

# Entre la página y la escena. ¿Dónde encuadrar la traducción teatral?

**José Fernando Carrero Martín | Alejandro L. Lapeña**

Jose.F.Carrero@uv.es | alelapeña@gmail.com  
Universitat de València | Traductor independiente

Recibido: 13/01/2020 | Revisado: 28/04/2020 | Aceptado: 30/06/2020

## Resumen

El debate sobre si la traducción teatral pertenece a la traducción literaria ha evolucionado de la misma forma que el propio concepto de traducción teatral. Así pues, frente a posturas más «tradicionales» que siguen considerando a la teatral como parte de la traducción literaria por su posibilidad de lectura surgen otras voces que la acercan más a la traducción audiovisual por el carácter más «práctico» del texto. Por ende, este artículo, que busca ser una revisión teórica de trabajos previos, intenta dar a conocer ambas posturas y dejar al lector su propia consideración ante un tema más intrincado de lo que pudiera parecer aparentemente.

---

Palabras clave: traducción teatral, traducción literaria, traducción audiovisual

---

## Abstract

### *Between Page and Stage. Where to Include Theatre Translation?*

The debate on whether theatre translation belongs to the field of literary translation has evolved parallel to the concept of theatre translation itself. Thus, in opposition to the more “traditional” viewpoints which still consider theatre translation as part of literary translation due to readability, new voices have emerged which bring it closer to audiovisual translation because of the more “practical” nature of the texts. The aim of this paper, which is intended as a theoretical revision of previous works, is to present both sides of this debate (which is a more intricate issue than it might seem) in order to enable the readers to make their own conclusions.

---

Keywords: Theatre translation, Literary translation, Audiovisual translation

---

## 1. Introducción

Aunque tradicionalmente se ha considerado la traducción teatral como un subgénero dentro de la traducción literaria, existen también determinadas áreas donde la traducción teatral —entendida esta como la traducción de obras de teatro para su posterior puesta en escena— se asemeja a ciertas modalidades incluidas bajo el paraguas de la traducción audiovisual. No obstante, quizá tampoco sea posible enmarcarla plenamente dentro de este campo, a pesar de que la traducción teatral posee una

serie de similitudes con respecto a algunas modalidades de la traducción audiovisual y que, desde ciertos grupos profesionales, se intentan acercar posturas entre ambas disciplinas.

Cabe decir que este acercamiento no es nuevo. Maurice Gravier, ya en 1973, equiparaba la labor de la traducción teatral a la de la «localización» y a ciertos aspectos del proceso de esta con otros del doblaje como la concisión (1973: 40-43). Asimismo, Poyatos (2003: 69) realizaba un acercamiento entre teatro y cine «no solo por la íntima relación sensorial e intelectual de sus espectadores con el mundo del escenario y la pantalla, sino por sus procesos interactivos entre esos espectadores, individual y colectivamente». Esta aproximación también puede verse en el caso de Eva Espasa, que usa la traducción teatral para enseñar las bases de la traducción audiovisual en sus clases en la Universidad de Vic (Espasa 2001: 57). Además, cabe añadir que también hay autores que incluso han considerado la traducción de obras de teatro como una traducción «subordinada» (Campos y Ortega 2005: 449).

Por otro lado, Bartrina y Espasa señalan que la traducción teatral suele no incluirse dentro de la traducción audiovisual porque, para algunos académicos como Sokoli (2000: 12-26 citado en Bartina y Espasa 2005: 97), los textos que no se proyectan en una pantalla no pueden considerarse como audiovisuales.

En el presente artículo, nos disponemos a repasar las nociones de traducción audiovisual y de traducción teatral, analizando sus características con el fin de exponer los paralelismos y diferencias entre ambas y llevando a cabo una revisión teórica de la bibliografía disponible. El objetivo de este artículo no es, sin embargo, el de encajar por completo la traducción teatral como modalidad de traducción audiovisual, sino el de tender puentes para así abrir la puerta a nuevas investigaciones —como ya hiciera Merino (1994: 403) al establecer relaciones teóricas entre la traducción teatral y la audiovisual basándose en lo que Esslin (1987) refiere como campo dramático— y proponer un enfoque diferente de la traducción teatral en los Estudios de Traducción.

## 2. La traducción audiovisual

### 2.1. Definición de traducción audiovisual

Existen multitud de definiciones para el concepto de traducción audiovisual. Agost (1999: 8) la define como el tipo de traducción especializada que se ocupa de los textos audiovisuales (cine, televisión, vídeo, productos multimedia), los cuales pueden llegar a combinar cuatro códigos distintos: el escrito (guion), el oral (interpretación), el musical y el visual. Chaume, por su parte, la define como el concepto que engloba «todos los tipos de transferencias de textos que utilizan los canales acústico y visual simultáneamente para la construcción y producción de significado» y recuerda la propuesta de otras acepciones como la de traducción multimedia (Chaume 2012: 25). Martínez Sierra (2012: 30) por otro lado, ofrece una definición más amplia de este concepto:

Modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, paralingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual. Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias que la definen frente a la traducción escrita y a la interpretación.

Esta idea de *modalidad general de traducción* parte de la terminología empleada por Hurtado (1996: 370-374), que señala que el modo en el que se efectúan las traducciones (simple, complejo, subordinado simple o subordinado complejo) sirve para determinar las diferentes modalidades de traducción. Así, Martínez Sierra (2012: 61) señala que la traducción audiovisual es una *modalidad general de traducción* que, a su vez, se ve subdividida en distintas modalidades específicas como el doblaje, el subtítulo, etc.

Mayoral (2001: 34-36) desarrolla, además, cuatro características propias de la traducción audiovisual:

- La comunicación en traducción audiovisual se realiza mediante múltiples canales (auditivo y visual) y diferentes tipos de señales (imagen fija y en movimiento, texto, narración, diálogo y ruido).
- Existe una multidisciplinariedad entre los agentes que participan en el proceso (traductor, actores, director de doblaje, ajustadores, etc.).
- En algunas modalidades (subtitulado, voces superpuestas, traducción simultánea), el espectador «percibe el producto audiovisual en al menos dos lenguas diferentes de forma simultánea», ya sea por los mismos canales o por canales distintos.
- Las traducciones audiovisuales cuentan con una serie de convenciones y estándares entre producto traducido y espectador.

## 2.2. Modalidades de traducción audiovisual

Una vez ofrecida una definición y características de la traducción audiovisual, nos proponemos ahora explicar las diferentes modalidades de traducción que conforman la traducción audiovisual. Tal y como hemos señalado en el punto anterior, Martínez Sierra (2012: 61) considera la traducción audiovisual como una modalidad general de traducción, la cual se subdivide luego en diferentes modalidades específicas.

Chaume (2004: 31-40) establece en un primer momento un total de ocho modalidades de traducción audiovisual, en las que se incluyen el doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas, la interpretación simultánea, la narración, el doblaje parcial, el comentario libre y la traducción a la vista. Más adelante, el autor añade a esta lista más modalidades, como la sobretitulación, el rehablado, la subtitulación para personas

sordas, la audiodescripción, la audiosubtitulación, el *fansubbing*, el *fandubbing*, la traducción de cómics, de publicidad y de videojuegos (2016: 11-12), así como la traducción para la ópera (Chaume 2000: 48). Cabría destacar también, como mencionan autores como Reverter Oliver (2019: 156), que la taxonomía de modalidades específicas de la traducción audiovisual no puede ser definitivo ni cerrado, ya que pueden aparecer estudios que amplíen esta clasificación en el futuro.

### 2.3. La traducción para ópera y el sobretitulado

Una vez vistas las diferentes modalidades específicas principales de la traducción audiovisual (y reconociendo que este listado puede estar sujeto a cambios), nos centraremos especialmente en dos de estas: la traducción y sobretitulado para ópera y teatro. El motivo que nos lleva a prestar mayor atención a estas es su cercanía con la traducción teatral, pues comparten con ella diversas características y particularidades.

#### 2.3.1. La traducción para la ópera

Di Pascuale (2012: 294-295) define la traducción para la ópera como una de las formas más complejas de traducción, dado que combina múltiples géneros. Por su parte, Martínez Sierra (2012: 28) observa que la traducción de ópera no deja de ser una traducción audiovisual, dado que ambas son productos audiovisuales. Por otro lado, Weaver (2010: en línea) diferencia entre tres tipos de traducciones para la ópera:

- Traducción del libreto: consiste en la traducción del libreto de la ópera. Esta traducción puede ser «palabra por palabra» (Sario y Oksanen 1996 citado en Orero y Matamala 2007: 262-263) o «directa» (Burton y Holden 2005: 1). Ambas formas de traducción están pensadas solamente para la lectura, pero mientras que la primera consiste en una traducción pensada para que los cantantes comprendan el significado de la letra de las canciones con el fin de poder hacer una representación adecuada (Matamala y Orero 2007: 262), la segunda está pensada para que los espectadores puedan seguir el argumento (Weaver 2010: en línea).
- Traducción para cantar: traducción del libreto para facilitar el acceso a la ópera y hacer posible que se cante (Matamala y Orero 2007: 263), por lo que es necesario que coincidan la letra y la música (Weaver 2010: en línea).
- Sobretitulación o subtitulación para ópera: Mateo (2002: 52) define los sobretítulos como «una traducción escrita resumida del texto origen que se proyecta de forma simultánea a la transmisión cantada de ese libreto en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro durante la representación operística». Weaver diferencia entre sobretitulado (para actuaciones en directo) y subtitulado (para actuaciones grabadas). Burton (2001 citado en Weaver 2010: en línea) indica que los sobretítulos surgieron en Canadá alrededor de 1983, aunque por esa misma época también existe constancia de su uso en óperas de Hong Kong proyectados en vivo a los lados de los escenarios.

### 2.3.2. El sobretitulado para teatro

Como hemos visto, la sobretitulación consiste en la proyección de la traducción escrita resumida de la obra en la parte superior o en los dos lados del escenario. A pesar de que esta modalidad de traducción audiovisual tiene su origen en la ópera (Mateo 2007: 145), el sobretitulado también se emplea en el teatro. Hoy en día, los sobretítulos no solo pueden proyectarse en los lugares antes referidos, sino que pueden leerse en los respaldos de los asientos, en un teléfono móvil inteligente o incluso leerse a través de gafas inteligentes de realidad aumentada (Laliberté 2018: 99). Laliberté (2018: 99-104) diferencia tres tipos de sobretitulado:

- Sobretitulado funcional: se trata de un tipo de sobretitulado con unas características bien definidas. Su función es ayudar al espectador a entender el diálogo de los personajes. Suelen ser dos líneas con un máximo de cuarenta caracteres por línea proyectadas por encima o en los laterales del escenario, sin función estética alguna.
- Sobretitulado artístico: en esta forma de sobretitulación, los sobretítulos se tienen en cuenta desde el inicio del proceso creativo. Se busca integrarlos en el escenario cerca de los actores en vez de proyectarlos por encima o al lado. Pueden tener de tres a cinco líneas e incluso en ocasiones ocupar todo el fondo del escenario.
- Sobretitulado intermedial: empleado en obras de teatro intermediales —aquellas donde los sobretítulos no son un mero apoyo, sino que aportan significado adicional a la obra— y posmodernas. Consiste en la introducción de otros elementos como imágenes o contenido visual en los sobretítulos.

Por su parte, Surbezy (2012: 100-111) elabora también una tipología de sobretitulado, basada en el nivel de compenetración entre compañía de teatro y sobretitulador:

- Grado cero: no existe relación estrecha entre sobretitulador y compañía de teatro.
- Sobretitulado indicador: el sobretítulo da pequeñas indicaciones de lo que acontece en la obra, pero no se trata de una traducción.
- Sobretitulado discreto: el sobretítulo pasa desapercibido.
- Sobretitulado partitura: juega con elementos como la tipografía, el color, la forma...
- Sobretitulado decorado: este tipo de sobretitulado refuerza y ayuda al espectáculo y requiere de gran complicidad entre sobretitulador y compañía.
- Sobretitulado acompañante: este tipo es muy diferente al convencional y puede llegar incluso a incluir elementos visuales.

A pesar del uso extendido de esta disciplina en el teatro, hablar de sobretitulado no es lo mismo que hablar de traducción teatral. Lapeña (2016: 104) señala que la principal diferencia entre la traducción teatral y el sobretitulado es que, mientras que el guion teatral es estático, el espectáculo está sujeto a muchos condicionantes: nervios de los actores, problemas de tiempo, improvisaciones, etc. Perán (2010: 73) señala también que el sobretítulo no permite la adaptación cultural del mismo modo que la

traducción teatral, ya que la mezcla entre el canal auditivo y el visual puede confundir al espectador. Un ejemplo de ello sería la traducción de juegos de palabras en los que la imagen tiene un papel esencial. En ese caso, el traductor teatral sí podría modificar el texto para encontrar un equivalente, mientras que en el sobretitulado esto no sería posible ya que la imagen no podría modificarse. Mayoral (2003: 114), por otro lado, señala que las técnicas de reducción y omisión propias del subtítulado (y, por ende, del sobretitulado) pueden hacer perder matices y expresividad en los diálogos de los personajes.

### 3. Definición de traducción teatral

El propio nombre de traducción teatral puede ser espinoso, así como su definición, ya que conviven en este campo muchas otras denominaciones como traducción dramática, traducción de textos dramáticos/teatrales/espectaculares, traducción para la escena, traducción para teatro, etc., eso sin contar los múltiples términos que a veces solapan o esconden la palabra traducción en el teatro como adaptación, versión, versión libre, etc. No entraremos aquí a desglosarlos, aunque daría para mucho, y nos centramos en lo que nos ocupa, que es ver una pequeña panorámica sobre este campo.

Así pues, podemos definir de forma sucinta que la traducción teatral es la traducción de una obra de teatro para su posterior representación. Bien es cierto que una obra de teatro puede ser traducida para otros menesteres como el estudio, la edición o como un texto que vaya a servir de materia prima o fuente de inspiración para un posterior montaje sin ser representada *strictu sensu*.

Como afirma Vieites (2017: 112-113), en los últimos años se ha producido un acercamiento a la traducción teatral que abarca no solo el estudio de caso o el debate teórico, sino las especificidades de la traductología teatral, y pone como ejemplos de esta vía a Ezpeleta (2007 y 2009), Espasa (2009), Marinetti (2013) y Lapeña (2014). Por ello, se puede decir que se ha empezado a abrir un camino para estudiar el teatro desde la escena, que puede enriquecerse con las opiniones y el intercambio de ideas con otras personas ligadas a la traducción teatral aparte de la propia figura del traductor: director, actores y, aunque no se le suela mencionar, el espectador, ya que pueden aportar ópticas y puntos de vista de gran interés, si bien no todas sus intervenciones deben ser tenidas en cuenta.

Así pues, es interesante ver algunas particularidades de este proceso donde no solo nos podemos quedar con la traducción del texto como paso final. De este modo, Dimitris Psarras (2013: en línea) menciona que:

Cuando se traduce una obra de teatro, el traductor vive y respira dentro del mundo de la obra (...) [,] se identifica con la obra, sus cinco sentidos están allí, tiene la obligación de “montar” la obra y de “actuar” en ella, reír con lo que da risa, llorar con lo que hace saltar las lágrimas, oír en sus propios oídos lo que dicen los personajes, imaginar a los actores, sentir el ritmo...

En esta misma línea encontramos a Péran (2013: 67) quien, además de señalar que «Par traduction théâtrale, on entend, la plupart du temps, la traduction du texte destiné à la mise en scène», afirma que:

En effet, le metteur en scène est libre d'adapter le texte dramatique en fonction de la lecture qui est la sienne, il peut respecter ou non les indications fournies par les didascalies, il peut manipuler le texte à sa guise, le modifier en le tronquant, en changeant certaines répliques, en rajoutant du texte, etc. À cette première adaptation du texte par le metteur en scène s'ajoute l'interprétation de ce même texte par les comédiens. Lors du spectacle, le texte n'est plus figé sur des pages, mais il est joué, incarné par des comédiens. La mise en voix et en espace va ancrer le texte dans une énonciation scénique précise où il prendra tout son sens.

Estas afirmaciones más modernas se ven apoyadas, asimismo, por las palabras de Osório Mateus (1977: 13 citado en Brillhante 1999: 484) para quien el drama (o cualquier texto para teatro) es ante todo la producción de un clima verbal susceptible de ser representado (*operabilidade*) y que para traducir es necesario estar atento a ese «clima» o «tono».

Esta idea de un texto «práctico» es una de las características que, según nuestra opinión, más acerca la traducción teatral a la audiovisual, al no ceñirse a una página escrita e imperturbable, y que, en su proceso, se asemejará más al de una traducción para doblaje donde pueden darse modificaciones durante el proceso de ajuste o por parte del director o los actores de doblaje. En el caso del teatro, por su parte, entrarán en juego otras variantes (reducciones y ampliaciones del texto, cambios de sexo de personajes, eliminación y adición de personajes, etc.) al no estar el elemento audiovisual previsto de antemano, ya que se crea a partir del texto. No obstante, este elemento tampoco es estable, ya que pueden producirse cortes (no solo provenientes de la censura, sino también del montaje como los célebres «montajes del director») como en la obra *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo, donde el propio autor indica que la obra tuvo que ser cortada en su estreno el 16 de noviembre de 1962 por «imperativos de horario» (Buero Vallejo 1974: 12). Esto también puede producirse dentro de la traducción audiovisual por cuestiones culturales, por ejemplo, el caso del brócoli en *Del revés (Inside out)* (Pete Docter y Ronnie del Carmen, 2015) que en la versión japonesa fue cambiado por unos pimientos verdes para adaptarse a la cultura nipona.

#### **4. La traducción teatral como posible modalidad de traducción audiovisual**

Son muchos los argumentos que sitúan la traducción teatral tanto dentro como fuera de la traducción audiovisual. Sokoli (2005: 182) indica que el término (traducción) audiovisual no se refiere a todos los textos que se perciben por ambos canales, sino que también está caracterizada por el medio (la pantalla, ya sea grande o pequeña),

la reproducibilidad, la reducida interacción del usuario con el producto y la sincronización de elementos verbales y no verbales. La autora prosigue resumiendo las características del texto audiovisual de la siguiente manera (Sokoli 2005: 182-183):

- Recepción por dos canales: acústico y visual.
- Presencia significativa de elementos no verbales.
- Sincronización entre elementos verbales y no verbales.
- Transmisión por pantalla - Reproducibilidad.
- Secuencia predeterminada de imágenes y sonido - Material grabado.

De estas, la traducción teatral coincide en las dos primeras. Sin embargo, salvo en el teatro grabado, en el teatro no existe la reproducibilidad ni es, en un sentido estricto, una secuencia predeterminada de imágenes y sonidos. Esto último sí podría considerarse en un sentido laxo, ya que un montaje teatral se trata de una secuencia predeterminada de escenas, siendo la principal diferencia que estas pueden ser cambiadas de orden en el proceso traductor —algo que no difiere, por ejemplo, de las prácticas de distribuidoras internacionales a la hora de reeditar series españolas con el fin de reducir su duración de cara al mercado internacional o de los recortes a los que en ocasiones son sometidas películas por motivos de censura— o incluso durante la propia representación de la obra. Delabastita (1989: 197), por su parte, indica que la principal diferencia entre el teatro y la película es que esta última tiene su estructura determinada de antemano, mientras que en el teatro «is a one-off event and no second performance will be exactly like it in its materially identifiable constituents», siendo cada actuación diferente a la anterior. No obstante, es necesario precisar que, si bien la representación es única e irrepetible, las variaciones entre estas no deberían ser muy diferentes (por lo menos, en lo relativo a la creación de significados) dentro de una misma gira, más allá de limitaciones espaciales por los distintos escenarios.

Otros autores, sin embargo, ofrecen puntos de vista en los cuales la traducción teatral sí podría considerarse como parte de la modalidad general de traducción audiovisual. Chaume (2012: 25) señala que la traducción audiovisual —que emplea el canal acústico y el visual de forma simultánea— incluye también tipos de traducción como la traducción de cómics, dado que «comparten muchas características con esta modalidad y, por tanto, se pueden estudiar bajo el mismo prisma». Esta aproximación hacia el concepto de traducción audiovisual, que contrasta con la visión más restrictiva de Sokoli, abre la puerta a la inclusión de otro tipo de traducciones dentro del abanico de traducción audiovisual. En esto coincide Mayoral (2012: 179-180), quien señala que las diferentes modalidades de traducción que se han incluido dentro de la etiqueta de traducción audiovisual han ido cambiando con el tiempo hasta el punto en el que «podemos encontrar elementos tan alejados de nuestra definición que podrán ser reivindicados por otras disciplinas (subtitulado para sordos, audiodescripción para ciegos, adaptación de obras literarias, traducción de ópera, teatro y publicidad...»).

Por otro lado, Bartrina y Espasa (2012: 201-202) defienden la traducción teatral como modalidad de traducción audiovisual al señalar que comparte características comunes como la oralidad prefabricada —definida por Chaume (2004: 168) como «la confección de unos diálogos verosímiles, que cumplan las convenciones del registro oral de la lengua de llegada»—, la multidisciplinariedad del proceso de traducción (con énfasis en la importancia de la figura del director de doblaje y del director de la obra de teatro), la complejidad semiótica o la inmediatez de recepción del texto, características compartidas con modalidades como la subtitulación, la audiodescripción o las voces superpuestas.

Ambas autoras también señalan que el texto audiovisual se caracteriza por recibirse por los canales acústico y visual y por la sincronía de mensajes verbales y no verbales, una aproximación que permite establecer una conexión entre la traducción audiovisual y la teatral, dado que ambas «involve a systematic interaction between oral, written, and non-verbal communication» (Lambert 1994: 23). Esto incluiría la traducción teatral como otra modalidad más de la traducción audiovisual como lo son la traducción para doblaje, subtulado o voces superpuestas (Bartrina y Espasa 2005: 84). Tras esto, las autoras señalan que, si bien es cierto que existen características de la traducción audiovisual que no se comparten con la traducción teatral (la reproducibilidad técnica, la presentación en pantalla o la subordinación total del texto a la imagen, entre otras), existen muchas características comunes entre ambas disciplinas, como la concisión del lenguaje o las ya mencionadas anteriormente densidad semiótica (que obliga al traductor a primar los signos más relevantes), oralidad fingida y multidisciplinariedad de los agentes que forman parte del proceso de traducción.

No obstante, hay voces contrarias a estas consideraciones. Así, Fernández (1995: 408) se inclina por asimilar el papel del traductor teatral al del traductor de poemas o novelas, sin ningún tipo de especificidad. Un paso más allá, pero dentro de la misma línea, se sitúa Zurbach (2007: 23), para quien el texto teatral es un texto literario, pero con particularidades, y que tiene una función implícita. Sin embargo, más adelante apostilla que el teatro no puede entenderse como un producto puramente literario y que su clasificación tradicional dentro de la literatura (a pesar de formar parte de la famosa tríada, es decir, novela, poesía y drama) se ha ido volviendo cada vez más problemática debido, en cierto modo, a que está destinado a la representación y a que, por tanto, su recepción se produce fuera de la literatura (Zurbach 2007: 40).

Por otra parte, Bartoll (2015: 35-36) afirma que, si bien la traducción teatral cuenta con elementos visuales, al constituirse estos después del texto escrito, no puede considerarse esta traducción como audiovisual, siguiendo por tanto las tesis enunciadas por Delabatista (1989: 197). De opinión similar es Toda (2005: 121), para quien la diferencia radical entre el texto teatral y el audiovisual es que el primero no está condicionado por el tiempo y el espacio, como sí lo está el audiovisual. Empero, en el punto siguiente veremos cómo esta afirmación no es tan rotunda como cabría esperar.

## 5. Comparativa entre la traducción de textos teatrales y audiovisuales

En este apartado nos centraremos en mencionar cuáles son, en nuestra opinión, aquellas características que acercan o alejan a ambas.

### 5.1. Realización práctica

La traducción teatral difiere del resto de traducciones literarias en su realización práctica, al ser el teatro un acto público y no privado. No en vano, Michelle Laliberté (1995: 522) mencionaba que el teatro no es un género literario, sino una práctica escénica, y Antoine Vitez (1982: 6) señalaba que la diferencia entre la traducción teatral y la traducción de una novela no era teórica, sino de uso. Siguiendo estas líneas, podemos entender que, al contrario de la poesía o la novela, donde se entiende que su finalidad última es la lectura, si bien es posible realizar lecturas públicas de poemas o de novelas, como la que se hace de *El Quijote* anualmente, esta no es la finalidad última de la traducción teatral.

En el caso del teatro, su realización práctica se asemeja en gran medida al proceso que se produce en el doblaje, es decir; un traductor realiza una traducción sobre un texto que, posteriormente, va a ser usado por otros profesionales para ejecutar su trabajo. Dicho texto podrá ser modificado o afinado por un director, un ajustador o por los propios actores de doblaje. Así pues, la diferencia entre el texto para el doblaje o para el teatro en cuanto a texto de trabajo serán las mayores limitaciones del primero a la hora de traducir, en concreto, las restricciones icónicas propias del lenguaje fílmico (toda información transmitida a través de la imagen y el canal visual) (Martí Ferriol 2010: 83-84). Sin embargo, estas limitaciones no son óbice para considerar la traducción teatral como un aparte, sino para reconocer la diversidad de la traducción audiovisual como modalidad general de traducción. Asimismo, al igual que en el doblaje, podemos decir que el receptor y el destinatario de la traducción serán diferentes, ya que el receptor de la traducción será el estudio de doblaje o la compañía de teatro, pero el destinatario será siempre el espectador.

### 5.2. Importancia de los elementos extralingüísticos

Tanto la traducción teatral como la audiovisual deben tener en cuenta los factores ajenos al propio texto a la hora de configurar el texto de la traducción, ya que no todos aquellos elementos que aportan sentido al texto son lingüísticos. A este respecto, Braga (2009: 12) menciona lo siguiente:

No es posible desvincularse de la doble naturaleza del texto dramático, cuya función última es la de ser representado sobre las tablas; por tanto, aparte de todos los elementos textuales existen factores extralingüísticos que tienen un peso específico en el resultado final de la tra-

ducción: así ocurre con el ritmo y la rima de la pieza, el uso de los gestos y el tipo de espacio escénico que acoge la obra traducida, además de otros factores —económicos, políticos— que pueden afectar al producto meta.

De hecho, en un trabajo posterior (Braga 2011: 62) indica cuáles son estos factores extralingüísticos, a saber: la cultura, «entendida no solo como modo de vida y costumbres, sino también como “cultura dramática”, en cuanto afecta a la tradición y usos teatrales del país de acogida», la figura del traductor, el gesto, el escenario, la luz y el sonido, los decorados, la música y el vestuario, así como las restricciones económicas, la aceptación del espectador o la censura.

Aunque pudiéramos pensar, *a priori*, que el texto teatral está menos sometido a estos elementos extralingüísticos que el audiovisual debido a que en este segundo caso el elemento visual está prefijado, hemos de tener en cuenta que la relación entre lo lingüístico y lo extralingüístico es ciertamente evidente en ambos casos, al punto de que investigadores como Zardo (2008: 20) afirman que la relación entre diálogos y factores extralingüísticos es intensa y recíproca, ya que es el contexto el que le da al diálogo la esencia del tema. En esa misma línea, Martínez (1995: 49) señala que es el «carácter compuesto del teatro» el que diferencia a estos textos de otros géneros literarios «por su dependencia de múltiples factores extralingüísticos».

### 5.3. Limitaciones

Aunque se entienda que no existen limitaciones en los textos teatrales con respecto a los textos audiovisuales, sí se ven restringidos por factores externos al propio texto, como es el caso de la composición de las compañías (sexo, edad y otros elementos propios de los actores y actrices) o el presupuesto de estas para la realización de los montajes. También existe una limitación temporal debido a que el tiempo que puede permanecer una obra sobre el escenario puede estar limitado por factores extraescénicos, tales como el precio del alquiler del espacio o los horarios de cierre y apertura de este, como hemos señalado anteriormente con los casos de *El concierto de san Ovidio* o en la completa enumeración de factores extralingüísticos de Braga. Del mismo modo, existen algunas limitaciones intratextuales. A este respecto, González (1995: 415) indica que en el texto teatral:

El texto dialogado no admite la descripción ni la explicación, el espectador, a diferencia del lector, no dispone de un aparato crítico que le guíe o que le aclare las ambigüedades o las referencias culturales del texto original. Por medio de la palabra, la palabra hablada y traducida, el espectador deberá reconocer la existencia de un doble sentido en determinadas frases, las diferencias de registro, el carácter de los personajes, sus diferencias de clase y de educación, etc.

Cabría quizá hacer algunas matizaciones a estas afirmaciones: la primera es que podemos decir que el texto teatral sí admite descripción y explicación en el sentido

de que hay momentos en los que los personajes evocan algún hecho del pasado o describen a alguien que han conocido. No obstante, al igual que el espectador de un producto audiovisual, el espectador teatral no cuenta con un aparato crítico *in situ* (podría consultar las dudas que tuviera posteriormente) y solo descubrirá las diferencias entre los personajes y la situación comunicativa por esa palabra hablada, amén de por otros factores visuales (vestido, decoración, maquillajes, etc.). No en vano, González apostilla poco después que estas limitaciones se ven compensadas por el poder de la palabra hablada y el espectáculo (González 1995: 415).

A este respecto intratextual, cabría mencionar el concepto de concisión que según Espasa (2001: 58-59) es común a la traducción teatral y a la traducción para el doblaje porque no cabe posibilidad de relectura (lo que también podría llamarse inmediatez). Con relación a esto podemos citar a Pujante, quien señala de forma práctica que «no es cuestión de traducir teatro con la precisión de un doblaje, sino de que las dos horas del original no se conviertan en tres o más en la traducción» (Pujante 1995: 13).

Como puede deducirse de las palabras de Espasa y de Pujante, existe una clara relación entre la traducción teatral y la traducción para doblaje, siendo esta última más restrictiva. No obstante, cabría también mencionar aquí la traducción para subtítulo, donde la concisión es una herramienta clave a la hora de realizar el trabajo dada la mayor limitación espaciotemporal en este ámbito (sobre todo cuando hay personajes que hablan a la par).

Asimismo, habrá momentos en el proceso de traducción para doblaje y subtítulo donde la restricción icónica, anteriormente mencionada, será menor, dado que el traductor no tendrá referentes visuales a la hora de traducir. Un ejemplo de este tipo de situaciones podría ser la película *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho 2007), en el que los diferentes personajes se sientan frente a la cámara narrando una historia. En este caso, la restricción icónica sería prácticamente nula, dado que la información se transmitiría por el canal oral y no por el visual. La restricción vendría, en su caso, por las restricciones de carácter formal (Martí Ferriol 2010: 83) propias de las prácticas del doblaje y el subtítulo: en el caso del doblaje, la sincronía fonética, isocrónica, etc.; y en el caso del subtítulo, la limitación del número de caracteres.

#### 5.4. Percepción sensorial

Del mismo modo que en una película o una serie, en una obra de teatro los signos de diversa índole se solapan para dar lugar a una significación global. Por ende, el texto no ocupa esa centralidad que sí ocuparía en el caso de una novela. Se podría posiblemente hablar aquí de multidimensionalidad; es decir, el espectador recibirá la información no solo por un canal visual (como cualquier lector), sino mediante el canal auditivo, existiendo una clara correlación entre ambos. En relación con esto, Conejero (1983: 21-22) indica la existencia de un pacto entre acción, movimientos, luces y gestos con la palabra y el silencio que crea una dinámica solo comparable a la de la vida «artísticamente organizada». De hecho, más adelante el autor indicará,

como diferencia fundamental entre la poesía y la narrativa y el teatro que mientras que en las dos primeras el elemento central absoluto está constituido por palabras, no puede olvidarse la finalidad última del teatro: la representación sobre un escenario y que solo en un segundo plano puede considerarse como fenómeno literario equiparable (Conejero 1983: 25-26).

### 5.5. Posibilidad de traducción para publicación editorial

El hecho de que una obra de teatro pueda editarse se usa como argumento para considerar la traducción teatral como literaria. Sin embargo, sabemos que no todo lo que se edita es traducción literaria, sino editorial. Asimismo, es posible reproducir en formato libro guiones de película sin que por ello se considere literaria la traducción de este tipo de guiones. Además, sería interesante ver algunos datos al respecto de la edición de libros de teatro. Según la información del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de 2016 se concedieron 385 ISBN para libros de teatro como creación literaria (se excluyen los manuales de teatro o los libros de teoría). Basta comparar este número con los 3609 ISBN para libros de poesía o los 11 922 para libros de narrativa (2016: 53). A este respecto, Amorós indicaba en 1988 que la escasa edición de teatro en España se debe al hecho de que una obra de teatro tiene pocas páginas —al igual que los guiones de cine— y, por ende, los precios de los libros son tan bajos que a los libreros no les interesa venderlos (Amorós 1988: 5) y a los editores editarlos. No obstante, Lafarga indica que la lectura de obras teatrales solo se da entre filólogos y durante la etapa escolar (1998: 102). Esta cifra de los ISBN contrasta con datos de *El sector del libro en España* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de 2018, que afirman que el 43,3 % de los españoles había acudido a un espectáculo de artes escénicas o musicales en el último año (2018: 100). Por ello, podemos observar que el fenómeno de la lectura de obras de teatro editadas no es comparable con el número de obras visionadas, por lo que consideramos que este no es un argumento de peso para defender la traducción teatral como modalidad de traducción literaria o editorial.

### 5.6. Familiarización de la obra a la cultura de llegada

Aunque se puede argüir que el teatro ofrece la posibilidad de un mayor grado de familiarización (no ya solo lingüístico, sino también visual) —con una tradición en la adaptación que, en el caso de España, encuentra ejemplos teóricos ya en el siglo XIX con Bretón de Herrerros (1831) (Lafarga 1991: 159) o Larra (1836)— en comparación con modalidades de traducción audiovisual como el doblaje o subtítulo, esto no es cierto. Hoy en día son bien conocidos los casos de los doblajes de series como *Sabrina, cosas de brujas* (Nell Scovell, 1996) o *El príncipe de Bel Air* (Andy y Susan Borowitz, 1990) realizados en los años 90 o primera década de 2000 u otras más recientes como *BoJack Horseman* (Raphael Bob-Waksberg, 2014) o *Umbrella Academy* (Steve Blackman, 2019) que presentaban un amplio uso de técnicas de tra-

ducción propias del método comunicativo-interpretativo, como la adaptación o la creación discursiva (Martí Ferriol 2006: 214-215). Cabe destacar también aquí que en ningún caso los métodos de traducción son estancos, y que el empleo de técnicas de traducción pertenecientes a distintos métodos es algo común (Martínez Sierra 2017: 29). Asimismo, existe también el caso de películas en las que la imagen ha sido modificada, como es el caso de *Del revés* y las judías en la versión japonesa mencionada anteriormente o de la lista de referentes culturales de *Capitán América: el soldado de invierno* (Anthony y Joe Russo 2014), en la que el contenido se adaptó para diferentes países como Alemania o España.

### 5.7. Vocación de oralidad fingida o prefabricada

Una de las características que une los textos audiovisuales (especialmente las voces superpuestas y el doblaje) y teatrales es su vocación de oralidad fingida o prefabricada (como se denomina esta noción en los estudios de traducción audiovisual). Desglosando este sintagma, podemos decir que son textos de trabajo, es decir, textos sobre los que otras personas van a realizar su labor. Esta labor, por su parte, consiste en ambos casos en ser recitados en voz alta, bien sea para ser grabado como en el caso del doblaje o ser dicho en directo, en el caso de la teatral. Sea como fuere, de nuevo esta vocación oral es un factor que aleja, a nuestro juicio, la traducción teatral de la literaria.

Esta oralidad, tal y como hemos señalado, no es real o espontánea, sino fingida (o prefabricada), es decir, que está trabajada para evitar cacofonías, ambigüedades no deseadas o arritmias y en pro de la univocidad y ambigüedad deseada (Sellent 2009: 85). A este respecto, Brumme destaca los diversos factores que influyen en esta oralidad, como son el modelo de lenguaje del autor, el canon literario vigente, las posibilidades de la lengua y la ideología en la que la obra se inscribe (2008: 22). A continuación, la autora propone una definición (2008: 22):

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

Es pertinente decir que esa oralidad no se circunscribe solo a textos teatrales o audiovisuales, sino que puede darse casos de novelas enteramente expresadas a modo de diálogo, así como los poemas. Sin embargo, esta oralidad será central en la traducción teatral o para el doblaje y las voces supuestas al constituir el grueso de la información aportada.

## 5.8. Carácter pasivo del destinatario respecto al texto

Otra característica que aleja a los textos teatrales de los literarios es el carácter pasivo del destinatario final del texto. Ya hemos visto que tanto en el caso de la traducción para doblaje como en la teatral, receptor y destinatario no son la misma persona, pero en lo que también cambia el destinatario es en su carácter pasivo, ya que no «trabaja» de forma activa el texto, como sí lo harían los actores de teatro o de doblaje o los lectores de un libro. El espectador, por ende, sí realiza un trabajo de comprensión, aunque no del texto, sino de toda la puesta en escena, dado que no tienen acceso al guion del espectáculo (algo que sí hace el lector de una novela o de un poema que, además, puede elegir el ritmo de aquello que está leyendo y cuándo detener la lectura). Esto se da igualmente en el caso del espectador de cine (no en el de DVD o en un cine en casa), que tampoco puede influir en aquello que está viendo. Asimismo, aunque exista una tendencia a «activar» al espectador en el teatro haciéndolo partícipe de la obra como si se tratase de un actor más, este no influye en la representación, ya que el espectador está en manos de los actores y estos actuarán de forma predeterminada para conseguir lo que quieren. Por ende, la pretendida activación solo producirá un «sometimiento» del espectador al espectáculo (Lapeña 2014: 155).

## 5.9. Realización anterior a la imagen

En la traducción para teatro, la imagen se hace *a posteriori* de la traducción y no *a priori*, como es el caso de la mayoría de las modalidades de traducción audiovisual. De hecho, una de las mayores críticas u obstáculos que se les puede/suele poner a la consideración de la traducción teatral como audiovisual es que, mientras que en el teatro la traducción se hace antes de la realización audiovisual del texto (esto es, la imagen no existe hasta que se produce el montaje de la obra), en las modalidades tradicionales de traducción audiovisual la traducción se hace *a posteriori* (es decir, con la imagen ya definida de antemano, dado que la obra audiovisual original ya está prácticamente finalizada). No obstante, como hemos visto, esto no significa que la traducción para teatro se vea libre de limitaciones, sino que estas serán de otro orden y, además, esta premisa no es de obligado cumplimiento. Por consiguiente, habría que ver cómo encajar esa definición con la traducción de guiones de series de televisión o películas para su posterior recreación o *remake*. Así, ¿se consideraría que la traducción de guiones de la serie española *Aquí no hay quien viva* (Laura y Alberto Caballero, 2003) para su posterior realización en Portugal bajo el nombre de *Aqui não há quem viva* no es audiovisual? Pensemos que, en este caso, al traducir un guion cinematográfico no se cuenta con las limitaciones propias de la subtitulación, el doblaje o las voces superpuestas, sino con especificaciones más propias del teatro.

### 5.10. Fossilización y familiarización del texto

Un texto teatral puede estar sujeto a más modificaciones e incluso puede variar en una misma gira cuando se busca acercar el público local al espectáculo y se mencionan referencias de la urbe donde se realiza el espectáculo. Es decir, al estar el espectáculo teatral basado en el aquí y ahora, es posible un mayor grado de familiarización, cosa que no ocurre con el texto audiovisual que, por lo general, está más pensado para un público más amplio y heterogéneo. Asimismo, cabe mencionar que aunque es posible una mayor domesticación en el caso del texto teatral, esta podrá darse o no.

Por su parte, el texto audiovisual puede dar lugar a una mayor fossilización del lenguaje, sobre todo en el caso del doblaje, donde, *a priori*, es más caro y complicado redoblar, máxime si son traducciones antiguas y se quiere contar con las voces originales. No obstante, en el caso del subtítulo y de las voces superpuestas, son más comunes y sencillos estos procesos de retraducción.

A continuación, ofrecemos en la tabla 1 un resumen comparativo de las diferencias y similitudes entre la traducción de textos teatrales y audiovisuales que hemos expuesto a lo largo de este artículo:

Tabla 1. Similitudes y diferencias entre la traducción teatral y la traducción audiovisual

| Traducción de texto teatral                            | Traducción de texto audiovisual   |
|--|---|
| Realización práctica                                   |   |
| Importancia menor de los factores extralingüísticos    | Importancia mayor de los factores extralingüísticos                               |
| Multiplicidad de agentes implicados                    |   |
| Realización anterior a la imagen                       | Realización posterior a la imagen   |
| Limitaciones temporales (tiempo en escena), concisión  | Sumisión del texto a la imagen en la mayor parte de los casos                     |
| Percepción por canales auditivo y visual               |   |
| Posible traducción editorial del guion                 |   |
| Representación escénica                                | Reproducción en pantalla (mayoría de casos)                                       |
| Posibilidad de una mayor familiarización (adaptación)  | Menores posibilidades de familiarización (técnicas de traducción familiarizantes) |
| Uso de la oralidad fingida o prefabricada              |   |
| Pasividad del espectador con respecto al texto escrito |   |
| Inmediatez en la recepción del texto                   |   |

## 6. Conclusiones

Mencionaba Esslin (1977: 11) que, si bien las definiciones —así como la reflexión sobre ellas— son valiosas y necesarias, tomarlas como un absoluto hace que se conviertan en obstáculos para desarrollar nuevos experimentos e invenciones. No podemos estar más de acuerdo con este planteamiento y entendemos que, aunque es necesaria una categorización a efectos de orden, una defensa férrea de estas o, sobre todo, una concepción estanca de las diferentes modalidades de traducción no hace más que empobrecer un debate que pudiera ser altamente fructífero. A este respecto, Jorgens (1977: 251 citado en Diniz 2003: 35) indica que hay mucha propaganda en pro de diferenciar la literatura, el teatro y el cine, cuando lo interesante sería explorar las posibilidades de cada medio sin unas limitaciones tan marcadas.

Consideramos que es necesario tender puentes y abrir caminos entre las diferentes modalidades de traducción, ya que sabemos que los textos no son «puros» (como tampoco lo son sus autores, cabría matizar), y que solo desde una concepción más flexible es posible llegar a una reflexión que se vería enriquecida al tener en cuenta diferentes puntos de vista. Creemos que este artículo cubre un vacío dentro de los estudios de traducción audiovisual y de traducción teatral, dada la carencia de estudios que ahonden en la comparación entre estas dos modalidades. Así, estimamos que esta es una aportación útil que, además, podría abrir la puerta a nuevas investigaciones. De la misma manera, esta revisión teórica podría también tener efectos de cara al ejercicio profesional de forma tangencial en lo que se refiere a la formación de futuros traductores.

A lo largo de este artículo hemos podido observar la existencia de puntos de vista tanto a favor como en contra de la consideración de la traducción teatral dentro de la traducción audiovisual. Sin embargo, los argumentos contrarios no son óbices para la creación de sinergias entre estas disciplinas, máxime si vemos los variados puntos de contacto entre ambas. Por ello, creemos necesarios futuros estudios que continúen en esta línea, sea cual sea el punto de vista.

Asimismo, el hecho de que investigadores y docentes como Espasa lleven tiempo acercando ambas traducciones nos lleva a pensar que, sin importar dónde delimitemos la frontera de la definición de la traducción audiovisual y si por ello la teatral entraría o no, una conjunción de ambas en el aula o en diversos cursos específicos puede ser muy útil, así como un mayor grado de comunicación entre los investigadores y profesionales en ambas modalidades. No en vano, esta investigadora señala que la enseñanza de traducción teatral es una buena introducción de la traducción audiovisual para el alumnado (sobre todo en el caso del doblaje) al compartir características como son la concisión del lenguaje, la (re)creación de la oralidad fingida y la negociación del texto con una cadena de agentes (actores, técnicos, etc.) (Espasa 2001: 57-58).

## 7. Bibliografía

- Agost, Rosa. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, España: Ariel.
- Amorós, Andrés (1988). La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena. *Boletín Informativo de la fundación Juan March* 176. 3-12. < <https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/visor/fjm-pub/463/8/>>. [Consulta: 11 de octubre de 2019].
- Bartoll, Eduard (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Oberta UOAC: Barcelona.
- Bartrina, Francesca y Espasa, Eva (2005). Audiovisual Translation. En *Training for the new millenium: pedagogies for translation and interpreting*. Martha Tennent (ed.), 83-100. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Bartrina, Francesca y Espasa, Eva (2012). Panorama desde el puente. Tres lustros de investigación y docencia TAV y estudios de género. En *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Juan José Martínez Sierra (coord.), 201-212. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Braga, Jorge (2009). *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Brilhante, Maria José (2000). Traduzir teatro: a questão da operabilidade. En *Literatura e pluralidade. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*. Isabel Allegro, João Barrento João, Silvina Rodrigues y Fernando Cabralo (org.), 483-488.
- Brumme, Jenny (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. En *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Brumme, Jenny (ed.), 21-64. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuet.
- Buero Vallejo, Antonio (1974). *El concierto de san Ovidio/La fundación*. Madrid: Espasa.
- Burton, Jonathan (2001). *Wrinting Surtitles*. Manuscrito no publicado escrito para la Royal Opera House.
- Burton, Jonathan y Holden, Amanda (2005). Oper Übersetzen. En *Die Horen, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 218: 124.
- Campos, Nicolás Antonio y Ortega, Emilio (2005). *Panorama de lingüística y traductología. Aplicaciones a los ámbitos de la enseñanza del francés/lengua extranjera y de la traducción (francés-español)*. Granada: Atrio.
- Chaume, Frederic (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. En *La profesión del traductor*. Dorothy Kelly (ed.), 47-83. Granada: Comares.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, Frederic (2012). La traducción para doblaje. Visión retrospectiva y evolución. En *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres mo-*

- mentos. Juan José Martínez Sierra (coord.), 25-37. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Chaume, Frederic (2016). La investigación en normas matriciales de traducción para doblaje. En *La traducción para doblaje en España. Mapa de convenciones*. Beatriz Cerezo et al. (eds), 11-23. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
  - Conejero, Manuel Ángel (1983). *La escena, el sueño, la palabra. Apunte shakespeariano*. Valencia: Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y Televisión.
  - Delabastita, Dirk (1989). Translation and mass-communication: film and TV translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193-218.
  - Diniz, Thais Flores Nogueira (2003). A new approach to the study of translation: from stage to screen. *Cadernos de tradução* 12 (2), 29-54.
  - Di Pasquale, Daniela (2012). Traduzir dinâmicas: teoria e prática da tradução de ópera. En *Depois do labirinto Teatro e tradução*. Manuela Carvalho y Daniela Di Pasquale (org), 293-331. Nova Vega: Lisboa.
  - Ezpeleta, Pilar (2007). *Teatro y traducción*. Madrid: Cátedra.
  - Ezpeleta, Pilar (2009). Introducción. De la traducción teatral. *Trans. Revista de Traductología*, 13, 11-17.
  - Espasa, Eva (2001). La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves. En *La traducción de los medios audiovisuales*. Rosa Agost y Frederic Chaume (eds.), 57-64. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
  - Espasa, Eva (2009). Repensar la representabilidad. *Trans. Revista de Traductología*, 13, 95-105.
  - Esslin, Martin (1977). *An anatomy of drama*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
  - Esslin, Martin (1987). *The field of drama*. Londres: Macmillan.
  - Fernández, José María (1995). De la práctica a la teoría de la traducción dramática. En: *Teatro y traducción*. Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), 405-411. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
  - González, Dulce María (1995). El teatro de Copi: traducción y recepción. En *Teatro y traducción*. Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), 412-424. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
  - Gravier, Maurice (1973). La traduction des textes dramatiques. *Études de linguistique appliquée* 12, 39-49.
  - Hurtado, Amparo (1996). La traduction: classification et éléments d'analyse. *Meta* 41 (3), 366-377.
  - Jorgens, Jack (1977). *Shakespeare on film*. Bloomington: Indiana University Press
  - Lafarga, Francisco (1991). ¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de Herreros. En *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. M<sup>a</sup> Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), 159-166. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Lafarga, Francisco (1998). La traducción teatral: problemas y enfoques. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Rafael Ruiz y Rodrigo López (col.), 101-116. Granada: La Gioconda.
- Laliberté, Michèle (1995). La problématique de la traduction théâtrale et l'adaptation au Québec. *Meta* 4 (40), 519-528.
- Laliberté, Michèle (2018). The realities of surtitling for the theatre in the digital age. En *Focusing on Audiovisual Translation Research*. John D. Sanderson y Carla Botella-Tejera (eds.), 95-107. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Lambert, José (1994). Ethnolinguistic democracy, translation policy and contemporary world order (dis)order. En *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción (I)*. Federico Eguíluz et al. (eds), 23-36. Vitoria: Facultad de Filología.
- Lapeña, Alejandro L. (2014). Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico del análisis del texto teatral. *Sendeban* 25, 149-172.
- Lapeña, Alejandro L. (2016). *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones.
- Larra, Mariano José de (1836). De las traducciones. *El Español*. 11 de marzo de 1836.
- Marinetti, Cristina (2013). Translation and theatre. From performance to performativity. *Target*, 25 (3), 307-320.
- Martí Ferriol, José Luis (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martínez, Caridad (1995). Versión e interpretación en la escena francesa renacentista. En *Teatro y traducción*. Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), 49-58. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Martínez Sierra, Juan José (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Martínez Sierra, Juan José (2017). La traducción literal en el ámbito de la traducción audiovisual. Método y técnica. *CLINA: an interdisciplinary journal of translation, interpreting and intercultural communication* 3 (1), 13-34.
- Mateo, Marta (2002). Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. En *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. John D. Sanderson, (ed.), 51-73. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mateo, Marta (2007). Surtitling today: new uses, attitudes, and developments. En *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* 6, 135-154.
- Matamala, Anna y Orero, Pilar (2007). Accessible Opera in Catalan: Opera for All. En *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Jorge Díaz-Cintas, Pilar Orero y Aline Remael (eds.), 201-214. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Mateus, Osório (1977). *Escrita de teatro*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Mayoral, Roberto (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En *La traducción en los medios audiovisuales*. Frederic Chaume y Rosa Agost (eds.), 33-46. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- Mayoral, Roberto (2003). Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción. *Sendebare* 14, 107-126.
- Mayoral, Roberto (2012). El estudio de la traducción audiovisual: comentarios. En *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Juan José Martínez Sierra (coord.), 179-85. Valencia: Publicacions de la Universitat de València
- Merino, Raquel (1994). La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos. En *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Margit Raders y Rafael Martín-Gaitero (eds.), 397-404. Madrid: Editorial Complutense.
- Ministerio de Cultura de España (2018). *El sector del libro en España*.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (2016). *Panorámica de la edición española de libros 2016. Análisis sectorial del libro*.
- Péran, Bruno (2010). Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage. *Traduire* 223, 66-77.
- Poyatos, Fernando (2003). La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación. *Revista de Investigación Lingüística*, 2 (VI), 67-83.
- Psarrás, Dimitris (2013). Traducción teatral. ¡Traducir desde el alma! *Artezblai*. [en línea].
- Pujante, Ángel-Luis (1995). Traducir Shakespeare: mis tres fidelidades. *Vasos comunicantes* 5, 11-22.
- Reverter Oliver, Beatriz (2019). *Inclusión del alumnado con discapacidad sensorial y traducción audiovisual en las aulas de inglés de las EEOOII de la Comunitat Valenciana: un estudio exploratorio*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- Sario, Marjatta y Oksanen, Susanna (1996). Le surtitrage des opéras à l'Opéra national de Finlande. En *Les Transferts Linguistiques dans Les Médias Audiovisuels*. Yves Gambier. (ed.), 185-193. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- Sellent, Joan (2009). Funcional e invisible. *Trans* 13, 83-93.
- Sokoli, Stavroula (2000). *Research issues in audiovisual translation: Aspects of subtitling in Greece*. Trabajo fin de máster. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sokoli, Stavroula (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual. En *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Patrick Zabalbeascoa, Laura Santamaria y Frederic Chaume (eds.), 177-185. Granada: Comares.
- Surbezy, Agnès. (2012). Quand le texte s'affiche sur scène. Réflexion sur quelques exemples de surtitrages. En *Babel revisitée. L'intervalle d'une langue à l'autre, du texte à la scène*. Béatrice Bonhomme, Christine Di Benedetto y Jean-Pierre Triffaux (eds.), 97-111.
- Toda, Fernando (2005). Subtitulación y doblaje: traducción especial(izada). *Quadrans* 12, 119-132.

- Vieites, Manuel F. (2017). Teatro y traducción/Por un giro escénico. *Trans* 21, 111-130.
- Vitez, Antoine (1982). Le devoir de traduire. *Théâtre/Public* 44, 6-9.
- Weaver, Sarah. (2010). Opening doors to opera. The strategies, challenges, and general role of the translator. En *InTRAlinea. Online Translation Journal* 12. [http://www.intralinea.org/specials/article/Opening\\_doors\\_to\\_opera\\_](http://www.intralinea.org/specials/article/Opening_doors_to_opera_) [Consulta: 25 septiembre 2019].
- Zardo, Mônica (2008). Texto teatral: tradução, versão ou adaptação? *Transfert*, III, 14-24.
- Zurbach, Christine (2007). *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

## 8. Agradecimientos

Ambos autores queremos agradecer a los profesores José Antonio Sabio Pinilla, de la Universidad de Granada, y Juan José Martínez Sierra, de la Universitat de València, la revisión preliminar del presente artículo y sus aportaciones para la mejora de este.