

Original Articles · Artículos originales

¿Es posible (auto)traducir el teatro posdramático? Traducción y tradición nacional en *Deixa de tocala, Sam*, de Avelina Pérez

Is it Possible to (Self) Translate Post-Dramatic Theater? Translation and National Tradition in Avelina Pérez's *Deixa de tocala, Sam*

Rexina Rodríguez Vega  0000-0001-6811-8599

Universidad de Vigo

RESUMEN

Como puede observarse a través de este estudio de caso, muchas de las convenciones y elementos estructurales propios de la escritura y de la traducción teatral parecen ponerse en entredicho al abordar la corriente posdramática. En primer lugar, podemos indicar la existencia de nuevos espacios alternativos de distribución y publicación que potencian la tendencia a la autotraducción por parte de los dramaturgos de los territorios bilingües del Estado español. La concepción como «Comunidad interliteraria» de nuestro espacio geocultural aparece, pues, reforzada en las prácticas de los nuevos creadores escénicos, quienes, además, conciben el autotrasvase como parte integrante del proceso creativo. Así mismo, se comprueba en la versión analizada cómo aquellos aspectos que pueden suponer algún obstáculo a la traducción, como la reproducción del conflicto diglósico, son neutralizados. El «borrado» de la especificidad de las distintas tradiciones nacionales plantea en último término una amenaza para la propia supervivencia del sistema teatral periférico.

Palabras clave: autotraducción, posdrama, traducción teatral, teatro gallego, comunidad interliteraria, diglosia

ABSTRACT

This article analyses, by taking Avelina Pérez's *Deixa de tocala, Sam* as a case study, how many of the conventions and structural elements typical of drama writing and translating seem to be questioned by the post-dramatic current. Firstly, because there are new alternative distribution and publication spaces that promote self-translation among playwrights from the bilingual territories of the Spanish State. The conception of "Interliterary community" of our geocultural space appears, therefore, reinforced in the practices of the new stage creators, who, in addition, understand self-translation as part of the creative process. Likewise, as this analysis shows, those aspects that may pose an obstacle to translation, such as the reproduction of the diglossic conflict, are neutralized. The "erasure" of the specificity of the different national traditions ultimately poses a threat to the survival of the peripheral cultural field.

Keywords: self-translation, post-drama, theatrical translation, Interliterary community, Galician theater, diglossia

Información

Correspondencia:
Rexina Rodríguez Vega
xinavega@uvigo.es

Fechas:
Recibido: 4.09.2020
Revisado: 16.05.2021
Aceptado: 7.06.2021

Contribuciones de autoría:
Todas las personas firmantes han contribuido por igual en la investigación y la elaboración de este trabajo.

Conflicto de intereses:
Ninguno.

Financiación:
La elaboración de este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación "The Animal Trope" (PGC2018-093545-B-I00 MCIU/AEI/FEDER, UE).

Cómo citar:

Rodríguez, R. (2021). ¿Es posible (auto)traducir el teatro posdramático? Traducción y tradición nacional en *Deixa de tocala, Sam*, de Avelina Pérez. *Sendebar*, 32, 130-145.

<https://doi.org/10.30827/sendebars.v32.15881>

1. Más allá del texto. El teatro posdramático

Será a partir de la primera década del siglo XXI cuando el teatro posdramático comience a cobrar un claro protagonismo en la escena occidental. En esencia, el posdrama supone un desplazamiento del sentido profundo del hecho teatral, que deja de situarse en el texto y pasa a abarcar el conjunto total de la puesta en escena. De acuerdo con la definición de Lehmann (2002), el movimiento de abandono del logocentrismo producirá una desjerarquización de los dispositivos teatrales. Así pues, entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena se quiebra la relación de representación. Como apunta Óscar Cornago, en su lugar nos encontramos con:

un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia (Cornago 2006: 167).

Nociones como argumento, personaje o progresión de la trama dejan, pues, de tener relevancia. La corporalidad, el movimiento y el gesto, la iluminación o los dispositivos y objetos escénicos pasan a mantener una relación en pie de igualdad con la palabra, con el texto, que se vuelve, apenas, un material más. Nos encontramos, en suma, ante una dramaturgia que abandona la narrativa lineal, el impulso de mimesis, para construir un complejo conjunto de actos performativos fragmentarios guiados por una difusa lógica de asociación.

Esta ruptura con las convenciones y con los elementos estructurales del teatro tradicional tiene como inevitable consecuencia la puesta en cuestión del concepto mismo de autoría y de tradición (y lengua) nacional. El texto teatral y, por ende, su traducción se convierten, a su vez, en productos culturales altamente problemáticos. A lo largo de este trabajo pretendemos acercarnos a las manifestaciones de estas nociones en conflicto a través de un estudio de caso, el de la autotraducción de la obra *Deixa de tocala, Sam*, vertida al español por la dramaturga gallega Avelina Pérez.

2. Avelina Pérez, creadora escénica

La dramaturga gallega Avelina Pérez es, sin duda, junto a Clara Gayo, una de las voces más renovadoras de la escena gallega actual¹. Mediante su voluntad de indagación en la voz femenina y con un lenguaje que transita sin miedo los vasos comunicantes entre teatro posdramático y teatro posespectacular, esta autora ha recibido el XIII Premio Abrente del MIT de Ribadavia (Pérez 2019) y el XXIV Premio Álvaro Cunqueiro para textos teatrales. Es, además, premio de la audiencia en el Premio Diario Cultural de la CRTVG por sus piezas de radioteatro y ganadora del I torneo de dramaturgia de Galicia (Pérez 2017b). La propia autora, en su presentación en el espacio *Contexto Teatral*, elude el término de «dramaturga» para sustituirlo por el más amplio y lábil de «creadora escénica»:

Si es que alguna definición es posible, sería la de: creadora escénica. Me formo en interpretación en la Escuela Santart (Santiago de Compostela) y en Dirección de escena y dramaturgia en la ESAD de Galicia. Mi relación con la dramaturgia no va desligada de la escena; conviven la dramaturgia textual y la dramaturgia de la acción.

(<https://www.contextoteatral.es/oscansnoncomprendenakandinsky.html>)

La inusual relación entre texto y escena que cultiva es también subrayada por Afonso Becerra, quien, al referirse a la peculiaridad de la propuesta de Avelina Pérez (2017a), subraya el modo en el que el poderosísimo material textual acostumbra a establecer una relación no ilustrativa con las acciones escénicas. Como indica el crítico:

Esta disyunción entre acciones escénicas y material verbal es sumamente estimulante, en tanto en cuanto, nos permite entrar directamente a componer y jugar con las posibles conexiones y desconexiones entre ambos niveles. Sin duda una invitación al juego. (Becerra 2017)

3. *Deixa de tocala, Sam*, una obra inacabada y autotraducida

La obra que analizaremos y en la que rastrearemos los focos de tensión que implica el proceso de la autotraducción a través de diferentes versiones cedidas por la autora es, como hemos indicado, el posdrama *Deixa de tocala, Sam*. Con la propia Avelina Pérez en el triple papel de directora, dramaturga y actriz, y la colaboración como músico en directo de Velpister, esta obra ha merecido la siguiente apreciación crítica:

La actitud es clara, nítida, provocativa y desafiante por veces, desde la puesta en evidencia del juego musical con el texto y con el gesto, alternando los compases verbales con los compases musicales de Velpister y, a veces, simultaneándose, hasta las reflexiones en tono confidencial al micrófono y a nosotras/os, pasando por la protesta que atraviesa toda la pieza. [...]

En cierto sentido, *Deixa de tocala, Sam* es una contestación a las jerarquías de poder, a las estructuras en cuya cúspide está la palabra, ya sea la de Dios, que se hizo verbo, ya sea, en la 'high-class' teatral, la de William Shakespeare. Verbos canonizados, canónicos, institucionalizados.[...] Espirales. Deconstrucción en la construcción fragmentaria y poética de una protesta escénica que quiere conectar con la calle, con lo pequeño, con lo insignificante, con todo lo que los cánones sociopolíticos, culturales y artísticos dejan fuera (Becerra 2018b).

La versión al castellano, *Deja de tocarla, Sam*, fue publicada por el portal web *Contexto Teatral*, un espacio configurado como canal alternativo de comunicación y distribución de la escena teatral en el Estado español y que engloba propuestas provenientes de todas las tradiciones nacionales que configuran nuestro espacio geocultural. Compartiendo un auto-posicionamiento enfrentado al «resto» del teatro, lo que en la práctica se substancia en la reivindicación de la dramaturgia posdramática como algo radicalmente «nuevo», el colectivo *Nuevenovenos* diseña el portal *Contexto Teatral* (que lleva el significativo subtítulo de «Dramaturgias del ahora») con el objetivo de marcar un punto de encuentro entre dramaturgos y profesionales del sector:

Contexto Teatral es una iniciativa de Nuevenovenos para difundir y visibilizar las dramaturgias del ahora. Un espacio en el que damos cabida a los profesionales que escriben el teatro vinculado con el aquí y el ahora, a los que escriben el teatro desde la investigación en los formatos, en las temáticas, en los estilos y en las preocupaciones del presente. En definitiva, un portal sobre los autores y las autoras de hoy en día. (<https://www.contextoteatral.es/info.html>)

Más allá de como punto de encuentro para fomentar el diálogo entre creadores y dinamizar las redes de distribución, *Contexto teatral* se concibe también como un espacio de exhibición de los textos dramáticos con el fin de hacerlos accesibles tanto al público como a profesionales del sector para que puedan ser conocidos y, eventualmente, estrenados y publicados en formatos tradicionales. Además de información sobre los dramaturgos y dramaturgas, que

incluye una breve noticia biobibliográfica y un apartado para la definición autopoética, la web acostumbra a ofrecer bien un extracto, bien la versión textual íntegra de las obras, y, en el caso de las autoras y autores catalanes, gallegos y vascos, su traducción al castellano. La fluidez de publicación propia del medio electrónico ayuda, como vemos, al diálogo y al trasvase cultural peninsular: este portal, sin apenas intermediarios, constituye un punto de encuentro plurinacional que potencia los flujos autotraductores de los dramaturgos de territorios bilingües.

Entre las razones esgrimidas por los autores para ejercer la autotraducción en este espacio es frecuente detectar, además del deseo de darse a conocer a un público más amplio, la oportunidad de la continuación del proceso creativo a través de la autotraducción. Nos encontramos, pues, con una operación en la que, como indica Josep Ramis (2014: 70-71), el autotraductor, de manera consciente o inconsciente no quiere distinguir claramente su papel de escritor en lengua original del de versionador a una segunda lengua. Esto supone que la autotraducción es vista como parte del proceso mismo de creación y no como un elemento externo.

Este sería el caso de la autora analizada, que, al ser interrogada acerca de su motivación personal justifica la publicación de texto original y versión autotraducida del siguiente modo: «Pra min colgar esta peza en Contexto Teatral ou na miña páxina web vén sendo como facer pública unha folla de ruta» (Pérez, comunicación personal, 3 de agosto de 2019). El propio carácter inestable del medio electrónico propicia la idea de la obra como propuesta incompleta o inacabada, de acuerdo con la idea de las dramaturgias del proceso en las que se enmarca claramente el posdrama.

3.1. La especificidad de la traducción teatral. Variantes textuales de *Deixa de tocala, Sam*

Pese a carecer de una bibliografía realmente nutrida sobre la especificidad de la traducción del teatro en nuestro ámbito cultural, autores como Albert Ribas o Julio César Santoyo apuntan una serie de tensiones específicas ligadas al género. Ribas, por ejemplo, sitúa el foco en la tensión entre «adecuación» y «aceptabilidad» (Toury 2004). Para Ribas, la doble exigencia de adecuación a las normas del polisistema en el que se encuentra el texto de partida y de aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada, hacen tanto de la traducción de textos teatrales como poéticos un caso particular:

La traducción de textos teatrales comparte con la traducción poética, si se las compara con la traducción de otros tipos de textos, unos requerimientos mayores de aceptabilidad a las normas de recepción: tradición dramática, escenográfica, gustos del público, etc., en el caso del teatro, y métrica, convenciones retóricas, etc., en el caso de la poesía. Con frecuencia estas exigencias conducen en el teatro y en la poesía a soluciones que pueden parecer contradictorias con las normas de adecuación al original y, por ello, es frecuente que el término versión o adaptación, en vez del de traducción, se emplee para justificar el resultado de estos compromisos con las normas de recepción. (Ribas 1995: 26)

Según este estudioso, el teatro demuestra una mayor dependencia de las formas sociales que otros géneros como la novela, que permite la introducción de comentarios que pueden explicitar el contexto literario de su ficción al lectorado extranjero. Por el contrario, traducir una obra teatral no implica únicamente traducir un texto sino que deben también vencerse las resistencias que ofrecen los hábitos de recepción. Las dificultades a las que se refiere Ribas

tienen sin duda que ver con el hecho de que a menudo la traducción teatral opera no sobre la obra escrita sino sobre la obra representada. Para Santoyo (1989) pueden determinarse dos principales orientaciones en la traducción del género dramático: aquella en la que se prima el proceso de lectura sin considerar la eventual puesta en escena, la traducción «reader oriented» y aquella que tiene en cuenta la representación, la traducción para el escenario o «performance oriented». La relevancia en la traducción de la puesta en escena tiene como consecuencia una clara conciencia del carácter complejo del fenómeno teatral y su entramado plurisemiótico. Desde esta perspectiva tanto lo lingüístico como lo extralingüístico (expresión corporal, apariencia de los actores, espacio escénico, sonidos no verbales) deben ser tenidos en cuenta a la hora de efectuar el trasvase.

La relación entre los distintos sistemas de comunicación se materializa en los elementos de deixis, indicios verbales que, regulando la articulación de los actos de habla, engloban los diversos significados de los que las imágenes, el ritmo, el movimiento y los instrumentos lingüísticos son portadores. El laberinto de códigos presente en el texto dramático puede estar ausente o bien aparecer explícita o implícitamente en el texto escrito. Susan Bassnett (1985) indica cinco grandes estrategias en la traducción teatral: 1) el texto teatral se traduce como un simple texto literario, 2) el contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al marco traducido, 3) se intenta traducir la teatralidad del texto, 4) se traduce el teatro en verso a otra forma alternativa y 5) se procede a la traducción en equipo (traductor, directores y actores). Como indica Ribas, todas estas estrategias son opciones posibles porque el texto teatral es, por naturaleza, un texto inacabado, no completo en sí mismo. Así pues:

Este planteamiento, llevado hasta sus últimas consecuencias, supondría que el traductor de textos teatrales debería verse abocado a la imposible tarea de transformar un texto de la lengua de partida, incompleto, en otro texto de la lengua de llegada, también incompleto (Ribas 1995: 34).

Abordada de este modo, observamos como en la traducción teatral el texto fuente se convierte en pretexto que da lugar a una serie de textos sucesivos. Siguiendo a Pavis (1992), Vieites (2016: 119-120) indica la multiplicidad de textos que operan en el proceso que va del texto al escenario con varios agentes productores que operan en la autoría, la traducción y la dramaturgia. De acuerdo a la orientación claramente «performance oriented» que muestra el trabajo autotraductor que constituye el objeto de nuestro análisis, podemos, aplicando la clasificación elaborada por Vieites, identificar los siguientes tipos de textos, cedidos por Avelina Pérez, sobre los que operamos en nuestro análisis de caso:

- T1: texto fuente (inicial y no publicado) *Deixa de tocala, Sam*
- T2: texto dramático
- T3: texto de la puesta en escena, que se utiliza en los ensayos y que sufre variaciones a medida que el proceso se desarrolla y el proyecto se concreta).
- T4: texto traducido *Deja de tocarla, Sam*
- T5: Texto traducido y publicado (Pérez 2019)

3.1.1. La puesta en cuestión del concepto de Autoría y de texto

El tipo de formato de los espectáculos posdramáticos acostumbra a ser reducido, de acuerdo con su carácter de discurso alternativo. Sin ir más lejos, al utilizar el buscador que la página web *Contexto Teatral* pone a disposición de los internautas y que permite hacer una selección de obras por número de actrices o actores, número de personajes o formato de producción, resulta sorprendente el claro predominio de espectáculos con apenas uno o dos intérpretes en escena. Otro de los datos significativos es el de la frecuencia con la que se da una fusión en una única persona de los roles de las diferentes instancias implicadas en la elaboración de un espectáculo teatral. Así sucede, desde luego, en el caso que nos ocupa en el que vemos cómo la propia Avelina Pérez acumula las facetas de creadora textual, dramaturga, actriz y traductora.

¿Qué implicaciones tiene semejante confluencia? En principio, debemos imaginar que esta acumulación tiende a desdibujar los perfiles de cada rol al tiempo que potencia una dinámica de libertad manipulativa que permite continuas supresiones, adiciones y cambios y que, en última instancia, reafirman la idea de la imposibilidad de completitud misma del texto teatral. Como indica Verónica Manzone (2019), si el nuevo teatro posdramático cuestiona la centralidad del texto, parece lógico pensar que se abre así mismo una vía que problematiza la histórica relación entre autor-texto-dirección-texto-actor. Las nuevas dramaturgias del proceso, en las que se trabaja sin jerarquización de roles y de modo simultáneo, apuntan a un complejo proceso de decisiones que convergen en la escena. Ana Casas (2017: 48-49) incide a su vez, y desde la óptica de la autoficción, en la dificultad para individualizar el concepto de autor cuando esta función se difracta y cuando la autoría aparece compartida por el intérprete cuyo cuerpo semiótico genera sentidos escénicos autónomos. Los límites entre autor/personaje/actriz se vuelven difusos e incluso podría decirse que la misma distinción se vuelve obsoleta cuando observamos, por ejemplo, como en el texto de la puesta en escena, la autora/actriz se llama a sí misma por su nombre real (autorreferencialidad que desaparecerá en la versión traducida):

T3

Repite mil veces, **Avelina Pérez:**

Protestar contra o príncipe de Dinamarca é de ignorantes e de persoas sen sensibilidade/artística.

Protestar contra o príncipe de Dinamarca é de ignorantes e de persoas sen sensibilidade artística.

Protestar contra o príncipe de Dinamarca é de ignorantes e de persoas sen sensibilidade artística.

Protestar contra o príncipe de Dinamarca é de ignorantes e de persoas sen sensibilidade artística.

Como indica Geneviève Champeau (2018) en la mezcla de estrategias referenciales y ficcionales que determinan el pacto ambiguo definitorio de la autoficción, las creaciones performativas sacan partido de la ficcionalización del cuerpo enmascarado, expuesto y carnavalizado, del autor que desea ser otro o está reducido al estatuto de simulacro, de falacia.

Con todo, a diferencia de la performance, en *Deixa de tocala Sam*, continúa existiendo una voluntad expresa de control textual. Así encontramos en todas y cada una de las variantes textuales la siguiente nota de autora:

T1, T2, T3

Nota: o texto non nace da escena; a escena nace do texto. Neste caso.

T4, T5

Nota: el texto no nace de la escena; la escena nace del texto. En este caso. (Pérez 2019: 8)

Frente a la habitual primacía otorgada a la puesta en escena, «en este caso» la importancia del aspecto textual parece surgir de una voluntad de experimentación ligada a la palabra. La propia autora, preguntada sobre este aspecto, afirma lo siguiente:

Quería—neste caso—que a escena nacesse da palabra e non ao revés, pola propia exploración de que tipo de liberdade podo manexar ao escribir para levar unha peza á escena. E, desde logo, a resposta é: toda, porque a escena é ilimitada e, por tanto, a relación coa palabra para un traballo escénico ten a mesma consideración. (Pérez, comunicación personal, 3 de agosto de 2019)

Como antes apuntamos, una de las características definitorias de *Deixa de tocala, Sam* es, sin duda, el tipo de relación no ilustrativo entre el material textual y las acciones escénicas (Becerra 2017). Sin embargo, la separación entre acción y material verbal no supone una desconexión con la puesta en escena. Si observamos detenidamente las diferencias entre el texto fuente y el texto dramático (que carece, prácticamente, de acotaciones escénicas), veremos que las modificaciones que se producen son, fundamentalmente de dos órdenes. Por una parte, aquellas que indican el trabajo minucioso en el aspecto prosódico, con marcas de entonación y puntuación que describen acciones no verbales; y, por la otra, aquellas que suponen procesos de implicación, explicitación, supresión y ampliación, así como cambio de orden del material textual que pasa a ser redistribuido con el objeto de obtener una mayor simetría estructural y tensión rítmica. Podemos observar estos cambios de puntuación y entonación, que se nutren de la experiencia escénica, en ejemplos como el siguiente:

T1

ALTERNATIVA (outra, a real) ao desenlace:
SAÍR E QUE ME CEGUE A ESCURIDADE.
E alí, na escuridade, POR FAVOR dáme
Saír e que me cegue a escuridade para saír desta peza de teatro
cor dourado avergonzado.
Non amarela, nin vermella.
E moito menos/
Moito/
Moito/
Moito menos: azul
Saír e que me cegue a escuridade
E alí, na escuridade, dáme
Alí ...
POR FAVOR ...
DÁME ...

T2

ALTERNATIVA (outra, a real) ao desenlace
SAÍR E QUE ME CEGUE A ESCURIDADE.
E alí, na escuridade, POR FAVOR dáme /
Saír e que me cegue a escuridade para saír desta peza de teatro
cor dourado avergonzado.
Non amarela, nin vermella.
E moito menos/
Moito/
Moito/
Moito menos/
Azul.
Saír e que me cegue a escuridade
E alí, na escuridade, dáme
Alí
POR FAVOR
DÁME
POR
FAVOR

El segundo bloque, aquel que engloba los procesos de supresión, adición o permutación, supone una desviación todavía mayor del texto fuente. En este sentido, podemos hablar aquí de transformaciones específicas de la autotraducción (López-Gay 2008), en la medida en la que estos cambios solo pueden justificarse a partir de la doble naturaleza como autora y traductora de la autotraductora. Con todo, el cotejo entre las diferentes versiones textuales, indica la

presencia continua en todas ellas de este tipo de reformulaciones. De acuerdo con esto, el texto traducido sería apenas una nueva versión que indicaría la continuidad de un proceso creativo.

En cuanto a aquellas modificaciones que suponen cambios léxicos o de expresión y cambios pragmáticos sí parecen observarse en este caso peculiaridades relacionadas estrictamente con el proceso de autotraducción. En particular, como muestra el siguiente ejemplo, destacan las operaciones de modulación del referente y/o de implicación y supresión (Ramis 2014: 133-147).

T1

Fixen o amor en WC de trens
 en WC de pubs
 en WC de estacións de servizo
 en WC de parques públicos
 en WC de universidades de ciencias da educación
 E era AMOR.
 Poderoso AMOR.
 Auténtico e inefable (?) AMOR
 Será esa a orixe? A miña falta de empatía co príncipe de Dinamarca terá que ver co coñecemento do amor nun WC de restaurante cutre (por exemplo)?
 Terá que ver coa mestura dos ruidos da cisterna coas declaracións de amor?
 Coa mestura dos xemidos dos outros folladores de WC cos meus propios xemidos?
 (Porque somos unha tropa de folladores de WC)
 Coa mestura dese regueiro polo chan sucio coas palabras do desexo?
 Co coidado de non manchar os pés mentres tentas expresar ALGO (?) que ten que ver co CORAZÓN?
 (Ai, Freud, se me deras un deses penes que tanto pensas que me molan!)

T4

Hice el amor en WC de pubs, en WC de trenes, en WC de estaciones de servicio ...
 Y era: AMOR.
 Poderoso AMOR.
 Auténtico e inefable (?) AMOR.
 Será ese el origen?
 Mi falta de empatía con el príncipe de Dinamarca tendrá que ver con el descubrimiento del amor en el WC de un restaurante cutre (por ejemplo)?
 (Ay, Freud, si me dieras uno de esos penes que tanto crees que me molan ...!)

(Pérez 2019: 3)

Como vemos, el concepto de autoría se difracta, a caballo entre el rol de dramaturga, la experiencia actoral, y la tarea de autotraducción, Avelina Pérez firma una traducción cuyas modificaciones tienen que ver tanto con la puesta en escena como con el proceso de mejora estrictamente textual. De todas formas, es significativo observar el predominio de determinadas operaciones en relación con los diferentes tipos de textos. Así observamos, por ejemplo, cómo la inscripción de la propia autora, identificada con actriz y personaje, aparece en el T2, el texto dramático y en el T3, el texto de la puesta en escena y desaparece en el T4, el texto traducido. Así mismo, los procesos de supresión, adición y permutación resultan más frecuentes en el cambio en el T2 y el T3, mientras que en el T4 predominan operaciones que tienen que ver con procedimientos de implicación y de modulación del referente que remiten a un ámbito marcadamente textual y que, curiosamente, no reflejan un especial proceso de adecuación a las normas de recepción de la cultura de llegada.

La importancia de los cambios efectuados en el texto inicial tras la concreción escénica y la propuesta de traducción tienen, sin duda, que ver con el hecho de la confluencia de las diferentes funciones en una misma persona. Haciendo uso, como antes indicábamos, de la máxima libertad de manipulación, Avelina Pérez acaba por subvertir la relación tradicional entre autoría, dramaturgia y traducción. En última instancia, esto convierte tanto al texto origen como al texto meta en propuestas incompletas y convierte la autotraducción en una variante más de

un architexto (Hina 2002). A este respecto, resulta pertinente observar el modo en el que la autora presenta la obra en su página web: «*Deixa de tocala, Sam*. Unha proposta incompleta. Un xogo coa indeterminación. Un xeito de sinalar o fastío» (<http://www.avelinaperez.com/>). Frente a la narrativa dramática lineal y tradicional, una dramaturgia como la del posdrama, basada en una lógica de asociación, parece incompatible con la idea misma de un texto que incluya la previsión de un determinado espectáculo teatral cerrado (Becerra 2018a: 46).

Con todo, la divergencia observada en las diferentes variantes textuales de la obra analizada, indica que estamos en cierto modo ante un ejercicio extremo que pone en cuestión la misma concepción de texto como unidad autónoma y reconocible. La propia autora indica:

Diría que nos meus textos só existe a palabra ‘fin’ cando alguén ten a ben editalos ou premialos e páranme en seco, senón seguiría mudando e mudando e mudando (e aínda así se os monto, mudo; por moi editados e premiados) (Pérez, comunicación personal, 3 de agosto de 2019)

Concebida como pieza en continua transformación, los cambios sucesivos entre las diferentes versiones parecen dictados más que por la naturaleza de su función textual, por el propio juego formal. Al privilegiar una dinámica que incide en el conjunto de oposiciones, contrastes, simetrías, diferencias, rupturas, repeticiones, variaciones, demoras, acumulaciones y clímax, esta dramaturgia del proceso acaba, pues, volviendo inestable la idea misma de original y de traducción.

3.1.2. La puesta en cuestión de la idea de tradición nacional

Más arriba advertíamos, con Ribas, de la especial relevancia que la tensión entre adecuación y aceptabilidad adquiere en la traducción de los textos dramáticos. La percepción de una mayor resistencia en los hábitos de recepción del espectáculo teatral implicaría, pues, tomar conciencia de la necesidad de adaptación a aspectos como la tradición dramática y escenográfica y a los aspectos pragmáticos de la lengua-cultura de llegada. Este hecho, comúnmente aceptado, no aparece, sin embargo, refrendado por nuestro análisis de la versión *Tocala otra vez Sam*. El cotejo entre T1, T2, T3 y T4, ofrece un saldo curioso: observamos una clara falta de especificidad de los cambios producidos en la traducción, puesto que parecen no atañer al cambio de cultura de llegada y si, en cambio, a un proceso de reformulación que tiene que ver, como apuntábamos, con la continuidad de un proceso creativo.

La ausencia de marcas en el texto meta que indiquen una verdadera consciencia del cambio de destinatario puede ser debida a diversos factores que actúan simultáneamente. En primer lugar, debemos tener en cuenta el carácter de autotraducción intraestatal (Ramis 2013), que sugiere la existencia de un espacio híbrido en el que el individuo bilingüe no identifica con claridad los perímetros de cada lengua; por otra parte, encontramos la evidente proximidad entre los sistemas culturales español y gallego, integrantes de un espacio estatal configurado como una «comunidad interliteraria específica» (Đurišin 1993: 22); ya por último, debemos tener también en cuenta la propia definición de la corriente del teatro posdramático como propuesta creativa atenta a deconstruir los estereotipos identitarios y la noción misma de teatro nacional como concepto político (Lehmann 2002).

Si nos acercamos al T4, el texto traducido *Deixa de tocala, Sam*, observaremos, por ejemplo, una clara tendencia a la traducción literal desde el T3, el texto de la puesta en escena.

Así, fuera del aspecto ya comentado de las modificaciones debidas a los procedimientos de explicitación y modulación del referente y de la eliminación de aspectos característicos de la deixis, sobre todo pronombres y adverbios, llama la atención la distancia mínima en términos lingüísticos y culturales entre las diferentes versiones. Así, acercándonos al texto meta, podemos ver, por ejemplo, la utilización de idénticos neologismos en T3 y T4:

T3	T4
Chamamento á RAG: DESPUSCUATREFACIÓN. Como es que tenemos el valor de no haber inventado nunca esa palabra? DES-PUS-CUA-TRE-FA-CIÓN A L M I B A R A D A . (Dáme todo tantísimo trabajo...)	Llamamiento a la a RAE: DESPUSCUATREFACIÓN. Como es que tenemos el valor de no haber inventado nunca esa palabra? DES-PUS-CUA-TRE-FA-CIÓN A L M I B A R A D A . (Me da todo tantísimo trabajo ...)

(Pérez 2019: 4)

Como vemos, la selección léxica, marcada por el procedimiento «transparente» de la derivación parasintética, rehúye toda tentativa de diferencialismo lingüístico. La elección de un aparente cultismo en el texto de partida facilita la homofonía de las voces en los dos sistemas lingüísticos, así mismo, se observan como estrictas homólogas ambas academias, la Real Academia Galega (RAG) y la Real Academia Española (RAE).

Numerosos autores señalan como característica del teatro posdramático la asunción de una palabra desprovista de su capacidad comunicativa. La desconfianza ante el texto literario se manifestaría en la redefinición de la palabra asumiendo como teatral, tal y como se puede observar en el ejemplo citado, su capacidad sonora. Así pues, asistiríamos a un proceso de autonomización del lenguaje que convierte a la lengua ya no en un discurso entre personajes sino en una entidad autónoma. Como indica Escandell (2005) en la traducción del teatro deben traducirse no solo palabras sino actos de habla, procesos de interacción y de comunicación. Sin embargo, aquí el aspecto pragmático deja de ser relevante. Esta pérdida de la dimensión pragmática dinamita también la tensión entre las normas de adecuación en el polisistema de partida y de aceptabilidad en el polisistema de llegada. El texto parece funcionar en un espacio común, en una especie de sistema intermediario en el que apenas se reconocen aspectos diferenciales.

Al observar las diferentes versiones de *Deixa de tocala, Sam*, comprobamos cómo existe un trabajo estilístico que busca una especie de grado cero de la escritura, una eliminación del estilo y una clara voluntad de predominio de un registro coloquial urbano que, en el caso del contexto diglósico de Galicia ofrece un gallego fuertemente interferido por el castellano. Esto se observa claramente en los siguientes fragmentos:

T3	T4
- (Ai, Freud, se me deras un deses penes que tanto pensas que me molan ...!) - Que cae, coma os suicidos. SEN PUTA LÍRICA. - Isto será unha protesta? (Nin protesta nin hostias) - Compañeiro, paramos un pouco? -Sí, claro. -É que imos perdido, tío! Estamos algo despistados, coleguita!	- (Ay, Freud, si me dieses uno de esos penes que tanto piensas que me molan...!) - Que cae, como los suicidos. SIN PUTA LÍRICA. - Esto será una protesta? (Ni protesta ni hostias)

(Pérez 2019: 5)

Como podemos comprobar, el texto gallego muestra una clara interferencia con la jerga coloquial y vulgar del español actual, utilizando expresiones con la palabra «puta» en aposición o locuciones negativas con «hostias» y llega incluso a emplear un *code switching* interoracional en el que intercala elementos lexicales del gallego y del español «a veces estamos algo despistados, coleguita». El fenómeno del cambio de código, propio de una situación de contacto de lenguas en contexto diglósico, como es el caso del gallego y el castellano, se reproduce con una clara intención estilística también en otros momentos del texto origen:

<p>T1 Pregunteille se quería vir comigo a actuar. No teatro. Seguiu sorrindo. Yo no actuar en los teatros, dixo.</p>	<p>T4 Le pregunté si quería venir conmigo a actuar en el teatro. Siguíó sonriendo. Yo no actuar en los teatros, dijo.</p>
--	---

(Pérez 2019: 5)

El aprovechamiento expresivo del juego bilingüe que es, a la vez, marca de una situación sociolingüística determinada, se neutraliza en la traducción. El texto meta recupera la expresividad ligada al registro de modo completamente verosímil, reintegrando las expresiones españolas en un contexto lingüísticamente homogéneo. El uso de una lengua interferida, y su traducción normalizadora, indica hasta qué punto es puesta en cuestión la noción misma de lengua nacional. Como indica Biscainho:

algúns colectivos dramáticos galegos que fan teatro físico ou fórmulas posdramáticas afastadas do teatro textual desatenderon a lingua do país pretextando a súa liberdade creadora e o feito de o sistema teatral da Galiza ter alcanzado xa unha etapa de normalidade que fai desnecesarias as posicións militantes. Paradoxalmente, por tanto, a normalidade lingüística atinxida na actividade dramática galega devén no argumento para a deserción idiomática. Advírtese nestas agrupacións unha vontade por se constituíren nunha elite descontaminada de activismos lingüísticos ou nacionalistas e centrada nunha produción marcada pola máis gritante modernidade, face a compañías con maior percorrido—as vellas—aínda ancoradas en ‘caducas reivindicacións’. Aliás, no caso referido da pretendida nova elite posdramática a actividade teatral móstrase en moitos casos altamente permeábel aos usos externos mais, como contraparte, desvinculada da propia historia do campo—tamén a lingüística. (Biscainho 2018: 29)

Las nuevas tendencias posdramáticas reivindican la verosimilitud lingüística. Frente a la defensa del monolingüismo en gallego, propio del compromiso normalizador del idioma por parte de generaciones anteriores, buena parte de los actuales creadores tienden a reproducir la lengua realmente usada en un territorio marcado por dos lenguas en contacto.

Así son frecuentes las voces que indican la dificultad que supone el marco sociolingüístico gallego a la hora de caracterizar lingüísticamente a personajes propios del ámbito urbano (mayoritarios en los nuevos tipos de propuestas escénicas). El dramaturgo Santiago Cortegoso señala claramente este problema:

Unha das maiores dificultades á que me enfronto acotío como autor é a de atopar referentes a que agarrarme para crear, desde o punto de vista lingüístico, personaxes intrinsecamente urbanos. (Cortegoso 2014: 80-90)

Si a esta situación le añadimos el hecho de que los dramaturgos actuales forman parte de una de las generaciones con más pérdida del idioma gallego de los últimos tiempos (tal y como refrendan los estudios sociolingüísticos más recientes en los que se observa una consolidación

de la tendencia al bilingüismo inicial o al monolingüismo en castellano (Monteagudo 2012) no resulta extraño que los nuevos creadores manifiesten una actitud más abierta hacia el hibridismo y la interferencia.

Como demuestra el texto de Avelina Pérez, la versión en gallego reproduce las diferentes variedades de hibridación en el castellano de Galicia, es decir tanto las interferencias integradas en la norma local del español como aquellas que obedecen a los fenómenos de convergencia y alternancia relacionados con factores pragmáticos. Al preguntar a la autora acerca del aspecto diglósico de su práctica lingüística, esta responde: «Teño un empeño persoal na falta de ‘adorno’ e artificiosidade, o que me leva a rodear como podo o normativo» (Pérez, comunicación personal, 3 de agosto de 2019). Puesto que en territorios con lenguas en contacto el unilingüismo y el bilingüismo no son más que dos puntos extremos sobre un *continuum* cuya oposición es más polar que dicotómica (Gugenberger 2013), las nuevas generaciones de creadores asumen con cierto relativismo la influencia bidireccional de las lenguas con las que conviven. Como apunta Candido Pazó (2003) un dramaturgo actual en Galicia se encuentra con la encrucijada entre la adopción de una norma culta insuficientemente legitimada por los hablantes que la perciben como «artificial» o la asunción del hibridismo lingüístico (que en Galicia recibe la denominación específica de «castrapo»²:

Calquera que teña cavilado un pouco sobre a normalización lingüística e as súas estratexias sabe que adoitamos pivotar entre dous extremos, o da definición dunha coine infecunda no uso coloquial e o da tolerancia dun castrapo que pode resultar corrosivo, tales extremos son visitados a cotío no exercicio da escrita teatral, entendendo por tal todo texto que sustente unha escenificación, estea ou non previamente escrito. [...] os escritores dramáticos galegos temos de navegar entre dous ciclóns: o da ‘liturxización’ e o da ‘castrapización’ da lingua. Un ciclón que ameaza con atraparnos se non avanzamos na afinación empírica da nosa ferramenta lingüística, se, descansados nas súas virtualidades, adormecemos na comodidade da coine literaria; e un ciclón no que podemos precipitarnos se, atraídos polo vágado da instantaneidade, pola tentación da conexión inmediata e lingüisticamente acrítica co noso público, sistematizamos o uso e abuso do castrapo (Pazó 2003: 96-97).

Parece evidente, como señala Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes (2018) que el riesgo de la asunción de una realidad lingüística marcada por la diglosia puede tener como consecuencia la aceptación del carácter subalterno de la lengua minorizada, algo que, en última instancia, pone en peligro su propia pervivencia. Sin embargo, como también apunta la estudiosa Inma López Silva, la desacralización del discurso sobre la lengua propia en las tendencias posdramáticas y postespectaculares no significa que los artistas escénicos gallegos hayan dejado de creer en la lengua como un medio prioritario para definir la identidad cultural y política. Lo que se daría más bien, en opinión de López Silva (2018: 16-18) es un proceso de autonomía del sistema de las artes escénicas y de su tradicional dependencia del sistema literario.

El abandono del logocentrismo que, como indicábamos al comienzo de este trabajo, está en la base de las nuevas propuestas teatrales, implica un proceso de desfilologización que, para las culturas minorizadas, supone una clara huida del empleo político-simbólico de la lengua. En términos sistémicos, la pérdida de peso de la palabra implica una puesta en cuestión de la función del teatro como instrumento privilegiado para la creación de una identidad nacional. Este cometido fundacional que liga teatro y nación resultaría determinante en la tradición galleguista desde el siglo XIX. De hecho, será en el discurso cultural donde primordialmente

se asiente el capital simbólico desde el que se articule la necesidad política de Galicia como comunidad diferenciada.

La propuesta posdramática y posespectacular que elimina la jerarquía del texto y se abre hacia lo físico y lo espacial en un diálogo multisemiótico conduce, necesariamente, como indica Lehmann (2002), a la puesta en cuestión de la definición misma de teatro nacional como concepto político. Alejado de la tradición literaria, con la que no dialoga de un modo inteligible, este tipo de teatro viene a deconstruir irónicamente los estereotipos identitarios y busca proponer respuestas de carácter transfronterizo y transcultural. Enfocada de este modo, es la unidad misma de cada cultura la que aparece cuestionada. ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de un planteamiento como este para una cultura, la gallega, fuertemente definida por factores lingüísticos? Como indica Inma López Silva:

En circunstancias normales cualquier sistema teatral tiene en su interior sus propios medios para redefinirse sin peligro con el fin de proteger su propia continuidad y existencia. Pero una de las características de los teatros menores como el gallego es que pertenecen a culturas amenazadas, inmersas como decíamos en el conflicto cultural y, en consecuencia, deficitarios en mecanismos de autocorrección. Cualquier ataque contra las dinámicas de gestación de capital simbólico y prestigio así como contra las estructuras de su legitimidad cultural pueden ser letales para la existencia de un teatro como el gallego debido a una debilidad estructural [...] que lo conduce fácilmente a la recesión e incluso al suicidio. Más aún, los teatros menores dependen del propio conflicto para existir, pues si la lucha o la resistencia (en relación con la identidad, la definición nacional, la diglosia, etc.) desaparecen, la cultura menor en sí misma también podría desaparecer (López Silva 2012: 25).

Como hemos observado, la escritura dramática de Avelina Pérez, que aborda la diglosia desde una posición proclive al bilingüismo reconstitutivo³, elimina esta marca sociolingüística en su versión autotraducida. Sin embargo, la neutralización de la especificidad del contexto cultural de la lengua de partida aparece como una pérdida leve, casi imperceptible, para la propia creadora. Así, al plantearle preguntas sobre este aspecto concreto, la dramaturga afirma: «Desenvolvo a miña vida en dúas linguas, para min é imposible unha separación na escrita. Así como cada lingua ten a súa sonoridade. o seu mundo referencial, estes ritmos alternanse no meu traballo» (Pérez, comunicación personal, 3 de agosto de 2019).

Pese a esta afirmación de la creadora, vemos cómo la versión en español elimina toda tensión lingüística y cultural. Parece pues que el adelgazamiento de conceptos como «lenguaje», «palabra» o «drama», en el teatro posdramático, que tiende a borrar la especificidad de las distintas tradiciones nacionales, resulta especialmente problemático en espacios geoculturales como los del Estado español, marcados por una convivencia cultural asimétrica. Así, en aras de la circulación y exportabilidad en el mercado global, el español acaba imponiendo su carácter de lengua dominante e invisibilizando los campos culturales periféricos.

¿Puede la identidad específica del posdrama gallego provenir, como sugiere López Silva, de otros factores diferenciales difusos, pero realmente presentes, como elementos antropológicos, gestos, movimientos, músicas o acentos? ¿Pueden ofrecer estos elementos resistencias que supongan una verdadera tensión entre adecuación y aceptabilidad para el ejercicio de la traducción teatral? De la difícil respuesta a este interrogante parece depender la futura autonomía del campo teatral gallego.

4. Conclusiones

Como puede observarse a través de este estudio de caso, muchas de las convenciones y elementos estructurales propios de la escritura y de la traducción teatral parecen ponerse en entredicho al abordar la corriente posdramática. En primer lugar, podemos indicar la existencia misma de nuevos espacios alternativos de distribución y publicación que potencian de modo extraordinario la tendencia a la autotraducción por parte de los dramaturgos de los territorios bilingües del Estado español. La concepción como «Comunidad Interliteraria» de nuestro espacio geocultural aparece, pues, reforzada en las prácticas de los nuevos creadores escénicos, quienes, además, conciben el autotrasvase como parte integrante del proceso creativo.

Por otra parte, vemos como tanto el predominio del pequeño formato como la pérdida de centralidad del texto lleva a la frecuente confluencia en una única persona de las distintas instancias implicadas en la elaboración del espectáculo teatral: creación textual, dramaturgia, interpretación y traducción. Esta nueva realidad potencia una dinámica caracterizada por la libertad de manipulación de un texto concebido, en esencia, como incompleto.

En nuestro análisis de las diferentes versiones de *Deixa de tocala, Sam*, de Avelina Pérez, observamos, pese a todo, el predominio de determinadas operaciones en relación con los distintos tipos de texto. Es, a nuestro juicio, significativa la desaparición en la traducción de la identificación, por medio de la deixis, entre autora-actriz y personaje. Así mismo, constatamos cómo los procesos de supresión, adición y permutación resultan más frecuentes en el paso del texto inicial al texto dramaturgico y al texto de la puesta en escena, mientras que el texto traducido muestra cambios en los que predominan los procedimientos de implicación y de modulación del referente. Es importante señalar aquí que estos últimos cambios no parecen venir motivados por un especial proceso de adecuación a las normas de recepción de la cultura de llegada sino más bien a un deseo de corrección y mejora estilística. Pese a estas diferencias, la importancia de los cambios efectuados en las diferentes versiones acaban, en última instancia, por convertir a la autotraducción en una variante más de un architexto integrador de propuestas incompletas.

El rechazo del logocentrismo que caracteriza al posdrama tiene además como consecuencia un proceso de autonomización del lenguaje. Desprovista de su capacidad comunicativa, la palabra cobra valor únicamente por su capacidad sonora. La pérdida del aspecto pragmático vuelve, a su vez, irrelevante la tensión entre las normas de adecuación en el polisistema de partida y de aceptabilidad en el polisistema de llegada. Las variantes textuales parecen, pues, funcionar en un espacio común, un sistema intermediario que minimiza los aspectos diferenciales.

Como hemos podido comprobar, aquellos aspectos del texto original que pueden suponer algún obstáculo a la traducción, como la reproducción del conflicto diglósico que marca a la sociedad gallega, son neutralizados en la versión en castellano. El «borrado» de la especificidad de las distintas tradiciones nacionales, que en el caso de culturas cooficiales del Estado español, supone también un uso no purista o resistencial de la lengua minorizada, plantea en último término una amenaza para la propia supervivencia del campo cultural periférico como entidad autónoma.

Bibliografía

- Basnett, S. (1985). Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. En T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 87-102). Croom Helm.
- Becerra, A. (2017). Los perros no comprenden a Kandinsky, pero sí a Avelina Pérez. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. 9 de julio 2017 <http://www.artezblai.com/artezblai/los-perros-no-comprenden-a-kandinsky-pero-si-a-avelina-perez.html>
- Becerra, A. (2018a). *Confío-te meu corpo. A dramaturgia pós-dramática*. Através editora.
- Becerra, A. (2018b). El teatro protesta alejado de las anestéticas. AveLina Pérez. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. 16 diciembre 2018. <http://www.artezblai.com/artezblai/el-teatro-protesta-alejado-de-las-anesteticas.-avelina-perez.html>
- Biscainho-Fernandes, C.-C. (2018). Activismo, normalidade ou liturxia? A lingua da escena galega no século XXI. *Galicia Journal of Contemporary Galician Studies* H, 26-44.
- Casas, A. (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana -Vervuet.
- Champeau, G. (2018). El autor a escena. Intermedialidad y autoficción. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29 octubre. <http://journals.openedition.org/mcv/9433>
- Cornago, O. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En J. A. Sánchez (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2000* (pp. 165-179). UCLM.
- Cortegoso, S. (2014). Rexistros urbanos do galego. En C.-C. Biscainho-Fernandes y Freixeiro Mato, X. R. (Eds.), *Lingua e Teatro. X Xornadas sobre Lingua e Usos* (pp. 89-99). Universidade da Coruña.
- Đurišin, D. (1993). *Communautés interlittéraires spécifiques 6: notions et principes*. Academie Slovaque des Sciences.
- Escandell Vidal, M. V. (2005). *La comunicación*. Gredos.
- Gugenberger, E. (2013). O cambio de paradigma nos estudos sobre contacto lingüístico: pode ser útil o concepto de hibrididade para a lingüística e a política de linguas en España? En E. Gugenberger, H. Monteagudo y G. Rei-Doval, *Contacto de linguas, hibrididade, cambio: contextos, procesos e consecuencias* (pp. 17-48). Consello da Cultura Galega.
- Hina, H. (2001). Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe. En P. Arnau i Segarra, Joan i Tous, P., y Tietz, M. (Eds.), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literaria* (pp. 131-142). Edition Reichenberger.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre posdramatique*. L'Arche.
- López-Gay, P. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las traducciones de Agustín Gómez Arcos y Jorge Semprún*. Tesis doctoral, Universidad París Diderot- París VII y Universitat Autònoma de Barcelona.
- López Silva, I. (2012). Estéticas contemporáneas en Galicia, o la redefinición de la identidad. *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 23-26.
- López Silva, I. (2018). As artes escénicas galegas e a resistencia: do colapso á oportunidade. *Galicia 21. Journal of Contemporary Galician Studies, Monográfico "Chamada a escena. O teatro galego no século XXI"*, H, 5-25.
- Manzone, V. (2019). Escrituras escénicas y prácticas colaborativas como devenir político del acontecimiento teatral. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes*, 13, 11-18.
- Monteagudo, H. (2012). *Facer país co idioma: Sentido da normalización lingüística*. Real Academia Galega.
- Pavis, P. (1992). Toward specifying theatre translation. En P. Pavis (Ed.), *Theatre at the Crossroads of Culture* (pp. 136-159). Routledge.
- Pazó, C. (2003). A lingua no teatro: entre a coíné e o castrapo. *Grial: revista galega de cultura*, 157, 96-97.

- Pérez, A. (2017a). Os cans non comprenden a Kandinsky. *Erregueté. Revista Galega de Teatro*, 9, 92-100.
- Pérez, A. (2017b). Os arroaces son animais sucios e desesperados. *Madrygal. Revista De Estudos Gallegos*, 20, 283-286.
- Pérez, A. (2019). *Deixa de tocala, Sam*. Xerais.
- Ramis, J. M. (2013). La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto, *EU-topias*, 5, 99-111.
- Ramis, J. M. (2014). *Autotraducción. De la teoría a la práctica*. Eumo Editorial.
- Recalde, M. (2012). Aproximación a las representaciones sociales sobre el español de Galicia. En T. Jiménez Juliá et al. (Eds.), *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo* (pp. 667-680). Universidade de Santiago de Compostela.
- Ribas, A. (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. En F. Lafarga y Dengler Gassin, R. (Eds.), *Teatro y Traducción* (pp. 25-36). Universitat Pompeu Fabra.
- Rojo, G. (2004). El español de Galicia. En R. Cano (Ed.), *Historia de la lengua española* (pp. 1087-1101). Ariel.
- Santoyo, J.-C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112.
- Toury, G. (2004). *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*, Rabadán, R. y Merino, R. (Trad.). Cátedra.
- Vieites, M. F. (2016). Traducción, campo literario y sistema teatral en Galicia. Un marco teórico e histórico. *Sendeban*, 27, 181-210.

Recursos electrónicos citados

- Nuevenovenos. *Contexto teatral*. <<https://www.contextoteatral.es/index.html>>
- Monteagudo, Henrique y Reixa, Antón. Por un proxecto de futuro para o idioma galego. Unha reflexión estratéxica. <http://culturagalega.gal/imaxes/docs/igea_informe_lingua2010.pdf>
- Pérez, Avelina (2018). *Deixa de tocala, Sam* (Pérez, Avelina. *Contexto teatral*. <https://www.contextoteatral.es/textos/deixadetocalasam.pdf>)

Notas

1. Como indica Inma López Silva, el posdrama y el teatro posespectacular facilitan el tránsito desde la tradicional reivindicación nacional a otras formas de compromiso, en ese sentido, las mujeres están liderando la renovación de las artes escénicas gallegas desde una toma de posición abiertamente feminista (López Silva 2018: 18-21). Entre las obras de Avelina Pérez figuran los siguientes títulos: *Vaquedás* (2006), *A que non podes dicir cocacola?* (2011), *Gañaremos o pan coa suor da túa fronte* (2013), *Silencio* (2014), *El arte de vivir* (2014), *Non teño espello no baño* (2015), *Eu controlo* (2015), *Punto de vista* (2016), *Os cans non comprenden a Kandinsky* (2016), *Os arroaces son animais sucios e desesperados* (2017), *Objetivo Pitbull* (2017), *Honey rose* (2017), *Deixa de tocala, Sam* (2019), *O día no que bicar a terra* (2019) o *Ás oito da tarde, cando morren as nais* (2019).
2. Como indica Montserrat Recalde (2012: 670), la variante geolectal del español en contacto con el gallego recibió tradicionalmente la denominación de «castrapo», «castellano agallegado» o «dialecto agallegado del castellano». Por su parte, Guillermo Rojo incide en el carácter peyorativo del término, definiendo el castrapo como: «la variedad que surge de los intentos por expresarse en español por parte de gallegohablantes que tienen un conocimiento muy imperfecto de la otra lengua» (Rojo 2004: 1092).
3. El concepto «bilingüismo reconstitutivo» ha sido defendido por el filólogo, y miembro de la Real Academia Galega, Henrique Monteagudo. En su opinión, para conseguir en la actualidad un pacto de convivencia que sirva de marco a políticas eficaces de promoción del gallego es necesario un previo reconocimiento mutuo de los grupos gallegohablantes y castellanohablantes. Este pacto de convivencia y de futuro para la lengua minorizada debe darse desde la defensa del bilingüismo, tanto individual como colectivo. Solo en este contexto, en opinión del estudioso, puede ser factible el desarrollo de políticas eficaces de promoción y discriminación positiva (Monteagudo 2010).