

Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral

Alejandro L. Lapeña

alelapeña@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 01/04/2013 | Revisado: 30/07/2013 | Aceptado: 19/01/2014

Resumen

A pesar de que la traducción teatral tiene una larga tradición, su estudio es algo relativamente novedoso dentro de los Estudios de Traducción. No en vano, Santoyo calificó la situación en 1995 de «páramo». Hoy, cerca de 20 años después, las cosas han mejorado bastante, pero es cierto que sigue siendo una de las disciplinas menos estudiadas. En este artículo, estudiaremos las diferencias del texto teatral con respecto a otros tipos de textos literarios y sentaremos las bases de un nuevo modelo traductológico de análisis basado en la práctica y, más concretamente, en la traducción y posterior montaje de dos obras de teatro del dramaturgo portugués José Maria Vieira Mendes.

Palabras clave: teoría y práctica de la traducción, traducción literaria, traducción teatral, teatro portugués, Vieira Mendes.

Abstract

Urbanizing the Moorland. Bases for a New Model of Translational Analysis of Dramatic Texts

Despite the long tradition of the dramatic translation, studying it is a relatively new thing in Translation Studies. It is not casual, then, that Santoyo described the situation in 1995 as being a “moorland”. In our days, about 20 years after, things have quite improved, but it is still true that this discipline stays among the less studied. In this article we will study the differences of the dramatic text in relation with other kinds of literary texts and we will lay the bases for a new model of translation analysis of the dramatic texts based on practice and, more concretely, on the translation and later staging of two theatre plays by the Portuguese playwright José Maria Vieira Mendes.

Keywords: theory and practise of translation, literary translation, dramatic translation, Portuguese theatre, Vieira Mendes.

1. Introducción

El germen del estudio de la traducción teatral empieza en Europa en la década de 1960, con pequeños artículos de Hartung, Hamberg y Braem en la revista *Babel* (Santoyo 1995: 14). No obstante, la reflexión sobre la traducción teatral viene de antes. Las investigadoras Di Pasquale y Carvalho (2012: 9-11) ya recogen las reflexiones del dramaturgo veneciano Carlo Goldoni en 1753 respecto a este tema así como el ensayo del escritor teatral Luigi Pirandello en 1909 titulado «Illustratori, attori e traduttori» (Di Pasquale y Carvalho 2012: 12). En el caso español, hemos de destacar también el artículo de Bretón en 1831 en el *Correo Literario y Mercantil* (Taboada y Rozas 1965: 93 citado en Lafarga 1991: 159) y el de Larra de 1836 titulado «Sobre las traducciones» en el diario *El Español* y donde, de forma totalmente empírica, sienta las bases sobre los requisitos necesarios para cualquier traductor de teatro.

Sin embargo, no fue hasta 1980 cuando se produjo el *boom* de la traducción teatral con la publicación de las trece páginas de Susan Bassnett en *Translation Studies* y el primer volumen totalmente dedicado a la traducción teatral: *The Language of Theatre* de Ortun Zuber-Skerrit (Santoyo 1995: 15).

Ciñéndonos únicamente al ámbito español, la primera obra colectiva sobre traducciones teatrales fue el coloquio *Teatro y traducción* que se celebró en Salamanca en 1993 (Lafarga 1998: 102). Esta escasez de estudios fue lo que llevó a Santoyo (1995: 20) a calificar la situación de «páramo». Sin embargo, podemos decir que la tendencia ha cambiado, si bien no drásticamente, y en España encontramos un buen número de trabajos sobre el tema como *Traducción, teatro y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990* de Raquel Merino (1994), pionera en el ámbito español; *La traducció dalt de l'escenari* de Eva Espasa (2001); *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* de Pilar Ezpeleta (2007) o, más recientemente, *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro* de Jorge Braga (2009).

Por ello hoy, casi veinte años después, ha llegado el momento de cambiar el calificativo o, dicho de otras palabras, de recalificar el páramo.

2. Teatro para leer vs. teatro para representar

Antes de adentrarnos en las características de este tipo de texto, queremos dejar constancia de las diferentes posturas que confluyen en el fenómeno de la traducción teatral en lo relativo a si deben existir dos traducciones diferentes —una destinada a la lectura y otra destinada a la representación— o si, por el contrario, una sola traducción puede y/o debe cumplir ambas funciones. Esta disyuntiva tiene su raíz, en palabras de Cantero y Braga (2011: 158), en la doble naturaleza del texto que es, al mismo tiempo, obra literaria y guion teatral lo que ha llevado a la creación de dos paradigmas: uno rico en notas pero poco propicio para la representación y otro con vistas a la puesta en escena pero que puede conllevar cambios de cierto calado en la obra.

Algunos autores como Newmark (1992: 234) indican que no deben existir dos traducciones diferentes y que el traductor solo debe tener los ojos puestos en el posible público de la representación. No obstante, posibilita la inclusión de notas en versiones editadas para lectores y eruditos. A partir de la opinión de Newmark, Braga (2009: 19) defiende la no existencia de dos versiones diferentes aunque llama la atención sobre fenómenos como las obras de teatro que nunca se han llevado a escena o las múltiples traducciones de las obras de teatro clásicas: unas adecuadas para la lectura y otras para la representación. Según nuestra opinión, y a pesar de que muchos autores hablen de obras de teatro que no se pueden o que no se han llevado a escena, entendemos que esta visión es contradictoria. Es decir, una propiedad identificativa de la obra teatral es su posterior realización en escena; por lo tanto, si le negamos esta capacidad al texto, estamos negándole su carácter teatral. Por ello, no podemos considerar una obra de teatro como tal si su realización escénica es físicamente imposible por mucho que su macroestructura recuerde a un guion teatral. En estos casos, preferimos hablar de «novela teatralizada».

Yendo un paso más allá, Zardo (2012: 25) recoge las palabras de Anne Ubersfeld, autora que defiende que «el teatro no se puede leer» y apostilla que cualquier persona que no esté involucrada en la práctica teatral desistirá de la lectura de una obra debido al conjunto de indicaciones escénicas. Sin embargo esta opinión es refutada por muchos otros autores como Gala (2010: 12); Aznar (2013: en línea), quien defiende que el problema es que no todo el mundo sabe leer teatro o Hernández (2009: 43), quien afirma que «el teatro leído es probablemente la forma literaria más honrada y autoconsciente de cuantas existen». Por su parte, Marco (1999: 43) postula que, si bien el teatro se puede leer, su finalidad última será la representación.

Al otro lado, hay autores como Matteini (2008: 482-483) que marcan mucho esta diferencia afirmando que una versión para leer debería ser más «neutral» con la idea de que «envejezca mejor» mientras que una traducción orientada a la representación debería ser más «libre» y «creativa» y estar más alejada del original con vistas a una posterior puesta en escena. En este sentido de la creatividad, Sellent (2009: 88) explica las ventajas que tiene el traductor de las versiones para leer ya que, ante un juego de palabras, siempre tiene la posibilidad de añadir una nota al pie mientras que el que realice una versión para representar deberá inventar un nuevo juego de palabras.

Como opciones intermedias, Johnson (2004: 27 citado en Espasa 2009: 99) defiende la importancia de la representación pero indica que, aunque en teoría pueda haber traducciones que sirvan tanto para un sentido o para otro, en la práctica hay pocas que lo puedan cumplir.

Nosotros defendemos la inexistencia de esta diferenciación entre versiones orientadas a la lectura y a la representación al entender que, si bien el teatro puede ser leído —y de hecho esto es una constante a lo largo de la historia— no es esta su finalidad última ya que el teatro se caracteriza por su representación. Asimismo, consideramos que las versiones para leer son más «fáciles» de realizar (dentro de la dificultad que supone cualquier tipo de traducción) al poder contar el traductor con una serie de

estrategias (notas al pie, paréntesis explicativos, etc.) que son totalmente inviables en la representación.

Como cierre de este apartado, nos quedamos con unas palabras de Santoyo (1989: 109) que resumen, muy bien a nuestro entender, la importancia de la representación para el texto teatral:

La riqueza del teatro como experiencia artística total es, sin embargo, incalculablemente superior a la de la página impresa, precisamente por la multiplicidad de nuevos códigos semiológicos que intervienen en esa transposición (voz, espacio, movimiento, música (...)) y de nuevos “agentes” que entran a formar parte del juego escénico, cada uno de los cuales a su vez modifica superficial o intensamente el mensaje dramático en su calidad de director, actor, espectador, etc.

3. Características del texto teatral

En línea con lo mencionado en el primer apartado Bassnett (1991: 99 citado en Lafarga 1998: 101) señala que esta escasez de estudios se debe a varios factores propios de la naturaleza del texto teatral. Otros como MacAuley (1995, citado en Currás-Móstoles y Candel-Mora 2011: 38-39) afirman que tal problema se debe a la posición «marginal» del texto teatral en el ámbito dramático contemporáneo. Opinión que debería matizarse si tenemos en cuenta la amplitud del concepto de «teatro contemporáneo». A nuestro entender, los problemas en la investigación en traducción teatral nacen, en buena medida, de la naturaleza del texto, que no está pensado para la lectura sino para la representación y que no suele leerse fuera del ámbito teatral o educativo (Lafarga 1998: 12). Por ello mismo, las editoriales no suelen tener interés en publicarlo (Engueix 2008: 281). Con todo, hay que resaltar que se está apreciando una colaboración cada vez mayor entre las editoriales y las compañías de teatro, al menos en el ámbito portugués (Ramos 2012: 228-232). Asimismo, habría que indicar que al ser un texto oral, único e irrepetible (Ramos 2012: 219), la única forma de poder investigarlo de forma plena es con los textos «de trabajo», es decir, aquellos que usan los actores y directores, pero que suelen ser reacios a cederlos, así como los vídeos (Amorós 1988: 6). Hoy en día, gracias a la popularización de este medio y a que muchas compañías cuelgan sus vídeos en la red, la investigación se ha vuelto algo más fácil. De hecho, sabemos que algunos vídeos de obras de teatro del grupo de teatro Teatràdum de la Facultad de Traducción e Interpretación están disponibles en *Youtube*.

A nivel puramente textual, podemos decir que la traducción teatral se encuadra dentro de la traducción literaria. Sin embargo, los textos teatrales se diferencian de los literarios en algunos puntos que veremos a continuación, sin perjuicio de que puedan compartir algunas características de forma total o parcial con estos.

3.1. Oralidad

Vigouroux-Frey (1996: 15-16) afirmaba que «le théâtre est dialogue (...) fête, c'est-à-dire communication vivante toujours en devenir». Por ello, a pesar de estar escrito tiene una clara vocación de ser recitado en voz alta, lo que lo alejará de otros textos cuya finalidad última sea la lectura, como una novela, una sentencia o un artículo científico. Matteini (2008: 476) mencionará lo siguiente a este respecto «Conviene incidir en que la principal característica de este trabajo [la traducción de obras de teatro] es que acabará dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso que añaden su aliento, su sangre y su energía al texto». Por su parte, Espasa (2009: 96) refuerza este concepto al apuntar que «En muchos casos se habla de *speakability* para referirse a la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar».

Tenemos que precisar que esta oralidad no es espontánea sino que, como bien indica Sellent (2009: 85), es fingida puesto que sí tiene en cuenta cacofonías, ambigüedades indeseadas o arritmias y está muy trabajada en pro de la univocidad o de la ambigüedad deseada. A este respecto, Brumme (2008: 21-22) destaca que el traductor deberá ser buen conocedor de ese tipo de discurso en los idiomas en los que esté trabajando.

Esta oralidad debe ser tenida en cuenta para mejorar la recepción y, por ende, la comprensión de los enunciados de forma inmediata (Sellent 2009: 88). Ahora bien, como apunta Espasa (2009: 100), siempre se corre el riesgo de banalizar la oralidad ya que no estamos solo ante un problema de comprensión inmediata por parte del respetable, sino también de una ficción dramática con propósitos estilísticos.

Este concepto incluye otros como el ritmo que, según Braga (2009: 24), no se circunscribe solo a las frases de los actores sino también a los monólogos, los diálogos y los pasos de una escena a otra y cuya importancia reside en que repercute de forma directa en la duración de la obra (Cantero y Braga 2011: 160). Asimismo, este concepto engloba factores como la entonación (Braga 2009: 25), las pausas y el gesto (Cantero y Braga 2011: 160). No obstante, nosotros entendemos que el gesto va más ligado al concepto de multidimensionalidad que desarrollaremos en el punto 3.3.

3.2. Inmediatez

El público que asiste a una obra de teatro no tiene la posibilidad de influir en el ritmo de esta y no puede volver a leer una página o volver a ver una escena que no entendió. En este sentido, puede decirse que el momento teatral es único e irrepetible. En efecto, Matteini (2005: 14) indica que «en el teatro todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación, no se puede volver página en la esperanza de que los desaguisados disminuyan» y que «el teatro es inmediato, tiene que conectar a través del oído con la sensibilidad y el imaginario del espectador actual». Por su parte, Regattin (2004: 160) indica que muchos autores recalcan esta característica y la unen

con la noción de adaptación teniendo en cuenta el escaso tiempo de reflexión que tiene el espectador. Asimismo, recoge las palabras de Seide (1982: 60), que afirma que «Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible» Por ello, consideramos que el espectador ha de entender el mensaje de forma inmediata y que es un sujeto pasivo dentro de la cadena de relaciones del texto teatral que veremos en el punto 3.4., ya que su único poder real es salir de la sala.

Volviendo al tema de la inmediatez, entendemos, pues, que es necesario y legítimo sustituir una palabra por otra en pro de una mejor comprensión por parte del espectador, receptor último de los textos teatrales. A este respecto, las investigadoras Araújo, Leandro y Barbosa (2007: 107) mencionan que el traductor deberá evitar:

...frases longas –não no sentido escolar de períodos sem pontuação, perfeitamente cabíveis nesse caso[-], mas no sentido de estruturas semânticas que demoram além da capacidade de memória humana para se completarem. Deve-se, ainda, evitar apostos de difícil apreensão, perífrases, frases de articulação oral complicada, transliterações e palavras pouco usais na língua, uma vez que o espectador não tem a possibilidade de parar para consultar as notas de rodapé, o dicionário ou o próprio texto.

3.3. Multidimensionalidad

Pilar Ezpeleta (2009: 13) afirma que en el texto teatral confluyen estructuras de signo verbales y no verbales así como aspectos culturales o de escenificación al considerarlo un «arte escénico» y un «espectáculo multisensorial» que permite «la actualización de una serie de dominantes escénicos (intelectuales, visuales, sonoros, etc.) que se hallan incardinados en el texto escrito». De hecho, en otro trabajo anterior (2007: 367), esta autora denomina el texto como «partitura» debido a sus posibles representaciones y se pregunta por el lugar que debe ocupar el traductor teniendo en cuenta todas las dimensiones del significado (2007: 369). A ese respecto, Bassnett (2008: 12 citado en Zardo 2008: 21) indica que el traductor deberá determinar cuáles son estas estructuras para poder traspasarlas a la lengua de llegada aunque supongan cambios significativos tanto a nivel lingüístico como semántico.

Como punto final de este subapartado, nos quedamos con las palabras del dramaturgo, director y traductor teatral argentino Rafael Spregelburd (Eandi 2010: 4)

No sólo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino) sino también el universo de connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones, no inscribibles, no instruibles, que el dramaturgo de alguna manera ha tenido que visualizar antes de escribir. Traducir teatro

implica volver a este mundo en tres dimensiones, y no solo la seca partitura de palabras.

3.4. Publicidad

Usamos este concepto en la primera acepción de la RAE «Cualidad o estado de público». En efecto, el teatro es un arte público donde no existe una «intimidad» entre el receptor y el texto (Lafarga 1998: 101). Por ello, Elam (1984: 188 citado en Hidalgo 1998: 66) lo define como «un evento social irrepetible y efímero, un sueño colectivo». Para conseguir este «sueño», el texto teatral necesita de un gran número de agentes (dramaturgo, director, actor, técnicos, etc.) para su realización completa.

Como ya mencionamos en el apartado 2.2., el espectador de teatro es un agente pasivo en esa cadena ya que solo recibe el mensaje pero no lo «trabaja», papel reservado al director y a los actores (y, eventualmente, al traductor). Asimismo, el número de emisores variará entre uno (si una persona asume el papel de dramaturgo, director y actor) y tres (si estos mismos papeles se reparten) o cuatro (en el caso de que sea necesaria una traducción).

En resumen, en una obra de teatro tendremos un dramaturgo (emisor) que escribirá un texto (mensaje) a un director que dirigirá a un(os) actor(es) para que representen un texto ante un público (receptor). Existe, además, una clara jerarquía dentro del texto, de forma más tácita o explícita, entre director y actor(es) y una clara relación de dependencia entre el público y el/los actor(es) ya que este necesita de estos últimos (amén de otros agentes, como los técnicos, etc.) para ver el texto terminado. El espectador no «trabaja» el texto, simplemente lo recibe; por ello, se le considera un agente «pasivo» en contraposición al lector, que es un agente «activo» en la recepción del texto. Con todo, no debemos entender esta «pasividad» como falta de esfuerzo sino que el esfuerzo que realiza para con el texto es menor que el que realiza el lector que debe imaginar absolutamente todo lo que está leyendo.

A este respecto, conviene aclarar la cuestión de la «activación» del espectador. Existen nuevas corrientes teatrales que proponen que el público deje de ser el eslabón débil de esta cadena de relaciones e intentan crear una interactuación entre actor y espectador. Pese a todo, el poder que este detenta sigue siendo igual de reducido y lo único que consigue es cierta movilidad como si de un alumno de una clase de *fitness* se tratase. Bajo nuestro punto de vista, el hecho de que el actor hable con el público y le pida que haga cosas no lo «activa» sino que lo «somete» a su voluntad. Así pues, en el intento de activar al espectador, se produce un «sometimiento» de este a la obra.

No obstante, el público sí tiene cierto poder real sobre el espectáculo en un tipo concreto de teatro: los festivales de improvisación. En estos eventos, el público elige los elementos que componen la trama de un *sketch* determinado (lugar, características del personaje, conflicto, etc.), pero seguirán siendo los actores los que lleven el peso del espectáculo.

3.5. Teatralidad

La teatralidad, como bien indica la investigadora portuguesa Manuela Carvalho (2012: 268), es un término que está poco consensuado en el campo de los Estudios Teatrales. Siguiendo a Pavis (2003: 373), esta autora considera que la teatralidad «não é uma qualidade ou essência do texto ou situação, mas o uso pragmático da “ferramenta escénica”, ou seja, são os elementos que associam o texto á cena, os elementos performativos dependentes da ideologia, estilo, estética da companhia de teatro ou do meio cultural». Es decir, es este concepto el que nos permite detectar lo que es característico del texto teatral y, más adelante (2012: 269), da su propia definición del término: «Trata-se do potencial teatral dos textos, ou seja, a capacidade de um texto dramático gerar diferentes signos teatrais». Concordamos en este punto con la investigadora Aúrea Fernández (1995: 46) cuando señala que el traductor deberá dar prioridad a este concepto sobre la «veracidad» por un respeto al público.

Ahondando en esta idea de potencial, González (1995: 415) señala que este está compuesto por el discurso pronunciado en directo y el espectador y que las limitaciones de este primero (ya que el texto no admite descripciones ni explicaciones y el lector no dispone de aparato crítico) se compensan por la fuerza de la palabra hablada así como por el carácter de espectáculo de la obra. Será labor del traductor pues, en palabras de esta investigadora, «hacer llegar a este nuevo público toda la originalidad, la genialidad y el mensaje del autor».

Para concluir nos quedamos con una frase de Carvalho (2012: 269) que compartimos totalmente: «As questões com as quais os tradutores de teatro se confrontam no seu trabalho são comuns às da dramaturgia em geral».

3.6. Representabilidad

Basándonos en nuestra propia experiencia como actor, dramaturgo y adaptador teatral, pensamos que la finalidad última de cualquier texto teatral es poder ser llevado a escena con éxito. De hecho, según nuestro punto de vista, no existen las versiones para leer (del mismo modo que no se traducen novelas «para representar» ni canciones «para leer», más allá de conocer su significado y sin un propósito estético), aunque podamos admitir la inclusión de notas al pie en un texto «de estudio». Ante la existencia de obras de teatro escritas para no ser representadas, pensamos que estas realmente son novelas pero que cuentan con una estructura externa similar a una obra de teatro y creemos que sería mejor llamarlas «novelas teatralizadas».

En pro de la representabilidad, entendemos que es importante que el traductor acuda a los ensayos, lo que Matteini (2008: 477-480) llama «traductor a pie de escenario», para colaborar con el director y los actores y conseguir, así, buenos resultados de cara a la representación. No en vano, para Mattieni (Enguix 2008: 285), este será otro de los elementos que más diferencie la traducción teatral del resto de traducciones. Bassnett (1998: 92 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 26-27), por su parte,

opinará que el traductor no deberá participar en el montaje de la obra sino que deberá tratar el texto como literatura dejando la resolución de las posibles incongruencias a los restantes agentes. Además, la autora verá en este proceso colaborativo un sometimiento del traductor a la voluntad del director y de los actores. No obstante, Espasa (2000: 58 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 27) lo revisará de una forma más positiva, al afirmar que esta colaboración es el apoyo del propio concepto de representabilidad.

Así pues, entendemos que la representabilidad es el conjunto de aquellas características que hacen que un texto pueda ser llevado a escena con éxito. Somos conscientes de que esta definición no es del todo precisa pero, como ya explica la investigadora Sara Ramos (Ramos 2012: 226) «O problema central parece estar, como tal, na impossibilidade de definição de um conceito que, por natureza, dificilmente poderá conhecer uma definição exacta e restrita, sob pena de não poder dar conta das diversas possibilidades estéticas no tempo e no espaço».

Expresado de forma matemática, el concepto quedaría, a nuestro entender, de la siguiente forma:

$$R = [(O + I + M) * P]^T$$

Es decir, la representabilidad (R) es el resultado de la suma de las características de la oralidad (O), inmediatez (I) y multidimensionalidad (M) multiplicadas por la publicidad (P) y todo ello teniendo en cuenta el potencial de teatralidad (T) de dicho texto. Hemos de entender esta fórmula como una simplificación ya que, como mencionaremos en el punto siguiente, no podemos pensar que estos conceptos sean compartimentos estancos.

4. Hacia un nuevo modelo de análisis de texto teatral

Como ya se indicó en la introducción, este modelo de análisis parte de la práctica, en concreto, de la traducción y posterior montaje de dos de las obras del joven escritor portugués José Maria Vieira Mendes, así como de mi propia experiencia en la adaptación de películas (*Familia; Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar; Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, etc.), cuentos para teatro (*A vida como ela é*, que fue adaptada en dos ocasiones: *Como la vida misma* y *Así [de surrealista] es la vida*) y de la puesta en escena de otras obras de autores extranjeros (*La importancia de ser Severo; Dios, una comedia; Como mujer*, etc.). Por ello, nos animamos a esbozar estas bases para la creación de un nuevo modelo de análisis a partir de las características antes mencionadas. Solo se tendrán en cuenta la oralidad, la inmediatez y la multidimensionalidad, al entender que la publicidad y la teatralidad son elementos que podíamos considerar «transversales» al texto y que la representabilidad es el fin último de todo texto teatral. Ahora bien, como comentamos en el apartado anterior, no podemos entender que estos elementos sean compartimentos estancos sino que existen claras interrelaciones entre todos ellos.

Pero consideramos conveniente esta simplificación y delimitación para poder crear el siguiente modelo:

Oralidad	Dificultades de pronunciación	
	Fluidez	
	Encadenamientos	
	Cacofonías	
	Conectores	
	Puntuación	
	Pausas	
	Función fática	
	Elementos de realce	
	Calcos	
Inmediatez	Referencias culturales simples	Deseadas No deseadas Palabras Frases hechas Formas de cortesía Apelativos cariñosos Insultos y palabrotas
	Ambigüedades	
	Neologismos	
	Juegos de palabras	
	Tratamientos	
Multidimensionalidad	Referencias culturales complejas	
	Gestualidad	
	Nombres propios de «persona»*	

* Los nombres propios merecerán una consideración aparte como mencionaremos a continuación. Así, aunque consideramos que corresponden al ámbito de la multidimensionalidad, también pensamos que tienen características que los unen tanto a la oralidad como a la inmediatez.

Ya que nuestro análisis se basa en la práctica, nos centraremos en la traducción de dos obras de Vieira Mendes que fueron llevadas a escena *Mi mujer (A minha mulher)* y *Padam padam (Padam Padam)*. Asimismo, utilizaremos el siguiente modelo de ficha para realizar el siguiente análisis basándonos en la réplica, término que la investigadora Raquel Merino (Merino 1994: 44) define de la siguiente manera:

Aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena [y en la que] encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará (...) El discurso que ha de declamar en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipológicamente en una réplica mediante letra cursiva, negrita, paréntesis, corchetes, etc.

Así pues, nuestra ficha tendrá la forma siguiente:

<i>Título de la obra</i>			
Situación	Ejemplo		
	T0	T1	T2
Personaje	Ejemplo	Ejemplo	Ejemplo

Donde:

- Situación: Intenciones de los personajes al declamar ya que es muy posible que no se conozca la trama de las obras.
- T0: Es el texto en lengua original.
- T1: Es el texto traducido previo a los ensayos.
- T2: Es el texto que se llevó a escena, excluyendo posibles errores por parte del actor.

4.1. Nombres propios de persona

Antes de comentar estas cuestiones, conviene que nos detengamos en la siempre espinosa cuestión de los nombres propios de persona. Asimismo, existen visiones contrapuestas entre la pertinencia de su traducción o no. De esta forma, nos encontramos con Barthes (1980: 186 citado en Moya 1993: 237-238) que afirma que: «Es la cultura la que impone al Nombre una motivación natural: lo que está imitado no está ciertamente en la naturaleza sino en la historia, una historia, sin embargo, tan antigua que constituye al lenguaje que ha producido como una naturaleza fuente de modelos y de pruebas». Moya también hace hincapié en las expectativas del lector y dirá que, por ejemplo, un lector que lea una novela rusa esperará encontrar los nombres en ruso para «entrar en la atmósfera» de la novela. Por ello, nos remite a lo que Bernández (1987: 21) denomina «connotación de diversidad cultural». Matteini (2008: 481-482), por su parte y ciñéndose al ámbito de la traducción teatral, critica «la manía de muchos traductores a la antigua de modificar los nombres, por lo que te encuentras a un Manolo o a una Mari en una comedia ambientada en Nueva York».

Sin embargo, existen posturas que abogan por traducir los nombres propios en algunos casos. Así, Newmark (1992: 290) menciona al respecto:

Cuando son relevantes las connotaciones (las conseguidas, por ejemplo, por los efectos sonoros y la transparencia de los nombres) y la nacionalidad, he propuesto que el mejor método es traducir primero a la LT la palabra latente en el nombre propio de la LO y luego volver a naturalizar la traducción a la LO de tal forma que lo que resulte sea un nombre propio en esta lengua. Aunque

he de decir que el método es válido sólo cuando el nombre del personaje no es todavía corriente entre los lectores cultivados de la LT.

En esta línea se sitúan el propio Moya (1993: 239) para quien «a mayor carga simbólica del signo del nombre, mayor es la obligación de traducirlo» o Cantero y Braga (2011: 167), quienes afirman que los nombres propios deben traducirse cuando tengan una carga cómica o simbólica importante. Fernández (1995: 409-410), enfocando el tema hacia el texto teatral, hará una precisión que nos resulta pertinente: el actor tendrá más facilidades a la hora de pronunciar un nombre si está en su lengua. También hay ocasiones, como apunta González (1995: 421), en las que el nombre del personaje corresponde al nombre del actor que lo representa.

En cambio, otros autores como Schultze (1991: 92 citado en Di Pasquale y Carvalho 2012: 22-23) señalan la importancia de la traducción de los nombres propios ya que mantener el nombre original podría convertirse en un obstáculo que cuestionaría la propia identidad cultural. Por su parte, Liberté (1995: 524) afirma que le resulta incongruente que, por ejemplo, unos personajes tengan nombres en alemán pero se expresen en francés quebequense. En nuestra opinión, la traducción de los nombres propios es siempre pertinente para conseguir acercar el texto al espectador y no causar desequilibrios al traducir algunos nombres por su carácter alegórico y mantener otros por carecer de ese carácter. Además, consideramos que, del mismo modo que el espectador original escuchó los nombres en su lengua materna, el espectador de la traducción ha de tener el mismo derecho.

Sin embargo, en el caso de encontrarnos con una obra de teatro basada en hechos históricos donde la trama dependa de forma tangible de la Historia, deberemos mantener los nombres tal cual salvo en aquellos casos donde exista una traducción ya asentada, como es el caso de los reyes (*Ricardo III*, *Enrique V*) y de otros personajes (Juana de Arco, Martín Lutero, Tomás Moro, etc.). Si por alguno de los motivos antes comentados debemos dejar su nombre en la lengua original, sería conveniente indicar a los actores y al director cuál es su pronunciación de una manera más o menos aproximada ya que estos no tienen por qué conocer la fonética del portugués o de cualquier otra lengua.

Por todo lo expuesto, decidimos traducir los nombres de los personajes de estas dos obras. En la tabla siguiente indicamos cómo se tradujeron al español los nombres de los personajes de *Mi mujer* y *Padam padam*.

<i>A minha mulher</i>	<i>Mi mujer</i>	<i>Padam Padam</i>	<i>Padam padam</i>
Pai	Padre	Marcello	Marcelo
Mãe	Madre	Cláudia	Claudia
Nuno	Nono	André	Andrés
Laura	Laura	Patrícia	Patricia
Alexandre	Alejandro	Pedro	Pedro

Como puede verse, la traducción de los nombres propios reviste una dificultad mayor de lo que cabría esperar. En el caso de *Mi mujer* los nombres de Pai y Mãe hubieran sido traducidos, al tratarse de nombres comunes según Moya (1993: 237-238) y Fernández (1995: 409-410), mientras que los otros tres: Nuno, Laura y Alexandre, deberían haberse dejado en portugués ya que son nombres propios carentes de «carga simbólica». Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, esto hubiera creado un desequilibrio ya que Padre, Madre, pero también Laura, se pronunciarían como nombres propios «a la española» mientras que Nuno y, sobre todo, Alexandre, se pronunciarían de una forma aproximada, «a la portuguesa». También crearíamos la sensación en el público de que los personajes pertenecen a dos comunidades lingüísticas diferentes cuando no es así. Por ello, se estimó necesario traducir los nombres. Ahora bien, la traducción no se debe hacer buscando el equivalente literal, sino uno más funcional. Es decir, Nuno se traduciría por Nuño. Sin embargo, Nuno es un nombre bastante común en Portugal mientras que Nuño es bastante antiguo en español. Este hecho hizo que nos inclináramos por la opción de Nono, que es el hipocorístico de Antonio. La traducción de Alexandre por Alejandro, por su parte, no supuso ninguna dificultad.

En el caso de los nombres propios de *Padam padam*, solo supusieron pequeños cambios como la supresión de los acentos en Claudia y Patricia, la eliminación de una «l» (que, además es un arcaísmo en portugués) en Marcelo y la adición de una «s» en Andrés. El caso de Pedro, al igual que el de Laura en *Mi mujer*, no supuso cambio alguno más allá de la pronunciación.

4.2. Oralidad

Existen dentro de este campo grandes fenómenos que, al tratarse de textos escritos, no han sido tenidos en cuenta. La cacofonía es uno de ellos. Podemos ver un ejemplo al inicio de *Mi mujer*.

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Inicio de la obra. Padre describe su cosmovisión.		
	T0	T1	T2
Laura	O ano passado não havia tantos mosquitos, pois não?	El año pasado no había tantos mosquitos.	
Padre	Estamos enterrados nisto há quinhentos anos. É merda por todo o lado a entupir os canos e as goteiras.	Estamos enterrados aquí desde hace quinientos años. Hay mierda por todos lados atascando los caños y los canalones.	Estamos enterrados aquí desde hace quinientos años. Hay mierda por todos lados atascando los caños y las tuberías.

En este caso, el cambio de «canalones» por «tuberías» viene motivado por la cacofonía. El actor que iba a interpretar el personaje de Padre señaló que le costaba mucho pronunciar la secuencia «caños y canalones». Asimismo, al tener que declamar, sonaba muy mal al oído la repetición de la secuencia /kã/. Por ello, aceptamos el cambio ya que no afectaba al sentido ni se producía ninguna pérdida.

Con el propósito de mejorar la fluidez, aspecto importante al traducir una obra de teatro, realizamos otros cambios en el texto durante el periodo de ensayo. Este fragmento que mostramos a continuación es una prueba.

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Última conversación entre Madre y Alejandro. Esta llama la atención sobre la poca conversación que tiene este.		
	T0	T1	T2
Madre	Então, quando é que voltamos a ter água no poço. Já se pode fazer alguma previsão?	Cuando volveremos a tener agua en el pozo ¿Se sabe algo?	
Alejandro	Isso não sei.	No lo sé.	
Madre	Também se soubesses não dizias, pois não?	Aunque lo supieras no ibas a decir nada, ¿verdad?	Y aunque lo supieras no ibas a decir nada, ¿verdad?

Parece mentira cómo unos cambios tan pequeños pueden suponer una mejora tan grande. El hecho de añadir la conjunción copulativa «y», añadido que se produjo de forma totalmente inconsciente durante los ensayos, aumentó, en nuestra opinión, la calidad del texto al dotarlo de una cohesión de la que carecía en un primer momento. Asimismo, la eliminación de los elementos de realce de la primera réplica de Madre («então», «é que») contribuyeron a mejorar la fluidez del texto ya que su traducción hubiera ralentizado el ritmo español.

Otro punto interesante dentro de la cuestión de la oralidad es el de la puntuación. Veamos un ejemplo de cómo un simple cambio en la puntuación puede mejorar el devenir de una escena.

<i>Padam padam</i>			
Situación	Tras el impacto de los meteoritos contra la Tierra, Pedro y Patricia reciben la llamada del presidente.		
	T0	T1	T2
Patricia	E se o convenceres?	¿Y si lo convences?	
Pedro	Ele actua.	Actuará.	
Patricia	Em que direcção? Já está tudo destruído.	¿Haciendo qué? ¿Cómo? Si todo está destruído.	

<i>Padam padam</i>			
Pedro	Não sei. Só se for do passado.	No sé. Solo si lo hace retroactivamente.	No sé. Como no lo haga retroactivamente...
Patricia	E isso é possível?	¿Eso es posible?	¿Es eso posible?

En este caso, vemos cómo la frase que en el original portugués era afirmativa se mantuvo en un primer momento en la traducción. Pero durante los ensayos se vio que esta no era la mejor opción pues se producía un corte muy brusco en el diálogo. Por ello, se optó por modificar la frase y hacerla más dubitativa con ayuda de los puntos suspensivos. Asimismo, la última frase de Patricia se vio modificada al considerar que era mejor alterar el orden de los elementos en pro de una mayor fuerza expresiva.

Por último, nos centraremos en los calcos, un fenómeno que, entendemos, está a mitad de camino entre la oralidad y la inmediatez. Veamos algunos ejemplos.

<i>Mi mujer</i>			
	T0	T1	T2
Madre	O vosso amigo não vem?	¿Vuestro amigo va a venir?	¿Va a venir vuestro amigo?
Madre	A idade não perdoa.	La edad no perdona.	Los años no perdonan.
Padre	Ele não faz anos?	¿Él no cumple años?	¿Hoy no es su cumpleaños?

En estos ejemplos, los calcos impidieron ver frases de gran potencial expresivo. Hemos de decir que, a pesar de considerarlos así, estos calcos son perfectamente legítimos y correctos desde el punto de vista gramatical. En el primer caso, el cambio se produjo por motivaciones enfáticas al considerar la actriz, y estar de acuerdo con ella, que la frase es más expresiva de esta manera. En el segundo caso, el calco nos impidió ver una frase hecha en español con una gran carga emocional como es «Los años no perdonan». El tercer caso es interesante comentarlo ya que fue un cambio de última hora (de hecho, se produjo en el ensayo general previo a la obra). En ese momento el actor, que debía declamar de memoria, dio con la versión más natural en español. Por ello, hemos hecho tanto hincapié en la importancia del traductor a pie de escena para mejorar la calidad de los textos.

4.3. Inmediatez

Como hemos expresado anteriormente, el público no tiene casi ningún poder real sobre aquello que está viendo. Esto afectará a una serie de fenómenos que estudiaremos a continuación.

En primer lugar, hablaremos de las referencias culturales simples. Consideramos como tales todas aquellas referencias que no tengan mayor trascendencia en la obra que la de localizarla y que no afecten a la trama. Incluimos en esta clasificación nombres de lugares o de comidas sin perjuicio de otros elementos o de que los anteriores puedan considerarse «referencias culturales complejas» en el contexto de una obra determinada.

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Último monólogo de Padre. En él, expresa su desasosiego por la situación del país.		
	T0	T1	T2
Padre	Estamos enfiados numa carripana às voltas na rotunda do Marquês.	Estamos en una tartana dando vueltas en una rotonda.	Estamos metidos en una tartana dando vueltas a la misma rotonda.

En este caso, la referencia a la «rotunda do Marquês» se eliminó por tres motivos. El primero, porque la pronunciación del actor no sería la idónea; el segundo, porque sería localizar geográficamente una obra que apenas contiene ese tipo de elementos y el tercero, porque el público encontraría extraña una referencia local que el público original entendería sin problemas.

Otro problema ligado a la inmediatez, es la cuestión de las ambigüedades, tanto deseadas como no deseadas, en la obra dramática.

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Última conversación entre Madre y Alejandro. Ella lo intenta convencer para que no se vaya.		
	T0	T1	T2
Madre	Devias cá passar mais tempo.	Deberías venir más a menudo.	
Alejandro	Acha?	¿Eso crees?	
Madre	Acho. Ainda por cima agora o meu marido já gosta de ti.	Sí. Encima, ahora le gustas a mi marido.	Sí. Además, ahora le caes bien a mi marido.
Alejandro	Entendemo-nos.	Nos entendemos.	

El diálogo original en portugués es muy ambiguo y, a nuestro juicio, se trata de una ambigüedad deseada. Madre sospecha, aunque sea de soslayo, que la relación entre Padre y Alejandro puede ser más que una amistad. En español y en portugués, el verbo «gostar/gustar» puede significar tanto «caer bien» como «sentir deseo sexual», pero mientras que en portugués prima el primer significado, en español el que prima es el segundo. Así pues, la ambigüedad en español queda «demasiado resuelta» por así decirlo. Por ello, se optó por resolver la ambigüedad pero hacia el lado contrario

y se trabajó con la actriz para que le diera ese toque en la declamación y compensar de este modo la pérdida.

Los neologismos son otro punto espinoso en la traducción teatral ya que el espectador, que no cuenta con el texto entre sus manos, deberá entender inmediatamente que se trata de un neologismo.

<i>Padam padam</i>			
	T0	T1	T2
Pedro	O "vantocix"?	¿El «vantócix»?	
Andrés	Porque na incompetência está o ganho. É há um verbo para isso: incompetar.	Porque en la incompetencia está la virtud. Y ya existe un verbo para eso: incompetentear.	
Patricia	Cala-te! Odeio-te! Pus vermelho, gosma de corato.	Cállate. Te odio. Pus rojo, flema de cerdo.	

En el primer caso, el único cambio operado fue la colocación de un acento para conseguir que la palabra mantuviera la misma pronunciación de la original. En el segundo, ya que la palabra «incompetar» no existe en portugués, se decidió formar otra según las reglas de formación de palabras en español y, de ahí, «incompetentear». En el tercer caso, los insultos que usa Patricia en el original portugués «pus vermelho, gosma de corato» también son inventados. Por ello, se decidió traducirlos de forma literal, en el primer caso y realizando algunas modificaciones en el segundo, ya que su traducción literal sería «flema del cuero de la piel del cerdo». Al final, se optó por reducir su extensión para conseguir el efecto «insultante» que ha de tener la frase.

En el segundo caso, se puede leer la expresión «porque na incompetência está o ganho», que es un juego de palabras basado en el refrán portugués «na poupança está o ganho» (literalmente, en el ahorro está el premio). Como no existe un equivalente directo en español, se optó por adaptar el refrán «en la paciencia está la virtud» y, de esa forma, surgió «en la incompetencia está la virtud».

Es en los juegos de palabras donde el traductor puede dejar su impronta. Es decir, habrá muchos casos, hemos comentado algunos, en los que se produzcan pérdidas de matices y no se puedan mantener ambigüedades pero habrá otros donde la lengua de llegada pueda mejorar el efecto al tener construcciones de los que la lengua origen carecía.

<i>Mi mujer</i>			
	T0	T1	T2
Madre	Parece o pai dele. Coitado, nunca vai ser feliz. Nem sair da cepa torta.	Se parece a su padre. Pobrecito, nunca va a ser feliz ni a salir del pozo.	

<i>Padam padam</i>			
	T0	T1	T2
Patricia	Há movimentações no exército. Fecharam algumas ruas, evacuaram algumas cidades, mas ninguém sabe ainda certo porquê.	El ejército se está moviendo. Han cerrado algunas calles y evacuado algunas ciudades, pero nadie sabe a ciencia cierta por qué.	

En ambos casos, la traducción pudo «mejorar» el texto original o, al menos, «compensar» las pérdidas que se hubieran producido en otros lugares. Así, la expresión «salir del pozo» (salir de una situación difícil), que no existe en portugués (aunque tienen la expresión equivalente «sair do buraco», literalmente salir del agujero), permite una nueva conexión en el texto ya que en *Mi mujer* las referencias al pozo seco son constantes. En el caso de *Padam padam*, Patricia, en el rol de enviada del Gobierno, habla con Pedro, que realiza el papel de científico. Como en el caso anterior, la expresión «a ciencia cierta» (con total seguridad) no existe en portugués ni tiene un equivalente conocido, pero entronca perfectamente con la situación comunicativa.

4.4. Multidimensionalidad

Como ya hemos indicado anteriormente, en el texto teatral confluyen diversas estructuras tanto verbales y no verbales como culturales. En este último punto, el de la cultura, es donde encontramos las mayores dificultades a la hora de traducir.

En primer lugar, está la cuestión de los tratamientos, entendida no solo como el uso del tú y el usted sino también por el uso de insultos y palabras de cariño. Su traducción es fundamental porque marca relaciones de poder entre los miembros de una comunidad lingüística y eso tiene un claro reflejo y una marcada importancia en el teatro, arte oral e inmediato.

En el caso de los tratamientos de cortesía, existen grandes diferencias entre el español de España y el portugués de Portugal. Así, mientras que el portugués lusitano tiene tres formas de tratamiento: tu (entre jóvenes y personas con gran confianza), você (entre personas sin demasiada confianza o conocidas) y o senhor/a senhora (para personas desconocidas, de más edad que el hablante y/o superiores jerárquicos); en el español europeo existen solo dos: tú y usted. Estas diferencias, además del hecho de intentar acercar el texto siempre al público, nos llevaron a crear los tratamientos «de cero» en lengua española para tener situaciones reales de comunicación.

En la obra original de *Mi mujer*, los tres miembros de la familia (Padre, Madre y Nuno) se tratan entre ellos de «tu» mientras que Laura y Alejandro tratan a Padre y Madre de «você». En la traducción al español, en cambio, se optó porque todos los personajes se tutearan ya que la confianza entre ellos se lo permite. En *Padam padam*, al ser miembros de una misma familia, los personajes se tratan de «tu». Sin embargo, cuando adoptan nuevos roles, como es el caso de Patricia que se convierte en delegada del Gobierno o de Pedro que se convierte en un científico, la relación entre ellos cam-

bia y, por tanto, el uso de los tratamientos. En este caso, se optó porque la delegada tratara al científico de usted, por deferencia, mientras que el científico la tratase de tú.

Ya se estudiaron en el punto anterior las «referencias culturales simples». En el campo de la multidimensionalidad, se enmarcan, por su parte, las «referencias culturales complejas», es decir, aquellas que tienen un peso importante en la trama o en la caracterización de los personajes y que suelen aludir a hechos históricos, a cargos, al imaginario cultural o a la ideología desde un punto de vista más amplio. Veamos a continuación algunos ejemplos.

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Padre le suelta un discurso a su hijo Nono.		
	T0	T1	T2
Padre	Já te mostrei a caçadeira que temos lá cima? Do tio-avô Matos, era assim que o chamavam: Ô Matos. Vais ao Montijo e ainda se lembram dele. Apontou à cabeça do presidente de Junta e não falhou.	¿Te he enseñado la escopeta que tenemos arriba? Es del tío abuelo Matos, así lo llamaban: El Matos. Si vas a Montijo aún se acuerdan de él. Le apuntó a la cabeza al alcalde y acertó.	

<i>Padam padam</i>			
Situación	La enviada del Gobierno (Patricia) informa al profesor (Pedro) sobre la situación preapocalíptica que se está viviendo.		
	T0	T1	T2
Patricia	O Primeiro-Ministro convocou uma conferência de imprensa. Vai passar na rádio.	El presidente va a dar una rueda de prensa. La van a poner en la radio.	

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Primera discusión entre Laura y Nono. Nono, cansado, no quiere discutir.		
	T0	T1	T2
Laura	Qual é o teu problema?	¿Cuál es tu problema?	
Nono	Saudades. Tenho saudades. De quando éramos um império e dominávamos o mundo.	Que echo de menos la época en la que éramos un imperio y dominábamos el mundo.	
Laura	Quando é que vais começar a conversar comigo?	¿Cuándo vas a comenzar a hablar conmigo?	

<i>Mi mujer</i>			
Situación	Discurso de Padre a Nono, Laura y Alejandro.		
	T0	T1	T2
Padre	Quando tinha vossa idade andava à porrada com os Pides. Fartei-me de levar.	Cuando tenía vuestra edad corría delante de los grises. Me llevé de palos...	

En estos ejemplos, la referencia cultural tiene fuertes raíces en la cultura. En el primer caso, el cargo de la víctima del tío abuelo Matos nos suponía un fuerte problema por dos motivos: primero, porque no existe la figura jurídica del *presidente da Junta* en español (se acercaría a un alcalde pedáneo o a un alcalde de barrio) y segundo porque la traducción literal nos llevaría a otra figura que no tiene nada que ver con esta. Sin embargo, y centrándonos en el imaginario colectivo, la escena nos recordaba a cualquier artículo aparecido en el diario *El Caso* y, por ende, a la España negra. Por ello, optamos por cambiar el cargo para adecuarlo al imaginario colectivo del público español y decidimos traducir *presidente da Junta* por alcalde. Del mismo modo, *Montijo*, que es una localidad cerca a Lisboa de 40 000 habitantes, fue cambiada por Montijo, una localidad de Badajoz de unos 15 000.

En el segundo ejemplo, por su parte, el problema no era tanto el desconocimiento de la figura como lo «extraño» de esta. Es decir, en España no existe la figura del «primer ministro» a pesar de que es fácilmente identificable, pero siempre como algo extranjero. Por ello, se optó por naturalizarlo y hablar de presidente. Además, según palabras del propio autor, *Padam padam* se inspira en el cine de catástrofes donde el presidente (generalmente el de EEUU) da un discurso a la nación explicando qué va a suceder o qué ha sucedido.

En el tercer ejemplo, la cultura está muy arraigada en el texto. La idea de «imperio colonial» en Portugal y en España es diferente: en Portugal fue un fuerte trauma que aún existe pues la Guerra colonial se produjo entre 1961 y 1975 y fue uno de los hechos que provocó la revolución de los Claveles de 1974 y la llegada de la democracia a Portugal; en España, sin embargo, la idea colonial se remonta al siglo XIX ya que se entiende que el imperio acaba con la pérdida de Cuba y Filipinas tras la guerra contra EEUU en 1898 a pesar de que se mantuvieron algunos enclaves en África hasta 1975. Por ello, esta idea de «imperio» es casi imposible de transmitir y se optó por una traducción literal pues, en verdad, lo que Nono quiere es no seguir hablando y dice una frase aleatoria sin ninguna trascendencia aparente.

En el último caso, la historia casi paralela durante el siglo XX entre España y Portugal nos permite adaptar la referencia a nuestro contexto de llegada. La Pide, que era la policía del régimen de Salazar, comparte muchos elementos del imaginario colectivo con los grises en España, por lo que su traducción nos parece muy pertinente.

5. Conclusión

Como hemos visto, la investigación en traducción teatral es relativamente reciente y, por consiguiente, está muy poco desarrollada a pesar de los avances realizados en la última década. Esto se debe a las dificultades que supone el acceso a textos orales, «vivos» y efímeros, cuya versión en papel queda dentro de las compañías tornando su acceso bastante difícil. Por ello, el trabajo conjunto entre traductor, actores y director es imprescindible para llegar a la raíz de los problemas de estos textos y comprender cuáles son los mecanismos para la correcta traducción.

Hemos planteado en el artículo, de forma teórica y práctica, algunas de las cuestiones que consideramos clave para la comprensión de la traducción del texto teatral. Consideramos, pues, que es importante la adaptación de la cultura en aquellos casos donde la trama no se vea directamente influida por esta (dramas históricos, por ejemplo.) al tratarse de un texto pensado para ser escuchado y visto y no para ser leído. Asimismo, el destinatario final (que es espectador y no lector) apenas tiene poder sobre la obra, más allá que el de salir del teatro. Del mismo modo, sobre la escena se actualiza un complejo sistema de signos (verbales, no verbales y culturales) que el público deberá desmenuzar para llegar a comprender la obra en su totalidad.

Basándonos en estas premisas teóricas, pero tomando siempre como referencia nuestra propia experiencia, esperamos haber sentado las bases de un modelo de análisis de traducción de textos teatrales con proyección tanto a análisis pretraductológicos como con vistas a la formulación de modelos de control de calidad en traducciones.

Por todo lo anteriormente expuesto, creemos que es mejor dejar atrás las palabras de Santoyo y continuar la obra que ya han realizado teóricos y «prácticos». Podemos afirmar que la investigación en traducción teatral ha dejado de ser un «páramo» para convertirse en una verdadera «zona de obras».

6. Bibliografía

- Araújo, Ana R.G; Leandro, Maria Clara X. y Barbosa, Tereza V. R (2007). As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das *Eumênides* de Esquilo. *Cadernos de Tradução* 20. 101-124. Disponible en <<http://www.periodicos.usfc.br/index.php/traducao/article/view/1005/775>>.
- Aznar, Manuel (2013). Leer teatro. *Las Puertas del Drama* 41. [en línea]. Disponible en: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/el-teatro-tambien-se-lee-leer-teatro/>>.
- Barthes, Roland (1980). *El grado cero de escritura*. España/Méjico: Siglo XXI editores.
- Bassnett-Mc Guire, Susan (1980). *Translation Studies*. Londres: Methuen.
- — (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Permorfability, *TTR* IV, 1, 99-111.
- — (2008). *Translation Studies*. 3. ed. Londres: Routledge.
- Bernárdez, Enrique (1987). El nombre propio, su función y su traducción. En: *Problemas de traducción*. 11-21. Madrid: Fundación Alfonso X el Sabio.
- Braga, Jorge (2009). *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Brumme, Jenny (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. En: *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Brumme, Jenny (ed.), 21-64. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuet.

- Cantero, Susana y Braga, Jorge (2011). Del libro a las tablas: traducir para la escena. En: *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Sáez, Daniel (ed.), 157-177. Madrid: Iberoamericana-Vervuet.
- Carvalho, Manuela (2012). Duas ‘tempestades’ portuguesas contemporáneas: tradução e teatralidade. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 251-272. Lisboa: Nova Vega.
- Di Pasquale, Daniela y Carvalho, Manuela (2012). Introdução. Os estudos de tradução teatral como disciplina. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 9-55. Lisboa: Nova Vega.
- *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Eandi, María Victoria (2010). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *La Revista del CCC*. 8. 1-7. Disponible en <<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=159>>.
- Elam, Keir (1984). *Shakespeare's Universe of Discourse*. Cambridge: C.U.P.
- Enguix, María (2008). La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zacharelli, *Trans* 12, 279-290.
- Espasa, Eva (2000). Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? En: *Moving Target* Upton, Carole-Anne (ed.) Manchester: St. Jerome. 49-62.
- — (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- — (2009). Repensar la representabilidad. *Trans* 13, 95-105.
- Ezpeleta, Pilar (2007). *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- — (2009). Introducción. *Trans* 13, 11-17.
- Fernández, Aúrea (1995). El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 37-46. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Gala, Antonio (2010). Leer teatro. *Las Puertas del Drama* 38. 12-13. Disponible en: <<http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf>>.
- Goldoni, Carlo (1969). La Sposa Persiana. En: *Tutte le opere* IX. Milán: Mondadori.
- González, Dulce María (1995). El teatro de Copi: traducción y recepción. En: *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 412-424. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Hernández, Jesús (2009). La honradez del teatro leído. *Las Puertas del Drama* 36. 43. Disponible en: <<http://www.aat.es/pdfs/drama36.pdf>>.
- Hidalgo, Encarnación (1998). Estudio de la validez de la aplicación de los principio de una socio-semiótica del teatro y la teoría de los actos de habla al caso del Abbey Theatre. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Tortosa, Virgilio (ed.), 66-99. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Johnson, David (2004). Securing the Performability of the Play in Translation en *Drama Translation and Theatre Practice* Coelsch-Foisner, Sabine y Klein, Holger (eds.) 25-38. Fráncfort/Berlín/Berna/Bruselas/Nueva York/Oxford/Viene: Peter Lang.
- Lafarga, Francisco (1991). ¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de Herrerros. En: *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Donaire, M^a Luisa y Lafarga, Francisco (ed.) Universidad de Oviedo: Oviedo.
- — (1998). La traducción teatral: problemas y enfoques. En *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Ruiz, Rafael y López, Rodrigo (col.), 101-116. Granada: La Gioconda.
- Larra, Mariano José de (1836). De las traducciones. *El Español*. 11 de marzo de 1836.
- Laliberté, Michèle (1995). La problématique de la traduction théâtrale et l'adaptation au Québec. *Meta* 4, 40, 519-528.
- MacAuley, Gay (1995). Translation in the performance process. *About Performance*, Working Papers, 1. Centre for Performance Studies. Sídney: Universidad de Sídney, 111-125.
- Marco, Tomás (1999). El texto teatral como partitura del teatro. *Las Puertas del Drama* -1. 43. Disponible en: <http://www.aat.es/pdfs/drama_1.pdf>.
- Matteini, Carla (2005). La traducción teatral, una traición inevitable. *Vasos Comunicantes*. 32. 13-20. Disponible en: <<http://revistavasoscomunicantes.blogspot.pt/2011/04/vasos-comunicantes-numero-32.html>>.
- — (2008). La traducción teatral. En *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*. Tortosa, Virgilio (ed.), 471-485. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Merino, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- Moya, Virgilio (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 12. 233-247.
- Newmark, Peter (1992). *Manual de traducción*; Virgilio Moya (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pavis, Patrice (2003). *Dicionário do teatro*, Guinsburg, J. y Pereira, Maria Lúcia. São Paulo: Perspectiva.
- Pirandello, Luigi. (1908). Illustratori, attori e traduttori. En *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Milán, Giunti 189-203.
- Ramos, Sara (2012). Quando o palco e a página se encontram na tradução. En: *Depois do labirinto. Teatro e tradução*. Carvalho, Manuela y Di Pasquale, Daniela (org.). 213-250. Lisboa: Nova Vega.
- Regattin, Fabio (2004). Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtrale* 36. 156-171. Disponible en: <<http://id.erudit.org/iderudit/041584ar>>.

- Rozas, Juan Manuel y Taboada, Juan María (1965). *Obra dispersas: El correo literario mercantil*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.
- Santoyo, Julio César (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico* 4. 95-112.
- — (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En *Teatro y traducción*. Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), 13-23. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Seide, Stuart (1982). La traduction complétée par le jeu. *Théâtre/Public* 44. 60-61.
- Sellent, Joan (2009). Funcional e invisible. *Trans* 13, 83-93.
- Schultze, Brigitte (1991). Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translations. En: *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations* Kittel, Harald y Armin, Paul Frank (eds.) Berlín: Erich Schmidt Verlag. 91-110.
- Vigouroux-Frey, Nicole (1996). Traduire le théâtre: le jeu de la différence. En: *Propuestas metodológicas para la enseñanza de lenguas extranjeras: Texto dramático y representación teatral*. Ruiz, Rafael y Martínez, Juan Antonio (eds.), 13-22. Granada: Universidad de Granada.
- Zardo, Mônica (2008). Texto teatral: tradução, versão ou adaptação? *Transfert*, III, pp. 14-24.
- — (2012). *Tradução do texto teatral: Novos desafios da investigação tradutora*. Sá, Lúcia y Camps, Assumpta (dir.) Universidade Federal de Rio Grande do Sul: Porto Alegre.
- Zuber-Skerrit, Ortrun (ed.) (1984). *Page to stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam: Rodopi.