

## TRADUCCIÓN DRAMÁTICA FRENTE A TRADUCCIÓN LITERARIA

Santiago García Gavín

Universidad Rey Juan Carlos

santiago.garcia@urjc.es

Translation, when it is literary translation, is an unusually complex process. For this reason the art of literary translation is often excluded from theoretical translation models. It is viewed as a special case in the realm of translation because it deals with questions that are markedly interdisciplinary and that go far beyond the limits of normal translation. In this paper we will discuss the literary text as a complex construct and we will analyze it from different aspects. At the same time we will try to position dramatic translation with respect to literary translation in view of the current state of research in this area.

**Key words:** *Dramatic translation, theatrical conventions, scenes, equivalence.*

La traductología ha de hacer frente a una problemática extremadamente compleja en lo que se refiere a la traducción literaria, y es que no es una casualidad que quede de entrada excluida de muchos enfoques y planteamientos traductológicos teóricos. Se la contempla como un caso especial de la traducción, porque plantea cuestiones de índole marcadamente interdisciplinar que van más allá de la más delimitada traducción no literaria. En esta aportación consideraremos el texto literario como el constructo complejo que realmente es y lo analizaremos desde diferentes planos, al tiempo que trataremos de situar la posición que ocupa la traducción dramática en relación con la traducción literaria atendiendo al estado actual de la investigación en relación con la primera.

**Palabras clave:** *traducción dramática, convenciones teatrales, escenificación, equivalencia.*

## 1. INTRODUCCIÓN: PARTICULARIDADES DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

En la traducción literaria están implicadas, en primer lugar, dos disciplinas científicas, la lingüística y la ciencia literaria por lo que tiene sentido hacer una delimitación de funciones entre lo que son las teorías más orientadas a la lingüística y aquellas otras más orientadas a la ciencia literaria. Además de todo ello, surge la cuestión de la delimitación entre lo que es la traducción en sí misma y los diferentes tipos del tratamiento de las lenguas extranjeras y paráfrasis, para cuya clarificación se ha de recurrir a criterios como el de la reproducción de la intención del autor y los conceptos de equivalencia. Y es que aquí no sólo se trata de la equivalencia denotativa sino también de la connotativa. El texto literario es un constructo complejo que ha de ser analizado en diferentes planos.<sup>1</sup>

El “punto de vista orgánico” (van den Broek, 1986: 84) según el cual la obra literaria conforma una unidad y puede hacer valer el estatus de *obra de arte reconocida como única*, ha influido en la existencia de un prejuicio contra las traducciones que tan sólo las considera como una simple versión del texto original, con un grado de autoridad limitado, por lo que tanto la paráfrasis como la traducción han sido rechazadas, dado que no existe ninguna traducción “correcta” en sentido absoluto. Sin embargo, los investigadores modernos en el ámbito de la traducción aceptan la autoridad limitada de una traducción como “versión” sin ver en ello connotaciones negativas en la misma forma en la que se reconoce en el teatro la transformación del texto dramático con cada nueva representación sirviendo con ello de fundamento a unas versiones y transformaciones siempre nuevas.

## 2. POSICIÓN QUE OCUPA LA TRADUCCIÓN DRAMÁTICA EN RELACIÓN CON LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Para poder definir el lugar que ocupa la traducción escenográfica

en relación con la traducción literaria es necesario clasificar en primer lugar el drama<sup>2</sup> en cuanto forma artística en el contexto de las demás artes creativas. Para Link (1980), la postura singular del drama dentro del marco de las artes se caracteriza, por un lado, por su posibilidad de incluir todas las demás artes en una sola obra de arte y, por el otro lado, por depender de la literatura y una de las artes escénicas para realizarse completamente.

Según la anterior definición de Link, con la que estamos en plena sintonía, el drama adopta una posición singular en la medida en la que agrupa en sí mismo a todas las artes creativas, lo que le sitúa en alguna medida por encima de todas ellas aunque, si bien es verdad, dependiendo al mismo tiempo de todas ellas. Su dependencia de la literatura y, al mismo tiempo, de las artes escénicas nos hace preguntarnos sobre la relación de estos dos elementos entre sí. ¿Tiene acaso una mayor relevancia el texto dramático en cuanto a una unidad descrita en su forma definitiva, o más bien las diferentes representaciones de ese texto en el escenario? Es evidente que aquí se da un conflicto entre los intereses del autor y los del público. El director artístico tiene que tener en cuenta en la representación de la pieza tanto la intención original del autor como el horizonte experiencial de otra índole del público.

Otro aspecto de la distinción del drama de otras formas artísticas y en especial de la literatura es, según Turk (1990, 68), la ausencia del registro y transmisión escritas. Mientras que en la literatura se han podido crear tradiciones a través de la forma de la fijación escrita, esto no ha sido posible en igual forma en el teatro. Esto es lo que lleva a Turk a designar el teatro como un lugar de la convención y no de la tradición. Las convenciones teatrales aportan el marco integral de las condiciones de la representación. Un ejemplo de convención de esa índole sería acaso el levantamiento del telón en cuanto señal de inicio de la representación. En la historia del teatro moderno, la convención más difundida es la orientación al texto.

Veamos ahora el papel de la traducción dramática en su relación con la traducción literaria. El drama está orientado en teoría a dos receptores diferentes, el lector del texto dramático por una parte y el público de la representación por el otro. Se le plantea por lo tanto al

traductor una primera cuestión que es la de saber para quién o para qué medio está destinada su traducción. Normalmente es el texto dramático el que está destinado para la representación, pero también es posible la función destinada a la lectura. En consecuencia, la traducción del drama tiene un carácter híbrido, asentado entre la traducción literaria y una traducción de orientación más bien pragmática destinada al escenario. La complejidad de este aspecto ha hecho que la investigación traductológica no se haya ocupado durante mucho tiempo de la traducción dramática, o bien que se la haya considerado como una forma subordinada de la traducción literaria. Posteriormente se desvió el punto de mira de los aspectos literarios de la traducción dramática para focalizar aquellos otros específicamente dramáticos. Muchos científicos comparten la interpretación de Turk (1990: 73) de que una traducción literaria incorrecta puede ser una traducción dramática correcta.

La traducción teatral se distingue también de la literaria en el sentido de que, en comparación con esta última, es esencialmente multipolar y es que de hecho puede operar en dos niveles distintos, en la acción que tiene lugar en el escenario y en la fábula. Entendiendo aquí la fábula como *lo presentado* en el escenario, es decir, el mundo ficticio, mientras que la acción sobre el escenario, es decir, la acción y las palabras del actor sería *lo que se presenta*. A esto hay que añadir la traducción de las condiciones en las que tiene lugar la representación, es decir, la reproducción de los elementos escénicos en la forma en la que están también contenidos en las instrucciones de la dirección artística. Turk (1990:82) lo designa como el marco misceláneo de condiciones de la traducción.

Al igual que sucede con la traducción literaria, tenemos que volver a distinguir aquí entre lo que es la traducción y la adaptación. Aquí se plantea en cualquier caso la cuestión de en qué medida una traducción destinada al escenario no alberga necesariamente en sí misma una interpretación y que, por lo tanto, se la haya de considerar como una adaptación. Tanto la traducción como la adaptación tienen que tener en cuenta en igual medida que “el texto dramático es habla en contexto, conversación en acto” (Turk, 1990:82), es decir, que tiene un importante componente pragmático que apenas se pondera o al menos sólo de forma marginal en la traducción literaria. Por lo tanto, un

criterio importante que caracteriza un texto dramático como apropiado para el escenario es su posibilidad de declamación, aunque Türk hace aquí una distinción entre la declamación técnica, la estilística y la poética (Türk, 1990:68).

De forma sintética se puede decir que la traducción dramática ocupa un lugar especial dentro de la traducción literaria. Se ha de agregar a la traducción literaria en la medida en la que se apoya sobre un texto dramático que puede ser recibido por un lector, como sucede con la novela. No se deja, sin embargo, reducir a un subtipo de esta categoría. La relación inmediata del texto dramático con la representación escénica y su carácter acomodado a los requerimientos del público y de los actores justifican, en mi opinión, que se otorgue a la traducción dramática un estatus de categoría autónoma junto al de la traducción literaria. Con ello nos gustaría ir un paso más allá de Snell-Hornby (1984) cuando habla del texto dramático como de “una forma en la frontera de la obra de arte” (Snell-Hornby, 1984:103). Los requerimientos específicos del escenario exigen de hecho del traductor de obras de teatro no sólo un “poder lingüístico” sino también un poder dramático”, en la misma línea en la que Bednarz (1969) hace observar que la traducción de dramas es una actividad eminentemente teatral (Bednarz, 1969: 272).

### **3. ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN EN RELACIÓN CON LA TRADUCCIÓN DRAMÁTICA**

La traducción dramática es una disciplina joven cuyos aspectos teóricos han sido investigados con una mayor incidencia en los primeros años de la década de los años sesenta del siglo pasado. Podemos distinguir principalmente dos periodos en los que se ha producido una investigación más intensa, un periodo de cuatro años entre los años 1963 y aproximadamente 1966, el gran tiempo del teatro internacional durante el que se avivó el interés de la ciencia por el teatro y por el texto dramático, así como el periodo comprendido entre los años 1980 y 1986 y aún más allá en el que surgió un gran número de trabajos en relación con la traducción literaria, entre los que encontramos aportaciones a los análisis de textos dramáticos relacionados con la representación y con la semiótica del teatro. Entre

los investigadores más importantes dentro de este campo podemos citar, entre otros, a la comparatista inglesa Susan Bassnett, al profesor de estudios dramáticos Patrice Pavis y a la investigadora Mary Snell-Hornby. Desde los años setenta no han sido pocos los traductores, directores artísticos, dramaturgos y actores que se han dedicado a una nueva traducción de diferentes autores dramáticos. En la década de los ochenta volvió de nuevo a un primer plano el texto dramático después de que muchos teatros se distanciasen del “teatro de escena”. Se produjo un diálogo continuo entre la teoría y la práctica; para la conformación del constructo teórico se recurrió a experiencias teatrales concretas y a casos de estudio y las disertaciones teóricas se ilustraron ejemplos de textos concretos o de escenificaciones. Para ello se recurrió a los dramas de Shakespeare en cuanto fundamento de la investigación, al igual que a otros autores como Racine, Èechev y Brecht. Se investigaron asimismo las traducciones de los dramas de la antigua Grecia y Roma. Llama la atención el marcado pluralismo metodológico en la investigación de la traducción dramática. Junto al principio histórico-descriptivo nos encontramos con otros principios semióticos, estructuralistas y lingüístico-textuales, lo que dificulta la uniformidad de la terminología empleada en esta línea de investigación. Las últimas aportaciones hacen un uso frecuente de conceptos de la semiótica teatral o también del vocabulario propio del análisis de textos dramáticos referidos a la representación (Schultze, 1987:7-9). Nos ocuparemos más adelante de algunas cuestiones de las que se ocupa esta línea de investigación.

#### 4. LAS CONVENCIONES TEATRALES

De cara a comprender mejor la especificidad de la traducción dramática vamos a tratar en primer lugar en este punto la semiótica del teatro y, de forma especial, las convenciones teatrales. Definimos con Fischer\_Lichte (1990) el concepto de “convenciones teatrales” como “las reglas sintácticas, semánticas y/o pragmáticas (...), que han servido de forma notoria de fundamento a una determinada época o género” (Fischer-Lichte, 1990: 35). En el código teatral construido a partir del sistema, de la norma y del discurso se han establecido en el nivel de la norma. Las convenciones teatrales se apoyan en una expectativa de conformidad por parte del público, es decir, el público

que asiste al teatro espera que la representación se corresponda con unas determinadas reglas convencionales. Son arbitrarias en la medida en la que es arbitraria la asignación de un determinado significado a un determinado signo teatral, al igual que sucede con la arbitrariedad del signo lingüístico. A través de las convenciones teatrales se determinan las relaciones básicas abstractas entre el actor A, el espectador E y la figura del papel X. A partir de la definición minimalista del teatro, en cuanto que A representa a X mientras que X observa, se dan seis relaciones básicas. En su totalidad conforman el código teatral, supeditado a una determinada forma teatral (Ibíd.: 44). Esquematizaremos brevemente a continuación estas relaciones básicas (Ibíd.: 37-44):

Relación A-E (actor-espectador): Relación entre el escenario y el auditorio, el actor y los espectadores. Los actores no se dirigen directamente al público. Constituye el marco del resto de relaciones básicas.

Relación A-X (actor-figura del papel o representada): Relación entre el actor y la figura que representa. Se trata de una convención de estética de producción que determina el modo de la representación.

Relación E-X (espectador-figura del papel): Manifiesta la realidad representada. Convención estética de recepción que determina la recepción, la identificación con el papel frente a la distancia cómica o crítica y el efecto en cuanto catarsis o reflexión crítica.

Relación A-A (actor-actor): Relación del actor consigo mismo, o bien, de los actores entre sí. En el caso del actor concurren la obra y el creador.

Relación E-E (espectador-espectador): Interacción de los espectadores entre sí.

Relación X-X (figura del papel – figura del papel): Interacción entre las diferentes figuras representadas.

Cada forma teatral se basa por lo tanto en un código propio del que se suele servir normalmente una representación en particular. Pero

también es posible que se haga efectivo un cambio del código teatral a través de la misma escenificación. Para el traductor de textos dramáticos tiene una relevancia primordial el criterio de la comunicación teatral, de forma que se pueda ceñir principalmente a la relación A-E referida a la recepción, así como a la relación X-X relevante desde el punto de vista textual. Según Fischer-Lichte, la primera de ellas designa lo externo mientras que la segunda apunta a la comunicación interna (Fischer-Lichte, 1990: 46).

¿En qué medida son entonces importantes las convenciones teatrales para la problemática traductológica? Como ya se ha dicho antes, las convenciones en vigor en cada caso se consideran como ya dadas o como tematizadas en la escenificación. Dado que la traducción del texto dramático tiene lugar normalmente con vistas a su escenificación, se plantea la cuestión de si le es legítimo al traductor “escenificar traduciendo”, es decir, sustituir de forma activa las convenciones teatrales de la cultura de partida por otras de la cultura meta. Fischer-Lichte niega esta cuestión; desde su punto de vista, esto significaría que el traductor de textos dramáticos debería de sobrepasar sus competencias anticipándose al director artístico. En todo caso, podría modificar su traducción en ese sentido después de que se hubiese producido su escenificación. Desde este punto de vista, las competencias que le corresponderían al traductor de textos dramáticos no deja de ser una problemática muy debatida a la que nos aproximaremos con un poco más de precisión en adelante.

## 5. FACTORES DE LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS

### 5.1 La naturaleza dual del discurso dramático: La traducción frente a la escenificación

Vamos a ocuparnos con más detalle del texto dramático. El signo distintivo más importante del texto dramático es su dualidad fundamental en cuanto texto literario y en cuanto a parte de la acción teatral: “(...) *a play has a dual existence as a written text and as a script for performance*” (...) *the distinction (...) between the play text and the act of performance marks the line of demarcation between literature and drama*”



(Johnston, 1994: 57). Van den Broeck designa estas dos facetas como “*poetic-literary element*” y como “*element of spectacle*” (van den Broeck, 1986: 97). El texto dramático, en cuanto figura híbrida de ese estilo, forma parte de diferentes sistemas de signos que pueden ser tanto de naturaleza verbal como también no verbal, en una línea similar a la del código dramático y cultural.

Para el traductor, esto le plantea la cuestión de la estrategia de traducción adecuada; puede considerar el texto como un constructo unidimensional y traducirlo a modo de literatura. De esa forma se decide por la “traducción retrospectiva”, que reproduce el original fielmente de forma descriptiva y sólo tiene en cuenta la tradición literaria y las convenciones dramáticas de la cultura de partida. Es retrospectiva porque ese tipo de traducción se refiere a una representación pretérita, considerada como el *non plus ultra*. En nuestra opinión, una postura de este tipo se justifica solo en el caso de tragedias antiguas que apenas se representan en la actualidad.

La segunda estrategia por la que se inclina en mayor medida la investigación moderna es aquella que reconoce el texto dramático en su naturaleza dual de *literary text* y de *performance text* (Ibíd.: 98). Con ello pierde éste su autonomía convirtiéndose en una parte constitutiva del discurso dramático. Van den Broeck llama a esta estrategia *prospective translation* (van den Broeck, 1986: 100), es decir, la traducción desde el punto de vista de una o varias escenificaciones futuras. Dentro de esta estrategia distingue entre la reproducción, que pone el acento en la reproducción lo más fiel posible al original del texto de partida, y la reproducción en la que la creatividad pasa a un primer plano y el texto se vuelve a producir de nuevo teniendo en cuenta las normas de la cultura de destino.

Condicionado por la dualidad representada del discurso dramático surge aquí el problema del efecto recíproco entre lo que es la traducción y la escenificación. La relevancia que adquiere con ello la traducción y las tareas y límites que se le presentan en cada caso es algo muy controvertido y discutido en el ámbito de la investigación. Lo que es un hecho indiscutible es que los dos procesos suponen un tipo de cambio de código de un sistema de signos a otro, del sistema de una lengua al de otra lengua, o bien, de un código lingüístico al

código semiótico específico del teatro. En este último caso tienen también una función, además de los signos lingüísticos, los medios acústicos tales como la entonación y la melodía, así como los medios expresivos propios de la mímica y la gestualidad, lo que equipara la traducción y la escenificación en “el arte de elegir la jerarquía de signos” (Pavis, 1988: 118). Zuber-Skerrit (1984) designa también la escenificación como transposición (Zuber-Skerrit, 1984: 8-9) y con ello como una forma especial de la traducción.

La relación entre traducción y escenificación, y con ello la distribución de tareas entre el traductor y el director artístico, se ha polarizado en dos posturas controvertidas. Los partidarios de una de las posiciones postulan la equiparación entre traducción y escenificación en la medida en la que una traducción es una obra autónoma que alberga ya en sí misma una escenificación. La postura extrema afirmarí­a entonces que la traducción implica la escenificación de una obra en otra lengua (Zuber-Skerrit, 1984: 118). Los defensores de la postura contraria opinan que una traducción no tendría por qué determinar necesariamente su escenificación, sino que debería permitir al director artístico obrar con libertad, aunque esta libertad no está carente de límites en la medida en la que una traducción implica también siempre una interpretación. O, como lo formula Johnston: “Translation is always (...) an act of clarification” (Johnston, 1994: 59). De forma atenuada, podríamos decir que la traducción constituye más bien una preparación para la escenificación. Johnston (1994) formula así este punto de vista que nos parece del todo plausible: “*A play text is a special form of scripting which (...) cannot be taken as anything other than providing a springboard towards performance*” (Ibíd.: 57).

Las posturas reflejadas hasta el momento parten de la premisa de que al traductor no se le presenta ningún punto de referencia concreto sobre una escenificación previa en un determinado teatro. A ello hay que añadir el caso, muy infrecuente por otro lado, de que el encargo de traducción se da ya en relación con una determinada escenificación. Una traducción unidireccional de este tipo facilita y hace tener en cuenta al traductor en su trabajo, el cálculo de los factores que son relevantes de cara a la traducción.

En líneas generales, podemos decir que la traducción y la

escenificación están recíprocamente condicionadas y que, por lo tanto, resultan muy difíciles de separar. Parece tener más sentido unir, fusionar ambos conceptos en otro más comprensivo como el de la transferencia, como postula Pavis (1988): “(...) la verdadera transferencia tiene lugar en el plano de la escenificación en su conjunto” (Pavis, 1988: 139). O, dicho de otro modo, “(...) en el teatro, la traducción pasa a través del cuerpo de los actores y los oídos de los espectadores” (Ibíd.: 108).

### 5.1.1 La función de la escenificación

Una vez hechas estas consideraciones desde la perspectiva del traductor, vamos a considerar ahora de forma breve la función de la escenificación desde el punto de vista del director artístico. “*La mise en scène est une lecture en acte: (...). [Elle] fait toujours dialoguer le dit et le montré*” (Pavis, 1986: 120/121). Por lo tanto, para Pavis (1986), la escenificación está siempre ligada a una concretización, es decir, a una interpretación del texto dramático. Las diferentes escenificaciones en cuanto diferentes concretizaciones de un texto dramático son algo más que simples versiones, porque el director artístico erige en el escenario un mundo propio ficticio que se corresponde con el mundo ficticio del texto, pero que afirma también una cierta autonomía. Pavis va más allá y llega a formular que “*Les mises en scène d’un même texte dramatique (...) ne donnent pas à lire le même texte*” (Ibíd.: 117). Esto puede parecer justificado en el caso de representaciones muy distantes en el tiempo, pero nos parece demasiado atrevido el tomarlo como regla general. Antes bien preferiríamos tomar su concepto de la escenificación como metatexto (Pavis, 1986: 123), como un comentario que el director artístico hace del texto dramático, porque ilustra de forma manifiesta que el texto y la escenificación no se mueven en el mismo plano de tal forma que la representación se convierte en cierta manera en una “conversación sobre el texto”, sobre su contenido, sobre su ficción. Pavis distingue tres dimensiones de la escenificación, la autotextual, la ideotextual y la intertextual. De esta forma, cada escenificación puede contemplarse como una manifestación escénica aislada (autotextual), o en relación con su respectivo entorno político, social o psicológico (ideotextual), o bien en relación con otras posibles escenificaciones del mismo texto (intertextual) (Ibíd.: 125-126).

Otro punto vista importante es el del papel del espectador en el discurso dramático: “*La mise en scène (...) n'existe que lorsque le spectateur la relève, lorsqu'elle devient la projection créatrice du spectateur*” (Ibíd.: 123). El director artístico debe dejar espacio al público para que pueda hacer su propia interpretación de la escenificación si es que se quiere considerar ésta como definitivamente “realizada”. Según Meyerhold (1991), el espectador, junto con el autor, el director artístico y los actores constituyen de hecho los cuatro pilares básicos del teatro. No es de ninguna manera un “receptor” pasivo de lo que acontece en el escenario, sino que se le llega a considerar como el cuarto creador de la manifestación dramática. Por lo tanto, no es en definitiva tarea del director artístico “crear escenificaciones en las que, desde una perspectiva creativa se acaba con la capacidad de imaginación del espectador, en tanto en cuanto el escenario sólo debe limitarse a insinuar” (Ibíd.: 48).

## **5.2 Estatus de la traducción dramática: La traducción frente a la adaptación**

El traductor de obras dramáticas, en cuanto servidor de dos señores, tiene que tener una idea clara de la función de su traducción dentro de su estrategia traductológica. Tiene que tener en cuenta tanto la cultura de partida y el autor del texto dramático como también al público de la cultura de llegada. En este sentido, y como ha hemos constatado, la traducción dramática está siempre vinculada a la interpretación, se apoya continuamente en el tipo de lectura personal del traductor correspondiente: “(...) *any stage performance is an interpretation of the text, as any translation is an interpretation of the original*” (Zuber-Skerrit, 1984: 11).

El estatus que reciba en última instancia la translación depende en buena medida de la respectiva ponderación de esos tres elementos significados por el autor, la cultura de destino y la autoconciencia de traductor. Una traducción estrechamente orientada al original que respete en la mayor medida posible la intención del autor se designa como una translación en contraste con una adaptación o elaboración más orientada a la cultura de destino. En función de la ponderación de la creatividad traductológica, la translación se puede considerar como una versión o re-creación, es decir, en cierta medida como una

nueva creación del traductor. Las transiciones entre estas formas son fluidas, hay un gran número de matices o de escalonamientos graduales<sup>3</sup>.

Los puntos de vista sobre el estatus de la traducción dramática están muy fragmentados entre los científicos. La praxis dramática difiere mucho en función del país; mientras que en Francia domina la adaptación a la cultura de destino, el traductor alemán en los países de habla alemana se orienta lo más estrechamente posible al texto de partida para hacer reconocibles las particularidades culturales (Schulze, 1987: 10).

Algunos investigadores consideran la translación y la adaptación como dos polos contrapuestos, una posición extrema que puede ilustrar la cita siguiente: *“Adaptation and translation are not two sides of the one coin; they are in conflict with one another (...). The genuine adaptor is a co-creator who forges his own work in the light of the sun”* (Farrell, 1994: 53). Mientras que Farrell rechaza la adaptación en cuanto autorreflejo del traductor, Pulvers (1984) piensa con buenas razones que cada traducción dramática es una adaptación y una nueva creación (re-creación) del traductor: *“The translation of a play, (...) may be the starting point for the re-creation. Translating is no different from writing one’s own play”* (Pulver, 1984).

Si partimos del concepto de la transferencia citado más arriba, que agrupa dentro de un concepto traslatorio comprensivo la traducción y la escenificación, pierde justificación una polarización en la forma en la que defiende Farrell. Porque entonces cada traducción no es ya sólo una actividad lingüística sino dramática y, si es necesario, adaptación y comentario (Pavis, 1988: 113), apreciación a la que nosotros nos sumamos. De forma marginal citaremos todavía un punto de vista interesante que trae a colación un nuevo factor de la traducción dramática:

*Then I need to find out the characters that the story requires; clear a space for them in my imagination, give them room and time to grow. Get to know them, identify with them, feel with them, see the world through their eyes. [...] so the best plays don’t come from me, don’t come from the writer: they come from the*

*characters. [...] But the task of translating remains the basic creative task; to feel with the characters, become the characters. And listen to what they have to say. That is the foundation of a good translation* (Clifford, 1994: 265-266).

Con ello, la problemática de la adaptación, en contraposición a la translación, pasa completamente a un segundo plano, porque cuando una traducción dramática se orienta en función de los requerimientos de las figuras, permanece el foco en la ficción del escenario y la cultura de partida y la de llegada pierden su significado. Por supuesto que sigue permaneciendo la cuestión de la medida en la que las figuras dependen de las intenciones del autor.

### 5.2.1 El concepto de equivalencia

Junto a la cuestión de la medida en la que la traducción respeta al original está el concepto de equivalencia sobre el que ahora incidiremos de forma breve. Roman Jakobson (1971: 260-66) pone en duda en su ensayo “*On Linguistic Aspects of Translation*”, la posibilidad de una traducción equivalente de los textos literarios en general, porque no se puede reproducir el significado sin que se produzca una variación. Un ejemplo de ello sería quizá la traducción de estereotipos con una gran carga específica cultural y etnológica que sólo se pueden reproducir en el plano expresivo o interpretacional mediante un estereotipo equivalente en la lengua de llegada (Lorenz, 1990: 109). Sea como fuere, se plantea la cuestión de si es deseable, a fin de cuentas, una equivalencia así definida, normalmente construida a través de una reproducción fiel del denotado, en el caso de un texto literario y especialmente en el de uno dramático. Porque, como hemos visto, las traducciones literarias están siempre ligadas a la interpretación.

En la traducción dramática “no es válida la construcción de una cadena de unidades equivalentes sino la creación de una unidad dramática a partir de la acción y del discurso” (Snell-Hornby, 1984: 113). Para ello se tiene que reconfigurar de nuevo todo el tejido del texto, sin detenerse en la equivalencia de algunas unidades lingüísticas aisladas. En este sentido nos sumamos a la afirmación de Kruger (1986) cuando afirma que “*that difference in translation is not only unavoidable, but*

*structurally and historically necessary*” (Kruger, 1986: 9). En el caso del texto dramático, incluso la indeterminación lingüística constituye una condición previa, ya que estos “puntos de indeterminación” permiten su concretización en la representación escénica en la medida en la que se completan en cierta medida a través del arte de la escenificación y también de la recepción del público.

En nuestra opinión, y de cara al escenario nos parecen más importantes las relaciones dinámicas entre el texto de partida y las diferentes traducciones y elaboraciones que el concepto de equivalencia en sí mismo. En esta línea, Lorenz (1990) apunta: “[...] que las variantes significativas de una traducción en relación con otras traducciones del mismo texto de partida (...) ofrecen una explicación de las posibilidades de significado del mismo texto de partida” (Lorenz, 1990: 109). En el caso de la equivalencia se tiene que tener también en cuenta la estrategia de la traducción dramática que subyace en cada caso. Si se pone el foco en la consideración de la cultura de partida y de la intención del autor, se tendrán que tener más bien en cuenta las condiciones de invariancia. Van den Broeck (1986: 101) lo denomina “*adequacy factor*” en contraste con la expresión “*acceptability factor*” según el cual el traductor se orienta en la producción del texto más a las normas teatrales del país de destino, por lo que la traducción pone consecuentemente un mayor énfasis en la cultura de llegada.

### **5.3 Aspectos de la transferencia dramática**

#### ***5.3.1 Análisis del texto dramático***

Una vez asentado en este marco el estatus de la traducción dramática, vamos a ocuparnos ahora en detalle de los aspectos de la transferencia dramática. Consideremos en primer lugar el texto dramático partiendo de la base de que cualquier texto escrito para el teatro tiene que tener en cuenta la polifuncionalidad del signo teatral, así como de los sistemas de signos. De esta forma, por ejemplo, el diálogo, además de la función puramente lingüística, tiene también, desde el punto de vista de la acción en el escenario, una función pragmática y debe de dar al mismo tiempo soporte a la ficción dramática, que es lo caracteriza la multiplicidad de capas del texto dramático.

Snell-Hornby (1984) aduce cinco características relevantes en la traducción del texto dramático (Van den Broeck, 1986: 105-108):

- La bisección del texto en dos, uno principal (el diálogo) y otro complementario (las indicaciones escénicas).
- Su dinámica desde una perspectiva múltiple.
- La lengua en cuanto acción potencial en progresión rítmica.
- La máscara del lenguaje / idiolecto del papel.
- La lengua en cuanto experiencia detectable por los sentidos (papel de público).

La subdivisión del texto en dos, principal y complementario, implica que las indicaciones escénicas forman parte del texto dramático en sí mismo. Este punto es ciertamente controvertido, con posturas y opiniones dispares. Se las podría considerar como un tipo de metatexto, “*a text communicating the author’s idea about realizing the dramatic text on the stage*” (Link, 1980: 334), es decir, un tipo de comentario del autor. El diálogo en el escenario es un lenguaje artístico, “escrito para ser hablado pero, sin embargo, nunca idéntico a la lengua hablada” (Snell-Hornby, 1984: 105). Con la ayuda del lenguaje se puede expresar tanto la pertenencia a un determinado estrato social, como también la pertenencia a otra época, de forma que el traductor conservará en muchos casos el estilo lingüístico arcaico de una pieza antigua de cara a preservar el colorido histórico, porque “*language is determined by its particular society and time*” (Link, 1980: 30). Puntos importantes del análisis del texto dramático son, entre otros, la cohesión textual, es decir, la constitución o el tejido de las relaciones textuales y los eventuales modelos de reproducción, la densidad semántica, la aparición de elipsis, así como la dialéctica del discurso y las réplicas. El diálogo dramático, aunque debe ser claro, no debe perder del todo lo ambiguo, el secreto. Y es que el silencio es también texto: “*And what counts are not just the words themselves, but the gaps between the words. (...) What is left unsaid matters as much as what is said: and as translators we have to be sensitive to both*” (Clifford, 1994: 264).

La dinámica de perspectiva múltiple aspira a la multidimensionalidad del diálogo escénico: Es, al mismo tiempo, una conversación entre las figuras en escena y la comunicación entre el escenario y los espectadores. Lo que, transferido a las relaciones



básicas del código dramático apuntadas más arriba (apdo. 4) se trataría de las relaciones  $X \leftrightarrow X$  y  $A \leftrightarrow E$ , por la que se tiene que relacionar siempre la declaración dramática con la situación, la progresión del diálogo, la persona del orador y los espectadores. De ahí que se explique también la eficacia dramática de los medios lingüísticos ambiguos como la ironía, la metáfora, las alusiones, el anacronismo y el juego de palabras (Snell-Hornby, 1984: 106).

El aspecto de la lengua en cuanto acto potencial en progresión rítmica apunta sobre todo al ritmo de la oración y de la totalidad del texto que se ha de transformar en acción dramática y que se refiere a la acentuación, la intensidad, y la alternancia entre tensión y distensión en las declaraciones. Un elemento importante para el ritmo son también los signos de puntuación. La máscara lingüística designa el estilo individual del lenguaje de las figuras en la obra, donde también es invocada la voz, la mímica, la gesticulación y el movimiento en cuanto expresión de las emociones y que forman un todo armónico con el lenguaje. Aquí tiene cabida la demanda de un lenguaje “hablable” o “respirable”. La forma en la que el público recibe la función escénica depende del horizonte de sus expectativas, aunque también de la calidad del texto que tiene que estar constituido de tal forma que permita una comprensión oral espontánea. Además de ello, el traductor del texto dramático tiene que tener en cuenta el efecto intencionado de la obra, como la enajenación o la empatía, a través de la configuración del texto.

Los aspectos lingüísticos de la traducción de un texto dramático quedan estrictamente sintetizados en la siguiente afirmación de Johnston (1994):

*[...] in the act of translation, we are talking about the re-creation of a language that is, in the original, inherently creative, a system of echoes, repetitions, responses, dramatic mainsprings and correspondences which are all primed for the moments of performance and which contribute to that concordance and careful discordance of character voices which maintain the cohesion of the source text (Johnston, 1994: 62).*

Con cada nueva representación y, por lo tanto, con cualquier

nueva traducción, se constituye una *nueva lengua escénica*, lo que para el traductor supone cada vez un nuevo acto creativo (Ibíd.: 62).

### 5.3.2 Traduciendo para actores

Queremos destacar aquí un aspecto de la transferencia dramática que consideramos especialmente importante, la traducción “para actores” o también la “traducción de gestos”. El teatro vanguardista se ha denominado a sí mismo como el “*theatre of gesture*”. Antonin Artaud, uno de sus más importantes exponentes se queja del error de aquellos que libremente, según la palabra bíblica afirman que “... al principio fue la Palabra” (Artaud, 1991). Según él, en el escenario, el gesto precede a la palabra hablada, es la expresión verdadera de nuestro sentimiento, “*a language that speaks directly to our senses*” (Ibíd.: 96), mientras que las palabras sólo pueden describir lo que sentimos. La idea dominante sobre la traducción dramática sigue sin embargo poniendo al texto en el centro, la obra dramática se considera en cierta medida como un tipo de “representación del texto producido” (Corrigan, 1964: “*performed text*”). Frente a eso, Corrigan (1964) subraya: “*Gesture is (...) the source, cause, and director of language. (...) language in the theater must always be gestural, it must always act and never be descriptive. (...) When we can capture that quality in words we will then be writing (or translating) for the actors*” (Ibíd.: 97-98).

De acuerdo con esta interpretación, una unidad de traducción se compone del “*Gestus*” en cuanto articulación verbal, gestual y proxémica de una manifestación dentro de un determinado espacio teatral y social (Krugger, 1986: 6). La posibilidad de juego depende entonces de una relación armónica entre los gestos y el lenguaje, una propiedad que Pavis (1988) denomina como “*Körper-Wort*” (Pavis, 1988: 115).<sup>4</sup> Con ello se hace verdaderamente necesaria la escenificación simultánea de la obra durante el proceso de traducción, el juego y la contemplación en la misma medida de la perspectiva del director artístico, de los actores y de los espectadores.

Hay una imagen tomada del mundo musical que caracteriza el texto dramático, el de la partitura dramática que se ha de transformar en acción histriónica. Lo característico de una partitura dramática se debería trasladar, en un caso ideal, a otra lengua de tal manera que “el

actor no se dé cuenta durante la prueba de que está recitando un texto traducido” (Bednarz, 1969: 267). Un ejemplo de autor de este tipo de partituras dramáticas que ha percibido “la función histriónica inmediata del lenguaje en sí mismo” (Ibíd.: 62) es Shakespeare. “Shakespeare dirige a través de la palabra, sus dramas son (...) textos lúdicos y libro de escena al mismo tiempo” (Ibíd.: 67). Shakespeare alcanza este carácter de partitura en sus obras a través de medios lingüísticos como la onomatopeya, la variación de las colocaciones, o bien los rasgos prosódicos anómalos. Con la ayuda de este tipo de medios lingüísticos se puede controlar sobre todo el ritmo y con ello influir de forma decisiva en la posterior escenificación. Porque según Corrigan el ritmo y “*timing*” de las manifestaciones dramáticas determinan sensiblemente su significado – factores que se deben transferir lo más equivalentemente posible en la traducción: “*duration per se in stage speech is a part of its meaning, and stage time is based upon the breath*” (Corrigan, 1964: 106). Para un traductor dramático, el conocimiento de las reglas que rigen los textos escritos para el teatro, o el saber en qué se diferencia un texto dramático de otro literario constituyen unas condiciones previas ineludibles, por lo que tiene que poseer en cierta medida capacidades dramáticas.

### 5.3.3 La traducción del mito

El texto en cuanto partitura lúdica hace surgir la ilusión del teatro, hace las veces de nexo de unión entre la persona en un espacio de juego concreto, es decir, entre el actor y el público y entre las personas de un mundo imaginario de juego, como lo son las personas que participan en el drama (Snell-Hornby, 1984: 104), lo que afecta a las relaciones básicas  $A \leftrightarrow X$  y  $E \leftrightarrow X$  del código dramático. El texto, por lo tanto, tiene que ser eficiente en dos dimensiones diferentes, acercando un mundo lúdico ficticio a los espectadores con la ayuda de actuaciones concretas sobre el escenario.

En el nivel de mundo lúdico ficticio, Pavis (1988) asienta el concepto de mito que él define como “(...) tanto la adivinanza del texto y la metáfora que elabora como también el problema que pretende resolver” (Pavis, 1988: 136). Surge entonces la pregunta de si le es posible al traductor dramático de rescatar el mito en la lengua de llegada. O, expresado de otra forma, ¿es transferible entre dos

lenguas el mito del texto dramático? Postulamos aquí con Pavis que el mito, en cuanto núcleo de la ficción, no se puede transferir a otra lengua sin que se produzcan pérdidas. Porque el mito siempre tiene que ver con el pensamiento cultural de una determinada sociedad, es decir, con las condiciones marco espacio-temporales en las que se ha movido el autor dramático. Al traductor sólo le es posible la transferencia de algunos componentes del texto, mientras que los componentes temporales y espaciales o, en líneas generales el componente cultural no se puede localizar, o al menos difícilmente al nivel de la palabra (Pavis, 1988: 136). “[...] por eso el traductor, en vez de traducir el mito a otra lengua de la cultura de destino, sólo puede hacer una transferencia palabra a palabra del mito [...]” (Ibíd.: 136). Como ilustración de la intraducibilidad del mito que acabamos de mencionar podemos traer a colación la problemática de la (in)traducibilidad de los nombres propios. Si el autor dramático elige nombres propios con un significado metafórico para la caracterización de sus figuras dramáticas, ese significado mítico del nombre apenas se puede reproducir de forma adecuada en la lengua de llegada. Y es que no es infrecuente que aquel tenga algún tipo de connotación cultural que la cultura de destino no conoce. Por lo tanto, el traductor sólo puede recurrir a nombres propios con una expresividad similar en la cultura de destino, que en algunas circunstancias pueden tener una connotación cultural diferente, por lo que se termina reproduciendo una forma variada del mito.

Pavis llega a la conclusión de que una transferencia adecuada del mito siempre tiene que conciliar la traducción con la escenificación, porque sólo a través del discurso dramático en su totalidad se hace el mito traducible: “El mito creado por el escenario no pasa a través del texto, (...) sino (...) que se negocia a través del escenario y el gesto” (Pavis, 1988: 137).

#### **5.4 Modelo ejemplar de la traducción dramática según Pavis**

Queremos presentar en este punto, a modo paradigmático, un modelo de traducción dramática que nos parece plausible y que pone de manifiesto de forma gráfica todo el complejo proceso de la traducción. Pavis (1988) describe la traducción como un proceso de apropiación, literalmente: “la apropiación de un texto de partida a

través de un texto de llegada” (Pavis, 1988: 110). Parte aquí de la premisa de que el texto traducido [T] es tanto parte del texto de partida y de la cultura de partida como también parte del texto de llegada y de la cultura de llegada. Se asienta por lo tanto en dos enunciaciones situacionales que para él se solapan. La tarea del traductor es ahora la de encontrar un compromiso entre una situación enunciada pretérita desconocida para él, léase escenificación del texto original, y una situación enunciada actual todavía no conocida, es decir, la escenificación para la cual está pensada su traducción.

#### *5.4.1 La traducción como orden de sucesión de las concretizaciones*

En el transcurso del proceso de apropiación, el texto de partida recorre una serie de concretizaciones que explicaremos brevemente más adelante. El texto de partida contiene la interpretación de la realidad por parte del autor, por lo que está vinculado con la cultura de partida y determinado por ésta. La primera concretización la realiza el traductor dramático a través de su redacción escrita en el nivel lingüístico. Está íntimamente relacionada con la segunda concretización dramaturgica de la que él se ocupa en su función de dramaturgo. La tercera etapa la designa Pavis como la de la concretización escénica, es decir, la transformación del texto concretizado a nivel lingüístico y dramaturgico en la escenificación (por parte del director artístico o del colectivo del teatro). En este estadio, el texto sólo puede ser recibido por el público de destino. Tan solo con la apropiación del texto por parte del espectador, la así llamada concretización receptiva, se cierra el proceso de apropiación del texto de partida, porque ella decide su uso y su sentido. Para la traducción del texto dramático esto significa que “[...] una traducción (...) contiene siempre también una análisis dramaturgico, una escenificación y una alocución al público al mismo tiempo” (Pavis, 1988: 114).

#### *5.4.2 La traducción en cuanto supone una puesta en juego*

En su segundo modelo, Pavis designa el proceso de traducción como una “puesta en juego”. Para ello subdivide el espacio en el que tiene lugar el proceso en dos niveles, el verbal y el preverbal. El nivel preverbal significa un estado en el que coexisten el gesto y el texto y

contiene, antes de la consignación de la forma escrita del texto, todo los elementos que pertenecen a una situación declarativa en el teatro. Este estado prelingüístico, o fase 1 se concreta después en forma lingüística en el texto de partida o fase 2. Pavis parte de la base de que “[...] si queremos acceder desde este texto de partida al texto de llegada, tenemos que volver a una situación prelingüística” (Ibíd.: 120). El traductor, por lo tanto, tiene que “escenificar en espíritu” (fases 3 y 4) el texto durante su proceso de traducción. Pavis lo denomina como “[...] el traslado lúdico del texto de partida a una situación de enunciación en la que el texto se confronta con los gestos y el cuerpo del actor” (Pavis, 1988: 120-121). Para ello tiene que “poner espiritualmente en escena” el texto de partida que tiene delante con los medios de la cultura de partida además de imaginar también una escenificación equivalente en la cultura de destino. Tan sólo después es cuando está en situación de fijar su traducción por escrito (fase 5), lo que a su vez vuelve a tener lugar en el plano verbal. La traducción surgida de esta forma puede ser partícipe de diferentes escenificaciones en la lengua y la cultura de destino. El nexo de unión entre las fases 3 y 4 es, según Pavis, la así llamada *palabra-cuerpo* que une la presentación de la palabra, es decir, la imagen del acorde del signo lingüístico con la presentación del objeto que refiere su presentación visual.<sup>5</sup> El traductor tiene que relacionar por lo tanto la palabra-cuerpo de la cultura de partida con la de la cultura de llegada, lo que implica encontrar para cada gesto determinado de la cultura de partida un equivalente en la cultura de destino transformándolo en una determinada presentación de la palabra. Pavis designa su concepto de la palabra-cuerpo como una “representación que se aproxima a la unidad dramática de acto y expresión ocupando el lugar de la equivalencia” (Ibíd.: 123). Con ello nos muestra una alternativa viable al hasta hoy en día controvertido concepto de la equivalencia que, como hemos visto hasta aquí, no se ha mostrado como adecuado en el contexto de la traducción dramática.

## 6. APORTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN DRAMÁTICA A LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

El análisis anterior del proceso de traducción nos plantea ahora la cuestión de la recepción del texto dramático traducido a la cultura de destino en función de su eventual influencia en esa cultura, es decir

ver qué aportación presta la traducción dramática a la comunicación intercultural. “[...] *translation is like a living interacting organ by which the intellects of differing cultures communicate with one another*” (Zuber-Skerrit, 1984: 3). Cada texto está insertado en un determinado contexto y una determinada cultura. Cada traducción de un texto contribuye por lo tanto al intercambio entre las diferentes culturas de forma que los diferentes modos de pensar y los conceptos específicos de cada cultura se confrontan entre sí. En este sentido nos solidarizamos con la definición de cultura que propone Pavis en cuanto a “memoria de la colectividad no innata” (Pavis, 1988: 129), que ha almacenado determinados conceptos del mundo, de las personas y del arte. Un texto literario sólo es en principio legible en relación con la cultura reinante porque contiene una interpretación cultural de la realidad a través del autor (Ibíd.: 110). Esto afecta en gran medida a los textos dramáticos porque aquí aparecen también, además de las diferentes visiones culturales individuales del autor, las convenciones culturales específicas de la escenificación, de la gesticulación y de la mímica de los actores o también de la forma en la que está constituido el drama en prosa o en verso. La misma forma de la representación teatral constituye ya en sí misma una forma de expresión de la cultura: “[...] *the first cultural act consists of tracing a circle around the stage event and thus of separating performance from non-performance, culture from non-culture, interior from exterior; the object of the gaze from the gazer*” (Pavis, 1992: 8).

### 6.1 El extrañamiento de la traducción en contraposición a la traducción alienante

Si se ha de transferir una obra de teatro de una cultura de partida a otra de llegada, esta acción se realiza, como hemos visto, por medio de un acto de transferencia que abarca la traducción y la escenificación. En este punto la escenificación cobra un papel protagonista especial: “*Mise en scène*’ is a kind of ‘*réglage*’ between different contexts and cultures (...)” (Pavis, 1992: 6). La escenificación es siempre una forma de apropiación de una cultura ajena. Con la ayuda de una escenificación de actualidad se puede superar también, además de la distancia cultural, la distancia temporal de una obra: “*All artistic interpretation is subject to historical change. (...) a play may be produced as belonging to all time*” (Link, 1980: 48). Pavis (1992) visualiza la transferencia intercultural de una obra de teatro por medio del símbolo

de un reloj de arena (*hourglass of cultures*) (Pavis, 1992: 4). Si la obra dramática, figurada por la arena, recorre ese reloj de arena desde la cultura de partida a la de llegada, se generan dos riesgos; puede ser triturada como en un molino de forma que se sacrifiquen sus particularidades culturales específicas de partida sin llegar a recibir una nueva forma adecuada en la cultura de destino o bien existe el peligro de que la obra dramática sea absorbida por la cultura de destino en su forma original casi sin filtrar, como a través de un embudo. Estos son los dos casos extremos de la transferencia intercultural entre la cultura de partida y la de llegada. Ahora se debe analizar con más detalle, qué procedimientos de apropiación de una cultura extraña existen y a qué tipo de operaciones dramáticas están ligados. Se puede adelantar que la transferencia intercultural nunca tiene lugar de forma unilateral, sino que las culturas de partida y de llegada siempre ejercen entre sí una influencia recíproca: “*The hourglass is designed to be turned upside-down, to question once again every sedimentation, to flow indefinitely from one culture to the other*” (Ibíd.: 5).

La cuestión central es ver en qué medida se pueden conservar las particularidades culturales de partida de la obra a transferir y en qué medida se pueden adaptar éstas a los requerimientos de la cultura de destino. Para ello se dan procedimientos enfrentados entre sí: el extrañamiento y la alienación (Zuber-Skerrit, 1984: 4). En el caso del extrañamiento se conservan en la medida de lo posible elementos culturales y lingüísticos del original para no destruir el “encanto” especial de la obra. Este procedimiento puede suponer una penalización de la comprensibilidad para el público de destino. En el caso de la alienación, la obra sufre en cierta medida una “alienación” de su cultura de partida, en la medida en la que se equipara lo más posible a la cultura de destino. De esta forma, por ejemplo, se sustituye un dialecto del original por un dialecto comparable de la cultura de destino o bien se adapta el estilo lingüístico a las particularidades culturales de destino. Existe aquí el peligro de una simplificación del original. En paralelo a ello, van den Broeck (1986) distingue en el nivel del proceso dramático entre *conventionalization* y *innovation* (van den Broeck, 1986: 102). En el caso de la convencionalización la obra sufre una alienación, es decir, se adapta al contexto dramático de la cultura de destino, por lo que se instrumentaliza la transferencia en aras de estabilizar el código dramático de la cultura de destino. La innovación,



por el contrario, trabaja con escenificaciones extrañadas de cara a integrar a través de esas lesiones normativas apuntadas, unos elementos alternativos en el propio código dramático, lo que hace que la traducción dramática se convierta en un factor de innovación dramática “[...] *idiosyncratic violations of norms may gradually become widespread, even institutionalized, and – as a result – cause changes in the norms themselves*” (Tourey, 1980: 181). Lo deseable sería una vía intermedia en el paso entre ambas culturas en la forma en la que simboliza con el reloj de arena de Pavis al que antes hemos aludido. Para ello, es necesaria en primer lugar la ponderación de la distancia entre las culturas implicadas, las dimensiones, por lo tanto, del conocimiento común que presumimos puede tener el público de la obra original y el público de la cultura de destino (Turk, 1990: 90). ¿Se tiene que orientar la traducción en función de ese conocimiento presupuesto, adaptar por lo tanto al horizonte de recepción de la cultura de destino? Si seguimos el último de los planteamientos asumiremos entonces el concepto de cultura en un sentido rígido. Pero la cultura es una manifestación en cambio continuo. Esto significa que a través de la recepción de la obra traducida en sí misma se puede modificar completamente en el público de destino el marco del conocimiento que le presuponemos (Ibíd.: 92). Y es que “[...] *the culture that the spectators reconstitute and which in turn constitutes them as spectating subjects is in perpetual mutation*” (Pavis, 1992: 19). Por esta razón pensamos que es más adecuado optar por una mayor orientación de la transferencia al original, aunque sólo sea para evitar el peligro que conlleva una ponderación excesiva de la propia perspectiva cultural del etnocentrismo. Al público de destino no se le debería privar de la posibilidad de una confrontación y, en su caso también, de un roce intelectual con la cultura extraña. Como hace observar Pavis con acierto: “*Theatre should not interpret, it ought to give us the opportunity of contemplating a work and thinking about it*” (Pavis, 1992: 20). Tan sólo de esta forma obtiene la cultura de destino la oportunidad de una ampliación de su horizonte de recepción, además de que se puede aportar una mejor comprensión y un mayor fruto mutuo entre las diversas culturas. Es por lo que nos gustaría insistir en la función enriquecedora que la traducción literaria en general y la traducción dramática en especial tienen desde el punto de vista de la comunicación intercultural.

Apuntar por último que la traducción dramática representa para el traductor una ocupación *relacionada con el ser*, porque su actividad profesional está también siempre ligada a un tipo de cambio de papeles lingüísticos. O, como lo expresa Kohlmayer (1985), “el traductor literario (...) es y sigue siendo un actor sentado en el escritorio...” (Kohlmayer, 1985: 2).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Koller (1998) aborda esta complejidad afirmando que, en el caso de los textos literarios, suponemos que la generalidad y la particularidad, el todo y la parte, el contenido y la forma, las macro y microestructuras textuales, como también una obra única en sí misma y en cuanto parte de la literatura nacional y de la literatura mundial están en un relación dialéctica entre sí que ni es casual ni arbitraria.
- <sup>2</sup> Tomaremos en adelante las expresiones de drama y teatro como conceptos generales de la forma artística, identificando por separado en cada caso el texto dramático y la escenificación.
- <sup>3</sup> Tomaremos en adelante las expresiones de drama y teatro como conceptos generales de la forma artística, identificando por separado en cada caso el texto dramático y la escenificación.
- <sup>4</sup> La terminología usada en la investigación es ciertamente poco uniforme. Algunos científicos entienden por translación el tratamiento lingüístico y literario del texto dramático y por adaptación la preparación para la escenificación (“*transposition into stage production*”). Véase Johnston (1994) y Link (1980).
- <sup>5</sup> Apunte del autor. Literal, del alemán: palabra-cuerpo.
- <sup>6</sup> Pavis aplica aquí la teoría de Freud a su modelo de traducción.

## OBRAS CITADAS

- Bednarz, K. 1969 *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen*. Viena: Anton C̄echovs. Diss.
- Clifford, J. 1994 “Translating The Spirit Of The Play” en ed. David Johnston, *Stages of translation; essays and interviews on translating*

- for the stage*. Bath: Absolute Classics. 263–270.
- Corrigan, Robert W. 1964 “Translating for Actors” en Arrowsmith, William / Shattuck, Roger eds., *The Craft and Context of Translation. A Critical Symposium*. New York: Garden City. 95–106.
- Farrell, J. 1994 “Servant of Many Masters” en David Johnston ed., *Stages of Translation; Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics. 45–55.
- Fischer-Lichte, E. 1990 “Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen”. En Schultze, Brigitte / Fischer-Lichte, Erika / Paul, Fritz / Turk, Horst ed., *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater, Schriftenreihe 4). 35–62.
- Jakobson, R. 1971 *Selected Writings. Volume II: Word and Language*. The Hague. Paris: Mouton.
- Johnston, D. 1994 “Theatre Pragmatics”. En David Johnston ed., *Stages of Translation; Essays and Interviews on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics. 57–66.
- Kohlmayer, R. 1985 “Sprache, Theater, Übersetzen” en *Die Schnake, Zeitschrift für Sprachkritik. Satire, Literatur* 7, 1–2.
- Kohlmayer, R. 1996 *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenedition*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Koller, W. 1988 “Die literarische Übersetzung unter linguistischem Aspekt”. En Kittel, Harald ed., *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 2)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 64–85.
- Kruger, L. 1986 *Translating (for) the Theatre: The Appropriation, Mise en scène and Reception of Theatre Texts*. Ph. D. Thesis. Cornell University.
- Link, Franz H. 1980 “Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts” en Zuber, Ortrun ed., *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press. 24–50.
- Lorenz, S. 1990 “Aber bitte kein Drama à la Ibsen...”. En Schultze, Brigitte / Fischer-Lichte, Erika / Paul, Fritz / Turk, Horst ed., *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater, Schriftenreihe 4). 95–112.

- Meyerhold, W. 1991 "Der Zuschauer als 'vierter Schöpfer'" en Lazarowicz, Klaus / Balme, Christopher ed., *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 475–477.
- Pavis, P. 1986 "Du texte à la scène: un enfantement difficile" en *Forum Modernes Theater*. Narr. 1,115–127.
- 1988 *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr.
- 1992 *Theatre at the Crossroads of Culture*. London / New York: Routledge.
- Plack, I. 2002 *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandellos Bühnenwerk*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.
- Pulvers, R. 1984 "Moving Others: The Translation of Drama" en Zuber-Skerritt, Ortrun ed., *Page to Stage. Theatre as translation* Amsterdam: Rodopi. 23–28.
- Schultze, B. 1987 "Theorie der Dramenübersetzung – 1960 bis heute: Ein Bericht zur Forschungslage". *Forum Modernes Theater*. 2, 5–17.
- Schultze, B. / Fischer-Lichte, Erika / Paul, Fritz /. Turk, Horst eds. 1990 *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater, Schriftenreihe 4).
- Snell-Hornby, M. 1984 "Sprechbare Sprache – spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung" en Richard J. Watts., Urs Weidmann eds, *Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday*. Tübingen: Narr. 101–116.
- Toury, G. 1980 "The Translator as a Nonconformist-to-Be, or: How to Train Translators So As To Violate Translational Norms" En Wilss, W. ed, *Angewandte Übersetzungswissenschaft*. Århus. 180–195.
- Turk, H. 1990 "Konventionen und Traditionen" en Schultze, Brigitte / Fischer- Lichte, Erika / Paul, Fritz /. Turk, Horst eds., *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater, Schriftenreihe 4). 63–93.
- Van den Broeck, R. 1986 "Translating for the theatre" en *Linguistica Antverpiensia*. 20, 96–100.
- Zuber-Skerritt, O. 1984 "Translation Science and Drama Translation" en Zuber- Skerritt, Ortrun ed., *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi. 3–11.