

La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad?¹

The specificity of dramatic translation: myth or reality?

Andrea Pelegrí K.

Universidad de Ottawa, Canadá

apele056@uottawa.ca

Resumen

Postergada durante años por la traductología y los estudios teatrales, la traducción teatral ha suscitado gradualmente, a partir de los años sesenta, el interés de los traductores y académicos, quienes han intentado determinar su especificidad respecto a otros géneros literarios. No obstante, el debate en torno al tema parece haber llegado a un callejón sin salida, repitiendo constantemente lo que ya se ha dicho. En este artículo examinaré algunas de las ideas más importantes que se han propuesto sobre la materia, haciendo hincapié en una serie de conceptos que se han propuesto para determinar su especificidad, como *playability*, *performability* o incluso teatralidad. Intentaré demostrar cómo tales nociones, ambiguas, proponen soluciones *a priori* al momento de traducir cualquier texto de teatro, sin tomar en cuenta sus particularidades.

Palabras clave:

Traducción teatral – *playability* – *performability* – verbo-cuerpo.

Abstract

Neglected for years by Translation Studies and Theatre Studies, ever since the 1960s, translation of plays has gradually aroused the interest of translators and scholars, who have tried to determine its specificity regarding other literary genres. However, the discussion of this issue seems to have reached a dead end, and is limited to a constant repetition of what has already been said. In this article I will examine some of the most important ideas on the subject, emphasizing a series of concepts that have been proposed to determine the specificity of theatre translation, such as *playability*, *performability*, or even theatricality. I will attempt to demonstrate how these ambiguous notions suggest *a priori* solutions for the translation of a given dramatic text, without further consideration of its characteristics.

Keywords:

Theatre translation – *playability* – *performability* – language-body.

El interés que la traductología y los estudios teatrales han mostrado por la traducción teatral es relativamente reciente, si se considera que la traducción de textos dramáticos se remonta por lo menos a los tiempos del Imperio romano, época en la que autores como Plauto o Terencio tradujeron y adaptaron obras de dramaturgos griegos, modificando la intriga, el argumento o los personajes, e incluso enfatizando algunos elementos “griegos” de las obras, según las convenciones estéticas y literarias de la época (Gilula 100)². El real interés por la traducción teatral pareciera originarse, en un principio, entre directores y teatristas: el director, actor y traductor francés Antoine Vitez (1930-1990) sería el ejemplo patente. Ya a partir de los años sesenta los teóricos de la traducción empezaron a interesarse paulatinamente en la materia, interrogando sus particularidades y dificultades. Si bien el tema puede abordarse desde diferentes perspectivas, ya sea desde el ámbito práctico o teórico, pareciera ser que todas las reflexiones y los cuestionamientos al respecto tienden a resumirse en una sola gran pregunta: ¿Cómo se traduce una obra de teatro? En apariencia simple, esta interrogante encierra en sí una serie de dilemas: ¿puede un traductor limitarse solamente a la esfera lingüística del texto de teatro o debe considerar asimismo el universo artístico y cultural propuesto por el autor? Si traducimos a Chéjov, por ejemplo, ¿hablamos de *samovar* o, de manera un tanto simplista, de tetera? ¿Cómo traducir complejos conceptos indios como el *samsara* o el *karma* para el público occidental en el Mahabharata de Brook y Carrière (Carrière cit. en Pavis, “Spécificité” 157)? La constatación más importante, sin embargo, surge del reconocimiento del estatus particular del texto teatral en relación con los otros géneros literarios, hecho que coincide con el auge de los estudios semióticos en el teatro y con la reivindicación de este arte como disciplina independiente de la literatura: el hecho de que la obra de teatro está escrita para ser representada, dicha y encarnada en escena por actores, y que por lo tanto se completa y se potencia al momento de ser puesta en escena. Son estas cualidades de oralidad³ e inmediatez las que han torturado a traductólogos y académicos al momento de reflexionar sobre el tema, y es el argumento central para defender la especificidad de la traducción teatral respecto a otros géneros. Así, el traductor de teatro se ve obligado a producir un texto cómodo para la dicción, rítmico, oral, que dé la impresión de naturalidad, que no se note traducido y que, por sobre todo, no parezca literario. En apariencia, estos requisitos básicos para una “buena” traducción de teatro son una perogrullada, pero si se analizan más atentamente, es posible descubrir que todos estos adjetivos provienen de una visión estilística unívoca del teatro, que podría asociarse a una tendencia naturalista o realista, generalizando así una única forma de hacer teatro y por lo tanto, una única forma de traducirlo, limitando y empobreciendo el debate sobre la traducción teatral.

En este artículo examinaré algunas de las nociones más notables que se han elaborado en los últimos cuarenta años sobre la especificidad de la traducción en teatro⁴. Para ello consideraré en

1 Este artículo es una versión revisada y modificada del primer capítulo de mi tesis de magíster, titulada *Approche fonctionnaliste de la langue au théâtre. Pour une version chilienne du Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis, dirigida por Joël Beddows y Annie Brisset, y que será defendida en noviembre de 2011 en la Universidad de Ottawa, Canadá.

2 A excepción de las citas de dos textos, el *Diccionario* de Pavis y el libro *Semiótica Teatral* de Anne Ubersfeld, todas las citas del artículo serán traducidas desde el inglés o del francés por mí misma.

3 El concepto de oralidad es extremadamente complejo como para reducirse a una sola definición, pero en este contexto, lo uso para referirme a la “cualidad de oral” del texto de teatro, es decir, un texto que es escrito con el objetivo de ser eventualmente dicho.

4 A modo de aclaración, en este artículo me centraré particularmente en las reflexiones anglófonas y francófonas sobre

primer lugar algunas de las características y particularidades del texto de teatro respecto a otros géneros, punto de partida a mi parecer para comprender cualquier debate sobre la especificidad de la traducción teatral. Luego, revisaré de manera general los primeros autores que trataron del tema, desde mediados de los años sesenta hasta fines de los años ochenta, década en la que el problema de la traducción teatral comenzó a ser estudiado de manera más seria y sistemática. Analizaré también en detalle algunos de los conceptos teóricos que se han establecido sobre la materia, especialmente los de *playability*, *performability* o *gestus*. A través de esta revisión crítica intentaré mostrar hasta qué punto algunas de estas nociones, que han sido retomadas por diferentes traductores y teóricos, se han convertido en meros “clichés”, categorías-comodín transformadas en mitos que intentan ser prescriptivas y que pretenden guiar el trabajo del traductor *a priori* y de manera un tanto dogmática, imponiendo además una forma “correcta” de traducir una obra teatral, ignorando por completo las particularidades no solo del texto original, sino también de la cultura de destino en la que se inserta el texto traducido.

Particularidades de la traducción teatral

Una de las problemáticas principales de la traducción teatral resulta de la especificidad de la dramaturgia en relación con otros géneros y otros tipos de textos literarios. Si, desde hace algunos años, la traductología reconoce la existencia de problemas particulares en la traducción de textos poéticos, ¿puede decirse lo mismo respecto a la traducción teatral? ¿Cuáles son los elementos que caracterizan este proceso así como las opciones semánticas, estilísticas y poéticas que deben tomar los traductores?

Efectivamente, si se revisan los artículos y las obras más significativas sobre la traducción teatral, sin importar la época, la mayoría de sus autores reconocen que el texto dramático contiene una serie de características particulares que deben ser consideradas al momento de traducir: la más importante sigue siendo el hecho de que se trata de un texto escrito para ser representado, y por lo tanto, inherentemente, un texto “abundante en lagunas” (Ubersfeld 19). Es cierto que algunos investigadores o traductores, cuyas reflexiones podrían inscribirse en una tendencia más “literaria” de la traducción teatral (Regattin 158), consideran que es inútil hacer la distinción

el tema, ya que éstas han sido más difundidas y por tanto más accesibles en el mundo hispanófono, en comparación a lo que se ha escrito en otras lenguas. No obstante, cabe mencionar que las reflexiones realizadas en lengua alemana han sido profusas a lo largo del siglo XX y no se han restringido además a la enunciación de categorías prescriptivas para traducir. Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, ha tratado el problema de la transposición de una obra entre dos culturas diferentes, ampliando el debate más allá de las fronteras de la traducción como práctica literaria: su ensayo sobre Chejov en Japón es un ejemplo patente de ello (“Intercultural aspects in post-modern theatre: a Japanese versión of Chekhov’s *Three Sisters*” en *The Play out of Context: transferring plays from cultura to culture*, de Peter Holland y Hanna Scolnicov). Brigitte Schultze, Norbert Greiner o Andrew Jenkins también han analizado los problemas de la traducción para la escena. En 1988, la editorial Tübingen publicó *Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas un der Übersetzung*, una colección de ensayos y artículos dirigida por Fischer-Lichte, Schultze, F. Paul y H. Turk, obra en la que se estudian las influencias de las convenciones literarias y socioculturales en el proceso de traducción de un texto de teatro. Como es posible apreciar, los mundos anglófono y francófono no son los únicos que se han aventurado en teorizar sobre la materia. Una revisión exhaustiva de toda la literatura publicada sería imposible, si se piensa en la cantidad de artículos que se han escrito sobre problemas particulares de traducción teatral, en todos los idiomas posibles. Sin embargo, los autores estudiados en este artículo suelen ser los más citados y leídos, incluso por sus pares alemanes, y a su vez autores como Pavis consultan los textos escritos en alemán, reconociendo así que existen otras tradiciones teóricas sobre el tema.

entre una obra de teatro y otros textos literarios. En su opinión, el traductor debería interesarse solo en las características estilísticas del texto, como el ritmo o los tipos de lenguaje, características que pueden encontrarse en cualquier texto literario, ya sea poema, novela, cuento o incluso ensayo. Desde un punto de vista epistemológico, esta posición les permite desligarse de cualquier miramiento respecto al potencial escénico de la obra o a los diferentes contextos culturales, sociales o institucionales en los que la obra pueda insertarse. Esta posición, bastante defendida en el pasado por un buen número de traductores y traductólogos, es cada vez menos adoptada hoy en día, lo que no quiere decir por supuesto que no tenga aún algunos adeptos. En ese sentido, si bien es posible admitir que una obra de teatro puede ser escrita para ser leída y no representada, al insertarse dentro de la categoría de teatro, éste contiene inevitablemente elementos singulares y únicos a su género, lo que Ubersfeld llama “matrices de representatividad”:

Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de “representatividad”; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga. Un texto raciniano, por ejemplo, perderá siempre en inteligibilidad de leerlo como si de una novela se tratase. (16)

Por ende, desde el momento en que el texto es considerado como parte del campo teatral (es decir, que su *función* es teatral y que no está destinado a un sistema novelesco o poético), se distinguen entonces estas “matrices textuales de representatividad” señaladas por Ubersfeld. Otra constatación importante de la autora reside en la paradoja inherente al arte teatral: por un lado se compone de un elemento literario y perenne –el texto–, y por el otro, de un elemento espectacular y efímero –la representación. Esta dialéctica plantea una serie de problemas, cuyas soluciones varían según las diferentes épocas y los diferentes contextos sociales, políticos, estéticos y culturales. De tal forma, se podría decir que han existido dos grandes “escuelas”, entre las cuales se posicionan otras tendencias más intermedias: por un lado, una posición que podría calificarse como “tradicionalista”, que defiende la supremacía absoluta del texto por sobre la puesta en escena, siendo esta última solo una *traducción* (utilizando el término en un sentido metafórico) del texto escrito a otro sistema de signos o de códigos, verbales y no verbales; por otro lado, la posición contraria sostiene la independencia de la representación respecto del texto, una actitud propia al teatro contemporáneo o “moderno” (Ubersfeld 14), en el cual el texto no es más que uno de los múltiples componentes del espectáculo teatral.

A partir de esta distinción, un tanto polarizada y artificial si se quiere, surgen las dos grandes tendencias de la traducción teatral, con todos los matices posibles: la traducción de teatro vista como una actividad literaria, y por lo tanto, sin especificidad propia respecto a los otros géneros literarios, y la traducción de teatro en donde el texto es solo uno elemento más del espectáculo, exigiendo de la parte del traductor una consciencia del todo y, en algunos casos, de la futura puesta en escena en la que el texto se insertará. A continuación veremos cómo estas dos tendencias influyen de diferentes maneras las reflexiones que se han hecho sobre la traducción teatral.

De los años sesenta a los años ochenta: las primeras tentativas de reflexión sobre la traducción teatral

Los primeros indicios de una reflexión más acabada sobre el tema pueden encontrarse a fines de los años sesenta en la revista de traducción *Babel*, en una serie de artículos publicados por Georges Mounin, Lars Hamberg y Jiri Levy, entre otros autores. Dichos artículos tratan, de manera bastante general, algunos de los problemas que caracterizan a la traducción de obras teatrales. El artículo de Mounin particularmente establece ciertos parámetros básicos de diferenciación entre la traducción literaria en general y la traducción teatral: en primer lugar, el autor reconoce que el enunciado teatral se inscribe en un contexto social, cultural, literario y artístico particular, el cual debe ser también traducido, no a nivel literal, sino a nivel de los efectos que produce en la cultura original, a través de una serie de procedimientos como “la transposición, la equivalencia, [...] la modulación y la adaptación” (Mounin 8); en segundo lugar, Mounin plantea que es necesario hacer la diferencia entre las traducciones literarias o universitarias de obras dramáticas, diseñadas exclusivamente para la lectura, de las traducciones para la escena, es decir, aquellas que se elaboran en vistas de un montaje; finalmente, destaca que el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, tiene un tiempo de penetración más corto en una cultura extranjera, al jugarse sus chances en un momento particular frente a un grupo más o menos heterogéneo de espectadores, mientras que una novela o un poema, por ejemplo, al tener lectores individuales distribuidos en un periodo más vasto, pueden gozar de una penetración más paulatina en la cultura foránea.

Hasta ahora, las ideas planteadas por Mounin pueden parecer un tanto evidentes para el lector del siglo XXI, pero si se piensa que es uno de los primeros (si no el primer) texto sobre la traducción en esta área, los argumentos e ideas del autor cubren varios de los puntos tradicionalmente problemáticos sobre el tema. Cabe destacar además que Mounin reconoce que, si se quiere, una traducción puede optar por una vía diferente a la propuesta, guardando la originalidad y la extrañeza del texto, dejando que el espectador haga el proceso de adaptación por sí mismo y permitiéndole que aprecie las diferencias culturales que aporta el texto extranjero en la cultura de llegada. Esta última idea encierra en sí el germen de una tendencia bastante más contemporánea sobre la traducción teatral, si se piensa que, en general, la traducción suele adaptar el texto teatral, hasta llegar a borrar las cualidades del original en algunos casos, según las convenciones culturales, artísticas, políticas o sociales de la cultura de llegada⁵.

5 La traducción de obras dramáticas brinda una oportunidad única para comprender hasta qué punto la cultura de llegada influye al momento de traducir. Los ejemplos al respecto abundan: Shakespeare, por ejemplo, ha sufrido, en varios idiomas de llegada, una edulcoración sistemática para moderar el tono del lenguaje, lo que ha resultado en la eliminación de vocablos o expresiones considerados muy groseros para el gusto del público –Nicanor Parra se quejaba de ello al momento de comparar las traducciones españolas existentes con el *Lear* durante el proceso de traducción (Hurtado s.p). Estas influencias, sin embargo, pueden ir incluso más allá del mero buen gusto; tal es el caso de lo sucedido en Quebec, Canadá, entre los años 68 a 90, época en la que la provincia canadiense decidió separarse intelectual, cultural y políticamente del resto de Canadá, afirmando una identidad propia, diferente a la anglófona y a la francófona proveniente de Francia. Para ello, el teatro jugó un rol fundamental, convirtiéndose en una de las herramientas de afirmación más poderosas para la sociedad quebequense. Annie Brisset (1990), en su notable libro *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)* demuestra cómo la traducción de obras de teatro durante ese periodo, el más efervescente en la historia política de la provincia, se somete también a una serie de convenciones discursivas que determinan la forma de enfrentarse con el Otro al momento de la traducción, en este caso en particular, eliminando sistemáticamente toda referencia al extranjero y alterando o modificando la fábula, los personajes o el espacio dramático de ciertas obras para defender una visión política e identitaria propia.

Lars Hamberg, otro de los autores que escribió sobre el tema, coincide en algunos puntos con Mounin, aclarando igualmente que el traductor traduce más un mundo, una cultura que un simple texto, y que por lo tanto debe tomar en consideración una serie de elementos no textuales implícitos dentro del texto. Y es aquí donde introduce una idea bastante difundida, por lo menos entre los autores anglófonos que discuten la traducción teatral, y que será constantemente retomada: la idea del diálogo natural y fácil de decir: “Demás está decirlo, un diálogo fácil y natural es de suma importancia en la traducción dramática, si no los actores deben luchar con textos que suenan poco naturales y forzados” (92). Como veremos en las próximas páginas, la idea del texto fácil de decir será retomada una y otra vez por varios traductores, convirtiéndose en muchos casos en el único criterio para traducir “bien” una obra de teatro.

Durante los años setenta, las reflexiones en torno a la traducción teatral se estancaron, lo que impidió la producción o publicación de artículos u obras significativos sobre la materia. Sin embargo, en los años ochenta, el interés teórico por el tema aumentó considerablemente, y ya en la primera mitad de esa década aparecieron cuatro monografías, artículos y números especiales en revistas sobre la traducción teatral⁶. Y con el creciente interés, se instalaron también los profundos mitos que proliferan día a día sobre la traducción en teatro.

Susan Bassnett, la noción de *playability*⁷ y la crítica a la noción de *performability*⁸

Esta reconocida investigadora y académica británica publicó en 1980 una importante obra que hasta el día de hoy es referente obligado para quienes estudian la traducción literaria en general y la traducción teatral en particular: *Translation Studies*. En ella, la autora le dedica algunas páginas de su capítulo final, *Specific problems of literary translation* a la traducción de textos dramáticos. Al igual que los primeros autores que se atrevieron a tratar el tema, Bassnett constata el poco interés que esta disciplina ha suscitado en la traductología, y luego, siguiendo la línea de Ubersfeld, plantea que el texto de teatro es esencialmente incompleto y que su potencial se encuentra en la representación, reconociendo también, desde un punto de vista semiótico, que este es solo una parte del espectáculo. El texto de teatro contendría así, en sí mismo, una serie de factores intra y extratextuales que deberían ser tomados en consideración por el traductor, como los ritmos, las pausas, las cadencias del texto, y en particular, el subtexto o lo que ella llama “texto gestual” (en inglés, *gestural text*, Bassnett, *Translation* 134):

[...] siendo que la obra de teatro ha sido escrita para ser dicha, [esta] contiene también una serie de *sistemas paralingüísticos* en donde la entonación, el tempo de la dicción, el acento, etc., son

6 *The Languages of Theatre*, conjunto de artículos y ensayos publicados por Ortun Zuber-Skerritt en 1980, *Page to Stage* de la misma autora en 1984; el capítulo sobre traducción de teatro en *Translation Studies* de Susan Bassnett en 1980; el artículo de George Wellwarth en 1981, “Special considerations in Drama Translation”; el dossier sobre traducción y teatro de la revista francesa *Théâtre/Public* en 1982... y la lista continúa.

7 Este término podría traducirse al español como “cualidad de actuable”, o de “representable”. He optado sin embargo por dejarlo en inglés, ya que la traducción española sería muy engorrosa y porque además forma parte de una tradición epistemológica anglosajona.

8 Por las mismas razones expuestas anteriormente respecto al concepto de *playability*, he optado por dejar *performability* en inglés. En español podría traducirse como “performabilidad”, o “cualidad de performable”. En este caso, *performance* no se utiliza desde la perspectiva de los *Performance studies*, sino en el sentido primario de la palabra, *the act of performing a play, concert or some other form of entertainment* (Oxford 1127).

significantes. Además, la obra contiene en su interior el *subtexto* o lo que hemos llamado *texto gestual*, el cual determina los movimientos que un actor puede realizar al decir esos textos. No se trata solo entonces del contexto sino también del patrón gestual codificado dentro del lenguaje mismo los que contribuyen en el trabajo del actor. El traductor que ignore todos esos sistemas extraliterarios corre serios riesgos. (Bassnett, *Translation* 134)

Para que el traductor sea capaz de traducir todos estos elementos implícitos al texto, manteniendo así su cualidad “teatral”, Bassnett introduce más adelante la noción de *playability*, utilizada en adelante por otros traductores, teóricos y académicos al referirse a la traducción teatral (como Mary Snell-Hornby, por ejemplo). Lo interesante es que la autora, por lo menos en este capítulo, no define jamás qué es *playability*, y la única forma de comprender su significado es a través del contexto. Ahora bien, si examinamos atentamente la palabra, una definición probable puede deducirse: la raíz *play* se referiría en este caso a actuación, estilo o forma de actuación, y el sufijo *ability*, a la capacidad de hacer. De tal modo, *playability* sería, literalmente, la capacidad de que algo (en este caso, el texto traducido) sea actuable⁹. Esta cualidad, según el contexto propuesto en el capítulo, sería positiva, y tomaría en consideración esta serie de elementos extratextuales a los que la autora se refiere. Una traducción calificada como “*playable*”, es decir, en la cual el traductor siguió el criterio de *playability* para traducirlo, sería entonces apropiada para la puesta en escena y para el trabajo de los actores, algo así como *actor-friendly*. Es así como Bassnett retoma, de manera indirecta e inconsciente quizás, el leitmotiv anunciado por Lars Hamberg en los años sesenta, a través del cual se propugna una traducción fácil, oral y cómoda para los actores, que no denote la cualidad extranjera del texto y que no represente una dificultad para la dicción. Si Bassnett defiende, a lo menos durante los años ochenta y noventa, la noción de *playability* en la esfera de la traducción teatral, se opone fervientemente, al contrario, al concepto de *performability*, otra categoría ambigua difundida por traductores anglosajones y que, según la autora, serviría para justificar una serie de prácticas heterogéneas al momento de traducir: la adaptación de un texto hecha por un dramaturgo (generalmente célebre en la cultura de destino) para satisfacer las supuestas obligaciones impuestas por el teatro, la producción o el futuro público; la traducción del subtexto de la obra; o la elaboración de un texto de destino “fácil de decir” (Bassnett, “*Translating...*” 101-2). Evidentemente, entre estas prácticas no existe ninguna relación clara, lo que demuestra en qué medida el sentido mismo de *performability* varía según el propósito de cada traductor. El término serviría solamente para justificar la retraducción de grandes clásicos teatrales cuando no hay reales razones de peso para hacerlo, o cuando se trata de hacerlo solamente por criterios económicos (como, por ejemplo, pedirle a un importante dramaturgo que adapte una obra, a veces sin conocer siquiera el idioma original, para atraer más público al teatro; esta práctica es, según Bassnett, bastante común en Gran Bretaña).

9 En este caso excluyo la idea de “juego” (*play*) en un sentido más amplio, ya que podría desviar la atención de la problemática que nos compete. Según Fabio Regattin, *playability*, aplicado a un texto de teatro (y su versión francesa *jouabilité*), implicaría una cualidad de “actuable”, “fácil de pronunciar” y sobre todo, cercana a una “palabra pronunciada” (161-162). Sería interesante e incluso tentador pensar que esta noción se refiere al aspecto lúdico que podría tener una traducción, es decir, la capacidad de “juego” por parte del traductor. No obstante, al revisar cómo ha sido usada esa palabra en los diferentes escritos estudiados, es posible comprobar que su uso se acerca más bien a la definición dada por Regattin. Dicho esto, el valor semántico de dicho concepto aplicado a la traducción teatral sería mucho más rico si contuviera en sí todas las acepciones de la palabra *play* en inglés, dejando más de lado el aspecto “prescriptivo” o ambiguo que la caracteriza.

Al igual que *playability*, el concepto de *performability* se vuelve extremadamente problemático, pues en ambos casos se propugna una manera de actuar o decir bien sin definir cuál es el canon que la ampara, vale decir, sin especificar qué es lo que se entiende por *play* o por *performance*: “si se pudiera establecer una serie de criterios para determinar la ‘*performability*’ de un texto, entonces esos criterios variarían constantemente, entre una cultura y otra, entre un periodo y otro y entre un tipo de texto a otro tipo de texto” (Bassnett, “Translating...” 102). En conclusión, Bassnett opone a un concepto ambiguo, *playability*, otro concepto ambiguo, *performability*, ya que ambos caen en la misma contradicción: ambos pretenden calificar una buena traducción a partir de criterios universalistas que nunca se definen de manera concreta y que probablemente provienen de una concepción occidental (por no decir europeizante), naturalista o realista del teatro. Si no, ¿de dónde podría venir esa necesidad imperiosa de calificar como una “buena traducción” aquel texto fácil de decir y natural para los actores? Pavis nos advierte de los peligros de tales conceptos:

Sin embargo, esta exigencia de un texto *interpretable* u *hablable* puede conducir a una norma del bien hablar, a una simplificación de la retórica de la frase o de la actividad propiamente respiratoria y articularia del actor [...]. El peligro de la banalización, en nombre de un texto “fácil de decir” amenaza al trabajo de la puesta en escena. Por su parte, la noción correlativa del texto *audible* o *receptible* también depende del público y de su capacidad para medir el impacto emocional de un texto [...]. También aquí conviene señalar que la puesta en escena contemporánea ya no reconoce esas normas de la corrección fónica, de la claridad del discurso o del ritmo agradable. Otros criterios han ocupado el lugar del criterio, demasiado normativo, del texto fácil de decir y agradable de escuchar. (Pavis, *Diccionario* 486)

Jean-Michel Déprats y la traducción shakesperiana: gestualidad, teatralidad y corporalidad del texto

En el marco del coloquio organizado por el Centro de Traducción Literaria de Lausanne en 1993, Jean-Michel Déprats, célebre traductor de las obras de Shakespeare al francés, admite que la traducción teatral es específica, pues “el texto de teatro lleva en sí un devenir escénico, no necesariamente un devenir escénico preciso, el de una puesta en escena, pero de todas formas, un devenir escénico” (Déprats 34). Así, el autor reconoce, al igual que Pavis o Bassnett, una particularidad de la traducción teatral, diferenciándola de la traducción de otros géneros literarios. Cabe destacar, sin embargo, que si bien Déprats ha traducido a otros autores como Howard Baker, Christopher Marlowe o Tennessee Williams, por nombrar solo algunos, la mayoría de los artículos y estudios que ha dedicado a la traducción teatral se centran en la obra de Shakespeare y en las problemáticas particulares de su obra al momento de ser traducida. Por lo tanto, gran parte de las constataciones de Déprats sobre la materia no pueden separarse del canon shakesperiano que las originan. Para Déprats, la lengua shakesperiana es esencialmente oral y por lo tanto destinada a ser dicha y encarnada en un cuerpo, el del actor. En consecuencia, el traductor debe distinguir entre las traducciones hechas para la lectura (muy comunes en todo el teatro clásico, desde las tragedias griegas hasta el clasicismo francés), y las traducciones escénicas, que se elaboran en vistas a ser representadas. Esta distinción es capital en Déprats pues, para él, la “fidelidad” de la traducción

shakesperiana pasa más por la preservación de las cualidades gestuales y orales del texto de Shakespeare que por la precisión etimológica o lexical. Cabe destacar que, para caracterizar al lenguaje shakesperiano, Déprats usa el término *jouabilité*, la versión francesa de *playability*, sin lograr definirla de manera muy clara tampoco. Sí precisa, no obstante, que esa *jouabilité* no quiere decir necesariamente una facilidad de dicción ni una fluidez, dada la complejidad de algunos pasajes de las obras de Shakespeare. A pesar de estas aclaraciones, volvemos a enfrentarnos con un criterio ambiguo que se presta a confusiones y a más interrogantes: ¿Bajo qué criterios una traducción es más *jouable*, más actuable, que otra? ¿Cuáles son los elementos léxicos o sintácticos a los que debe recurrir el traductor para poder reflejar esa gestualidad implícita del diálogo shakesperiano? A partir de los principios enunciados por Déprats, pareciera ser que una traducción de Shakespeare es más *jouable* cuando reproduce las marcas de oralidad del texto y, como veremos más adelante, lo que él define como la gestualidad de esa lengua.

Otro concepto desarrollado por Déprats, ligado también al de *jouabilité*, es el de teatralidad, una noción compleja y cuya definición dista de ser unánime. Efectivamente, Déprats indica de inmediato que hay tantas teatralidades como dramaturgos, reconociendo que este concepto es polimorfo y que varía según las diferentes prácticas teatrales. Según el autor, “la teatralidad es [...] en primer lugar un cierto tipo de oralidad, un acto sonoro u oral, un movimiento de la voz” (*Sixièmes Assises* 75) y también: “[...] un segundo elemento, que llamaré la gestualidad” (77). Para Déprats, la teatralidad shakesperiana reside en gran parte en esta gestualidad determinada por el texto, pues las didascalias en sus obras son casi inexistentes. De esa manera, sugiere que estos “núcleos de teatralidad, [...] lo que Brecht llama el *gestus*” (Déprats 39) guían la actuación, pues cada *gestus* presupone una serie de actitudes físicas, comportamientos y ritmos. En otras palabras, “este *gestus* comprende la actitud física del locutor, su comportamiento frente a su interlocutor pero también su actitud mental respecto a su discurso y a su situación teatral” (39). Por lo tanto, el número de palabras usadas así como su orden y su disposición sintácticos llevan en sí y transmiten un *gestus* que orienta el trabajo del actor.

Aún cuando estas nociones recicladas y reinterpretadas por Déprats se articulan específicamente en torno a la traducción del *corpus* shakesperiano (pues evidentemente los conceptos de teatralidad o *gestus* no son innovaciones del autor), algunos investigadores, como Patrice Pavis, por ejemplo, quien participó también junto a Déprats en una mesa redonda en las *Sixièmes assises de la traduction théâtrales* en Arles, Francia, consideran que las reflexiones de Déprats son muy abstractas y que dejan de lado las particularidades culturales del texto original y las particularidades sociales, estéticas y artísticas de la sociedad de destino. En sus propios escritos, Pavis propone otras categorías teóricas ligadas a sus análisis semióticos del teatro, analizando a la traducción teatral como un proceso intercultural.

Patrice Pavis y la noción de verbo-cuerpo: hacia una teorización de la traducción teatral en el contexto del cruce de culturas

De manera general, el enfoque de Patrice Pavis sobre la traducción teatral es, antes que nada, semiótico (Regattin 162-63), dejando claro desde un principio que su estudio tratará sobre traducciones de obras teatrales destinadas a una futura puesta en escena (ya sea una en parti-

cular o un montaje imaginario) y no sobre traducciones literarias o académicas elaboradas para la lectura. Desde ese mismo punto de vista semiótico, el autor estima que el texto es solo una parte del espectáculo, y que por lo tanto no puede ser considerado como su elemento central. Patrice Pavis considera la traducción teatral como un proceso de traslación intercultural, poniendo énfasis en la idea de que aquella es una confrontación “de situaciones de enunciación y culturas heterogéneas en escena, separadas en el espacio y en el tiempo” (Pavis, *Diccionario* 483). De ese modo, este fenómeno formaría parte de un proceso mucho más complejo y vasto que el de la simple traducción interlingüística, pues presupone igualmente la transposición de dimensiones ideológicas, culturales o éticas de una obra, no solo en el papel, sino sobre todo en cada uno de los ámbitos del acontecimiento teatral. El traductor se vería así obligado a adaptar la situación de enunciación de la cultura de origen (contenida e implícita en el conjunto del texto) hacia la cultura de destino, elaborando una nueva situación de enunciación, diferente, aunque en algún grado dependiente de la original. La traducción teatral se presenta entonces como la apropiación de un texto de origen por un texto de destino, en donde las relaciones de igualdad o las nociones de equivalencia o fidelidad entre ambos polos desaparecen: “[la traducción teatral] se concibe como una *apropiación* [...] de un texto sobre otro, en función de la recepción concreta del público de teatro. En suma, la teoría de la traducción no hace más que seguir el movimiento general de la semiótica teatral, la cual reorienta sus objetivos en función de una teoría de la recepción” (Pavis, “Spécificité” 163). De ahí se explica la importancia que da Pavis a los diferentes filtros a los que se somete el texto de origen para ser traducido, etapas que el autor identifica como “concretizaciones”: en primer lugar, la concretización textual (T1); después, la concretización dramática (T2); luego, la concretización escénica (T3) y, finalmente, la concretización receptiva (T4). Al inicio de esta serie, identifica un punto inicial: el T0 o texto de origen, texto que se prepara a experimentar la serie de transformaciones (Pavis, *Diccionario* 484-85).

La primera concretización comprende la traducción de las estructuras macrotextuales y microtextuales de la obra –es decir, la traducción literaria del texto, si se quiere–, pero teniendo siempre en cuenta las particularidades estilísticas y dramáticas de la pieza. Esta actividad atañe más al ámbito del análisis textual que al de la simple traducción interlingüística –algo que reconocía ya Mounin en su artículo de la revista *Babel*–, ya que “pone en juego una estilística, una cultura, una ficción, y por ello no puede prescindir de tales macroestructuras” (Pavis, *Diccionario* 485). La segunda concretización (T2) implica un análisis dramático y de los componentes del texto (la fábula, los personajes, las indicaciones escénicas) para que sea legible y comprensible para el público futuro (y en un inicio, para el director y los actores). Estas dos concretizaciones parecen ser intercambiables, según las propias explicaciones de Pavis, pues ambas exigen ya, al momento de la traducción propiamente tal (T1), un análisis dramático. Efectivamente, el autor señala a continuación que “[p]oco importa, desde un punto de vista teórico, que esta función dramática [sistematización de las elecciones dramáticas] sea o no específica y se distinga del trabajo en T1: lo que cuenta es el proceso de concretización (ficcionalización (sic) e ideologización) que la traducción dramática efectúa sobre el texto [...]” (Pavis, “Spécificité” 140).

En otras palabras, la concretización dramática, sea hecha en la etapa de T1 o T2, por el traductor, un consejero dramático que apoye el proceso creativo o ambos, consiste en elaborar un pre-texto para la próxima concretización, la de la escena, cortando o agregando diálogos, eliminando personajes o sugiriendo ciertas explicaciones o comentarios –escénicos o dramáticos–

gicos– para facilitar la comprensión de los pasajes oscuros de la obra para el público de destino. En suma, estas dos primeras etapas simbolizan una adaptación del texto, pues el traductor está obligado a “comentar” la obra. Dicho de otro modo, este propone implícitamente, a partir del análisis de la obra, una lectura de esta.

En la tercera concretización se pone a prueba el texto traducido en escena. El traductor puede o no dejar hasta aquí su intervención en el proceso creativo, dependiendo de si trabajó en conjunto con el director o si tradujo solamente en vistas de una puesta en escena imaginaria. Pavis precisa en todo caso que, si el traductor trabaja sin un director en particular, puede imaginar la situación de enunciación escénica en donde ese texto podría insertarse.

Finalmente, la última concretización está destinada al público. Luego de una larga sucesión de etapas, es evidente que el texto ha sufrido una serie de transformaciones, las cuales lo alejan del texto original y lo acercan aún más a la cultura de destino. Desde ese punto de vista, “Es [...] evidente ya que la enunciación [...] depende de la manera en la que la cultura ambiente organiza la escucha y hace expresarse a los personajes [...] y los actores [...]” (Pavis, “Spécificité” 141). Siempre en el contexto de la traducción teatral vista como un proceso intercultural, Pavis propone una noción que, en su opinión, permitiría mantener y trasladar exitosamente, en la cultura de destino, las particularidades tanto estilísticas como culturales del texto de origen: el verbo-cuerpo. Pavis define este concepto como la unión entre la representación de la cosa y la representación de la palabra, es decir, “del gesto y la palabra” (Pavis, *Diccionario* 487). Estos gestos pueden ser tanto físicos como vocales. Cada verbo-cuerpo sería específico a una cultura y a una época, y la tarea del traductor teatral es de encontrar la equivalencia de ese verbo-cuerpo propuesto en el texto de origen en la cultura de destino. Para hacerlo, el traductor debe imaginarse y visualizar el verbo-cuerpo de origen al momento de trasladarlo a la cultura de destino.

Aunque el esfuerzo que hace Pavis para unir la representación y la gestualidad al texto traducido sea admirable, no se pueden pasar por alto la serie de problemas que su utilización trae consigo, problemas extremadamente difíciles de resolver. Es cierto que el teórico francés especifica de entrada que sus conclusiones son más intuiciones teóricas que hipótesis comprobadas, pero de todas formas, la noción de verbo-cuerpo merece ser analizada con más detenimiento, pues es un componente central de la teorización hecha por Pavis sobre el tema.

El principal problema metodológico que conlleva este concepto es el nivel de abstracción que exige al traductor al momento de “visualizar” el verbo-cuerpo de la cultura de origen para su futura transposición, especialmente si se están traduciendo textos de otras épocas o de culturas diferentes a la occidental, o ligados a algún canon estético particular. ¿Cómo podría un traductor, por ejemplo, traducir, o imaginarse siquiera, el verbo-cuerpo de cualquier obra de Shakespeare? ¿Es posible determinar el verbo-cuerpo original de una obra tan antigua, o en realidad lo que el traductor decreta como verbo-cuerpo no es más que una interpretación, influenciada por su cultura actual y por la percepción que tiene de esa época? Finalmente, el dilema del traductor se centra en un problema hermenéutico, donde lo que él cree ser la gestualidad vocal y física de una cierta obra no es más que la versión artificial y convencional que su propia cultura ha construido. El mismo problema se presenta al momento de traducir obras de otras culturas: basta con pensar en las versiones artificiales de Oriente y de las culturas indias, budistas o asiáticas que muchos directores, en un afán de renovar las anquilosadas prácticas escénicas de Occidente, escenificaron, llenas de clichés y de lugares comunes.

Dicho esto, la principal fuerza del modelo teórico propuesto por Pavis reside en que el autor considera al texto como uno de los múltiples elementos de un sistema teatral mucho más vasto y complejo, no solo en la cultura de origen, sino también en la cultura de destino. Pavis reconoce así que la traducción de cualquier obra es una acumulación de opciones estéticas, ideológicas, políticas, sociales y sobre todo culturales, y que todas las categorías prescriptivas que hemos analizado anteriormente, *playability*, *performability*, teatralidad, gestualidad, etc., dejan generalmente de lado esos elementos, tan importantes en el proceso de traducción.

Reexaminando los mitos: contra la especificidad de la traducción teatral, la multiplicidad de especificidades y de funciones en la traducción teatral

La traducción teatral, a pesar de haber suscitado en los últimos cuarenta años un interés creciente por parte de traductores, investigadores y académicos, es una disciplina que aún avanza a tientas, intentando establecerse y tratando de constituir un *corpus* teórico consistente que la avale como una especialidad de pleno derecho. En la búsqueda incansable por determinar su especificidad, por encontrar los elementos que la diferencian de los otros géneros literarios (obsesión que persigue al teatro en los últimos siglos), ha alimentado al mismo tiempo una serie de mitos que es necesario revisar.

Así, la especificidad de la traducción teatral se asocia a ideas clichés (que como todo cliché, tienen una parte de verdad); como, por ejemplo, que el teatro es un arte oral, que el texto traducido debe fluir en el actor, que debe ser fácil de decir, que no “suene” a traducción... Sin embargo, tal como espero haber demostrado a lo largo del presente artículo, todas esas cualidades, defendidas por conceptos como *playability* o *performability* nacen de una visión dogmática del teatro, visión que asocia generalmente a la organicidad y a la naturalidad un valor positivo, producto probablemente de la herencia, fuertemente arraigada, del teatro realista en la civilización occidental. El problema es que, mientras el debate sobre la traducción teatral se ha desarrollado en torno a las mismas nociones, los estilos y las estéticas teatrales se han transformado enormemente y han mutado en formas híbridas que a veces se alejan casi completamente de las nociones clásicas de teatro. Sea cual sea la definición de teatro en la actualidad, es claro que un texto de Eugène Ionesco, de Heiner Müller o de Valère Novarina, por ejemplo, no puede compararse a un texto de Tennessee Williams, o de Juan Radrigán. Una obra como *El padre*, de Müller, que podría ser un cuento, no tiene las mismas “matrices de representatividad” que *Un tranvía llamado deseo*, donde probablemente un concepto como *playability* tenga bastante sentido, si se piensa que hay, por parte del autor, la intención de crear una apariencia de naturalidad en el diálogo.

El teatro contemporáneo expresa en la actualidad un alto nivel de hibridez en sus diferentes formas, pasando del diálogo a la narración, del sujeto rapsódico al personaje clásico, del actor al *performer*, de las artes visuales a la música contemporánea. Pareciera que la traducción teatral se ha quedado en los niveles de lengua y en la palabra, y ha dejado de lado los cambios y las transformaciones estéticas de la dramaturgia y de la puesta en escena. Si la hibridez es una cualidad del teatro actual, ¿se puede seguir hablando de la especificidad de la traducción teatral? Luego de haber revisado de manera detallada algunos de estos conceptos, y de la constatación alarmante de que la especificidad de la traducción teatral pareciera ser solo un mito, es necesario

volver a reexaminar la pregunta que de cierto modo estructuró y guió este artículo: ¿Cómo se traduce una obra de teatro? A estas alturas del partido, luego de observar cómo cada una de las nociones teóricas propuestas a lo largo del tiempo parecen quedarse estancadas, impidiendo que el debate sobre la especificidad de la traducción teatral avance, es necesario quizás hacer un cambio de paradigma y variar el punto de vista de la discusión. Quizás no es posible hablar de especificidad de la traducción teatral (al igual como, quizás, no es posible tampoco hablar de EL teatro o EL arte), sino más bien de *especificidades múltiples*, no solo de cada autor o de cada texto, sino también de cada puesta en escena, de la *función* que cada texto o puesta en escena ejerce en una cultura dada. Es ilusorio pensar que la traducción de una obra de teatro sea capaz de sustentarse en múltiples contextos (nadie espera que una traducción española funcione en un contexto chileno, argentino, o boliviano, por ejemplo); sin embargo, se espera de ella a veces que sea buena, natural, “en general”, y no en particular. Son las sociedades, con sus respectivos contextos sociales, políticos y culturales, tal como lo afirma Pavis, las que definen de qué forma se traduce (y de igual modo, qué es lo que se traduce). Asimismo, es cada obra, con sus particularidades estéticas, literarias y estilísticas, la que determina también cómo se traduce. El texto traducido se ve entonces sometido a una doble presión, ejercida, por un lado, por el texto en el idioma original, y por otro lado, por la cultura receptora, que determina también cómo traducir. Es en ese sentido entonces que la especificidad en singular no existe y es más bien un mito: lo que sí existe es una multiplicidad de especificidades, dependientes de cada texto, de cada autor, de cada estética, de cada puesta en escena, de cada cultura.

Así, si la especificidad en singular no existe, la pregunta que originó toda esta reflexión –¿cómo se traduce una obra de teatro?– dejaría de ser, tal y como ha sido formulada, la pregunta central. Más que solamente interrogarse por cómo traducir (desde un punto de vista prescriptivo), sería más interesante complementar esta pregunta, bombardeando al texto de nuevas interrogaciones, provenientes no solo del teatro o de la traducción, sino también de otras disciplinas como la sociocrítica, la semiótica, la pragmática o la literatura comparada: ¿Por qué se traducen ciertos textos y no otros? ¿Cómo influyen esos textos en el contexto discursivo de la sociedad de destino? ¿De qué manera el *corpus* de textos traducidos en cierta cultura modifica o construye los cánones teatrales de la sociedad de destino? En los últimos quince años, autores como Annie Brisset, Sirkku Aaltonen o Louise Ladouceur, solo por nombrar algunos, han comenzado a estudiar la traducción teatral desde nuevas disciplinas, reorientando las interrogantes que se hacen al respecto y multiplicando las áreas de interés. Estas son, en todo caso, solo algunas de las preguntas que podrían enriquecer el debate sobre la traducción teatral.

Exigirle al traductor que produzca una obra satisfactoria en cualquier contexto, que sea de dicción fácil, que preserve el subtexto, es una quimera. Susan Bassnett, quien defendía en un inicio tales principios, en un viraje completo a fines de los años noventa, plantea que “ha llegado el momento de que los traductores dejen de perseguir estructuras profundas y subtextos codificados” (Bassnett, “Still trapped” 107). Es evidente que el traductor necesita directrices y parámetros para poder realizar su trabajo de manera satisfactoria, y las nociones enunciadas a lo largo de este artículo, aunque ambiguas, fueron desarrolladas justamente para darle un marco de acción, ciertos lineamientos básicos para poder guiar su labor. Sin embargo, es necesario en la actualidad reformular la pregunta ¿cómo se traduce una obra de teatro? para alejar al traductor de las nociones prescriptivas y universalistas que han dominado por décadas el debate sobre

la traducción teatral. Pensando en que no existe una sola especificidad, sino una multiplicidad de ellas, y que un texto tendrá traducciones diferentes según la función que este cumpla en un momento y lugar particulares, una pregunta más apropiada podría ser: ¿cómo traduzco esta obra de teatro en este contexto particular? De tal forma, el traductor podría construir un marco de acción para desarrollar su labor, definiendo de antemano un proyecto de traducción (enriquecido, además, por las herramientas que las disciplinas mencionadas anteriormente, como la sociocrítica o la semiótica, le puedan brindar), con objetivos claros, inserto en un contexto sociocultural particular, para un público particular y con una función particular, sin imponer *a priori* nociones o criterios que podrían destruir las características de esa obra o del contexto en el cual se inserta. Las teorías funcionalistas de traducción (en particular la teoría del escopo, desarrollada por Hans Vermeer a fines de los años setenta), aplicables a cualquier tipo de texto, no solo de teatro, podrían ofrecer un marco teórico interesante para el traductor de teatro; estos enfoques reconocen que todo texto es un acto comunicativo en un contexto particular, y que este cumple funciones particulares, que pueden diferir de la función original del texto. Si el traductor define de antemano, luego de analizar el texto y su contexto, la función de esa traducción, será capaz de establecer una serie de criterios de traducción que son únicos y particulares a su trabajo, sin tener que preocuparse de otras cualidades impuestas *a priori*. Aplicadas al teatro, las teorías funcionalistas permitirían elaborar marcos de acción concretos para guiar al traductor, los cuales lo ayudarían a producir una traducción apropiada (no “buena”, “mala”, “fiel”, “natural”, “artificial” o “actuable”) al proyecto de traducción definido anteriormente. De tal forma, es posible “romper” el círculo vicioso creado por las nociones estudiadas, tanto en la traducción misma como en el análisis posterior que de ella se haga, rompiendo también con ideas preconcebidas sobre “el” teatro que han dominado la práctica de la traducción teatral en las últimas décadas, limitando el campo de acción del traductor, del director y de los actores, haciéndole creer que solo existe una sola forma “correcta” de enfrentar la traducción de un texto extranjero, simplificando el complejo proceso de traspaso cultural, social y estético que se opera al momento de transponer una obra dada en un contexto cultural diferente.

Obras citadas

- Bassnett, Susan. “Translating for the theatre: the case against performability”. *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 4, N°1 (1991): 99-111. Recurso electrónico. 13 septiembre 2009.
- . “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre”. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Ed. Susan Bassnett y André Lefevere. Philadelphia: Multilingual Matters, 1998. 90-108. Medio impreso.
- . *Translation Studies*, 3rd edition London: Routledge. 2002. 82-13. Medio impreso.
- Déprats, Jean-Michel. “La spécificité de la traduction théâtrale: quelques exemples pris dans Shakespeare”. *Les colloques du CTL. Traduire le Théâtre: je perce l'énigme mais je garde le mystère*. Ed. Walter Lenschen. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 1993. 33-43. Medio impreso.
- Gilula, Dwora. “Greek Drama in Rome: some aspects of cultural transposition”. *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Ed. Hanna Scolnicov y Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 99-109. Medio impreso.

- Hamberg, Lars. "Some practical considerations concerning dramatic translation". *Babel* 15, N° 2 (1969): 91-100. Medio impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Parra traduce a Shakespeare". *Nicanor Parra*, sitio web de Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 8 junio 2011.
- Mounin, Georges. "La traduction au théâtre". *Babel* 14, N° 1 (1968): 7-11. Medio impreso.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Medio impreso.
- Pavis, Patrice. "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle". *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.135-170. Medio impreso.
- . *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2003. Medio Impreso.
- Regattin, Fabio. "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique". *L'Annuaire théâtral*, N° 36, automne (2004): 156-171. Recurso electrónico. 6 agosto 2010.
- Sixièmes Assises de la traduction théâtrale (Arles 1989): Traduire le théâtre*, Arles: Actes Sud, 1990. Medio impreso.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. Medio impreso.

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2011

Fecha de evaluación: 29 de septiembre de 2011