

Traducción, campo literario y sistema teatral en Galicia. Un marco teórico e histórico

Manuel F. Vieites

mvieites@uvigo.es

Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia.

Universidad de Vigo, grupo BITRAGA

Resumen

En este trabajo proponemos un marco teórico e histórico para el estudio de lo que ha sido la traducción de obra dramática en Galicia, sea en la perspectiva literaria sea en la escénica, situando como telón de fondo el proceso de configuración y reconfiguración de un campo literario y de un sistema teatral nacional desde finales del siglo diecinueve. Un proceso que desde sus inicios se configura como movimiento de lucha contra la hegemonía, que afirma su condición contrahegemónica y que incide en la producción editorial y en la teatral pero también en la consideración que la obra traducida pueda tener, sea como afirmación sea como indicio de colonización. Del análisis de los aspectos más significativos de ese trasvase textual se perfilan, como conclusión, aspectos básicos de la que debiera ser una política institucional de estudio y fomento de la traducción en Galicia.

Palabras clave: traducción, construcción nacional, campo literario, sistema teatral.

Abstract

Translation, literary field and theatre system in Galicia. A theoretical and historical framework

In this paper we propose a theoretical and historical framework in order to study the translation of drama in Galicia, from the literary and the scenic perspective, having as a backdrop the configuration and reconfiguration processes of both a national literary field and a national theatre system since the end of the nineteenth century. Both processes were configured from the start as a movement against hegemony, which asserts its counter-hegemonic condition and affects the editorial and scenic production, but also affects the consideration of the translated play either as an act of affirmation or as a product of colonization. From the analysis of the most significant aspects of such textual transfer we could outline, in conclusion, the basics of what should be an institutional policy to promote translation and translation studies in Galicia.

Key words: translation, nation building, literary field, theatre system.

1. Introducción

La traducción de textos dramáticos cabe analizarla en una perspectiva triple, pues afecta a dos receptores diferenciados y a mediadores especialmente relevantes. Hablamos, en el primer caso, del público lector y del público espectador; en el segundo, de los agentes que se sitúan en un tiempo y en un espacio liminar para iniciar el proceso de creación de mundos dramáticos en la escena, entre los que están creadores diversos, desde el director al traductor, sin olvidar el dramaturgista, que reelabora, adapta y manipula textos. Será Lessing, en su *Dramaturgia de Hamburgo* ([1767] 1993: 77), quien proponga el término «dramaturgia» para designar su labor en el Theater am Gänsemarkt (luego Hamburger Nationaltheater), y diferenciar entre el «dramatiker», autor dramático, y el «dramaturg», que se ocupa del trabajo de crítica, versión y adaptación de textos (Rodríguez Alonso, 2011; Vieites, 2016). Una figura común en los teatros centroeuropeos (Cardullo *et al.*, 1995), aunque poco conocida y relevante en España y en sus teatros (Pérez-Rasilla, 2008), y por eso en relación a los procesos de versión y adaptación, que implican manipulación del texto en función de criterios varios, resulta muy recomendable considerar la perspectiva de la dramaturgia (Hormigón, 2002; Lavandier, 2003; Luckhurst, 2008; Hormigón *et al.*, 2011), que con frecuencia se olvida a la hora de proponer teorías sobre la traducción dramática (Braga Riera, 2011). Así, habremos de hablar de traducción literaria, de traducción escénica, y, con ellas, de dramaturgia del texto traducido, un campo fundamental en los procesos de concreción textual en la escena.

En sistemas culturales normalizados, aun considerando la naturaleza asimétrica de las relaciones entre sistemas literarios, esa tríada suele mantener una relación dinámica, pero en los periféricos, como el gallego, presenta disfunciones que tienen causas múltiples (Luna Alonso, 2012), como también ocurre en otros sistemas literarios del Estado (Manterola Aguirrezabalaga, 2014). Además, en sistemas periféricos, una de las claves de las asimetrías deriva de negar a la lengua autóctona cualquier posibilidad de desarrollo como lengua escrita, para que sus usos se limiten a la comunicación oral en sectores populares. Por eso, una de las luchas esenciales del nacionalismo cultural implica la conversión de la lengua propia en lengua literaria, en lengua de creación artística, y en esa lucha la traducción juega un papel importante en cuanto muestra la riqueza de la lengua, «negada» por las élites de la lengua dominante, a la hora de incorporar todo tipo de textos y discursos. El imperio no busca traducir al gaélico, busca eliminar el gaélico. La traducción, en esa perspectiva, se convierte en acto de afirmación del gaélico.

Cabría hablar de obras que se traducen y de las que no se traducen, de las razones de determinadas presencias y ausencias, del capital cultural del público lector y de su competencia estética; pero también del capital y de la competencia que poseen los espectadores, de los repertorios, e incluso del capital simbólico que en un determinado momento posee una determinada lengua, una determinada cultura o un determinado país, y todo ello en relación a la obra traducida (Vieites, 2003b). También es deter-

minante la situación sociopolítica y sociocultural del país, pues pudiera ocurrir que determinados trasvases se consideren limitaciones al desarrollo propio, como ocurre en Irlanda a inicios del siglo XX cuando el Abbey Theatre promueve la creación propia (Yeats, Synge) frente a autores como Ibsen o Shaw (Watson, 1994; Levitas, 2002).

Por eso es habitual que en sistemas periféricos, en los que lengua y cultura tratan de desarrollar estrategias contra la hegemonía, la traducción adquiera una dimensión instrumental, en tanto texto y espectáculo persiguen objetivos que se sitúan más allá del ámbito literario o escénico, y se vinculan con procesos de (re)construcción nacional; en Galicia dichas estrategias operan en el tránsito entre regionalismo y nacionalismo literario (y teatral), y literatura (teatro) nacional (González Millán, 1994). Son dinámicas especialmente relevantes al estudio de la traducción, pues cada período definirá la forma de incorporar (o no incorporar) lo otro, hasta llegar a esa autonomía discursiva que se lograría en el momento en el que el texto pierde su valor instrumental, pero también desaparecen las prevenciones ante textos en otras lenguas, en tanto se considere que limitan o condicionan la producción propia. Así, en los más de ciento treinta años que van de 1882 a 2014, cabría decir que solo muy recientemente la creación dramática y escénica, y la traducción que las acompaña, han logrado ese grado óptimo de autonomía que González Millán establecía para las culturas normalizadas, por mucho que sea difícil hablar en Galicia de normalización de una cultura nacional, pues la lucha política nunca ha dejado de interferir en los procesos de creación y difusión artística. Así, cuando en 1998 el Centro Dramático Galego presentaba el espectáculo *Valle-Inclán 98*, escenificación de cuatro obras de Don Ramón María en lengua castellana, se generaba un tenso debate dado que un sector de los agentes culturales entendía que el espectáculo debiera armarse a partir de textos traducidos al gallego, en tanto otro sector lo consideraba innecesario (Vilavedra, 2002); se trata de un «caso» paradigmático para analizar y estudiar las dinámicas de tensión entre campos y sistemas.

En este artículo queremos mostrar el rol que la traducción desempeña en todo proceso de construcción nacional, en la defensa de la identidad colectiva y en la configuración de un sistema cultural y de una esfera pública propios, en el tránsito hacia lo que González Millán (1994) definió como literatura nacional, entendiendo que esta toma cuerpo cuando genera lo que Bourdieu definió como subcampos de gran producción y de producción restringida (1995: 322), y cuando esta última goza de plena autonomía, ajena a cualquier instrumentalización.

Constatamos además que si bien los estudios sobre la historia de la traducción (de obra literaria) están tomando un impulso notable en Galicia (Luna Alonso *et al.*, 2015; Galanes Santos *et al.*, 2016), en los estudios en torno a la traducción de textos dramáticos existe un considerable vacío, a pesar de contar ya con alguna aportación substantiva (Pazó González, 2002, 2007; Vieites, 2015), pero otro tanto cabría decir en otros ámbitos lingüísticos y culturales, al menos atendiendo a lo que nos dicen los índices de revistas relevantes del campo. Con este trabajo también proponemos un marco general de carácter teórico, conceptual e histórico, que nos permita formular

una línea de investigación desde la que afrontar un estudio sistemático de lo que han sido las relaciones entre teatro y traducción en un país en construcción y con una cultura en obras (Figueroa, 2001). Entendemos que nuestra propuesta de análisis puede ser transferible a otras realidades en las que lenguas y culturas presentan situaciones de dominación y subalternidad, y en las que se producen profundas asimetrías en las relaciones y tensiones que todo acto de traducción acaba por generar.

Con frecuencia el estudio de la relación entre teatro y traducción se aborda desde perspectivas tan necesarias como la literaria (Ezpeleta Piorno, 2007; Braga Riera, 2011), traductológica (Espasa, 2008; Lapeña, 2014), filológica (De La Combe, 2013), cultural (Van Muylem, 2013), o filosófica (Ghignoli, 2013), aunque obviando esa mirada que se adopta desde la propia escena, tomando el escenario y los procesos que allí se generan como eje central del sistema teatral, en tanto la esencia del teatro, como señaló Grotowski, sea la comunicación entre un actor y un espectador (1974: 13). Por ello proponemos una mirada diferente, que no niega sino que complementa todas las demás, tan necesarias y productivas.

2. El marco teórico y conceptual

Abordamos nuestro objeto de estudio desde diferentes teorías y disciplinas. Partimos de la teoría y de la historia de la traducción pues buscamos construir una «teoría» y un enfoque metodológico para sistematizar y categorizar las prácticas y los procedimientos propios del ámbito de la traducción dramática y teatral; también consideramos la teoría y la historia de la literatura dramática, y la teoría y la historia del teatro. Recuperamos además una interesante propuesta de Lambert (1980) en la que propone considerar tres sectores que designa como «producción», «tradición» e «importación», de cuyo análisis se pueden extraer interesantes conclusiones en torno al funcionamiento del campo literario, pero también del sistema teatral, en las perspectivas diacrónica y sincrónica, y en esa dirección la traducción va más allá de lo puramente textual pues también se importan y se apropian formas de hacer, discursos, metodologías, paratextos (Garrido Vilariño, 2004). Finalmente, siguiendo a Villegas (1997) y tomando como modelo su tipología discursiva para la historia crítica del teatro, proponemos considerar seis discursos, aunque no siempre todos concurren en un período dado:

- Hegemónicos (h), que ejercen el poder, desde el valor y la legitimidad.
- Desplazados (d), que pierden vigencia, incluso habiendo sido hegemónicos.
- Marginados (m), a los que se niega o no se concede legitimidad o valor.
- Subyugados (s), que son reprimidos, e incluso prohibidos.
- Alternativos (a), que enfrentan y cuestionan los discursos hegemónicos, o les generan contrastes y contradicciones, desde la periferia del campo y del sistema.
- Contrahegemónicos (c), que luchan por la hegemonía y que pueden ser coincidentes o no con los marginados y los subyugados.

Cuanto más ricos sean campo y sistema, mayor riqueza presentará cada una de las tipologías, también en el ámbito de la traducción, lo que nos permite adoptar una perspectiva cuádruple, que se complementa con la mirada comparada entre lo propio y lo que se importa:

- Discursos propios (h, d, m, s, a, c) en el campo literario. Textos.
- Discursos propios (h, d, m, s, a, c) en el sistema teatral. Espectáculos (y textos).
- Discursos importados (h, d, m, s, a, c) en la traducción literaria. Textos traducidos. La historia de la literatura con frecuencia evita incorporar a su discurso la historia de la traducción, aunque resulten evidentes las influencias de unos textos en otros, lo que genera un vacío importante en esa crónica histórica.
- Discursos importados (h, d, m, s, a, c) en la creación teatral. Espectáculos y estéticas, como ocurre, por ejemplo, cuando Ibsen llega a los escenarios de Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX y se genera una fiebre realista, muy contestada por el poder dominante (Castellón, 1994: 40).

Si lo anterior lo situamos en un espacio en el que hay un conflicto lingüístico entre dos lenguas que remiten a dos discursos nacionales, en posición hegemónica y contrahegemónica, los discursos señalados se duplican y la cuestión se complica considerablemente, pero además su descripción, explicación e interpretación reclama la colaboración de la sociolingüística, para explicar aspectos especialmente relevantes. Así, en el sistema teatral gallego el lenguaje dominante y hegemónico en el nivel de la producción escénica es el gallego, pero ello no implica que lo sea en el nivel de la recepción (Fernández Vieites, 2010; López Silva, 2015), y la sociolingüística puede aportar herramientas para el análisis de tal situación, en la que la diglosia campa a sus anchas (Ferguson, 1959; Figueroa, 1988). Considerándolo todo a la luz de la propuesta de Lambert (1980), las posibilidades de análisis aumentan de forma considerable, porque el concepto de «tradición» se puede vincular con una tradición hegemónica o subyugada o con una tradición desplazada o marginada, y otro tanto cabría decir de la importación, o de las relaciones que establece la importación con la tradición y la producción, pues determinados textos pueden situarse fuera de contexto, y volvemos al ejemplo de Ibsen y a su recepción ambivalente en España. La traducción no deja de crear su propio marco espaciotemporal y referencial, un cronotopo (Bajtín, 1989), y por ello determinados textos generan tensiones en nuevos contextos, y en situaciones políticas de opresión y represión hay textos censurados y/o prohibidos, pero también hay textos que no son apropiados por determinados sectores al no cumplir requisitos de idoneidad para un determinado tipo de lucha, o para una determinada ideología dominante.

Es en ese marco de confrontación por la hegemonía en el que proponemos analizar lo que ha sido el decurso de la traducción de textos dramáticos en Galicia, sea en su dimensión literaria sea en la escénica, porque situados en el ámbito de la historia de la traducción como parte de la historia cultural (Serna y Pons, 2005; Burke, 2006), es

inevitable considerar el rol que la creación dramática y la escénica, con la traducción, jugaron en ese proceso de afirmación nacional que se inicia a finales del siglo XIX con la emergencia del movimiento teatral regionalista (Tato Fontaíña, 1999; Vieites *et al.*, 2007).

2.1. La traducción

Decía González Millán que el «acto de traducción» se podría definir como «un diálogo cultural desigual entre sistemas lingüísticos diferentes», y tal vez sea un buen punto de partida cuando no solo estamos ante sistemas lingüísticos diferentes sino también ante sistemas de creación cultural y de producción simbólica (que se refleja siempre en lo literario y en lo teatral) con un grado de desarrollo diferente (López Silva, 2015). Recogiendo propuestas de Venuti (1992), también señalaba González Millán la importancia de analizar cuestiones vinculadas con el canon y con la posición que los textos traducidos puedan ocupar en el sistema meta, considerando igualmente la posición que ocupan u ocuparon (pues puede haber variado) en el sistema de procedencia. Señalaba igualmente las funciones que en su opinión se asignan a la traducción en un «sistema literario menor», y que serían (1995: 68):

Primero, una función expansiva que refuerza el débil repertorio de formas discursivas ya presentes en el sistema; segundo, una función diversificadora que da lugar al aumento de discursos nuevos y muy necesarios; tercero, un esfuerzo para contribuir a la consolidación de una nueva poética en conflicto abierto con la actual. Pero debemos distinguir otras dos funciones más: una relacionada con la disposición para validar determinadas formas que ya están presentes en el sistema aunque en posición vulnerable; y otra responsable de asegurar el status canónico de algunas formas discursivas.

Señalaba también el profesor González Millán el hecho de que los géneros literarios funcionan de modo diferente en el sistema fuente y en el sistema meta, y por eso proponía atender los códigos con que funciona cada género pues operan con un cierto grado de independencia (1995: 70). En efecto, el género dramático opera con una lógica diferenciada, en tanto su traducción puede estar, cuando menos, «reader oriented» o «performance oriented» (Santoyo, 1989), con lo que las estrategias cambian, también aquellas que determinan que un texto se traduzca o no. Pero además se han de considerar las condiciones para que una y otra se puedan dar.

En el primer caso, el de la traducción literaria, no solo se ha de contar con un sistema editorial dispuesto a asumir la edición de textos traducidos, y en consecuencia de un público lector capaz de integrarlos en su práctica lectora, sino también de personas con la competencia necesaria para ejercer la función traductora, amén de que en determinados sistemas subalternos la debilidad del sistema literario exija la intervención de instituciones públicas que apoyen ese proceso de apropiación. En un sistema literario débil, con un público lector emergente o en declive, esa estrategia

incluso se puede tomar como una amenaza para los creadores autóctonos en tanto a mayor número de textos disponibles menor número de lectores posibles (Cruces Colado, 1993; Pazó, 2002). El nacionalismo literario puede funcionar aquí como una afirmación de lo propio frente a la injerencia externa, que se considera como agente colonizador, y en el campo teatral tenemos el ejemplo de las Jornadas de Teatro de Vigo, celebradas de 1972 a 1977 con la participación de grupos como Els Comediants, Esperpento, Caterva, Ditirambo o Aquelarre, que fueron duramente criticadas desde las filas nacionalistas por el uso predominante del castellano (Vieites, 1998a: 59).

En el segundo caso, el de la traducción teatral, se precisa un sistema teatral que pueda operar en la perspectiva «performance oriented», y de un grupo de personas capaces de realizar esa traducción, que, en esencia, si se realiza con rigor y precisión, en nada debiera diferir de una traducción literaria. El problema de la «traducción teatral» radica fundamentalmente en la capacidad productiva de un determinado sistema teatral y en la existencia de un público que demande unos determinados artefactos escénicos para garantizar su existencia. Y en esa demanda el texto traducido puede tener sentido o no.

Los procesos mediante los cuales un texto fuente se convierte en texto de un espectáculo son muy interesantes para analizar el funcionamiento de un sistema teatral, y las posibles disfunciones del mismo, pero también para analizar cómo se entienden las relaciones entre traducción literaria y traducción teatral. En sintonía con Pavis (1992), entendemos que en el proceso que va del texto al escenario se concretan tipos diferentes de textualidad, con varios agentes productores que operan en la autoría, la traducción y la dramaturgia:

- T1: texto fuente (*Deirdre of the Sorrows*).
- T1': texto fuente pero traducido a otra lengua (*Deirdre des douleurs*), y desde la que se genera el T2 en la lengua meta.
- T2: texto meta, traducido (*Deirdre de los penares*), y, de ser el caso, publicado, y que se puede generar en una traducción directa (desde T1) o indirecta (T1').
- T3: texto dramático, una vez realizada la versión, adaptación o intervención concreta que el director/a de escena, el equipo de dirección o el dramaturgista, hayan decidido en el proceso de configuración de un espectáculo virtual o proyecto de escenificación (Martínez Paramio, 2005).
- T4: 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.
- T5: texto del espectáculo o texto teatral, histórico, que es aquel que oye el público en el marco de una pluralidad de significantes.
- T6: texto publicado, aunque no siempre coincidente con T1 o T2. No es infrecuente que en Galicia o en España se publique la traducción de un texto escenificado pero en su «versión escénica» y no en su integridad literaria. Lo que llega al lector no es el T2, sino el T3, el T4, el T5, o una mezcla de estos últimos. En un sistema literario en el que ya existe una traducción canónica, resulta razonable que se edite el

texto de la versión escénica, para estudiar el proceso de dramaturgia, pero editar la versión escénica cuando no es así impide disponer de un texto completo y canónico para realizar otra escenificación, y además supone privar a los lectores y lectoras de acceder al texto original del autor o autora cuyo nombre se exhibe en la portada del volumen.

Una de las cuestiones fundamentales en un estudio de la traducción teatral en Galicia, o en cualquier otro país, radica en analizar cómo se realizan esos procesos de concreción textual, quiénes son los agentes que participan y cuál es su posición en el campo literario o en el sistema teatral. Se hace necesario establecer si la traducción es directa o indirecta y cuáles las causas que inciden en un mayor o menor porcentaje de traducciones secundarias. También resulta especialmente importante analizar las nuevas «autorías» del texto, pues a veces ese proceso que va del texto al escenario genera situaciones especialmente preocupantes, como cuando el T3 parte de un T2 ya publicado, que se presenta como nueva traducción o versión, realizada por una tercera persona. Esta forma de proceder, bastante habitual, permite que los derechos de traducción que el espectáculo genera sean cobrados por la persona que se apropia de la traducción, no por la persona que originariamente la realizó, hecho que se ve especialmente favorecido cuando se trata de traducciones indirectas. En torno a las problemáticas derivadas de esa apropiación en España, decía Miguel Sáenz (Hormi-gón *et al.*, 2014: 14):

La situación este año ha sido especialmente grave, porque parece que todo el mundo traduce obras del latín, del griego y del inglés isabelino, y se hacen adaptaciones del noruego y del ruso. El español, que siempre ha sido muy negado para los idiomas, ahora resulta que sabe los idiomas más exóticos. Ese es el problema.

En un sistema teatral normalizado, equiparable al alemán, al inglés, al checo o al norteamericano, el traductor, sea de una obra dramática ya publicada o solicitada, acompañaría el proceso que va del T1 al T5, hasta definir por completo el espectáculo histórico que el director/a y la compañía deciden finalmente distribuir tras las primeras funciones y los ajustes necesarios. En un campo literario y en un sistema teatral normalizados, la traducción «reader oriented» (RO) y la «performance oriented» (PO) mantienen una interacción dinámica, aunque pueda ocurrir que los textos que se toman como pretexto para la creación escénica no provengan del catálogo de textos disponibles en la oferta editorial. Ello obedece a que las dinámicas en cada caso (RO y PO) son diferentes, pues en ocasiones la edición literaria de textos dramáticos traducidos no siempre persigue ofrecer un catálogo de posibilidades a los creadores escénicos sino más bien afirmar la disponibilidad en una lengua meta de textos que se consideran importantes por sus valores literarios o para alimentar el mercado educativo. A pesar de las objeciones de Lapeña (2014) a la visión del texto dramático como texto literario susceptible de ser leído sin la mediación de su representación, el mundo

editorial y el académico muestran que las dos perspectivas señaladas por Santoyo son necesarias, aunque el resultado en la textualidad debiera ser el mismo. En todo caso, se ha de decir que cuando un texto se traduce en la perspectiva de la creación escénica, el agente mediador cambia, pues ya no es el traductor, o el editor, quien genera el proceso, sino un director de escena, una compañía, o el director de un teatro, que por motivos diversos desean crear un espectáculo con un texto a veces muy determinado y a veces por encontrar.

Además de considerar ese proceso de concreción textual, se hace cada vez más necesario, especialmente en el campo de la creación teatral, y de la provisión de textos traducidos para la misma, comenzar a considerar cuestiones relevantes en relación a la textualidad, pues cada texto tiene su textura en la lengua fuente y debiera tenerla en la lengua meta, cuestiones que pasan especialmente inadvertidas en campos literarios y sistemas teatrales en proceso de configuración y normalización en los que el objetivo macro (potenciar una lengua, una estética, un repertorio, dar a conocer un autor o un texto que se considera especialmente relevante), puede hacer que en el ejercicio de la traducción perdamos objetivos que afectan al ejercicio de la creación escénica, y viceversa, y que tienen que ver con la «representabilidad» (Espasa, 2008). Hjelmslev proponía en 1972 diferenciar en el texto dos dimensiones (expresión y contenido) y en cada caso dos niveles: la forma y la substancia.

Expresión	Forma
(Significante)	Substancia
Contenido	Forma
(Significado)	Substancia

Una cuestión relevante porque en diferentes estudios se ha puesto de manifiesto la necesidad de establecer mecanismos que permitan vincular de forma dinámica la «adecuación» entre T1 y T2, y la adaptabilidad entre T2 y T5 (Ribas, 2005); es decir eliminar la injustificable distancia que se ha creado entre traducción literaria y traducción escénica, porque en definitiva lo que el traductor traduce en un texto dramático, que en un porcentaje muy alto es texto que se dice, son actos de habla; actos que en el nivel de la expresión de un personaje tienen una forma y una substancia, que genera la forma y la substancia de la réplica del otro personaje. Y en esa dirección toda traducción de obra dramática debe operar en la perspectiva de los actos de habla y de la pragmática (Escandell Vidal, 2005). Muchas veces estas cuestiones quedan al margen, cuando el traductor (o el director) iguala los registros diferentes de los personajes (sus idiolectos), cuando ignora rasgos dialectales, y cuando opera con la lógica del estándar. La lectura lingüística del texto, siempre necesaria, debe ir acompañada de la lectura prosódica y de la lectura pragmática, para traducir no solo palabras sino actos de habla, procesos de interacción y de comunicación.

El estudio de los textos traducidos puede ser una importante fuente de información para analizar esas y otras cuestiones especialmente relevantes con la finalidad no solo de explicar y comprender el pasado sino también de proyectar el futuro, propiciando aquellas mejoras que el análisis sistemático aconseje. El análisis de los textos traducidos también permite localizar lo que cabría definir como «buenas prácticas» con las que ilustrar formas de hacer, algo especialmente relevante en los procesos de formación inicial de los profesionales de la traducción.

2.2. El campo literario

Tomamos el concepto de campo literario de Bourdieu (1995) y en función de dónde coloquemos la lente, la realidad se muestra de forma diferente. Así, situados en la centralidad podemos afirmar que en España existe un gran campo literario en el que se manifiestan diferentes subcampos que en determinados territorios luchan por la hegemonía. Pero esa lucha no se manifiesta exclusivamente en el campo literario sino que afecta a los medios de comunicación, a la educación, y a campos de expresión como la música, pues si en los años 80 la inmensa mayoría de los grupos de pop o rock utilizaban el castellano, el euskera (Dávila Balsera y Amezaga Albizu, 2004), el gallego o el catalán, en los 90, con la irrupción de la música «indie», comienzan a emerger grupos que cantan exclusivamente en inglés, como Dover. Podríamos representar la visión «castellanocéntrica» del campo con la figura 1:

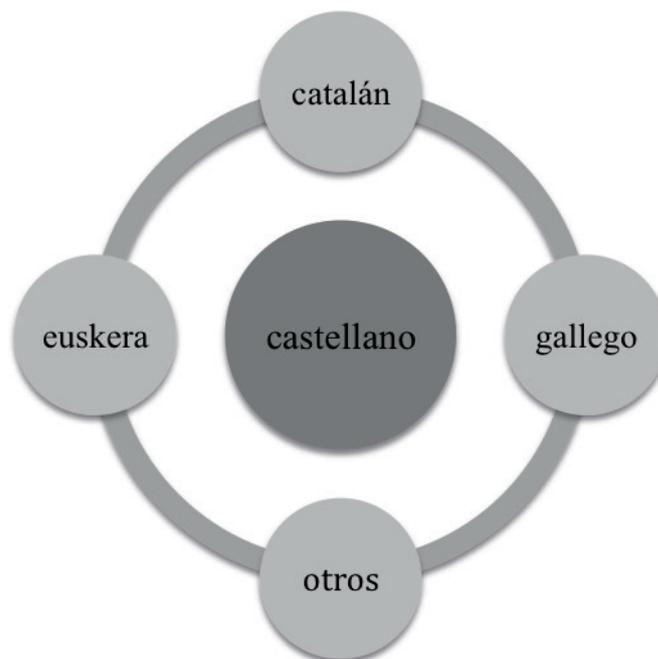
Figura 1: Representación de campos. Elaboración propia



Ahora bien, la pregunta clave nos demanda decidir cuántos campos literarios existen en España, y si podemos hablar de un campo con varios subcampos o de varios campos con relaciones asimétricas. En una perspectiva menos central, que entienda que en España coexisten varias culturas y lenguas, hablaríamos de campos literarios

que se superponen y mantienen entre si relaciones diferentes, en ningún caso ajenas a las luchas por la hegemonía, aunque en ocasiones, como es el caso de Galicia, más que por la hegemonía se lucha por la visibilidad, por la legitimidad o por una progresiva institucionalización, afectadas como están lengua y cultura por fenómenos devastadores como la diglosia, en realidad una fuerte exodiglosia. Podríamos llegar entonces a la figura 2, que muestra no solo la centralidad absoluta del castellano sino las relaciones de apoyo entre las que se consideran naciones, culturas y lenguas en situación subalterna y que se concretaron en pactos políticos como Galeuzca (De la Granja Sainz, 2000), y en la actualidad en líneas de trabajo comunes en el campo literario como los encuentros Galeusca de escritores en lenguas gallega, vasca y catalana (AELC, 2008), pero también los encuentros Galeusca Editores, o incluso en publicaciones como la *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, que edita la UNED.

Figura 2: Representación de campos. Elaboración propia



Jugando con el tamaño de las formas, podemos llegar a generar una imagen muy aproximada de la asimetría existente entre los campos, pero también cabe la posibilidad de realizar la representación situando en el centro cada uno de los diferentes campos para ver cómo se consideran las relaciones con los otros desde esa posición. Teniendo presente todo cuanto escribió Pierre Bourdieu en torno al campo literario, y considerando la lectura que de sus textos se ha hecho en Galicia, y de la aplicación de algunos de sus conceptos y propuestas clave al campo literario gallego (Figuerola, 2001, 2010), podemos considerar nuevas gráficas para mostrar la naturaleza de las relaciones entre las fuerzas presentes en el campo:

Figura 3: Fuerzas presentes en el campo. Elaboración propia

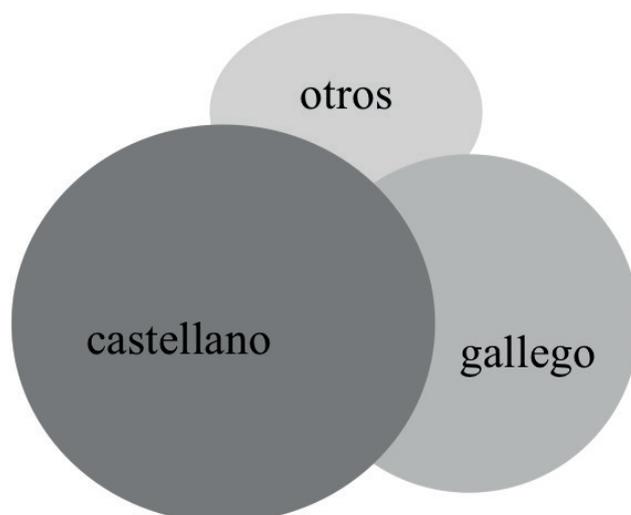


Un espacio especialmente interesante para considerar la recepción de la obra dramática traducida en un determinado campo, lo constituyen las revistas literarias, teatrales o culturales, incluso los suplementos literarios de revistas y periódicos, y el eco que esa obra pueda tener en las reseñas críticas. También es especialmente relevante conocer las personas responsables de esas secciones para analizar su ejecutoria y la atención o desatención que prestan a la obra dramática en su conjunto y a la traducida en particular. Cabeceras como *Grial*, *Revista Galega de Teatro*, *Madrygal*, o suplementos como *Faro da Cultura*, pueden resultar especialmente pertinentes al objeto de estudio.

2.3. El sistema teatral

Consideramos el campo teatral a la luz de la Teoría General de Sistemas como han propuesto Fernández Torres (2000) o Fernández Vieites (2010), lo que implica identificar, entre otras cosas, los agentes del sistema, sus funciones, sus relaciones o los productos que generan, y entonces aparecen en nuestro campo de visión los traductores, los textos traducidos, los espectáculos teatrales que parten de obra traducida. Como en el caso del campo literario, en el sistema teatral los agentes, las instituciones o los productos interaccionan entre sí, pues «las realidades no están compuestas de agregados de elementos, forman totalidades organizadas con fuerte interacción, y su estudio y comprensión requiere la captación de esa dinámica interna que las caracteriza» (Martínez, 1989: 80). Se hace necesario no solo establecer la configuración estructural sistémica en cada caso, sino también considerar las relaciones entre sistemas, jugando con la lente para tener perspectivas diferentes. De nuevo habremos de preguntarnos si en Galicia existe un único sistema teatral en el que pugnan dos subsistemas, el de expresión gallega y el de expresión castellana, o si estamos ante dos sistemas que compiten en un mismo territorio por el favor de públicos que pueden ser o no ser idénticos, como muestra la figura 4. La realidad percibida de creadores y espectadores según se sitúen en el campo de la expresión gallega o castellana puede variar:

Figura 4: Una representación de las relaciones entre sistemas. Elaboración propia



La lectura sistémica nos permite además considerar opciones para analizar cómo se relacionan los sistemas. Por ejemplo a través de sus agentes y productos, como se muestra en la figura 5, que presenta una tabla para medir tránsitos entre sistemas siendo A el de expresión gallega y siendo (B), (C) o (D) los que se quieran considerar:

Figura 5: Tabla para medir trasvases de agentes entre sistemas. Elaboración propia

Agentes	Tránsito de A a B	Tránsito de B a A
Actores / actrices		
Directores/as		
Dramaturgos/as		
Traductores/as		
Textos		
Espectáculos		
...		

Interesa especialmente en nuestro caso analizar el comportamiento en lo referido a todo aquello que tiene que ver con la producción y la traducción textual, como nos propone Mónica Domínguez Pérez para el caso de la literatura para la infancia y la juventud (2008). Pero igualmente importantes son los espectáculos, porque entre determinados sistemas teatrales se produce más un trasvase de espectáculos que un trasvase de textos, y así ocurre con la incorporación del espectáculo musical traído de Broadway (Romera Castillo *et al.*, 2016). Y en ese caso también juegan un papel importante los agentes del sistema teatral y sus funciones: compañías de teatro, tea-

tros, dirección escénica, crítica teatral y literaria, intérpretes, diseñadores escénicos o productores.

No cabe ofrecer, por motivos de espacio, una panorámica detallada de lo que ha sido la historia del campo de la literatura dramática o la del sistema teatral en Galicia, y de las dinámicas generadas entre página y escena («page to stage»). Por ello remitimos a la muy abundante bibliografía disponible, sea en la época de su configuración antes de la Guerra Civil (Tato Fontaíña, 1999; Vieites, 2003a, 2005b), sea en su reconfiguración a partir de 1936 (Vieites, 1998a; Riobó, 1999; López Silva y Vilavedra, 2002; Biscaíño Fernandes, 2007; López Silva 2015), así como en obras que abordan su estudio en una perspectiva más global (Vieites *et al.*, 1998b; Vieites, 2005a; Vieites *et al.*, 2007). Con todo, a lo largo del apartado 3 ofrecemos una breve panorámica de ese periplo histórico.

2.4. Para establecer el corpus

Para estudiar y escribir la historia de lo que ha sido la traducción teatral en Galicia (incluyendo en el sintagma tanto la traducción literaria como la escénica), se hace necesario determinar el corpus a considerar, cuando menos a partir de:

- Textos dramáticos traducidos y publicados.
- Textos dramáticos traducidos pero no publicados. Interesa inventariar trabajos realizados en el ámbito académico (trabajos de fin de grado o máster en una Facultad de Traducción), peticiones para espectáculos fallidos o para ediciones que finalmente no cuajan.
- Textos dramáticos traducidos, publicados y escenificados.
- Textos dramáticos traducidos y escenificados, inventariados o no.
- Textos dramáticos escenificados y publicados a posteriori.
- Versiones y adaptaciones de textos dramáticos en cada apartado anterior, para las que Santoyo (1989) propone una interesante tipología, que cabría completar con las sugerencias de Hormigón (2002), incluyendo la reescritura que, como sabemos, fue práctica muy corriente en épocas pasadas, especialmente en el siglo XIX, en que la traducción suponía una reescritura completa del texto, y que en algunas tendencias escénicas más contemporáneas todavía lo es.
- Textos dramáticos réplica, generados a partir de la apropiación de un modelo externo. No estamos exactamente ante traducciones textuales, pero sí ante una traducción de un modelo dramático, de un estilo, como ocurre con el postdrama.
- Espectáculos traducidos y en ocasiones espectáculos franquicia, como en el caso de los musicales de Broadway *Sister Act* o *The Lion King*.
- Espectáculos réplica, que sin caer (o sí) en el plagio, reproducen una determinada forma de hacer en todos sus aspectos. En este ámbito podríamos situar numerosas propuestas que intentaban e intentan reproducir la estética de un creador o de una compañía, y así ocurría en los años setenta y ochenta en España con montajes que

imitaban las formas de Grotowski, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Pina Bausch o Jan Fabre, aunque su historia esté por escribirse.

- Sobretitulación de espectáculos.
- Traducción de todo tipo de paratextos que acompañan un texto y/o un espectáculo.
- Ensayo sobre literatura dramática y/o teatral en toda su diversidad.
- Crítica teatral y literaria en toda su extensión, referida a las tipologías presentadas.

Como proponemos, es necesario ampliar el concepto de traducción, porque no siempre estamos ante el traslado de un texto a otra lengua y a otra cultura, sino del traslado de un artefacto cultural en el que el texto es una parte, de mayor o menor transcendencia. No podemos por tanto situar en segundo plano toda aquella producción discursiva que se sitúa en el ámbito de los estudios literarios, teatrales y culturales, y que toma la forma de libros, artículos, materiales didácticos, memorias de licenciatura o doctorado, y que en ocasiones también son objeto de traducción, lo que nos aconseja incluir esa última categoría, la del ensayo teatral, que a veces funciona como paratexto (Genette, 1987; Garrido Vilariño, 2004), y en otras ocasiones tiene carácter autónomo.

2.5. Para establecer los agentes

Si necesario es establecer el corpus, igualmente importante resulta considerar los agentes que desde el campo literario, teatral o cultural operan en el ámbito de la traducción, y que van más allá de los que tradicionalmente se consideran, para relacionarlos con el corpus antes propuesto, obteniendo así, una especie de combinatoria compleja a la que cabe sumar las tipologías discursivas señaladas más arriba, con lo que llegamos a una cierta forma de triangulación. En nuestra opinión cabría hablar de:

- Personas que traducen, de las que interesa conocer su formación, su ejercicio profesional, su conocimiento de las lenguas con las que trabajan, su trayectoria, sus métodos de trabajo, premios y reconocimientos.
- Las editoriales, revistas, compañías, y otros medios, como los repositorios digitales, que editan textos traducidos o los distribuyen gratuitamente.
- Los teatros, salas de teatro (convencionales y alternativas), y otros espacios con producción escénica propia, pero igualmente los espacios de distribución; en el primer caso para conocer el volumen y el carácter de la obra traducida escenificada, y en el segundo para obtener datos de obra distribuida.
- Las compañías de teatro, desde las profesionales a las aficionadas, y en estas desde los grupos escolares a los universitarios, para saber el número de textos traducidos que se escenifican pero igualmente su peripecia.
- Instituciones y centros en los que el texto dramático es, o puede ser, un elemento importante en los procesos que les sean propios y en los que en ocasiones cobra relevancia el texto traducido o en traducción, sea una Facultad de Traducción e

Interpretación o de Filología, sea una Escuela Superior de Arte Dramático o una Escuela Municipal de Teatro.

- Los creadores escénicos, especialmente directoras de escena, actores y actrices, dramaturgistas o escenógrafas, para ver el peso del trabajo con obra traducida en su repertorio personal.
- Las revistas especializadas en lengua y literatura, pero también suplementos de cultura de medios de comunicación muy diversos para ver el peso que en las reseñas críticas se concede a la obra traducida.
- La crítica literaria y teatral y el modo en que ejerce su labor en relación a la obra dramática traducida.
- Las agencias de gestión de derechos, desde la SGAE a los agentes literarios.

Considerar los agentes también nos permite mostrar una radiografía, un mapa, del campo literario o del sistema teatral en un momento concreto, para considerar las fuerzas que operan en él, las funciones que cumplen y las dinámicas que generan, porque la traducción no es ajena en ningún caso al contexto en que se produce, como iremos viendo a continuación.

3. El marco histórico

Para finalizar nuestro modelo de análisis es necesario considerar el marco histórico, entendiendo que se trata de un tramo temporal en el que existen períodos diferentes en los que operan dinámicas que pueden ser muy divergentes, y que en el caso de la traducción se verán afectadas por cuestiones variadas, desde la configuración de un sector editorial a la progresiva defensa de los derechos de autoría. En nuestro caso, como en el de otros países con problemáticas similares, también cobra importancia la emergencia de los movimientos regionalistas y nacionalistas y las relaciones de dominación y subalternidad entre lenguas.

Al considerar el largo y tortuoso camino que vive la cultura de expresión gallega en Galicia para configurar entre finales del XIX y principios del XX, y reconfigurar en la dictadura, un sistema cultural y una esfera pública propios, o para alcanzar un estado de desarrollo suficiente y poder competir por la hegemonía en la esfera pública global que comparte con otras culturas, podemos tener en cuenta varias fases en tanto implican diferentes desarrollos en el campo de la literatura dramática propia o en el sistema teatral, y estrategias y líneas de trabajo diversas en el ámbito de la obra dramática traducida.

Ese proceso de construcción y reconstrucción nacional conoce momentos en los que la creación cultural juega roles diferentes, por lo que la traducción desempeñará diversas funciones en un período que se extiende a lo largo de más de un siglo y en el que también asistimos a la emergencia de la profesión del traductor y a su progresiva consolidación, a la implantación de una formación reglada y universitaria para la cualificación del traductor, y al desarrollo de estudios específicos especialmente

relevantes sobre el campo. Para hacerlo tomamos en consideración diferentes trabajos en torno a la creación dramática y teatral de expresión gallega sea en el ámbito de su historia (Lourenzo y Pillado, 1979; Tato Fontaiña, 1999; Vieites *et al.*, 2007; López Silva, 2015), sea en el ámbito más específico de la traducción (Pazó, 2002, 2007; Vieites, 2015). Podremos así tomar conciencia tanto de lo que fueron los procesos de configuración (hasta 1936) y de reconfiguración (desde 1936) del campo literario y del sistema teatral de expresión gallega, y del volumen de textos incorporados de otras lenguas, de su procedencia, de su autoría y de su significación en el sistema propio y en el sistema meta. No pretendemos ofrecer un inventario sistemático sino formular una propuesta de periodización en función de las especificidades que en cada caso correspondan, en la que consideramos siete etapas básicas.

3.1. El Movimiento Regionalista

El siglo XIX supone el inicio en Galicia de un movimiento de reconstrucción de la identidad nacional que culmina con la emergencia de un tímido movimiento regionalista. Así, la escena gallega inicia su andadura en 1882 cuando en La Coruña se estrena el espectáculo *A fonte do xuramento*, a cargo de una compañía de aficionados, el cuadro de declamación del Liceo Brigantino, y con un texto del que era autor Francisco María de la Iglesia, activista del naciente movimiento galleguista y profesor en la Escuela Normal de la ciudad. Hasta 1918, en que se estrena en La Coruña *A man de Santiña*, espectáculo producido por el Conservatorio Nazonal da Arte Galega, sobre un texto de Ramón Cabanillas y con dirección de Fernando Osorio, apenas existen referencias a textos dramáticos traducidos. En aquellos momentos la batalla estaba en mostrar las posibilidades de la lengua, considerada entonces como simple dialecto y por tanto no susceptible de cultivo literario, y en lograr que autores que destacaban en la literatura dramática de expresión castellana aceptasen escribir en gallego. Un gran activista en ese campo será Galo Salinas, autor de un opúsculo titulado *Memoria acerca de la dramática gallega. Causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo* (1896), en cuyo título ya expresaba la necesidad del cultivo de la lengua regional. En aquel momento, Buenos Aires, La Habana o Montevideo eran importantes focos de la actividad galleguista, pero no consta que se hubiesen traducido textos dramáticos al gallego, si bien será en esta época cuando comiencen a aflorar las primeras versiones gallegas de textos religiosos, poéticos o narrativos (Noia Campos, 1995; Álvarez LUGRÍS, 2001), que mostraban la viabilidad de la traducción.

3.2. Primeras tentativas de un teatro nacional.

Atendiendo a las evidencias actuales (Noia Campos, 1995; Real Pérez, 2000; Álvarez LUGRÍS, 2001; Luna Alonso *et al.*, 2015), uno de los primeros textos completos traducidos al gallego será *Cathleen ni Houlihan*, de Yeats, que edita la revista *Nós* en

1921, en versión indirecta de A. Villar Ponte realizada desde la traducción en lengua catalana, como ha mostrado Silvia Vázquez Fernández (2013). Ese hecho pone de manifiesto la importancia que tendrán en la creación teatral en Galicia otros procesos de construcción nacional del momento, pues Galicia se quiere mirar en Irlanda, país al que se tiene como patria hermana por un común anclaje en la cultura celta que la revista *Nós* se propondrá demostrar en numerosos artículos de arqueología, etnografía, antropología o divulgación. Se inicia así en Galicia una «pasión irlandesa» todavía presente a día de hoy, cuando uno de los autores dramáticos más recurrentes en los últimos años en nuestros escenarios es Martin McDonagh.

Será con la aparición de *A Nosa Terra*, semanario nacionalista de información general, o con la revista *Nós*, publicación periódica de carácter cultural y científico, cuando aparezcan las primeras tentativas de ofrecer obra traducida, en el primer caso con un fragmento de *Los pretendientes de la Corona* de Ibsen (en 1918) y en el segundo con la citada versión de *Cathleen Ni Houlihan* (Tato Fontaíña, 1999). Ni un sistema teatral ni un sistema editorial en aquel momento incipientes permitieron que la traducción teatral o literaria de textos escénicos se constituyese como un ámbito específico entre 1882 y 1936, aunque a finales de este período se prefiguran algunas propuestas especialmente relevantes en la configuración de lo que ya quería ser un teatro nacional. Tanto Antón Villar Ponte como Plácido Castro publican trabajos que informan de la importancia de la obra dramática traducida como elemento impulsor de la creación propia. Y todo ello en la búsqueda de un teatro nacional que, siguiendo el modelo del Abbey Theatre, pudiese ser el marco que «estimularía la traducción al gallego de las obras cumbres del teatro universal», que permitiría un «contacto con las mejores obras extranjeras y creando así un ambiente en el que puedan desenvolver su talento los dramaturgos gallegos» (Castro, 1927). Plácido Castro es quien dirige la atención hacia la traducción, señalando que la solución estaba en Irlanda, en el proyecto del Abbey Theatre y de sus principales dramaturgos:

Pero en ningún teatro como en el irlandés desfilará ante nosotros todo lo nuestro, encantos, tesoros, brujas, diablos, princesas de cuentos legendarios, países de misterio, la eterna y trágica lucha del alma celta entre los sueños y la realidad. ¡Qué enorme distancia hay de esto al último éxito de Madrid!

Años después, en un artículo publicado en *El Pueblo Gallego*, Villar Ponte (1935) destacaba en términos muy similares la importancia de la materia dramática «traducida»:

Esto pensamos al enfrascarnos en la traducción al gallego, directamente del inglés, con el escrupuloso y sabio auxilio de Plácido R. Castro, de una obra de teatro de Synge que, como halla su desenvolvimiento en Irlanda, pudiera hallarlo en cualquier lugar de la costa brava de Galicia. Es una breve tragedia de marineros irlandeses que parece la misma tragedia que frecuentemente se registra en muchos rincones de nuestro litoral.

Un año después anuncia que *Os cabaleiros do mar* de Synge (*Riders to the sea*) ya está disponible (Villar Ponte, 1936b), pero desde las páginas de *Resol*, Villar Ponte (1936a) informa de nuevas empresas y anuncia la traducción de un nuevo texto de Synge, *The Well of the Saints*. Proponen no solo explorar, importar y explotar el modelo del folk-drama, en textos como el que Villar Ponte titula *Os evanxeos da risa absoluta* (1935), sino también a través de traducciones de obras consideradas paradigmáticas en aquella tradición (Vieites, 2002).

Laura Tato (1999: 79 y ss.) ha señalado cómo en los tiempos en que Fernando Oso-rio Docampo lleva las riendas del cuadro de declamación del Conservatorio Nazonal de Arte Galega, se presentan en Coruña varios espectáculos creados con textos de autores portugueses seguramente traducidos para la escena aunque ajenos al mundo editorial, pero también da cuenta del proyecto de incorporación de nuevas voces, como Shakespeare, Ibsen o Strindberg, en el que estaba especialmente activo Villar Ponte (Pazó, 2007: 299).

Tres son las líneas fundamentales que emergen de aquella primera tentativa de construir tanto un campo literario como un sistema teatral propios, incluso con una decidida voluntad hegemónica, y que prefiguran el curso posterior del siglo. En primer lugar, la necesidad de apostar por un tránsito en la creación propia que superase el regionalismo y definiese un canon literario moderno y actualizado en las tendencias europeas, línea por la que apuestan autores como Xaime Quintanilla con textos como *Alén* (1921), que incorpora el simbolismo. En segundo lugar, afrontar la difícil simbiosis entre desarrollo cultural y construcción nacional, pues tanto la creación dramática como la teatral no dejan de tener esa pulsión instrumental en tanto herramientas en el proceso de galleguizar la sociedad, siguiendo la propuesta de Douglas Hyde en *The Necessity for De-Anglicising Ireland* (1892). Para ello se acude a etnias y culturas que se consideraban próximas o hermanas por motivos históricos, como eran la portuguesa y la irlandesa, y es importante en este ámbito considerar el campo de la paratraducción, como señala Vázquez Fernández (2013), por cuanto los textos van acompañados de otros textos que sirven para legitimarlos, y en esa labor jugará un papel importante Vicente Risco. En tercer lugar, aunque con una cierta timidez, se proponen líneas de incorporación de la tradición dramática universal, sea a través de clásicos como William Shakespeare, sea a través de autores más actuales como Ibsen.

Es interesante ahora volver a la propuesta de Lambert, en tanto existía en aquel momento en Galicia (1916-1936) un divorcio evidente no solo entre el campo literario y el campo teatral, en tanto sigue predominando el teatro regionalista (la tradición asentada en el teatro popular) frente a las tentativas de renovación (Vieites, 2003a: 241 y ss.), sino que ese mismo divorcio se manifiesta con fuerza entre el subcampo de la gran producción, de corte regionalista y poco dado a incorporaciones foráneas, y el subcampo de la producción restringida (Bourdieu, 1995), en el que operaba un reducido grupo de personas. El artículo de Carré Alvarellos «A moderna orientación do teatro galego» (1923) o las polémicas recogidas en *El Pueblo Gallego* a finales de

los años veinte e inicio de los treinta (Tato Fontaíña, 1999: 146), son un buen ejemplo del debate y lucha ente ambos subcampos.

3.3. Diáspora y exilio

Galicia vive una gran diáspora desde mediados del siglo XIX hasta principios de los años cuarenta del siglo XX, cuando emigrados y exiliados se asientan en ciudades como La Habana, Buenos Aires o Montevideo, que se convierten en focos importantes de desarrollo cultural, pues no solo se crean centros regionales que celebran veladas y fiestas de signo patriótico, sino que también se editan revistas, libros y otros materiales impresos, que en bastantes ocasiones utilizan la lengua gallega. Sin embargo, se trata de iniciativas que intentan poner en valor, en todo caso, la producción propia, aunque en algunos casos los trasvases literarios no se dirijan al gallego cuanto al castellano. Aparecen entonces las primeras autotraducciones, con autores como Luis Seoane o Eduardo Blanco Amor que trasvasan textos de una a otra lengua en función de las opciones editoriales (Pérez Rodríguez, 1993).

3.4. La dictadura

Con la dictadura franquista el sistema cultural propio de Galicia desaparece, y de nuevo ejerce su posición hegemónica el sistema cultural central. Y entonces, desde 1937 y como reacción contrahegemónica, se inicia un lento proceso de reconfiguración de todo el sistema cultural que también tiene su reflejo en la recuperación del campo literario y del sistema teatral, proceso que como bien señaló González Millán (1995: 65; 2000) se debe entender como un acto de resistencia. Pero a diferencia de lo que ocurría en aquellas zonas de España en las que no se vivía ningún conflicto lingüístico, en Galicia la resistencia se tenía que plantear por partida doble: frente a la dictadura desde la defensa de la democracia y por una creación literaria y teatral sin censuras, y frente a otras expresiones literarias y teatrales que en ocasiones incluso llegaron a calificarse como actos de colonialismo cultural, pues hubo una época en la que en Galicia cualquier discurso en lengua castellana se entendía como una agresión a la lengua gallega y a sus hablantes, en tanto el proceso de reconstrucción nacional que promovían determinadas élites culturales se asentaba en un monolingüismo extremadamente combativo.

Con todo, las primeras traducciones de las que hay noticia tienen más que ver con la lucha por las libertades en un sentido amplio que con la construcción nacional, aunque en ello tenga mucho que ver la peripecia personal del traductor, y así ocurre con el proyecto de Beiras y Franco Grande de llevar a la lengua gallega textos de Anouilh, Sartre, Camus o Giradoux (Noia, 1995: 52-53). Sin embargo, el volumen de la obra traducida es muy escaso y su difusión todavía más por cuanto el espacio editorial habitual suelen ser las páginas de la revista *Grial*, sin que, como señala Álvarez Lugrís (2001), exista una política orientada a establecer criterios, planes y prioridades. Del

mismo modo, la traducción escénica no parece seguir más pauta que la disponibilidad de personas con competencias lingüísticas y las necesidades de algunos elencos aficionados que a finales de los años sesenta comienzan a generar espectáculos en gallego. En esa dirección, la traducción de Iglesia Alvariño de la *Aulularia* de Plauto, que edita Galaxia en 1962, venía a ser una demostración de las posibilidades de la lengua para cualquier empresa, cuando todavía la ideología dominante consideraba las lenguas peninsulares simples dialectos (Riobó, 1999).

En gran medida, en los años cuarenta y cincuenta y en buena parte de los sesenta la lucha es muy similar a la del período anterior a la Guerra Civil, si bien ahora muchos de los agentes culturales ya no sienten la necesidad de justificar la posibilidad de una literatura o de un teatro propio en el que presentar textos llegados de otras literaturas, sino, y sobre todo, en confirmarla de forma permanente y con el mayor grado de calidad. El hecho de que se presenten lecturas dramatizadas, o espectáculos (de función única) con textos de Anouilh o Brecht, es una muestra de una deriva más universal frente al peso de un regionalismo todavía muy presente. Con todo, como muestra Pazó (2002: 96, 99) el número de textos traducidos publicados y/o representados, es realmente reducido y no alcanza la veintena.

3.5. La nueva dramaturgia y el teatro independiente

Será a finales de los sesenta y principios de los setenta, especialmente con la celebración de la Mostra de Teatro Galego de Ribadavia entre 1973 y 1978 cuando comience a generarse una discursividad en torno a lo que debiera ser el «teatro gallego» y en torno a lo que debiera ser la traducción para ese teatro gallego. Ribadavia, como tantas veces se ha señalado (López Silva y Vilavedra, 2002) será un crisol en el que confluyen fuerzas diversas con proyectos y discursos específicos para proponer un modelo de desarrollo de un teatro que nacía prácticamente de la nada y sin apenas referentes propios, en tanto Galicia carecía de una tradición teatral propia, más allá de las manifestaciones de la dramaturgia popular que pervivían en celebraciones y fiestas del año agrícola, con su propia teatralidad. Aquel movimiento será el que habrá de poner en pie el sistema teatral actual, para lo que elabora prácticas y discursos que remiten a:

- La lucha contra la dictadura, que implica generar discursos en defensa de la libertad.
- La reconstrucción nacional, y con ella la de un campo literario y de un sistema teatral propios. Aquí asoma la tensión inevitable entre la necesidad de importar textos y la urgencia de promover una dramática propia.
- La construcción de un modelo artístico y estético que se sitúa a medio camino entre la razón instrumental y la autonomía de la creación.
- La conformación de capital simbólico y la conquista de legitimidad interna y externa (López Silva, 2015).

Pero además en esa lucha de carácter político, cultural y lingüístico, cobran especial importancia los teatros escolar, comunitario o asociativo, como evidencian los programas de las sucesivas Mostras (Lourenzo y Pillado Mayor, 1979). Por ello la necesidad de obra dramática disponible se dispara y para atender esa necesidad creciente la traducción asoma como posibilidad. Frente al escaso número de textos traducidos en el período anterior, entre 1968 y 1978, años de eclosión y asentamiento del teatro independiente, pero también del teatro aficionado, el volumen de obra traducida para la escena es sensiblemente superior, y se aproxima a la media centena. No así el volumen de obra publicada, dada la precariedad del sistema editorial, en el que casas como Galaxia, Castrelo y O Castro, o revistas como *Grial* y *Vagalume*, apenas suman un total de 15 títulos.

3.6. La reconfiguración del campo y del sistema. El asentamiento

El año de 1978 marca un hito histórico en el desarrollo del teatro profesional gallego pues es entonces cuando un reducido grupo de compañías deciden convertir el teatro en una profesión. Son compañías procedentes del teatro independiente entre las que figuran Troula, Teatro da Marigaila, Compañía Luís Seoane, A Farándula, Caritel o Artello, y en las que la obra dramática traducida para la escena cobra especial relevancia, con textos de Antonin Artaud, Griselda Gambaro, Juan Ignacio Cabrujas, Per Olov Enquist, Bertolt Brecht, Jean Genet, Samuel Beckett, Sófocles, Victor Haim, Manuel Martínez Mediero, Karl Valentin, Fernando Arrabal, Aristófanes o Eugène Ionesco. Dar el nombre de los autores, permite tomar conciencia de la diversidad de registros que comenzaban a asomar en una escena en la que la lucha política por las libertades (también las nacionales) se acompasaba con una cierta lucha estética. No se produce, sin embargo, un tránsito similar hacia la profesionalización de la traducción, en tanto la mayoría son traducciones de compañía e indirectas, en un país en el que el conocimiento de lenguas, salvo el francés, era muy escaso. Con todo, en el campo del teatro no profesional, con colectivos como la Escola Dramática Galega, asomaban traductores como Miguel Pérez Romero o Enrique Harguindey Banet, muy activos desde entonces.

Sin duda una de las iniciativas más destacables de ese breve período que va de 1978 a 1984, en que se asientan los cimientos del teatro profesional, sea la puesta en marcha de la colección *Cadernos da Escola Dramática Galega*, con dirección de Francisco Pillado Mayor, editados por la Escola Dramática Galega (EDG) en Coruña, y que supondrá un hito en la edición de obra dramática y en menor medida de ensayo teatral, aún a pesar del formato de la colección. García Vidal en su interesante estudio sobre la EDG entre 1978 y 1994, en que se editan un total de 105 títulos, analiza las dinámicas de la traducción para destacar cómo se publican textos «y modelos estéticos que se convertirán en canónicos» (2009: 320) y que suponen la incorporación al campo literario gallego de autores como Federico García Lorca, Anton Chéjov, Michel de Ghelderode, Bertolt Brecht, Angels Garriga, Terence McNally, Lorenç Villalonga,

Osvaldo Dragún, Albert Camus, Salvador Espriu, Alfred Jarry, Samuel Beckett, Eugène Ionesco o August Strindberg, y de traductores como Francisco Pillado Mayor, Henrique Harguindey, Xoán Babarro, Xosé Luís Grande, Miguel Anxo Fernán Vello, Xosé Manuel Beiras, Xesús González Gómez o Miguel Pérez Romero.

En esta misma colección se editan textos de autores portugueses, como Camilo Castelo Branco, Fernando Pessoa o Raúl Brandão, que sin embargo no son traducidos, pero si lo es Alfonso Sastre, lo que da cuenta de la que será una tendencia recurrente en la edición gallega de obra dramática, en tanto esa misma dinámica se aplicará años después en la colección editada desde la Universidade de A Coruña, en que la literatura de expresión portuguesa no se traduce, pues un sector de la academia en Galicia opera con criterios de exclusión o de integración en relación a las lenguas castellana y portuguesa siguiendo la pauta de lo que Máiz (1997) denominó etnias de exclusión y etnias de reintegración. En esa colección de la EDG comienzan a aparecer los primeros ensayos traducidos, como *Técnicas básicas do deseño escenográfico* (1982), que venía a ser un resumen de un libro de David Welker, *Theatrical set design: the basic techniques* (1969).

3.7. La reconfiguración del sistema: la institucionalización y el desarrollo

En 1984 ese proceso de asentamiento comienza su institucionalización, con la creación del Centro Dramático Galego, que para su primera producción elige el texto de Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, opción finalmente desechada toda vez que los herederos del dramaturgo deniegan el permiso para que la obra sea traducida. En su lugar llegará *Woyzeck*, de Georg Büchner, con traducción de Manuel Lourenzo, quien ya en las décadas anteriores había destacado como adaptador de textos clásicos que él mismo dirige con compañías como Teatro Circo. Años después, en 1991 se pone en marcha Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, lo que supone un nuevo paso en la legitimación e institucionalización de las artes escénicas en Galicia (López Silva, 2015). Todo ello permitió un importante desarrollo del sector profesional con la puesta en marcha de circuitos de distribución, ayudas a la creación, premios literarios, fomento de festivales, bolsas de estudios e investigación, apoyo a congresos y seminarios, y otras iniciativas que redundaron en una mejora substantiva del sistema y en una puesta en valor de la creación teatral propia (Vieites, 2005a).

Y entonces la traducción eclosiona, e igualmente lo hace la edición de textos y la emergencia de la figura del traductor. Considerando, a modo de ejemplo, espectáculos presentados en los últimos años por algunas de las compañías más proclives a trabajar con textos traducidos nos podemos formar una idea de la diversidad que presenta el campo:

- Factoría Teatro: Bernard Marie Koltès, Edward Thomas, David Harrower, Werner Shwab, Anton Chéjov.

- Teatro do Atlántico: Heiner Müller, Rainer Werner Fassbinder, Roberto Cossa, Sam Shepard, Henrik Ibsen, Per Olov Enquist, Federico García Lorca, Harold Pinter, José Sanchis Sinisterra, Ernesto Caballero, Conor McPherson, Martin McDonagh, Woody Allen, Brial Friel o Luis Araújo.
- Teatro de Ningures: Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Laila Ripoll, Stanislav Ignacy Witckiewicz, Eurípides, Molière o Christopher Marlowe.
- Talía Teatro: Darío Fo, Jordi Galcerán, Alfonso Vallejo, Josep María Benet i Jornet, Fernando Arrabal, Marco Antonio de la Parra, Samuel Beckett o Ben Jonson.

Como vemos, se trata de un abanico de autoras y autores muy diverso, en el que los clásicos se combinan con las últimas tendencias, peninsulares o europeas. Y todo ello coincide con un mayor peso del libro editado, toda vez que en los años ochenta la edición en lengua gallega vive un notable impulso, al que no será ajeno el texto dramático, con editoriales como Edicións Xerais, Laiovento, O Castro, o Galaxia, que en los últimos años promovía una interesante colección específica en colaboración con la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, que ha publicado obras de Sarah Kane, Albert Camus, Jean Genet, Caryl Churchill, Heiner Müller o Anton Chéjov. Y en esta misma dirección destaca la *Revista Galega de Teatro* que viene editando de forma periódica textos dramáticos traducidos, prestando especial atención a jóvenes valores de toda la Península Ibérica (Vieites, 2015).

4. Conclusiones. Algunas propuestas para construir el futuro

Una de las primeras conclusiones que cabría derivar de lo expuesto se refiere a la riqueza y diversidad de nuestro objeto de estudio, en tanto el volumen de obra dramática traducida aumenta de forma exponencial con el paso de los años, especialmente si consideramos el quehacer de grupos de teatro escolar, aficionado, comunitario o universitario, que en muchos casos trabajan con obra traducida ex profeso. Se muestra que una cultura minorizada, y con una lengua de poco más de dos millones de personas, es capaz de generar una interesante dinámica de apropiación e incorporación de textos, y de potenciar un diálogo entre esos textos y las creaciones propias, como lo atestiguan numerosas voces en nuestra literatura dramática más reciente. El análisis de tales intersecciones e influencias resulta especialmente relevante.

Estamos ante un objeto de estudio que, en consecuencia, exige la puesta en marcha de una línea de investigación destinada a un estudio sistemático del mismo, pero también de una línea de acción complementaria, y urgente, orientada a la recuperación, inventario y edición de todos esos textos que permanecen invisibles. Destacamos la iniciativa de la Asociación Gallega de Traductores, con su Biblioteca Virtual (BIVIR), y la del grupo de investigación BITRAGA (Biblioteca de Traducción Galega) de la Universidad de Vigo, que gestiona una base de datos con la finalidad de inventariar el campo. La progresiva elaboración de ese inventario, junto a la recuperación y la

edición digital de los textos, permitiría abordar trabajos de investigación específicos en los siguientes ámbitos:

- La traducción literaria, editada o no, y la traducción escénica.
- Las versiones y adaptaciones, y dramaturgias en suma, de cada espectáculo.
- Las lenguas fuente y meta, con sus campos y sistemas.
- Los repertorios de teatros y compañías (Lago, 2015).
- El rol y funciones de los diferentes agentes del campo literario y del sistema teatral.
- Las políticas institucionales de fomento de la traducción.
- El estudio de los textos y de los autores, y de su recepción.
- La emergencia y desarrollo de la figura del traductor o traductora y cuestiones tan substantivas como formación, metodologías de trabajo, visibilidad, profesionalización, o institucionalización de la profesión.
- El diseño de políticas públicas para el fomento de líneas de actuación orientadas a consolidar un corpus suficiente de textos traducidos en colaboración con agentes del campo como la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo o la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia.

Finalmente, también hemos de concluir que el modelo hasta aquí desarrollado, con las mejoras que cada lectura aconseje, puede ser de utilidad para estudiar las dinámicas presentes en cualquier territorio en relación con la traducción de texto dramático, sea en países en los que dos lenguas mantienen un conflicto por la hegemonía (Irlanda) o conviven razonablemente, sea en países monolingües (Portugal). Sin olvidar que conocer las dinámicas del campo literario y del sistema teatral en relación con la traducción también podrá servir, en definitiva, para poner en valor y potenciar la profesión del traductor y la traductora.

5. Referencias

- AELC (2008). *XXV GALEUSCA. Encontre d'escriptors gallecs, bascos i catalans*. Barcelona: AELC. Disponible en: http://www.aelg.org/resources/publications/1252053046204galeusca_2008.pdf
- Álvarez Lugrís, Alberto (2001). Notas para una historia de la traducción literaria en Galicia. En: *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Pajares, Eterio; Merino, Raquel y Santamaría, José Miguel (eds.). Zarautz: Universidad del País Vasco, 61-70.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Biscaíno Fernandes, Carlos Caetano (2007). *A Escola Dramática Galega na configuração do sistema teatral galego*. Ames, A Coruña: Laiovento.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

- Braga Riera, Jorge (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. *Estudios de traducción*, 1, 59-72.
- Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Cardullo, Bert (ed.) (1995). *What is Dramaturgy*. New York: Peter Lang.
- Carré Alvarelos, Leandro (1923). A moderna orientación do teatro Galego. *A Nosa Terra*, 184.
- Castellón, Antonio (1994). *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion.
- Castro, Plácido R. (1927). El teatro gallego. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 9 de febrero.
- Cruces Colado, Susana (1993). A posición da literatura traducida no sistema literario galego. *Boletín Galego de Literatura*, 10, 59-65.
- Dávila Balsera, Pauli y Amezaga Albizu, Josu (2003) Juventud, identidad y cultura: el rock radical vasco en la década de los 80. *Historia de la Educación*, 22/23, 213-231.
- De La Combe, Pierre Judet (2013). Teatro, sintaxis y traducción. *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 487-508.
- De la Granja Sainz, José Luis (2000). Las alianzas políticas entre los nacionalismos periféricos en la España del siglo XX. *Studia historica. Historia contemporánea*, 18, 149-175.
- Domínguez Pérez, Mónica (2008). *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: https://dspace.usc.es/bitstream/10347/2400/1/9788471914668_content.pdf
- Escandell Vidal, María Victoria (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.
- Espasa, Eva (2008). Repensar la representabilidad. *Trans*, 13, 95-105.
- Ezpeleta Piorno, Pilar (2007). *Teatro y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Genette, Gerard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fernández Torres, Alberto (2000). La piedra que cae en el agua. Breves reflexiones sobre la evolución del sistema teatral español (1940-85). *Revista ADE/Teatro*, 82, 28-39.
- Fernández Vieites, Manuel (2010). As artes escénicas en Galicia. Elementos para unha diganose. En: *O Capital da cultura: unha achega ás industrias culturais de Galicia*. Freixanes, Víctor F. y Meixide, Alberto (eds). A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 463-537.
- Ferguson, Charles A. (1959). Diglossia. *Word*, 15, 325-340.
- Figueroa, Antón (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade*. Vigo: Xerais.
- Figueroa, Antón (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Compostela: Laiovento.

- Galanes Santos, Iolanda; Fernández Rodríguez, Áurea; Luna Alonso, Ana y Montero Küpper, Silvia. (eds.) (2016). *La Traducción Literaria. Nuevas investigaciones*. Granada: Comares.
- García Vidal, David (2009). *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*. Tesis doctoral. University of Birmingham. Recuperado de: <http://etheses.bham.ac.uk/972/>
- Garrido Vilariño, Xoán M. (2004). Texto e paratexto. Tradución e paratradución. *Viceversa*, 9/10, 31-39.
- Ghignoli, Alessandro (2013). La traducción teatral o la endiádis de un texto. Una reflexión comparativa. *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 321-329.
- Gonzalez Millán, Xoán (1994). Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1994, 66-81.
- Gonzalez Millán, Xoán (1995). Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios «marxinais». A situación galega. *Viceversa*, 1, 63-72.
- Gonzalez Millán, Xoán (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Compostela: Sotelo Blanco.
- Grotowski, Jerzy (1974). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Hjelmslev, Louis (1972). *Ensayos Lingüísticos*. Madrid: Gredos.
- Hormigón, Juan Antonio (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*, vol. I. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Hormigón, Juan Antonio (ed.) (2011). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Hormigón, Juan Antonio (ed.) (2014). Mesa redonda traductores. *Revista ADE/Teatro*, 153, 14-32.
- Lago, Xulio (2015). A tradución na traxectoria de Teatro do Atlántico. *Revista Galega de Teatro*, 83, pp. 23-29.
- Lambert, José (1980). Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction. *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7 (2), 246-252.
- Lapeña, Alejandro L. (2014). Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral. *Sendebarr*, 25, 149-172.
- Lavandier, Yves (2003). *La dramaturgia*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Levitas, Ben (2002). *The Theatre of a Nation. Irish Drama and Cultural Nationalism 1890-1916*. Oxford: Clarendon Press.
- López Silva, Inmaculada (2015). *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Compostela: Universidade de Santiago.

- Lopez Silva, Inmaculada y Vilavedra, Dolores (2002). *Un abreinte teatral. As Mos-tras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo: Galaxia.
- Lourenzo, Manuel y Pillado, Francisco (1979). *O teatro galego*. Sada: Ediciós do Castro.
- Luckhurst, Mary (2008). *La palabra que empieza por D*. Madrid: Fundamentos.
- Luna Alonso, Ana (2012). Marco de Referencia Teórica. Conceptos Clave. En: *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Fernández Rodríguez, Áurea; Galanes Santos, Iolanda; Luna Alonso Ana y Montero Küpper, Silvia. (eds.). Berna: Peter Lang, 23-42.
- Luna Alonso, Ana; Fernández Rodríguez, Áurea; Galanes Santos, Iolanda y Mon-tero Küpper, Silvia (eds.) (2015). *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural*. Berlín: Peter Lang.
- Manterola Aguirrezabalaga, Elizabete (2014). Una mirada a la traducción literaria del euskera al castellano. *Hermeneus*, 16, 177-208.
- Martínez, Miguel (1989). *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investiga-ción*. México: Trillas.
- Martínez Paramio, Agapito (2005). *Cuaderno de dirección teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Máiz, Ramón (1997). *Idea de nación*. Vigo: Xerais.
- Noia Campos, Camino (1995). Historia da traducción en Galicia no marco da cul-tura europea. *Viceversa*, 1, 13-62.
- Pavis, Patrice (1992). Toward specifying theatre translation. En: *Theatre at the crossroads of culture*. Pavis, Patrice. London: Routledge, 136-159.
- Pazó, Noemí (2002). *A función da traducción no desenvolvemento do mapa teatral galego. Unha achega. 1960-1978*. Madrid: UNED.
- Pazó, Noemí (2007). Teatro e tradución. Unha perspectiva xeral. En: *125 anos de teatro en galego*. Vieites, Manuel F. (ed.). Vigo: Galaxia, 297-317.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2008). Breves consideraciones en torno a la teoría y la práctica de la dramaturgia en España. En: *La palabra que empieza por D*. Luc-khurst, Mary. Madrid: Fundamentos, 215-239.
- Pérez Rodríguez, Luís (1993). *Catro pezas inéditas de Eduardo Blanco-Amor*. Sada: Ediciós do Castro.
- Real Pérez, Beatriz (2000). A tradución e os textos traducidos ó galego no período 1907-1936. *Viceversa*, 6, 9-36.
- Ribas, Albert (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dra-máticos. En: *Teatro y Traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 25-35.
- Riobó, Pedro Pablo (1999). *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coru-ña: Universidade de A Coruña.
- Rodríguez Alonso, Carlos (2011). Lessing y el nacimiento del dramaturgista. En: *La profesión del dramaturgista*. Hormigón, Juan Antonio (ed.). Madrid: Asociación de Directores de Escena, 73-94.

- Romera Castillo, José (ed.) (2016). *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Santoyo, Julio César (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112.
- Serna, Justo y Pons, Anaclet (2005). *La historia cultural*. Madrid: Akal.
- Tato Fontaiña, Laura (1999). *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Van Muylem, Micaela (2013). La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 330-347.
- Vázquez Fernández, Silvia (2013). *Translation, Minority and National Identity. The translation/appropriation of W. B. Yeats in Galicia (1920-1935)*. Tesis doctoral. University of Exeter. Recuperado de: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/14683>
- Venuti, Lawrence, (ed.) (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge.
- Vieites, Manuel F. (1998a). *La nueva dramaturgia gallega*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Vieites, Manuel F. (ed.) (1998b). *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Vigo: Xerais.
- Vieites, Manuel F. (2002). O folc drama en Galicia (I). A propósito do Movemento Dramático Angloirlandés e do Movemento Dramático Nacional: traducións e proxectos literarios na formulación dun teatro nacional. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, 2002, 167-197.
- Vieites, Manuel F. (2003a). *A configuración do sistema teatral galego, 1882-1936*. Compostela: Laiovento.
- Vieites, Manuel F. (2003b). Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales. *ADE/Teatro*, 102, 19-49.
- Vieites, Manuel F. (2005a). *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*. Compostela: Xunta de Galicia.
- Vieites, Manuel F. (2005b). *Creación dramática, educación popular e construción nacional. Galicia 1882-1936*. Lugo: Tris-Tram.
- Vieites, Manuel F. (ed.) (2007). *Cento vinte anos de teatro en galego. 1882-2007*. Vigo: Galaxia.
- Vieites, Manuel F. (2015). Teatro y traducción en Galicia. Una panorámica provisional. En: *Literaturas extranxeras y desarrollo cultural*. Luna Alonso, Ana; Fernández Rodríguez, Áurea; Galanes Santos, Iolanda y Montero Küpper, Silvia (eds). Berlín: Peter Lang, 177-211.
- Vieites, M. F. (2016). La vocal que va debajo del punto o de la naturaleza posible de la dramaturgia. En *El trueno dorado*. Valle-Inclán, Ramón del (adaptación de J. A. Hormigón). Madrid: Asociación de Directores de Escena, 64-89.

- Vilavedra, Dolores (2002). Valle-Inclán 98. Achegas para un modelo de análise da recepción teatral. En: *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*. Lorenzo, Ramón. (ed.). Compostela: Publicacións da Universidade de Santiago, 715-725.
- Villar Ponte, Antón (1935). La literatura gallega y el mar. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 19 de febrero.
- Villar Ponte, Antón (1936a). Teatro Galego. *Resol*, 10.
- Villar Ponte, Antón (1936b). Un exemplar esforzo artístico. *El Pueblo Gallego*, Vigo, 12 de febrero.
- Villegas, Juan (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Gestos.
- Watson, George J. (1994). *Irish Identity and the Literary Revival. Synge, Yeats, Joyce, O'Casey*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.