

# En torno a la retraducción teatral: propuesta para una (re)definición

## About Theatre Retranslation: In Search of a (Re)definition

Jorge Braga Riera<sup>a</sup>  0000-0002-8957-1461

<sup>a</sup>Universidad Complutense de Madrid/ITEM/IULMYT

### RESUMEN

En las dos últimas décadas los estudios sobre retraducción literaria han adquirido un notable avance, y son variadas las propuestas que incluyen definiciones para este fenómeno e inciden en los elementos que lo propician. No obstante, en el ámbito teatral, apenas si contamos con reflexiones que aborden los factores textuales y extra-textuales que provocan la traducción y puesta en escena de una obra previamente traducida (y probablemente también representada) en una cultura meta concreta.

Este artículo supone un acercamiento teórico a esta cuestión, al explorar los agentes verbales (lingüísticos, traductológicos) y no verbales (comerciales, personales, ideológicos, escénicos) que favorecen la retraducción y recepción de una obra dramática. El análisis resultante confirma la necesidad de formular una definición de retraducción teatral distinta a la de retraducción literaria que tenga en cuenta las peculiaridades específicas de las artes escénicas.

**Palabras clave:** retraducción teatral, retraducción literaria, factores de retraducción, definición

### ABSTRACT

While the last two decades have seen significant progress in studies on literary retranslation, with proposed definitions and exploration of prompting factors, a noticeable gap exists in reflections on this phenomenon within theatrical translation. This gap extends to an examination of the textual and non-textual factors influencing the translation and staging of works previously translated (and probably performed) in a specific target culture.

This article theoretically investigates both the verbal —linguistic, translational— and non-verbal —commercial, personal, ideological, performative— elements that influence the retranslation and reception of a particular play. The analysis underscores the necessity of formulating a definition of theatrical retranslation as distinct from literary retranslation that accounts for the unique peculiarities inherent in the dramatic genre.

**Keywords:** theatre retranslation, literary retranslation, retranslation factors, definition

### Información

Correspondencia:  
Jorge Braga Riera  
[jbragari@ucm.es](mailto:jbragari@ucm.es)

Fechas:  
Recibido: 15/01/2024  
Revisado: 19/02/2024  
Aceptado: 04/03/2024

Conflicto de intereses:  
Ninguno.

Cómo citar:

Braga Riera, J. (2024). En torno a la retraducción teatral: propuesta para una (re)definición. *Sendebär*, 35, 7-22.  
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v35.29946>

## 1. La retraducción literaria

La sucesión de traducciones de un texto original a una lengua determinada ha sido una constante a lo largo de la historia, por lo que no sorprende que la llamada retraducción, y muy especialmente la literaria, haya despertado la curiosidad de la literatura especializada en los últimos años (Zaro & Ruiz, 2007; Deane-Cox, 2014; Cadera & Walsh, 2017; van Poucke, 2017; Zhang & Huijuan, 2018; van Poucke & Sanz Gallego, 2019; Berk Albachten & Tahir Gürçaglar, 2019, 2020; Veselica Majhut, 2020; Cadera & Walsh, 2022; Peeters & Van Pouckel, 2023, entre otros). En este contexto, una de las primeras reflexiones tiene como protagonista al filósofo francés Antoine Berman quien, en la revista *Palimpsestes* (1999), identificaba tres aspectos que propician la aparición de retraducciones, a saber, el contexto histórico en el que se gestan, la noción de *défaillance* (o «falta de vigor» de las traducciones previas) y el estatus del texto origen. Este último, además, siempre será susceptible de ser retraducido repetidamente hasta que surja una *grand traduction* que haga innecesarias, al menos en teoría, nuevas versiones de ese texto.

Investigaciones posteriores a Berman no solo han incidido en las razones que motivan la retraducción, sino que también han buscado acotarla y definirla, identificando aquellas tipologías textuales en las que es una realidad más palpable. Con frecuencia, estas aportaciones hacen referencia a la llamada «Retranslation Hypothesis», hipótesis formulada por Chesterman (2004: 8) que parte de la base de que las retraducciones son generalmente más fieles a la fuente que la primera traducción realizada de ese texto origen<sup>1</sup>: «later translations tend to be closer to the source text». Menos comunes, sin embargo, son las alusiones a los beneficios de estudiar científicamente la retraducción, teniendo en cuenta su capacidad para favorecer el estudio crítico o sus posibilidades metodológicas para la enseñanza (Evans, 2014). En este sentido, es importante destacar que, pese a la existencia de un buen número de estudios de caso concretos, muchos investigadores siguen reclamando análisis globales que, aun con las inevitables limitaciones, permitan contemplar la retraducción de manera integral (Cadera, 2017), dada su valía como mecanismo de preservación de los textos a lo largo del tiempo. Este enfoque contribuiría, así, al enriquecimiento de la denominada «Retranslation Theory» (Brownlie, 2006), o de los llamados «Retranslation Studies» (Van Poucke & Sanz Gallego, 2019).

En principio, podemos entender la retraducción de dos maneras complementarias: como «la acción de traducir una obra que ya ha sido traducida a una misma lengua, o el resultado de dicha acción» (Tahir Gürçaglar, 1998: 233, traducción propia) o bien como la «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (Zaro Vera, 2007: 21). Ambas descripciones inciden en aspectos que pueden resultar controvertidos. La primera de ellas deja claro que se trata de traducciones a un mismo idioma (lo que excluiría las existentes en diversas lenguas) y contempla también el proceso, mientras que la segunda admite en la ecuación aquellas que, por alguna razón, no se llevan a cabo de forma íntegra.

Otras definiciones son, incluso, más generales, como la sugerida por Deane-Cox, para quien la retraducción viene sencillamente «condicionada por la presencia anterior de una traducción primera de una obra dada en una lengua concreta» (2014: 1, traducción propia), o la de Van Poucke (2017), que no considera el proceso y se centra exclusivamente en el producto. Si bien es cierto que todas ellas recogen, en mayor o menor grado, la naturaleza de la práctica retraductora, no resuelven determinados flecos que, aún hoy, siguen a la espera de un debate

teórico. Así, no se hacen distinciones entre los retraductores que consultan y utilizan traducciones anteriores en esa misma lengua y aquellos que inician su trabajo de manera independiente sin recurrir a ellas (Zhang, Huanyao & Huijuan Ma, 2018: 577). Además, como señala Zaro Vera (2007: 21), se pasan por alto otras realidades como las traducciones indirectas, las revisadas, las intersemióticas, las pseudotraducciones o las autotraducciones. También quedan en el limbo las reediciones, especialmente aquellas que introducen pequeños cambios, o las ediciones ampliadas<sup>2</sup>, y no se incide en demasía en lo que Pym (1998: 82) denomina retraducciones «pasivas» (esto es, las que surgen en espacios temporales distintos y, por tanto, no existe competencia entre ellas) frente a las llamadas «activas» (que sí compiten al ser simultáneas y nacer en un mismo contexto cultural y generacional), ni en el ritmo al que estas ven la luz. Por último, la práctica totalidad de las definiciones con las que contamos parten, ya de forma explícita ya implícitamente, de la combinación lingüística a un único idioma, pese a aisladas formulaciones que abogan por incluir en la categoría retraductora todas las traducciones de una obra concreta a cualquier lengua, en tanto que la retraducción es «potencialmente políglota e intertextual» (Alevato do Amaral, 2019: 245, 248, traducción propia).

Con todo, y como apuntábamos arriba, sí son frecuentes los análisis sobre retraducciones ilustrados con ejemplos procedentes de la literatura, en concreto la narrativa de ficción pero también la literatura infantil (Desmidt, 2009) o la poesía, dos tipologías muy propensas a ser retraducidas. Aun así, las estadísticas demuestran que las piezas teatrales son —junto con los textos sagrados y las obras canónicas— recurrentemente objeto de retraducción (Tahir Gürçaglar, 1998; Van Poucke, 2017), circunstancia que no deja de ser paradójica pues apenas si contamos con trabajos centrados en el género dramático. Esta escasa atención podría achacarse a la complejidad inherente a la traducción teatral ya que, aun cuando muchos de los factores que propician la retraducción literaria de forma global puedan aplicarse también al teatro, este género, dadas sus peculiaridades, demanda enfoques concretos que tengan en cuenta su singularidad.

En las próximas líneas exploraremos esos factores que alimentan la retraducción literaria en general, para, a continuación, identificar los elementos diferenciales del género dramático. Por último, abogaremos por la necesidad de construir una definición ampliada de retraducción (literaria) que incluya la especificidad teatral o, alternativamente, considerar una propuesta concreta para la retraducción dramática.

## 2. Factores que propician la retraducción literaria

Los estudios sobre retraducción literaria han centrado especialmente sus esfuerzos en detectar los motivos que la favorecen, los cuales pueden ser, en líneas generales, de naturaleza lingüística, traductológica, comercial, literaria, ideológica o personal.

### 2.1. Factores lingüísticos

Entre los factores de corte lingüístico se incluye la necesidad de modernizar el lenguaje empleado (Tahir Gürçaglar, 1998; Venuti, 2004: 25; Ortiz Gozalo, 2007: 35; Bellos, 2011: 293; Deane-Cox, 2014: 1) en pro de versiones más atractivas y de fácil comprensión para el lector. Como apunta Berman (véase sección 1), el paso del tiempo puede hacer mella en una prime-

ra traducción si esta pierde rápidamente su fuerza desde una perspectiva lingüística, lo cual exigiría una actualización. Los aspectos lingüísticos susceptibles de ser «modernizados» son tanto de corte semántico (léxico desfasado, arcaísmos, referencias culturales) como sintáctico o estilístico (registro, estilo, tono, ritmo, métrica, etc.) (Van Poucke, 2017).

## 2.2. Factores traductológicos

La evolución de las normas traductorales a lo largo del tiempo, como pudieran ser el tratamiento de las variedades dialectales, los nombres propios de persona o la tendencia a recurrir a mecanismos de extranjerización o domesticación, es, igualmente, causante de que se necesiten retraducciones. En este contexto, también tiene cabida aquí el descubrimiento de errores de traducción de diversos tipos en versiones anteriores (Tahir Gürçaglar, 1998; Van Poucke, 2017), lo que exigiría textos de mayor calidad (a veces conseguida gracias a un mejor conocimiento de la lengua extranjera por parte de los traductores), así como cambios en la noción de «fidelidad» del ejercicio traductor (Ortiz Gozalo, 2007: 35). Tales motivaciones parten de la existencia de una primera traducción que presenta carencias que se pretenden subsanar en las nuevas versiones, aunque, como sostiene Massardier-Kenney (2015: 73), estas últimas sencillamente acentúen el potencial del texto fuente, o su literariedad. De ahí que sean cada vez más las voces que promulgan la retraducción como «prueba del éxito de la traducción, su capacidad de mantenerla viva y de suministrarle un espacio en una lengua y cultura concretas» (Brisset en Massardier-Kenney, 2015: 78, traducción propia).

## 2.3. Factores comerciales

Las retraducciones responden, la mayoría de las veces, a cuestiones de tipo económico (Bellos, 2011: 295); por eso muchas veces se prefieren a las revisiones, ya que estas últimas tienden a recibir menos atención mediática (Koskinen & Palopsi, 2003: 32) y suelen ser económicamente menos viables (Gambier, 1994: 414; Venuti, 2004: 23). Por otro lado, la caducidad de los derechos de autor de una obra o escritor sirve de acicate para apostar por las retraducciones y facilita los procesos de edición, algo más que evidente en el caso de los clásicos. Igualmente cierto es que, a veces, las casas editoriales —quizás por falta de coordinación— pueden impulsar retraducciones por desconocimiento de otras ya existentes en el mercado, hasta el punto de que pudieran coincidir varias en un espacio temporal concreto (*Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell, cuenta con una traducción española de 2020 y otras tres de 2021, estas últimas publicadas en las editoriales Obelisco, Libros del Zorro Rojo y Minotauro). Estudios de mercado en este sentido, como el de Cetera (2009) en el contexto de Polonia, proporcionan información muy valiosa sobre los motivos que impulsan la retraducción, como la calidad de las traducciones ya existentes, la ya mentada caducidad de los derechos de autor, la cooperación con traductores reconocidos o, simplemente, como resultado de una estrategia de *marketing*.

## 2.4. Factores literarios

En ocasiones, una obra original puede recibir una nueva interpretación crítica o una consideración artística novedosa que hace que se vea con otros ojos, exigiendo retraducciones que se ajusten a esta nueva perspectiva (Venuti, 2004: 25; Van Poucke, 2017). Lo mismo sucede cuando una particular edición original ha sido revisada o ampliada. También tiene un peso específico el cambio en las tendencias lectoras, especialmente cuando los textos se dirigen a

públicos muy concretos o tratan cuestiones íntimamente ligadas al contexto sociocultural del momento de creación.

## 2.5. Factores ideológicos

Esta categoría engloba los motivos impulsados por cambios sociales, políticos o ideológicos, o por la necesidad de determinadas instituciones de reafirmar su autoridad (Tahir Gürçaglar, 1998). Estas retraducciones cobran todo el sentido cuando sus predecesoras han sido objeto de algún tipo de manipulación religiosa o política, resultado de la censura institucional o de la autocensura que rigen en una sociedad en concreto. En este marco, son dignas de mención, además, las cuestiones derivadas de la corrección política o las convenciones culturales, así como la intervención de los diversos agentes que participan en el proceso de publicación, especialmente los editores (Van Poucke, 2017).

## 2.6. Factores personales

A veces, los traductores se embarcan en el ejercicio de la retraducción por un interés personal motivado por desafíos particulares (Pym, 1998), o como resultado de una apreciación personal hacia un autor acompañada de una manera particular de comprender e interpretar ese texto (Venuti, 2004: 14). Tampoco es infrecuente que dichos traductores reciban un encargo directo de una editorial (Deane-Cox, 2014: 1) que desee sacar al mercado una nueva traducción por los motivos más variados, entre ellos el de crear un elemento diferenciador con respecto a las ediciones de otras casas editoriales (Zhang, Huanyao & Huijuan Ma, 2018: 580), lo cual nos llevaría, de nuevo, a cuestiones de corte comercial.

## 3. La retraducción teatral y los factores que la propician

Si bien, como hemos apuntado ya, la retraducción de textos literarios ha disfrutado de una esmerada atención en fechas recientes, apenas si existen reflexiones centradas en el campo teatral, excepción hecha de Aaltonen (2003) y de alguna otra aportación esporádica. Entre estas últimas destaca el estudio pionero recogido en el volumen *Retraducir: una nueva mirada*, editado por Zaro Vera y Ruiz Noguera, con el título «La retraducción del teatro lorquiano y la renovación escénica de la Grecia de posguerra». Su autora, Maira Fournari, plantea cuestiones concernientes a la retraducción teatral tales como el peso de la interpretación del texto, la presencia de obras que nunca han pisado a las tablas y las políticas más o menos arriesgadas de las diversas compañías (p. 140). Dos años más tarde Anna Cetera (2009: 106), en su ya citado artículo sobre la retraducción en el mercado polaco, apunta dos razones fundamentales que propician esta práctica en el caso de las piezas teatrales: por un lado, las tendencias dramáticas imperantes, entre las cuales la subversión se erige en factor recurrente en las producciones contemporáneas, y la perentoriedad de actualizar el lenguaje para que este no interfiera con el acto interlocutivo que ha lugar sobre el escenario. Van Poucke, por su parte (2017: 97), dedica al tema unas escasas líneas en las que pone en evidencia la necesidad de que el texto escénico esté sujeto, por motivos funcionales, a una constante modernización. Finalmente, el volumen temático para *Cadernos de Tradução* (2019), editado por Van Poucke y Sanz Gallego, incluye una contribución a cargo de Charlotte Bollaert («Jean-Paul Sartre's Theatre after Communism:

Perpetuating the Past through Non-retranslation?») que abunda en la manipulación ideológica de la retraducción dramática en el contexto soviético, aunque se centra exclusivamente en consideraciones textuales y deja a un lado el componente espectacular.

Exceptuando estas eventuales referencias, resulta notorio que las artes escénicas son las grandes olvidadas en los monográficos de revista que, sobre retraducción, han visto la luz en los últimos tiempos, caso del número específico editado por *Target* («Voices in Retranslation», 2015), el ya mencionado *Cadernos de Tradução* (2019) o el número especial de *The Translator* titulado «Retranslation, Multidisciplinarity and Multimodality» (2020), a los que se suma el más reciente hasta la fecha, publicado en *Paralélles* (2023). Otro tanto se podría decir, además, de algunos volúmenes recientes dedicados al fenómeno retraductor, como *Literary Retranslation in Context* (2017) o *Studies from a Retranslation Culture. The Turkish Context* (2019), ninguno de los cuales contempla en sus páginas el género teatral aun cuando el segundo de ellos aloja en sus páginas una amplia selección de estudios de caso centrados tanto en la esfera literaria como en textos de corte político, filosófico e, incluso, canciones.

Los porqués de la eximia atención otorgada a las sucesivas traducciones de obras de teatro son diversos y complejos, y, en muchos casos, ligados a las peculiaridades inherentes a la práctica de la traducción teatral. Una de estas singularidades la constituye la doble naturaleza del texto dramático (bien como guion impreso o como representación escénica), dualidad que, sin duda, propicia el debate sobre la modalidad que debiera ser escogida como «fuente» de la retraducción, esto es, el texto escrito o su puesta en escena. Esta distinción no es baladí, pues hay textos que solo se encuentran representados y resultan inaccesibles para el gran público, al mismo tiempo que otras obras retraducidas jamás se han escenificado. Asimismo, el estudio de la pieza representada requiere enfoques metodológicos distintos al meramente lingüístico, pues el medio de exhibición deja de ser la letra impresa para convertirse en un espacio en el que confluyen elementos visuales y auditivos.

Por otro lado, un texto dramático, ya original ya (re)traducido, puede estar sujeto a varias interpretaciones y, en consecuencia, es susceptible de sufrir cambios (sobre todo de corte ideológico) antes de su estreno, incluso durante los ensayos o posteriormente al mismo. Estas transformaciones en el producto final explicarían la adjudicación de ciertas «etiquetas» utilizadas a menudo para aludir a determinados textos teatrales (re)traducidos, tales como «adaptación», «versión», «reescritura» o similares (Aaltonen, 2003: 146; Zaro, 2008; Braga Riera, 2011), cuya utilización advierte de decisiones traductorales que habrían provocado un posible alejamiento del original. Además, y en el contexto anglófono, es habitual recurrir a una traducción literal (los llamados *literals*), sobre todo en el caso de los clásicos, que posteriormente servirá de base para desarrollos adicionales por parte de adaptadores/traductores y que, idóneamente, debería ser tenida en cuenta como parte de la retraducción teatral (Aaltonen, 2003: 142)<sup>3</sup>. Y no solo eso: el texto resultante puede verse afectado por cuestiones concretas de corte no verbal tales como las características físicas del teatro, el carácter de la compañía, el atrezzo, la iluminación, e incluso imposiciones de corte económico, y todo ello sujeto al período histórico en el que se inserta y los rasgos de la cultura teatral del sistema de llegada (Braga Riera, 2007), en la que desempeñan un rol importante figuras tales como patrocinadores, empresarios y productores. Por último, es esencial destacar que, en el ámbito teatral, el encargo de una retraducción no siempre recae en manos de expertos lingüistas o traductores, sino en

las de directores o adaptadores-versionistas que suelen priorizar las vetas teatrales sobre las meramente filológicas, entre ellas la potencialidad de un texto para ser representado.

Todos estos aspectos pueden, por ende, condicionar la popularidad de una obra o autor y el momento concreto de la retraducción, de modo tal que no resulta extraño que, como sucede en otros géneros, surjan en un espacio breve de tiempo propuestas de una misma obra. Un ejemplo en el contexto español es la versión de *Hamlet* de Miguel del Arco estrenada en 2016, que coincidía en la cartelera madrileña con la dirigida por Alfonso Zorro a partir del texto de Leandro Fernández de Moratín. El montaje de Del Arco, sin embargo, comporta mayores trabas para el investigador en tanto que el texto resultante no fue publicado, sino que permaneció como documento interno dentro de la compañía. En este caso solo las grabaciones del espectáculo —si las hubiere— garantizarían el acceso al texto traducido. Tanto el solapamiento de traducciones como los desafíos que puedan surgir en la investigación no hacen sino apuntalar la complejidad propia de las retraducciones teatrales.

La única definición de retraducción para el teatro, así como la reflexión más pormenorizada sobre esta práctica, nos llega de la mano de la ya citada Aaltonen (2003), para quien las retraducciones teatrales son «instances in which a new version of a foreign source text is produced». Esta descripción resulta excesivamente amplia y no está exenta de interpretaciones, dadas las posibilidades semánticas del concepto inglés *version* en la literatura dramática y la variedad de lecturas que despiertan tanto el sustantivo *instances* (que puede referirse a textos escritos, representaciones, etc.) como el verbo *produce* (que puede aludir al mero hecho de creación o a la realización escénica de una obra concreta). Además, aunque la autora finesa apunta algunos motivos conducentes a la retraducción teatral como un lenguaje desactualizado o inexacto, o una estrategia traductora poco apropiada de las traducciones previas, estos elementos no son exclusivos del teatro y bien podrían aplicarse a otras formas literarias (p. 150).

En las siguientes líneas exploraremos precisamente esos factores que, aunque puedan coincidir total o parcialmente con las razones que inducen a retraducir en otras modalidades literarias, son más comunes o adquieren una relevancia especial en las artes escénicas, cuando no se dan exclusivamente en ellas. Estas motivaciones se clasificarán de acuerdo a las categorías delineadas en la sección 2, y que distinguen entre aspectos lingüísticos, traductológicos, comerciales, ideológicos y personales. No obstante, introduciremos una nueva categoría, la «escénica», específica del género dramático, como sustituta de la meramente «literaria» (2.6). No se contemplan otros tipos de casuística vinculada a la actividad teatral, como los sobretítulos, ni las dramatizaciones derivadas de otras formas literarias como pudieran ser la novela, la poesía o el cómic.

### 3.1. Factores lingüísticos

El envejecimiento de las traducciones teatrales justifica a menudo la aparición de textos actualizados que buscan una mayor conexión con el espectador, dada la importancia que adquiere en el escenario el efecto auditivo. Una oralidad adecuada garantiza en buena medida la «actualidad» del resultado final, esto es, un texto que «funcione» en el escenario y se ajuste a las normas lingüísticas y teatrales del momento, evitando así la *défaillance*, o decaimiento, de la que hablaba Berman. Igualmente, desde el punto de vista fonético es necesario adecuarse a las convenciones de dicción y pronunciación propias del tiempo histórico en el que se inserta la

traducción. Por otro lado, una sintaxis anticuada puede obstaculizar la comprensión del texto por parte del público, que, claro está, no tendrá una segunda oportunidad para entenderlo. Lo mismo sucede ante un léxico plagado de arcaísmos o referencias culturales poco actuales<sup>4</sup>. Estilísticamente, algunos textos traducidos pudieran reclamar una modernización de forma y registro, incluso de metro y rima en el caso de la poesía dramática. Esta actualización contribuye a que el resultado sea más vibrante y cercano, aunque, como contrapartida, modernizar en exceso no deja de ser chocante en ocasiones. Véase por ejemplo el siguiente extracto, procedente del primer acto de *La importancia de llamarse Ernesto* a cargo de la traductora Maritza Izquierdo (2019, Verbum):

***The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, p. 7. London, Penguin, 1994.**

***La importancia de llamarse Ernesto*, trad. Maritza Izquierdo, p. 10-13, Madrid, Verbum, 2019.**

JACK. How utterly unromantic you are!

JACK. ¡Qué poco romántico eres!

ALGERNON. I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.

ALGERNOON. Realmente, no veo nada romántico que te cases [...].

JACK. ¿Y qué es romántico para ti? ¿Irnos de copas y volver a casa de madrugada solos y apoyándonos en las paredes para no caernos?

ALGERNOON. El matrimonio es la antesala del tedio, la tacita de té con pastas y la mantita frente al televisor viendo crecer a los niños...

La traductora, que en este ejemplo concreto convierte en cuatro las dos réplicas inglesas, traslada acción y lenguaje a un tiempo actual, reinterpretando la fuente mediante referencias a todas luces contemporáneas, como salir de copas o ver la televisión, que poco o nada recuerdan a la Inglaterra victoriana.

Sí es cierto, con todo, que estas contemporizaciones parecen encajar mejor en el caso de los clásicos, y hoy día las retraducciones de estos suelen someterse a un proceso de simplificación —registro incluido—, en ocasiones provocado por los inevitables desafíos que generan metro y rima, si fuera el caso. Como queda dicho anteriormente, en el contexto anglosajón este proceso suele pasar por un estado inicial consistente en elaborar una traducción literal, generalmente en prosa, que después otros traductores o adaptadores alteran para ser representada, y que que rara vez se considera un ejemplo real de retraducción (Aaltonen, 2003: 142).

Las cuestiones derivadas de la traducción del dialecto geográfico y social, con todas las implicaciones que este conlleva, forman también parte de la complejidad lingüística. En 2004 Luis Antonio de Villena «corregía» en su retraducción de *The Boys in the Band* (1968) algunas soluciones presentes en la primera traducción española (1975), a cargo de I. Artime y J. Azpilicueta, que incluía expresiones de dudosa corrección política para el espectador actual como «trabajar como un negro». Por otro lado, la retraducción al español de *The Importance of Being Earnest* a cargo de Ricardo Baeza (1919) se realizó en respuesta a una traducción argentina anterior (Agustín Remón, 1919), buscando así un texto en la variedad peninsular. Con todo, los motivos de corte lingüístico no explicarían por sí solos la amplia casuística de retraducciones; debemos, por tanto, buscar respuestas de otro tipo, como las de índole traductológica.

### 3.2. Factores traductológicos

Los cambios en los gustos del público —por ejemplo, su mayor o menor aversión a la domesticación— son motivo suficiente para buscar nuevas propuestas que se ajusten a esa necesidad. También lo son los cambios en las normas traductoras, capaces de revertir una situación y hacer que textos que sí funcionaban perfectamente en el pasado dejen de hacerlo, volviéndolos inapropiados para la escenificación al obstaculizar la tan necesaria necesaria fluidez (como pudiera ser el tratamiento de los nombres propios de persona).

En este sentido, y volviendo a las diferentes traducciones españolas de la wildeana *The Importance of Being Earnest*, notamos una clara diferencia en el tratamiento de los nombres de los personajes dramáticos a principios del siglo XX y en la actualidad. Las traducciones contemporáneas de esta obra (como sucede en tantas otras) preservan en su totalidad los nombres en inglés, mientras que las primeras, que en este caso corrieron a cargo de Agustín Remón (1919) y Ricardo Baeza (1919), domestican los antropónimos con soluciones un tanto «chocantes» para los parámetros actuales: por esta regla de tres, Algernon y Gwendolin se transforman, en la versión de Remón, en Juan, Algernon y Guéndolen, respectivamente, mientras que Baeza elige para ellos unos curiosos Gresford, Archibaldo y Susana.

### 3.3. Factores comerciales

Una nueva traducción teatral no siempre viene impulsada por razones traductológicas, artísticas o lingüísticas, sino que, con frecuencia, responde a consideraciones puramente empresariales. En muchos casos, un actor o director conocido puede asumir por razones comerciales esta tarea, ya sea alterando una traducción existente o produciendo una completamente nueva, incluso por encargo de un productor o una persona concreta dentro de la compañía teatral que, a la postre, pudiera tener a un actor famoso ya en mente para un determinado papel (buscando de este modo atraer a más espectadores y aumentar, en consecuencia, los beneficios).

Por ejemplo, el director artístico del Donmar House londinense eligió al actor británico Dominic West para el papel de Segismundo en la versión que, en 2012, produjo de la calderoniana *La vida es sueño*, una decisión adoptada a sabiendas de que el tirón comercial de West repercutiría en el número de localidades vendidas<sup>5</sup>. Por razones parecidas, en 2022 el Teatro Español de Madrid encargaba al conocido escritor Eduardo Mendoza una nueva traducción española de *True West*, la celeberrima pieza de Sam Shepard, otorgando al traductor una posición destacada en los pósteres anunciadores.

Además, arrancar un montaje con un texto del que ya existe una traducción no siempre resulta rentable, pues muchas veces adquirir los derechos correspondientes puede ser más costoso que elaborar una nueva, especialmente si el encargado de llevarla a cabo forma parte activa de la compañía. Aun cuando se quiera recurrir a una traducción disponible en el mercado, el acceso a ella puede verse entorpecido si no está publicada formalmente, e incluso pudiera desconocerse la identidad de ese traductor (algo que, por otro lado, es cada vez más infrecuente). En este sentido, y si bien es cierto que editar una obra de teatro retraducida difícilmente reportará pingües beneficios, su publicación sí tiene la capacidad de propiciar traducciones y montajes posteriores desde diversos puntos de vista, especialmente ideológicos (véase el apartado 2.4.), que podrían ser rentables monetariamente.

Por otro lado, la caducidad de los derechos de autor actúa habitualmente como revulsivo para las retraducciones de un determinado dramaturgo, e, incluso, para descartar autores más modernos pero sujetos al copyright, una decisión que, a la postre, influye en la selección de obras para nuevas producciones. Ya vimos cómo Zurro apostaba por Leandro Fernández de Moratín para *Hamlet*, idéntico traductor al elegido por Juan Diego Botto para crear su propio *Hamlet* en 2008, que él mismo dirigiría y protagonizaría. Además, anunciar un nuevo espectáculo como una nueva traducción puede ser un acicate para los espectadores, por lo que no es inusual que los teatros aludan a esta particularidad en sus promociones; así lo anunciaba el teatro Reina Victoria de Madrid en 2020 con su nueva versión de *Esperando a Godot*, donde, sin embargo, no se aludía a la figura del traductor, mientras que un año antes el teatro Lara hacía lo propio con su nueva adaptación de *La importancia de llamarse Ernesto*, «versionada y dirigida» por Ramón Paso.

### 3.4. Factores ideológicos

Los cambios sociales y políticos que experimenta una determinada cultura se bastan para repercutir en la manera en la que se abordan y traducen los textos teatrales, susceptibles de ser observados desde distintas perspectivas que exijan propuestas que respondan a esa necesidad. Así, el final de la dictadura franquista hizo que muchos traductores en Gran Bretaña y Estados Unidos recurrieran a los clásicos del Siglo de Oro español y realizaran nuevas traducciones pensadas para la escena. En España, la desaparición del aparato censor tras la muerte de Franco provocó que se rescataran textos traducidos durante la dictadura —y que abordaban temas conflictivos como el de la homosexualidad (Merino Álvarez, 2007) que, ahora, veían la luz lejos de las limitaciones que —sobre cuestiones sociopolíticas o religiosas— imponía el sistema.

En otro orden de cosas, las retraducciones pueden impulsar la actualización o reconstrucción de un idioma específico, sobre todo en el caso de las lenguas minoritarias; por ejemplo, la traducción al catalán de piezas shakesperianas durante los siglos XIX y XX (Pujol, 2017: 42) contribuyó a la pujanza de ese idioma. Pero también se puede recurrir a la retraducción como medio de establecer un teatro nacional, como fue el caso de Finlandia (Aaltonen, 2003: 148), o de buscar una identidad propia, como ocurrió en Quebec entre 1970 y 1990 cuando la provincia canadiense decidió separarse intelectual y culturalmente tanto del resto de Canadá como de la influencia francesa (Pelegrí, 2011: 91).

Pero, sin duda, son los nuevos «sistemas de valores» (Venuti, 2004: 29) en la cultura de llegada los que suelen propiciar nuevas traducciones que se ajusten ideológicamente tanto a las expectativas de los espectadores como a los intereses de adaptadores, directores o productores, muchas veces con propuestas que exhiben grandes dosis de creatividad (Brodie, 2018: 3). Así, en el contexto anglófono, son comunes en tiempos recientes retraducciones de teatro áureo español que, mediante una lectura de género, otorgan un peso específico a las mujeres, mientras que en otros casos determinadas perspectivas políticas pueden necesitar de textos traducidos *ad hoc*. Entre las primeras, destaca el protagonismo de Casilda en el *Peribanez* de Tanya Ronder (2004), o el énfasis otorgado a Laurencia en *The Village* (2018, por April de Angelis, a partir de la también lopesca *Fuente Ovejuna*). Entre las segundas, cabe citar dos retraducciones de *Fuente Ovejuna* en Inglaterra: la primera (1936), dirigida por Joan Littlewood and Ewan MacColl, iba destinada a recaudar fondos para la causa republicana durante la Guerra Civil

española; otra de ellas, *All Citizens Are Soldiers* (1968), por Allan Sillitoe y Ruth Fainlight, suponía una dura crítica a la dictadura de Franco. Estos casos muestran, sin duda, cómo determinados periodos históricos fomentarían nuevas retraducciones independientemente de que existan otras previas que, a priori, pudieran ser igualmente válidas.

### 3.5. Factores personales

El componente personal desempeña un papel clave en la retraducción de textos teatrales, pues siempre existe alguien que ha decidido que se (re) traduzca un texto concreto y a la persona encargada de hacerlo (Mathijssen, 2007: 32). En el caso de las obras clásicas, por ejemplo, académicos y profesores universitarios emprenden a menudo esta tarea —con o sin el apoyo de una editorial concreta— por los motivos más diversos, desde preocupaciones meramente estilísticas hasta el empeño por conseguir un texto más ajustado a sus gustos o expectativas como especialistas literarios. Así se aprecia, por ejemplo, en las propuestas castellanas de Manuel Ángel Conejero o Ángel Luis Pujante de las obras de Shakespeare a finales del siglo XX y principios del que nos ocupa. Otro caso ilustrativo es el de Miguel Cisneros Perales, quien en 2016 publicaba un *Pigmalión* donde daba prioridad a las cuestiones estilísticas aun viéndose abocado a sacrificar algunas de ellas, como el tratamiento del dialecto:

He intentado trasladar en la traducción todas las peculiaridades propias del estilo de la obra. Sin embargo, hay unas cuantas que son imposibles de traducir: empezando muy especialmente por el callejón sin salida que supone intentar una traducción cualquiera del *cockney* [...] La traducción del *cockney* se encuentra muy diluida en la selección léxica y expresiva de los personajes, que he intentado que sirvan como contrapeso a la pérdida de las distinciones fonéticas del original que, me temo, habrán de imaginar el lector y los posibles actores y directores futuros (Cisneros Perales, 2016: 56-57).

Cisneros Perales renunciaba, así, a las complicaciones escénicas derivadas de trasladar la variedad dialectal de la protagonista de la pieza de Bernard Shaw, algo que sus predecesores sí habían plasmado con mayor o menor éxito.

Es más, en el ámbito de los textos canónicos la retraducción puede ser una excelente oportunidad para adquirir una reputación como traductor (Van Poucke, 2017: 96), dado el desafío que supone mejorar las versiones ya existentes, pero también como una manera de aproximarse más a la fuente desde diversas perspectivas, como sucede con la versificación o la rima en (así lo hizo, desde los Estados Unidos, Gregory Racz en 2006 con su *Life is a Dream*, utilizando polimetría en versos yámbicos) o —aunque en menor medida— ofreciendo fórmulas que sean más aptas para la actuación.

No obstante, ante un nuevo proyecto o producción es habitual que las traducciones existentes no sean del beneplácito de directores o productores, quienes prefieren optar por una nueva que satisfaga las necesidades de ese montaje concreto y la interpretación concedida al texto. Huelga decir que la realización completa de este no se logrará exclusivamente con la traducción textual, sino en conjunción con otros elementos específicamente teatrales para dar vida a la obra, como la música o el vestuario.

### 3.6. Factores escénicos

Como apuntábamos en la sección anterior (3.5), muchos directores solo entienden el texto teatral en tanto que asociado a una producción concreta, por lo que propuestas de traducción

anteriores pudieran fácilmente no encajar con su visión de la obra y, por tanto, prefieren crear una que se distinga de aquellas, ya sea una propia ya una por encargo que concrete los requisitos exigidos por el director (Mathijssen, 2007: 37). De este modo, dado que cada montaje tendrá una función específica en una cultura dada, es poco probable que esta funcione en otros contextos para los que fue creada, por ejemplo que una traducción española funcione en un contexto sudamericano (Pelegri, 2011: 99). Pero además, independientemente de si el traductor y el encargado de dirigir la obra son la misma persona, o si la tarea la ejecuta otra figura más «convencional», en el proceso que va desde el primer borrador hasta la puesta en escena el texto puede verse alterado en mayor o menor medida por la intervención de otros agentes como dramaturgistas<sup>6</sup>, adaptadores, e, incluso, el equipo actoral. Esta mediación supone que el producto que escuchan y ven los espectadores rara vez coincida con la primera versión, ya sea esta una traducción «literal» o directamente pensada para poner en boca de los actores y las actrices. Es más, tanto esa primera propuesta como la última (normalmente dependiendo de cuál de ellas es la elegida para su publicación) pueden ser seleccionadas para otros montajes distintos a cargo de otros productores y directores.

Una peculiaridad propia del ámbito escénico es que una traducción percibida como «antigua» puede actualizarse no solo lingüísticamente (como se trató en el punto 3.1), sino también desde la vertiente escenográfica. Esta se hace efectiva concediendo un mayor peso a determinados temas o personajes y haciendo, para ello, uso de recursos teatrales como la gestualidad o el vestuario o, incluso, utilizando las múltiples posibilidades que ofrecen los decorados, la luz, la música o el sonido, entre otras. Por ejemplo, la reciente versión de *La importancia de llamarse Ernesto*, dirigida por David Selbas, decidió acentuar el engaño perpetrado por los personajes masculinos hacia las pretendidas féminas haciendo uso de la canción *Rata de dos patas*<sup>7</sup>, consiguiendo así la complicidad del público y añadiendo mayores dosis de comicidad al espectáculo. Y el ya citado Miguel del Arco (apartado 3) acentuó la polaridad de la hamletiana Ofelia al vestirla con ropa actual y hacerla bailar a ritmo de reguetón, música que escuchaba a través de unos grandes auriculares.

#### 4. (Re)definir la retraducción teatral

Las secciones previas han explorado el fenómeno de la retraducción literaria y las causas que lo impulsan, destacando las singularidades de los textos teatrales —los grandes olvidados en este sentido— y los variados factores que estimulan las ulteriores traducciones de una obra específica (que pudieran coincidir con las que presentan otros géneros literarios): lingüísticos, traductológicos, comerciales, ideológicos, personales y escénicos. Estos últimos, de hecho, serían el motivo por el que los intentos de definir la retraducción dramática hayan sido abordados tímidamente y de modo infructuoso, excepción hecha de Aaltonen, cuya propuesta (véase apartado 3) requiere ser afinada y ampliada teniendo en cuenta los siguientes aspectos fundamentales.

En primer lugar, cabe preguntarse si, ante la existencia de una obra ya previamente traducida, podemos tildar de retraducción una nueva traducción ya directa (esto es, pensada para la escena aunque susceptible de modificaciones) ya literal (de ningún modo escenificable). Si bien el primer caso parece no plantear dudas, la versión literal debería ostentar el mismo estatus que la directa y contemplarse, por ende, como retraducción. Los factores más habituales detrás

de las retraducciones en forma de *literals* suelen ser personales y escénicos: es el responsable del montaje, generalmente alguien que desconoce el idioma de la pieza original, el que decide quién debe llevar a cabo esa versión literal que, en estadios posteriores, será inevitablemente modificada por otros agentes involucrados en el proceso teatral, como otro traductor o (generalmente) un director-dramaturgista. Mediante la consideración de «retraducción», no solo se daría voz a esos traductores literales habitualmente relegados a un segundo plano, sino también a su trabajo como punto de arranque para la versión escénica final en determinados casos.

En segundo lugar, debe contemplarse bajo el paraguas de la retraducción esa primera versión con miras escénicas que, partiendo bien de una traducción directa bien de una literal, está destinada a la representación. Esta versión escrita, en la que estarían involucrados dramaturgistas, equipos de dirección y actorales e incluso, aunque en menor medida, el público o el autor o autora original, haría acopio de todas las revisiones y modificaciones que ha experimentado el texto (literal o directo, como queda dicho) antes del estreno o mientras la obra esté en cartel hasta que, si fuera el caso, tome cuerpo en una publicación. Son múltiples los factores que entran en juego en el desarrollo de esta retraducción, que buscará tanto un funcionamiento eficiente sobre las tablas (aspectos lingüísticos y traductológicos) como la expresión de la subjetividad del responsable último (factores personales). Idealmente, la conjunción de todos estos elementos buscaría la aceptación del público (factores comerciales), cuya reacción podría influir en sucesivas representaciones o reposiciones.

En tercer lugar, esa versión, aún escrita, adquirirá una dimensión visual y oral cuando suba al escenario, o realización final de ese texto que rara vez ve la luz y que es susceptible de verse alterado por el peso de los factores escénicos, capaces de modificar o acompañar el texto. En esta fase, el agente retraductor podrá actualizar la obra visual y auditivamente eligiendo un determinado vestuario (optando por un atuendo contemporáneo para piezas clásicas, por ejemplo), o con una gestualidad, iluminación... concretas capaces de sustituir partes del diálogo en algunos momentos, así como seleccionando el repertorio musical o aplicando elementos de corte lingüístico (el tono, el sarcasmo, etc.) que son muchas veces percibidos de manera diferente sobre el papel y adquieren una nueva dimensión en la boca de actores y actrices. Estaríamos, pues, ante una retraducción puramente escénica.

Finalmente, tanto una traducción accesible a través de una publicación como una versión escénica (audiovisual) pueden potencialmente inspirar a otras compañías o teatros, que podrían utilizarlas, con sus consiguientes alteraciones, para nuevos montajes, probablemente con un enfoque ideológico distinto o novedoso tras pasar por el filtro de un nuevo adaptador o director. Estas versiones escénicas resultantes, que también deberían contar como retraducciones, presentan la peculiaridad de que ya no recurren —salvo contadas excepciones— a la obra extranjera, al considerar la versión (textual o audiovisual) de la que beben como «original». De ahí que los factores comerciales, ideológicos y escénicos primen aquí como sus impulsores fundamentales.

No entrarían dentro de la categoría de retraducción teatral aquellos textos que, por diversos motivos, constituyen revisiones de traducciones ya publicadas a las que se han corregido elementos menores (erratas, errores, sugerencias del autor etc.), esto es, aspectos que requieren una revisión lingüística o traductora sin que el resultado altere el producto de forma sustancial.

Esta propuesta múltiple del concepto de retraducción teatral plantea, no obstante, grandes desafíos de corte metodológico. Por un lado, la dificultad para el investigador o el profesional

de acceder a algunas de estas retraducciones, especialmente las versiones literales y las que parten de la dirección (o agentes similares) antes de que tomen cuerpo en el escenario. Por otro, el problema que supone analizar las representaciones a menos de que estén disponibles grabaciones en vídeo, lo cual no siempre resulta factible, y mucho menos cuanto más nos alejemos en el tiempo. Estas complicaciones impiden muchas veces discernir si los textos retraducidos adoptan estrategias parecidas y presentan altos niveles de similitud o «filiación», siguiendo la terminología de Zhang, Huanyao & Huijuan Ma (2018: 579) o si, por el contrario, son versiones «disidentes» con acusadas disimilitudes que, incluso, las hace competir entre sí<sup>8</sup>.

Igualmente, una marca de identidad propia en las retraducciones, algo habitual muy especialmente en las gestadas por los directores de escena, plantea cuestiones éticas en cuanto a la autoría a la hora de discernir cuánto hay del escritor original en ese texto meta que exhibe la interferencia subjetiva del ejecutor. Este enfoque, poco habitual en otros géneros literarios, nos conduce inevitablemente a otra cuestión no exenta de dificultad, como es la de evaluar la «calidad» de las distintas retraducciones, y si esta es computable en términos comerciales a partir del número de representaciones con respecto a otras anteriores (de la misma manera que el número de ejemplares vendidos en el caso de la narrativa o la poesía determina el éxito de la publicación), o si el análisis cualitativo debe afrontarse desde postulados literarios y escénicos teniendo en cuenta la multiplicidad de condicionantes (históricos, escénicos, verbales) que pueden interferir en esa valoración y, por tanto, determinar de manera sesgada cuándo una retraducción es, o no, «válida».

## Bibliografía

- Aaltonen, S. (2003). Retranslation in the Finnish Theatre. *Cadernos de Tradução*, 11, 1, 141-159.
- Alevato de Amaral, V. (2019). Broadening the notion of retranslation. *Cadernos de Tradução*, 39, 1, 239-259.
- Bellos, D. (2011). *Is That a Fish in your Ear?* Faber & Faber.
- Berk Albachten, Ö. & Tahir Gürçaglar, S. (Eds.) (2019). *Perspectives on Retranslation; Ideology, Paratexts, Methods*. Routledge.
- Braga Riera, J. (2007). The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 15, 119-137.
- Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.
- Braga Riera, J. (2018). The role of epitexts in drama translation. *JoSTrans, the Journal of Specialised Translation*, 30, 249-268.
- Brodie, G. (2018). *The Translator on Stage*. Bloomsbury.
- Brownlie, S. (2006). Narrative theory and retranslation theory. *Across Languages and Cultures*, 7, 145-170.
- Cadera, S. M. (2017). Literary retranslation in context: A historical, social and cultural perspective. En S. M. Cadera & A. S. Walsh (Eds.), *Literary Retranslation in Context* (pp. 5-18). Peter Lang.
- Cadera, S. M. & Walsh, A. S. (Eds.) (2017). *Literary Retranslation in Context*. Peter Lang.
- Cadera, S. M. & Walsh, A. S. (Eds.) (2022). *Retranslation and Reception. Studies in a European Context*. Brill.
- Cetera, A. (2009). Translating the translated: the evergreen classics storm the publishing market again. *Brno Studies in English*, 35, 1, 104-114.
- Cisneros Perales, M. (Ed.) (2016). *Pigmalión*. Cátedra.

- Deane-Cox, S. (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Bloomsbury.
- Desmidt, I. (2009). (Re)translation revisited. *Meta*, 54, 669-683.
- Evans, J. (2014). Translation as a critical practice. Using retranslation when teaching translation. *Quaderns. Revista de Traducció*, 21, 199-209.
- Izquierdo, M. (Trad.) (2019). *La importancia de llamarse Ernesto*. Verbum.
- Koskinen, K. & Paloposki, O. (2003). Retranslations in the age of digital production. *Cadernos de Tradução*, 1, 11, 141-159.
- Massardier-Kenney, F. (2015). Toward a rethinking of retranslation. *Translation Review*, 92, 1, 73-85.
- Mathijssen, J. W. (2007). *The Breach and the Observance. Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's Hamlet (1777-2001)*. <http://www.dehamlet.nl/the-breach-and-the-observance.htm>.
- Merino Álvarez, R. (2007). La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACeTi inglés-español (desde 1960). En R. Merino Álvarez (Ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985)* (pp. 243-286). Universidad del País Vasco.
- Peeters, K. & Van Poucke, P. (2023). Retranslation, thirty-odd years after Berman. *Parallèles*, 35, 1, 3-27.
- Pelegrí, A. K. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad? *Apuntes de Teatro*, 133, 87-101.
- Pujol, D. (2017). Three translators in search of an author: linguistic strategies and language models in the (re)translation of Shakespeare's plays into Catalan. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 16, 1, 41-59.
- Pym, A. (1998). *A Method for Translating History*. St Jerome.
- Soler, O. (2017). Entrevista a Joan Sellent. *Verbàlia*, <http://www.verbalia.com/es/entrevistas/joan-sellent-los-arcaismos-son-un-estorbo-quien-los-use-esta-condenado-al-fracaso>.
- Tahir Gürçaglar, S. (1998). Retranslation. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (third edition) (pp. 233-246). Routledge.
- Van Poucke, P. (2017). Aging as a motive for literary retranslation. *Translation and Interpreting Studies*, 12, 1, 91-115.
- Venuti, L. (2004). Retranslation: the creation of value. En K. M. Faull (Ed.), *Translation and Culture* (pp. 25-38). Bucknell University Press.
- Wilde, O. (1994). *The Importance of Being Earnest*. Penguin.
- Zardo, M. (2008). Texto teatral: tradução, versão ou adaptação? *Transfer*, 3, 2, 14-24.
- Zaro Vera, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera (Eds.) *Retraducir: una nueva mirada* (21-34). Miguel Gómez Ediciones.
- Zaro Vera, J. J. & F. Ruiz Noguera (Eds.) (2007). *Retraducir: una nueva mirada*. Miguel Gómez Ediciones.
- Zhang, H. & Ma, H. (2018). Intertextuality in Retranslation. *Perspectives*, 26, 4, 576-592.

## Notas

1. La llamada RH (Retranslation Hypothesis) ha resultado problemática desde el momento de su formulación, dada la complejidad derivada de explicar qué se entiende por «cercanía» y los factores que entran en juego (Koskinen & Palopsi, 2003), aparte de la dificultad que entraña acercarse a la retraducción desde postulados binarios en términos de aproximación o lejanía al original (Zhang, Huanyao & Huijuan Ma, 2018: 577) sin olvidar la relevancia que, en este sentido, adquiere la distinción entre diversas tipologías textuales (Desmidt, 2009: 671). Además, y dado que esta hipótesis ha sido ya refutada por varios autores (Deane-Cox, 2014: 7), el presente estudio no se detendrá en este aspecto.
2. La casuística en el contexto español es amplia. Un caso ilustrativo es el de *Tess of the D'Urbervilles* (1891), del británico Thomas Hardy: la primera traducción de la novela, a cargo de Manuel Ortega y Gasset (1924), fue reeditada por Carmen Criado en 1979 realizando algunos cambios de vocabulario y actualizando los nombres de los personajes, que recuperaban ahora su forma inglesa. Por otro lado, la recepción de *Mujercitas* en nuestro país ha sido de lo más variopinta, pues son comunes las ediciones «adaptadas» ideológicamente al régimen franquista u otras con omisiones de pasajes y capítulos enteros que dieron paso a otras, ya a finales del siglo XX, que contenían la versión íntegra.
3. Su valía para el estudioso es elevada, en tanto que «constituyen una fuente muy valiosa de información sobre el texto fuente más allá de la traducción verbal, incluyendo pautas sobre lo que “perseguía el dramaturgo original”» (Brodie, 2018: 122; traducción del autor).
4. El traductor de Shakespeare al catalán Joan Sellent se muestra categórico en este sentido, afirmando lo siguiente: «No es verdad que para conseguir un buen nivel poético o retórico tengas que recurrir a palabras arcaicas, no tiene nada que ver. Puedes hacer un texto que mantenga la cadencia poética y retórica con el lenguaje actual [...] En cualquier caso, usar arcaísmos es un estorbo, quien los usa está más condenado al fracaso que al éxito» (en Soler, 2017).
5. Por aquel entonces West contaba con una gran popularidad tras su participación en la aclamada serie policial *The Wire* (2002-2008).
6. *Dramaturgista* se entiende aquí como la persona encargada de realizar una «dramaturgia», esto es, una adaptación para su puesta en escena que no tiene que ser necesariamente una traducción.
7. Popularizado por la cantante mexicana Paquita la del Barrio, este tema se asocia a la sensación que experimenta una persona, generalmente una mujer, despechada tras una ruptura o decepción amorosas.
8. En este sentido desempeñan un rol primordial las críticas teatrales y otros epitextos tales como páginas web, tráileres, pósteres anunciadores, etc., capaces de ofrecer información muy valiosa acerca del enfoque, función y ejecución de una traducción concreta (Braga Riera, 2018).