la carga expresiva de la interjección que indica la contundencia se pierde en parte en el árabe. Aun así, la omisión tampoco afecta mucho a la comprensión y recepción del árabe.

En los otros casos, la invariante traductiva ha tenido distintos efectos en el texto meta. En unas ocasiones, la traducción ha resultado bastante natural reproduciendo prácticamente el mismo efecto que el español:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(Divertida en el fondo.) ¡Hala! ¡Vaya mañana que lleváis el Obispo y tú!	p. 38 r. 55	خمينا: (مسرورة في أعماقها) عجبا!! يا له من صباح أمضيتماه معا أنت والأسقف.	p. 37 r. 55
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. –(...) ¡Contra con el pájaro! Con mucho pan, ¿eh?	p. 72 p. 464	نينا: (...) يذهب مع الطير، مع خبز كثير، أليس كذلك؟	p. 58 r. 462

En otras, la traducción ha consistido en una transferencia directa sin tener en cuenta la connotación de la interjección española, como en la traducción de *ay* (expresa movimientos del ánimo) por *أي* (expresa dolor físico en dialecto egipcio); *ah* (expresa pena, admiración o sorpresa) por *آه* (expresa pena y dolor emocional o físico); *hala* (expresa sorpresa) por *هالا* (según nuestra información, no existe interjección árabe así); *eh* (para llamar, preguntar o advertir) por *هيه* (según nuestra información, no existe interjección árabe así):

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –¡Ay! No hables de esas cosas. Y termina de quitarte ese cilicio.	p. 35 r. 40	كونستانثا: أي!! لا تتحدثي عن هذه الأشياء، وانتهي من خلع هذا الرداء.	p. 34 r. 40
<i>Anillos para una dama</i>	MARÍA. –No estás presa, mamá. (...) Sencillamente el rey te ha dado la oportunidad de que recapacites a solas unos días. JIMENA. –¿Ah, sí? ¡Qué generoso!	p. 81 r. 331-332	ماريا: لست أسيرة يا ماما (...) ببساطة لقد أعطي لك الملك فرصة التفكير بضعة أيام علي انفراد. خمينا: آه، نعم؟ يا له من كريم!!	p. 79 r. 331-332
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –(...) Qué bonita es, ¿verdad? (...) Y muy buena, ya lo sé (A MARÍA, por MANUEL.) Y él también es muy guapote. ¡Hala, enhorabuena!	p. 67-68 r. 372	خوان: (...) ما أجملك! صحيح؟ (...) وطنية جدا، عرفت هذا، (إلى ماريا عن مانويل) وهو أيضا جميل جدا، هالا، مبارك!	p. 50 r. 370
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia, ¿eh, Alfonso?	p. 86 r. 360	خمينا: (...) ولذا فان الملوك يجزلون الصلات للمؤرخين الذين يموهون التاريخ. هيه ألفونسو؟	p. 84 r. 360

Esto ha provocado una pérdida total del efecto original, además de incluir una extranjerización incomprensible en el texto meta. Lo mismo ha pasado con la traducción de la interjección *madre* una vez por *يا إلهي* y otra por *أماه*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. -(...) El acta de mi boda la firmó mi tío Alfonso y las Infantas Elvira y Urraca... -qué dos pájaras, <u>madre</u> - y muchos nobles de León y Castilla...	p. 32-33 r. 23	خمينا: (...) لقد وقع عقد قراني عمي الملك ألفونسو، والأميرتان البيرا وأوراكا.. - ما كان أمكرهما من امرأتين يا إلهي - وكذلك كثير من نبلاء ليون وقشتالة..	p. 31 r. 23
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. -(...) Además que te lo has buscado tú, ea, porque vaya petardo que pegaste con eso de tu boda. Cómo se ve que estamos en Valencia... [...] ¡Qué valor tienes, <u>madre</u> !	p. 77 r. 305	كونستانثا: (...) فضلا عن أنك بحثت عن هذا بنفسك، هيه. يا لها من قبلة قد فجرتها بطلب زواجك. كيف يروننا في بلنسية.. [...] ما أشد شجاعتك يا أماه!!	p. 75 r. 305

La primera traducción ha provocado prácticamente el mismo efecto que el original, mientras que la segunda ha producido una gran confusión en el texto meta ya que la transferencia directa ha hecho pensar que Constanza estaba llamando a Jimena ‘madre’, cosa que no es cierta.

Hubo también casos donde la traducción ha causado una pérdida total de la interjección, como ha pasado con la traducción de *huy*, *yupi*, *mecachis* y *Jesús*.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. -(...) ¿Te lo traigo? JIMENA. -(...) ¿A quién? CONSTANZA. -No te hagas la tonta... A Minaya. JIMENA. -¿Cómo? CONSTANZA. -¡ <u>Huy</u> ! ¡Facilísimo!	p. 99- 100 r. 116- 117- 118- 119- 120	كونستانثا: (...) أحضره لك؟ خمينا: (...) من؟ كونستانثا: لا تتباهي.. مينايا. خمينا: كيف؟ كونستانثا: أه! في غاية البساطة!	p. 96 r. 116- 117- 118- 119- 120
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. -(<i>Tirando su gorro por el aire.</i>) ¡ <u>Yupi</u> ! Qué suerte. Acostarse tan temprano...	p. 84 r. 637	نينا: (تطرح القبعة في الهواء) <u>عجيا</u> ، يا للحظ، تنام مبكرة جدا...	p. 81 r. 635
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. -(...) Cuando esté aquí el niño cuidaremos todos de espantarle las avispas. Que no le piquen, ¿eh? Que al niño no le piquen. ¡ <u>Mecachis</u> ! Que al niño no vayan a picarle las avispas.	p. 91 p. 765	لوتريو: (...) حين يكون الطفل هنا نحافظ عليه من الفزع ومن الزنابير، فلا تفرسه، هيه؟ فلا تفرص الطفل، <u>عجيا</u> ، فلا تفرص الطفل الزنابير.	p. 92 r. 763
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. - <u>Jesús</u> ، qué nohecita. Venga. Vámonos. Que le den morcilla a la Nochevieja.	p. 85 r. 641	نينا: <u>خيوسوس</u> !! يا لها من ليلة، تعالي، هيا بنا، سيقدمون سجق في رأس السنة.	p. 81 r. 639

En los tres primeros casos arriba citados, las traducciones عجا y عجا، أم– indican otras connotaciones totalmente distintas de las del texto original. Mientras *huy* indica en este caso sorpresa, *yupi* alegría y *mecachis* enfado, el árabe señala dolor en la primera y sorpresa en la segunda y tercera. Así, se produce una desviación flagrante de la intención del original. El caso se agrava con el cuarto ejemplo, *Jesús*: mientras que el original indica admiración o sobrecogimiento, la traducción aplica la transferencia directa en su traslado produciendo así un nombre propio en el texto meta. Esto produce gran confusión en el lector al encontrarse de repente con un nuevo personaje que no había aparecido antes ni aparecerá después.

Cerramos este apartado con dos casos que representan una pérdida total provocada por un desvío completo del original:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MONIQUE. –(...) «La musique! La musique!» (<i>Bailan. De repente vuelve a cortar.</i>) «Merde!».	p. 97 r. 877	مونيك: (...) الموسيقي! الموسيقي! (برقصون، فجأة تعود للغناء) قذارة.	p. 103 r. 873
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ANA. –No, señor. No caerá esa breva. JUAN. –;Qué breva ni qué narices! Me da usted unos disgustos... (...)	p. 74 r. 505- 506	أنا: لا يا سيد، لن تسقط هذه مبكرة. خوان: لا مبكرة (ولا نيلة)؛ تسببين لي فزعات.. (...)	p. 62 r. 503- 504

Cierto es que el equivalente denotativo directo del vocablo *merde* es el que se emplea en la versión árabe –قذارة–, no obstante, y como hemos señalado en la introducción de este apartado, lo que importa en el trasvase de las interjecciones es su carga connotativa y no su significado directo, con lo cual la sensación de enfado o indignación que conlleva la interjección en español se pierde totalmente en el texto meta al expresar este únicamente un pensamiento de asco o repugnancia. Pero no solamente esto, la palabra usada por el traductor se considera bastante fuerte y malsonante en la cultura árabe y sería bastante extraño que se escuchara en boca de una chica –Monique es la protagonista que pronuncia esta réplica–, lo que provocaría rechazo en el lector árabe. Además, habría que señalar la pérdida total de la connotación extranjera –galicismo– que conlleva el original. En el segundo caso, *qué breva ni qué narices*, aparte de la equivocación en la comprensión de la expresión, el uso del vulgarismo نيلة (asco), propio de un registro muy popular del dialecto egipcio, en medio de una frase en la modalidad formal de la *fusha*, provoca una falta de cohesión en el texto meta. Todo lo cual, sumado al hecho de incluirla ahí entre paréntesis y en tamaño pequeño como si fuera una acotación, conlleva una pérdida notable de su carga expresiva original.

4.2. Inmediatez

La inmediatez es una característica especialmente importante en una representación porque depende de ella si el hilo comunicativo entre el actor y el espectador se mantiene, fluyendo, o si se rompe. En teatro, la inmediatez se refiere al aquí y ahora y tiene que ver con la comprensión inmediata por parte del espectador de lo que está pasando ante él.

Como nuestro corpus está formado por traducciones leídas, el lector dispone, supuestamente, del tiempo necesario para tratar de entender alguna ambigüedad en la obra. Sin embargo, y pese a ello, mediante el análisis de los fenómenos que dificultarían la realización de esta característica, demostraremos que tampoco el lector está a salvo de las complicaciones de comprensión que provocaría una falta de consideración de estos fenómenos a la hora de traducir, y que estas complicaciones no difieren prácticamente de las sufridas por un espectador en el teatro.

Por falta de muestras significativas, analizaremos nada más que el *calco* y las *ambigüedades*, sin dividir estas últimas en dos categorías, como establece el esquema original.

4.2.1. Calcos

Según el DRAE, el calco semántico es la “adopción de un significado extranjero para una palabra ya existente en una lengua”⁶². Como puede deducirse de esa definición, el calco en sí es un fenómeno lingüístico común y aceptado a nivel internacional, producto de las interferencias interlingüísticas e interculturales, las cuales, por su parte, son resultado directo de la globalización mundial. Prueba de ello es el ejemplo que da el DRAE para aclarar la definición de calco semántico: “*ratón* en su acepción ‘aparato manual conectado a una computadora’ es calco semántico del inglés *mouse*”⁶³, acepción que en español ya ha pasado a ser una denominación acuñada y usada frecuentemente. Negar el calco sería no admitir algo tan natural como necesario en la evolución de todas las lenguas. No obstante, podemos afirmar que el uso abusivo o sistemático y fuera de lugar del calco podría tener consecuencias negativas para el idioma meta.

⁶² <http://dle.rae.es/?id=6kG5DDI&o=h>

⁶³ *Ibíd.*

Esto se debe, en buena medida, a una falta de las competencias necesarias en los idiomas con los que trabaja el traductor.

Aunque hemos incluido el calco entre los fenómenos relativos a la inmediatez, siguiendo el orden formal propuesto por Lapeña (2014, 2015), dada la interrelación que se produce entre los tres criterios de análisis –oralidad, inmediatez y multidimensionalidad–, señalaremos en algunos casos la relación que el calco mantiene también con la oralidad.

Antes de proceder a comentar los ejemplos seleccionados de este fenómeno, nos gustaría señalar que en nuestro corpus de análisis la obra donde el calco es más frecuente es en la traducción de *Los verdes campos del Edén*. Este ha sido el recurso utilizado para el trasvase de casi todo: estructuras gramaticales y oracionales, formas de hablar, expresiones idiomáticas, etc.

Pasando a comentar las muestras elegidas, nos gustaría resaltar que, a primera vista, indican un desconocimiento parcial del idioma español y de su cultura lingüística. Esto ha tenido como consecuencia unas traducciones ambiguas que supuestamente dejarían al lector árabe confuso y con sensación de que lo que está leyendo no es propio de la lengua en la que está leyendo.

Los efectos principales que ha provocado el calco no deseado han oscilado entre un texto incomprensible y un texto forzado, sin naturalidad. Asimismo, ha dado lugar a frases incomprensibles que sorprenderían a cualquier lector por carecer de sentido. Las partes subrayadas en los ejemplos siguientes resultarían cuanto menos ininteligibles, por no decir totalmente sin sentido, para cualquier lector del texto meta. El hecho de mantener la misma estructura, puntuación, dimensión cultural e incluso la misma referencia cultural ha resultado en una traducción extranjerizada y sin sentido, que no transmite en modo alguno la información recogida en el texto original.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Hacía ya calor... Fadrique aún se agitaba. Yo alargué mi puñal a un moro de la guardia para que lo acabase... <u>Veo el charco de su sangre –de mi sangre– creciendo sobre el mármol...</u>	p. 52 r. 28	بدرو: (...) كان الجو حارا... وكان فديريك يتململ رأيت <u>بركة دمه، من دمي تنمو فوق المرمر..</u>	p. 87- 88 r. 28

En esta muestra, por ejemplo, al no interpretar sintácticamente de forma correcta los signos de puntuación del original y transferir las unidades lingüísticas mediante el recurso del calco,

produce unos fragmentos textuales que no tienen mucho sentido en árabe: “*Vi el charco de su sangre, de mi sangre creciendo sobre el mármol*”.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAINA –En ocho siglos, Castilla y Aragón no descansaron... BOAB. – <u>Nosotros, sin embargo, poco a poco, nos dejamos llevar por los perfumes.</u>	p. 23 r. 4-5	مريمّة: في ثمانية قرون. لم تسترح كل من قشتالة وأراجون. أبو عبد الله: ونحن مع ذلك نترك أنفسنا يحملنا العبق شيئاً فشيئاً.	p. 95 r. 4-5

Igualmente, en este ejemplo de *La Alhambra*, del calco literal de la estructura gramatical ha resultado una frase absolutamente incoherente y sin sentido alguno.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	MINAYA. –Siempre me sorprendió tu pasión por la vida. Tu habilidad para sacarle jugo a todo (...) JIMENA. – <u>¡Sí, sé roer mi hueso. La vida me ha enseñado a sacarle partido... (...)</u> Cuando por fin se le abre, se pudrió la comida: ya no es hora... <u>Yo, no. Yo sé roer mi hueso.</u> MINAYA. – <u>Hay quien no tuvo nunca ni hueso que roer.</u>	p. 47-48 r. 115-116-117	مينايا: يدعشتي منك دائما عشقك للحياة، براعتك في ارتشاف رحيق كل شيء: (...) خمينا: نعم. أعرف مذاق كل شيء، مذاق مص عظمي، علمتني الحياة الاستفادة منه محطماً.. (...) في النهاية: ليس الوقت الآن ملائماً، انني أعرف مص عظمي. مينايا: بعض الناس ليس له عظم على الإطلاق ليمصه.	p. 46 r. 115-116-117
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) <u>Yo soy Jimena Díaz y necesitas tú comer muchas sopas para llegarme siquiera a la cintura. ¡Pues no faltaba más!</u>	p. 84 r. 345	خمينا: (...) <u>أنني خمينا ديات، وأنت تحتاجين الي تناول حساء كثير لكي تبلغني حتي الي خصري، ليس الأمر سوى هذا!!!</u>	p. 82 r. 345

En el primer ejemplo citado arriba de *Anillos para una dama*, la metáfora del hueso en el texto árabe no transmite, en absoluto, ni el mensaje pragmático del fragmento ni mucho menos su naturaleza como figura retórica, lo que provocaría la incompreensión casi total de dos réplicas completas. De la misma forma, en el segundo ejemplo arriba citado, la referencia a la sopa, como algo que ayudaría a crecer a alguien, no encontraría ningún equivalente en la cultura gastronómica del sistema de llegada.

Al otro lado, en *Los verdes campos del Edén* calcar la misma estructura oracional con la misma puntuación ha producido una frase inacabada en el texto meta carente de sentido coherente:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –(A JUAN.) Y en cuanto abran, usted se viene conmigo a la Hemeroteca Municipal, que se está muy calentito y se puede usted morir detrás de un periódico tranquilamente. Que lo que no tape un periódico... JUAN. – <u>No señor. Yo leer, a mis años... Eso, este muchacho.</u>	p. 60 r. 231- 232	لوتريو: (إلى خوان) إلى أن يفتحوا، نجى معي إلى قسم الصحف البلدية، فهو مكان دافئ جداً، ويمكن الموت خلف جريدة بهدوء، ولأن جريدة واحدة لا تغطي. خوان: لا يا سيد، أنا أقرأ، بالنسبة لسني... هذا، هذا الغلام.	p.36- 37 r. 229- 230

En otros casos, el calco ha resultado en traducciones sin naturalidad por varias razones. En el ejemplo siguiente de *La Alhambra*, la falta de naturalidad se debe a que la traducción produce un significado ajeno a la cultura religiosa del sistema de llegada, la cual cree en un solo y único creador del mundo que no cambiaría jamás:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –En esta tierra nuestra, cultivada y feraz y jubilosa, enterrarán sus muertos... <u>Y el mundo habrá cambiado de dueño definitivamente.</u>	p. 37 r. 77	أبو عبد الله: في أرضنا هذه، المثمرة، المزروعة، السعيدة، سيدفنون موتاهم... <u>لقد تغير صاحب العالم إلى الأبد.</u>	p. 113 r. 77

En el ejemplo siguiente, se sorprende al lector con una frase bastante atrevida, ya que la palabra لحم o *carne* en este contexto da lugar a una frase vulgar para el gusto de la cultura meta:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –Pues... eso. <u>Verle llegar y abrírsete las carnes...</u> (<i>Ríe Jimena, maliciosa.</i>) Ay, en el buen sentido, no seas mal pensada... Sentirse cosa suya, agua suya que bebe. Coger su mano, tan enorme, entre tus manos, y parecerte que estás meciendo un hijo.	p. 38-39 r. 60	كونستانثا: اذن.. هي. عندما ترىنه يصل وتفتحين له .. لحمك (تضحك في خبث) آه. بالمعني المحمود، فلا يذهب بك الظن بعيدا.. أن تشعري أنك شئ ملك له، وأنتك مأوه الذي يشربه، ان تأخذي يده الضخمة بين يديك فيبدو الأمر لك وكأنك تهززين طفلك.	p. 38 r. 60

En las siguientes muestras, el calco de la estructura de las coletillas interrogativas se convierte en una frase ajena al genio y la naturaleza de la lengua árabe donde es poco común encontrar este tipo de frases “¿sí o no?”, sino la estructura lexicalizada “أليس كذلك؟” o “¿acaso no es así?”:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	MARÍA. –(Disparada.) Pero tú le desterraste dos veces, ¿sí o no?	p. 68 r. 241	ماريا: (منطلقة) لكنك نفيته مرتين، نعم، أم لا؟	p. 66 r. 241
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. –Está bien. Me acompaña, ¿sí o no? Mire usted: yo soy el alcalde. Necesito saber quién entra en mi ciudad, y si es pobre o rico, y si tiene casa, y si está enfermo, y los años que tiene, y cuántos hijos se le han muerto.	p. 48 r. 33	العمدة: حسنا، تصحبنى نعم أم لا؟ اعلم أنني العمدة، ضروري أن أعرف من يدخل مدينتي، فقير أو غني؟ هل يملك دارا؟ هل هو مريض؟ كم عمره؟ وكم توفي له من الأولاد؟	p. 16 r. 33

En el caso siguiente, la misma frase en el texto meta no usaría el verbo ‘buscar’ sino ‘traer’:
 “Además que te lo has traído tú” porque es como una expresión fija, que siempre se diría así:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –¡Pres! Qué exagerada eres, hija... Tú o estás presa. Estás recluida, nada más... Que no puedes salir de tus habitaciones, eso es todo; pero de eso a estar presa... <u>Además que te lo has buscado tú</u> , ea, porque vaya petardo que pegaste con eso de tu boda. Cómo se ve que estamos en Valencia...	p. 77 r. 305	كونستانثا: أسيرة!! يا لك من مبالغة يا سيدتي، أنك لست أسيرة، أنك حبيسة فقط ليس إلا، ليس في طاقتك الخروج من غرفتك، هذا كل ما في الأمر، وشتان بين الأمرين... <u>فضلا عن أنك بحثت عن هذا بنفسك</u> ، هيه. يا لها من قنبلة قد فجرتها بطلب زواجك. كيف يرونا في بلنسية..	p. 75 r. 305

En la siguiente muestra, el traductor ha calcado la estructura sintáctica del texto original, adjetivo + sustantivo, y la reproduce en el texto meta, lo cual acarrea una extranjerización evidente:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. –Pero ¿usted no se ha enterado de que hubo otras guerras? JUAN. –Yo voy por el campo, señor. Me ha parecido oír algunos ruidos, pero no he prestado <u>mucho atención</u> .	p. 48 r. 29-30	العمدة: لكن ألا تدري أن حروبا أخرى قد نشبت؟ خوان: إنني أتحدث عن الموضوع ذاته يا سيدي، خيل إليّ أنني سمعت بعض الضججات إلا أنني لم أعرها كبير اهتمام.	p. 16 r. 29-30

En el siguiente, calca la estructura de la pregunta, cuando en la lengua árabe cualquier pregunta debería llevar un interrogativo, y en este caso debería llevar ‘هل’ antes del verbo:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MARÍA. –¿ <u>Le ayudo?</u> (<i>Se levanta.</i>) MANUEL. –Sí, ayúdale.	p. 66 r. 347- 348	ماريا: أساعدك؟ (تنهض) مانويل: نعم، ساعديه.	p. 47 r. 345- 346

La siguiente muestra produce una frase árabe que se desvía totalmente del mensaje del texto original ya que se entiende como una frase condicional cuya segunda parte está omitida, por lo cual se queda corta y sin mucho sentido respecto a lo anterior y lo posterior:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MONIQUE. –Te he dicho que no me hables de Claude. NINA. –Si no he abierto la boca...	p. 84 r. 620- 621	مونيك: قلت لك لا تحدثيني عن كلود. نينيا: إذا لم أكن قد فتحت فمي....	p. 79 618- 619

El último ejemplo es otro nuevo caso que conlleva un desvío casi total del contenido del fragmento de partida, ya que al decir en el texto meta nada más que “اعترف لي”, calco literal de “se me declaró”, se entiende como “ha confesado...”, porque es la forma que se usa cuando alguien confiesa algún secreto o incluso algún crimen cometido, en lugar de “صرح لي”.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MANUEL. –Aquella tarde gastamos cuatro cajas de cerillas. MARÍA. –A mitad de la tercera, <u>se me declaró</u> . Al acabar la cuarta éramos novios.	p. 93 r. 800- 801	مانويل: في ذلك الأصيل أجهزنا على أربع علب تقاب. ماريا: في منتصف الثالثة اعترف لي، وفي نهاية الرابعة كنا خطيبين.	p. 96 r. 796- 797

Así, como puede observarse, el uso abusivo del calco o su uso en el lugar inadecuado puede acarrear notables efectos negativos en el grado de recepción de la obra.

4.2.2. Ambigüedades

Al buscar la definición de *ambigüedad* en el DRAE, nos remite a que es cualidad de *ambiguo* que, por su parte y con respecto al lenguaje, es el “que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”⁶⁴. A esto nos referimos en este apartado, pero no a la ambigüedad en los originales,

⁶⁴ <http://dle.rae.es/?w=ambiguo&m=form&o=h>

que debería (o no) mantenerse en la traducción, sino a las ambigüedades creadas involuntariamente por el traductor debido a los desvíos cometidos por distintas razones que analizaremos más adelante. Lo que está claro es que la ambigüedad en los casos que veremos no se encontraba en el original, por lo que introduce una evidente confusión en la traducción con respecto a la intención del original, lo que produciría una reacción no deseada en los lectores del texto árabe.

Antes de proceder al análisis, nos gustaría matizar que la diferencia entre este apartado y el anterior, relacionado con el calco, es que en el anterior la ambigüedad o falta de naturalidad de la frase es resultado del calco del original, mientras que aquí es consecuencia de un trasvase desafortunado que se debe a varias razones, como veremos a continuación, y que, en algunos casos, nos ha sorprendido al no tener en cuenta las características de la lengua árabe y, por ende, el impacto de sus traducciones en la cultura receptora.

Otra cosa también que hemos de adelantar es que *Los verdes campos del Edén* es la obra donde se observa un mayor número de casos de ambigüedades de todo tipo. Esto se debe al hecho de que, aparte del empeño en trasvasar la obra entera al árabe *fusha* o estándar mientras los acontecimientos son propios de la vida cotidiana, el traductor ha recurrido principalmente a la traducción directa o de grado cero, esto es, a la traducción palabra por palabra, que ha desembocado en una versión árabe falta de fluidez, llena de ambigüedades y con estructuras oracionales y gramaticales, a menudo, ajenas al idioma receptor.

Recordamos que en la columna de la versión árabe incluiremos justo después de cada ejemplo una traducción nuestra de los segmentos oracionales del árabe que queremos comentar.

El primer caso de estas ambigüedades es consecuencia directa de una confusión de la preposición española, cuando va sola o seguida de otro elemento, como ocurre en los tres ejemplos siguientes:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –Como el jazmín y el mirto, cultivamos el arte y la belleza. Al pie de los granados leímos sabios libros o besamos la boca de la amada; tu boca, Moraima, como la flor de los	p. 24 r. 7	أبو عبد الله: نغرس الفن والجمال مثل الياسمين والأس، ولدي شجر الرمان نطالع كتب العلم، ونقبل ثغر المحبوبة. ثغرك يا مريم، مثل زهر الرمان لم نفكر في أنه من خارج البستان يهبي القدر لنا المدينة	p. 96 r. 7

	granados... No caímos en que, fuera del jardín, prevenía el destino la daga y el momento. <u>Por sensibilidad perdimos nuestra vida...</u>		واللحظة.. فقدنا حياتنا في سبيل الرقة. (Perdimos nuestras vidas <u>por</u> <u>amor a</u> la delicadeza.)	
--	--	--	--	--

En este ejemplo, la ambigüedad es consecuencia de un mal reconocimiento de la preposición *por* que podría ser ‘causal’ o ‘final’ según el caso. No obstante, en la lengua árabe estos dos casos se traducirían por dos palabras árabes distintas y de ahí ha resultado la confusión. En este caso, la preposición *por* tiene un valor causal y debería haberse traducido *بسبب*, sin embargo, el traductor la ha confundido con la preposición *por*, pero con valor de finalidad, y así la tradujo como *في سبيل* o *por amor a* que es lo contrario de lo indicado en el original y, por ello, produce una confusión en el lector meta.

Lo mismo sucede en el ejemplo siguiente: la primera preposición final es confundida por otra causal y así se cambia toda la intención del original y se produce un significado contradictorio en la versión árabe. La ambigüedad aumenta aun en la segunda parte de la frase: además de cambiar la puntuación, por lo que se entiende que la segunda frase es el resultado final de la primera, lo que no es así, la repetición de la preposición final *من أجل* o *para* aumenta la ambigüedad en el texto meta y hasta provocaría un efecto de cierto surrealismo que no se halla en el original, ya que, según la traducción, se entiende que la llanura fue creada para la hormiga:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. –(...) <u>Para voracidad de buitres desde el principio fue creada esta llanura. Para voracidad del buitre y de la hormiga. Ah, verde campo hecho para derrotar.</u>	p. 175 r. 115	المنصور: (...) <u>بسبب شراهة النسور منذ القدم امتدت تلك البطحاء، من أجل نهم النسور ومن أجل النملة. أه. أيها الوادي الأخضر الذي خلق للهزائم</u> (Por (culpa de la) voracidad de buitres desde el principio fue creada esta llanura, <u>para</u> voracidad del buitre y <u>para</u> la hormiga.)	p. 75 r. 115

En el tercer ejemplo, la conjunción adversativa *pero* es totalmente obviada y cambiada por un verbo de percepción *parece*, lo cual cambia radicalmente el enfoque de la frase y produce otra casi sin sentido:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes</i>	JUAN. –Temo que no me sea posible. Temo que	p. 49 r. 46-47-	خوان: أخشي ألا يكون هذا ممكنا بالنسبة لي، أخشي أن تكون طرفنا شتي.	p. 17 r. 46-

<i>campos del Edén</i>	llevemos direcciones distintas. ALCALDE. – <u>Pero usted me ha dicho que no sabía adónde iba.</u> JUAN. –Por eso.	48	العمدة: يبدو أنك قلت لي: إنك لا تدري إلى أين تمضي. خوان: ولهذا قلت لك. (ALCALDE. – <u>Parece que me has dicho: tú no sabes adónde vas.</u> JUAN. –Por eso te he dicho.)	47-48
------------------------	---	----	--	-------

En otras ocasiones, la ambigüedad ha sido el resultado directo del mal reconocimiento del léxico mismo o de un desvío metodológico, obviamente, involuntario en su traducción. En la siguiente muestra, en vez de poner en el texto meta ‘prenderle fuego a los libros’, cambia *fuego* por *petróleo*, lo que da una frase bastante confusa:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAI. –Donde nosotros fuimos poderosos y suaves, ellos pondrán sus piedras. BOAB. – <u>A los libros en que nosotros aprendimos la historia de los hombres, ellos les pondrán fuego.</u>	p. 36 r. 68-69	مريمّة: حيث كنا أقوياء، ولطفاء، سيضعون هم حجارتهم. أبو عبد الله: وعلى الكتب التي فهمنا منها تاريخ البشر يضعون هم النفط عليها. (A los libros en que nosotros aprendimos la historia de los hombres, ellos les pondrán <u>petróleo</u>)	p. 112 r. 68-69

En el siguiente caso, confunde *cedro* por *cerdo* por lo que en la versión árabe encontramos un fragmento que no tiene ningún sentido:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAI. –Dichosos las azulejerías y el <u>cedro rubio de los artesanos</u> , porque siguen aquí, en su puesto, mientras nosotros languideceremos echándolos de menos.	p. 37 r. 80	مريمّة: هنيئاً للزليج، ولخزير بطائن السقوف الأشقر، لأنها ستظل في مكانها، بينما نحن نضوي شوقاً إليها. (... <u>el cerdo rubio de los revestimientos de los techos</u>)	p. 113 r. 80

Esta confusión la vemos también en el siguiente ejemplo, en el cual el traductor confunde *mecer* con *merecer*, lo que da lugar a una réplica ininteligible, sobre todo si la leemos precedida por la ambigüedad de la frase que la precede que resulta de una confusión léxica injustificable:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –¿Quieres que lo esperemos? ANA. – <u>Mi Antonio está impaciente. Lo mecerán sus padres.</u> Y de todas maneras, no estaremos muy lejos, ¿verdad?	p. 101 r. 944-945	خوان: تريد أن أنتظره؟ أنا: أنطونيو فاقد البصر، يستحقه أبواه، وعلى كل حال، لن نكون بعيدين جداً، صحيح؟ (ANA. –Antonio está <u>ciego</u> ahora, lo <u>merecen</u> sus padres.)	p. 111 r. 940-941

Los dos ejemplos siguientes representan otro tipo de ambigüedad léxica resultado de un cambio ambiguo del léxico original por otro sin sentido: en el primer ejemplo cambia *ejército* por شمس (*sol*), y *la nobleza* por وجوه الناس (*las caras de la gente*), cambio, a nuestro juicio, injustificado, que produce frases completamente ambiguas:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. –¿Cómo vería el ejército una substitución en el gobierno? VOZ GALIB. –Como lo vean el Califa y la nobleza.	p. 166 r. 50-51	المنصور: كيف يرى الشمس تغييراً في الحكومة. صوت غالب: كما يراه الخليفة ووجوه الناس. (ALMANZOR. –Cómo ve el <u>sol</u> un cambio en el gobierno. VOZ GALIB. –Como lo ven el Califa y las <u>caras de la gente</u> .)	p. 65 r. 50-51

En el segundo ejemplo, la repetición desafortunada de la palabra الحكم o *gobernar* para traducir *gobernar* y *poder*, aunque la segunda tiene un equivalente semántico en árabe que es السلطة, provoca una redundancia poco favorable que produce una pérdida casi total del mensaje original:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. –(...) El ha nacido rey: dejémosle serlo de la mejor manera posible. Que reine y que me deje a mí –a nosotros– gobernar. <u>Gobernar es la cara amarga de la moneda de oro del poder.</u>	p. 170 r. 75	المنصور: (...) إنه ولد ملكاً. فلندعه يكون على أفضل طريقة ممكنة، فليملك – وليتركني – ليتركنا نحكم، أن الحكم هو الوجه المر لعملة <u>الحكم الذهبية.</u> (<u>Gobernar</u> es la cara amarga de la moneda de oro de <u>gobernar</u> .)	p. 70 r. 75

Ahora bien, los ejemplos que ofrecemos a continuación de *Los verdes campos del Edén* son una clara muestra de lo que venimos diciendo al principio sobre esta obra: la constante traducción directa, y muchas veces palabra por palabra, a lo largo de toda la obra ha producido una versión llena de ambigüedades que llega a menudo a ser difícil de entender. En el siguiente ejemplo, confunde la palabra española *sifón* con la otra egipcia que suena igual, سيفون, y que significa ‘cisterna del sanitario’ lo cual dio lugar a una frase bastante incomprensible en la versión árabe para el lector:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos</i>	NINA. –Desde que le di al <u>gamberro</u> aquel con el <u>sifón</u> , no me quieren colocar en	p. 56 184	نيناً: منذ أن قلت لذلك الأزعر أزعر السيفون، فإنهم لا يريدون إلحاقني بأي عمل، يقولون: إنني أفزع الزبائن؛ لأنني لا أبتسم، (...)	p. 31 r. 182

<i>del Edén</i>	ninguna parte. Dicen que les espanto la clientela porque no sonrío. (...)		(Desde que le dije a ese <u>gamberro</u> <u>gamberro de la cisterna (del sanitario)</u> ,	
-----------------	---	--	---	--

En la siguiente muestra, la polisemia de la palabra *lector* –‘profesor extranjero en una universidad’ y ‘quien tiene el hábito de leer’– confunde al traductor y al final elige el sentido equivocado y produce una frase que se contradice con el carácter del personaje que es un vagabundo:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Yo soy lector. Pero sólo en invierno. En verano me dedico a mí mismo. Al cuidado personal.	p. 58 r. 213	لوتريو: أنا مدرس، في الشتاء فقط، وفي الصيف أتفرغ لنفسي، لرعاية نفسي. (Yo soy profesor.)	p. 34 r. 211

Otra contradicción, pero esta vez dentro de la frase misma, se observa en el siguiente ejemplo al hablar de un borracho enterrado y justo después decir que la gente se dio cuenta de que no estaba borracho cuando vieron que empezó a descomponerse:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Mira, no lo sabía yo. Progresamos. Porque hace seis meses estuvo en la Ciudad-Jardín tumbado un borracho cuatro o cinco días. Y hasta que empezó a descomponerse no se dieron cuenta de que no era un borracho.	p. 60 r. 228	لوتريو: انظر، لم أكن أعلم، لنمض، فمئذ ستة أشهر كان في «ثويداد خاردين» سكران مدفون من أربعة أيام أو خمسة، حتى بدأ يتعفن، لم ينتبهوا إلى أنه لم يكن سكران. (Porque hace seis meses en Ciudad-Jardín había un borracho enterrado desde hace cuatro o cinco días, hasta que empezó a descomponerse, no se dieron cuenta de que no estaba borracho)	p. 36 r. 226

A continuación, se observa claramente la falta de reconocimiento del galicismo que identifica al personaje de Monique, por lo que se pierde totalmente ese importante matiz de su identidad en el texto meta. Es más, en la versión árabe el autor no solo no reconoce el término francés sino que lo traduce como si fuera español leyéndolo como *tres, tres, tres bien*, cosa que no tiene ningún sentido e incluso podría provocar incomprensión total de esa parte de la réplica:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos</i>	MONIQUE. –(Habla con un claro acento francés, que se le desmesura cuando ha ingerido mucho alcohol-	p. 83 r. 608	مونيك: (تتحدث بلهجة فيها لكثة فرنسية تبالغ فيها حينما أفرطت في الشراب والآن هي هادنة بما فيه الكفاية). أه، ما أجمل	p. 78 r. 608

<i>del Edén</i>	<i>ahora está bastante serena.</i>) Ah, qué bien lo vamos a pasar. <u>Très, très, très bien.</u> ¿Tú lo estás pasando bien?		الوقت الذي نقضيه! «ثلاثة، ثلاثة ثلاثة حسن» أنت تقضين وقتاً جميلاً؟ (Tres, tres, tres bien.)	
-----------------	--	--	--	--

El último caso seleccionado en esta categoría de ambigüedades léxicas es también otro caso de falta de reconocimiento adecuado del léxico original, traduciéndolo además con un grado de literalidad estructural máxima, al hacerlo de la siguiente manera ‘un guardia y un guardia’, en vez de usar la categoría morfológica característica del árabe, el dual:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	GUARDIA. –Está bien. El juez se encargará de ustedes. Si se enterase la gente os linchará por profanadores de tumbas. Vamos al coche. Vigíalos. ¡Gentuza! (<i>Van saliendo. Ana tropieza y va a caer. Juan la sostiene. Salen todos, menos el Guarda y el Guardia.</i>)	p. 103 r. 984	حارس: حسناً، سيحاسبكم القاضي، لو علم الناس سيعاقبونكم لانتهاك حرمة المقابر، هيا إلى السيارة، راقبوهما، يا أولاد ال..... (يخرجون، تتعثر أنا، وتكاد تقع، يسندها خوان، يخرج الجميع إلا حارسا وحارسا). (Salen todos, menos un guardia y un guardia)	p. 114 r. 980

A continuación, presentamos un tercer caso de ambigüedades resultante de una interpretación inadecuada de las categorías morfosintácticas de la oración:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	VOZ MASCULINA –Habéis querido construir una ciudad inmortal, habéis querido edificar moradas inmortales. Pronto sabréis que la sombra de un espino es bastante para el que llega cansado al fin de su jornada.	p. 67 r. 27	صوت رجل: رغبتم في تشييد مدينة خالدة، رغبتم في بناء مساكن أبدية، ستعلمون قريباً أن في عوسجة يكفي أن يصل مجهداً في نهاية رحلته، (Pronto sabréis que la sombra de un espino es suficiente que llegue cansada al fin de su viaje)	p. 45 r. 27

En vez de mantener el carácter impersonal o potencial del sujeto de la frase subordinada término “para el que llega cansado”, lo convirtió en voz activa, omitiendo la preposición *para* que marca la subordinación. Por tanto, en el texto árabe, *la sombra* como sujeto de la frase es la que llega cansada al final del camino, por lo que el sentido de la frase se altera sin razón alguna y afecta también al sentido de la réplica.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. -(...) Que la Señora no salga sin permiso mío de sus habitaciones. (A ella) <u>Puedo matar a tu hijo –no se perdería nada– pero, ¿para qué?</u> Esperaré su muerte y serán mis hijos entonces los Califas.	p. 174 r. 105	المنصور: (...) لا تخرج السيدة من حجراتها دون إذن مني (يتوجه إليها) في ذرعني أن أقتل ولدك –لن يخسر شيئاً– لكن لماذا؟ سأنتظر موته، وسيكون أولادي انثى هم الخلفاء. (Puedo matar a tu hijo –no perdería (él) nada– pero, ¿para qué?)	p. 73- 74 r. 105

En el ejemplo anterior, el cambio de la frase impersonal a otra personal cuyo sujeto es *tu hijo* produce un sentido contradictorio, porque en la frase anterior Almanzor amenaza a Sobh con matar a su hijo para luego decir en la frase digresiva que este hijo “no perdería nada”, estando muerto.

En *Los verdes campos del Edén*, hemos advertido una importante presencia de este tipo de ambigüedades que ha dado lugar a confusiones clamorosas:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. -(...) ¿No ve usted que soy alcalde? JUAN. –Yo, no. ALCALDE. –¿Es que no se me nota? JUAN. – <u>No, si digo que yo no soy el alcalde.</u>	p. 49 r. 39-40- 41-42	العمدة: (...) ألا ترى أنني العمدة؟ خوان: لا أري. العمدة: ألا يبدو من هينتي؟ خوان: لا، إذا قلت إنك لست العمدة. (JUAN. –No, si digo que no eres el alcalde (, ...).)	p. 17 r. 39- 40-41- 42

En esta muestra, Juan aclara en la réplica del texto original que lo que estaba diciendo era que él no es el alcalde; sin embargo, la traducción cambia sus palabras para hacerle decir que el alcalde no es quien dice que es, e incluyendo una frase condicional “Si digo que no eres el alcalde, ...” cuya segunda parte está incompleta.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MANUEL. –Esta se asusta y me abraza. Algunas veces nos ponemos a comer castañas, de madrugada. MARÍA. –Anda ya, tonto. MUCHACHO. – <u>¿Y saben bien así, juntos, de madrugada?</u> ¿Qué tíos!	p. 90 r. 748- 749-750	مانويل: هذه تفرع وتعانقني، في بعض الأحيان نجلس ونأكل القسطل في السحر. ماريا: أنت أيها الأحمق. الغلام: تعرفان جيداً هكذا مجتمعين في السحر؟ يا لكما من زوجين! (¿Sabéis bien así juntos de madrugada?)	p. 90 r. 746- 747-748

En el caso anterior, en vez de poner las castañas como sujeto de la pregunta formulada por el Muchacho, lo cambia por María y Manuel y así produce una frase sin sentido.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ANA. –Un polvorón, Luterio. LUTERIO. –No, que cuando era chico se me hacía una bola aquí y no me pasaba.	p. 89 r. 735- 736	أنا: أعطني كعكة يا لوتريو. لوتريو: لا، لأنني عندما كنت طفلاً أصابتنني كرة هنا ولم تذهب. (<u>Dame</u> un polvorón, Luterio.)	p. 89 r. 733- 734

La misma confusión se produce en la muestra anterior al no reconocer bien la categoría morfológica del sintagma nuclear de la primera réplica. En ella, el traductor cambia el modo apelativo del verbo elíptico de la frase –*Toma/Quieres*– en otro que expresa petición –*Dame*–. En consecuencia, añade en el texto meta un complemento indirecto –*me*– que invierte el sentido de la oración.

El cuarto tipo de ambigüedades que hemos localizado en nuestro corpus ha sido resultado de una amplificación en el texto meta mediante paráfrasis injustificadas que dieron lugar, unas veces, a sobretraducciones y, otras veces, a ambigüedades tanto léxicas como semánticas. Los ejemplos más representativos que hemos hallado de este fenómeno se encuentran en *Anillos para una dama*. En el primer ejemplo, que presentamos a continuación, la sobretraducción consiste en que el traductor añade de su cosecha “en los sentimientos”, con lo que produce otro significado distinto del que recoge el original que, además, es contradictorio con la réplica anterior y con el ambiente predominante en este momento de la escena, que es distendido y de jugueteo: Constanza estaba bromeando con Jimena sobre que ella era la suertuda que se llevó al hombre deseado por muchas mujeres y empieza a hacerle cosquillas. Sin embargo, el traductor cambia esas cosquillas físicas por otra expresión en árabe que expresa *cosquillas* en los sentimientos y que indica una alta emoción respecto a algún tema, cosa que no pasaba realmente en ese momento porque Jimena no estaba todavía emocionada, por lo que se produce una sensación de falta de comprensión de los sentimientos reales de la protagonista:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –Yo y todas, por supuesto... Todas mancas... (<i>Jugueteando con JIMENA.</i>) Pero te lo llevaste tú solita,	p. 34-35 r. 34-35	كونستانثا: أنا وكل النسوة بالطبع، كانا لثيمات (مداعبة خمينا) لكنك وحدك استأثرت به، أيتها البخيلة، الخائنة، الكثيرة الشكوى. خمينا: أه دعيني يا كونستانثا، لا تدغدغي	p. 33 r. 34-35

	avariciosa, traidoraza, urracona... JIMENA. – <u>Ay, déjame, Constanza, no me hagas cosquillas...</u>		مشاعري. (Ay, déjame Constanza, no me hagas cosquillas <u>en los sentimientos.</u>)	
--	---	--	---	--

En el siguiente ejemplo, el hecho de añadir un pronombre de complemento directo *me* a la frase cambia radicalmente los agentes que intervienen en el acto descrito: en vez de centrarse en el Cid, se centra en Jimena, de tal forma que se contradice con el resto de la réplica en la cual estaba Jimena hablando del Cid:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –Vamos, vamos... todo el mundo sabe que el Cid era el más fiel de todos los maridos. JIMENA. –Pues peor para él. <u>Porque como haya hecho el amor sólo las veces que lo hizo conmigo, qué vida más sinsorga se pegó el infeliz.</u>	p. 78 r. 315- 316	كونستانثا: عجا، عجا، كان الكل يدري أن السيد أوفى المتزوجين جميعا. خمينا: اذن. هذا شيء سيء بالنسبة له، لأنه لو كان ضاجعني فقط تلك المرات التي ضاجعني فيها، فأى حياة تافهة قد عاشها هذا التعيس!! (Porque como <u>me</u> haya hecho el amor sólo las veces que me lo haya hecho, ...)	p. 76 r. 315- 316

En la siguiente tercera muestra, tenemos un claro ejemplo de una paráfrasis mal empleada. Tal vez, la falta de un equivalente pragmático del vocablo *exhibicionista* en la lengua árabe es el motivo por el cual el traductor optó por parafrasear dicho término, produciendo, en todo caso, un efecto de exageración al introducir el calificativo “متهالكة في” (das tu vida por) delante del sintagma “كشفت نفسك” (exhibirte). A nuestro juicio, el procedimiento empleado podría ser adecuado si el traductor se hubiese limitado a emplear una fórmula como “تهوين كشف جسدك” (te encanta exhibirte), con un verbo que no introduce el matiz de exageración:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –(...) Lo único que no has dicho, es lo uníquito que tenías que decir. JIMENA. –¿Qué? CONSTANZA. –... y a solas, a Minaya, no delante del público: ay, <u>que exhibicionista.</u>	p. 98- 99 r. 410- 411- 412	كونستانثا: (...) الشيء الوحيد الذي لم تقوله هو الشيء الوحيد الذي كان لا بد أن تقوله. خمينا: ماذا؟ كونستانثا: ... وعلي انفراد، تقولينه لمينايا، ليس أمام الناس، أه، يا لك من متهالكة في كشف نفسك!! (Qué <u>deteriorada</u> en revelarte)	p. 95- 96 r. 41- 411- 412

Como hemos podido ver en los ejemplos comentados, los desvíos injustificables que ha cometido el traductor, supuestamente de forma no intencionada, han tenido como consecuencia

irremediable una traducción sin fluidez y llena de ambigüedades que obstaculizarían su lectura y, por ende, su recepción y adecuada comprensión.

4.3. Multidimensionalidad

Esta característica hace referencia a la traducción de lo diferente. En una representación teatral, esa diferencia se efectúa de forma oral y visual, con la dimensión cultural inherente en ambas formas. No obstante, como nuestro corpus son traducciones leídas, intentaremos demostrar que los fenómenos cuya falta de claridad obstaculiza la recepción multidimensional de un espectador provocarían casi las mismas complicaciones en la recepción monodimensional de un lector.

Por falta de ejemplos representativos, descartaremos el *argot* de nuestro análisis y nos limitaremos a los *tratamientos*, las *referencias culturales* y los *nombres propios*.

4.3.1. Tratamientos

La traducción de los tratamientos es una cuestión bastante espinosa, primero por la complejidad de sus funciones pragmáticas, y segundo, debido a la falta de simetría entre los diferentes idiomas tanto en sus formas como en su uso. En efecto, la presencia de estos elementos lingüísticos acompañando a nombres propios en los textos literarios obedece a una intencionalidad del autor de ofrecer a los lectores información adicional de toda índole sobre los personajes de su obra. En este apartado, trataremos las *formas de cortesía*, los *apelativos cariñosos*, así como los *insultos* y las *palabras malsonantes*.

Las *formas de cortesía* determinan el tipo de relación existente entre dos personas en términos de hegemonía y jerarquía. En el mundo, existen casi tantos *apelativos cariñosos* como nombres de personas. Su uso depende de quién lo usa, con quién y en qué contexto lo hace. Los *insultos* son un tipo de palabras profundamente arraigado en la cultura cuyo uso depende de la edad, sexo y tipo de relación entre los hablantes. La dimensión semiótica de gran parte de los

insultos junto a la falta de simetría hace que un insulto normal y corriente en un idioma pueda ser muy fuerte o malsonante en otro y viceversa.

A nuestro juicio, no existe ningún idioma que no emplee estas tres fórmulas en el tratamiento entre personas. Lo que sí variaría es el contexto donde se usan en cada idioma, su impacto y su frecuencia en el habla. Esto se observa de una forma muy clara en un caso como el nuestro donde la distancia entre las dos culturas –española y egipcia– es amplia. De ahí que lo que se dice de estos tratamientos en un idioma en cierto momento en un contexto dado podría resultar ofensivo o incluso cómico en el otro. Por lo cual, los procedimientos traslativos que se emplean en su trasvase entre idiomas son distintos. A continuación, analizamos la traducción de algunas muestras representativas de estos fenómenos, clasificándolos según el procedimiento empleado en su trasvase. Así, tenemos: *traducción directa*, *omisión*, *traducción funcional*, *amplificación*, *sustitución* y *transferencia directa*.

4.3.1.1. Traducción directa

Hemos observado una notable recurrencia en el empleo de este procedimiento traslativo en el trasvase de los tratamientos en las tres categorías analizadas aquí. En la mayoría de los casos, el empleo de este procedimiento ha resultado adecuado desde el punto de vista de la invariante metodológica y traductiva y, por tanto, ha logrado mayor grado de aproximación desde la perspectiva de la *inmediatez* teatral, como en los ejemplos siguientes:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>Almanzor</i>	“el noble rey”	«الملك العظيم»
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	San (Miguel)	القديس (ميجيل)
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	Santa (Agueda)	القديسة (أجيدا)
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	Padre	أيها الأب
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	Monseñor	أيها الأسقف
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Señorita	آنسة
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Boba	عبيطة
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Guapa	أيها الجميلة
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Mujer	يا امرأة
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Niña	بنيتي
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Hombre	يا رجل

Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Mi vida	يا حياتي
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Hijo	يا بني
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Macho	يا رجل
Insultos	<i>Anillos para una dama</i>	Avariciosa	البخيلة
Insultos	<i>Anillos para una dama</i>	Traidoraza	الخاننة
Insultos	<i>Anillos para una dama</i>	Insolente	أيتها السفيرة
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Idiota	يا لك من أحمق
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Payaso	مهرج

A nuestro juicio, los equivalentes pragmáticos usados en la versión árabe mantienen claramente todas las cargas connotativa y semiótica que tienen estos elementos lingüísticos especiales en el texto original.

Por otro lado, ha habido casos en los que el traductor no ha contemplado las mismas exigencias respecto al trasvase de los tratamientos. Es por ello por lo que se ha producido cierto desvío, sobre todo, metodológico en la transferencia de algunos de estos elementos. Igualmente, hemos advertido falta de consistencia, ya que un tratamiento ha sido transferido de varias formas en la lengua meta, como en los casos siguientes:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	Señor	يا سيدي
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Señor	يا سيد
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Señor	يا سيدي
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Jefe	يا ريس
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Jefe	يا سيدي
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Señora	السيدة
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Señora	يا سيدتي
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Mamá	أمي
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Mamá	يا ماما
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Hija	يا ابنتي
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Hija	يا بنية
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Hija mía	يا ابنتي
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Hija mía	يا بنيتي
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Hija	يا سيدتي

Señor, por ejemplo, en algunas réplicas se ha traducido por يا سيد y en otras por يا سيدي. La primera traducción no es de uso muy frecuente en la lengua árabe, ya que se le suele añadir al final el pronombre posesivo ي (ya') tal vez para establecer algún vínculo entre el hablante y su

interlocutor. No obstante, se sabe que en la cultura árabe la primera fórmula tiene tinte despectivo y se suele usar cuando el hablante quiere mostrar superioridad sobre su interlocutor, siendo esto equivalente a *don nadie*. Con la segunda forma ocurre lo contrario, esto es, cuando el hablante quiere mostrar respeto y sumisión de cara a su interlocutor. El desvío metodológico en dicha alternancia traslativa no obedece a ninguna de las dos hipótesis anteriores, sino que se ha hecho de forma aleatoria.

Con los casos de *señora e hija* ocurre prácticamente lo mismo respecto a la inconsistencia, unas veces se transfieren por *سيدة* y *بنية* y otras por *سيدتي* y *بنيتي/ابنتي*. No obstante, la traducción del tratamiento *hija* por *سيدتي* (*mi ama*) ha acarreado un desvío más grave al convertir el trato familiar y cercano de Constanza hacia Jimena llamándola *hija* en el texto original en un trato totalmente formal, propio, efectivamente, del que se produce entre una criada y su ama:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	Constanza: ¡Presa! Qué exagerada eres, <u>hija</u> ...	77 r. 305	كونستانتا: أسيرة!! يا لك من مبالغة يا <u>سيدتي</u> ،	75 r. 305

El caso de *mamá* es otro ejemplo de cambio de modalidad lingüística: *أمي* (*madre*) es la forma reconocida en el árabe estándar para decir mamá, mientras que *ماما* (*mamá*) es la fórmula dialectal que designa lo mismo. Aunque, como ya hemos señalado, la modalidad lingüística adoptada por el traductor en *Anillos para una dama* es el árabe estándar, el traductor comete una incoherencia traductiva al usar en repetidas ocasiones dicho tratamiento, lo cual distraería al lector al encontrarse de repente entre dos registros dialectales distintos.

Veamos otro caso de inconsistencia:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	Guarda: Sí <u>jefe</u> . Lo que usted mande, <u>jefe</u> . Adiós, <u>jefe</u> .	103 r. 985	الحارس: نعم، يا ريس، أمرك يا <u>سيدي</u> وداعا، يا <u>سيدي</u>	114 r. 981

Como podemos advertir, en la misma réplica el traductor optó por trasvasar el tratamiento *jefe* de dos maneras distintas, *يا سيدي* y *يا ريس*, aleatoriamente. Por un lado, constatamos una alternancia entre el uso de la modalidad estándar (*يا سيدي*) y la dialectal (*يا ريس*). Por otro, mientras que *يا سيدي* pertenece a un registro formal usado normalmente por un subordinado hacia

sus superiores, يا ريس es propio de jergas del egipcio coloquial y se usa por profesionales como pescadores, albañiles, porteros, etc., pero nunca en el ámbito policial.

Otro ejemplo de aleatoriedad en el uso de las dos modalidades lingüísticas del árabe lo hallamos en la traducción del apelativo cariñoso *bonita* por أيتها الحلوة:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Bonita	أيتها الحلوة

El vocativo أيتها es formal, mientras que الحلوة es la manera coloquial cariñosa egipcia para decir *bonita*. Casi nunca, por no decir que nunca, se usa este adjetivo en el árabe estándar como tratamiento.

De la misma forma, hemos observado un nivel alto de extranjerismo en la traducción de los insultos, como en los siguientes casos:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Marica	يا مخنث
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Chulo	يا قواد
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Tonto	يا أحق
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Tonta	يا حمقاء
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Bobo	يا أهبل
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Antonio, demonio	أنطونيو، إبليس
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Burra	يا حمارة

Marica y *chulo* son usados en un contexto donde la intención es infligir daño psicológico a la persona insultada. A nuestro parecer, aunque los términos árabes poseen una carga connotativa de ofensa y denigración mayor que los que llevan sus equivalentes españoles, se podría entender desde el punto de vista metodológico, teniendo en cuenta el limitado repertorio de insultos de uso frecuente. No obstante, el resto de insultos están empleados en el texto original en un contexto pragmático cariñoso que muestra confianza sin ninguna intención de herir los sentimientos de quien los recibe. Aun así, las traducciones árabes no siguen el mismo criterio, ya que su connotación y carga pragmática es mucho mayor que sus equivalentes españolas, sobre todo en los casos de *burra* o يا حمارة y *Antonio, demonio* o أنطونيو، إبليس, los cuales son insultos que en árabe provocan daños psicológicos a quien los recibe. Este último ejemplo representa otro caso

de inconsistencia metodológica al traducirlo en otra réplica por medio de una transposición, repitiendo el nombre dos veces أنطونيو، أنطونيو (*Antonio, Antonio*).

Un último caso del empleo desafortunado de este procedimiento traslativo es el caso del personaje de Monique en *Los verdes campos del Edén*:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	<i>Madama</i>	يا مدام
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	<i>Mademoiselle</i>	آنسة
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	<i>Chérie</i>	«عزيرتي»
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	<i>Ma petite</i>	«صغيرتي»
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Mon p'tit	«يا صغيري»

El extranjerismo –galicismo– que usa Monique y que distingue a su personaje extranjero se pierde totalmente al trasvasarlo al texto meta. Es verdad que la traducción es acertada en cuanto a su carga denotativa. Sin embargo, la dimensión pragmática que conlleva el uso continuo de términos franceses en su discurso y que forma parte del mensaje desaparece por completo, por lo que afecta negativamente al grado de recepción íntegra del texto resultante.

4.3.1.2. Omisión

A continuación, ofrecemos unas muestras donde los tratamientos en el texto de partida han sido omitidos durante el proceso traslativo:

Obra	TO	Página/Réplica	TM	Página/Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) A su hermano, <u>don</u> Sancho, se lo cargó en el cerco de Zamora...	p. 90 r. 379	خمينا: (...) أما أخوه سانشو فقد قضى عليه في حصار سمورة...	p. 87 r. 379
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. –(...) ¿Para qué se cree <u>usted</u> que existe una ley de vagos y maleantes? Para aplicarla, <u>señor</u> , para aplicarla a la gente que no sabe adónde va. (...) ¿Oye <u>usted</u> ?	p. 49 r. 49	العمدة: (...) لماذا تعتقد أن ثمة قانونا للصعاليك والمتشردين؟ أنه وجد ليطبق، يطبق على من لا يعرفون أين يتجهون، (...) أسمع؟	p. 17-18 r. 49

En el ejemplo anterior, la omisión de la forma de cortesía, *señor*, en el texto meta está justificada, ya que en esta situación en la cultura árabe un alcalde jamás hablará de *usted* a un

vagabundo desconocido, como sucede en la cultura española. El de *don Sancho* tampoco sorprende, ya que traducir *don* por su equivalente léxico السيد provocaría una sobretraducción y un tinte de extranjerización.

Sin embargo, en otros casos la omisión de los tratamientos conlleva cierta inconsistencia metodológica:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	Mujer 3 ^a : ¿Qué dice <u>usted</u> , <u>señora</u> ?	54 r. 149	امراة 3: ماذا تقولين؟ (¿Qué dices?)	27 r. 147

En el ejemplo anterior, la omisión de las formas de cortesía, *usted* y *señora*, en el texto meta provoca una pérdida parcial en el mensaje, aunque importante, consistente en la falta absoluta de registro formal en el texto final cuando en la cultura árabe se mantendría en este contexto, ya que se trata de una conversación entre la dueña de un asilo y una clienta.

De la misma forma, la omisión del tratamiento en los apelativos cariñosos siguientes conlleva una pérdida del tono familiar y cercano que tiene el original y confiere más formalidad a la escena que originalmente no se encuentra. No es lo mismo llamar a una persona *mujer* o *hijos* que hacerlo directamente con su nombre:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –Y tanto, <u>hijos</u> . Decid que sí.	p. 67 r. 372	خوان: حق كثير، قولاً: نعم،	p. 50 r. 370
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –(...) Vamos, Ana, vamos. Abra usted los ojos, <u>mujer</u> . Así, así.	p. 74 r. 502	خوان: (...) هيا أنا، هيا، افتحي عينيك، هكذا، هكذا،	p. 62 r. 500

4.3.1.3. Traducción funcional

Hemos localizado casos donde el traductor ha recurrido a la funcionalidad en el trasvase de los tratamientos:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>La Alhambra</i>	Doña	الملكة
	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Usted	(أنت)

Apelativos cariñosos	<i>Anillos para una dama</i>	Rica	يا عزيزتي
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	«Ana marrana»	«أنا، يا قطتي»

La traducción de *doña* por *الملكة* muestra una conciencia cultural por parte del traductor quien ha sometido la traducción a la cultura idiomática del texto meta. En la réplica original donde aparece, antecede a la reina Isabel sin citar su título de regenta, sino solamente con el tratamiento de *doña*. En árabe, las personas que llevan títulos reales no suelen llevar otros títulos de ningún otro tipo. Por lo cual, con gran acierto traductivo, la funcionalidad aquí ha predominado sobre la literalidad lingüística.

Por su parte, y como hemos aclarado en el apartado 4.3.1.2., el cambio de registro de *usted* a *tú* en *Los verdes campos del Edén* responde a la tradición cultural predominante en la sociedad egipcia donde un alcalde nunca se dirigiría a un vagabundo en la calle con la fórmula *usted*.

Las cuestiones culturales también han conducido al traductor a manipular –en el sentido positivo de la palabra– la traducción de *Ana marrana* y poner *يا قطتي* o *Ana, gatita mía*. Una traducción literal del tratamiento original hubiera resultado fuera de contexto en el texto árabe, ya que el equivalente semántico de *marrana* en árabe no se usa con una connotación cultural positiva de confianza, con el sentido de ‘traviesa’ como en el caso español. Así, podemos decir que la manipulación del traductor ha sido muy oportuna desde el punto de vista metodológico y traductivo.

No obstante, en la traducción de *rica* por *يا عزيزتي* se ha producido una clara pérdida:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –Si hemos organizado esta amena velada familiar es para hablarnos claro, <u>rica</u> ... Llevamos cinco lustros –¿te gusta eso ya más?– diciéndonos mentiras.	p. 87 r. 364	خمينا: اذا كنا قد نظمنا هذه السهرة العائلية البهيجة فلكي نتحدث بوضوح <u>يا عزيزتي</u> ، أمضينا ربع قرن (ألا يعجبك هذا التعبير أكثر) يكذب بعضنا على بعض.	p. 84 r. 364

Está clara la intención irónica latente de reprobación en el apelativo *rica* que usa Jimena dirigiéndose a su hija, María, en una situación de estrés y un diálogo que no se puede calificar de cariñoso ni amistoso. Así, esa intención se pierde por completo en el texto árabe, el cual usa una

forma neutra que, a nuestro juicio, no sería la más idónea para transmitir el doble sentido funcional de dicho apelativo.

4.3.1.4. Amplificación

Hemos hallado asimismo casos de amplificación como los que siguen:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>Almanzor</i>	“alteza”	«صاحب الجلالة»
Apelativos cariñosos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Don Juan de mi alma	دون خوان، يا فلذة من روحي
Insultos	<i>Anillos para una dama</i>	Sinvergüenza	ليس لديك حياء
Insultos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Sinvergüenza	يا قليل الحياء

En general, los casos de amplificación en nuestro corpus han sido para compensar la inexistencia de un equivalente pragmático en la lengua árabe. Lo vemos en traducciones de tratamientos como *alteza* y *sinvergüenza*, entre otros. Y aunque el segundo aparece en el texto meta de dos formas – ليس لديك حياء و يا قليل الحياء – no obstante, las dos formas prácticamente significan lo mismo y transmiten la misma connotación de reproche del original.

La que sí resulta un tanto artificial y forzada es la traducción de *don Juan de mi alma* por دون فلذة كبدي. El texto árabe parece calcar otra expresión existente en ese idioma – خوان، يا فلذة من روحي o *hígado mío* cuyo equivalente español pragmático es *corazón mío*, cambiando la última palabra para decir al final *órgano de mi alma*. Esta expresión rebuscada en árabe podría causar un efecto de extranjerización ante un conjunto de palabras nada concordantes para un lector egipcio o árabe. Lo cual representa un desvío traductivo, a nuestro juicio, notable.

4.3.1.5. Sustitución

Los casos de sustitución hallados no representan ningún tipo de desvío ni causan pérdidas en el mensaje con sus dimensiones denotativa y connotativa.

Veamos los ejemplos siguientes:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>La Alhambra</i>	Muley Hacen	مولاي الحسن
Formas de cortesía	<i>Almanzor</i>	Mawlaya	مولانا
Formas de cortesía	<i>Almanzor</i>	Sayyid	السيد
Formas de cortesía	<i>Almanzor</i>	Malik karim	الملك الكريم

Como se puede advertir, el traductor ha recurrido a la opción más adecuada desde el punto de vista metodológico para traducir estos tratamientos, devolverlos a su origen etimológico árabe, ya que las fórmulas españolas no son más que una transcripción acuñada a lo largo de la historia de las fórmulas árabes.

4.3.1.6. Transferencia directa

La transferencia directa ha sido empleada a menudo por el traductor en el trasvase de los tratamientos, no obstante, no ha sido el más adecuado en ningún caso:

Categoría de tratamiento	Obra	Tratamiento en español	Tratamiento en árabe
Formas de cortesía	<i>La Alhambra</i>	Don Fernando	دون فرناندو
Formas de cortesía	<i>Anillos para una dama</i>	Doña Jimena /María /Constanza	دونيا خمينا/ ماريا/ كونستانزا
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Don Juan	دون خوان
Formas de cortesía	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Don Facundo	دون فاكوندو

En los ejemplos anteriores, todos los tratamientos son españoles y su transcripción árabe no transmite su valor pragmático-comunicativo. Es más, en árabe la palabra دون significa *sin*. Está claro que por el contexto el lector árabe no confundiría la transcripción con el significado original de la palabra, pero tampoco entendería mucho cuando viese estos tratamientos transcritos exactamente como en español. Por ello, el valor del tratamiento se pierde por completo.

4.3.2. Referencias culturales

Las referencias culturales representan uno de los fenómenos lingüísticos más difíciles de traducir, debido a la dimensión semiótica que suelen poseer, la cual no siempre es reconocida por

los receptores de la cultura meta. Su traducción siempre dependerá de la estrategia del proyecto de traducción de cada traductor y del efecto que se quiera provocar en los receptores. Dicho de otra forma, si quiere adaptar o domesticar el texto y acercarlo a la lengua y cultura de llegada o si pretende conferirle un tinte de extranjerización a su texto, acercando los receptores a la lengua y cultura original. No obstante, a nuestro parecer, en la traducción teatral el uso de esa última estrategia podría tener consecuencias negativas. Una representación teatral no ofrece una segunda oportunidad a los espectadores para reflexionar sobre lo que han visto o escuchado. Si un traductor decide mantener los extranjerismos en su traducción, sean culturales o lingüísticos, podría desconcertar al espectador añadiendo un factor de distracción que puede alejarlo de la trama, que es lo más importante en una obra teatral.

Ahora bien, lo que podría sucederle a un espectador en una representación no se aleja tanto de lo que podría sucederle a un lector de la misma obra. Mantener el extranjerismo interrumpirá la lectura fluida de la obra y, por tanto, afectará al disfrute de dicho proceso. En este apartado, analizamos cómo una extranjerización, voluntaria o no, en una obra teatral podría producir en el lector un efecto desconcertante y de confusión parecido al que sentiría el espectador al verla representada. Para ello, exponemos a continuación algunas muestras más representativas de los fenómenos culturales de las obras, teniendo en cuenta su incidencia significativa. Se clasifican de mayor a menor representatividad temática: *figuras retóricas*, *expresiones idiomáticas* o *modismos*, *intertextualidad*, *frases hechas* y *costumbres y tradiciones*.

En unos casos, veremos que algunas unidades de traducción que recogen fenómenos culturales se repiten en más de un sitio a lo largo de una obra –como las que se refieren a *costumbres y tradiciones* en *Los verdes campos del Edén*–. En otros casos, predominan las unidades que recogen nada más que un solo fenómeno cultural –como las *figuras retóricas* en el caso de *La Alhambra*–.

Empezando por las *figuras retóricas*, hemos observado que la mayoría de ellas oscilan entre el *símil* y la *metáfora*. A continuación, ofrecemos unas muestras representativas del desvío total metodológico y traductivo en su transferencia. Por haber abusado el traductor de la traducción directa, el texto de llegada resulta en ocasiones bastante extranjerizado, con metáforas y símiles que apenas se entienden en árabe:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	FERNANDO –Bien está: puesto que ellos lo han querido, yo arrancaré de uno en uno los granos de esa granada.	p. 23 r. 2	فرناندو: حسن: بما أنهم قد أرادوا هذا، فإنني سأنزع تلك الرمانة حبة حبة.	p. 95 r. 2
<i>La Alhambra</i>	BOAB. –¡Ay de mí Alhama! Ese fue el primer grano robado a la Granada. Ahí empezó este daño...	p. 24 r. 10	أبو عبد الله: أه أيتها الحامة، حامتي أنا، كانت هذه هي الحبة الأولى من الرمانة (غرناطة) من هنا بدأ الألم...	p. 96 r. 10
<i>La Alhambra</i>	FERNANDO –¡He de arrancar, de uno a uno, los granos de esa Granada! (Pausa)	p. 31 r. 45	فرناندو: ها نحن ننتزع حبات هذه الرمانة حبة حبة (وقفة)...	p. 106 r. 45

Estos tres ejemplos extraídos de *La Alhambra* giran todos en torno al juego de palabras que ha hecho Gala con el vocablo *Granada*: formando figuras con la fruta pero refiriéndose, a la vez, a la ciudad. El efecto estilístico de este juego de palabras se ha perdido completamente en la traducción por falta de simetría semántica del vocablo usado entre el árabe y el español: la fruta es الرُّمَّانة (*al-rummāna*), mientras que la ciudad es غَرْنَاطَة o *Garnāṭa*. Así, ha resultado incomprensible el árabe al hablar de la fruta en un contexto de guerra y conquista. En un intento de paliar la ambigüedad del texto, el traductor añadió entre paréntesis el nombre de la ciudad – (غرناطة)– detrás del término árabe que designa la fruta. Sin embargo, esto no ha resuelto el problema, al contrario, pudo aumentar la incomprensibilidad del párrafo porque la información implícita que tiene el receptor del texto original sobre el carácter polisémico del vocablo en cuestión, no la tiene el receptor del texto meta.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –(...) Está guapo Minaya. JIMENA. –(...) ¿Tú crees? CONSTANZA. –Mejor que antes. De joven yo le encontraba cara de conejo.	p. 33 r. 24- 25-26	كونستانثا: (...) مينايا رجل جميل. خمينا: (...) هل تعتقدين هذا؟ كونستانثا: انه أفضل من ذي قبل، حين كان يافعا كنت أرى له وجه أرنب.	p. 31 r. 24- 25-26

Aquí encontramos otro caso de traducción directa de este tipo de metáforas que se ha perdido en parte en la versión árabe. En esta réplica, Constanza matiza que Minaya está ahora más guapo porque, explica, tenía antes una *cara de conejo*. La traducción literal de esta metáfora provoca una pérdida parcial, puesto que en la lengua y cultura egipcia tener una cara de conejo no es símbolo de fealdad, en todo caso. Lo único que coincide con el español en esta figura es tener dientes de conejo por su carácter universal. Esta pérdida parcial se da en otro caso en la misma obra:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –(...) Y <u>casado como estaba por la mano derecha</u> , se casó por la <u>izquierda</u> , con la nuera de Motamid, rey de Sevilla. Entonces era guapa y se llamaba Zaida. Hoy es una tía gorda y se llama Isabel. Porque la bautizaron, eso sí.	p. 90 r. 381	خمينا: (...) وقد تزوج بكنة المعتمد ملك أشبيلية بيده اليسرى بعدما كان متزوجاً بيده اليمنى، كانت جميلة في ذلك الحين وتدعى «سيدة»، لكنها اليوم امرأة بدينة تسمى ايزابل، لأنهم عمدوها، أي نعم،	p. 87-88 r. 381

En esta réplica, Jimena habla de que el rey Alfonso VI se casó por la mano derecha mientras había estado casado por la izquierda. Mantener esta estructura léxica y semántica en forma de calco en árabe produce una ambigüedad y desconcierto en los potenciales receptores árabes, dándose las circunstancias, además, de que en la cultura egipcia cuando uno lleva la alianza en la mano derecha significa que está prometido, mientras que si lo hace en la izquierda indica que está casado. Entonces, el referirse a que una persona estaba casada con las dos manos no tiene mucho sentido para un lector egipcio.

Por otra parte, en la traducción de los fragmentos que contienen la figura retórica del símil, el mensaje también ha sufrido pérdidas parciales y totales en su transferencia en muchos casos como consecuencia de los calcos semánticos y estructurales en el texto meta:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Almanzor</i>	VOZ 2. ^a –Las familias de abolengo no lo tragan. Está lleno de oro y <u>es vano como un sapo</u> .	p. 164 r. 35	صوت 2: إن الأسر نوات النسب لا تبتلعه، لقد امتلأ بالذهب وصار مثل الضفدع فارغاً،	p. 63 r. 35
<i>Almanzor</i>	ALMANZOR. –(...) Desde sus amuras veo el infinito mundo de Dios que se nos brinda. Tomémoslo. Porque el destino se hace grande con el cielo en manos de los grandes, y <u>pequeños como un áspid en manos de los débiles</u> .	p. 169-170 r. 71	المنصور: (...) أرى من حبل شراعها عالم الله اللانهائي الذي أهدها إلينا، فلنأخذه، لأن القدر ينبسط انبساط السماء في أيدي الأقوياء، ويتضاءل تضاًؤل الصل في أيدي الضعفاء.	p. 69 r. 71

En el primer ejemplo, usar la figura de un sapo para decir que cierta persona es inútil no tiene ningún sentido en la lengua y cultura árabe. Es más, el traductor traduce *vano* como فارغاً (vacío), con lo cual la incomprendibilidad de la figura aumenta. En el segundo ejemplo, el símil “pequeños como un áspid” está traducido usando un término arcaico en árabe para *áspid* que ni siquiera se entiende lo que quiere decir: الصل, por lo que, sin duda sería un motivo de confusión y desconcierto para los receptores del texto de llegada.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –Y yo no tendré nunca más sesenta y ocho y mira cómo estoy: vivita y coleando... Hecha una facha, <u>con la cara igual que un estropajo</u> , medio calva, <u>los ojos como dos ciruelas pasas</u> ... Pero viva, Jimena. ¡Viva! Anda y que le den dos duros a los muertos... (Entra MARÍA.)	p. 36 r. 44	كونستانتا: وأنا لن أكون اطلاقا بنت الثمانية والستين، انظري كيف حالتي: مازلت أحياء، ومازلت أبصيص، بشعة المنظر. وجهي يماثل الليف، نصف صلعاء، عيني كحيتي خوخ جاف.. لكني أعيش يا خمينا، عيشي!! تقدمي، وليذهب الموتى الي حيث ألفت، (تدخل ماريًا)	p. 35 r. 44
<i>Anillos para una dama</i>	ALFONSO. –Porque quería que tu madre se quedase conmigo. Es mi sobrina, ¿no? Le tengo afecto. No la iba a dejar irse con un loco, trotando España adelante, enterándose mañana de lo que debería haber comido hoy, <u>durmiendo como una titiritera en los pajares</u> , haciendo cucamonas a los reyes de taifas, andando igual que un búcaro a punto de romperse... Tu madre tuvo buenos pañales: no es ningún guerrillero.	p. 68-69 r. 245	ألفونسو: لأنني كنت أريد أن تبقي أمك معي، انها ابنة أخي، أليس كذلك، أنني أكن لها الود، فلم أكن لأدعها تمضي مع رجل مجنون يكتسح اسبانيا أمامه، رجل يعرف في الغد ما كان ينبغي أن يأكله اليوم، رجل ينام علي التين مثل بهلوانة، ويجامل ملوك الطوائف، يتمايل مثل زهرية علي وشك أن تتحطم، لقد حظيت أمك بسند طيب، ليس محاربا علي أية شاكلة.	p. 66 r. 245

Igualmente, la traducción de los símiles en estos ejemplos presenta unas imágenes difícilmente reconocibles para un lector egipcio. La figura del *estropajo* en la cultura egipcia normalmente se usa para designar el pelo y no la cara: cuando uno tiene el pelo muy seco, que no se puede peinar bien y no tiene muy buen aspecto se dice que esta persona tiene el pelo como un estropajo. Mantener el equivalente léxico del término *estropajo* para hablar de la cara es nuevo para esa cultura meta. Tampoco las *ciruelas pasas*, o el *melocotón pasa*, como se traduce en el texto meta, se usan para describir los ojos de una persona entrada en edad aunque fuera un uso metafórico del lenguaje. El tercer ejemplo es el que más exótico resulta porque la cultura egipcia no está acostumbrada a asimilar un hombre a una mujer y esto es lo que pasa en ese ejemplo: poner en el texto árabe que ‘el Cid dormía en los pajares como una payasa’, resulta totalmente chocante, aparte de ser una figura difícil de comprender por no entender la insinuación que quiere transmitir con el uso del término *payasa*.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos</i>	JUAN. –Qué bonita es, ¿verdad? MANUEL. –Sí señor. Y muy buena. Pero me dice: «Espera que se duerman.» Y el	p. 67 r. 368- 369	خوان: ما أجملها! صحيح؟ مانويل: نعم، يا سيد، وطيبة جدا، إلا أنها تقول لي: «انتظر حتي	p. 49- 50 r. 366-

<i>del Edén</i>	hombre en seguida empieza a roncar, pero la tía esa... (María <i>le golpea con el codo</i> .) Bueno, lo que sea, <u>está toda la noche como un mochuelo</u> , con los ojos redondos, sin dejar de mirarnos. Va a acabar conmigo.		يناماً»، الرجل حالا يشرع في الشخير، لكن حماتي تلك... (تلكمه ماريا بكوعها) حسنا، علي كل حال، تظل طوال الليل مثل الطائر ذي العينين المدورتين، لو تركت النظر إلينا، ثم تنتهي إلي،	367
-----------------	--	--	--	-----

Este ejemplo muestra un caso de neutralización que conlleva una pérdida parcial del significado de la figura. Su traducción al árabe por “مثل الطائر ذي العينين المدورتين” (como el pájaro que tiene los ojos redondos) deja al lector en un estado de interrogación: ¿qué pájaro será?, lo que desvía la atención de la trama principal de la obra. A nuestro juicio, esto se hubiera evitado si el traductor hubiese optado por una modulación facultativa especificando que se trata de la lechuza con los ojos redondos.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MUJER 1. ^a –(A JUAN.) Pero ¿no decía que no le gustaba el sitio? ¡Dios mío, que no le gustaba el sitio! ¿Usted ha visto el mercado cómo está esta mañana? ¿De pavipollos con pechugas gordas como melones? ¿De <u>terneras en canal, orondas como mujeres ricas</u> ? ¿De perdices con patas coloradas?	p. 50- 51 r. 78	امراة 1: (إلى خوان) لكن، ألم تقل إن المكان لا يعجبك؟ يا إلهي، لا يعجبه المكان! ألم تر السوق كيف كانت صباح اليوم؟ الشمام؟ <u>العجول الذبيحة الحالية</u> كالنسوة الثرية؟ اليمام بسبقانه الوردية؟	p. 20 r. 78

Igualmente, en esta muestra se observa cómo una traducción inadecuada metodológicamente de una figura retórica mediante calcos semánticos puede resultar hasta ofensiva en otra cultura: el símil español ha pasado a ser en el texto meta “العجول الذبيحة الحالية كالنسوة الثرية” (las terneras actuales degolladas como las mujeres ricas). Realmente, no se entiende lo que quiere decir exactamente el texto árabe salvo que las terneras degolladas se parecen a las mujeres ricas sin saber en qué aspecto exactamente. Por lo que la traducción en este sentido no ha tenido mucho acierto y lo más probable es que provocase un efecto totalmente distinto, si no contrario, a la intención del original.

En segundo lugar, en cuanto a representatividad temática y numérica, se sitúan los *modismos*. Al igual que en la traducción de las *figuras retóricas*, el traductor ha optado sobre todo por la traducción directa o de grado cero en el trasvase de los modismos. Esto, sin duda, ha producido un alto grado de extranjerización que, a su vez, ha influido negativamente en la recepción fluida de los potenciales lectores de la cultura meta:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Y hasta pronto, María de Padilla, compañera. Hasta muy pronto, porque voy a buscarte encarnizadamente, <u>con dientes y con uñas</u> , con las urgencias de un recién casado, al sitio en el que estás,	p. 55 r. 39	بدرو: (...) إلي اللقاء الوشيك يا ماريا دي باديا، يا رفيقتي، إلي اللقاء الوشيك جداً، لأنني سأبحث عنك – في عنف – بأسناني وأظفاري، بشهوات رجل حديث الزواج، في أي مكان تكونين فيه،	p. 91 r. 39

En este ejemplo, la expresión “con dientes y con uñas” tiene un equivalente árabe: “بيدائي و أسناني” (con manos y dientes). Es verdad que se entiende la traducción, pero la recepción seguramente no será tan fluida porque en vez de leer la expresión frecuente, el lector se enfrentará a otra diferente con elementos e imagen nueva, lo cual podría provocarle, incluso, la pérdida del hilo de la trama al detener su mente para procurar comprender el mensaje de la réplica.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JERÓNIMO. –Cuando él murió, lloró toda Europa. Se quedaron sin nadie los campos de Castilla. <u>La cristiandad perdió su santo y seña.</u>	p. 27 r. 1	خيرونيمو: حين مات بكت أوروبا كلها، وأمست ربوع قشتالة دون حام، خسرت النصرانية قديسها وشارتها،	p. 26 r. 1

Lo mismo pasa en la muestra anterior: la traducción produce una ambigüedad al usar en el texto árabe los equivalentes semánticos de los términos en vez de sus equivalentes pragmáticos, “خسرت النصرانية قديسها وشارتها” (la cristiandad perdió su santo y credo). Como se observa, la dimensión intertextual de referencia al Cid en el modismo español se ha perdido totalmente: en vez de resaltar la connotación inherente en la expresión española a la pérdida del Cid como un referente sin igual, se produce una pérdida traductivo-metodológica total al desviar la atención de la verdadera connotación pragmática del modismo hacia otra connotación irrelevante.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –Tu vida es sólo tuya. Que no te la destrocen. Nadie. <u>Ni rey ni roque</u> ... Con una mujer sacrificada basta en una familia.	p. 39 r. 67	خمينا: حياتك لك وحدك، فلا يفسدها عليك أحد، لا ملك ولا رخ.. يكفي أن واحدة من العائلة قد ضحت بحياتها.	p. 39 r. 67

La misma ambigüedad se encuentra en la traducción de la locución “ni rey ni roque”. El traductor mantiene en el texto meta la misma expresión pero cambiando el nombre de persona del español por el nombre de un ave mitológica: الرخ (roc). Por supuesto, resulta incomprensible

la expresión debido a su literalidad extrema. La opción más adecuada metodológicamente hablando hubiera sido traducirlo por un modismo equivalente, que se usa en la misma situación en árabe, como por ejemplo, “لا ملك ولا غير” (ni rey ni sereno) y así transmitir el mensaje del texto original.

Otra ambigüedad, y aún más acusada, la encontramos más de una vez en *Los verdes campos del Edén* debido a la traducción directa de estas expresiones idiomáticas con dimensión cultural, lo que provoca una carga extranjerizante:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	DUEÑA. –¿Y qué más puede usted pedir? Una casa como ésta, de familia. Mire usted: <u>yo soy venida a menos</u> . Esto lo hago por ayudarme. Porque <u>soy muy venida a menos</u> . <u>No a menos de nada, como tantas, sino de mucho</u> .	p. 53 r. 130	ربة الخان: ماذا تطلب أكثر؟ خان كهذا، عائلي، انظر، أنا منحطة، أعمل هذا لأعيش، لأنني منحطة جداً، <u>لست منحطة كالآخرات بل أكثر</u> ،	p. 25 r. 128

En esta muestra, la expresión “venida a menos” se ha transferido como مُنْحَطَّة (degenerada). Así, la frase entera en árabe reza de la siguiente manera: “أنا منحطة، أعمل هذا لأعيش، لأنني منحطة جداً، ”لست منحطة كالآخرات بل أكثر (soy una degenerada, hago esto para vivir, porque soy muy degenerada, no soy una degenerada cualquiera, sino la más). Como se puede advertir, en el texto árabe el modismo ha sido neutralizado y reproducido mediante un adjetivo cuyo valor semántico dista bastante del mensaje que contiene la expresión. El desvío ha sido provocado por el procedimiento traductivo utilizado, además de la falta de reconocer la naturaleza lexicalizada de la locución. Un equivalente pragmático de uso frecuente en la lengua árabe, y la cultura egipcia en concreto, sería “جار علي الزمن”.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MARÍA. –¿Le ayudo? (<i>Se levanta</i> .) MANUEL. –Sí, ayúdale. JUAN. –No, no. Tú, ahí. Con tu novio. (<i>La sienta</i> .) Así, sentadita. ¿Cómo te llamas? MARÍA. –María, <u>para lo que guste</u> .	p. 66 r. 347- 348- 349- 350	ماريا: أساعدك؟ (تنهض) مانويل: نعم، ساعديه. خوان: لا، لا، أنت هناك مع خطيبك (يجلسها) هكذا جالسة، ما اسمك؟ ماريا: ماريا، <u>أو كما يعجبك</u> .	p. 47-48 r. 345- 346- 347-348

Aquí, el modismo “para lo que guste” se ha pasado en el texto meta a “أو كما يعجبك” (o como le guste). No tiene sentido que, al preguntarle a alguien su nombre, sea esa la respuesta. En el

texto árabe se transmite mucha sumisión que llega a anular la personalidad de la protagonista al decirle a su interlocutor que puede llamarla como este quiera. Obviamente, se ha perdido el mensaje del original, que no es otro que María se pone a disposición del otro interlocutor, y que tiene una equivalencia pragmática exacta al tratarse de una expresión tan universal como cotidiana: “تحت أمرك ورهن إشارتك”, que además da una belleza estilística comparable a la del original.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	<p>JUAN. –Qué bonita es, ¿verdad?</p> <p>MANUEL. –Sí señor. Y muy buena. Pero me dice: «Espera que se duerman.» Y el hombre en seguida empieza a roncar, pero la tía esa... (María <i>le golpea con el codo</i>.)</p> <p>Bueno, lo que sea, está toda la noche como un mochuelo, con los ojos redondos, sin dejar de mirarnos. Va a acabar conmigo. Un día estallo, mire usted; a ésta se lo he dicho. ¡Será asquerosa! (<i>Ella le vuelve a dar con el codo</i>) Hasta que, como estamos cansados, nos vamos quedando dormidos. Y así llevamos una semana: siete noches, <u>que se dice muy pronto</u>.</p>	p. 67 r. 368- 369	<p>خوان: ما أجملها! صحيح؟</p> <p>مانويل: نعم، يا سيد، وطيبة جدا، إلا أنها تقول لي: «انتظر حتي يناما»، الرجل حالا يشرع في الشخير، لكن حماتي تلك... (تلكمه ماريا بكوعها) حسنا، علي كل حال، تظل طوال الليل مثل الطائر ذي العينين المدورتين، لو تركت النظر إلينا، ثم تنتهي إلي، انظر، يا سيدي، ذات يوم انفجرت في هذه وقالت لها: ما أفضع هذا! (تعود إلي لكمه بكوعها) إلى أن نرانا مطروحين، نائمين من التعب، هكذا عشنا أسبوعا: سبع ليال، <u>نقولها بسرعة جدا</u>.</p>	p. 49-50 r. 366- 367

En este ejemplo, también, se produce una pérdida grave en el mensaje del modismo: “que se dice muy pronto” pasa a ser “نقولها بسرعة جدا” (lo decimos muy rápido). Salta a la vista que nuestro traductor ni siquiera se ha percatado de la naturaleza lexicalizada de la frase, por lo que la trasvasó al árabe mediante la reproducción de la suma de los valores semánticos de los elementos lingüísticos que la componen, perdiéndose por completo el valor funcional del modismo. De este modo, una réplica importante que expresa el sufrimiento por la vida que llevan Manuel y María termina con una frase en árabe que desconcierta por completo al lector.

En tercer lugar, respecto a su representatividad en el corpus, se hallan las *referencias intertextuales*, uno de los fenómenos de mayor complejidad e importancia en la traducción literaria. Son capaces de transportar al lector a otro horizonte, a otro momento histórico, a otro ambiente e, incluso, a otra cultura mediante una(s) palabra(s), pero, a la vez, pueden hacer que el lector se sienta perdido o fuera de lugar si no se emplean con eficiencia, y esto es lo que, desafortunadamente, ha pasado en algunos pasajes de nuestro corpus.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –Todo ese hombrón para esta carne blanca, para estos hombros lisos y redondos, igual que esas manzanas que tú dices... JIMENA. –(Hondamente.) Y tanto... CONSTANZA. –... <u>para estos pechos, que ni los de Santa Agueda...</u>	p. 35 r. 36-37-38	كونستانتا: كل هذا الرجل الفحل، لهذا اللحم الأبيض، ولهذين الكتفين الناعمين المدورين، يمانلان تلك التفاحات التي تحدثت عنها. خمينا: وأكثر من ذلك. كونستانتا: ولهذين النهدين اللذين ليس للقديسة أجيدا مثلهما.	p. 33-34 r. 36-37-38

Este ejemplo es representativo del dilema de usar o no notas a pie de página en la traducción del teatro, ya que el traductor ha recurrido a una nota para explicar la historia de la referencia. Para muchos, esta es una buena opción, dado que es una versión, supuestamente, *para ser leída*. Sin embargo, y como venimos defendiendo desde el principio, consideramos que la traducción debería ser única para la lectura y para la escena, por lo tanto, a nuestro juicio, esta opción no es la más adecuada porque obstaculiza la lectura continuada, y por ende, afecta a la fluidez de la recepción. Una propuesta nuestra de traducción sería hacerlo mediante la amplificación en el propio texto añadiendo un clasificador que resalte la dimensión cultural de la virginidad y la belleza paradigmática de la santa en cuestión como por ejemplo: “ولهذين النهدين اللذين ما كان لأجيدا” (para estos pechos, que ni Santa Agueda, la más bella y virgen de las santas los tenía).

Ahora bien, los ejemplos seleccionados de *Los verdes campos del Edén* muestran lo incomprensible que podría resultar una traducción al no acertar metodológicamente en la transmisión de las referencias intertextuales a la lengua y cultura metas:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. –¿Exagerar? Pues ayer a estas horas, más o menos, me preguntaron si sabía dónde estaba la iglesia de la Magdalena. ¿Qué te parece? LUTERIO. – Natural. Tratándose de la <u>Magdalena</u> .	p. 59 r. 216-217	نيننا: مبالغة؟ أمس في نحو تلك الساعة تقريبا سألوني إن كنت أعرف أين كنيسة ماجد لينا، ما رأيك؟ لوتريو: شئ طبيعي، تعظيم <u>ماجد لينا</u> .	p. 35 r. 214-215
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –¿Y fueron muy felices? ANA. – <u>Y comimos perdices</u> . Ay, yo de esas cosas no entiendo. A mí la felicidad siempre me ha dado mala espina, qué quiere usted.	p. 75 r. 522-523	خوان: كنتما سعيدين جدا؟ أنا: وأكلنا <u>الحجل</u> ، أه، هذه الأشياء لا أفهمها، بالنسبة لي تمنحني السعادة دائما شوكة مؤلمة، ماذا تريد؟	p. 65 r. 520-521
<i>Los verdes campos del</i>	GUARDIA. –(Al Guarda.) ¿Quiénes son éstos?	p. 102 r. 965-966	حارس: (إلي حارس) من هذان؟ حارس: لا أعرف، لا أعرفهما،	p. 113 r. 961-962

<i>Edén</i>	GUARDA. –No sé. No los conozco. Nunca los he visto hasta ahora. (<i>Se oye cantar un gallo. El Guarda se sobrecoge sin saber por qué.</i>)		لم أرهما مطلقاً إلا الآن. (يسمع صياح الديك، يفرع الحارس دون أن يدري السبب)	
-------------	--	--	--	--

En el primer caso, que trata de la figura de María Magdalena, la traducción del juego de palabras entre “la iglesia de la Magdalena” y “la Magdalena” podría haber resultado totalmente comprensible si, en vez de emplear la transferencia directa, hubiera sustituido el nombre por su homónimo árabe que existe y que es bastante conocido, además de la connotación cultural que Magdalena evoca debido a su profesión de prostituta antes de conocer a Jesús: *مريم المجدلِيَّة* (Maryam Al-maÿdaliyya). Sin embargo, la decisión de transcribir el nombre español ha provocado una pérdida completa de la referencia en el texto árabe.

El segundo y tercer ejemplo son muestras de cómo la traducción directa de una referencia intertextual puede hacer que un texto resulte totalmente incongruente y, por ende, ininteligible para los receptores de la cultura meta. Se trata del dicho popular “y fueron muy felices y comieron perdices”, usado con frecuencia como cierre de los cuentos infantiles con final feliz. En la lengua y cultura árabe, y más concretamente en Egipto, existe un equivalente pragmático que se usa en la misma situación que es: “وعاشوا في تبات ونبات.. وخلفوا صبيان وبنات” (y vivieron felices y tuvieron niños y niñas), que además de poseer la misma función de poner un punto final feliz a una historia, también contiene una musicalidad y rima comparable a las que tiene el texto original en español. A pesar de ello, el traductor recurre a la traducción directa para transmitir la referencia española, lo que produce una réplica incomprensible.

A continuación, exponemos algunas muestras de la traducción de las *frases hechas*, que tampoco se han librado del procedimiento de la traducción directa:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Anillos para una dama</i>	CONSTANZA. –(...) ¿Tú quieres a Minaya? (<i>Mirada tensa de Jimena</i>) Sí, de acuerdo. Aunque tampoco me creo que lo quieras como <u>para tirarlo todo por la borda</u> , pero en fin... Tú quieres a Minaya. Pues ya está: quíerelo...	p. 98 r. 410	كونستانتا: (...) أتحيين مينايا؟ (نظرة فاحصة من خمينا) نعم. أتفق معك.. وان كنت لا أعتقد أنك تحيينه الى درجة أنك تلقين بكل شئ من علي متن السفينة، ولكن غاية الامر أنك تحيين مينايا، حسنا، أحبيه..	p. 95 r. 410

En esta muestra, la frase hecha “tirarlo todo por la borda” tiene una connotación bien clara: sacrificar o desperdiciar todo, un concepto muy universal. La lengua árabe, como es lógico, tiene una expresión equivalente que posee una connotación muy parecida a la del texto original: “يلقي بكل شيء في البحر” (tirarlo todo en el mar). No obstante, y como en la mayoría de las ocasiones, la traducción directa de la referencia, donde el traductor se ha limitado a calcar semánticamente los componentes lingüísticos de la frase, ha provocado un claro distanciamiento entre lo que dice el texto meta y lo que quiere decir el texto original: “تلقين بكل شيء من علي متن السفينة” “tirarlo todo desde la borda del barco” cuando no había ningún barco en la escena.

Lo mismo puede decirse en los tres ejemplos siguientes que ofrecemos de *Los verdes campos del Edén*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	MENDIGO 1. ^a –(A Muchacho, <i>que toca la armónica</i>) <u>Niño, con la música.</u> MENDIGO 2. ^o –Déjalo. Eso anima.	p. 56 r. 168-169	متسول ١: (إلي غلام يعزف) يا ولد، بالموسيقى متسول 2: اتركه، إن هذا يحمس.	p. 29 r. 166-167
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –¿Y fueron muy felices? ANA. –Y comimos perdices. Ay, yo de esas cosas no entiendo. A mí la felicidad siempre <u>me ha dado mala espina</u> , qué quiere usted.	p. 75 r. 522-523	خوان: كنتما سعيدين جدا؟ أنا: وأكلنا الحجل، أه، هذه الأشياء لا أفهمها، بالنسبة لي <u>تمنحني السعادة دائما شوكة مؤلمة</u> ، ماذا تريد؟	p. 65 r. 520-521
<i>Los verdes campos del Edén</i>	NINA. –Jesús, qué nohecita. Venga. Vámonos. <u>Que le den morcilla a la Nochevieja.</u>	p. 85 r. 641	نينا: خيسوس!! يا لها من ليلة، تعالي، هيا بنا، <u>سيقدمون سجق في رأس السنة.</u>	p. 81 r. 639

La expresión “con la música” se entiende perfectamente que es parte de una frase más larga cuya continuación es “... a otra parte”, con la que se indica a la persona que toca que se marche o deje de tocar porque a los demás no les apetece escuchar la música. La literalidad de la expresión no tiene ningún sentido en el texto árabe y hace que se pierda la connotación e intención que encierra la frase hecha y su forma lexicalizada. Lo mismo sucede en la segunda expresión, pese a que en la lengua árabe existe una frase hecha situacional equivalente y con una connotación parecida: en vez de “me ha dado mala espina”, el texto meta podría haber empleado “عُصَّة في قلبي” (un nudo en el corazón). La opción del traductor de mantener la misma estructura léxica y semántica del original ha supuesto una extranjerización injustificable que probablemente despistaría al lector. Sin embargo la máxima muestra de extranjerización llega con el tercer ejemplo cuya traducción directa demuestra que el traductor no ha reconocido en absoluto la

naturaleza lexicalizada de la unidad de traducción. Se limitó a trasvasarla literalmente de la siguiente manera: “سيفدمون سجق في رأس السنة” (ofrecerán salchichas en la Nochevieja), desatendiendo a su función pragmática que expresa rechazo y desprecio por algo, en este caso, la Nochevieja. No es necesario insistir en la falta de comprensión de la traducción de la referencia en su réplica, lo cual distrae al lector de la trama original.

En cuanto a las referencias culturales relacionadas con las costumbres y tradiciones, su representatividad se ha centrado mayoritariamente en una sola obra, *Los verdes campos del Edén*. Es más, la mayoría de los ejemplos aluden a un solo caso: las uvas y su relación con la celebración de la Nochevieja:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	ALCALDE. –Pero Concha, ¿qué hacen estos niños corriendo por aquí? ¿Por qué no están ya acostados? CONCHA. – <u>Dicen que quieren comer las uvas.</u> ALCALDE. –No hay uvas, caramba. En la Nochevieja los niños a la cama, que es donde deben estar.	p. 79 r. 547-548-549	العمدة: لكن يا كونشا، ماذا يصنع هؤلاء الأولاد وهم يجرون هنا؟ لماذا لا يخلدون إلى النوم الآن؟ كونشا: يقولون إنهم يريدون أكل العنب. العمدة: لا يوجد عنب، عجباً! في ليلة رأس السنة، الأولاد في السرير حيث يجب أن يكونوا، ..	p. 71 r. 545-546-547
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –A ver, a ver. (<i>Abre la bolsa.</i>) Polvorones... Velitas, Ana, velitas. ANA. –Ah. Una, dos..., cuatro velitas. MUCHACHO. –¡Hala, qué velatorio más formidable! MARÍA. – <u>Y las uvas. Todos tenemos que comer hoy las uvas.</u>	p. 87-88 r. 694-695-696-697	لوتريو: لنر، لنر، (يفتح الحقيبة) كعك... كعكات يا أنا... كعكات. أنا: آه، واحدة، اثنتان... أربعة. الغلام: هلا، يا له من حفل حظيم! ماريا: وحيات العنب، علينا أن نأكل جميعاً حيات العنب اليوم.	p. 86 r. 692-693-694-695
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Eso, las uvas. <u>Hay que comerlas de una en una. Una campanada, una uva. Si no, no vale. Este reloj del cementerio se oye bien. Pero da los cuartos, ¿eh? No confundirse con los cuartos. Si no, no hay uvas... Digo: si no, no hay suerte. Los cuartos son... (Los imita.)</u>	p. 91 r. 758	لوتريو: هذه، حيات العنب، لا بد من أكلها حبة حبة، دقة جرس و حبة عنب، إلا فلا يصلح، ساعة المقابر تسمع جيداً، لكن تدق كل ربع ساعة هيه؟ فلا تخطئوا مع دقات ربع الساعة، وإلا فلا حيات عنب... أقول، إذا لم يكن فلاحظ لكم، فدقات ربع الساعة... (يقلدها)	p. 91-92 r. 756
<i>Los verdes campos del Edén</i>	JUAN. –¿Molestar? Sois tontas. Lo que pasa es que ya han dado las doce. NINA. –(A Monique) Te lo dije. <u>Las uvas me parecieron demasiado baratas. Tenían que ser de saldo.</u> ¡Qué desgraciadas somos!	p. 92 r. 783-784	خوان: إزعاج! إنكما حمقاوان، الذي حدث أن الساعة دقت الثانية عشرة. نينيا: (إلى مونيك) قلت هذا لك: العنب رخيص جداً، لا بد أنه البقية، يا لنا من تعيستين!.	p. 94 r. 781-782

Cualquier persona que no tenga contacto directo con la sociedad española no conocerá la importancia de las uvas para festejar la Nochevieja. En *Los verdes campos del Edén*, este hecho ocupa un espacio bien destacado en las réplicas, como vemos en los pocos ejemplos escogidos más arriba. La literalidad empleada por el traductor en el trasvase de estas referencias culturales y todo lo que le concierne sin más explicaciones ha hecho que se pierda completamente en el texto árabe toda connotación que no fuera denotativa.

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO. –Ya ve usted. ¿Y se mueve ya? MARÍA. –No para. Tira cada patada... MANUEL. –Va a ser delantero centro. ANA. –No. Eso es que va a ser niño. ¿ <u>Seguís con la bolsa de sal a los pies de la cama?</u> Porque tiene que ser niño, ¿eh? MANUEL. –Sí. <u>Y las castañas en la almohada.</u>	p. 90 r. 742- 743- 744- 745-746	لوتريو: ها أنت ترى، يتحرك الجنين الآن؟ ماريا: لا يتوقف، يركل كل ركلة... مانويل: سيتركز في الأمام والوسط. أنا: لا، هذا سيكون ذكرا، <u>تواصلين مع كيس الملح على أعمدة السرير؟</u> لأن هذا يجب أن يكون ذكرا، هيه؟ مانويل: نعم، والقسطل في الوسادة.	p. 90 r. 740- 741- 742- 743-744

La misma ambigüedad, consecuencia de una traducción directa, se advierte en este ejemplo, en el que se habla de costumbres sociales relacionadas con el embarazo y el sexo de los bebés. Trasvasar estas costumbres propias de la cultura de partida sin los procedimientos adecuados de amplificación, explicitación y modulación produciría unos mensajes cuanto menos confusos y que no encontrarían ningún eco de recepción en la cultura egipcia.

4.3.3. Nombres propios

Uno de los fenómenos más conflictivos a la hora de transferirlos de un idioma a otro son los nombres propios. A diferencia de lo que se piensa a veces, los nombres propios no se limitan a los antropónimos sino que engloban un abanico mucho más amplio que abarca, y cómo no, los topónimos, nombres referidos al ámbito del deporte, dinero, monedas y bancos, títulos de textos, programas, canciones, películas, nombres de medicamentos, vehículos, asociaciones, marcas comerciales, etc. En esta tesis, nos limitaremos a tratar nada más que las tres categorías que nos interesan debido a sus incidencias en el corpus: antropónimos, topónimos y títulos de las obras.

Muchas y variadas son las definiciones del nombre propio. El *Oxford Advanced Learner's Dictionary* especifica que es “a word that is the name of a person, a place, an institution, etc. and is written with a capital letter”. Por su parte, el *Merriam-Webster's Dictionary* detalla que es “a noun that designates a particular being or thing, does not take a limiting modifier, and is usually capitalized in English”. Está claro que estas dos definiciones están pensadas concretamente para los idiomas que usan el alfabeto latino o, por lo menos, que siguen el mismo sistema ortográfico que el inglés, puesto que en nuestro caso, el árabe no conoce las letras mayúsculas. En la misma línea, Franco Aixelá (1996: 88) también ofrece una *acotación aproximada* en su tesis doctoral, manteniendo que los nombres propios son “toda aquella palabra o expresión que en su estado no marcado sirva para designar y diferenciar habitualmente a un ente concreto de otros de su especie”.

Llama la atención que un número no reducido de investigadores, entre ellos Farhang Zabeeh (1968), Witold Manczak (1991) y Ricardo Muñoz Martín (1995) (cit. en Franco Aixelá, 1996), compartan un criterio propiamente lingüístico que defiende la intraducibilidad de los nombres propios basándose en el argumento de la ausencia de significado en dichos elementos: “si los NP [nombres propios] carecen de carga semántica, no tendrán traducción posible más allá de su repetición y, posiblemente, su transcripción ortográfica y fonética cuando procedan de un alfabeto distinto del de la lengua terminal” (cit. en Franco Aixelá, 1996: 90). Zabeeh afirma que los nombres propios no se traducen sino se repiten y en casos excepcionales se transliteran, por lo que defiende su internacionalización. No obstante, y considerándolos parte de las excepciones antes mencionadas, indica que los nombres propios transparentes, los diseñados para decir algo sobre su portador, o los paradigmáticos, en el caso de que su significante adquiriese sentido, deben traducirse (cit. en Franco Aixelá, 1996: 90). La misma postura es mantenida por Manczak, quien delimita las excepciones que son susceptibles de traducirse en solo un 4%, por lo que aconseja que “il faut se contenter de trouver une définition qui serait infirmée par un minimum d'exceptions” (1991: 26; cit. en *Ibíd.*). Muñoz Martín, en cambio, descarta la existencia de excepciones al mantener que los nombres propios “tienen en común que no significan nada, sino que se usan para designar a una entidad única. Por este motivo, no se pueden traducir” (1995: 194; cit. en *Ibíd.*: 91). Al mismo tiempo, usa el término *exónimo* y no *traducción* al referirse a las grafías diferentes que adquieren muchos nombres propios al cambiar de idioma, ya que, según él,

“un exónimo no es la traducción del nombre original, sino el modo de nombrar a una entidad en una lengua distinta de la original” (*Ibíd.*).

Las tres posturas, como se puede observar, pueden rebatirse con pruebas irrefutables. Las dos primeras establecen reglas firmes al tiempo que hacen caso omiso de las excepciones, cuando estas últimas forman una realidad que no se puede ignorar, lo cual sirve para desmentir la norma establecida por ellos mismos. Es más, Manczak, cuyo estudio trata sobre el binomio lingüístico francés-polaco, llega a admitir como hipótesis de trabajo la universalización de sus resultados, cosa que no sabemos hasta qué punto puede ser válida. Asimismo, este investigador no reconoce la repetición o la nueva versión de cualquier segmento textual en otra lengua como un fenómeno de traducción, opinión que no compartimos al considerar que cualquier segmento textual que pasa a formar parte del discurso en una lengua nueva, sea cual sea el procedimiento traslativo usado para transferirlo, entra bajo el abanico de la traducción y, en caso contrario, “los estudios de traducción escrita tendrían que renunciar a analizar una cantidad ingente de situaciones de traducción, muchas de las cuales, sin embargo, sí entrarían en el campo de la traducción oral o interpretación, dadas las diferencias de pronunciación de una misma cadena escrita” (Franco Aixelá, 1996: 92). En cuanto a la opinión de Muñoz Martín, deducimos de ella que en la mayoría de los casos lo que existe no sería ya *traducción* sino *exonimia*, sustantivo deducido por Franco Aixelá (1996: 93) a partir del adjetivo antes propuesto por Muñoz Martín. Aun así, su alegación no descarta el hecho de que los nombres propios son traducibles, ya que lo que ha hecho simplemente ha sido cambiar la denominación del proceso de transferencia pero reconociendo, al mismo tiempo, que existe traspaso de los nombres propios aunque bajo otro nombre.

Conviene resaltar, además, que esos tres investigadores no han tenido en cuenta aquellos idiomas con diferencias tan reconocibles entre sí, como es nuestro caso, cuyo procesamiento traductor presenta enormes diferencias. Es más, las posturas mostradas anteriormente hablan del fenómeno desde un punto de vista lingüístico, o descontextualizado, lo cual contradice la verdadera esencia del proceso traductor que se califica, ante todo, como un proceso (con)textual que debería tener en cuenta aspectos culturales, situacionales y funcionales:

No podemos hallar una solución mediante la mera acumulación de ejemplos, que no nos llevaría sino a una casuística que no tendría mucho más interés que el de la mera curiosidad. [...] Decir que [...] ‘los nombres de ciudades, puntos geográficos en general, calles, etcétera, deben traducirse siempre que tengan denominación aceptada en

castellano' [...] son siempre verdades a medias, reglas tan cargadas de excepciones que apenas sirven como tales (Bernárdez, 1983: 11; cit. en Franco Aixelá, 1996: 94).

A todo esto añadimos que los traductores no pueden ni deben llevar a cabo su labor de transferencia ajenos a los momentos históricos y las circunstancias contextuales/culturales en las que trabajan. Por ello, cualquier fijación de reglas sin tener en cuenta el contexto que rodea el momento de traducción es una manera lingüística descontextualizada de prescribir ciertas normas en vez de explicar lo que realmente sucede en el proceso de la traducción.

Además de los estudiosos citados más arriba, se han interesado otros varios por el dilema de la (in)traducibilidad de los nombres propios. Uno de los estudios más extensos en este ámbito ha sido realizado por Virgilio Moya (2000) en su tesis doctoral. Otros autores también han dedicado a esta cuestión algún que otro estudio con diversas extensiones y variados enfoques, de los cuales mencionamos a Peter Newmark (1992), Theo Hermans (1988), Brigitte Schultze (1991), José María Fernández Cardo (1995), Javier Franco Aixelá (1996, 2000), Heikki Särkkä (2007), Behnaz Sanaty Pour (2009), María Teresa Pisa Cañete (2012), Alejandro L. Lapeña (2014), Mojtaba Askari y Alireza Akbari (2014). Las fechas de los trabajos indican claramente que el interés por este aspecto ha venido aumentando recientemente debido a la importancia que se le concede en la traducción. Pese a todo, no han sido muchos los trabajos que han tratado este tema desde la perspectiva de la traducción teatral. De los *trece* mencionados, solamente *cuatro* se han interesado por abordar el tema en algunos aspectos relacionados con la traducción teatral.

No obstante, hemos observado que, desafortunadamente, el binomio lingüístico español-árabe no figura en ninguno de los trabajos mencionados arriba. En su mayoría, estos tratan la cuestión a partir de combinaciones lingüísticas como español-inglés, francés-español, inglés-francés o inglés-finés, con lo cual no sabemos hasta qué punto los resultados pueden ser extrapolables a otros binomios lingüísticos de idiomas más alejados entre sí, como es nuestro caso. Es más, no hemos podido localizar ningún trabajo que analice la traducción de los nombres propios poniendo sus miras en el binomio lingüístico español-árabe desde el punto de vista de la traducción teatral. Por lo cual, esperamos que esta modesta aportación sea un grano de arena que sirva de punto de partida para mayores estudios en este ámbito.

Como hemos citado antes, trataremos en este apartado tres tipos de nombres propios: los antropónimos, los topónimos y los títulos de las obras. A continuación y antes de empezar el

análisis traductológico, vamos a traer a colación sucintamente algunas premisas de los autores antes mencionados acompañándolas con nuestro juicio crítico sobre la traducción de estas tres categorías.

Los nombres propios de persona o antropónimos incluyen en su mayoría, aparte del nombre de pila, su forma hipocorística, nombres cariñosos que se derivan del mismo, apodos, apellidos y alias (Schultze, 1991: 91). La traducción de estos no debería tratarse como una tarea fácil y automática, sino que es un tema especialmente difícil que supone un reto para el traductor:

The translation of proper names has often been considered as a simple automatic process of transference from one language into another, due to the view that proper names are mere labels used to identify a person or a thing. Contrary to popular views, the translation of proper names is a nontrivial issue, closely related to the problem of the meaning of the proper name (Peter Vermees, 2003; cit. en Sanaty Pour, 2009).

La cuestión cobra aún mayor complejidad e importancia tratándose de la traducción teatral. Por un lado, los nombres deberían ser fáciles de pronunciar por los futuros actores –oralidad–, a la vez que deberían resultarles familiares y comprensibles a los potenciales espectadores en el momento de escucharlos puesto que la experiencia teatral es única y en ella no tienen cabida ni repetición ni meditación –inmediatez–. Este segundo punto se refiere en particular a muchos casos como, por ejemplo, cuando el nombre declamado forma parte del repertorio lingüístico-cultural de la cultura término o cuando nos remite a una época, circunstancias o sucesos históricos en concreto.

Si, como acabamos de afirmar más arriba, el trasvase interlingüístico de los nombres propios es una cuestión en sí bastante compleja, podemos señalar que lo es aún más al tratarse de dos sistemas de ortografía completamente diferentes como es el árabe y el español. Esto implica que, aparte de los problemas de la transferencia de este tipo de unidades comunes a las lenguas de grafías latinas o del tronco indoeuropeo, tenemos que añadir el espinoso dilema de la transcripción de los mismos del y al árabe.

Coincidimos con Franco Aixelá (1996, 2000) en que el modo de traducir los antropónimos está inevitablemente condicionado por el contexto en el que aparecen. Nosotros vamos aún más allá para matizar que este contexto engloba ambos aspectos: el lingüístico y el cultural. Y en

nuestro caso, este hecho cobra mayor importancia al ser el contexto lingüístico-cultural meta bastante diferente del original.

Los antropónimos incluidos en cualquier obra teatral abarcan normalmente ambos: nombres de personas reales, vivas o fallecidas, y nombres de personajes ficticios. Respecto a los primeros y en el caso del español, Moya (1993: 235-237) indica que no se suelen adaptar ni traducirse, sino que se transcriben o se transliteran al texto meta según las normas fonéticas o gráficas de la lengua meta, aunque señala que a lo largo de la historia esto no siempre fue así e incluso hoy día siguen habiendo casos donde los nombres propios se adaptan. Respecto a los nombres de personajes ficticios, Moya (1993: 238) distingue entre “aquellos con una carga de significación imperceptible en su signo y los que presentan una traducción transparente”. En el primer caso, el investigador español se inclina por transcribirlos, aunque el lector de la lengua terminal tenga más dificultades que el lector original para percatarse de la carga de simbolismo fonético y gráfico del nombre en cuestión. Justifica esta elección por el hecho de que “adaptarlo a la lengua meta sería atentar contra las motivaciones fonéticas y naturales que llevaron al autor a ponerlo” (*Ibíd.*), aclarando que “cuando el lector abre, por ejemplo, una novela rusa, espera encontrarse allí con *verstas*, *dachas*, *mujiks*, etc., y con nombres propios que hagan juego con los anteriores, con nombres propios que no desentonen con todos los que él conoce de antemano característicos de ese país” (*Ibíd.*). En cuanto al segundo grupo de nombres, cargados de significación, como los transparentes o los alegóricos, dice que los últimos se traducen para quitarle la atmósfera extranjera a la obra en cuestión, mientras que los primeros los traduciría a la lengua terminal y luego los ajustaría a la fonética de la lengua original (Moya, 1993: 238), siguiendo el paso de Newmark (1992: 290) en este sentido:

Cuando 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 la palabra latente en el nombre propio de la LO y luego volver a naturalizar la traducción a la LO de tal forma que lo que resulte sea un nombre propio nuevo 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.

La misma postura es adoptada en ambos casos por Carla Matteini (2008) y Cantero y Braga (2011) respectivamente: la primera critica la práctica de muchos traductores de modificar los nombres de tal forma que te encuentras a un Manolo en una comedia ambientada en Nueva York,

y los segundos apoyan la importancia de traducir los antropónimos cuando tengan una carga simbólica o cómica importante.

Desde la perspectiva de la traducción del teatro, Fernández Cardo (1995: 409-410) establece otra división de los antropónimos en tres grupos: los personajes designados por el patronímico, los designados por el nombre propio individual y los designados por la función. Indica que en el segundo y el tercer grupo se traducirían los nombres, sin embargo en el primero dependerá de la funcionalidad de los nombres en el contexto de la obra.

Ahora bien, de entre todas estas consideraciones, la que más se aproxima a nuestro caso es el planteamiento de Fernández Cardo (1995). Lo que han citado los autores anteriores no lo podemos obviar, sin embargo, no tiene en cuenta el contexto teatral y los potenciales espectadores que deberían reaccionar en el momento a lo que escuchan.

Lo mismo ocurre respecto a la traducción de los topónimos en los planteamientos de Newmark. En su opinión “son por lo general política y comercialmente neutr[o]s” (1992: 136), por lo que se suelen transferir y “añadirles además un tercer término breve y culturalmente neutro si el texto lo requiere” (*Ibíd.*: 137). Moya (1993: 240), por su parte, alega que los topónimos se suelen dejar como están en la lengua original o se transcriben o transliteran a no ser que tengan una adaptación castellana ya arraigada en la lengua. Agrega más adelante que no hay razón para seguir manteniendo la forma castellana que presentan algunos topónimos alegando que basta con que los habitantes de un sitio quieran que se llame así y en este caso el procedimiento sería “dar al principio la forma tradicional entre paréntesis [...], y, luego, una vez que se conozca la nueva forma, suprimir el paréntesis” (*Ibíd.*).

La propuesta de Moya parece completa. La única objeción que presenta es que está más enfocada hacia el español, pero sería muy interesante estudiar sus opciones teniendo en cuenta otros idiomas que no disfrutan del mismo sistema ortográfico latino, como es el árabe en este caso. Por su parte, Newmark parece dar una solución factible al tema, aunque no estemos de acuerdo con su primer supuesto: en bastantes ocasiones los topónimos poseen una importancia no solamente política (ej. la *Plaza Tahrir*, la *Plaza Sol*, la *Casa Blanca*) y comercial (ej. el *Canal de Suez*, el *Corte Inglés*, *Harrods*), sino también histórica (ej. *Pearl Harbor*, *Normandía*, el *Coliseo*, *Hiroshima*, *al-Ándalus*, la *Alhambra*), turística (las *Pirámides de Guiza*, el *Río Nilo*, el

Museo del Louvre, Stonehenge, el Gran Cañón, la Torre de Pisa), etc., por lo que la solución dependerá de la carga simbólica que lleve el topónimo y del grado de conocimiento que supuestamente tendrían los lectores, o espectadores en el caso del teatro, sobre dicho topónimo.

Y, finalmente, incluimos también en este apartado los títulos de las obras, que es lo primero que llama la atención a los lectores/espectadores de una obra. Un título puede suponer el comienzo de una experiencia lectora/teatral o puede anunciar el fracaso de ambas. Con lo cual, la importancia de su traducción no es menor que el resto de referencias que estamos analizando aquí.

Tanto los antropónimos como topónimos que se analizan, obviamente, comprenden a los personajes de las obras, así como otros nombres mencionados en ellas. No obstante, no haremos distinción entre ambas categorías.

Antes de comenzar nuestro análisis, consideramos pertinente advertir de un dato importante respecto a nuestro corpus: de las siete obras que lo componen, seis están ambientadas en al-Ándalus y la séptima no muestra ninguna ubicación específica. Este hecho tendrá sus consecuencias como veremos en nuestro comentario acerca de las decisiones adoptadas por el traductor.

A continuación, analizamos la traducción de algunas muestras representativas de los nombres propios, dividiéndolos según el procedimiento empleado en su trasvase. Así, tenemos: *transferencia directa, sustitución, traducción directa, doblote y traducción parcial*.

4.3.3.1. Transferencia directa

Es el caso de los nombres propios que se transfieren al texto meta en su forma original mediante su transliteración. Este procedimiento traslativo ha sido empleado para transferir solamente antropónimos y topónimos:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Fernando	فرناندو
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Isabel de Solís	إيزابل دي سوليس
Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Pedro	پدرو

Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	María (de Padilla)	ماريا باديا
Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Beatriz	بياتريس
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Aben Ruiz	ابن رويث
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Aurora	أورورا
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Teresa	تيريسا
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Jimena (Díaz)	خمينا (دياث)
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Constanza	كونستانثا
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Jerónimo	خيرونيمو
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Alfonso VI	ألفونسو السادس
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	El caballo Babieca	الحصان بابيكا
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Juan	خوان
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Nina	نينا
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Monique	مونيك
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Luterio	لوتريو
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	El Chiclanero	«الشيكلانيرو»
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Manuel	مانويل
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Ana (González)	أنا (جونثالث)
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Claude	كلود
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	El Kempis	كيميس
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Lucien	لوئين
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Magdalena	ماجد لينا
Antropónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Almirante Gorrechea	«الميرانتي كورتشيا»
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Aragón	أراجون
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Puerta de Elvira	باب البيرة
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	El convento de Astudillo	دير أستوديبو
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Rivadecaya	ريباد يكابا
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Logroño	لوجرونو
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Salvatierra	سالفاتييرا
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Vitoria	بيتوريا
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Navarra	نابارا
Topónimos	<i>Azahara</i>	Elvira	إلبيرة
Topónimos	<i>Azahara</i>	Sierra Nevada	سييرا نيفادا
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Casa de los Ceas	بيت دي لاس ثياس
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Palacio Viana	قصر بيانا
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	La Iglesia Mayor de Santa María de Valencia	الكنيسة الكبرى لسانتا ماريادي بلنسيه
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Aragón	أراجون
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Navarra	نبره
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Arbujuelo	«أربوخويلو»
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Campo de Taranz	حقول «تارانز»
Topónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	Albacete	ألباتيني
Topónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	La iglesia de la Magdalena	كنيسة ماجد لينا
Topónimos	<i>Los verdes campos del Edén</i>	El pozo de la Fuensanta	في بئر فوينسانتا

Como se puede observar, se ha empleado este procedimiento para la transferencia de antropónimos en casi todas las obras. Precisamente, se ha usado para trasvasar nombres de persona que no tienen relación alguna con la cultura antroponímica árabe. En todas las obras menos *Los verdes campos del Edén*, se ve justificado el uso de la transcripción, ya que la trama de todas estas obras es histórica: todas hablan de ciertos momentos o personajes en la historia de al-Ándalus. Incluso en *Anillos para una dama*, aunque trata un drama personal que podrían sufrir o haber sufrido muchas mujeres en cualquier momento de la historia en distintos lugares del mundo, lo cuenta haciendo uso de personajes históricos reales bien conocidos en al-Ándalus. Por lo tanto, y aunque estemos seguros de que entre los nombres transcritos algunos les resultarían totalmente nuevos para los lectores, opinamos que el traductor ha acertado en su decisión desde el punto de vista metodológico, ya que tanto lectores como espectadores recibirán las obras en su conjunto que incluye tanto nombres de origen árabe como extranjeros y que estos últimos no les resultarán extraños dado que se trata de una historia harto conocida.

No pasa lo mismo con los antropónimos en *Los verdes campos del Edén*, aunque también es cierto que hemos observado cierta consistencia metodológica en la traducción de los nombres de persona en esta obra, aplicando el mismo procedimiento a lo largo de la misma. La trama dramática que expone la obra puede tener lugar fácilmente en cualquier rincón del mundo que haya sufrido las calamidades de la guerra y que englobe a cierta clase de personas que son consideradas, según los criterios sociales, miserables por vivir en condiciones infrahumanas. Esto hace que el tema de la obra sea extrapolable a cualquier sitio del mundo. Por ello, la insistencia del traductor en mantener los nombres originales de los personajes en su forma original y transcribirlos al árabe no nos parece la mejor opción en este caso.

Al leer esta obra, nos hemos encontrado con acontecimientos muy familiares porque podrían ocurrir perfectamente en la cultura meta. De hecho, la sociedad egipcia padece una realidad muy parecida a la que plantea la obra. Sin embargo, hemos sentido, a la vez, cierto distanciamiento cultural al leer los nombres de los personajes. Es como si fuera un contexto personal pero protagonizado por personas extranjeras desconocidas, lo cual resulta muy desconcertante. A nuestro juicio, el traductor podría haber optado por una traducción creativa, sustituyendo los antropónimos de personajes del texto original por otros de su propia cosecha que resulten

acordes con los personajes en cuestión en su contexto meta, con el fin de conseguir más familiaridad y realismo social de cara a los receptores meta.

Otro caso de pérdida total de connotación, en este caso de extranjerismo, es la transcripción de los nombres *Monique*, *Claude* y *Lucien*. Como se ve claramente, estos tres nombres son franceses. De hecho, *Monique* es una chica francesa, compañera de profesión de *Nina*, que a menudo usa palabras francesas en su diálogo. Con lo cual, el trasvase intacto de estos nombres al árabe ha hecho perder completamente esa característica de extranjera del personaje que en la lengua y cultura de la obra original es evidente.

Entre los nombres que sufren una pérdida parcial de su carga connotativa en su trasvase es *Almirante Gorrechea*. La decisión del traductor en este caso ha sido transcribir los dos componentes del nombre, tomándose así el tratamiento de *Almirante* por el nombre de pila y el segundo como apellido. Es más, en la réplica donde aparece ese nombre, se menciona a otro, el *Chiclanero*, con el fin de realizar una comparación entre ambos basada en la importancia de uno frente a la irrelevancia del otro:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	LUTERIO.—¡Qué desorden! GUARDA: ¿Desorden? Con decirle a usted que la semana pasada, al Panteón de Hombres Ilustres, en vez de al almirante Gorrechea se llevaron al <i>Chiclanero</i> . Ellos vieron dorados y dijeron: las charreteras. Y eran los alamares.	p. 63 r. 281 282	لوتريو: يا للفوضى. الحارس: فوضى؟ لأقول لك ما حدث في الأسبوع الماضي، إلي ضريح «المشهورين» بدلا من ضريح «الميرانتي كورتشيا» حملوا «الشيكلانيرو» وقد خجلوا وقالوا: «الأربطة» وكانوا مزخرفين.	p. 42 r. 279 280

En el caso de *Magdalena*, se advierte un claro desvío metodológico por parte del traductor, ya que ese nombre propio de un personaje histórico-religioso tiene su homónimo en árabe en la tradición cristiana, *ماريا المجدلية*. Transcribir el español en el texto meta hace que el nombre sufra una pérdida total de su connotación, ya que así no se reconoce al personaje. Es más, y adelantamos aquí un caso de toponimia, cuando traduce la iglesia que lleva el mismo nombre, separa el nombre transcrito en árabe en dos. Suponemos que esto se debe a una errata de impresión que agrava aún más el desvío ocurrido en el trasvase de ese nombre.

Otro caso de pérdida total de connotación es el del *Kempis*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	VOZ DEL ALCALDE. –«(...) Los necesitados que puedan ser objeto de reivindicación social, que se reivindicuen. Los demás resignémonos a perderlos, ¡qué caramba! Una administración consciente. Y para ello, un solo medio, no me cansaré de repetirlo: estadística, estadística y estadística. Como dice el Kempis.»	p. 97 r. 866	المحتاجون صوت العمدة: (...) يمكن أن يكونوا هدفا للمطالبة الاجتماعية التي يطالبون بها، والباقون يخضعون للضياع، يا للعجب! إدارة واعية، ولهذا توجد وسيلة واحدة: لا أتعب من تردادها: إحصاء، إحصاء، إحصاء، إحصاء، كما يقول كيمبس.	p. 102 r. 862

Esta réplica es una clara burla del despotismo del sistema gubernamental encarnado en el *Alcalde*. Tomás de Kempis era un canónigo agustino y autor de una de las obras de devoción cristiana más famosas que refleja el espíritu de nuevos movimientos de interioridad religiosa redactada para la vida espiritual de los monjes y frailes. Por eso, al atribuirle en la réplica pedir a la gente atenerse a las estadísticas puede suponer dos cosas: o una clara burla de la ignorancia de los gobernantes que solamente actúan por la fuerza pero no atienden a la razón; o una manera astuta por parte del Alcalde para llamar la atención de la gente religiosa al relacionar el tema de las estadísticas con un personaje histórico y religioso de gran relevancia. Sea cual sea la intención de Gala, se ha perdido completamente al optar el traductor en el proceso traductivo por ese procedimiento, a todas luces, inadecuado.

En cuanto a los topónimos, hemos localizado una cantidad considerable de ellos transcritos en casi todas las obras. En algunos casos, se ve justificado el procedimiento aplicado aunque el topónimo no sea (re)conocido por parte del lector, al ir o bien precedido por otro relativamente conocido (como en los casos de *Logroño*, *Salvatierra*, *Vitoria*, entre otros):

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO. –(...) <u>Logroño</u> , <u>Salvatierra</u> y <u>Vitoria</u> , puesto que yo no puedo defenderlas, me piden que las deje entregarse a Navarra.	p. 54 r. 39	بدرو: (...) لوجرونيو، سالفاتييرا، بيتوريا، واضح أنني لا أستطيع الدفاع عنها، ويطلبون مني أن أسلم نابارا،	p. 90 r. 39

o bien acompañado por otro término clasificador que aclara su naturaleza (como en los casos de *Puerta de Elvira*, *el convento de Astudillo*, *Casa de los Ceas*, *Palacio Viana*, *la Iglesia Mayor de Santa María de Valencia*, *Campo de Taranz*, *el pozo de la Fuensanta*, entre otros); o bien por el contexto (como en *Rivadecaya*, *Arbujuelo*, entre otros):

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO. –(...) En <u>Rivadecaya</u> mis bastardos y mi antiguo valido y muchos nobles, amigos simulados, y los mismos hermanos de mi nueva mujer conspiraban para invadir Castilla y destronarme.	p. 49 r. 20	بردو: (...) ففي ريباد يكايا تأمر الفاجرون، وحاجبي القديم، وكثيرون من النبلاء، والمتظاهرون بصدائقي، وأخوة زوجتي الجديدة أنفسهم علي اجتياح قشتالة وعلي خلعي،	p. 84 r. 20

Por lo que la transcripción en estos casos no causa apenas problemas de comprensión.

En otros casos, el contexto no sirve mucho para identificar la naturaleza del nombre mencionado. En el caso de *Albacete*, la manera en que está citado el topónimo en el diálogo no ayuda mucho en definir su naturaleza: en la versión árabe, podría entenderse como sitio o nombre de persona:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Los verdes campos del Edén</i>	HOMBRE. –(A la DUEÑA.) Mire usted, señora, que yo no le he puesto la mano encima. MUJER 3. ^a –(Señalándose un cardenal.) ¿Y ésto qué es? ¿Un recuerdo de <u>Albacete</u> ?	54 r. 144 145	الرجل: (إلى ربة الخان) انظري يا سيدتي، لم أمد يدي عليها. امرأة 3: (مشيرة إلى أثر الضرب) وهذا؟ أهو تذكر من <u>ألباتيتي</u> ؟	26 r. 142 143

Lo mismo pasa con el resto de ejemplos mencionados arriba, aunque la pérdida es distinta en cada caso. *Elvira*, por ejemplo, se menciona dos veces en *Azahara*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	AZA. –(...) Venía de <u>Elvira</u> , tosca, en <u>Sierra Nevada</u> .	p. 63 r. 7	الزهراء: (...) كنت قادمة من <u>البيرة</u> ، قروية، من <u>سييرا نيفادا</u>	p. 40 r. 7
<i>Azahara</i>	AZA. –(...) Pero hay algo que a Córdoba le falta y yo tuve, antes de conocerte, en mi <u>sierra de Elvira</u> .	p. 70 r. 39	الزهراء: (...) لكن قرطبة يعوزها شئ ماء. كان لدي في <u>جبل البيرة</u> قبل أن أعرفك.	p. 48 r. 39

Llama la atención que la primera vez que el autor del texto original cita ese nombre lo hace directamente sin ningún elemento que determine su categoría, mientras que en la segunda lo precede por *sierra*. Parece que el traductor ha hecho una traducción directa en cuanto a cantidad de palabras en este caso. Es verdad que el lector entenderá que se trata de un lugar, sin embargo, la connotación de ser una sierra e incluso con nieve se pierde completamente, sobre todo que *Sierra Nevada* aparece en la misma réplica n.º 7 y el traductor tampoco aclara que se trata de una sierra y menos con nieve. Es verdad que dos réplicas más tarde dice lo siguiente:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	AZA. –Era un mundo tan nuevo para mí que llegaba desde <u>las nieves de mi sierra...</u>	p. 64 r. 9	الزهراء: كان عالما جديدا جدا بالنسبة لي، قد وصلت من جليد جبالى...	p. 40 r. 9

A nuestro juicio, tampoco esta réplica como contexto remedia la pérdida antes referida porque lo normal es aclarar las cosas la primera vez que aparecen y luego podría realizarse cualquier método de redacción que oscilaría entre omisiones, reducciones, etc.

Se observa también una falta de coherencia en la transcripción de un mismo nombre. En los casos de *Aragón* y *Navarra*, vemos que en el texto árabe aparecen de dos formas: أرجون – أراجون و نيره – نابارا. Esto tiene consecuencias en la recepción, ya que la falta de coherencia podría provocar que el lector entienda que se trata de dos ciudades distintas en cada caso, lo cual no es cierto.

4.3.3.2. Sustitución

La sustitución como procedimiento se utiliza para el trasvase de los nombres propios que tienen un homónimo en la lengua meta. Así, incluimos en este apartado dos tipos de nombres: i) nombres de personas originariamente árabes y han tenido una versión equivalente en lengua castellana; ii) nombres de personas de origen no árabe pero también han tenido su homónimo acuñado y utilizado ya a lo largo de la historia en la lengua árabe. El primer grupo de nombres corresponde en su mayoría a personajes reales procedentes de la cultura arabo-islámica y más concretamente en al-Ándalus. En el primer grupo, el trasvase trataría sencillamente de recuperar la forma original del antropónimo. La traducción del segundo grupo perteneciente también a personajes históricos, en principio tampoco supone ninguna dificultad al tener ya unas formas acuñadas y reconocibles, al menos una parte, tal vez por una élite intelectual de los potenciales lectores o espectadores árabes:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Boabdil	أبو عبد الله
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Moraima	مريمة
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Azarques	بنو الزرقى
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Zagal	الزغل

Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Colón	كولومبوس
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Salomón	سليمان
Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Alburquerque	البوركييري
Antropónimos	<i>Azahara</i>	Azahara	الزهراء
Antropónimos	<i>Azahara</i>	Abderramán Al-Nasir	عبد الرحمن الناصر
Antropónimos	<i>Azahara</i>	Ibrahim	إبراهيم
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Averroes/Ibn Rushd	ابن رشد
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Abu Yusuf	أبا يوسف
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Maimónides	ميمون
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Avicena	ابن سينا
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Aristóteles	أرسطو
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Muhamad ben Abi Amir al-Ma 'Afiri	محمد بن أبي عامر المعافري
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Alhaken II	الحكم الثاني
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Hixen el segundo	هشام الثاني
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Subh	صبح
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	El Arcángel	جبريل
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	Sancho Garcés II	شانجه غرسي الثاني
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Mazdalí	مزدلي
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Almotamid	المعتمد
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Zaida	سيدة
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Alejandro	الإسكندر
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Mío Cid	السيّد
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Alhama	الحامة
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Setenil	شتنيل
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Coín	قوين
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Cártama	قرطمه
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Ronda	رنده
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Loja	لوشة
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Lucena	لوشة
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Alora	ألورا
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Illora	ألورا
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Cipango	ثيانجو
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Catay	قطاي
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Generalife	جنة العريف
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Sevilla	حمص
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	El Alcázar de Sevilla	قصر أشبيلية
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	León	ليون
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Sahagún	سهاجون
Topónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Córdoba	قرطبة
Topónimos	<i>Azahara</i>	Medina Azahara	مدينة الزهراء
Topónimos	<i>Azahara</i>	Gran Aljama	الحامة الكبرى
Topónimos	<i>Averroes</i>	La Mezquita	المسجد
Topónimos	<i>Averroes</i>	La Medina	المدينة

Topónimos	<i>Averroes</i>	La Ajarquía	الشرقية
Topónimos	<i>Almanzor</i>	El Guadalquivir	الوادي الكبير
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Guadiaro	وادي أرو
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Abolafia	أبو العافية
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Juballa	جبالة
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Zamora	سمورة
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Toro	تورو

Antes de proceder a analizar el material incluido en este apartado, nos gustaría señalar que ningún nombre propio de *Los verdes campos del Edén* se ha trasvasado mediante este procedimiento. No nos ha sorprendido este hecho, ya que esta obra trata de un tema social cuyos personajes son gente normal que lleva nombres españoles frecuentes, que no tienen ni origen árabe ni se trata de otros nombres no árabes conocidos históricamente.

En cuanto a los antropónimos, está más que justificada tanto metodológica como traductivamente la decisión del traductor de hacer uso de este procedimiento para su traslado al árabe. Por otra parte, lo más probable es que muchos de estos nombres no sean reconocidos por los lectores. No obstante, no cabe duda de que esto no supondrá grandes obstáculos en la comprensión de la obra y su eventual asimilación, ya que todo parece muy homogéneo con la historia que está siendo narrada en las seis obras donde aparecen. Es más, respecto a los nombres cuyo origen es árabe, tenemos que reconocer que no hemos averiguado el grado de precisión en la traducción de algunos de ellos, debido a la dificultad de encontrar un diccionario de antropónimos español-árabe. No obstante, este detalle no nos ha parecido de mucho interés ya que suponemos que la mayoría de los lectores no expertos en la materia no se preguntará por la veracidad de cada personaje o protagonista en la obra, sino que se dejará llevar por su fluidez.

En lo referente a los topónimos, igual que lo que ha pasado con los topónimos trasvasados mediante la *transferencia directa*, en todas las obras hay unos que son reconocibles y otros que no lo son. Entre los topónimos que podrían resultar familiares al oído de una buena parte de los receptores se encuentran los siguientes: *El Alcázar de Sevilla*, *Córdoba*, *Medina Azahara*. Otros, sin embargo, se reconocerían únicamente por el contexto, como el caso de *Sahagún*, *Zamora*, *Toro*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO. (...) En León descubrí tus grandes ojos. Los besé por primera vez en <u>Sahagún</u> .	p. 45 r. 1	بدرو: (...) في ليون اكتشفت عينيك الواسعتين. قبلتهما لأول مرة في <u>سهاجون</u> ،	p. 79 r. 1

<i>Anillos para una dama</i>	JIMENA. –El padre de este señor que ves aquí, tan serio, escachifolló España repartiéndola entre sus cinco hijos... Los cinco, no; a las niñas sólo les dio <u>Zamora</u> y <u>Toro</u> ,	p. 89-90 r. 379	خمينا: والد هذا السيد الذي تراه هنا جادا تماما قد مزق اسبانيا، قسمها بين ابنايه الخمسة. الخمسة كلا. فقد أعطي لبناته سمورة وتورو فقط،	p. 87 r. 379
------------------------------	---	--------------------	--	-----------------

Un tercer grupo también serían identificados bajo la categoría de topónimos gracias a la información que ofrece el texto sobre ellos, como el caso de *Generalife*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR. –(...) <i>el otro, Generalife, huerta que par no tenía, y el otro, Torres Bermejas, castillo de gran valia...</i>	p. 34 r. 52	الشاعر الجوال: (...) والأخري جنة العريف البستان العديم المثال والأخري القباب الحمراء حصون عظيمة	p. 109 r. 52

El cuatro grupo ya está clasificado y definido como tal por medio de notas a pie de página (como *Juballa*) elaboradas por el traductor –“جباللة: من ضواحي مدينة بلنسية”– (Juballa: uno de los suburbios de Valencia)–.

Está claro que los tres últimos grupos sufrirían una pérdida parcial al transferirse sin agregar más información en el texto árabe, como ocurre en el cuarto grupo que lleva una nota a pie de página, lo cual tampoco está aceptado como la mejor solución en la traducción teatral. Se reconocerían como nombres de lugares pero sin tener la información necesaria sobre ellos que en el texto original va implícita. Opinamos que lo más idóneo en este caso habría sido, como mínimo, contextualizar dónde se encuentra cada municipio o lugar para que el lector o espectador pudiera ubicar geográficamente los sucesos y completar así el contexto y el cotexto de la obra.

Otro caso de pérdida parcial ha sido el de la *Mezquita* y la *Medina*. El autor del texto árabe ha optado por la neutralización de las referencias culturales españolas –‘la *mezquita*’ y ‘la *medina*’– que en el propio texto original vienen escritas en mayúscula. En español, basta con poner la inicial de un nombre de lugar en mayúscula para entender que se trata de un lugar en concreto. Sin embargo, el árabe, como ya quedó señalado, carece de este tipo de marcas ortográficas. Por eso, aquí la traducción trasvasa literalmente el término identificativo como si se tratara de un nombre común, haciendo caso omiso a toda la información implícita que transmite la forma original. Por lo tanto, hubiera sido mucho mejor hacer uso del procedimiento de

amplificación para añadir al menos un clasificador que indique con precisión que se trata de la *Mezquita de Córdoba* en el primer caso y de la *Medina Azahara* en el segundo: por ejemplo, poner en árabe مسجد قرطبة القديم (*la antigua Mezquita de Córdoba*) و مدينة الزهراء في قرطبة (*Medina Azahara en Córdoba*).

No obstante, ha habido muchos casos en los que el traductor no ha acertado en la identificación de algunos topónimos, por lo que se ha desviado bastante de las invariantes metodológica y traductiva. Hubo casos de inconsistencia traductiva: *Loja* y *Lucena*, la primera en Granada y la segunda en Córdoba y, sin embargo, incomprensiblemente se han convertido en el texto árabe en la misma localidad: لوشة (*Loja*). Aunque el lector no conociera estos lugares, se pierde la idea de que se trata de dos lugares distintos. Lo mismo se repite con *Íllora* (en Granada) y *Alora* (en Málaga): las dos han sido transvasados al árabe por el mismo topónimo: ألورا.

En otros casos, la réplica misma donde se menciona el topónimo no ofrece ninguna información ni antes ni después que aclare la categoría de topónimos. Es el caso de *Setenil*, *Coín*, *Cártama*, *Ronda*:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	(Antes, unos versos cantados por un Juglar) BOAB. –Alora, <u>Setenil</u> , <u>Coín</u> , <u>Cártama</u> , <u>Ronda</u> ... Muley Hacén abdicó, desesperado, en el tío El Zagal.	p. 29 r. 27	أبو عبد الله: ألورا، شتنيل، فوين، قرطمة، رنده... تنازل مولاي الحسن عن العرش يائساً من عمي الزغل.	p. 103 r. 27

Otro desacierto metodológico se ve en el caso de la *Alhama*: el contexto no sirve para aclarar que se trata de un sitio porque según la manera en la que está mencionado en la réplica, podría tratarse de un sitio, un grupo de legionarios del ejército o simplemente una palabra cuyo significado es desconocido por algunos:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR – <i>Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada desde la puerta de Elvira hasta la de Bibarrambla. Cartas le fueron venidas cómo <u>Alhama</u> era ganada: las cartas echó en el fuego y al mensajero mataba.</i>	24 r. 9	الشاعر الجوال: بينما كان يتجول الملك العربي في مدينة غرناطة من باب البيرة إلى باب الرملة وصلته رسائل تخبره بسقوط الحامة رمى بالرسائل في النار وقتل الرسول.	96 r. 9

En *Cipango* y *Catay*, el traductor sigue la misma estrategia del texto original de utilizar las denominaciones toponímicas antiguas de las regiones de Japón que en la baja Edad Media era *Cipango*, mientras que *Catay* es el nombre que se dio en los relatos de Marco Polo antiguamente a la parte de China que cae entre los ríos Yangzi y Amarillo. En la versión árabe, se puede deducir que se trata de nombres de regiones, sin embargo, se pierde totalmente la ubicación geográfica. Por eso, la pérdida aquí afectaría a la recepción. Lo mismo ocurre con el trasvase de la ciudad andalusí de Sevilla por حمص, aunque el autor del texto original no recurre a ninguna denominación antigua para designar dicho ente. Hemos averiguado que se trata de una denominación antigua de esta ciudad andaluza. No obstante, la decisión acarrea una consecuencia negativa, ya que se confundiría esta ciudad con la ciudad siria actual de Alepo que en árabe lleva el mismo nombre, lo cual supone una pérdida total del mensaje y un notorio desvío metodológico y traductivo.

Otros casos de confusión como consecuencia al desvío metodológico los encontramos en el trasvase de *León* y la *Ajarquía*. En la versión árabe, la primera se confundiría fácilmente con la ciudad francesa *Lyon*, mientras que la segunda se confundiría con una provincia egipcia que se escribe de la misma forma en árabe. Es verdad que los acontecimientos de la obra transcurren en Córdoba, sin embargo, esto se sabe más tarde, ya que ese topónimo aparece en la primera acotación que abre el guion. En todos estos casos el traductor pudo haber añadido clasificadores de distinta índole mediante el procedimiento técnico de amplificación para contextualizar y ubicar geográficamente estos topónimos.

Cerramos este subapartado con el análisis de unos casos muy llamativos desde el punto de vista de la desviación metodológica de trasvase. Los topónimos *Gran Aljama*, el *Guadalquivir*, *Guadiaro* y *Abolafia* fueron sustituidos sin añadir nada que los contextualice ni define por lo que se pierde su función pragmática: en el primer caso se trata de una mezquita, no obstante, en el texto árabe –“الحامة الكبرى”– suena a una ciudad o una plaza amplia dedicada a la guerra; en el segundo caso, la traducción –“الوادي الكبير”– significa literalmente el ‘valle grande’, sin clasificarlo con el término نهر (*Río*), lo cual dificulta su identificación por parte de los receptores, ya que en la actualidad el término árabe وادي no se usa como sinónimo de نهر como se hacía aquí en al-Ándalus, sino para designar únicamente a un valle; en el tercer caso en la versión árabe ni siquiera se puede advertir de la naturaleza del topónimo para identificarlo con un río al

trasvasarlo como وادي أرو (Valle Aro); en el cuarto y último caso el traductor tampoco ha hecho uso de alguna técnica traductiva que ayude a los receptores del texto meta a reconocer el topónimo como un molino, por lo que ha provocado incluso a que dicho topónimo pueda ser confundido con un antropónimo.

4.3.3.3. Traducción directa

Mediante este procedimiento traslativo, los nombres propios se traducen literalmente, atendiendo tanto a la carga denotativa como a la funcional o pragmática, sin ninguna intervención relevante por parte del traductor. Las referencias incluidas aquí, aparte de los topónimos, son títulos propios de personas en concreto:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
	<i>Los verdes campos del Edén</i>	<i>Los verdes campos del Edén</i>	حقول عدن الخضراء
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	El rey católico	الملك الكاثوليكي
Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Los bastardos	العاهر/الفاجر/النجلاء/الفاجرون/الفجار
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Los reyes almohades	ملوكنا الموحدين
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Emir de los creyentes	أمير المسلمين
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Rey de los beréberes	أمير البربر
Antropónimos	<i>Averroes</i>	Rey de los dos continentes	أمير البرين
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	El Victorioso	المنصور
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	El Ambicioso	الطموح
Antropónimos	<i>Almanzor</i>	El Azote de Dios	سيف الله
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	El Señor Dios de los ejércitos	الرب، رب الحيوش
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	La Santa Trinidad	الثالوث المقدس
Antropónimos	<i>Anillos para una dama</i>	“la del marido envidiado”	زوجة المحسود
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Montefrío	جبل الثلج
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Torres Bermejas	القباب الحمراء
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	La Puerta del Vino	بوابة النبيذ
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	La Puerta de la Justicia	بوابة العدالة
Topónimos	<i>Almanzor</i>	El patio de los naranjos	بهو البرتقال

Igual que en los otros procedimientos de traducción, hay casos donde la aplicación de la traducción directa en el trasvase de los nombres propios ha favorecido al texto meta y otros casos que no han corrido la misma suerte. Antes que nada, el empleo de la *traducción directa* ha

resultado metodológicamente acertado en el trasvase del título de una obra de nuestro corpus, *Los verdes campos del Edén*, así como de varios títulos propios, como en los casos del *rey católico*, los *reyes almohades*, *rey de los beréberes*, *rey de los dos continentes*, el *Victorioso*, el *Ambicioso*, la *Santa Trinidad*, “*la del marido envidiado*”.

Sin embargo, en otros casos la aplicación de este procedimiento ha producido notables desvíos traductivos. Por otra parte, una inconsistencia traductiva flagrante se detecta en la transferencia del título propio, *los bastardos*, de tres formas diferentes: العاهر، الفاجر، النغلاء. Es verdad que las tres palabras son sinónimas en árabe, sin embargo, emplear tres sinónimos para referirse a la misma persona produce una sensación de que se está hablando de una persona distinta en cada caso. Es más, a pesar de que el texto original habla de dos personas, *Enrique Trastamara* y *Fadrique, el Maestre de Santiago*, en ningún momento recurre el traductor a usar el dual en el texto meta. El hecho de usar el plural, que en árabe indica tres personas o más, podría desorientar a los receptores, sobre todo, en espacios donde ese título aparece una sola vez sin ninguna referencia anterior o posterior. La confusión aumenta al usar dos formas de plural para el mismo vocablo: el plural irregular o fracto “الفجار/النغلاء” y el plural regular o sano “الفاجرون”, lo cual incrementaría aún más la desorientación de los lectores. A continuación, ofrecemos las réplicas donde aparecen estos títulos para que se pueda observar la confusión que crea:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –Todo lo hizo la guerra a nuestro amor. Mi madre, la nobleza, el valido Alburquerque, la inquietud de mis hermanos <u>los bastardos</u> , la vecindad con Francia. (...)	p. 46 r. 6	بدرو: جعلت الحرب كل شيء ضد حبنا، أمي، والنبلاء، والمشير البوركيري وقلق أخوتي، النغلاء، والجوار مع فرنسا... (...)	p. 80 r. 6
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) <u>Los bastardos</u> mayores, Enrique Trastamara y Fadrique, el Maestre de Santiago, se sonreían. Esa noche pude saber por qué...	p. 47 r. 9	بدرو: (...) الفاجرون الكبار انريكي تراستمارا، وفديريك رئيس الرهبانية الحربية في شانت ياقيب كانوا بيتسمون، هذا المساء قد وقعت على السبب...	p. 81 r. 9
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Alburquerque y sus enemigos <u>los bastardos</u> se habían aliado contra mí. (...)	p. 48 r. 20	بدرو: (...) البوركيري واعدائه الفجار تحالفوا ضدي. (...)	p. 83 r. 20
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Trastamara, <u>el bastardo</u> , aspirando al trono de mis antepasados,	p. 50 r. 22	بدرو: (...) تراتامارا، العاهر يتطلع إلي عرش أسلافي،	p. 85 r. 22
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO –(...) Guerra con Aragón. Guerra con <u>el bastardo</u> . Sangre, sangre otra vez.	p. 54 r. 39	بدرو: (...) حرب مع أراجون. حرب مع الفاجر، دم، مرة أخرى دم،	p. 90 r. 39

Otro caso de inconsistencia traductiva es el de *Emir de los creyentes*. Este título aparece una vez en *Averroes* y otra en *Almanzor*. La primera vez lo trasvasa como أمير المسلمين y la segunda, أمير المؤمنين:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Averroes</i>	VOZ 4. ^a –En un escrito se dirigió al <u>Emir de los creyentes</u> llamándolo “Rey de los beréberes”, sin utilizar título reverencial ninguno.	p. 142 r. 32	صوت 4: في رسالة وجهها إلي أمير المسلمين لقبه «بأمير البربر» دون أن يستخدم أي لقب من ألقاب التوقير.	p. 22 r. 32
<i>Almanzor</i>	VOZ INFANTIL –Yo, Hixen el segundo, Califa de Córdoba, <u>Emir de los creyentes</u> y favorecido de Dios, deseo otorgarte, como regalo de boda, el título de Doble Visir, que sólo ostenta el padre de tu esposa Asma, el valiente Galib,	p. 167 r. 66	صوت طفل: إنني هشام الثاني، خليفة قرطبة أمير المؤمنين – رضي الله عنه – أريد أن أمنحك – هدية زواجك – لقب الوزير الأول الذي يفخر بحمله فقط أب زوجك أسماء، غالب الشجاع،	p. 66- 67 r. 66

Es verdad que en los dos casos se trata de dos personas distintas –Almanzor vivía en el siglo X, mientras que el personaje designado en la obra *Averroes* pertenece al siglo XI–, no obstante, el cargo es el mismo y en el texto original se usa el mismo título, por lo que la consistencia debería estar presente. Igualmente, la traducción de *Azote de Dios* por سيف الله es otra muestra de la confusión que podría acarrear el uso de un título concreto de forma genérica, ya que سيف الله (la Espada de Dios) era el título propio de Jālid ibn al-Walīd, personaje de gran importancia en la historia del Islam. Utilizar este título para designar a otra persona provocaría ciertas asociaciones histórico-culturales erróneas, sobre todo porque este tipo de títulos están arraigados en la memoria de los potenciales receptores meta y relacionados con contextos histórico-sociales concretos.

A su vez, la traducción del *Señor Dios de los ejércitos* es otro caso de falta de coherencia metodológica. En el apartado 4.3.3.6., comentaremos un caso parecido, el de *Dios de Sabaoth*, y veremos que, por su parte, significa *Dios de los ejércitos*. Sin embargo, veremos más adelante que se traducirá mediante otro procedimiento, la *traducción funcional*, que domestica la referencia respectiva. No obstante, en el caso que tenemos aquí, *Dios de los ejércitos*, el traductor opta por la traducción literal, aunque esta referencia y la otra –*Dios de Sabaoth*– tienen la misma función identificativa. Una explicación podría ser porque la traducción – الرب، رب –الجيش no se contradice con la cultura social meta que predomina, la musulmana. Aun así, hay que destacar la falta de coherencia en el tratamiento de referencias parecidas.

En cuanto a los topónimos, no han sido muchos los que fueron trasvasados mediante este procedimiento de traducción directa. De las cinco muestras recogidas arriba en la tabla, hay algunas –como el caso de las *Torres Bermejas*– transferidas mediante la traducción directa dando lugar a un texto coherente desde el punto de vista de la recepción, mientras que en otras –como los otros cuatro casos– han provocado desvíos traductivos con algunas pérdidas en el texto meta. En la muestra que ofrecemos a continuación, la de las *Torres Bermejas*, el empleo de la traducción directa ha resultado favorable, concretamente gracias a la información que ofrece el clasificador que lo sucede y que identifica su naturaleza toponímica:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	JUGLAR. –(...) y el otro, <i>Torres Bermejas</i> , castillo de gran valía...	p. 34 r. 52	الشاعر الجوال: (...) والأخري القباب الحمراء حصون عظيمة	p. 109 r. 52

Sin embargo, al ser un procedimiento basado en la traducción literal, no ha pasado lo mismo con otros casos, como la *Puerta del Vino*, la *Puerta de la Justicia* y el *patio de los naranjos*. La literalidad en su traducción sin más especificación ha dado lugar a una pérdida parcial del mensaje, provocada por la falta de correspondencia exacta en la connotación referencial de cada topónimo. Aunque el nombre aparece en el texto meta exactamente igual que en el texto de partida, se pierde una parte esencial de la información: en los dos primeros casos, se refiere a dos sitios que forman parte del recinto de la Alhambra y, en el tercero, se trata de un patio que se encuentra en la Mezquita de Córdoba:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>La Alhambra</i>	MORAI. –(...)El dolor está llamando con su mano de piedra a la <u>Puerta del Vino</u> .	p. 35 r. 56	مريمة: (...) الألم يطرق بيده الصخرية يواية النبيذ	p. 110 r. 56
<i>La Alhambra</i>	BOA. –En la <u>Puerta de la Justicia</u> , la mano del dolor descenderá a la llave y abrirá poco a poco mis Palacios...	p. 35 r. 57	أبو عبد الله: في يواية العدالة، يد الألم تتدلي إلي المفتاح، وتفتح قصور شيئا فشيئا..	p. 110 r. 57
<i>Almanzor</i>	(Un viento silba por el patio de los <u>naranjos</u> . Hace rodar las fichas del tablero.)	p. 175	(تهب ريح عبر بهو البرتقال، يدخرج قطع الشطرنج،)	p. 75

El caso de *Montefrío* representa otro ejemplo de pérdida grave también de la connotación referencial del topónimo. La traducción literal de *Montefrío* en árabe se aproxima bastante a los valores denotativos que tiene el topónimo compuesto por dos morfemas en el texto meta, descomponiéndolo: جبل الثلج (monte de hielo). Sin embargo, el topónimo original se refiere a una

localidad situada en la comarca de Loja en la provincia de Granada. La literalidad mantenida en el trasvase de esta referencia, sin duda, no ayudaría a los receptores del texto meta a una identificación correcta del topónimo al confundirlo con un monte quién sabe dónde.

4.3.3.4. Doblete

Este recurso metodológico traslativo implica emplear dos procedimientos o más en el trasvase de un mismo nombre propio. A menudo, el doblete juega a favor de unas traducciones más claras, más fluidas y sin obstáculos para la comprensión. En nuestro corpus, se ha recurrido a este recurso para trasvasar los nombres propios en varios casos:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Mahoma	النبي محمد
Antropónimos	<i>La Alhambra</i>	Cosroes	أم كسرى
Antropónimos	<i>El Alcázar de Sevilla</i>	Fadrique de Castilla	فديريك دي قشتالة
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Las Torres de la Alhambra	بروج الحمراء
Topónimos	<i>La Alhambra</i>	Ese fresco Genil	نهر شنيل البارد
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Zahira	مدينة الزاهرة
Topónimos	<i>Almanzor</i>	Zahara	مدينة الزهراء
Topónimos	<i>Azahara</i>	La Morena	الجبل الأسمر
Topónimos	<i>Azahara</i>	La Nevada	جبل الثلج
Topónimos	<i>Averroes</i>	El Guadalquivir	نهر الوادي الكبير
Topónimo	<i>Almanzor</i>	(las calles vacías de) Aldehuela de Calatañazor	شوارع الدويلة الخالية في قلعة النسور
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	San Pedro de Cardeña	دير سان بدرو دي كاردينيا
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Molina	محلة مولينا
Topónimos	<i>Anillos para una dama</i>	Cullera	نهر كويرا

Como podemos apreciar, el doblete ofrece una solución eficaz en los casos donde el resto de procedimientos traslativos por separado se quedarían cortos para trasladar al texto meta la totalidad de la referencia antropónímica o toponímica. No obstante, nos hemos percatado de que a lo largo del corpus analizado, se ha empleado esta técnica en casos de transferencia de topónimos más que en los antropónimos.

Mahoma, al ser un personaje histórico y la figura más importante en la religión musulmana, se suele mencionar en árabe precedido por el título النبي (el Profeta). Con lo cual, se ha usado en su trasvase la sustitución junto con la amplificación al añadir un clasificador al nombre: النبي, reproduciendo un texto acorde con la cultura social meta. Por el contrario, en los casos de *Fadrique de Castilla* y *Cosroes* se ha producido un desvío metodológico: en el primer caso, se ha empleado la transferencia directa junto con la traducción directa. Aun así, la transliteración de la preposición ‘de’ por ‘دي’, que en árabe no tiene ningún sentido, ha acarreado una pérdida parcial en el nombre. Una amplificación hubiera sido mejor para aclarar la naturaleza del antropónimo, añadiendo un clasificador entre *Fadrique* y *Castilla* para determinar su cargo o relación con esta ciudad. La misma pérdida se produce en *Cosroes* al emplear la sustitución junto con la amplificación en su trasvase. Concretamente la amplificación ha dado lugar a un claro desvío traductivo, teniendo en cuenta que el nombre en árabe es كسرى sin más, por lo que precederlo de أم (*madre*) conlleva además una pérdida en el mensaje del original, que supuestamente está hablando de una persona, mientras que la traducción se refiere, por culpa de este añadido desafortunado, a otra, la madre.

Por otro lado, la aplicación del recurso del doblete en el trasvase de los topónimos ha resultado, en la mayoría de los casos, totalmente acertada. Se ha conseguido transmitir tanto la denotación como la connotación implícita en el original: ha habido casos de amplificación más sustitución (como en *ese fresco Genil, Zahira, Zahara*); otros de amplificación más transferencia directa (como en *el Guadalquivir, San Pedro de Cardeña, Molina, Cullera*); otros de amplificación más traducción directa (como en *la Morena, la Nevada*); y otros de traducción directa más sustitución (como en *las Torres de La Alhambra*).

Conviene decir que, aunque en unos casos se ha visto el clasificador repetido por encontrarse en la réplica original antes o después del nombre propio –en el caso de la *Morena* y la *Nevada*, la réplica original contiene la palabra *sierra*, y en el de *Zahara* aparece en la réplica original la palabra *medina*–, aun así esa repetición corresponde a los requerimientos de la fluidez en el texto meta, aparte de ajustarse a las normas lingüísticas de la lengua meta:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>Azahara</i>	AZA. –(Off) No es posible. Dios ha distribuido a su gusto el monte y la	p. 70 r. 41	الزهراء: (خارج المشهد) ليس في الإمكان، إن الله قد صنع بإرادته الجبل	p. 48 r. 41

	llanura, el frío y el calor. A tu sierra la llaman <u>la Morena</u> . A mi sierra la llaman <u>la Nevada</u> .		والسهل، والحر والقورور، يطلقون علي جبلك هنا اسم الجبل الأسمر، ويطلقون علي جبلي جبل الثلج،	
<i>Almanzor</i>	SUBH –¿No te parece un desafío haber comenzado a construir una ciudad que se llama <u>Zahira</u> , al lado opuesto de Córdoba del que se halla <u>Zahara</u> , la ciudad del Califa?	p. 171 r. 78	صبح: ألا يبدو لك أن هذا تحد أن تبدأ في بناء مدينة الزاهرة في الجانب المقابل من قرطبة حيث توجد مدينة <u>الزهراء</u> مدينة الخليفة؟	p. 70 r. 78

Sin embargo, el mal empleo del doblete a veces ha resultado negativo para la traducción, como en el caso de *Aldehuela de Calatañazor*. La referencia entera corresponde a una localidad en la provincia de Soria. En este caso, el traductor se ha decantado por sustituir nada más que *Calatañazor* por su homónimo árabe: قلعة النصور (castillo de halcones), mientras que ha transliterado la primera parte del topónimo: الدويلة. Esta transliteración ha dado lugar a mucha confusión al producir una traducción en forma diminutiva que significa *el pequeño país*. Consecuentemente, se ha producido una pérdida total de la connotación del topónimo porque, en vez de referirse a una pequeña aldea como indica el original, pasa a referir a un pequeño país que se encuentra dentro de un castillo.

Por otra parte, la falta de coherencia metodológica del traductor puede notarse claramente cotejando las traducciones de los topónimos analizadas en este apartado con las que corresponden a los mismos topónimos recogidos en los apartados anteriores. En los apartados 4.3.3.2. y 4.3.3.3., el traductor ha empleado la *sustitución* y la *traducción directa* para transferir topónimos idénticos a otros en cuya traducción ha empleado el doblete. Por ejemplo, *Molina* ha sido trasvasada mediante el doblete, como vemos en la tabla mencionada más arriba, empleando la sustitución más la amplificación en su trasvase: محلة مولينا (el municipio de Molina); por su parte, *Cullera* se ha transferido mediante los mismos dos procedimientos: نهر كويرا (el río de Cullera). De tal forma que se ha identificado la naturaleza del topónimo en el texto meta. No obstante, en los apartados arriba citados, hemos destacado casos de localidades, municipios, ríos, molinos, patios de mezquitas y de la Alhambra que se han transmitido sin ninguna especificación de su naturaleza. Es más, la inconsistencia metodológica se observa notablemente en la traducción del *Guadalquivir*: una vez se transfiere mediante el doblete, como se ve en la tabla anteriormente mencionada, empleando la sustitución más la amplificación – نهر الوادي الكبير (el río Guadalquivir)–, mientras que en otro caso se trasvasa únicamente mediante la sustitución (véase

apartado 4.3.3.2.). Esta falta de coherencia metodológica da lugar a confusiones e incoherencias textuales que afectan notablemente a la recepción.

4.3.3.5. Traducción parcial

Se trata de casos en los que el traductor omite ciertos componentes en el nombre propio y traduce solamente una parte del mismo. Los ejemplos más destacados donde se ha empleado esta técnica son los títulos de los cinco guiones de la colección *Paisaje andaluz con figuras*:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
Antropónimo		<i>Si las piedras hablaran</i> “El fruto coronado” (La Alhambra)	الحمراء
Antropónimo		<i>Si las piedras hablaran</i> “Al otro lado de la primavera” (El Alcázar de Sevilla)	قصر أشبيلية
Antropónimo		“Paisaje con figuras” “Azahara”	الزهراء
Antropónimo		“Paisaje con figuras” “Averroes”	ابن رشد
Antropónimo		“Paisaje con figuras” “Almanzor”	المنصور بن أبي عامر
Antropónimo	<i>La Alhambra</i>	Aixa, es decir “la honesta”	عائشة
Antropónimo	<i>La Alhambra</i>	Zoraya, es decir “lucero matutino”	ثرثيا
Antropónimo	<i>Azahara</i>	Al-Nasir, el Victorioso	الناصر
Antropónimo	<i>Almanzor</i>	Almansur bi-llah. El victorioso por Dios	المنصور بالله

La traducción parcial de los títulos arriba citados hace que se pierda la noción de que se trata, en realidad, de dos series distintas. En el apartado 3.2.3., donde presentamos las obras del corpus, comentamos que la colección *Paisaje andaluz con figuras* reúne guiones de ambas series: *Si las piedras hablaran* y *Paisaje con figuras*. El hecho de eludir ese dato en el texto meta ha supuesto una pérdida en la originalidad de las obras. Es más, los dos primeros guiones tienen como título principal “El fruto coronado” y “Al otro lado de la primavera”, y luego dos títulos, que llamaría secundarios, que son, en el primer caso, *La Alhambra* y, en el segundo, *El Alcázar de Sevilla*, que no son más que indicadores del lugar donde transcurren los sucesos de los capítulos. El traductor hace caso omiso de los títulos originales y transmite los secundarios solamente. Las consecuencias de esta manipulación se notan más claramente en la segunda obra, *Al otro lado de*

la primavera, dado que la última frase de la última réplica de su guion termina con la misma frase que compone el título principal, rimando así con el principio y estableciendo un enlace con él que evoca un final emocionante:

Obra	TO	Página/ Réplica	TM	Página/ Réplica
<i>El Alcázar de Sevilla</i>	PEDRO. –(...) Y hasta pronto, María de Padilla, compañera. Hasta muy pronto, porque voy a buscarte encarnizadamente, con dientes y con uñas, con las urgencias de un recién casado, al sitio en el que estás, debajo del azahar y de las rosas al otro lado de la primavera...	p. 55 r. 39	بدرو: (...) إلى اللقاء الوشيك يا ماريا دي باديا، يا ريفيتي، إلى اللقاء الوشيك جدا، لأنني سأبحث عنك، - في عنف - بأسناني وأظفاري، بشهوات رجل حديث الزواج، في أي مكان تكونين فيه، تحت زهور البرتقال، وتحت الورود، في الضفة الأخرى من الربيع...	p. 91 r. 39

Como se ve, la belleza rítmica y el final emocionante se pierden completamente en el texto meta que termina con la traducción literal del título original de este capítulo pero, debido a que el texto meta ya lo había eliminado, no se establece ningún vínculo entre el principio y el final.

Aparte de todo esto, al cambiar el título de la colección, *Paisaje andaluz con figuras*, a خمس مسرحيات أندلسية (*Cinco dramas andalusíes*), se produce un desvío traductivo voluntario de la naturaleza de las obras: la colección original recoge unos guiones televisivos, mientras que la traducción, mediante esa manipulación del título, los trasvasa como obras de escenario.

En el caso de los antropónimos, el empleo de este procedimiento ha acarreado un efecto favorable en la traducción. En los casos de *Aixa*, es decir “la honesta” y *Zoraya*, es decir “lucero matutino”, la omisión de la explicación que sigue al antropónimo está completamente justificada, ya que, en árabe, el significado de *Aixa* y *Zoraya* no concuerda con la siguiente explicación que ofrece el texto original, con lo cual la traducción de esta explicación hubiera dado lugar a mucha confusión por recoger significados incompatibles. Aunque si los hubiese traducido como sobrenombre detrás de los nombres (ثريا شمس الصباح) و (عائشة الحرة) (*Aixa la Honesta*) y (*Zoraya Lucero Matutino*), recurriendo al doblete, habría recogido toda la información del texto original y habría respetado la intención del autor de deleitar a sus receptores por la belleza de los significados de los nombres árabes en cuestión. En los otros dos casos, *Al-Nasir*, el Victorioso y *Almansur bi-llah*. El victorioso por Dios, el texto meta es sustitución de la primera parte de cada uno –*Al-Nasir* y *Almansur bi-llah*– y, al mismo tiempo, traducción directa de la segunda parte –*el Victorioso* y *El victorioso por Dios*–. Así, la

traducción de las dos partes de cada uno hubiera producido una redundancia sin sentido en el texto meta.

4.3.3.6. Traducción funcional

Con este procedimiento el traductor realiza adaptaciones facultativas en el trasvase de los nombres propios con el fin de acercarlos a la cultura meta:

Categoría	Obra	Nombre propio en español	Nombre propio en árabe
Antropónimo		<i>Paisaje andaluz con figuras</i>	خمسة مسرحيات أندلسية (Cinco dramas andalusíes)
Antropónimo	<i>Anillos para una dama</i>	EL Dios de Sabaoth	الإله القادر القوي القادر
Antropónimo	<i>Anillos para una dama</i>	Santa María y su Hijo Jesucristo, que vive y reina con Dios Padre y el Espíritu Santo	(الله الحي القيوم)

En este caso, las muestras que se han trasvasado según el citado procedimiento no han sido muchas, pero sí importantes temáticamente o desde el punto de vista metodológico. Un ejemplo destacado es el título de la colección *Paisaje andaluz con figuras*. Como hemos señalado antes, la colección recoge dieciséis guiones, sin embargo, se han traducido solamente cinco de ellos. Así, consideramos justificada la metodología seguida por el traductor quien quiso aclarar desde el primer momento el número exacto de obras incluidas en la traducción. Aunque deberíamos apuntar que, como hemos especificado en el apartado anterior 4.3.3.5., emplear la palabra مسرحيات (obras teatrales) en el texto meta produce cierta manipulación voluntaria de la naturaleza de las obras, cambiándolas de guiones televisivos a obras teatrales que pueden ser representadas.

En los otros dos casos, se observa claramente la intención del traductor de acercarse a la cultura religiosa musulmana que predomina en la lengua meta. Las dos referencias son una clara muestra de literatura litúrgica cristiana, concretamente, una parte de una plegaria dirigida a la Virgen María y a su hijo Jesús. Sin embargo, el traductor ha optado por cambiar el carácter religioso excluyente del texto original –cristiano– por otro que goza de más seguidores en la cultura meta –los receptores meta representan una mezcla de musulmanes y cristianos– confiriéndole un carácter ecuménico. En el primer caso, الإله القادر o القوي القادر significan el *Dios*

Todopoderoso o el *Omnipotente* y *Todopoderoso* respectivamente, ya que la traducción del original se ha realizado de dos formas distintas. A nuestro juicio, la modificación realizada en la traducción del nombre respecto al original no contradice con el trasfondo religioso del personaje que lo pronuncia –el obispo Jerónimo– por ser calificaciones usadas por ambos, cristianos y musulmanes, en la cultura meta. Asimismo, el hecho de haber usado dos formas en árabe para el mismo nombre original no supone ninguna inconsistencia, ya que las dos formas en árabe no implican apenas significados distintos ni contradictorios. Sin embargo, no pasa lo mismo con la segunda referencia: (الله الحي القيوم) (*Dios, el Viviente, el Subsistente*). A nuestro juicio, los lectores se sentirían confusos al ver un tal *Jerónimo* –un claro nombre extranjero y todo lo extranjero en la cultura árabe generalmente no se relaciona con el Islam– pronunciando palabras y expresiones propias de uso musulmán. De modo que se produce aquí un notable desvío metodológico que conlleva una pérdida casi total de la connotación de esa unidad de traducción lexicalizada.

Volviendo al primer ejemplo, y relacionándolo con otro ejemplo que hemos comentado antes en el apartado 4.3.3.3., nos gustaría comentar que *Sabaoth* en hebreo es la forma plural de ‘hueste’ o ‘ejército’, lo cual quiere decir que el *Dios de Sabaoth* significa el *Dios de los ejércitos*. Curiosamente, estas dos últimas denominaciones aparecen en la misma obra, *Anillos para una dama*, sin embargo, la metodología seguida por el traductor en el trasvase de ambas es distinta: en el primer caso, como hemos visto, lo hace mediante la traducción funcional, mientras que en el segundo emplea el procedimiento de la traducción directa, como hemos visto en el apartado 4.3.3.3. Así, aparte de las objeciones antes observadas, vuelve a notarse la falta de consistencia metodológica en la traducción de una misma referencia.

5. Conclusiones

Cuando el ojo y el oído, que son el primer canal de recepción de un texto leído o representado, no se encuentran cómodos, es señal de que hay algún obstáculo que dificulta el proceso de recepción. De ahí que un texto sea mejor o peor recibido que otro. Estos elementos forman parte del proceso de comunicación, que se puede entender como una cadena de eslabones entrelazados. Si falla uno, se colapsa todo el proceso.

Ahora es momento de recapitular. Y para hacerlo, resumimos el objetivo principal que venimos planteando en esta tesis. Una traducción de una obra de teatro, realizada para ser leída, que no tenga en cuenta las necesidades de recepción de los potenciales lectores conllevará prácticamente las mismas consecuencias que otra traducción de una obra del mismo género concebida para ser representada, pero que no tome en consideración las exigencias del público espectador. Y si las exigencias de los receptores en los dos casos anteriores coinciden, entonces y de forma automática los dos textos comunicados coincidirían por su parte. Dicho de otra forma, estaríamos hablando prácticamente del mismo proceso de comunicación, aunque teniendo lugar en dos dimensiones distintas: una textual y otra representacional. Es importante resaltar que el orden de sucesión es irrelevante, es decir, no importa qué dimensión precede a cuál –la textual a la representativa o viceversa–, lo más importante es que son dos procesos consecutivos de un mismo hecho: el hecho teatral. Con lo cual, es absurdo hacer separaciones entre ellos y, más grave aún, establecer diferencias que desliguen uno de otro. Al contrario, hace falta unificar el método de acercamiento hacia ambos para que la recepción de la obra sea exitosa e igual en los dos casos: la lectura y la representación.

El corpus seleccionado en esta tesis puede considerarse un ejemplo muy ilustrativo de lo que acabamos de comentar. Todos los originales fueron publicados posteriormente a su representación. Más aún, los textos publicados son realmente los guiones que se han usado en todas las representaciones, hecho que justifica el editor en los siguientes tres puntos:

- “- Su rectificación habría supuesto un desvío de su inicial sentido.
 - La educación de imagen de los espectadores no hará sino enriquecer y ampliar su lectura.
 - El interés manifestado por miles de personas se refería a aquello que habían visto, y que deseaban luego leer con mayor detenimiento. La doble percepción multiplica el efecto”
- (Gala, 2000: 3).

Como podemos observar, en el corpus original representación y texto son la misma cosa. Es más, el texto publicado sin ninguna modificación respecto a la puesta en escena es una forma para, primero, reafirmar la representación como objetivo último de una obra teatral y, segundo, enriquecer la recepción del texto con el fin de conseguir prácticamente la misma recepción entre un público más amplio, en este caso, lectores. Ahora, trasvasar este corpus con la intención de producir una traducción para ser leída que podría más tarde adaptarse a las exigencias del público espectador meta es una flagrante traición a las intenciones del original. Los originales publicados no intentaron en ningún momento cambiar la esencia teatral de los textos de Gala porque su prioridad era mantener el mismo tipo de recepción que habían conseguido antes al ser representados. Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo en las traducciones. Se ha producido una traducción literaria cuya prioridad es la belleza de la palabra, sin tener en cuenta las características que distinguen al género que está tratando. Si esto no es traición a la esencia del texto, entonces habrá que volver a considerar lo que implica el concepto de *infidelidad* en traducción.

Pasando a las cuestiones teóricas, no es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando empiezan a plantearse en mayor escala las reflexiones sobre la traducción teatral, aunque su práctica es muy anterior al nacimiento de los Estudios de Traducción. Con todo, el verdadero *renacimiento* de los estudios sobre la traducción teatral puede localizarse hacia finales de los noventa del siglo pasado y principios del nuevo milenio. Es entonces cuando los estudios sobre esta rama conocen un *boom* sin precedentes respecto a la cantidad, temática y lenguas de traducción.

La naturaleza dual del género teatral, percibido como texto y representación, ha sido la causa fundamental del dilema que más ha preocupado a los investigadores hasta hoy día: ¿deberían hacerse dos traducciones, una para la lectura y otra para la representación, de un mismo original o acaso una traducción podría funcionar igualmente en las dos dimensiones? Sin lugar a dudas, esta disyuntiva es una consecuencia directa de la misma problemática que han sufrido los estudios del teatro como género. Por ello, hemos dedicado el primer capítulo de esta tesis a hacer un recorrido epistemológico-cronológico de los estudios más destacados sobre este ámbito, junto con un apartado para discutir en detalle las opiniones de los estudiosos respecto a la dualidad teatral con el fin de delimitar el panorama de esta problemática, sus orígenes y desarrollo.

Tradicionalmente, se ha considerado el teatro siempre como literatura desligándolo de su eventual representación. No obstante, es en los años treinta y cuarenta del siglo pasado y gracias a los esfuerzos de los estudiosos del Círculo de Praga, junto con las aportaciones de otros investigadores polacos, cuando la reflexión sobre el teatro empieza a tomar otro rumbo. La puesta en escena comienza a ocupar una parte significativa en los estudios, considerando el teatro como texto y representación, y, consecuentemente, empiezan a hablar de una semiótica del texto y de otra de la representación. Con todo, dentro del Círculo mismo coexisten opiniones divergentes, las cuales en su contraposición enriquecen las aportaciones de los investigadores. Mientras que la mayoría de los estudiosos del Círculo consideran texto y representación como dos niveles de un mismo hecho, incluso dándole mayor interés a la última, Veltruský insiste en la esencia literaria del texto dramático, al que considera género literario escrito para ser leído según las convenciones de su género, mientras que su relación con la representación queda fuera de sus límites genéricos.

Esta misma opinión ha sido una de las bases más importantes en las cuales se ha apoyado Susan Bassnett durante su cambio de postura respecto a la traducción teatral que sucedió hacia mediados de los ochenta. Hoy día, Bassnett es la máxima representante de la opinión que aboga por traducir el teatro como literatura porque, según ella, todo lo que sucede a partir del texto es responsabilidad de otros agentes, director, actores, etc. Al otro lado, se halla Patrice Pavis quien lidera la postura contraria que considera el teatro a la luz de la representación en detrimento del texto: para él, una traducción debería estar orientada a la cultura meta y, por ende, a los receptores meta que son los espectadores. Así, en el segundo capítulo hemos dedicado un apartado a discutir las distintas opiniones de los investigadores respecto a esta dualidad en la traducción teatral. Pero antes hemos procedido a realizar un recorrido por los estudios sobre la traducción teatral para rebatir la convicción, enraizada entre algunos hasta hoy día, de que es un campo de investigación todavía yermo. Es verdad que si lo comparamos con los estudios sobre la traducción de la novela o la poesía, el teatro ocuparía un tercer lugar. Pese a todo, con los datos bibliográficos que hemos incluido en ese capítulo, el panorama transmite mucho más optimismo que lo imaginado con respecto al presente y el futuro de la rama. En este segundo capítulo, hemos definido también los tres criterios que distinguen al teatro frente a la narrativa y la poesía: la *oralidad*, la *inmediatez* y la *multidimensionalidad*, tres características que nacen de la esencia representativa eventual de cualquier texto dramático. Más tarde, hemos aprovechado estos tres

criterios para el análisis del corpus práctico. Recordamos una vez más que el corpus de este proyecto se centra en siete obras: cinco guiones de la colección *Paisaje andaluz con figuras* (*El fruto coronado*, *Al otro lado de la primavera*, *Azahara*, *Averroes* y *Almanzor*) y dos comedias, *Anillos para una dama* y *Los verdes campos del Edén*. Nos hemos servido también de las dos colecciones *Paisaje con figuras* y *Si las piedras hablaran* para aclarar algunas cuestiones respecto a los primeros cinco guiones. Para el análisis, hemos recurrido al esquema metodológico propuesto por Alejandro L. Lapeña (2014, 2015), que estuvo inspirado por otros modelos anteriores: Merino (1994), Ezpeleta (2007), Brumme (2008) y Littau (1993). En nuestro caso, lo hemos adaptado a las características de nuestro corpus: traducciones para la lectura que todavía no se han representado; así, hemos considerado al lector en esta tesis en calidad de actor y espectador de las obras, ya que en una lectura *representa* la obra mediante su lectura *silenciosa* y, a la vez, es quien la recibe gracias a su *asistencia* lectora. A lo largo del análisis, el criterio básico que nos ha guiado siempre ha sido la representatividad, en primer lugar, cualitativa y, en segundo lugar, cuantitativa. Por ello, hemos incluido solamente aquellas muestras cuya incidencia en las traducciones es significativa. Como consecuencia de lo anterior, hemos descartado algunos de los elementos que incluye cada uno de los tres criterios básicos que forman el esquema de análisis por falta de muestras representativas. A la vez, hemos realizado alguna modificación en el tipo de muestras que se analiza en algunos de estos elementos. Tras los ajustes comentados, el esquema ha quedado tal como sigue:

Oralidad	Fluidez	
	Cacofonía	
	Puntuación y conectores	
	Interjecciones	
	Calcos	
Inmediatez	Ambigüedades	
	Tratamientos	Formas de cortesía
		Apelativos cariñosos
Multidimensionalidad	Referencias culturales	Insultos y palabras malsonantes
	Nombres propios	Antropónimos
		Topónimos
		Títulos de las obras

Como podemos ver con respecto al esquema original, hemos descartado los *encadenamientos*, los *elementos de realce*, los *neologismos* con sus dos tipos, los *juegos de palabras* y el *argot* por falta de muestras representativas en el corpus. De la misma forma y por la misma razón, en el apartado de análisis de la *oralidad* nos hemos limitado a analizar la *cacofonía* y las *interjecciones* sin prestar atención a la *eufonía* ni a las *onomatopeyas*, estas últimas incluidas en el esquema original. Asimismo, en la *inmediatez* hemos tratado las *ambigüedades* en su totalidad, sin dividir las en *deseadas* y *no deseadas* como establece la metodología original, porque nuestro objetivo ha sido analizar las ambigüedades producidas en las traducciones y no las existentes en los originales. En el apartado de la *multidimensionalidad*, hemos aplicado algunas modificaciones que responden tanto a las características de nuestro corpus como a los criterios de análisis seguidos en este trabajo. Así, en los *tratamientos* hemos tratado los tres fenómenos del esquema original: *formas de cortesía*, *apelativos cariñosos* e *insultos y palabras malsonantes*; sin embargo, la división interna del apartado no ha correspondido a estos tres fenómenos, sino a los procedimientos de traducción aplicados en su traslado del español al árabe. Por tanto, hemos dividido los tratamientos en seis subapartados, según el procedimiento de traducción aplicado: i) la *traducción directa*; ii) la *omisión*; iii) la *traducción funcional*; iv) la *amplificación*; v) la *sustitución*; y, vi) la *transferencia directa*. Para los procedimientos de traducción, hemos aprovechado en parte dos sistemas de clasificación: el de Newmark (1992: 117-129) junto con la clasificación mencionada en Schultze (1991: 91-92). Hemos pretendido así aprovechar el planteamiento genérico de Newmark con la especificidad de la clasificación mencionada en Schultze, que se ha usado para la traducción de los nombres propios. Y como en esta tesis se analiza la traducción de muchos elementos, incluidos los nombres propios, nos ha parecido oportuno conciliar ambas propuestas. También hemos realizado ciertas modificaciones en el subapartado de los *nombres propios*. Coincidiendo con el esquema original, hemos analizado los *antropónimos* y los *títulos* de las obras analizadas, pero hemos descartado los nombres *de cosa* por su falta de representatividad en el corpus y los hemos sustituido por los *topónimos*, cuya presencia, por el contrario, es muy abundante. Al igual que en los *tratamientos*, hemos dividido las referencias analizadas en los *nombres propios* según los procedimientos traslativos aplicados en su traducción. Así, hemos establecido cinco subapartados: i) la *transferencia directa*; ii) la *sustitución*; iii) la *traducción directa*; iv) el *doblete*; v) la *traducción parcial*; y, vi) la *traducción funcional*.

A lo largo del análisis, hemos constatado una alta presencia de desvíos y pérdidas –parciales y totales– en todos los elementos analizados con respecto al original. A la vez, hemos detectado una tendencia extranjerizante por parte del traductor en el traspaso a la lengua árabe de los elementos culturales en todas las obras. A continuación, procedemos a desglosar con más detalle los resultados del análisis realizado:

En la *oralidad*, hemos analizado los siguientes fenómenos:

1. La *fluidez*: hemos detectado casos de desvíos traductivos y metodológicos debidos a estructuras inusitadas de frases, colocaciones inusuales de sintagmas, repeticiones sin sentido, cambio de prosa en verso, traducciones literales de connotaciones desconocidas en el contexto árabe y calcos metodológicos de normas estilísticas usuales en el español pero que no lo son en el árabe.

2. La *cacofonía*: las muestras analizadas han incluido ejemplos de poesía, dichos populares y canciones en los cuales hemos detectado una pérdida total de la belleza estilística del original debida a la falta de mantenimiento de la rima y, por ende, del ritmo existentes en los originales.

3. La *puntuación y conectores*: en unos casos hubo problemas en reconocerlos, en otros confusiones en su identificación y en terceros cambios en su trasvase al texto meta, lo que ha provocado frases incomprensibles, redundancia sin sentido, finales incompletos, falta de concordancia entre sujeto y verbo, contradicción en la información incluida en el texto meta y ambigüedades y frases malsonantes e incorrectamente estructuradas.

4. Las *interjecciones*: no siempre se tuvo en cuenta su carga connotativa, por lo que muchas veces se han producido pérdidas en su traslado que oscilan entre parciales y totales. En ocasiones, se ha notado cierta inconsistencia pues se dan varias versiones para una misma interjección en el texto meta. Eso aparte de la obvia extranjerización en el traslado de otras, transliterándolas y creando interjecciones nuevas en la versión árabe que no tienen sentido. Es más, en algunos casos la traducción mostraba una alternancia entre las dos modalidades del árabe, la estándar y la dialectal, al introducir interjecciones propias del dialecto egipcio dentro de una frase elaborada en modalidad estándar. En el caso de las interjecciones que tienen más de una connotación según el contexto, a veces el traductor no ha tenido en cuenta el contexto en que aparecían y ha usado el equivalente árabe equivocado, perdiéndose por completo su connotación original lo que, por

su parte, añade un grado de extranjerización que dificulta la comprensión y, por ende, la recepción del texto meta.

En la *inmediatez*, hemos estudiado lo siguiente:

1. El *calco*: el uso abusivo e injustificado de este fenómeno lingüístico ha dado lugar en distintas partes del corpus a unas traducciones extranjerizadas, llenas de elementos lingüísticos extraños y construcciones oracionales desconocidas para el receptor. Se ha mantenido en varios sitios del texto meta la misma estructura, puntuación, dimensión y elementos culturales del original, por lo que las traducciones se han visto desbordadas de estructuras ajenas al sistema lingüístico meta, frases incomprensibles o forzadas y sin naturalidad, así como oraciones sin sentido o incoherentes semánticamente con el resto del texto. La consecuencia directa ha sido un fracaso considerable en la transmisión de la información y en las intenciones del texto original. El *calco* aparece sobre todo en *Los verdes campos del Edén*, lo que ha provocado que la traducción de esta obra sea la más extranjerizada de todas.

2. Las *ambigüedades*: con ambigüedades nos hemos referido a las partes donde la traducción ha resultado confusa, ambigua y, a veces, contradictoria. Las ambigüedades en las traducciones se han producido debido a varias razones, las más importantes han sido: el mal reconocimiento del tipo de conjunción usado en el original, el cambio –pensamos involuntario– de la puntuación de algunas frases en la traducción, el reconocimiento erróneo del léxico o el desvío metodológico-tractivo en su traducción, el cambio ambiguo del léxico original por otro árabe sin sentido, el uso del significado equivocado de las palabras polisémicas, la interpretación inadecuada de las categorías morfosintácticas de la oración y las paráfrasis injustificadas que dan lugar a sobretraducciones y a otras ambigüedades tanto léxicas como semánticas. De nuevo, *Los verdes campos del Edén* ha vuelto a ser la obra con más ambigüedades, lo que reafirma el carácter extranjerizante de su traducción.

En la *multidimensionalidad*, hemos examinado los siguientes elementos:

1. Los *tratamientos*: hemos considerado los procedimientos usados en el traspaso de las *formas de cortesía*, los *apelativos cariñosos* y los *insultos y palabras malsonantes*. Así, hemos encontrado seis procedimientos con ocurrencia significativa:

i) *traducción directa*: ha sido usada con cierta recurrencia en el traslado de los tratamientos al texto meta. En algunos casos, se ha constatado cierta alternancia injustificada entre las modalidades lingüísticas al trasvasar el tratamiento en dialecto egipcio mientras que el resto de la frase está en modalidad estándar. En otros casos, se ha detectado una inconsistencia traductiva en la transferencia del mismo tratamiento, lo cual ha dado lugar a cambios de registro, de uno informal a otro más formal, provocando connotaciones ambiguas en el contexto meta. Asimismo, ha habido a veces pérdidas insalvables en el mensaje como en el caso de Monique, la chica francesa en *Los verdes campos del Edén*, cuya identidad extranjera se ha visto anulada debido a una traducción que ha obviado por completo este hecho.

ii) *omisión*: en algunos casos, la omisión era injustificable, lo cual ha producido una incoherencia semántica por haber rebajado el registro formal; en otros, ha conllevado pérdidas en las intenciones originales, como en los casos de omisión de algunos mimos.

iii) *traducción funcional*: en general, el uso de este procedimiento ha favorecido la funcionalidad de la traducción, puesto que en la mayoría de los casos, salvo unos pocos, la funcionalidad de la traducción en su contexto cultural meta ha primado sobre la denotación literal de las palabras.

iv) *amplificación*: en general, se ha usado para superar la inexistencia de equivalentes de algunos tratamientos en la lengua meta, lo cual ha servido para dotar de mayor funcionalidad a la traducción en su contexto meta.

v) *sustitución*: se ha empleado para trasvasar los tratamientos españoles de origen árabe usando la palabra original árabe, lo cual ha favorecido la coherencia histórica y lingüística en el texto meta.

vi) *transferencia directa*: en general, su uso ha provocado pérdidas de connotación en el texto meta, además de fomentar una extranjerización desfavorable.

2. *Las referencias culturales*: en este apartado, hemos examinado cómo se ha trasvasado al texto meta uno de los fenómenos más problemáticos. Para ello, hemos considerado los siguientes elementos culturales:

i) las *figuras retóricas*: el *símil*, la *metáfora* y el *doble sentido* son las más representadas. El procedimiento traslativo predominante en su transferencia ha sido la *traducción directa*, lo que ha dado lugar a frases bastante ambiguas que, en ocasiones, pueden ser hasta ofensivas por incluir significados ajenos a la cultura árabe, pero frecuentes en la española. Asimismo, este procedimiento ha acarreado notables pérdidas –parciales y totales– de las intenciones originales.

ii) las *expresiones idiomáticas* o *modismos*: en la mayoría de los casos, ha predominado la *traducción directa*, lo que ha extranjerizado el texto produciendo cierta dificultad de comprensión por emplear frases sin sentido.

iii) la *intertextualidad*: igual que en los dos casos anteriores, la extranjerización ha sido la estrategia por excelencia en la transferencia de estos fenómenos culturales debido a la aplicación mayoritaria de la *traducción directa* y la *transferencia directa*. Esto ha causado pérdidas en las connotaciones, efectos e intenciones del original que han oscilado entre pérdidas parciales y totales, lo cual ha obstaculizado la recepción fluida.

iv) las *frases hechas*: en general, han supuesto una dificultad o incluso una falta de comprensión debido a los procedimientos de traducción utilizados, que variaban entre la *traducción directa* y la *creativa*; su utilización no ha desembocado en un texto meta funcional, sino que ha incrementado la extranjerización al dar como equivalentes frases sin sentido.

v) las *costumbres* y *tradiciones*: los ejemplos más representativos se encuentran mayoritariamente en *Los verdes campos del Edén* y, especialmente, en las referencias a las uvas y su relación con la celebración de la Nochevieja, junto con otras prácticas tradicionales. Igual que en los demás recursos culturales, la extranjerización ha sido la estrategia predominante, debido al empleo de la *traducción directa*, lo que ha provocado frases sin sentido o con un sentido confuso al trasladar costumbres ignoradas por los lectores del texto meta sin ofrecer ningún tipo de aclaración.

3. Los *nombres propios*: en este apartado, hemos tratado la traducción de los *antropónimos*, los *topónimos* y los *títulos* de las obras que forman el corpus de esta tesis. Igual que los *tratamientos*, hemos dividido las muestras tratadas aquí según los procedimientos empleados en su traducción. Así, hemos constatado cinco procedimientos con ocurrencia significativa:

i) *transferencia directa*: en los casos de las obras históricas, su uso ha favorecido el texto meta al tratarse de nombres extranjeros que forman parte de una época histórica conocida, con lo cual su transliteración ha producido una coherencia semiótica así como histórica entre nombres y obras, enriqueciendo al lector meta con información relevante para la trama que está leyendo. Mientras que en el caso de *Los verdes campos de Edén*, la transliteración ha jugado en contra de una recepción fluida, ya que el lector se encontrará con una trama social cotidiana pero llena de nombres extranjeros, lo cual supondría una ruptura injustificada en el hilo de lectura. Es más, la transliteración de estos nombres ha producido pérdidas parciales y totales al no tener en cuenta su supuesta connotación en el texto original. En cuanto a los topónimos, la transliteración ha jugado en contra de una adecuada comprensión de la naturaleza del topónimo, provocando pérdidas parciales y totales que perjudican la recepción.

ii) *sustitución*: se ha aplicado para devolver a la lengua árabe los antropónimos y topónimos que están escritos en español pero cuyo origen es árabe. Respecto a los antropónimos, el procedimiento empleado ha sido el más idóneo porque ha servido para establecer coherencia semiótica e histórica entre la trama y sus personajes. En cuanto a los topónimos, algunos no han supuesto problemas de comprensión, caso de los más famosos como Granada o Córdoba, mientras que otros han sufrido pérdidas, o bien parciales por no estar clara la naturaleza del nombre o bien totales por emplear a veces el mismo nombre en árabe para dos topónimos españoles distintos o mencionar los topónimos sin ninguna información antes o después o incluso usar nombres de topónimos en árabe que provocarían confusiones con nombres de otros sitios más conocidos para el lector árabe.

iii) *traducción directa*: su empleo ha dado lugar en ocasiones a confusiones al emplear varios sinónimos en la traducción de un mismo apodo, lo que puede despistar y hacer pensar que se trata de más de una persona; confusiones entre personas diferentes al emplear con unos nombres apodos que se usaban con otros más famosos para el lector meta; pérdidas parciales y totales en la connotación de los topónimos al traducirlos literalmente sin añadir información que identifique su naturaleza.

iv) *doblete*: su empleo en el trasvase de los antropónimos ha provocado en ocasiones extranjerización en el texto meta, obstaculizando la comprensión y, por tanto, la lectura. Al

otro lado, en la mayoría de los casos el uso del doblote en los topónimos ha favorecido el texto meta, ayudando a aclarar la naturaleza del sitio de que se trata.

v) *traducción parcial*: se ha empleado mayoritariamente en el trasvase de los títulos de los guiones de la colección *Paisaje andaluz con figuras*, en cuyo caso ha supuesto una pérdida parcial de la información transmitida por el título original con relación a su pertenencia a series diferentes. En cuanto a los antropónimos, su empleo ha permitido una recepción más fluida y una comprensión sin problemas al evitar las confusiones en la traducción.

vi) *traducción funcional*: ha habido casos donde la traducción ha favorecido una recepción fluida, de fácil acceso y sin obstáculos de comprensión, mientras que ha habido otros donde el texto meta ha dado lugar a cierta confusión por presentar incompatibilidad entre las referencias y quiénes las dicen y en qué contexto.

Como hemos podido constatar, la extranjerización ha sido la estrategia predominante en la traducción de las obras seleccionadas de Antonio Gala. Sin lugar a dudas, la estrategia extranjerizante no favorece una recepción fluida que facilite la comprensión de los elementos léxicos, gramaticales o culturales. Dicho de otra forma, tanto la fluidez de lectura como la comprensión del texto se verían afectadas por esta extranjerización que ha afectado negativamente al texto meta: frases ambiguas e incomprensibles; sintagmas y estructuras inusuales; construcciones oracionales forzadas y sin naturalidad; pérdida de estilismo lingüístico debido a la falta de rima y ritmo en lo que supuestamente es poesía rimada; redundancia sin sentido de ciertas palabras o sintagmas; interpretación errónea de las categorías morfosintácticas con la consiguiente falta de concordancia entre los componentes de la frase y, por tanto, confusiones y malentendidos; contradicciones en la información transmitida; inconsistencia en las modalidades lingüísticas usadas; connotaciones ajenas a la cultura meta; inconsistencia semiótica entre la trama de una obra y los nombres de sus personajes; referencias culturales desconocidas y, por tanto, incomprensibles, etcétera, etcétera.

Dentro del objetivo fundamental de esta tesis ha tenido una relevancia especial la propuesta metodológica que clasifica las características distintivas del texto teatral y que nos ha servido para analizar un corpus de traducciones que todavía no se ha escenificado y cuya traducción se ha hecho principalmente para la lectura. Las muestras seleccionadas para el análisis han

mostrado cómo no se ha prestado mucha atención a estas características a la hora de trasvasar las obras españolas a la lengua árabe, lo cual ha producido unas traducciones cuya recepción adolece de fluidez y naturalidad en la comprensión.

Nos gustaría recordar que esta metodología fue desarrollada y aplicada en una tesis doctoral anterior (Lapeña, 2015), pero con la diferencia de que el corpus de obras analizado ya se había escenificado. En la tesis de Lapeña se estudiaron los cambios entre la traducción y su escenificación a partir de las propuestas de los actores y las expectativas de los espectadores meta; en cambio en nuestro caso, hemos estudiado hasta qué punto las traducciones cumplen con las expectativas de un público lector a la luz de las particularidades distintivas de las obras tratadas. Si en los dos casos –la tesis doctoral de Lapeña y la nuestra– ha sido posible aplicar la misma metodología de análisis, que recoge las características esenciales que distinguen el género teatral, y, al mismo tiempo, en los dos casos se ha podido conseguir datos fiables gracias a la aplicación de la misma metodología aunque los dos corpus presentan casos diferentes, creemos que esto es una prueba definitiva de que una sola traducción que respete las exigencias del género teatral podría funcionar perfectamente en ambas dimensiones, la textual y la representacional. Así, esperamos haber justificado el objetivo principal de esta tesis: no hacen falta dos traducciones –una para la lectura y otra para el escenario– de un mismo original, sino que una puede funcionar en los dos niveles siempre y cuando respete las características que definen al género teatral.

Es nuestra obligación señalar que las conclusiones de esta tesis se refieren al contexto de la traducción a la lengua árabe. En otras palabras, los resultados obtenidos aquí se han hecho teniendo en cuenta el contexto lingüístico y cultural árabe. De ninguna forma es nuestra pretensión generalizar los resultados. Debe más bien entenderse como un examen del contexto de la traducción teatral a la lengua árabe, a la luz del dilema clásico de la traducción dramática, ya que, hasta donde llegamos a alcanzar, no se han elaborado estudios que tengan en cuenta estas dos dimensiones juntas, a pesar de su importancia para la traducción teatral a la lengua árabe, por un lado, y para la situación del teatro extranjero representado en los países árabes, en este caso Egipto, por otro.

En una entrevista en línea efectuada en 2004 por el periodista Mohammad Alÿaraihi⁶⁵, el famoso dramaturgo egipcio, Alfred Faraÿ, destacó como una de las razones de la mala situación del teatro en Egipto en general, y del teatro extranjero representado allí en particular, el poco presupuesto dedicado a esta actividad. Según este dato, creemos que reducir el proceso a una sola traducción, que podría llevarse directamente al escenario, sería una manera eficiente de facilitar el que una obra extranjera pudiera llegar a los escenarios egipcios, ya que hacer un texto y luego adaptarlo para el escenario supone un gasto extra que encarece el proceso.

Además, para corroborar la validez del examen que hemos realizado del corpus de traducciones, buscamos datos sobre los ejemplares vendidos de las mismas y la información obtenida fue la siguiente:

- *Paisaje andaluz con figuras*: fue editada tres veces; la primera tuvo 1000 ejemplares, la segunda 2000 y la tercera 10000.
- *Anillos para una dama*: fue editada tres veces; la primera tuvo 10000 ejemplares, la segunda 3000 y la tercera 2000.
- *Los verdes campos del Edén*: fue editada una sola vez y tuvo 2000 ejemplares⁶⁶.

Según estos datos, se ve claramente que las traducciones no tuvieron el éxito esperado entre el público árabe, sobre todo la última obra. Tal vez se deba esta falta de éxito a la extranjerización evidente que hemos detectado a lo largo del análisis, lo cual podría haber desanimado a los lectores. La calidad de las traducciones que forman el corpus de esta tesis, que en principio son traducciones para ser leídas, se ha visto rebajada a la luz de los criterios de análisis aplicados aquí. Consecuentemente, opinamos que si el traductor tuviera presentes estos criterios a la hora de llevar a cabo esta tarea, la calidad de estas traducciones mejoraría. Y si consideramos que estos criterios son los que hay que tener en cuenta para hacer que una obra teatral sea representable, habremos conseguido unificar la práctica en las dos dimensiones: así, la traducción para ser leída sería, gracias a este planteamiento, apta también para ser representada y, por lo tanto, no harían falta dos traducciones para un mismo original.

Esperamos haber argumentado claramente el principal objetivo de esta tesis y haber justificado bien la postura que venimos adoptando a lo largo de ella. Asimismo, es nuestro deseo

⁶⁵ http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1221 (03.09.2015)

⁶⁶ Información obtenida durante un encuentro personal que tuvimos con el traductor en agosto, 2010.

haber podido aportar algo nuevo al campo de la traducción teatral en la combinación lingüística español-árabe, combinación que, en nuestra opinión, no ha gozado hasta el momento presente de mucha atención por parte de los investigadores de la traducción.

6. Bibliografía

a) Referencias bibliográficas

- Aaltonen, Sirkku (1996). *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuu: University of Joensuu.
- Aaltonen, Sirkku (1997). "Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to the Study of Drama Translation". En: Snell-Hornby, Mary *et al.* (eds.), *Translation as intercultural communication: Selected papers from the EST Congress – Prague 1995*. Ámsterdam: John Benjamins, pp. 89-97.
- Aaltonen, Sirkku (2000a). "Review of *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*". En: *Resenhas*, pp. 255-258. Disponible en <file:///C:/Users/Sharrouna/Downloads/Dialnet-MovingTargetTheatreTranslationAndCulturalRelocatio-4925494.pdf> (última consulta: 11.05.2015)
- Aaltonen, Sirkku (2000b). *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Albaladejo, Juan Antonio (2012). "Problemas relacionados con la traducción de textos de teatro: marcación intralingüística, (in)equivalencia genérica y escenografía del Wiener Volkstheater". En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 167-178.
- Albiñana, Bartolomé Sanz (2009). *La connotación sexual de los puns en algunas traducciones de Hamlet*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- Alter, Jean (1981). "Review of *The Semiotics of Theatre and Drama*". En: *Poetics Today*, vol. 2, n.º 3, pp. 264-266.
- Alter, Jean (1990). *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Álvarez, Rosa Ana (1998). *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos: Análisis semiológico*. Kassel: Reichenberger y Universidad de Oviedo.
- Amorós, Andrés (1988). "La investigación teatral en España: Hacia una historia de la escena". En: *Boletín Informativo Fundación Juan March*, n.º 177, pp. 3-12.

- Amossy, Ruth (ed.) (1981). *Drama, Theatre, Performance. A Semiotic Perspective*. Special issue of *Poetics Today*, 2:3. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Trad. por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. [en línea] Disponible en <http://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf> (última consulta: 25.08.2014)
- Arrowsmith, William y Shattuck, Roger (eds.) (1961). *The Craft and Context of Translation: a Symposium*. Austin: University of Texas Press.
- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*. Trad. por Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.
- Askari, Mojtaba y Akbari, Alireza (2014). “Challenges in Translation of Proper Nouns: A Case Study in Persian Translation of George Orwell’s *Animal Farm*”. En: *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, vol. 2, n.º 2, pp. 19-28.
- Baamonde, Gloria (1982). “Signos cinésicos y proxémicos”. En: VV.AA., *Teatro: textos comentados. «La rosa de papel» de D. Ramón del Valle-Inclán*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 60-68.
- Baamonde, Gloria (1986a). “Caracteres generales del diálogo dramático”. En: *LEA (Revista Lingüística Española Actual)*, vol. 8, n.º 2, pp. 209-218.
- Baamonde, Gloria (1986b). “Aproximación semiológica a la expresión gestual en Valle-Inclán”. En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo. Madrid: C.S.I.C., pp. 835-841.
- Baamonde, Gloria (1988). *Discurso dramático y discurso narrativo en “Tirano Banderas”: La cuestión del género literario*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Baines, Roger *et al.* (eds.) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Baker, Mona (ed.) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Barthes, Roland (2003). “Literatura y significación”. Trad. por Carlos Pujol. En: Barthes, Roland, *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 353-376.
- Bassnett, Susan (1978). “Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance”. En: Holmes, James, *et al.* (eds.). *Literature and Translation. New*

- Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*.
Leuven: Acco, pp. 161-176.
- Bassnett, Susan (1981). "The Translator in the Theatre". En: *Theatre Quarterly*, vol. 10, n.º 40, pp. 37-48.
- Bassnett, Susan (1985). "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". En: Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Nueva York: St. Martin's Press, pp. 87-102.
- Bassnett, Susan (1990). "Translating for the Theatre: Textual Complexities". En: *Essays in Poetics*, vol. 15, pp. 71-83.
- Bassnett, Susan (1991a). "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". En: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n.º 1, pp. 99-111.
- Bassnett, Susan (1991b). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Bassnett, Susan (1998). "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre". En: Bassnett, Susan y Lefevere, André (eds.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 90-108.
- Bassnett, Susan (2000). "Theatre and Opera". En: France, Peter, (ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford UP, pp. 96-103.
- Ben Chaim, Daphna (1984). *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Michigan: UMI Research Press.
- Bennett, Susan (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Bigliuzzi, Silvia *et al.* (eds.) (2013). *Theatre Translation in Performance*. Nueva York, London: Routledge.
- Blau, Herbert (1982). *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press.
- Blau, Herbert (1983). "Ideology and Performance". En: *Theatre Journal*, vol. 35, n.º 4, pp. 441-460.
- Blau, Herbert (1990). *The Audience*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Bobes, Jovita (1997). *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel: Reichenberger y Universidad de Oviedo.

- Bobes, M^a del Carmen (1986). “Los sistemas de signos en “Ligazón”. Texto literario y texto espectacular”. En: *LEA (Revista Lingüística Española Actual)*, vol. 8, n.º 2, pp. 143-167.
- Bobes, M^a del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes, M^a del Carmen (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña.
- Bobes, M^a del Carmen (1989). *La semiología*. Madrid: Síntesis.
- Bobes, M^a del Carmen (1992). *El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bobes, M^a del Carmen (1997a). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Bobes, M^a del Carmen (1997b). “Posibilidades de una semiología del teatro”. En: Bobes, M^a del Carmen, (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 295-322.
- Bobes, M^a del Carmen (2001). *Semiótica de la escena: Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- Bobes, M^a del Carmen (2004). “La semiótica teatral en la última década del siglo XX”. En: Pujante, José David (coord.), *Caminos de la semiótica en la última década del siglo XX: Cursos de invierno 2002, “Los últimos 10 años”*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, pp. 21-37.
- Boehm, Philip (2001). “Some Pitfalls of Translating Drama”. En: *Translation Review*, vol. 62, n.º 1, pp. 27-29.
- Bogatyrev, Petr (1938). “Semiotics in the Folk Theater”. En: Matejka, Ladislav y Titunik, Irwin R. (eds.) (1986), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Massachusetts y Londres: MIT Press, pp. 33-50.
- Boswell, Laurence (1996). “Interview. The Director as Translator”. En: Johnston, David (ed.), *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, pp. 145-152.
- Braga, Jorge (2010). “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”. En: *Estudios de traducción*, vol. 1, pp. 59-72.
- Brisset, Annie (1996). *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Québec: 1968-1988*. Trad. por Rosalind Gil y Roger Gannon. Toronto: University of Toronto.
- Brower, Reuben A. ([1961] 1974). “Poetic and Dramatic Design in Versions and Translations of Shakespeare”. En: Brower, Reuben A., (ed.) *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 139-158.

- Brumme, Jenny (2008). "Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind". En: Brumme, Jenny (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 21-64.
- Buezo, Catalina (1999). "Dificultades en la traducción de un texto dramático: *Glengarry Glen Ross* de David Mamet". En: *Traducción, interpretación, lenguaje (TIL)*, 2. Madrid: Fundación Actilibre, pp. 65-80.
- Cantalapiedra, Fernando (1982). *Semiótica del espacio: "La Celestina"*. Barcelona: Acit.
- Cantalapiedra, Fernando (1983). *Semiótica del objeto: "La Celestina"*. Barcelona: Acit.
- Cantalapiedra, Fernando (1986). "Los rasgos pertinentes del espacio en *La Celestina*". En: Garrido, Miguel Ángel (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. Madrid: C.S.I.C., pp. 285-298.
- Cantero, Susana y Braga, Jorge (2011). "Del libro a las tablas: traducir para la escena". En: Sáez Rivera, Daniel M. et al. (eds.), *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Carlson, Harry G. (1964). "Problems in Play Translation". En: *Educational Theatre Journal*, vol. 16, n.º 1, pp. 55-58.
- Carlson, Marvin (1989). "Theatre Audiences and the Reading of Performance". En: Postlewait, Thomas y Mcconachie, Bruce A. (eds.), *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, pp. 82-98.
- Carlson, Marvin (1990). *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Carlson, Marvin (1993). *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca, Londres: Cornell University Press.
- Casado, Jesús y Copete, Araceli (1989). "Equivalencias y diferencias entre la terminología teatral inglesa y la española". En: Santoyo, Julio César (ed.), *Actas del XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures: La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: relaciones lingüísticas, culturales y literarias*. León: Universidad de León, pp. 53-57.
- Cebrián, Helena (2012), "La traducción de la oralidad en los textos dramáticos. El caso de *Cat on a Hot Tin Roof*". En: *Fòrum de Recerca*, n.º 16: 605-613.

- Coelsch-Foisner, Sabine y Klein, Holger (2004). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main, Nueva York: Peter Lang.
- Conde, María José (1982). “La kinesia en el teatro de humor: Eloísa está debajo de un almendro”. En: *Segismundo*, vol. 16, n.º 1-2, pp. 225-237.
- Conejero, Manuel Ángel (1983). *La escena, el sueño y la palabra: Apunte Shakespeariano*. Valencia: Instituto Shakespeare.
- Conejero, Manuel Ángel (2000). *El actor y la palabra*. Valencia y Madrid: Fundación Shakespeare de España y La Avispa.
- Corrigan, Robert W. (1961). “Translating for Actors”. En: Arrowsmith, William y Shattuck, Roger (eds.), *The Craft and Context of Translation*. Austin: University of Texas, pp. 95-106.
- Corvin, Michel (1991). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. París: Bordas.
- Currás Móstoles, María Rosa (2009). *Traducción de elementos culturales en A Man for All Seasons, de Robert Bolt*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Currás-Móstoles, Rosa y Candel-Mora, Miguel Ángel (2011). “La traducción de la especificidad del texto teatral: La simbología en *A Man for All Seasons*”. En: *Entreculturas*, n.º 3, pp. 37-58.
- Che Suh, Joseph (2005). *A Study of Translation Strategies in Guillaume Oyono Mbia’s Plays*. Tesis doctoral. South Africa: University of South Africa.
- Che Suh, Joseph (2011). “The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts: The Case of Cameroon”. En: *inTRAlínea*, vol. 13. Disponible en http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts (última consulta: 16.03.2014).
- De la Fuente, Ricardo y Amezúa, Julia (eds.) (2002). *Diccionario del teatro Iberoamericano*. Salamanca: Almar.
- De la Fuente, Ricardo y Villa, Sergio (eds.) (2003). *Diccionario general del teatro*. Salamanca: Almar.
- De Marinis, Marco (1983). “Semiótica del teatro: Una disciplina al bivio?”. En: *Versus*, n.º 34, pp. 123-128.
- De Marinis, Marco (1987). “Dramaturgy of the Spectator”. En: *The Drama Review*, vol. 31, n.º 2, pp. 100-114.

- De Salas, Piedad (1965). “La traducción de obras teatrales en España”. En: *Babel*, vol. 11, n.º 1, pp. 19-21.
- De Toro, Fernando (2008). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- De Zárate, Amalia Ortiz (2011). “«Escritura en voz alta»: Una propuesta de método de traducción teatral”. En: Freixa, Albert y López Guix, Juan Gabriel (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*. San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, pp. 133-152. Disponible en http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Actas_Bariloche_2010.pdf (última consulta: 05.02.2014)
- Del Olmo, Francisco Calvo (2012). “Elementos orales y particularidades culturales del Noreste brasileño en el *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna”. En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 179- 190.
- Dieterich, Genoveva (1974). *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: Istmo.
- Dieterich, Genoveva (1995). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza.
- Díez, José María (1983). *Historia del teatro en España. Tomo I: Edad Media, Siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus.
- Díez, José María (1988). *Historia del teatro en España. Tomo II: Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus.
- Díez, José María (coord.) (1991). *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de teatro clásico*, n.º 6. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Díez, José María y García, Luciano (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Dolan, Jill (1988). *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Donaldson, Ian (ed.) (1983). *Transformations in Modern European Drama*. Londres & Basingstoke: Macmillan.
- Dubatti, Jorge (1998). “Para un modelo de análisis de la traducción teatral”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, pp. 57-65.
- Dye, Omar A. (1971). “The Effects of Translation on Readability”. En: *Language and Speech*, vol. 14, n.º 4, pp. 392-397.

- Eandi, María Victoria (2010). "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones".
En: *La revista del CCC* [en línea], n.º 8. Disponible en [http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/traducir teatro una aventura con obstaculos y satisfacciones.html](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/traducir%20teatro%20una%20aventura%20con%20obstaculos%20y%20satisfacciones.html) (última consulta: 25.06.2014)
- Eco, Umberto (1977). "Semiotics of Theatrical Performance". En: *TDR*, vol. 21, n.º 1, pp. 107-112. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1145112.pdf?acceptTC=true> (última consulta: 28.05.2012)
- Elam, Keir (1977). "Language in the Theatre". En: *Sub-Stance*, n.º 18/19, pp. 139-161.
- Elam, Keir (1993). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- El-Shiyab, Said (1997). "Verbal and non-verbal constituents in theatrical texts and implications for translators". En: Poyatos, Fernando (ed.), *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation, and the Media*. Ámsterdam, Filadelfia: John Benjamins, pp. 203-213.
- Espasa, Eva (2000). "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?". En: Upton, Carole-Anne (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: Saint Jerome, pp. 49-62.
- Espasa, Eva (2001a). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- Espasa, Eva (2001b). "La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves". En: Chaume, Frederic y Agost, Rosa (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universidad Jaime I, pp. 57-64.
- Espasa, Eva (2004). "Theatre and Translation: Unequal Exchanges in a Supermarket of Cultures". En: Branchadell, Albert y West, Margaret Llovel (eds.), *Less Translated Languages*. Ámsterdam: John Benjamins, 137-145.
- Espasa, Eva (2009). "Repensar la representabilidad". En: *TRANS*, n.º 13, pp. 95-105.
- Esslin, Martin (1991). *An Anatomy of Drama*. Nueva York: Hill and Wang.
- Ezpeleta, Pilar (2007). *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Farrell, Joseph (1996). "Servant of Many Masters". En: Johnston, David (ed.), *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics, pp. 45-55.

- Fernandes, Alinne Balduino P. (2010). "Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms". En: *Scientia Traductionis*, 7, pp. 120-133.
- Fernandes, Alinne Balduino P. (2012). "Travelling Plays, Travelling Audiences: From Carr's Irish Midlands to Somewhere Lost and Found in Brazil". En: *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, pp. 77-85.
- Fernández Cardo, José María (1995). "De la práctica a la teoría de la traducción dramática". En: Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, pp. 405-411.
- Fischer-Lichte, Erika (1984). "The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication". En: Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Ámsterdam: John Benjamins, pp. 137-173.
- Fischer-Lichte, Erika et al. (eds.) (1990). *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr.
- Fokkema, Douwe W. y Ibsch, Elrud (1988). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Fotheringham, Richard (1984). "The Last Translation: Stage to Audience". En: Zuber-Skerritt, Ortrun (ed.), *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 29- 39.
- Franco Aixelá, Javier (1996). *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Franco Aixelá, Javier (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios*. Salamanca: Almar.
- García, José Luis (1981). "El teatro como espectáculo. Aportación y crítica de Kowzan". En: Bobes, M^a del Carmen, (ed.), (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 253-294.
- García, José Luis (1991). *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- García, Luciano (1975). "Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo". En: Díez, José María y Lorenzo, Luciano García, (eds.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, pp. 103-125.

- Gil, María Teresa y Miki, Clara (2012). “Los marcadores discursivos en la construcción del diálogo en la traducción de textos teatrales”. En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 269-278.
- Gómez, Manuel (2007). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.
- Griffiths, Malcom (1985). “Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre”. En: Hermans, Theo, (ed.), *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*. Antwerp: ALW, pp. 161-183.
- Guirad, Marta (1999). “Los problemas en la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*”. En: *TRANS*, n.º 3, pp. 37-51.
- Gutiérrez, Fabián (1989). “Aspectos del análisis semiótico teatral”. En: *Castilla: Estudios de literatura*, n.º 14, pp. 75-92.
- Gutiérrez, Fabián (1993). *Teoría y praxis de la semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Hamberg, Lars (1965). “Translations of Drama into Minor Languages”. En: *Babel*, vol. 11, n.º 3, pp. 104-108.
- Hamberg, Lars (1969). “Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation”. En: *Babel*, vol. 15, n.º 2, pp. 91-100.
- Helbo, André (1987). *Theory of Performing Arts*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hermans, Theo (1988). “On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar”. En: Wintle, Michael J. (ed.) *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement*. Londres/Atlantic Highlands: The Athlone Press, pp. 1-24.
- Heylen, Romy (1993). *Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets*. Londres: Routledge.
- Honzl, Jindřich (1940). “Dynamics of the Sign in the Theater”. En: Matejka, Ladislav y Titunik, Irwin R. (eds.) (1986), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Massachusetts y Londres: MIT Press, pp. 74-93.
- Houser, Nathan *et al.* (ed.) (1998). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vol.2 (1893-1913)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hübsch, Jean-Frédéric (2006). *Musical Theatre in Translation: A Semiotic Analysis of Jacques Brel's L'Homme de La Mancha*. Tesis doctoral. Ottawa: Universidad de Ottawa.

- Hurtado, Amparo (2007). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ingarden, Roman (1958). “Las funciones del lenguaje en el teatro”. Trad. por M^a del Carmen Bobes. En: Bobes, M^a del Carmen, *et al.* (eds.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 155-165.
- Jandová, Jarmila y Volek, Emil (eds.) (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés.
- Jiménez, Alexandra (2009). “El teatro es la inmediatez, no puedes bajar la guardia”. Entrevista en línea. Disponible en http://www.heraldo.es/noticias/cultura/teatro_inmediatez_puedes_bajar_guardia.html (última consulta: 09.10.2015)
- Johnston, David (1996a). *Stages of Translation. Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics.
- Johnston, David (1996b). “Text and Ideotext: Translation and Adaptation for the Stage”. En: Coulthard, Malcolm y Odber de Baubeta, Patricia Anne, (eds.), *The Knowledges of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*. Lewiston: Edwin Mellen Press, pp. 243-258.
- Kilpatrick, David R. (2010). *The Theatre Lobby Experience: The Audience's Perspective*. Tesis doctoral. Missouri: University of Missouri.
- Kirby, Michael (1982). “Nonsemiotic Performance”. En: *Modern Drama*, vol. 25, n.º 1, pp. 105-112.
- Kowzan, Tadeusz (1968). “El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. Trad. por M^a del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro. En: Bobes, M^a del Carmen, *et al.* (eds.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 121-153.
- Kowzan, Tadeusz (1990). “¿La semiología del teatro: veintitrés signos o veintidós años?”. Trad. por M^a del Carmen Bobes. En: Bobes, M^a del Carmen, *et al.* (eds.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 231-252.
- Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Trad. por Manuel García Martínez. Madrid: Taurus.
- Kowzan, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro*. Trad. por M^a del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco Libros.

- Krebs, Katja (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Nueva York y Abingdon: Routledge.
- Kritsis, Konstantinos (2013). *Exploring Theatre Translation: The Translator of the Stage in the Case of a Stanislavskian Actor*. Tesis doctoral. Warwick: Universidad de Warwick.
- Kruger, Aletta (2000). *Lexical Cohesion and Register Variation in Translation: "The Merchant of Venice" in Afrikaans*. Tesis doctoral. South Africa: University of South Africa.
- Lafarga, Francisco (2005). "Teatro y traducción a las puertas del romanticismo: Presencia de tragedias de Voltaire durante el trienio constitucional". En: *Anales de Literatura Española*, n.º 18, pp. 243-251.
- Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.) (1995). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Lapeña, Alejandro L. (2012). *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: el caso de Vieira Mendes*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Granada.
- Lapeña, Alejandro L. (2013). "Mutis por el páramo: panorama sobre la traducción teatral". En: *La Linterna del Traductor, La Revista Multilingüe de ASETRAD*, n.º 8, pp. 109-115. Disponible en http://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n8.pdf (última consulta: 18.03.2014)
- Lapeña, Alejandro L. (2014). "Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral". En: *Sendebarr*, n.º 25, pp. 149-172.
- Lapeña, Alejandro L. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral, sin publicar. Granada: Universidad de Granada.
- Larra, Mariano José de (1836). "De las traducciones". En: *El Español*, n.º 132. Disponible en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/lrr/80237953108793728500080/p0000001.htm#I_1 (última consulta: 11.02.2014)
- Lefevre, André (1998). "Acculturating Bertolt Brecht". En: Bassnett, Susan y Lefevre, André (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual matters, pp. 109-122.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Trad. por Karen Jürsmunby. Abingdon, U.K. : Routledge.
- Leppihalme, Ritva (1998) "Foreignizing Strategies in Drama Translation: The Case of Finnish *Oleanna*". En: Chesterman, Andrew, San Salvador, Natividad Gallardo y Gambier, Yves

- (eds.), *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress*, Granada. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 153-162.
- Levy, Jirí (2011). *The Art of Translation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Lirola Delgado, Pilar (1994). "En torno a algunos problemas que se presentan en la traducción del teatro dialectal egipcio contemporáneo". En: Charlo Brea, Luis (ed.), *Reflexiones sobre la traducción: Actas del primer encuentro interdisciplinar "Teoría y práctica de la traducción"*, Cádiz del 29 de marzo al 1 de abril de 1993. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 355-366.
- Littau, Karim (1993). "Performing Translation". En: *Theatre Research International*, vol. 18, n.º 1, pp. 53-60.
- Llovet, Enrique (1988). "Adaptaciones teatrales". En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, n.º 180, pp. 3-16.
- Lobato, Ana Isabel (1986). "La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII". En: *Segismundo*, vol. 20, n.º 1/2, pp. 37-61.
- López Román, Blanca (1989). "Transformaciones galoclásicas en el texto de la traducción de *Hamlet* de Moratín". En: Santoyo, Julio César (ed.), *Actas del XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures: La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: relaciones lingüísticas, culturales y literarias*. León: Universidad de León, pp. 119-125.
- López, María Pérez (1999a). *Las traducciones españolas del teatro inglés (1898-1939)*. Trabajo de investigación inédito.
- López, María Pérez (1999b). "Recepción de traducciones y adaptaciones de teatro inglés en España (1898-1939)". En: Lugrís, Alberto Álvarez *et al.* (eds.), *Anovar/Anosar. Estudios de Traducción e Interpretación*, vol. 2. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 129-135.
- López, María Pérez (2000). "Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural". En: Rabadán, Rosa (ed.), *Traducción y censura inglés español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, pp. 153-190.
- López, María Pérez (2001a). "El traductor como (auto)censor: la traducción dramática en la España franquista". En: Pajares, Eterio *et al.* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 3. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, pp. 311-320
- López, María Pérez (2001b). "Traducción y censura como reescritura ideológica y cultural en la España franquista". En: Barr, Anne *et al.* (eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 583-591.

- López, María Pérez (2003). “Reescrituras españoles del teatro norteamericano: textos, paratextos, metatextos”. En: Muñoz Martín, Ricardo (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, AIETI*. Granada: Universidad de Granada. Disponible en http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_MPLH_Reescrituras.pdf (última consulta: 28.04.2014)
- López, María Pérez (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- López, María Pérez (2005). “Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)”. En: Merino, Raquel *et al.* (eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción, 4*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 97-112.
- López, María Pérez (2006a). “Las reescrituras del espacio escénico conservador norteamericano en la España de Franco”. En: Bravo, José María (ed.), *Aspects of Translation*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- López, María Pérez (2011). “Traducción, censura y representación de teatro conservador en lengua inglesa en los escenarios españoles de posguerra”. En: *Represura. Revista de Hª Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, n.º 7, art. no. 7. Disponible en http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo7.html (última consulta: 28.04.2014)
- Mah, André (1997). *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/andremah.pdf> (última consulta: 25.01.2015)
- Marco, Josep (2002). “Teaching Drama Translation”. En: *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 10, n.º 1, pp. 55-68.
- Marful, Inés (ed.) (1990). *Lecturas del texto dramático: Variaciones sobre la obra de Lorca*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Marinetti, Cristina (2005). “The Limits of the Play Text: Translating Comedy”. En: *New Voices in Translation Studies*, n.º 1, pp. 31-42.

- Marinetti, Cristina (2007) *Beyond the Playtext. The Relationship between Text and Performance in the Translation of Il Servitore Di Due Padroni*. Tesis doctoral. Warwick: Universidad de Warwick.
- Marinetti, Cristina (2013). "Translation and Theatre: From Performance to performativity". En: *Target*, vol. 25, n.º 3, pp. 307-320.
- Martino, Pilar (2012). *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson.
- Mateo, Marta (1995). *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mateo, Marta (1996). "El componente escénico en la traducción teatral". En: Edo Julià, Miquel (ed.), *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció. Abril 1992*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 907-917.
- Mateo, Marta (2002). "Power Relations in Drama Translation". En: *Current Writing*, vol. 14, n.º 2, pp. 45-63.
- Matteini, Carla (2000). "La traducción teatral: una delicada alquimia". En: *Vasos Comunicantes*, n.º 18, p. 44-51.
- Matteini, Carla (2008). "La traducción teatral". En: Tortosa, Virgilio (ed.), *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 471-485.
- McAuley, Gay (1993). "Translation in the Performance Process". En: *About Performance*, n.º 1, pp. 109-123. Disponible en <http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/APIMcAuley.pdf> (última consulta: 27.05.2014)
- McGaha, Michael (1989). "Hacia la traducción representable". En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 4, pp. 76-86.
- Merino, Raquel (1992). *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción? Algunas calas en textos dramáticos*. Tesis doctoral. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Merino, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación. El teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- Merino, Raquel (2001a). "Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada". En: *TRANS*, n.º 5, pp. 219-226.
- Merino, Raquel (2001b). "Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos". En: Chaume, Federico y Agost, Rosa (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I, pp. 231-238.

- Merino, Raquel (2001c). “Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine espectáculos controlados”. En: Sanderson, John D. (ed.), *¡Doble o nada!. Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 85-97.
- Merino, Raquel y Rabadán, Rosa (2002). “Censored Translations in Franco’s Spain: the TRACE Project – Theatre and Fiction (English-Spanish)”. En: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n.º 2, pp. 125-152.
- Merino, Raquel, Santamaría, José Miguel y Eterio, Pajares (2005). *Trasvases Culturales. Literatura, cine y traducción, 4*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Meyer, Michael (1974). “On Translating Plays”. En: *Twentieth-Century Studies*, n.º 11, pp. 44-51.
- Mounin, Georges, (1968). “La traduction au théâtre”. En: *Babel*, vol. 14, n.º 1, pp. 7-11.
- Moya, Virgilio (1993). “Nombres propios: su traducción”. En: *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 12, pp. 233-247.
- Moya, Virgilio (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
- Mukařovský, Jan (1931). “An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure”. En: Burbank, John y Steiner, Peter (trad. y eds.) (1978), *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*. CT: Yale University Press, pp. 171-177.
- Mukařovský, Jan (1934). “Art as Semiotic Fact”. En: Matejka, Ladislav y Titunik, Irwin R. (eds.) (1986), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Massachusetts y London: MIT Press, pp. 3-9. (Trad. al español: “El arte como hecho signico”. En: Jándová, Jarmila y Volek, Emil (eds.) (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés, pp. 88-95.)
- Muñoz, Eva (2012). “Traducción y teatro. La traducción del teatro italiano durante el franquismo (I)”. En: Camps, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 269-281.
- Negrete, Rafael (2012). “De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obras de Harold Pinter”. En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 231-243.
- Newmark, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice-Hall.
- Newmark, Peter (1992). *Manual de traducción*. Trad. por Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.

- Nikolarea, Ekaterini (1994). *A Communicative Model for Theatre Translation: Versions of Oedipus The King in English*. Tesis doctoral. Alberta: University of Alberta.
- Nikolarea, Ekaterini (1999). "A Communicative Model for Theatre Translation". En: Fast, Piotr y Osadnik, Waclaw (eds.), *Kievan Prayers to Avantgarde: Papers in Comparative Literature*. Warsaw: Wydawnictwo Energeia, pp. 183-202.
- Nikolarea, Ekaterini (2002). "Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation". En: *Translation Journal*, vol. 6, n.º 4 [en línea] Disponible en <http://translationjournal.net/journal/22theater.htm> (última consulta: 08.01.2012)
- Oliva César y Torres, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Ortiz, Francisco Javier (2007). *Aproximación a la adaptación de canciones para teatro musical*. Proyecto fin de carrera. Universidad de Granada.
- Pavis, Patrice (1982). *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Nueva York: Performing Arts Journal (PAJ) Publications.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice (1991). "Problemas de la traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno". En: Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, pp. 39-62.
- Pavis, Patrice (1997). "The State of Current Theatre Research". En: *Applied Semiotics/ Sémiotique appliquée*, vol. 1, n.º 3, pp. 203-230.
- Pavis, Patrice (2005). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. Loren Kruger. Londres, Nueva York: Routledge.
- Pérez, Cándido (1975). "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro". En: Díez, José María y Lorenzo, Luciano García (eds.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, pp. 167-191.
- Pérez, José Antonio (1997). *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*. Barcelona: Ediciones Península.
- Pérez, Juan Pedro (2012). "Die Zauberflöte, una ópera de su tiempo". En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 57-69.

- Perteghella, Manuela (2002). "Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's *Pygmalion* and Bond's *Saved*". En: *Translation Review*, vol. 64, n.º 1, pp. 45-53.
- Pfister, Manfred (1993). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pirandello, Luigi (1908). "Illustratori, attori e traduttori". En: *L'umorismo e altri saggin*, a cura di E. Ghidetti. Milán: Giunti, pp. 189-203 (Trad. por Susan Bassnett (1987). "Illustrators, Actors and Translators". En: *Yearbook of the British Pirandello Society*, n.º 7, pp. 58-78).
- Pisa Cañete, María Teresa (2012). "La problemática lingüística y social de la comunidad quebequense en *Les Belles-Soeurs* y su adaptación cultural en *Las cuñadas*". En: *Thélème. Revista complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, pp. 343-367.
- Poyatos, Fernando (1975). "Cross-Cultural Analysis of Paralinguistic 'Alternants' in Face-to-Face Interaction". En: Kendon, Adam, Harris *et al.* (eds.), *Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction*. La Haya: Mouton, pp. 285-314.
- Poyatos, Fernando (1980). "Interactive Functions and Limitations of Verbal and Nonverbal Behaviours in Natural Conversation". En: *Semiotica*, vol. 30, n.º 3/4, pp. 211-244.
- Poyatos, Fernando (1981). "Silence and Stillness: Toward a New Status of Non-Activity". En: *Kodikas*, vol. 3, n.º 1, pp. 3-26.
- Poyatos, Fernando (1982). "Nonverbal Communication in the Theater: The Playwright Actor-Spectator Relationship". En: Hess-Lüttich, Ernest (ed.), *Multimedial Communication: Theatre Semiotics*, vol. II. Tübingen: Gunter Narr, pp. 75-94.
- Poyatos, Fernando (1983). *New Perspectives in Nonverbal Communication: Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature and Semiotics*. Oxford: Pergamon Press.
- Poyatos, Fernando (1984). "The Multichannel Reality of Discourse: Language-Paralanguage-Kinesics and the Totality of Communicative Systems". En: *Language Sciences*, vol. 6, n.º 2, PP. 307-337.
- Poyatos, Fernando (1985). "The Deeper Levels of Face-to-Face Interaction". En: *Language and Communication*, vol. 5, n.º 2, pp. 111-131.

- Poyatos, Fernando (1986a). "Nuevas perspectivas en psicolingüística a partir de la comunicación no verbal". En: Siguán, Miguel. (ed.), *Estudios de Psicolingüística*. Madrid: Pirámide, pp. 35-58.
- Poyatos, Fernando (1986b). "Enfoque integrativo de los componentes verbales y no verbales de la interacción y sus procesos y problemas de codificación". En: *Anuario de Psicología*, vol. 34, n.º 1, pp. 127-155.
- Poyatos, Fernando (1993). *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Poyatos, Fernando (1994). *La comunicación no verbal. I. Cultura, lenguaje y conversación; II. Paralenguaje, kinésica e interacción; III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, Fernando (1998). "Los silencios en el discurso vivo y en la literatura: para el estudio realista del lenguaje y su entorno". En: *Oralia: Análisis del discurso oral*, n.º 1, pp. 47-70.
- Poyatos, Fernando (2003). "Los comportamientos no verbales como contexto y entorno del discurso oral". En: *Oralia: Análisis del discurso oral*, n.º 6, pp. 283-307.
- Procházka, Miroslav (1984). "Naturaleza del texto dramático". Trad. por Enrique Álvarez López. En: Bobes, M^a del Carmen, et al. (eds.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 57-81.
- Puchner, Martin (2011). "Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation". En: *Common Knowledge*, vol. 17, n.º 2, pp. 292-305.
- Pujante, Ángel Luis (1989). "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare". En: *Cuadernos de teatro clásico*, n.º 4, pp. 133-157.
- Pujante, Ángel Luis y Gregor, Keith (eds.), (1996). *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 Noviembre, 1995*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ribas, Albert (1995). "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos". En: Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 25-35.
- Romera Castillo, José (2002). "El texto y la representación". En: *Las Puertas del Drama*, n.º 10, pp. 20-23.

- Rouse, John (1992). "Textuality and Authority in Theatre and Drama: Some Contemporary Possibilities". En: Reinelt, Janelle G. y Roach, Joseph R., *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, pp. 146-158.
- Rozik, Eli (1983). "Theatre as a Language: A Semiotic Approach". En: *Semiótica*, vol. 45, n.º 1/2, pp. 65-87.
- San Agustín (1957). "De doctrina christiana". En: Martín, Balbino (ed. y trad.), *Obras de San Agustín, tomo XV*. Madrid: Editorial Católica, pp. 54-349.
- Sanaty Pour, Behnaz (2009). "How to Translate Personal Names". En: *Translation Journal*, vol. 13, n.º 4. Disponible en <http://translationjournal.net/journal/50proper.htm> (última consulta: 25.07.2015)
- Sánchez, María José (2001). *La transformación de la textualidad en la escena contemporánea: Teorías fundacionales del cuerpo como signo*. Granada: Universidad de Granada.
- Santana, Laura (2013). *Diálogos entre Francia y España: La traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de Maese Pedro*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Santoyo, Julio César (1987a). "Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: traducciones españolas". En: Portillo, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*. Madrid: Cátedra, pp. 303-313.
- Santoyo, Julio César (1987b). "Translatable and Untranslatable Comedy: The Case of English and Spanish". En: *Estudios Humanísticos, Filología*, n.º 9, pp. 11-18.
- Santoyo, Julio César (1989a). "Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología". En: *Cuadernos de teatro clásico*, n.º 4, pp. 95-112.
- Santoyo, Julio César (1989b). *Actas del XI Congreso AEDEAN: Translation Across Cultures: La traducción entre el mundo hispánico y anglosajón: relaciones lingüísticas, culturales y literarias*. León: Universidad de León.
- Santoyo, Julio César (1995). "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español". En: Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 13-23.
- Santoyo, Julio César (1996). *El delito de traducir*. León: Universidad de León.
- Särkkä, Heikki (2007). "Translation of Proper Names in Non-Fiction". En: *Translation Journal*, vol. 11, n.º 1. Disponible en <http://translationjournal.net/journal/39proper.htm> (última consulta: 26.07.2015)

- Saussure, Ferdinand de ([1916]2007). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (eds.) (1989). *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schultze, Brigitte (1991). "Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in drama Translation". En: Kittel, Harald y Paul Frank Armin (eds.), *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt, pp. 91-110.
- Sebeok, Thomas A. (1986). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Serón, Concepción (2012). *Las traducciones al español de Twelfth Night (1873-2005): Estudio descriptivo diacrónico*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Serón, Inmaculada (2013). "Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part I: Up to the Early 2000s)". En: *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, n.º 5, pp. 90-129.
- Serón, Inmaculada (2014). "Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part II: From the Early 2000s to 2014)". En: *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, n.º 7, pp. 28-73.
- Serpieri, Alessandro *et al.* (1981). "Toward a Segmentation of the Dramatic Text". En: *Poetics Today (Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective)*, vol. 2, n.º 3, pp. 163-200.
- Shaked, Gershon (1989). "The Play: Gateway to Culture Dialogue". En: Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (eds.), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 7-24.
- Short, Mick (1998). "From Dramatic Text to Dramatic Performance". En: Short, Mick *et al.* (eds.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 6-18.
- Sito Alba, Manuel (1986). "El autor del texto escrito creador inicial de los signos del texto teatral". En: *Investigaciones Semióticas I: Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 519-530.
- Sito Alba, Manuel (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED.
- Sito Alba, Manuel (1988). "Funcionalidad de la semiótica teatral". En: *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, vol. 2, pp. 425-436.

- Snell-Hornby, Mary (1996). ““All the World’s a Stage”: Multimedial Translation – Constraint or Potential?”. En: Heiss, Christine *et al.* (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, pp. 29-45.
- Snell-Hornby, Mary (1997). ““Is this a Dagger which I see before me?” The non-verbal Language of Drama”. En: Poyatos, Fernando (ed.), *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 187-201.
- States, Bert O. (1985). *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. California: University of California Press.
- Steiner, George (2009). *Errata: el examen de una vida*. Trad. por Catalina Martínez. Madrid: Siruela.
- Styan, John L. (1975). *Drama, Stage and Audience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, John L. (2001). *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taviano, Stefania (1998) “British Acculturation of Italian Theatre”. En: Chesterman, Andrew *et al.* (eds.), *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress*, Granada. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp.339-350.
- Tercero, María Enguix (2008). “La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli”. En: *TRANS*, n.º 12, pp. 279-290.
- Thomasseau, Jean-Marie (1984). “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)”. Trad. por Jesús G. Maestro. En: Bobes, M^a del Carmen, *et al.* (eds.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 83-118.
- Tordera, Antonio (1988). “Teoría y técnica del análisis teatral”. En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 155-199.
- Törnqvist, Egil (1991). *Transposing Drama: Studies in Representation*. Basingstoke: MacMillan Education.
- Törnqvist, Egil (2002). *El teatro en otra lengua y otro medio*. Trad. por Marta Mateo. Madrid: Arco Libros.
- Totzeva, Sophia (1999). “Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation ”. En: Boase-Beier, Jean y Holman, Michael (eds.), *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome, pp. 81-90.

- Trancón, Santiago (2004). *Texto y representación: Aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Trad. por Francisco Torres Monreal Madrid: Cátedra.
- Ubersfeld, Anne (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena.
- Upton, Carole-Anne (ed.) (2000). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome.
- Urrutia, Jorge (1975). “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario”. En: Díez, José María y Lorenzo, Luciano García (eds.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, pp. 269-291.
- Valero, Pino (2012). “Los problemas de la traducción teatral y sus aplicaciones didácticas: Las bragas, de Carl Sternheim”. En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 257-268.
- Vega, María José (2003). “El teatro también se lee”. En: *Las Puertas del Drama*, n.º 16, 43.
- Vega, Miguel Ángel (2012). “¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical”. En: Martino, Pilar (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 13-28.
- Veltruský, Jiří (1940) “Man and Object in the Theater”. En: Garvin, Paul L. (ed. y trad.) (1964), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Georgetown: Georgetown University Press, pp. 83-91.
- Veltruský, Jiří (1941). “Dramatic Text as a Component of Theater”. En: Matejka, Ladislav y Titunik, Irwin R. (eds.) (1986), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Massachusetts y London: MIT Press, pp. 94-117. (Trad. al español: “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”. En: Bobes, M^a del Carmen (ed.) (1997), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-55.)
- Veltruský, Jiří (1981). “The Prague School Theory of Theater”. En: *Poetics Today*, vol. 2, n.º 3, pp. 225-235.
- Veltruský, Jiří (1990). *El drama como literatura*. Trad. por Milena Grass. Buenos Aires: Galerna.
- Veltruský, Jiří (2011). “El drama como obra literaria y como representación teatral”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, n.º 1, pp. 349-360.

- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Verdaguer, Isabel (1999). "Shakespeare Translations in Spain". En: *Ilha do desterro: A Journal of English Language, Literatures in English, and Cultural Studies (Brazil)*, n.º 36, pp. 87-110.
- Villacampa, Marta (2005). "Traducción teatral y traductología: estado de la cuestión y nuevas perspectivas". En: García, Laura Cruz *et al.* (eds.), *Traducir e interpretar: visiones, obsesiones y propuestas*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 361-372.
- Vuillermoz, Marc (1998). *Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*. París: Honoré Champion.
- VV.AA. [en línea] *Merriam-Webster's Dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/>
- VV.AA. [en línea] *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Warning, Rainer (1989). *Estética de la recepción*. Trad. por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.
- Weber, Markus (1990). "Dramatic Communication and the Translation of Drama". En: *Bulletin CILA*, n.º 52, pp. 99-114.
- Wellwarth, George E. (1981). "Special Considerations in Drama Translation". En: Gaddis Rose, Marilyn (ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, pp. 140-146.
- Zatlin, Phyllis (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1980). *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1984). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- Zuber-Skerritt, Ortrun (1988). "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science". En: *Meta*, vol. 33, n.º 4, pp. 485-490.

b) Corpus de obras

Gala, Antonio (1874). *Anillos para una dama*. Madrid: Júcar.

Gala, Antonio (1983). *Los verdes campos del Edén*. Salamanca: Almar.

Gala, Antonio (1984). *Paisaje andaluz con figuras*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas.

Gala, Antonio (1985). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa Calpe.

Gala, Antonio (1995). *Si las piedras hablaran*. Madrid: Espasa Calpe.

Gala, Antonio (2000). *Paisaje con figuras*. Madrid: Espasa Calpe.

جالا، أنطونيو. حقول عُن الخضرَاء. ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٢٢٠.
جالا، أنطونيو. خاتمان من أجل سيّدة. ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،
٤٩٩١.

جالا، أنطونيو. خمس مسرحيات أندلسية. ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام). القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٢٢٠.