

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

La búsqueda del sentido
Adaptación o traducción del texto dramático.

Catalina Teuly
Cuerpo B del PG
18 de diciembre de 2015
Licenciatura en Dirección Teatral
Ensayo
Historia y Tendencias

Índice

Introducción	4
Capítulo 1.	
El lenguaje como sistema. Traducción, adaptación o versión	11
1.1 Semiótica: contenido y forma	11
1.1.1 Ferdinand de Saussure: El padre de la <i>lingüística estructural</i>	12
1.1.2 Charles Sanders Peirce: Concepción tirádica del signo	13
1.1.3 Umberto Eco: La cultura de masas	14
1.1.4 Roland Barthes: El metalenguaje	16
1.2 Traducción: definición y estructura	17
1.3 Los límites entre traducción literal, adaptación o versión	20
1.4 La figura del traductor	21
1.5 Hermenéutica	22
Capítulo 2.	
La dramaturgia	25
2.1 El género dramático	27
2.2 La imagen literaria y la imagen teatral	33
2.3 La estructura dramática	37
2.4 El dramaturgo y el dramaturgista	39
Capítulo 3.	
Sobre la traducción de teatro	40
3.1 La traducción de la palabra a la escena	41
3.2 Problemas sobre la interpretación del texto	45
3.3 Problemas de la traducción teatral	46
Capítulo 4.	
La traducción a cargo de Rafael Spregelburd	49
4.1 Características del teatro de Pinter y Kane	50
4.2 <i>Betrayal</i> de Harold Pinter (1978)	53
4.3 <i>4.48 Psychosis</i> de Sarah Kane (2001)	59
Capítulo 5.	
Spregelburd al inglés	70
5.1 Características del teatro de Spregelburd	71
5.2 <i>Stupidity</i> traducción de Crispin Whittell (2004)	73
5.3 <i>Panic</i> traducción Jean Graham-Jones (2007)	80
Conclusiones	86
Imágenes seleccionadas	92
Referencias bibliográficas	94
Bibliografía	99

Índice imágenes seleccionadas:

Imagen 1: Organización formal	92
Imagen 2: Versión	93

Introducción

Dentro del universo teatral no existe manera de fijar su representación, ya que se si filma una obra de teatro se convierte en un objeto cinematográfico, del mundo de lo audiovisual; lo único que se sostiene de lo que se ha hecho, es un texto atravesado por años y años de traducciones, recortes, interpretaciones y versiones, junto con una idea o reconstrucción antropológica de lo que se supone que sucedía dentro de un espectáculo. De esta manera el texto dramático es el vehículo que conduce y documenta la transferencia de este arte.

El presente proyecto de grado, titulado *La búsqueda del sentido: adaptación o traducción del texto dramático* reflexiona sobre la construcción de obras dramáticas, su traducción a otra lengua y la relación de fidelidad entre ambas.

En materia de traducción, la interpretación de una pieza se halla atravesada por las variables que gobiernan los criterios contextuales de selección y omisión, como a su vez, la traducción de un texto permite la relación entre personas que separadas por sus dialectos nunca hubiesen podido encontrarse. A través de diversos capítulos se desarrollará un estudio de la dramaturgia, las características del género y la disciplina teatral para analizar las herramientas que se necesitan para su traducción o versión.

“La traducción sigue siendo una tarea inacabada e inacabable, cada generación, cada nuevo grado de evolución de las lenguas piden una renovación de las traducciones.” (López García.1996, p.21). En la naturaleza teatral el concepto de traducción de una pieza dramática de una lengua extranjera a la lengua madre del intérprete, o viceversa, se puede abordar de distintas formas. El presente proyecto de grado pretende delimitar su análisis a la obra del dramaturgo y traductor argentino Rafael Spregelburd, considerado un gran referente del teatro, ya que sus textos han sido publicados y traducido en todo el mundo. Sus obras han sido editadas en Argentina, Reino Unido, EEUU, Francia, México, Italia, Alemania, Chile, Colombia, Uruguay, España, República

Checa, Suecia, Suiza, Croacia y traducidas al inglés, francés, alemán, checo, sueco, eslovaco, catalán, neerlandés, italiano, polaco, croata, ruso, griego y portugués. A su vez, él es también traductor del inglés y del alemán, responsable de las traducciones argentinas de Harold Pinter, Steven Berkoff, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Reto Finger, entre otros. De esta manera, se observará su trabajo como traductor de piezas teatrales de habla anglosajona al español, y traducciones al inglés de sus obras.

En términos de adaptación y traducción, un asunto difícil de delimitar en algunos casos de la dramaturgia, es dónde empieza una y dónde termina la otra. Se buscará determinar cómo se resuelve la traducción de una pieza teatral, poniendo como meta final el sentido. De acuerdo con el desarrollo teórico, el presente proyecto de graduación (PG) se enmarca en la categoría de ensayo ya que es un trabajo que se centra en la reflexión a partir de una problemática. Se pretende reflexionar sobre dicha temática, indagar y estudiar las características de la construcción de un texto dramático y los aspectos a tener en cuenta a la hora de traducir. Se generará una mirada nueva y personal sobre el asunto basándose en documentación académica relacionada al recorte espacio temporal realizado. Proponiendo una nueva mirada, con aportes originales y una clara opinión sobre el concepto trabajado. La línea temática es historia y tendencias, ya que consiste en un relevamiento terminológico construido desde el campo de la traducción y el quehacer teatral, como también el uso de un vocabulario propio de la especificidad del área teatral situada en un contexto en particular.

Para el examen de las traducciones, se empleará la metodología del análisis textual, habitual en las humanidades. Esto supone una constante remisión al objeto de estudio. Por ello, en virtud de una mayor claridad expositiva, resultará inevitable la inclusión de fragmentos de los textos analizados, ya que la referencia constante a un anexo volvería tedioso el desarrollo del argumento y, peor aún, dificultaría su comprensión. Dado, además, que algunas de las unidades de análisis presentan configuraciones textuales

anómalas (doble columna, manejo idiosincrático del blanco de la página y los espacios), y que las mismas no pueden sino considerarse parte del objeto en virtud de las características propias de la lengua poética (Tiniánov, 2010) será necesario en tales casos respetar dichas singularidades, transgrediendo en la menor medida de lo posible los estilos de cita prescritos por las normas empleadas en el sistema de referencias de este proyecto de graduación.

En un nivel general el motivo que impulsa el PG es una gran curiosidad por el funcionamiento del hecho teatral y sus posibilidades de llegada a diferentes tipos de público. Por diferentes tipos de público nos referimos en particular al contexto socio culturales, es decir, observar la actividad teatral y su desarrollo según su locación geográfica. A que cánones responden diversas regiones en cuanto a su producción y consumo teatral. Existen diversos escritos, teorías y pruebas sobre la materia teatral, pero dentro del funcionamiento de las características del consumo de la actividad teatral sigue primando una mística la cual no se puede captar en una definición.

Indagar para intentar comprender cómo es que opera la maquinaria teatral no deja de ser una temática innovadora, ya que la representación teatral se encuentra en constante movimiento. La integración de la globalización y los avances tecnológicos a la distribución de material dramático, ya sea por filmaciones de un espectáculo teatral o un creciente conocimiento de obras teatrales a nivel global y su fácil acceso, llevan a que se genere un mayor alcance a la producción global de teatro, lo cual resulta en más oportunidades, mas llegada y mucha más variedad de piezas para estudiar, contemplar y compartir, las cuales eventualmente deben ser traducidas o adaptadas.

Identificar la manera más simple y concreta posible para llevar una obra argentina a otro continente, otra cultura, otra lengua es la intención del presente PG. El objetivo general de este PG es analizar los métodos aplicados por traductores de textos dramáticos para determinar su efectividad en la búsqueda del sentido. A su vez, como objetivos específicos, se ofrece un relevamiento de trabajos de traducciones y adaptaciones de

textos dramáticos del inglés al castellano y del castellano al inglés. También se busca marcar una concepción de elementos fundamentales a tener en cuenta a la hora de traducir un texto dramático y estudiar sus métodos. Es entonces que se analizarán teorías sobre la problemática de la traducción para la escena y se aplicarán a casos puntuales de obras argentinas.

El aporte del proyecto de grado está en generar una nueva mirada para analizar las razones por las cuales un autor decide traducir o adaptar una obra de teatro, en qué consisten y cómo se trabajan estas disciplinas. Qué se quiere decir, donde está puesto el foco y cuál es la finalidad. Se considera que el proyecto es viable ya que existen autores y pensadores que han puesto en discusión este tema. A su vez, al acotar el objeto de estudio al caso del autor argentino, resulta factible la investigación, ya que existen publicaciones sobre su trabajo y sus hallazgos y pensamientos sobre la temática. Por otra parte, las obras que se utilizaran para trabajar, analizar y ejemplificar serán de autores angloparlantes, que fueron elegidos por Spregelburd y con quienes ha trabajado en varias oportunidades.

Dentro de los antecedentes que sirven de base para este PG, se encuentra el proyecto de grado titulado *Valores Estéticos en el Diseño* de Caro (2014), que expone el origen de la palabra estética, su orden filosófico, proponiendo una definición y observando como la estética tiene que ver con el ámbito donde se conectan los entes sensibles físicos con los valores. Aporta sustento teórico al presente ensayo de manera que plantea pensar la estética en términos de traducción o adaptación para encontrar sentido y empatía en el receptor.

También el trabajo de Caraballo (2014), resulta de interés ya que habla sobre la temática de la identidad y la pertenencia. Indaga sobre el contexto de aparición de la obra y lo identitario en un mundo globalizado. Los conceptos que el alumno desarrolla se pueden trasladar y aplicar a la disciplina teatral, y así a la dramaturgia, su traducción o adaptación para buscar sentido.

El trabajo de Pezzi (2011) estudia la problemática y las contradicciones de la estética, el contexto, conceptos fundamentales a trabajar a la hora de convertir un texto de un lenguaje a otro. Rothamel (2012), trata la problemática de no lograr conseguir el material específico, en este caso para la construcción de calzado, y la necesidad de adaptación de un material de similares características. En cuanto al presente ensayo, el concepto de adaptación que se desarrolla para hablar de materialidad para la construcción del objeto calzado, puede trasladarse a la disciplina teatral y el lenguaje. La traducción de un texto dramático, en algunos casos, no funciona de manera literal o textual, sino que se debe realizar un ajuste o adaptación que consiga resultados similares al original.

El proyecto de Mana (2012) estudia la necesidad de conocer cada uno de los elementos que componen un producto, lenguaje, estilo y concepto para la realización de un envase. Comprender la identidad de un producto es una de las bases a tener en cuenta a la hora de traducir o adaptar un texto. Es preciso conocer el material, en el caso del presente PG, el texto y cómo funciona para poder trasladarlo a otro idioma. Al igual que Taiah (2011) quien en su proyecto de grado, titulado *La materialización de la idea. Investigación y reflexión acerca de la actividad creativa y su funcionamiento*, analiza la idea, de carácter inmaterial, aprehensible únicamente mediante el intelecto, y el ente físico, tangible y accesible al conocimiento sensorial, desarrollando dos conceptos interesantes para pensar a la hora de traducir un texto dramático, el de la idea, lo intangible, junto con el ente físico, la palabra.

El PG de Watson (2012) trabaja la problemática que genera el uso poco eficaz de signos y la confusión de términos. El aporte hacia el presente PG es respecto a la problemática que surge a la hora de traducir un texto cuando se confunde una expresión o un término. El proyecto propone un análisis de los signos, los orígenes, sus demás usos y todo lo que se debe tener en consideración para interpretar un signo y poder aplicarlo.

Juliana Barona Morales (2014) analiza la diferencia entre el diseño universal y el específico. Entender las diferencias entre las temáticas universales del ser humano y las

específicas de una sociedad y cultura es muy importante a la hora de abordar una traducción: qué se puede trasladar a cualquier idioma, ideología y sector y qué debe ser adaptado o modificado para cumplir con el efecto.

Por último los proyectos de Altarelli (2011) y De Gonzalo (2011) reflexionan sobre la historia del teatro argentino. Sus estudios son de mucha utilidad para buscar puntos en común con otra cultura o grupo y contemplar las posibilidades de una traducción o adaptación.

El proyecto de grado se estructura en cinco capítulos. En el primero se desarrolla un desglose de terminología. Comienza por un acercamiento a la semiología de la mano de sus mayores exponentes, Ferdinand de Saussure (1945), Charles Sanders Peirce (1986), Umberto Eco (1985) y Roland Barthes (1993). Luego se introducen los conceptos de traducción, adaptación y versión de una obra literaria y, a su vez, se dibujan los límites entre ellos. Continuando con una mirada sobre la figura del traductor y su rol. Finalmente se ofrece una breve introducción al concepto de Hermenéutica asociado a autores como Schleiermacher (2000) y Gadamer (1984).

El segundo capítulo habla específicamente de la dramaturgia como género literario, su definición y su lugar, así como sus características y sus aportes a la literatura, se establecerá que, su característica más singular es que es un género pensado para ser puesto en acción. De esta manera se desarrolla la labor del dramaturgista, personaje en el mundo teatral que ocupa un lugar distinto al del dramaturgo, un oficio que no se ejerce en la Argentina pero sí es esencial en el teatro europeo.

El tercer capítulo se centra en la traducción de la obra dramática: la traducción de la palabra a la escena, las particularidades del estilo, el contexto de la obra y su forma, características que deben primar a la hora de construir la traducción, para mantener la matriz de la pieza y conservar el sentido. Se procede a evidenciar problemas sobre la interpretación del texto y por consiguiente el resultado de su traducción.

El cuarto capítulo, por su parte, realizará un análisis del trabajo de Rafael Spregelburd como traductor de dos obras en inglés que representan aspectos muy distintos del género teatral. Spregelburd explica en una entrevista cómo el traducir consiste en buscar el sentido pero no el significado, ya que considera dichos conceptos entidades opuestas, y el sentido está regido por infinidad de factores, región geográfica, religión, lenguaje, ideología, contexto histórico, etcétera. Explica que traducir es pasar de un lenguaje a otro, lo cual puede entenderse como pasar de una lengua a otra, del alemán al castellano o de una forma de lenguaje a otra, de la escritura a la representación. Por un lado, se estudiará la obra *4.48 Psychosis*, de la dramaturga británica Sarah Kane (2001), cuyo lenguaje varía del naturalismo a un enunciado de carácter poético y abstracto y, por el otro lado, *Betrayal* de Harold Pinter (1978), dramaturgo británico, cuya narración se desarrolla cronológicamente a la inversa.

En el quinto y último capítulo se observará cómo se tradujeron dos reconocidas obras de Spregelburd del español al inglés de la mano de dos traductores distintos. Primero se prestará atención a como se interpretó el texto *La estupidez* (2004), obra que ha circulado diversos ámbitos del mundo teatral. Por último, se analizará la traducción del texto *El Pánico* (2004), obra destacada y premiada por la crítica local.

Capítulo 1. El lenguaje como sistema. Traducción literal, adaptación o versión

Para adentrarse en el universo de la traducción es preciso empezar por estudiar el lenguaje, su estructura, su forma y su relación con otras lenguas. Se necesita comprender conceptos que trabajan la lingüística y la semiología para poder incorporarlos a la hora de pensar traducir una lengua.

Este capítulo estudiará por tanto conceptos de la semiología trabajados por autores como Saussure (1945), Peirce (1986), Eco (1985) y Barthes (1993), significativos y específicos al objeto de estudio, además de contemplar la semiótica de la cultura que propone Peter Troop (2003) para luego adentrarse en la traducción, analizando su estructura y sus límites de acuerdo con los escritos de García Yerba (1994) con respecto a las teorías de Schleiermacher contrarrestados con Susan Bassnett (2002) y Roman Jakobson (1971). Se investigará sobre el lugar y la figura del autor/traductor, de acuerdo con conceptos de Schleiermacher (2000) y Vladimir Nabokov (1941), en la traducción y se abordará el concepto de Hermenéutica y su relación con la traducción de acuerdo al pensamiento de Gadamer (1984) y Schleiermacher (2000).

1.1 Semiótica: contenido y forma

La semiótica o semiología es la ciencia que trata de los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas. Ferdinand de Saussure (1945) fue el primero que habló de la semiología y se refirió a ella como una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. El americano Charles S. Peirce (1986), por su parte, concibe igualmente una teoría general de los signos que identifica como semiótica. Ambos términos basados en el griego *semenion*, significan signo. Umberto Eco (1985) identifica a la semiótica general y la filosofía del lenguaje, mientras que Roland Barthes (1993)

estudia la sustancia de la expresión, el lenguaje que no está predestinado a significar sino que se caracteriza por su función.

1.1.1 Ferdinand de Saussure: El padre de la *lingüística estructural*

Los estudios del profesor suizo Ferdinand de Saussure (1945) sobre el lenguaje fueron y serán fundamentales para comprender la semiología. Uno de sus primeros desarrollos teóricos propone concebir la lengua como un sistema. De esta forma cada elemento se establece y distribuye para accionar de una manera relacionada, en forma de unidad. El sistema está a su vez determinado por dos conceptos que el autor denomina sincronía y diacronía, los cuales colaboran en otorgar sentido. El primero se refiere al estudio de la lengua en su estado actual o en una época determinada, mientras que el segundo se propone estudiar el sistema a lo largo del tiempo, sus cambios y evolución.

Análogamente, el autor distancia el concepto de lengua y hace referencia a ella como la estructura, los códigos, el mecanismo, lo concreto del habla, la acción individual de cada hablante: “Al separar la lengua del habla (*langue et parole*), se separa a la vez: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental”. (1945, p. 41).

En relación con la lengua, Saussure (1945) desarrolla el concepto de signo, la composición entre un significante, la representación sensorial de algo y su significado, el concepto en sí. Estudia cómo el signo y su valor son arbitrarios, ya que no existe relación fónica ni gráfica que ancle una idea o concepto con la palabra que le fue atribuida a dicho concepto o idea para nombrarlo. Pero hay un límite, ya que la construcción del lenguaje presenta una convención establecida. El signo es arbitrario en el sentido que la conexión entre significante y significado no se basa en una relación causal. Esto quiere decir que distintas lenguas pueden desarrollar signos diferentes resultando del vínculo particular entre su significante y su significado. El principio de arbitrariedad opera en forma conjunta

con el segundo principio de Saussure (1945), que afirma que el significante siempre es lineal. Lo que implica que los sonidos de los cuales se componen los significantes, dependen de una secuencia temporal. Mientras que la linealidad del significante es una cadena, la arbitrariedad entre ambas partes del signo es un vínculo único. Es así como desarrolla que el sistema de la lengua que estudia los signos es la semiología.

1.1.2 Charles Sanders Peirce: concepción triádica del signo

Teniendo en cuenta la postura de Saussure (1945), se pueden incorporar conceptos de Charles S. Peirce (1986). En su afán por comprender la universalidad del pensamiento el semiólogo norteamericano propone elaborar un sistema de categorías que abarcan las realidades conocidas. En un estudio sobre la imagen y el sentido, el investigador Gonzáles Ochoa explica que “la teoría periciana...se presenta como una semiótica cognoscitiva, como una disciplina filosófica que pretende la explicación e interpretación del conocimiento humano”. (1986, p.164).

De esta manera, Peirce (1986) dictamina que la realidad se puede comprender como triada. La primera categoría o correlato, *fiertness*, se refiere a lo abstracto. Una posibilidad indeterminada, que puede ser real o imaginaria. De esta manera no presenta determinación. El segundo correlato, *secondness*, abarca lo causado. Se caracteriza en relación con la primera, es aquello que ocurre, que es real. El último correlato es, la tercera categoría, *thierdness*, la cual representa lo racional que regula lo anterior. Estas son las leyes que determinan y describen el funcionamiento de los fenómenos.

El signo, según Peirce (1986), funciona al presentarse en lugar de otra cosa y mantiene la idea de triada al introducir tres condiciones: la primera categoría, el representamen, la segunda, el objeto, y la tercera, el interpretante. El autor define el signo de la siguiente manera:

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. (1986, p.22).

Se puede observar que tanto Peirce como Saussure coinciden en que los signos forman cadenas o sistemas, como también, que el pensamiento humano es signo y los hechos sociales también constituyen signos. Aun así presentan claras diferencias en sus posturas, Saussure mantiene una perspectiva lingüística sobre el signo sin prestar atención a su materialidad. Pierce, en cambio, presenta una perspectiva lógico-pragmática y se focaliza en la materialidad del mismo, para centrarse en el modo en el que el hombre conoce la realidad.

1.1.3 Umberto Eco: la cultura de masas

El italiano Umberto Eco (1985b) plantea la semiótica como una herramienta para comprender los procesos de significación y comunicación producidos en una sociedad. El autor diferencia los conceptos de semiótica de la significación, la cual caracteriza por desarrollar la teoría de códigos, de la semiótica de comunicación. A esta última le otorga la función de productora de signos. A partir de estas representaciones simbólicas es posible entender factores claves de la cultura que los origina. Un proceso de comunicación es un proceso cultural, respaldado por un sistema de significación.

Eco (1985a) se desprende de la corriente de la semiología de Peirce, cuando propone considerar la semiótica como un sistema que cambia y que se debe pensar en conjunto con la cultura y la dimensión temporal e histórica. En su análisis sobre la cultura, Eco (1985b), desarrolla el concepto de cultura de masas y una de sus problemáticas: cuando un tipo de cultura es consumida por otras como si fuera propia, y cómo este fenómeno está fomentado por las comunicaciones de masa. Los medios masivos proponen modelos

y situaciones humanas que no tienen conexión con los consumidores pero que sin embargo los entretienen.

El universo de las comunicaciones de masa—reconozcámoslo o no—es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva. (1985b, p.15).

Algunos de las críticas que surgen con respecto a la masificación de la cultura, Eco (1985b) se las designa a un grupo llamado los apocalípticos. Estos denuncian el problema de neutralizar las diferencias particulares de cada grupo étnico para generar un mensaje destinado a una clase de tipo homogénea. Los apocalípticos no fomentan la reflexión, en cambio, comunican emociones superficiales e inmediatas, estimulando una perspectiva pasiva y poco crítica. De acuerdo con el autor, la cultura compartida adaptable a todos, es la definición de anticultura. La cultura de masas se convierte en el signo de una caída irrecuperable, de esta manera no se puede hablar del hombre de cultura si no es en términos de apocalipsis. Aun así, cabe destacar que el apocalíptico no intenta nunca realizar un estudio concreto de los productos y las formas de consumo, reduciendo el consumidor y el producto de masa a un fetiche indiferenciado, el hombre masa.

Por otro lado, como beneficio, Eco (1985b), presenta a los integrados, la reacción optimista sobre la cultura de masas, quienes consideran que la homogeneización del gusto permite que ciertas diferencias de clases se eliminen, unificando sensibilidades nacionales. A su vez, favorece la divulgación de información, estimula la curiosidad y ansias de saber en sectores antes marginados. No cuestiona de donde surge la cultura, si nace del cine, la radio, la televisión, las revistas amarillistas o las novelas. Son medios que ponen a disposición de todos bienes culturales, haciendo amable la absorción de información. Están caracterizados por no teorizar conceptos como lo hacen los

apocalípticos, mientras estos últimos, desarrollan teorías sobre la decadencia, los integrados se dedican a producir y emitir mensajes.

A su vez, aborda el concepto de signo estudiado por sus antecesores, y agrega que no solo se debe definir por su característica de equivalencia o correlación, sino que se debe pensar en su carácter de inferencia “En realidad, el signo es lo que siempre nos hace conocer algo más”. (1985b, p.14).

1.1.4 Roland Barthes: El metalenguaje

Por otra parte, el semiólogo francés Roland Barthes (1993) comenzó a utilizar la palabra *código* en lugar de lengua y mensaje como equivalente al habla. En un resumen sobre los estudios del semiólogo, el académico Marro (1999) describe el concepto de función que toma prestado Barthes del lingüista y teórico ruso Roman Jakobson.

La lengua es un código y los mensajes cumplen diferentes funciones comunicativas según *refieran* (función referencial), *expresen* (función emotiva), *apelen* (función conativa), *se concentren en el mensaje* (poética), *remitan al lenguaje y hablen sobre el* (metalingüística) *orienten al contacto entre los interlocutores* (función fáctica). (1999, p.94).

Dentro del sistema semiológico, Barthes (1993) estudia la sustancia de la expresión, el lenguaje que no está predestinado a significar. Es así como observa que el lenguaje no se caracteriza o define por su significado sino por su función. Es la forma del uso del objeto lo que le otorga sentido. Entiende que los seres humanos se comunican no solamente a través de los signos lingüísticos sino también de otros elementos culturales tales como la ropa, el peinado, los gestos, las imágenes, las formas y los colores, a fin de convencernos unos a otros respecto de las emociones, valores e imágenes que deseamos transmitir.

De esta manera, se adentra a estudiar los conceptos de denotación y connotación, los cuales describe como sentidos secundarios del signo desarrollados por la sociedad.

Marro desarrolla la teoría de Barthes y explica que “Las unidades del sistema connotado se apoyan en el sistema de denotación, los connotadores son signos erráticos, que se naturalizan porque se apoyan en los signos denotados”. (1999, p.97). De esta manera, denotación es la significación explícita, exacta y evidente, en cambio, connotación es aquello que se sugiere, lo posible de ser interpretado de otra manera. La cultura va construyendo sentidos a través de nuevas connotaciones, de nuevos ingredientes. Además de nuevos significados, la cultura construye nuevos significantes de anteriores, esto es el metalenguaje.

1.2 Traducción: definición y estructura

Los conceptos que trabaja la semiología suelen estar directamente relacionados con la traducción, ya que ésta presenta algunos problemas en relación a los signos culturales. Cada lengua es un mundo, los textos representan la cultura y la traducción del texto es la traducción de la cultura.

En su libro *Translation Studies*, Susan Bassnett (2002) describe la traducción cómo la transferencia de significado contenido dentro de un sistema de signos de una lengua a otra, utilizando propiamente el diccionario y la gramática conjuntamente con otros criterios extralingüísticos.

Roman Jakobson (1971), por su parte, distingue tres tipos de traducción. La primera es la traducción intralingüística, a la cual define como la interpretación de los signos verbales mediante otros signos, siempre se da dentro de la misma lengua. Es una especie de reformulación, el problema surge cuando la sinonimia no es completa, es decir, cuando lo que varía es la connotación del signo. En segundo lugar, se encuentra la traducción interlingüística, la cual se da de una lengua a otra. Es la interpretación de los signos verbales de una lengua mediante los signos de otra lengua. Por último, la traducción intersemiótica o transmutación, una interpretación de los signos verbales mediante

sistemas sígnicos no verbales, Por ejemplo, el pasaje al lenguaje de los sordomudos, interpretaciones teatrales o de baile.

Mientras que García Yerba (1994) quien trabaja sobre teorías de Friedrich Schleiermacher define la traducción como una actividad que requiere de la interpretación del significado de un texto; cuyo objetivo es generar una relación equivalente de sentido entre el texto original y el resultado traducido. Por esto se refiere a que ambos comuniquen la misma idea o mensaje y a su vez respete convenciones estilísticas, contexto, género y reglas gramaticales, etc.

En un estudio sobre la semiótica de la cultura, Peeter Torop (2003) introduce un concepto de traducción al que se refiere como traducción extratextual, que remite a cuando se traduce la pieza de una forma de arte a otra, por ejemplo, de la literatura al cine, al teatro, o viceversa. De igual manera cabe destacar su pensamiento en relación a las barreras culturales:

En los últimos tiempos, la atención ha pasado de la cultura de partida a la cultura de la recepción... G. Toury considera que la traducción no es la comunicación de un mensaje verbal a través de una barrera ling stico-cultural, sino la comunicación en un mensaje traducido dentro de un determinado sistema ling stico-cultural. Pero acentuar la dialoguicidad en las relaciones entre el texto y el lector conduce de la codificación de la percepción por el propio texto a una determinación cultural. (2003, p.4).

El proceso de traducción de acuerdo con el análisis de Bassnett (2002) presenta varios estadios. Una de las primeras instancias sugiere la decodificación de la lengua madre, la cual se va a traducir para recodificarla de acuerdo a la segunda lengua. En el proceso de decodificación se debe analizar la intención del mensaje para luego proceder a recodificar de manera adecuada. Otra instancia aparece con los problemas de equivalencias, como el caso de aquellas expresiones que están atadas a una cultura y, por lo tanto, son imposibles de traducir a otra lengua que no posea el bagaje cultural que se necesita para contextualizar el modismo. Por consiguiente se habla de las pérdidas en una traducción.

García Yerba (1994) por su parte, define algunos conceptos que emergen a la hora de traducir un texto. Introduce la idea de traducción libre, la cual surge en el momento en que el traductor reemplaza el ámbito cultural del texto original para construir una suerte de nueva realidad que refleje un entorno más común para el nuevo público, este modelo en particular suele utilizarse más frecuentemente a la hora de traducir textos poéticos o teatrales. El préstamo, de acuerdo con el autor, radica en tomar prestada una palabra del texto original y presentarla sin traducirla, sucede a menudo con palabras procedentes del inglés, las cuales puede resultar familiares al nuevo público y no necesitan de ser traducidas o adaptadas. A su vez, desarrolla el concepto del calco léxico, el cual ocurre cuando se forma un neologismo según la estructura de la lengua de origen, por ejemplo *football* en inglés, fútbol en español. Por otro lado cuando una frase se traduce con un orden diferente al original, el autor lo llama modulación, mientras que la transposición es el resultado de un cambio gramatical que no afecta el sentido. Cuando el traductor debe ampliar el texto o añadir elemento para darle sentido a la pieza se lo define como expansión. Al contrario la reducción sucede cuando se eliminan elementos para evitar la redundancia.

Por último si el traductor no acierta con la traducción exacta puede buscar dentro de su lengua y contexto algo que se le asemeje, el autor llama a este procedimiento, compensación.

De acuerdo con López García (1996) Friedrich Schleiermacher, proponía que a la hora de traducir, una opción es la de acercar el autor al lector y sostenía que

Cuanto menos se haya mostrado en el original el autor mismo, y cuanto más haya el autor actuado solamente como órgano receptor del asunto, y haya seguido la disposición de espacio tiempo, tanto más se trata en la traducción de una mera interpretación. De esta forma, el traductor de artículos periodísticos y de sencillas descripciones de viajes actúa en principio como el intérprete, podría resultar ridículo si su labor tuviera pretensiones superiores, si aspirase a que se considerara su labor como la de un artista. En cambio, cuanto más haya predominado en la descripción la particular manera de ver y recrear del autor y cuanto más haya seguido una disposición libremente elegida o dictada por la impresión, tanto más su labor tira ya hacia el superior ámbito del arte, y entonces ya tiene también el traductor que recurrir

en su trabajo a otras fuerzas y habilidades, y ha de estar familiarizado con la obra del autor y con su lengua en sentido diferente al del intérprete. (1996, p.131).

1.3 Los límites entre traducción literal, adaptación o versión

Traducción literal, adaptación o versión son términos que se utilizan para particularizar y delimitar el resultado de una traducción. La traducción de cualquier texto lleva a la posibilidad de conocer un nuevo mundo, y por lo tanto, la traducción es una escritura con ganancia que ofrece un acercamiento, un intercambio con el texto original.

Se desprende del estudio sobre el procedimiento técnico de traducción de Vinay y Darbelnet (1958), la definición de la traducción literal como una operación que se realiza palabra por palabra, a los efectos de producir un texto correcto e idiomático. Este tipo de traducción se puede llevar a cabo generalmente entre lenguas de una misma familia y pocas veces es posible una traducción literal completa que, a su vez, transmita el mensaje del texto original en su totalidad. Lo más usual es que el traductor realice algunos cambios y recurra a otros métodos para poder obtener así una traducción fiel respetando las reglas gramaticales de la lengua original.

De acuerdo con el mismo estudio, una adaptación conlleva una investigación sobre la forma y el contenido para hacerla inteligible y aplicable a otra lengua y su bagaje cultural, determinado por su región y la época. Se diferencia de la traducción literal ya que no se dedica a encontrar la transferencia exacta de las palabras elegidas por el autor original. A su vez, la adaptación tiene más rienda suelta que la traducción literal.

Por otra parte, la versión se considera una reescritura del original. Se puede pensar como una disposición moderna de la pieza, una adaptación libre. El resultado puede desvincularse del texto original, de su forma y su cultura. La versión hace uso parcial de la pieza original, la cual puede haber funcionado meramente como inspiradora o disparadora. Las alteraciones en la adaptación o versión no siempre recaen en el

acercamiento de un lenguaje a otro. La elección de palabras y articulación de oraciones puede suceder desde problemas con la métrica como también, pueden surgir de una necesidad ideológica o sociocultural.

1.4 La figura del traductor

En un artículo titulado *The Art of Translation* Vladimir Nabokov (1941) introduce el concepto de transmigración verbal. Con esto se refiere a que el traductor debe traducir el espíritu del texto y no su forma. Describe en él tres grandes males que puede realizar un traductor. El primero es el resultado de la ignorancia, de errores por no prestar atención. El segundo se presenta cuando el traductor evade palabras o pasajes intencionalmente; la tercera y última es cuando un traductor aplaca una pieza para hacerla accesible a un público determinado.

El traductor es el encargado de transpolar un universo de construcciones desde el lenguaje a otra realidad lingüística. Aun así, pensar la figura del traductor como un mediador entre dos mundos resulta extraño. Existe en el realizador de la traducción una suerte de autor. Este debe encontrar la manera de trasladar ritmos, formas, expresiones, ideas, de una lengua a otra manteniendo la intención. De esta manera, Schleiermacher (2000) enumera distintos problemas ante los cuales se puede enfrentar el traductor, por ejemplo, uno de ellos ocurre durante la traducción de poesía no sólo es necesario reproducir el carácter semántico del original, sino también los aspectos musicales del poema, como métrica y rima. En ese momento el traductor tendrá que demostrar su conocimiento de términos convencionales y originales, de la lengua del autor, para distinguirlos de términos novedosos u originales y efectuar la traducción. Además Schleiermacher (2000) señala la tensión que existe entre buscar mostrar la intención de una palabra o conjunto de palabras y buscar su adecuación semántica.

La pieza resultante está intervenida, entonces, por esta figura. Cada traductor carga con el bagaje de su cultura, su lenguaje y un pensamiento. Las necesidades de este individuo y su contexto van a determinar el corte o ajuste que se realice a la hora de traducir. Todo lo que deja por fuera, por no poder alcanzar a decirlo, a traducirlo, o porque cree que no se necesita ser dicho, cuenta y completa el discurso. Por lo tanto, el papel del traductor reviste gran importancia al vehicular las singularidades de las culturas, de las ideas y de las emociones divergentes.

Pero al hablar de traducción literal, la figura del traductor no debería competir con la del autor. En este caso se puede pensar al traductor de manera calculadora, como aquel que decodifica información para volver a codificarla en otro idioma. El foco está puesto en la formalidad, palabra por palabra; no se puede hacer lo mismo cuando se analiza una adaptación y de ninguna manera se puede obviar la creación del autor de una versión. La intervención del traductor pasa a ser un filtro de información y un intérprete de las imágenes, palabras e intenciones del autor original, para devenir en una obra teñida en su totalidad por una nueva mirada específica sobre el trabajo original.

1.5 Hermenéutica

Schleiermacher (2000) concibe la hermenéutica como el arte de la comprensión de los textos, la define como una disciplina universal, donde el intérprete debe adquirir amplios conocimientos sobre el contexto histórico del texto que pretende analizar. Demuestra que la interpretación del texto posee dos lados, uno lingüístico y otro psicológico. La primera consiste en alcanzar conclusiones de acuerdo con las formas en que el autor utiliza las palabras en el texto, de acuerdo con sus respectivas reglas, mientras que la cara psicológica de la interpretación responde a la comprensión del texto desde la perspectiva psicológica del autor. Un resultado óptimo es cuando se efectúa la combinación de ambas caras. Sumado a lo anterior, el autor propone dos métodos de interpretación, el

primero es el resultado de la observación del uso de las palabras y la inferencia de las reglas que aportan significado, el cual lo llama, comparativo o inductivo, y el segundo, adivinatorio o hipotético, donde el intérprete supone lo que el autor quiso decir.

Es así como Schleiermacher (2000) habla de una esfera o un círculo hermenéutico, para designar una reciprocidad entre el todo y lo singular, se torna necesario interpretar las partes de un texto según su relación con el texto entero para poder comprenderlo y sugiere una precomprensión del todo que contiene la comprensión de lo singular, el texto entero debe ser interpretado según cada una de sus partes. Centrándose, como se mencionó anteriormente, en la importancia de que el intérprete entienda el texto como una fase necesaria para interpretarlo. Entender, para el autor, no implica solamente leer el texto, sino que involucra conocimiento del contexto histórico del texto así como de la psicología del autor. Este círculo refleja que la comprensión no puede darse toda de una sola vez, sino que deviene de forma gradual, cada vez más refinada, y de manera indefinida.

Por otro lado y en un plano general, Gadamer (1984) rechaza las concepciones hermenéuticas que describen la comprensión como algo que se obtiene accediendo a un mundo interno de significado subjetivo, y más bien concibe la hermenéutica como un proceso continuo, no finito de interpretación. No considera que exista un método que lleve a una traducción correcta, como tampoco considera que exista una traducción última o final, sino sólo aproximaciones sucesivas que se van refinando con cada ciclo de interpretación y reinterpretación.

En *Verdad y método* (1984), el autor, trabaja la condición del hombre de estar situado, su condición de ser en el mundo. De esta manera para comprender algo ya se debe estar en el mundo junto a aquello que va a ser comprendido, el trabajo es develar la verdad de algo que ya está ahí.

Con respecto a la traducción de un texto el autor sostiene que,

Frente a todo texto nuestra tarea no es introducir directa y acríticamente nuestros propios hábitos lingüísticos –o en el caso de las lenguas extranjeras aquél que se nos haya hecho familiar a través de autores o de un ejercicio más o menos cotidiano–. Por el contrario, reconocemos como tarea nuestra el ganar la comprensión del texto sólo desde el hábito lingüístico de su tiempo o de su autor... Es una presuposición general que todo el que habla la misma lengua emplea las palabras en el sentido que a uno le es familiar; esta presuposición sólo se vuelve dudosa en determinados casos concretos. Y lo mismo ocurre en el caso de las lenguas extranjeras: en general uno supone que las conoce en su uso más o menos generalizado, y tiende a presuponer la constancia de este uso cuando se acerca a un texto cualquiera. (1984, p. 334).

La traducción no sólo consiste en comprender o interpretar el texto fuente, sino que viene acompañada de un segundo momento que implica la reformulación en la lengua meta.

Capítulo 2. La Dramaturgia

De acuerdo con la poética aristotélica, se puede diferenciar tres grandes géneros en función del tipo de expresión literaria. La primera, la épica o narrativa, la segunda, tragedia o el drama y por último la lírica o la poesía. La épica, la lírica y la tragedia tienen en común el objeto de *mimesis* o imitación de una cosa, en este caso, de la realidad y los medios, toda producción artística para Aristóteles (2009) se define como imitación, *mimesis*, de la acción, *praxis*. La épica y la tragedia poseen algunas claras diferencias entre ambos géneros, en primer lugar la forma de imitación de la realidad, mientras la épica es de carácter narrativo el drama es representado de manera activa. El drama a su vez, presenta generalmente periodos más cortos de tiempo, mientras que la épica puede desarrollarse en una mayor extensión temporal, entre otras cosas. Por otro lado, la lírica no responde a la imitación, sino más bien a un carácter expresivo. Dentro de estos universos literarios se va a proceder por observar las características del drama, del griego acción, es el género compuesto para el teatro.

Por consiguiente el teatro dramático es entendido como una cohesión que integra escena y público emocional y mentalmente llegando a la catarsis dominado por la presencia del texto.

Hablar de una sola única o total estructura dramática sería una falacia. La construcción del drama clásico aristotélico no abarca hoy en día la pluralidad de formas de articulación del discurso teatral.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. (Sontag, 1996, p.26).

El gran sucesor del teatro dramático, fue el teatro épico de Brecht (1963), quien incentivaba un teatro más comprometido con las causas sociales de su época. Presenta

una nueva visión realista y crítica de la realidad sin separarse de su contexto social, sin dar lugar a la invención de una nueva realidad. El autor opone elementos de la dramaturgia teatral clásica con los de la nueva dramaturgia no aristotélica postulando el llamado efecto de distanciamiento. “No se le acercan, por tanto, al espectador, sino que son alejadas de él. Las reconoce como situaciones reales no con suficiencia, sino con asombro”. (Benjamín, 1987, p.20). Otros elementos como la fragmentación, la interrupción, la narratividad escénica de la escenografía van a servir al autor para definir el concepto de montaje escénico como una nueva categoría estética.

Lehmann (2013) introduce un nuevo modelo o forma de teatro al que lo define como posdramático, el cual se podría pensar también como teatro pos-brechtiano, con el cual no solo redefine la categoría de teatro sino también la de drama, que concibe lo dramático como un conflicto que ningún texto por si solo puede resolver. Es así como el drama no se sitúa en el texto sino que es “la perturbación recíproca entre texto y escena”. (Lehmann, 2013, p.20).

Desprendiéndose del texto dramático, el teatro posdramático, no responde a la idea de fábula, esta queda obsoleta, las historias se presentan incompletas proponiendo que cada espectador genere una coherencia de sentido individual. Al no utilizar el texto como articulador de la acción y el relato, este se vuelve un objeto más.

En palabras de Jose Luis Garcia Barrientos (2004)

La acción dramática es el resultado de la actividad de los personajes, en un espacio, durante un tiempo, frente a un público. El dialogo dramático no es sino un forma de acción, que incluye el dialogo, es un componente dramático derivado o secundario, pero que engloba a los cuatro elementos básicos en cuanto es el resultado de las interrelaciones que contraen. Por eso puede considerarse el drama como la acción teatralmente representada. (2004, p. 64).

En cuanto al concepto del drama Patrice Pavis (1990), prestigioso pensador sobre los estudios teatrales, lo define como “el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado”. (1990, p.149). De esta manera se debe hacer una distinción de estructura general donde, por un lado se encuentra el texto literario y por el otro la

representación. En el género teatral a diferencia de una composición literaria, como por ejemplo, una poesía, una novela, etcétera, la cual el texto se sostiene como entidad autárquica, una pieza de dramaturgia consiste en la creación de un texto dramático para ser representado, deviniendo en un espectáculo teatral.

Aristóteles (2009) sostiene que el fin del drama es el relato. *mythos*, el personaje, *ethos* y sus pensamientos, *dianoia*. El medio del drama es el lenguaje o *lexis* y la música, *melodía*. Por último, su manera de presentación es el espectáculo, *lusic*.

2.1 El género dramático

Pavis (1990) presenta en su diccionario del teatro una definición para la dramaturgia, la cual describe como una

Técnica o ciencia del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Comienza como una receta para componer una obra y evoluciona en una estructura interna, un conjunto de elementos que constituyen el fondo de la obra. (1990, p.155).

Uno de los elementos que constituyen estructuralmente el texto dramático que se puede distinguir a primera vista es el dialogo, que no es otra cosa que la conversación entre dos o más personajes. Generalmente el dialogo es un intercambio verbal, que puede darse entre dos personajes visibles, o invisibles, un hombre y un dios, un ser animado y un ser inanimado. (Pavis, 1990). Además de parlamento de personajes el texto posee acotaciones y didascalias.

En su libro, *Semiología de la obra dramática*, María del Carmen Bobes Naves (1997) distingue el texto literario del texto espectacular. El primero está constituido por el diálogo, las acotaciones e indicaciones del autor, es decir todo, en cuanto tiene valores literarios. El texto literario, caracterizado por los diálogos, presenta una situación dramática que comprende, de acuerdo con la definición de Pavis (1990), la información

escénica y/o extra escénica imprescindible para poder comprender el relato, compuesto por los actores, el marco escénico, la espacialidad, el tiempo, etc.

En su escrito Bobes Naves (1997) genera una división entre el diálogo y acotaciones como a su vez las indicaciones dentro del dialogo, las *didascalias*. Estas últimas juegan una suerte de instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes, por ejemplo la manera de actuar, sugerencias sobre como formular el parlamento, acotaciones sobre la emoción que envuelve el dialogo, en cambio las acotaciones cumplen la función de texto secundario. Ubican al espectador en el espacio, describen el espacio, ofrecen acotaciones de escenografía y utilería, brindan marcaciones de entradas y salidas de personajes, y miden el tiempo, entre otras funciones.

El diálogo es el sustento de la imitación teatral, aunque, a diferencia del diálogo en la novela, no está protegido por las palabras de un narrador, y resulta por sí mismo autosuficiente. El Texto Espectacular, por otra parte, está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena como también las didascalias del diálogo. Esto quiere decir la sumatoria de todas las características literarias del texto traducidas al escenario.

Existen características discursivas dentro del género de la dramaturgia, algunos comparten con otros géneros literarios y otros casos son específicos de la construcción del texto dramático. Dentro de las modalidades discursivas, José Sanchis Sinisterra (2002) ofrece un desglose de terminología según modelos de la lingüística estructural.

Introduce el monologo como el monopolio de la palabra por un solo personaje, el cual puede clasificarse de tres formas, el primer caso se da cuando el locutor se interpela a sí mismo, es decir el receptor y el emisor son el mismo personaje. El segundo caso es cuando el locutor interpela a otro personaje, el cual puede estar presente o ausente en la escena, y el último cuando el locutor interpela al público. El monologo a su vez puede estar entrelazado con el monologo de otro personaje, y generar varios casos distintos, en primer lugar puede generarse lo que el autor los define como, monólogos entrelazados en

triángulos. Un personaje A interpela a otro B, que no habla; Otro personaje C interpela a B, que no habla, ej: diálogo conyugal, los padres que discuten utilizando al hijo como blanco o puente. Otro caso se daría si A interpela al público, real o ficcionalizado, B interpela al público, también real o ficcionalizado, resultando en un monologo entrelazado en fuga por ejemplo.

Pavis (1990) distingue el dialogo del monologo,

Por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico. El contexto permanece el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del dialogo) están limitados a un mínimo, que asegure la unidad del sujeto de la enunciación. (1990, p. 319).

El dialogo para Sanchis Sainisterra (2002) presenta muchas más variables, una primera instancia sencilla responde a la posibilidades de discurso entre dos personajes; existe un dialogo convencional donde el personaje A se relaciona con un personaje B y viceversa, mientras que otra posibilidad, el autor llama, es diálogo de sordos, donde siguen participando A y B pero el discurso de A no corresponde convencionalmente a la respuesta de B, provocando es cierta medida una cuota de humor. Existen dentro del universo de los diálogos, el locutor que interpela a otro sin ser correspondido, el autor los define como semidiálogo. El semidiálogo puro se genera cuando A interpela a B, B se interpela a sí mismo sin replicar a A. En el semidiálogo en triangulo A interpela a B, B interpela a C, presente o ausente, sin replicar a A. Por último el semidiálogo en fuga, A interpela a B y B interpela al público, real o no, sin replicar a A.

Según otro criterio, puede hacerse también una clasificación distribucional de los diálogos; el dialogo puro cuando los locutores se alternan en el uso del discurso en forma simétrica. El monologo cruzado cuando los locutores intercambian largos parlamentos. Las esticomitias, los diálogos en los que los locutores intercambian breves réplicas y los cuasi-monólogos, uno de los locutores interviene sólo mediante breves réplicas mientras que el otro enuncia largos parlamentos.

El dialogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el dialogo se convierte <naturalmente> en la forma de expresión privilegiada. Por el contrario, el monologo aparece como un ornamento arbitrario de lo verosímil en las relaciones interhumanas. El dialogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los interlocutores: con él, el efecto de realidad es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre dos personas. (Pavis, 1990, p.126).

En resumidas cuentas el dialogo no debería ser otra cosa que la acción hablada, “la lucha táctica entre dos manipuladores de discurso” (Pavis, 1990, p.127) donde dos fuerzas se oponen. A través de este se construye un personaje, posee un vocabulario, un ritmo. Distinguiéndose por su fuerza performativa y carga simbólica de acción, el discurso teatral del discurso literario o cotidiano. (Pavis, 1990). El discurso teatral es el lugar de una producción significativa en el nivel de su retórica, sus presupuestos y su enunciación. Más adelante se observara como el ritmo del texto dramático se construye por medio de un esquema regular que adquiere el discurso, el cual se enriquece a través del intercambio del dialogo por parte de los personajes. La rítmica del texto dramático se lleva a escena en donde la acción y el espectáculo de desarrollan de acuerdo a un tempo, el cual comprende la dicción, el vínculo entre el texto y el gesto o la acción escénica, las transiciones o cambios de escenas y cuadros, etc. “El ritmo de la acción, su progresión continua o escalonada proporcionan el marco rítmico general. Pero dentro de cada proceso escénico, el actor es el creador de un ritmo personal y/o social (gestus)”. (Pavis, 1990, p.429).

En el caso de la tragedia clásica por ejemplo, el dialogo desencadena la acción, es simultáneamente causa y consecuencia. Este es el modelo más sencillo de distinguir en términos de texto dramático, el definido como dramaturgia clásica, donde surge una formalidad dentro de la construcción dramática y representación del mundo. Este modelo se rige por la regla aristotélica de las tres unidades, la unidad de acción, la de lugar y la de tiempo, es decir, una acción unificada que organice el relato en torno a una historia

principal. De acuerdo con Pavis (1990), la unidad de acción se manifiesta por la supuesta sencillez del relato mínimo.

La acción y su unidad son tanto categorías de producción dramática como de la recepción del espectador: puesto que este es quien decide si la acción de la obra forma un todo y si es resumible en un esquema narrativo coherente. (1990, p.531).

El lugar limita el movimiento de los personajes, un lugar específico, que permite la subdivisión de espacio, es decir dentro de un mismo relato puede aparecer el interior de una habitación, como una galería o patio y una calle, etc. Por último un tiempo determinado para la representación de la acción; Aristóteles (2009) aconsejaba que no superase las 24hs, una revolución solar, mientras que algunos teóricos y críticos contemporáneos exigen que el tiempo representado sea equivalente o no sobrepase el tiempo de la representación. Es decir, si el desarrollo de la situación dramática dura dos horas, el espectáculo debería de durar dos horas. A su vez debe ser lineal, sin saltos temporales, y estar ordenado por un proceso dramático de tres fases, exposición o introducción, nudo, el que se entiende el conjunto de motivaciones que desencadenan la acción, el conflicto, que se construye desde las contradicciones sociales articuladas por el ser humano, las cuales por consecuencia puede ser superadas y el desenlace que comprende la liberación del nudo. (Pavis, 1990).

Como es de imaginarse, existen un gran número de subgéneros o tipos de drama, como la comedia, la farsa, el drama, la tragedia, el auto sacramental, el sainete, etc. Wolfgang Kayser (2010) menciona algunos fáciles de distinguir en rasgos generales como son, el drama del personaje, donde la trama se construye en función de este, se puede referir a un conflicto interno que el personaje tiene consigo mismo, por otro lado el drama de espacio, donde la acción tiende a desplegarse en varios cuadros, como por ejemplo un drama histórico, y menciona, a su vez, el drama de acción, donde un acontecimiento se convierte en el hilo conductor del relato, estructuralmente se similar a la tragedia. Se puede considerar un drama con el medio, el contexto en el que habitan los personajes

afecta la toma de decisiones. Pero la gran distinción del género es que, a diferencia de un narrador que trabaja con imágenes transformándolas en palabras sin limitaciones de tiempo ni lugar, deleitándose de una mayor libertad para desenvolverse, pudiendo desarrollar y contextualizar visiones, acciones, pensamientos, generando reflexiones, valiéndose de la originalidad del relato y la imagen rectora, el dramaturgo debe reelaborar esa primer imagen disparadora. Debe crear un espacio artificial o escénico que contenga la acción, donde perdiendo conceptualmente la libertad de contextualizar, podrán ganar intensidad. “La obra está estructurada por el tiempo y el sonido de esa palabra dicha, en acción.” (Apolo, 2007, p.19).

En un marco general Pavis (1990) ofrece una posible articulación del relato clásico, comenzando por un obstáculo impuesto al héroe por un universo problemático, desarrollando una situación inicial. El héroe es quien acepta o rechaza el desafío, esta respuesta a la prueba o situación de conflicto se la denomina mediación, el resultado o desenlace es cuando se ve al héroe salir vencedor o vencido, para reestablecer el orden del universo ficcional. Esta estructura está compuesta entonces, por una fábula o acción, uno o más personajes, la relación espacio temporal, la configuración de la escena y un lenguaje dramático.

Es por eso que Kartun (2007) sostiene que el fin último de la dramaturgia es construir un mundo.

La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos. Un mecanismo inverso y especular. Ciertamente vulgar si lo pensamos desde la acción cotidiana: acontecer es un acto que realizamos nos guste o no y en cambio tener conciencia es algo que practicamos más bien poco. (Kartun, 2007, p.6).

2.2 La imagen literaria y la imagen teatral

De acuerdo con Ricardo Monti (2011), una gran característica de la dramaturgia es la condensación expresiva. Se remite al mundo de las imágenes de la novela, pero en el plano verbal.

Así, mientras la narrativa ofrece a la mirada del lector todos los elementos de la imagen tal como ha sido recortada por el autor -como lo hace el cine en su lenguaje particular-, el texto teatral invita a que se la reconstruya a partir de alusiones y mínimos datos. (2011, s.p.).

De esta manera el autor dramático crea situaciones repletas de acción, la cual es producida inmediatamente después de que los actantes o personajes toman la iniciativa de aceptar o rechazar el desafío propuesto, alterando el equilibrio de fuerzas del drama.

La acción es el elemento transformador y dinámico que desenvuelve el relato y así recorre lógicamente las situaciones propuestas, componiendo desde la literatura para la escena. Emerge la capacidad de revelación del teatro, donde se muestra más de lo que se puede decir, o aquello que no se podía mostrar, la función retórica de la palabra puesta en escena que permite la comunicación en cada ámbito consiga los objetivos que se plantea, tanto comunicativos como estéticos. “Describir la situación dramática de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a <congelar> el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción”. (Pavis, 1990, p. 425).

Dentro del género teatral podemos divisar una primera imagen literaria, la cual se desenvuelve en la dramaturgia y una segunda imagen, resultado de la primera, que es la imagen teatral. Estos conceptos son desarrollados por Mauricio Kartun (2006), dramaturgo y director de teatro argentino quien sigue ejerciendo la profesión y es hoy en día un enorme exponente teatral. En su proceso de creación, el cual comparte con el público en su libro titulado *Escritos 1975-2005*, describe como de una imagen, un personaje, una situación, una necesidad, nace una idea. Esa primera imagen

organizadora del relato que va a conducir el acontecer de la pieza se va a transformar formando más imágenes para construir un espacio escénico imaginario. El trabajo del dramaturgo es condensar un espacio donde la imaginación reproduzca múltiples imágenes. Es decir donde el espacio escénico no sea un mero decorado, sino un lugar donde se contenga la acción. El autor sostiene que una imagen estética nace con una expresa voluntad de comunicar, lo que la diferencia del imaginario cotidiano. El relato por otro lado, se construye junto con el otro, con el espectador, su mirada y su compromiso.

Kartun introduce el concepto de sensorialidad, y lo describe como “la capacidad de concebir imaginariamente con todos los sentidos una imagen, es el procedimiento base del trabajo dramaturgico, y el ejercicio fundamental de su entrenamiento”. (2006, p.22).

De esta manera es trabajo del dramaturgo, además de ver la imagen, poder darle un sonido, un gusto, una sensación al tacto, un olor. Entregarle al público una imagen palpable atravesada por su imaginario. Cuanto más específico sea el mundillo que trabaje el autor, cuanto más detalles conozca el poeta sobre el espacio y los actantes que accionen sobre el mismo, más va a conocer el espectador. Sin sensorialidad, no hay imaginación.

Se configura así, el discurso del personaje, que presenta rasgos individuales de cada actante, el cual se demuestra autónomo, con características verosímiles en función de una situación individual. Ignacio Apolo (2007) para la revista Cuadernos de Picadero presenta un escrito titulado *Apuntes de dramaturgia para principiantes* donde manifiesta algunas de las características que pueden presentar los personajes desde la construcción del dramaturgo.

Yo lo llamaría, incluso, al sonido del “error”... Para explicar aquí a qué me refiero, pondré estos ejemplos: el carraspeo, la tos, la lengua trabada, el zezeo, la interrupción. No digo que un poeta no pueda escribir o componer un poema incluyendo toses, carraspeos, lenguas trabadas, zezeos, interrupciones. Podría. Tal vez alguna vanguardia lo haya hecho e incluso ya haya pasado de moda. Lo que digo es que el dramaturgo cuenta con –y no puede no– esperar que se produzca la tos, el carraspeo, la lengua trabada, el zezeo, la interrupción. La palabra en dramaturgia no solo tiene ritmo, sonoridad, musicalidad. También tiene una respiración real, un movimiento real

(o quietud, lo que es lo mismo) de un cuerpo que la pronuncia, un timbre de voz; tiene un sexo, una edad. Un cuerpo real. (2008, p. 19).

Las características discursivas particulares de los personajes, sus modismos, su materialidad sonora, que pertenecen a ellos y a nadie más, están sostenidas por el discurso central que en este caso pertenece al dramaturgo, cuyo trabajo es homogeneizar el discurso, a través de su poética personal, trabajando si prefiere desde la composición lexical o rítmica, lingüística, recurriendo a acentuar ciertas sílabas. De esta manera, al acentuar según un esquema regular, además de una organización semántico-sintáctica, el discurso adquiere un ritmo. “Todas las combinaciones rítmicas – regularidad de acentos, simetría o asimetría de encadenamientos, cortes, cesuras, encabalgamientos, etc. -, determinan la cualidad estética del texto.” (Pavis, 1990, p.429).

La dramaturgia resulta en un devenir de capas y niveles del relato, donde la fábula, o el mito, empiezan a ser atravesado por la situación, el contexto, la acción, la imagen. Pensar la dramaturgia como un mero guión o una receta para montar un espectáculo es perder un nivel analítico del relato en gramáticas textuales del teatro. Pavis (1990) distingue dos macros estructuras dentro de la composición de un texto dramático, la estructura narrativa profunda del texto según el autor, explora las infinitas posibilidades de relaciones entre los personajes en un nivel anterior al performático. Es decir en término de análisis de texto, de investigación, mientras que la estructura discursiva superficial se manifiesta en los parlamentos y define las relaciones concretas entre los actantes. Las diferentes maneras de relacionarse entre sí, que manifiestan los personajes e interpretan los actores construyen un sistema de signos de comunicación.

Kartun (2006) menciona el esquema dramático, por el cual entendemos un esqueleto prefijado de los aconteceres escénicos. Un mapa anticipado por el poeta, por el cual el personaje está obligado a transitar un trayecto determinado donde no puede, por consiguiente, tener en cuenta la multiplicidad de elementos que puede surgir en el camino. Siguiendo una vía tan conservadora no permite que el autor se sorprenda y deje

llevar por caminos que el texto pueda pedirle, como tampoco atender a las necesidades específicas de cada personaje que es creado y arrojado a un mundo al que no necesariamente pertenece. Según Kartun estos son los personajes que se transforman en zombis o muertos-vivos, “sin voluntad ninguna, un autómata del autor que debe hacer, decir, e informar a su servicio, y por cumplir su cometido pierde inexorablemente su condición de criatura viviente y activa”. (2006, p.28).

Un ABC, o manual de cómo escribir un texto dramático no puede existir. Considerar la posibilidad de que se pudiese seguir un paso a paso para componer un texto que sirva como instrucción para la puesta en escena, disminuyendo el valor performático de la palabra escrita y aumentando la importancia del lugar performático del mismo, sería contemplar el fin de la dramaturgia como artesanía, como disciplina artística, como lugar de creación.

Un problema que tuvo que enfrentar la dramaturgia surgió a partir de una corriente donde, en lugar de pensar el texto como el cimiento que sostiene y conduce el relato, donde se comprenden las motivaciones y acciones de los personajes, donde la situación tiene la propiedad de existir, se empieza hablar de dramaturgia pero sin hablar del texto, se piensa el fenómeno escénico, la actuación, la composición escénica, el espacio de encuentro entre el espectáculo y el espectador y el drama como el lugar de la acción que no está necesariamente codificada en el texto.

La valorización del fenómeno escénico, la puesta, la actuación, la improvisación, hizo que en ciertas expresiones teatrales la importancia del texto dramático se viera reducida. En un escrito para el Teatro del Pueblo, Monti (2011), comenta sobre el extraño fenómeno que se fue generando con los años en cuanto a la escritura dramática:

No pocos autores cedieron ante este desarrollo y empezaron a considerar el texto como un simple guión, carente de validez en sí mismo, y sólo justificado en la medida en que pudiera dar pie a un hecho escénico. La fugacidad propia de este último se apoderó así del texto dramático, que fue perdiendo status literario. El círculo de la “literatura” se cerró en cierta medida en torno de la narrativa, la poesía y hasta el ensayo. Desde luego, no de modo absoluto e irreversible, pues el teatro es por derecho propio uno de los más antiguos y venerables géneros literarios. (2011, s.p.).

2.3 La estructura dramática

Cada vez es más problemático proponer una definición sobre la estructura del texto dramático. En la actualidad todo texto es potencialmente *teatralizable*, desde las tragedias griegas, pasando por los clásicos de Shakespeare, hasta un manual de un lavarropas o la guía telefónica.

Pavis (1990) describe una concepción de estructura dramática que podría pensarse como un resumen general o guía global sobre características del texto. Como se mencionó anteriormente, plantea el dialogo en relación con la acción. Al tener una actividad lingüística, el protagonista invita al espectador a que imagine la transformación del universo dramático. El acto de hablar compone una acción performativa, en el caso de la tragedia, el dialogo pone la acción simbólicamente en movimiento, en el drama naturalista el dialogo es la parte visible y secundaria de la acción, en el teatro del absurdo, los juegos de lenguaje están en el centro mismo de la acción.

Los que se construye a través de la palabra es un universo, "para que los personajes evolucionen en el mismo universo dramático, al menos debe poseer en común una porción del universo del discurso". (Pavis, 1990, p.503).

Siguiendo el pensamiento del autor, existe un método estructuralista que considera formalizar un esquema integral en el cual la representación responda como un organismo rigurosamente construido. El resultado sería un sistema que se organiza según un orden que produce sentido de totalidad, podría organizarse por medio de la acción, la fábula, los personajes, la relación espacio temporal, hasta el lenguaje dramático.

Dentro de lo que se considera una estructura dramática se distinguen, por ejemplo, una familia de imágenes y temas recurrentes o relaciones tipos. El autor distingue la estructura interna de la pieza de la estructura externa. La primer responde a los problemas de fondo, el bagaje del autor dramático, que puede desarrollarse al construir su obra o incluso antes de escribirla. Mientras que la estructura externa es inmanente,

presenta las diferentes formas en que se puede modificar la obra, como por ejemplo, la subdivisión de actos y escenas.

Con respecto a la forma el autor sostiene que no existe una única forma en un estado puro, habla más bien de tendencias, de una evolución de contenido que deviene de todo nuevo conocimiento de la realidad. Aun así proporciona una división muy general para distinguir entre dos tipos de forma.

En primer lugar presenta la forma cerrada, la forma del teatro clásico europeo. El modelo de representación que hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo. Una forma cerrada en torno al conflicto principal, en donde el desarrollo de la trama está ligado a este. Responde a un esquema lógico espacial y temporal y donde se construye un verosímil, concepto ligado al espectador, se desarrolla cuando la fábula, fantástica o no, se concibe como verdadera.

Por el contrario, la forma abierta es reacción, es la sumatoria de variantes y subproductos. La multiplicidad de sentido, donde varios significados pueden coexistir en un significante. Dependen del plano de la interpretación. En la fábula se puede alterar el orden, como la lógica, generar distanciamiento, repeticiones, variaciones temáticas, *leitmotiv*, y acciones paralelas entre otras cosas. El espacio escénico no se preocupa por el verosímil, sino que se abre en dirección al público.

El teatro, como la literatura, recurre a la realidad exterior no para imitarla, como lo hemos creído por mucho tiempo, sino para utilizarla como presupuesto común del autor y del espectador, y como ilusión referencial que hace posible la lectura del texto dramático. (Pavis, 1990, s.p.).

De este modo la realidad aparece y sirve de combustible para el texto, el extratexto es el contenedor de la ideología y la historia, que contextualiza y provee capital para comprender a los personajes actantes y el intertexto son los textos que anteceden a la obra e influyen en el texto dramático.

2.4 El dramaturgo y el dramaturgista

Como se pudo observar anteriormente el escritor, creador del texto dramático, literario, compuesto para ser representado en un espacio escénico es el dramaturgo. El encargado de trabajar una imagen, convertirla en acción, generar un espacio y habitarlo con personajes e historias. Existe un desprendimiento de la dramaturgia que se conoce como el dramaturgista. Profesión que no es de mucho uso en Argentina por ejemplo, pero es esencial en el teatro europeo.

Patrice Pavis (1990), lo define como la traducción del término alemán *dramaturg*. Con él se constituye la nueva figura representante del género literario y responsable de la adaptación o traslado de la palabra escrita a la escena teatral, quien se vincula a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo.

La actividad del dramaturgista se concreta en la realización escénica. Por ello, obligatoriamente forma equipo con el director y su trabajo, si quiere tener un sentido, debe ser perceptible en la puesta en escena, aunque solo sea en el nivel de una atmosfera, del juego interpretativo de un actor o de cualquier otro signo de construcción del sentido teatral. (Pavis, 1990, p. 162).

El primer dramaturgista fue Gotthold Ephraim Lessing quien en su *Dramaturgia de Hamburgo* (2004) a través de una compilación de textos, críticos y reflexiones sobre su trabajo en el teatro, teoriza sobre la actividad del *dramaturg*. Algunas de las responsabilidades del mismo son elegir las obras a programar en función de su utilidad, investigar documentación acerca y entorno de la obra. Adaptar o modificar el texto, para ser montado. Extraer las articulaciones de sentido y proponer una interpretación integral del proyecto. Intervenir en los ensayos como observador crítico, convirtiéndolo en el primer crítico interno del espectáculo.

Capítulo 3. Sobre la traducción de teatro

Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivas e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*... Según Marx y Freud estos acontecimientos solo son inteligibles *en apariencia*. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente. (Sontag, 1996, p. 29).

La autora observa la posibilidad de comprender el contenido manifiesto, la historia o fabula, antes de haber sido sometido a la investigación analítica y recién entonces indagar sobre el contenido latente, el verdadero significado. Siguiendo este pensamiento, Susan Sontag estudia el concepto de la interpretación, y explica la necesidad de reconciliar los antiguos textos con las modernas exigencias, es decir “la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores.” (1996, p. 28). Pensamiento que dialoga directamente con el concepto de traducción que se viene trabajando, no es otra cosa que encontrar el sentido de la pieza para luego acercarlo a un nuevo público. Lo que destaca es que no se confundan los conceptos, la primer etapa, la búsqueda del significado es una que debe ser abordada observando las características particulares del autor original, sin pensar en el nuevo público. Al comprender se podrá traspasar el significado interpretado al equivalente exigido por el nuevo lector.

Se puede considerar la adaptación de un clásico, alterando el contexto, modificando circunstancias dadas, como traducir de un idioma a otro buscando una equivalencia. Pensar una comunión entre el sentido original del autor y el sentido anacrónico del intérprete. Aprender cómo funciona la pieza contextualmente y culturalmente, como también desde su construcción formal y lingüística para poder realizar un traspaso correcto, una interpretación concreta a otra lengua, cultura, tiempo o disciplina, por ejemplo.

3.1 La traducción de la palabra a la escena

El discurso teatral es el lugar de una producción significativa en el nivel de su retórica, de sus presupuestos y de su enunciación. Por ello, no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto. (Pavis, 1990, p. 142).

El devenir del texto dramático es la escena, la interpretación activa, vital, irrepetible que da vida al texto. Desde una primera lectura el texto teatral le pide al lector que asista a una representación imaginaria ya que “todos los niveles de discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.” (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 237). Dejar atrás su tipografía, sus columnas, sus signos ortográficos, volviéndose un registro de aquellos que fue creado, no para ser leído, sino para ser visto. Construyendo a partir y por encima de la palabra, a la hora de poner el texto en escena el tiempo le pertenece a la acción. (Apolo, 2007).

En una primer instancia de armado de la puesta en escena existen infinitos métodos como artistas para llevarlo a cabo, pero en resumen son pruebas, teorías, puestas en conflicto del material para luego elegir e interpretar de la forma más completa de ponerlo en escena. Comunicando significados, trabajando con conceptos que pueden nacer del mismo texto, como de una búsqueda o necesidad mayor, desde la actuación hasta la política, traduciendo el lenguaje verbal del texto en un lenguaje espectacular. “El discurso es inestable: el actor y el director tiene el privilegio de liberarse del texto, de modalizarlo de acuerdo con un situación o con una atmósfera específica efectuando una elección escénica”. (Pavis, 1990, p. 143). Como por ejemplo, en el caso de Brecht (1963), siempre buscó con sus actuaciones concienciar al espectador y hacerlo pensar, procurando distanciarlo del elemento anecdótico. Meyerhold por otra parte, que no escribió mucho acerca de su propia idea de la interpretación, introdujo el concepto de Biomecánica, teniendo en cuenta que a su parecer el trabajo del actor es la creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar y ser un perfecto conocedor de la mecánica de su

propio cuerpo, pues cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las mismas leyes del movimiento y la interpretación del actor no es otra cosa que una manifestación de fuerza del cuerpo humano. A su vez surge el pensamiento de Peter Brook (2015) quien ha expresado que cualquier espacio vacío por dónde camina un hombre y un otro lo observa puede ser considerado un escenario. De acuerdo con el autor no se necesita nada más que un espacio vacío para realizar un acto teatral.

Aquello que le da estructura desde su instancia previa, desde la imaginación del autor, no pertenece a la relación “literaria” escritor-lector sino a una instancia muy distinta, una instancia estrictamente extra-literaria o no-literaria en absoluto. El teatro es un arte performática, y se define en la relación de presencia del público ante la “performance” de los actores o intérpretes en términos amplios. Quiero decir, la relación literaria que origina un cuento (para ser leído) o un poema (para ser leído o recitado o escuchado) difiere esencialmente de la relación performática que origina una obra teatral (para ser actuada, vista y escuchada). Entre otras cosas, aquello que se modifica entre ambos tipos de texto es la entidad de la palabra, porque la palabra escrita para ser actuada es una palabra oral, en cuyo caso podría compararse con la palabra poética, pero también es una palabra encarnada, de intención performativa, a ser “interpretada” por el actor. (Apolo, 2007, p.17).

De todas maneras se puede pensar que, en la composición literaria y escénica, existen interrogantes que organizan y dinamizan los materiales en función de una situación de enunciación. Cuestiones que articulan el pensamiento ¿desde dónde se dice? y ¿hacia dónde? hasta podría cuestionarse ¿para que se dice? Una vez encontrado ese lugar, se puede empezar a trabajar la dirección de la puesta en escena que organiza la dirección de la mirada y voz del personaje-actor, por un lado, y la relación deseada entre la escena y el público, por otro, como el recorrido global de la puesta.

La producción de una puesta en escena no es otra cosa que la reescritura de un texto dramático, fusionando nuevos procedimientos y disciplinas, como la dirección de actores, la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música, la coreografía si es necesario, que dialogan para generar un nuevo dialecto.

García Yebra (1994) reconoce dos fases en el proceso de la traducción: la fase de la comprensión del texto original, y la fase de la expresión de su mensaje, de su contenido, en la lengua receptora o terminal. El teatro por ser una actividad poética, se ocupa de

significantes y significados, narra historias, expone temas, sigue lógicas causales o discontinuas, problematiza el lenguaje, se pregunta acerca del ritmo y acerca de la construcción del tiempo o respiración de los materiales. Necesita de la cooperación del receptor para constituir un sistema signifiante.

El texto dramático es interpretado y traducido a otros lenguajes para su realización. Un texto que por su condición poética es siempre suscitativo y multívoco... por muy homogéneo que parezca... un texto es un lugar de intersección y pugna de varios códigos, de distintos registros, de voces e interlocutores diversos...de rupturas, discontinuidades y ambigüedades que instituyen su polisemia esencial, su naturaleza dispersa y múltiple. (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 191).

Todos estos factores contenidos por un contexto cultural, un espacio y un tiempo, donde se encuentran los productores de la pieza con el público. El teatro desde su forma de emisión está ligado a la presencia del cuerpo y al convivio escena-público, actor-espectador. Así se traduce, reescribe y se construye una nueva obra. La puesta en escena, o puesta en situación, es la encargada de reinterpretar o hacer foco en elementos que pueden estar ocultos en el texto. De acuerdo con el grado de explicación que se quiera dar por parte del intérprete o el nivel de precisión del *performer* puede resultar revelando secretos que de otro modo nunca hubiesen saltado de las páginas.

El interés residiría en saber si eso que se consume como puesta en escena y representación resuena con el texto fuente y con la recepción de las personas que asisten.

En su escrito sobre hermenéutica y representación, Jose Luis García Barrientos (1981) explica como "Aprender de memoria convierte al lector en ejecutante de significados. Es una operación de incorporación, de ingestión. El significado vive en el interior de quien ingiere el texto, cambia con él, y al recordarlo, se experimenta un reconocimiento, un descubrimiento." (1981, p.475).

La puesta en escena, al menos la puesta consciente de sí misma, apareció cuando surgió la necesidad de mostrar a través de la escena la forma en que el director podía indicar cómo leer una obra dramática. Se pasó entonces directamente del autor del texto al autor

de la puesta en escena, sabiendo que la interpretación del segundo sería decisiva para dar un sentido posible a la obra. De esta manera, la puesta en escena encuentra su fórmula clásica, es la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena, y en el fondo lo armoniza.

De acuerdo con un ensayo de Patrice Pavis, “con la aparición de la semiología, se tiende a concebir la puesta en escena como un sistema de sentido, un conjunto coherente, una obra leíble o descriptible por la lingüística, decodificable signo por signo.”(1990, p. 143).

El eslabón final encargado de ejecutar la traducción del texto dramático a la escena es el actor, o más bien un intérprete como lo describe García Barrientos,

Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre conversaciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que <actúa> (*acts out*) el material ante el con el fin de darle vida inteligible. De ahí el tercer sentido importante de <interpretación>. Un actor o una actriz interpreta a Agamenon o a Ofelia. Un bailarín interpreta la coreografía de Balanchine. Un violinista, una partitura de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción (2004, p. 474).

El autor continúa desarrollando una concepción muy particular del fenómeno teatral. Explica la característica específica de su traducción, de su pasaje de una disciplina a la otra. Menciona como dentro de las artes existe una constante traducción, reversión, y opinión de piezas clásicas, una pintura se puede reinterpretar en otra obra pictórica, un dramaturgo puede reinterpretar un texto clásico y generar un nuevo objeto literario, como sucede con las tragedias clásicas como por ejemplo lo que hizo Brecht con Antígona, pero del texto a la puesta en escena el objeto primero y el resultado no corresponden al mismo lenguaje, son artes completamente distintas. De una pieza de literatura, se construye música, movimiento, acción, vida. Procede por explicar de que manera la puesta en escena de un texto dramático no es otra cosa más que una crítica del mismo, una opinión, una mirada. Aun así sostiene que la interpretación del texto alfa y la creación de un espectáculo son planos que se entrecruzan y se confunden. De acuerdo con García Barrientos (2004), la interpretación se dificulta cuando la pieza dramática escrita

es sublime “el actor y el director deben salvar a un mal texto; un buen texto les condena a salvarse a sí mismos”. (Gouhier, 1943, p.110). Es decir, es un arduo camino el de poner en escena un texto hermético, elevado, un clásico.

Distinto de la puesta en escena de una obra es la crítica. En cuanto a la crítica, el autor reflexiona que la misma es inacabada, hay más de veinticinco mil críticas sobre Hamlet que siguen hablando aun cuando el texto calla, en cambio la interpretación del texto en escena debe elegir un concepto, una opinión para llevar a cabo en escena. “La interpretación teatral se detiene allí donde la representación – o sea, la ejecución – de la obra termina.” (García Barrientos, 2004, p.478). El puestita debe hacerse cargo de la realidad, está dejando por fuera interpretaciones legitimadas, problemáticas y preguntas estructurales del texto primero, pero aun así debe procurar enfocar un espacio de significado. Es por esta razón que el autor menciona que cuanto más completa sea la pieza, más cargada de significado, más preocupante será el recorte del abanico.

La distancia hermenéutica irreducible: cuando la puesta en escena se libera de su papel servil respecto del texto, se crea una distancia de significación entre los dos componentes y un desequilibrio entre lo visual y el significado textual. Este desequilibrio genera a la vez una nueva visión del texto y una nueva manera de mostrar la realidad sugerida por este. (Pavis, 1990, p. 507).

Como explica Pavis (2008) el nuevo lenguaje para mostrar una de las realidades del texto, una cara del mundo genera una nueva visión. La resolución de una imagen o un cuadro escénico puede abrir la puerta a un nuevo componente de sentido.

3.2 Problemas sobre la interpretación del texto

Existe un ensayo de Susan Sontag (1996) donde pone en evidencia los problemas que surgen a raíz de la interpretación exhaustiva de un texto. La autora se pregunta, por ejemplo, cuando el drama de Tennessee Williams sobre un atractivo bruto y una belleza

sureña se convierte en una puesta en conflicto sobre la pulsión sexual que se adueña de nuestra cultura y procede a la decadencia de la civilización occidental.

El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y en la medida en que excava, destruye; escarba hasta <más allá del texto> para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. (Sontag, 1996, p. 29).

Michael Foucault (1995) retoma el ensayo de Sontag y observa algo que la autora no debería pasar por desapercibido. Cuando la interpretación de un texto es tan eficaz que se ha incorporado a la obra, como es el caso de Edipo Rey de Sófocles y Hamlet de Shakespeare interpretado por Freud, el lector no puede evitar caer en ese lugar común que se convirtió en cultura, y deja completamente de lado que las obras teatrales fueron escritas siglos antes.

Sobreviene la idea de que la interpretación es un intento de domesticar los textos y producir nuevos sentidos para las prácticas sociales. De esta manera la interpretación sucede en una guía para la acción transformadora. Características aplicables a una versión de un texto alfa pero que deben alejarse de una traducción fidedigna del texto original.

Continuando el pensamiento de Sontag (1996) la interpretación no consiste en percibir de una obra de arte la mayor cantidad de contenido posible, como tampoco exprimírle un contenido mayor, un contenido que probablemente la obra no necesite. El trabajo de interpretación consiste en reducir el contenido de la pieza para poder ver en detalle el objeto.

3.3 Problemas en la traducción del texto dramático

La dramaturgia se compone de una articulación discursiva y teatral y un contenido ideológico. La traducción de teatro no solo comprende la traducción de la expresión poética singular del autor, el traductor debe también encontrar el equivalente de su

pragmática, esto quiere decir que el texto se dice para producir un efecto. El encargado de la traducción del texto dramático no puede pretender hacer una dramaturgia del autor original. (Sprengelburd, 2011).

La especificidad de la traducción teatral es que trabaja sobre la regla del texto dramático, texto para ser dichos por actores sobre un escenario. En una entrevista llevada a cabo por María Victoria Eandi (2010), el escritor, periodista y traductor Pablo Inberg explica que existen dos tipos de traducción posibles sobre la obra dramática, la primera consiste en la traducción para la representación y la segunda para la edición, ambas deberían coincidir en prestar atención a los aspectos de léxico, gramática, sintaxis, uso idiomático como en toda traducción, respetando aspectos específicos del texto teatral, pero existen particularidades que las diferencian. En la traducción para edición, contando que la lectura es detallada, de valor literario, para ser estudiada más que representada, el traductor debería completar el texto con anotaciones y aclaraciones sobre problemas lingüísticos o especificidades culturales. En cambio, la traducción destinada a la representación deberá ahondar en el problema de la comunicación y adaptarse de alguna manera a la comprensión del público. En la entrevista que lleva a cabo Eandi (2010) Inberg sostiene que:

Mi experiencia ha sido con Sófocles y Shakespeare para edición... Del contraste antiguo/actual surge otro gran dilema: ¿qué espectador o lector de obras originales de otros tiempos deberíamos tomar como parámetro al traducir?, ¿los contemporáneos de la composición, a quienes la lengua allí hablada les sonaba actual, o los de la traducción, a quienes les suena algo antigua? Yo tiendo a lo segundo: que a nuestro lector o espectador la traducción le suene con cierto aire antiguo, como Shakespeare hoy a los anglófonos. Ésa es una primera gran dificultad: lograr fluidez oral respetando la antigüedad del texto. Y además, respetando sus calidades y cualidades literarias: no achatarlo, privilegiando el "cuentito" antes que el arte verbal, por pereza o por subestimar las capacidades del receptor; esto es, no transformar una comida sibarítica en otra desgrasada y sin condimentos. Shakespeare es endiabrado y fascinante: está lleno de figuras retóricas, juegos de palabras, rasgos de habla peculiares de cada personaje tales como gravedad, grosería, altisonancia, rusticismo, errores, equívocos, dobles sentidos (en general obscenos), arcaísmos, neologismos, mala pronunciación de extranjeros. También emplea el cambio entre la prosa y el ritmo uniforme del verso, y a veces la rima, con evidente funcionalidad dramática productora de sentido. Dar cuenta de todo eso en la traducción puede ser visto como un insalvable Everest de obstáculos, pero también como un apasionante desafío. Con los grandes sabemos de

antemano que vamos a perder, que la traducción no va a empatarle al original; pero hay que dejar el alma en la cancha para que la derrota no sea por goleada, sino lo más digna posible. (2010, s.p.).

Actualmente una observación que realiza Griselda Gambaro (2002) para la revista *Teatro* del Complejo Teatral de Buenos Aires es sobre la calidad de obras que se presentan en la actualidad. Como se mencionó anteriormente algunas obras que se presentan en el circuito teatral no necesariamente mantienen la doble vertiente de ser igualmente válido como literatura dramática e hipótesis para el escenario. Con esto quiere decir, no todas las obras que se trabajan en la modernidad cumplen con los requisitos para que puedan ser reproducidas ni traducidas a lo largo del tiempo. Algunas por prescindir directamente de un texto dramático físico, una reescritura de la acción de los actores sobre papel.

Capítulo 4. La traducción a cargo de Rafael Spregelburd

Retomando las ideas de Eco (1985b) se piensa la semiótica como una herramienta para comprender los procesos de significación y comunicación producidos en una sociedad. De acuerdo con su concepto de semiótica de comunicación se pueden entender factores claves de la cultura que los origina.

En materia de traducción, Rafael Spregelburd juega una suerte de *apocalíptico-integrado* con respecto a su visión de la traducción. Es decir, estimula la curiosidad de saber sobre la cultura original a través de vía de comunicación masiva, intentando no neutralizar las diferencias particulares de cada grupo.

Spregelburd realiza una observación sobre la traducción de teatro y su complejidad, en la entrevista conducida por Eandi (2010), donde sosteniendo que no solamente hay que tener en cuenta las particularidades cada lenguaje, es decir, el lenguaje de origen del texto y el lenguaje de destino, como a su vez, sus connotaciones ideológicas, su momento histórico, su contexto-socio cultural. Traducir teatro para Spregelburd implica separarse del papel para volver a ver el mundo en tres dimensiones. El principal problema para el dramaturgo/traductor es conseguir la fidelidad con el autor original al mismo tiempo que la funcionalidad contextual en un marco teatral. En la entrevista mencionada desarrolla lo siguiente:

Una diferencia rítmica es a veces más importante que el contenido denotado en una frase. Un sutil cambio de tono, o de registro, o un quiebre en la “voz escrita” del personaje, nos pueden echar todo el trabajo abajo, sobre todo cuando suena a “texto traducido”. La aparición demasiado evidente de una mano que tradujo hace retroceder la vida escénica. La traducción con un máximo de *fidelidad* es una utopía. Y creo que también lo es la traducción con un máximo de *eficacia*. Porque si queremos simplemente “leer” una obra, entonces el trabajo de traducción se parecerá mucho al de cualquier otra traducción. Pero si en vez de leerla como quien lee un cuento o un poema queremos darle vida sobre el escenario y que ésta sea verosímil, hay que traducir también tácitamente al público que la estará viendo. Y eso es -si se me permite- casi imposible. (2010, s.p.).

El dramaturgo, quien fue el encargado de las traducciones al español de *4.48 Psicosis* (2009) y *Traición* (2014). Spregelburd (2004) describe en su *Nota del autor a la presente edición Heptalogía de Hieronymus Bosch 1* que no encuentra grandes diferencias entre escribir y traducir. El pasaje de lenguaje de un idioma a otro, como de un sistema al otro funciona de manera similar. Es decir, el traducir una lengua no presta diferencia con traducir una imagen o una sensación, una idea o una pulsión.

4.1 Características del teatro de Harold Pinter y Sarah Kane

Creadores de una nueva forma de teatro, no sólo por los temas a tratar sino también porque la propia escritura ha sido alterada en relación con los parámetros habituales de la dramaturgia tradicional, Harold Pinter y Sarah Kane son dos grandes exponentes del teatro inglés.

En su tesis doctoral María Eugenia Matamal Pérez (2014) realiza un recorrido por el teatro inglés en donde se entiende parte de la historia que compete a este PG. Es decir, un recorrido por el teatro de Harold Pinter hasta Sarah Kane.

Harold Pinter surge de una corriente de los años cincuenta que se conocía como *Angry young men*. Este movimiento o agrupación se destacaba por su carácter insolente ante el mundo y su mirada rebelde con respecto a los valores impuestos por sus antecesores. Los autores expresaban su hostilidad y desconfianza, resentimiento hacia “el sistema de clases inglés y el elitismo de ciertos sectores de su sociedad.” (2014, p.53).

Harold Pinter se considera la voz más poderosa de esa década y la que tendría una influencia más decisiva en el teatro posterior. Se separa de la corriente de los *Angry Young men* por su fascinación por el discurso y una preocupación por la maleabilidad del lenguaje.

La originalidad de Harold Pinter residía fundamentalmente en sus diálogos. Su uso del lenguaje coloquial, a menudo compuesto por frases deshilachadas y acompañado de pausas y vacilaciones, reflejaba eficazmente la falta de conexión entre los seres

humanos que provocaba extrañeza, ambigüedad y multiplicidad de significados. Precisamente de este innovador lenguaje teatral habría de nutrirse más tarde Sarah Kane. (Matamal Pérez, 2014, p.54).

Se considera a Harold Pinter como un maestro de la violencia latente. Sus obras mezclan en el realismo y el absurdo, situaciones cotidianas que derivaban en atmósferas amenazantes. “Los críticos han sabido advertir en la obra de Pinter un conflicto entre dos mundos: uno interior (la habitación) y otro exterior (la no-habitación)...El mundo interior sería lo incognoscible, lo innominable”. (Dorfman, 1968, p.9). El autor presenta a un hombre en una habitación, un peligro que apenas se conoce lo acecha desde afuera. Para el final el hombre queda destruido, en algunos casos la destrucción es sutil, pero otras veces la destrucción cambia para siempre una vida. Algunos de los recursos frecuentes en su obra son, argumentos mínimos, pocos personajes, un espacio cerrado como único lugar para la acción, irrelevancia de la dimensión temporal, ausencia de clímax, sumado a sucesos y diálogos que provocan en el espectador la sensación de que algo no está bien. Pinter trabaja por sustracción, estableciendo un punto sólo para desenraizarlo hasta el vértigo y la provocación.

Su obra lleva al extrañamiento de la existencia, para percatarse de que las relaciones interpersonales son relaciones de poder dentro de una cotidianidad que pocas veces ha sido cuestionada. Sus personajes, inmersos en juegos de dominio donde gana quien mejor domine el lenguaje, se esfuerzan por ocultar, mentir, tapar la realidad, manipular. En su indagación por los efectos del lenguaje, Pinter opta por un estilo sencillo, con frases breves y concisas pero cargadas de una densidad nada inocente. En los años sesenta trabaja con personajes sin pasado, espacios claustrofóbicos, etapa en la cual escribe la obra que se va a analizar *Betrayal* (1978) y su traducción, *Traición* (2014).

El fin de los 90 trae consigo la riqueza de un tipo de teatro innovador, profundizando sobre un tono y su estructura con el fin de sacudir al espectador, invadir su espacio y desafiarlo al enfrentamiento de situaciones y sentimientos incómodos, obligándolo a

reaccionar. “Un teatro *in-her-face* y de la experiencia en el que, con frecuencia, se encuadra a Sarah Kane.” (Matamal Pérez, 2014, p. 59).

Este nuevo movimiento juega una suerte de nueva generación de los *Angry...* de los cincuenta. Las obras se presentaban cargadas de imágenes y lenguaje extremo, sentimientos límites, sexo y violencia explícita. Temas que no eran nuevos en el teatro inglés, lo que se consideró como trascendental fue el nuevo enfoque que presenta Sarah Kane sobre el teatro de la crueldad las propuestas de Antonin Artaud (1964) sobre un *Teatro de la Crueldad*:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto. Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro [...] el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiados raros el pueblo se vuelca en las calles [...] De ahí este recurso de la crueldad y el terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades. (Artaud, 1964, p.87-88).

Con 4.48 Kane lleva al extremo, como si la intención fuese la de colapsar, los límites entre forma y contenido, pretendiendo que se conviertan en una misma cosa.

El texto se presenta fragmentado, no existe una trama o anécdota, resulta dificultoso identificar a los personajes, características que colaboran para crear una atmosfera ambigua, densa. Pone en funcionamiento estrategias de hibridación genérica al reescribir y hasta parodiar diferentes modalidades discursivas como las historias clínicas, citas de libros de autoayuda hasta extractos del libro bíblico del apocalipsis. “Se constituye como práctica privilegiada para reflejar el descentramiento y la dispersión del sujeto y el borramiento de los límites entre realidad-ficción, sueño-vigilia, yo-otro.” (Blanco, 2012, p.1) .

4.2 *Betrayal* de Harold Pinter (1978)

Harold Pinter, premio Nobel de Literatura en 2005, estudia en su teatro los vínculos sentimentales entre hombres y mujeres, aísla a sus personajes en espacios deprimentes, rodeados de un ambiente de opresión que amenaza su identidad. Los espacios clausurados son característicos de sus obras.

En el comunicado oficial del Premio Nobel del año 2005, la Academia destaca “el precipicio que hay detrás de la conversación diaria y que irrumpe en los espacios cerrados de la opresión”. (2005, p.3). El trabajo de Pinter se destaca por la creación de un clima opresivo, denso, que convive con la cotidianeidad.

Así mismo, la Academia señala que

Devolvió el teatro a sus elementos básicos, un espacio cerrado donde los individuos están a merced de cada uno, y el diálogo imprevisible. Con un mínimo de entrega, del drama salen las luchas de poder y los juegos de escondite a través del intercambio de palabras. (Premio Nobel de Literatura, 2005, p.3)

Además para la Academia Pinter es considerado "el más destacado representante del drama inglés de la segunda mitad del siglo 20". (Premio Nobel de Literatura, 2005, p.3).

Su teatro, como el de Strindberg o Peter Brook, se basa en recintos clausurados, pocos personajes y diálogos imprevisibles heredados del teatro del absurdo, donde unos están a merced de los otros, donde se derrumban las apariencias y se develan las verdades.

“En sus obras se descubre el precipicio bajo la irrelevancia cotidiana y las fuerzas que entran en confrontación en las habitaciones cerradas”. (Premio Nobel de Literatura, 2005, p.3)

La academia sostiene que la obra de Pinter tiene una marcada influencia de los primeros trabajos de Samuel Beckett. En sus obras exudan amenazas y están repletas de fantasías eróticas y obsesiones, celos y odio. En ellas el autor conjuga la dominación y sumisión, la amenaza y la injusticia.

En *Betrayal* (1978) se describen los matices de un triángulo amoroso, invirtiendo la temporalidad de los hechos. La escena primera transcurre en 1977 y las siguientes, en años anteriores, hasta llegar a la novena y última, que se ubica temporalmente en 1968. Pinter trabaja en esta pieza la volatilidad y lo escurridizo del pasado. Se puede apreciar los diálogos vibrantes, vivos, pero al mismo tiempo cercanos al absurdo, a lo ilógico o banal. Son diálogos situacionales, que usan un lenguaje coloquial frecuentemente apoyado en gestos, onomatopeyas, exclamaciones. Muchas veces uno de los interlocutores tiene que pedirle al otro aclaraciones, porque no comprende el sentido de lo que se está diciendo.

Sus obras tardías tienden a ser más cortas y los temas más políticos, utilizando muchas veces alegorías de la represión. Alrededor de 1970 Pinter comenzó a ser más claro en el aspecto político, tomando una postura de izquierda. Se esfuerza continuamente por atraer la atención pública sobre las violaciones de los derechos humanos y la represión.

En la pieza a analizar, *Betrayal*, el trabajo de Spregelburd como traductor se centra en transcribir más allá de la literalidad de las palabras, términos o expresiones que pueden surgir en el texto; el trabajo del traductor en esta pieza consiste en respetar el clima, la construcción del mundo. Lo singular de la pieza es el valor agregado a las exclamaciones, el lenguaje coloquial. La interpretación del texto por parte del traductor, de ser correcta, puede cumplir con las exigencias del nuevo público y serle fiel al significado del texto.

Un ejemplo claro de cómo funciona el mundo de Pinter, sostenido por conversaciones coloquiales, puede observarse en el siguiente fragmento. Jerry y Emma eran amantes cuando el hijo de Emma, Ned, fue concebido. Esto quiere decir que ese bebe probablemente haya sido concebido durante de *affaire*. Pinter filtra esa información de manera casual, donde podría pasar desapercibida.

Jerry: Ned's five, isn't he?

Emma: You remember.

Jerry: Well, I would remember that. (Pinter, 1978, p.16).

En rasgos generales Spregelburd no adapta el texto, mantiene su lugar de origen, sus nombres, y su contexto, sin modificar de ninguna manera las circunstancias dadas. Piensa la comunicación del sentido original del autor respetando su construcción cultural, formal y lingüística

Jerry: Ned tiene cinco, ¿no?

Emma: Cómo te acordás.

Jerry: Bueno, cómo no me voy a acordar. (Spregelburd, 2014, p.79).

En este primer ejemplo Spregelburd realiza una traducción particular. Pinter ofrece el siguiente parlamento: *Emma: You remember*, la traducción literal al castellano es: te acordás, pero Spregelburd introduce el adverbio comparativo *cómo*. De esta manera sin usar signos de interrogación, afirma que el personaje de Jerry se acuerda de ese momento. Se puede interpretar que fue una situación memorable. Aporta una peculiaridad a la forma en que se expresan los personajes, el parlamento se caracteriza por su ambigüedad de tono, se sostiene tanto como una expresión sarcástica, como puede resonar muy seriamente, pero sin duda en una lectura rápida, por sus características corrientes, puede pasar desapercibido.

Con respecto a lo formal de la impresión de la obra, la Editorial Losada no respeta una característica interesante del texto original. Pinter construye entre cada escena un claro paso del tiempo, dejando una hoja en blanco entre bloque y bloque de escenas, que solamente indica el año en el que se llevara a cabo la próxima situación. Esto requiere del lector un detenimiento, un momento de atención particular. La impresión de la editorial a cargo de la traducción, no solo no respeta la página en blanco, la separación de los bloques tan contundentemente, sino que presenta el momento de la escena, el año de encuentro como un título, centrado. Empastando el año con el resto del texto, pasando casi por desapercibido. Perdiendo de esta manera el valor que Pinter le otorga al paso del tiempo.

La elección sobre la traducción de algunas palabras a cargo de Spregelburd genera curiosidad. En primer lugar, lo más notorio es que no siempre respeta la traducción de la palabra *betrayal*, traición, la cual no solo es el título de la obra sino también uno de sus grandes temas. Utiliza la palabra engaño, la cual no es incorrecta para hablar de la infidelidad de la pareja. El cuestionamiento sobre la elección surge a partir de observar que cuando Pinter utiliza el concepto de traición apela a niveles mayores, ya que en momentos puntuales el autor invoca expresiones como *affair* (romance), *unfaithful* (infiel), entre otras.

Emma

You know what I found out... last night? He's betrayed me for years. He's had... other women for years.

Jerry

No? Good Lord

Pause

But we betrayed him for years. (Pinter, 1978, p.25).

De esta manera se puede observar que cuando Pinter introduce la palabra *betrayal* luego desarrolla de qué manera se manifiesta la traición. Surge entonces la pregunta de porque el traductor no respeta el concepto de traición en los momentos que el autor los ubica. Desplazando la construcción de un *leitmotiv* al repetir la palabra incansablemente a lo largo de toda la pieza, sino también lo poderoso del término y la decisión del autor original. En el siguiente extracto se puede observar como Spregelburd reemplaza la primera aparición de *betrayal* por engaño y utiliza el término traición al final.

Emma: ¿Sabés de qué me enteré...anoche? Que me engaña desde hace años. Anda...con otras mujeres desde hace años

Jerry: ¿No? Por Dios.

(Pausa)

Pero nosotros lo traicionamos muchos años seguidos. (Spregelburd, 2014, p.85).

En general el texto no presenta grandes momentos de sentidos múltiples, pero se observa de igual manera elecciones extrañas por parte de Spregelburd a la hora de

trasladar expresiones. Una de las palabras que más se repite a lo largo del texto es *fine*, la traducción de este término es extremadamente amplia. Trae consigo una carga, indiferente en algunos casos, y elevada en otros. Lo notable es que Spregelburd tiende a cargarla de un carácter positivo, en lugar de respetar *fine* utilizando traducciones como o.k., o bien, agranda de alguna medida la expresión al traducirla como *muy bien, bastante bien, estoy bárbara*. Se puede interpretar un carácter irónico, o hasta absurdo en algunos casos, pero al no reutilizar la expresión una y otra vez pierde el sentido que se le otorga por Pinter en el texto original. Deja de lado su carácter opresivo, se pierde algo de cómo se sienten los personajes, como suenan a lo largo del tiempo, estancados en expresiones o sensaciones desde hace años. En el texto alfa, Pinter desarrolla el siguiente intercambio:

Jerry: Hangover
He raises his glass.
Cheers.
He drinks.
How are you?

Emma: I'm fine.
She looks round the bar, back at him.
Just like old times. (Pinter, 1978, p.12).

Es notable destacar como Pinter modula sus oraciones. Los personajes no articulan frases de corrido. El autor propone puntos y apartes sostenidos por pausas o pequeñas acciones. Esta decisión fragmenta el parlamento. La traducción de Spregelburd respeta la decisión de la forma pero altera como se menciona anteriormente el uso del término *fine*.

Jerry: Me dura la resaca.
(Levanta su jarra).
Salud.
(Bebe).
¿Cómo estás?

Emma: Yo muy bien.
(Recorre el bar con la mirada, para volver a él).
Como en los viejos tiempos. (Spregelburd, 2014, p.76).

Como se puede apreciar en el ejemplo, el concepto de estar *fine* es algo que se mantiene constante a lo largo de los años.

Existen pocos casos de juegos de palabras en el texto por parte de Pinter. Se puede distinguir dos casos muy particulares. En la escena ocho donde el personaje de Emma dice: "Emma: I've only just got here. I ment to be here ages ago. I'm making this stew. It'll be hours." (Pinter, 1978, p.121). De acuerdo con Spregelburd la sutileza de la expresión es intraducible. Se refiere a "it'll be hours", cuya traducción literal sería *va a tardar horas*, pero en este caso la h de *hours*, es muda resultando en el mismo sonido que produce la palabra *ours*, es decir, nuestro. Spregelburd opta por eliminar la sutileza y traducir: "Emma: Recién llego. Tendría que haber llegado hace un montón. Estoy preparando un guisito. Va a tardar". (Spregelburd, 2014, p.148).

Dentro de este pequeño fragmento se introduce una palabra que filtra información por parte del traductor. La traducción de *stew*, que corresponde a un guiso o un estofado, una comida que se tarda en cocinarse, que no presenta mucha dificultad o gracia culinaria, Spregelburd le otorga un diminutivo. Con esta elección carga el término con sentidos que la versión original omite. En primer lugar se filtra un concepto de clase social, el cual Pinter con mucha soltura evita a lo largo de la pieza. El lector no puede distinguir con facilidad, por las expresiones que usan los personajes, a que clase social pertenecen porque es irrelevante. El guisito en español convoca a pensar en una clase social más humilde. A su vez, la utilización del diminutivo en español puede asociarse a una expresión de ternura o afecto, carácter que no posee la escena. La segunda expresión que utiliza Pinter como doble sentido es la de *best man*. "Jerry: I speak as your oldest friend. Your best man". (Pinter, 1978, p.138). En el texto se refiere a un padrino de bodas, pero la traducción literal al español es mejor hombre. La ironía surge cuando el padrino de bodas de Robert, su mejor amigo, su mejor hombre, se involucra con su esposa en una relación de 7 años. Spregelburd traduce la expresión *best man* a padrino, pero luego

la refuerza: “Jerry: Te hablo como tu mejor amigo. Tu padrino. El mejor”. (Spregelburd, 2014, p.160).

Spregelburd sostiene sobre su trabajo que reescribir no es el problema mayor, el problema de la traducción es reescribir aparentando fidelidad a los propósitos del texto original. En su trabajo como traductor Spregelburd interpreta el significado del texto para generar una relación equivalente de sentido entre el original y el resultado traducido, es decir que ambos comuniquen la misma idea o mensaje y a su vez se respeten las convenciones estilísticas, contexto, género y reglas gramaticales, por ejemplo. El ritmo de la escena de Pinter presenta una respiración real, un movimiento o quietud real, un cuerpo que la pronuncia que comprende un timbre de voz, un sexo, una edad. (Apolo, 2007). Las características discursivas particulares de los personajes de Pinter, como sus modismos que pertenecen a ellos y a nadie más están sostenidas por el discurso central, que abarca un devenir de capas y niveles de relato, donde el relato empieza a ser atravesado por la situación. Spregelburd comprende que el texto dramático no es un mero guion, sino que distingue la compleja estructura narrativa y las infinitas posibilidades de relación.

4.3 4.48 *Psychosis* de Sarah Kane (2001)

4.48 Psychosis fue la última pieza escrita por Sarah Kane unos meses antes de que se quitara la vida a causa de una profunda depresión, hecho que determinó el enfoque de algunos críticos. Problemática que discute, como se menciona anteriormente, Sontage (1996). Se consideró la pieza como su carta de despedida, del mismo modo un doble relato, en donde se superpone el suicidio de la autora con el mundo fantástico creado, un rejunte de últimos pensamientos desprolijos y hasta atropellados, llenos de ambigüedad.

Spiegelburg en varias entrevistas describe la pieza como una escritura poética audazmente teatral. El texto comprende la expresión intensa de pulsaciones e intuiciones para las que todavía no existe gramática y parece autografiar toda su escritura, poniendo a cualquier traductor en problemas. (Spiegelburg, 2009).

El texto puede concebirse como un gran poema pero es indudable su carácter performático y por ende su devenir teatral en una puesta en escena. Kane buscaba una nueva forma de expresión que se aleje de la mera ilusión referencial y convoque la materialidad de la palabra, su potencial sonoro, su valor.

Se trata de una pieza fundamentalmente experimental, en la que tiempo y espacio permanecen inciertos en tanto es el discurso, que por momentos alcanza una densidad poética abrumadora, el que adquiere protagonismo sobre la acción, desestabilizando las delimitaciones genérico-literarias y, en consecuencia, los fundamentos constitutivos de la obra dramática. (Blanco, 2012, p.2).

Generando una composición lírica, cubierta de imágenes y diálogos poéticos, que se aleja de la narrativa explicativa y empuja los límites del naturalismo. “Descomponer el discurso y la palabra desviándolos de toda significación unívoca, responde a la necesidad de liberar el teatro de su lenguaje convencional, desgastado y estéril.” (Blanco, 2012, p.8). Kane habla directamente con el público, le pide que actúen sobre sus sentidos, que transformen el espacio de la sala con la fuerza poética del lenguaje y el conjunto de imágenes. La autora sostenía que si era posible imaginar algo, debería ser posible representarlo. Sin estar medida por la especulación o el relato, libre del entendimiento, sostenida por la sensibilidad, Kane involucra al espectador en una experiencia visceral, que a través de un tremendo dolor le pide al público que lo cuestione y que se contacte con sus emociones más profundas.

La obra presenta una suerte de estructura monologal, un fluir de la conciencia del personaje, pero Kane pone en crisis el concepto de personaje “desplazando beckettianamente por el de voz, que deviene en multiplicidad: voces” (Dubatti, 2006, p.12) es decir, existe una voz que a la vez se multiplica, en donde por momentos se resalta un otro con el que la *protagonista*, si se puede pensar de esa manera, dialoga.

Esta partición se ha interpretado como una alusión a un desdoblamiento psicótico, o una evocación a algún hecho pasado; lo que se puede observar es el registro de un proceso de agonía. “El yo de la voz o voces esta indeterminado: deviene en intensidades, estados, acontecimientos lingüístico-poéticos que suman a la dramaturgia (escritura del cuerpo y del espacio) la dimensión específica de la letra”. (Dubatti, 2006, p.10).

Aunque se concibe como un drama a varias voces, en la pieza no hay nombres, ni letras, ni signos que ayuden a distinguir si es que hay o no, y en el caso de que haya más de uno, cuántos son los personajes que viven en la obra.

Se presentan en las notas del traductor de Spregelburd uno de los temas principales de la pieza, que comienza a estudiarse desde el título de la obra, “la ‘disforia’ –vale decir, la falta de certeza para distinguir entre las cosas- y esta incertidumbre debe reflejarse tanto en la forma como en el contenido”. (Spregelburd, 2009, p.150). El título de la obra es *4.48 Psychosis*, se asume que 4.48 se refiere a una hora de la madrugada, en la que según estadísticas más suicidios se producen, es un momento de extrema lucidez, una vez que se han retirado los efectos de los psicofármacos ingeridos la noche previa para los pacientes psiquiátricos por ejemplo, “en ese instante el sujeto accede a la insoportable revelación de la verdad de la condición humana, ese dolor inexpresable del que está hecho su ser esencial.” (Blanco, 2012, p.7). En lugar de utilizar la usual expresión de un horario, los dos puntos (4:48) la autora coloca un punto entre ambos números, distinción que se tuvo y se debe tener en cuenta en las traducciones de la obra. De esta manera la autora introduce una gran cantidad de anomalías gráficas y gramaticales.

El título *4.48 Psicosis* construye una certeza que pronto estalla en diversidad y que inscribe en el teatro, en simultaneidad, sucesivas instancias poéticas de la historia del teatro europeo: naturalismo, expresionismo, la huella de Samuel Beckett. Esta acumulación estraficada de concepciones dramáticas de diversos tiempos, manifiesta una condensación barroca en las obras de Kane, tras la apariencia de linealidad, sencillez y silencio. (Dubatti, 2006, p.10).

En materia de formalidad, el texto presenta dentro de su construcción barroca, anomalías gráficas y gramaticales intencionales que deben conservarse para la lectura. Se altera y en algunos casos no se respeta la puntuación, ni las mayúsculas. La alteración de sintaxis, puede describirse como un recurso expresionista, una posible forma de expresar un orden pre lógico, inconsciente, interior, que se puede presentar fragmentado o desordenado. “Kane incorpora el código de la grafía (los cambios de tipografía), los blancos en la página y los juegos con la diagramación.” (Dubatti, 2006, p.12).

A lo largo de la pieza, no se puede distinguir con total certeza cuales son líneas de diálogo de posibles acotaciones de dirección. Por ejemplo se puede observar que cuando la autora ofrece el pasaje: Se abre la escotilla, por la organización del texto no hay forma de saber si es dialogo o acotación, como también, puede pertenecerle a alguna de las voces que presenta el texto. “El texto se transforma así en la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia del personaje, en la deriva de esa conciencia”. (Dubatti, 2006, p.11)

La autora utiliza recursos de la lírica moderna, apela a diversas tipografías, “juega con la dimensión espacial de la escritura, explotando la productividad significativa de la distribución de las palabras y los blancos en la página.” (Blanco, 2012, p.2). Cuestiones que no puede apreciarse nunca en la puesta en escena, pero deben ser trasladados en cada traducción. Parte de la construcción de la pieza escrita está dada por el dibujo de las letras en la página. El texto fragmentado, descompuesto, reelaborado, resulta en una hibridación de multiplicidad de géneros, es una estrategia para “reflejar la dispersión de la subjetividad y la disolución de las fronteras entre realidad y alucinación, entre cuerpo y mente, entre yo otro.” (Blanco, 2012, p.2).

En cuanto a la construcción formal de la pieza, el encargado de su traducción al español, Spregelburd, respeta a rajatabla. En la obra no hay una coma fuera de lugar, como tampoco una que falte o sobre, lo mismo sucede con los puntos y las mayúsculas. Kane utiliza guiones de medio (-) para dividir pasajes en el texto, los cuales Spregelburd

respetar hasta la cantidad, como lo hace también en el caso de tabulaciones, sangrías, espacios, entre otros.

Una inquietud que presenta Spregelburd a la hora de traducir un texto con las características del de Kane es ¿Qué sucede cuando la pieza está escrita en una suerte de idiolecto, lenguaje privado, pre consiente, inventado por el autor? ¿Parte del trabajo de traductor consiste en inventarse un nuevo idiolecto en castellano? ¿Un procedimiento como tal implicaría una estafa al original?.

El texto está compuesto por un conjunto de *bewildered fragments*, como los describe Kane, monólogos, pasajes líricos, conversaciones reales o imaginarias entre un médico y su paciente retomadas de sus días de internación, recetas de libros de autoayuda, prospectos médicos, enunciados constituidos únicamente por números, listas de palabras, abreviaturas, informes clínicos y visiones apocalípticas inspiradas por el libro de las revelaciones. La acumulación produce un poema dramático escrito en verso libre atravesado por imágenes y líneas que se repiten y que confieren coherencia estructural y temática. Kane polemiza con estos materiales discursivos para explorar el conflicto de una conciencia “desgarrada por una única certeza, la de su propia muerte, y por la pérdida de toda esperanza en un mundo violento, deshumanizado y vacío de sentido”. (Blanco, 2012, p.4).

En su obra, Kane juega con palabras que se acercan mucho a las onomatopeyas, términos de una sola sílaba,

El inglés es un idioma muy tosco, tan primitivo como reflexivo, y tiene palabras que suelen ser verbos pero también sustantivos, indistintamente. Me he tomado algunas libertades al traducir muchos de estos pasajes, para tratar de dejar una idea en español de semejante juego de fonemas, pero evidentemente la cantidad de sílabas de estas palabras en nuestra lengua no producen jamás ese rápido efecto emocional y de sentidos: recordemos que el inglés es, en ese aspecto, fundamentalmente monosilábico, y un listado de términos fuera de contexto -liberados de toda gramática-despierta más fácilmente asociaciones múltiples. (Spregelburd, 2012).

El inglés nutre la ambigüedad y el doble sentido de la pieza, la traducción de Spregelburd por momentos se toma libertades que limitan el vuelo de las palabras originales de Kane.

Existen translaciones que pueden ser inofensivas pero no dejan de decidir por el lector, como por ejemplo, Kane escribe:

An instant of clarity before eternal night
don't let me forget (Kane, 2001, p.207)

En este pequeño pasaje Spregelburd debe elegir como traducir un expresión muy sencilla como se puede suponerse que es *don't let me forget*. Al no tener un claro destinatario, el traductor debe tomar la decisión de designar el mensaje a un grupo de personas, público u otros personajes. *No me dejes olvidar* podría ser una traducción válida, a su vez, no me deje olvidar, cumple con los requerimiento, y si se refiriese a un grupo de personas, personajes o el mismo público, *no me dejen olvidar* cumple con las condiciones de ser una adaptación también válida. Utilizando el plural, el traductor limita las posibilidades de que la frase está dirigida a una persona, una deidad o a su conciencia. A su vez el traductor opta por mantener la forma particular del texto, desplazado, quebrado, sin utilizar comas o punto o mayúsculas. La construcción de la escritura de Kane no se detiene solo en el uso de las palabras sino su organización en el papel.

De esta manera aparece una clara impronta e interpretación del traductor.

Un instante lúcido antes de la noche interminable
no me dejen olvidar (Spregelburd, 2009, p.92)

Un caso similar sucede con la conjugación del verbo *drown*. "Shame shame shame. Drown in your fucking shame". (Kane, 2001, p.209). este pequeño fragmento es traducido de la siguiente manera: "Vergüenza vergüenza vergüenza. Ahogada en tu puta vergüenza". (Spregelburd, 2009, p.96).

En este extracto Spregelburd asume que el personaje es quien se ahoga, pero el verbo ahogarse, *drown* en inglés, se conjuga de la misma manera para hablar de uno mismo

como para hablar de la segunda persona del singular, la primera y segunda persona del plural. Es decir, la traducción podría de igual manera decir: Ahogate en tu puta vergüenza, ahóguense en su puta vergüenza, como también la versión por la cual opto el traductor “Ahogada en tu puta vergüenza.” (2009, p.96).

La violencia que se mencionó anteriormente como característica del teatro de Kane, se manifiesta en el texto por ejemplo en la elección de palabras que utiliza y como las mismas se van articulando; un *leitmotiv* es la palabra *fuck* sumado a su acumulación y progreso.

Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, fuck you for making me fell shit about myself, fuck you for bleeding the fucking love and life out of me, fuck my father for fucking up my life for good and fuck my mother for not leaving him, but most of all, fuck you God for making me love a person who does not exist,

FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU. (2001, p.215)

En este pasaje el traductor opta por suplir el término *fuck you* por la palabra *mierda*. La razón detrás de la elección del término es clara, el traductor busca una palabra que pueda funcionar de la manera más cercana a la del texto original, donde el insulto pueda reutilizarse y reforzar la queja y el enojo dentro de la oración, “mierda mi padre por hacerme mierda la vida para siempre”. (Spregelburd, 2009, p.103). De todas maneras, el resultado es confuso, ya que la intención del traductor no está puesta en una traducción literal o efectivista, es decir, conseguir la fuerza y contundencia del termino *fuck you*, el cual está cargada de un carácter vulgar y ofensivo, lleno de dolor, ira, violencia y va dirigido a un otro, su padre, su madre, su Dios. Spregelburd opta por una composición que podría considerarse fiel a la organización formal del monologo, y utiliza una expresión sin destinatario, omitiendo el *you*, (tu, vos) obteniendo un discurso alejado de la cotidianeidad y coloquial cualidad que se venía manejando. En general, a lo largo de la obra, Spregelburd omite la palabra *fuck* o el termino *fuck you*, son pocas las ocasiones en la que la traduce. La problemática del término es que no existe traducción directa alguna,

posee una carga sexual, del mismo modo que se utiliza para expresar elevados grados de odio. Hasta puede estar asumir un carácter irónico. La traducción es inacabable, se puede traducir como *matate, te odio, carajo, mierda, coger* entre otros.

El resultado es el siguiente:

Mierda. Mierda. Mierda por rechazarme al no estar nunca, mierda por hacerme sentir una mierda, mierda por desangrarme todo el amor y toda la vida que tenía, mierda mi padre por hacerme mierda la vida para siempre y mierda mi madre que no se fue a la mierda y lo abandono, pero sobre todo, mierda Dios por hacerme amar a una persona que no existe,

MIERDA MIERDA MIERDA. (Spregelburd, 2009, p.103)

Spregelburd intenta generar una relación equivalente de sentido entre el texto original y el resultado traducido, comunicando la misma idea o mensaje respetando las convenciones estilísticas en general. Pero para poder respetar el hábito lingüístico de Kane, Spregelburd construye una traducción haciendo hincapié en la estructura poética, la sonoridad y la forma perdiendo la traducción exacta del contenido en algunos casos. En el siguiente ejemplo se puede observar un listado que introduce Kane en su obra.

abstraction to the point of
unpleasant
unacceptable
uninspiring
impenetrable (Kane, 2001, p.221).

Se sostiene la forma, la utilización de minúsculas y la característica acumulativa, rítmica, poética de su escritura. La traducción literal del fragmento destruiría su característica sonora entre otras cosas. El prefijo *un* significa *not*, no, le otorga al adjetivo una característica negativa. No todas las palabras utilizadas por Kane en ese fragmento puede ser traducidas y a la vez sostener sus características, es por eso que Spregelburd se toma algunas libertades para traducirlo.

abstracción al punto de
insoportable
inaceptable
inmotivador
impenetrable (Spregelburd, 2009, p.110)

La elección de la palabra *insoportable* en lugar de la traducción literal de *unpleasant* (desagradable) surge de la necesidad de respetar la repetición del mismo prefijo, de la misma manera que el traductor construye el neologismo *inmotivador* para traducir *uninspiring*, cuya traducción es poco estimulante o desalentador.

Llegando al final de la obra se distinguen seis párrafos con variaciones de las mismas palabras. “Kane construye lenguaje como música, y en todo caso allí habrá que encontrar las claves de estos seis pasajes tan expresivos como ambiguos”. (Spregelburd, 2009, p. 152).

Un ejemplo claro de la construcción de la música de Kane se presenta en el siguiente extracto: “flash flicker slash burn wring press dab slash flash flicker punch burn float flicker dab flicker”. (Kane, 2001, p. 231). En este caso el traductor decide desviarse de la traducción literal de las mismas ya que en español nunca se podría conseguir el juego de fonemas, como tampoco “el efecto emocional y de sentidos: recordemos que el inglés es –en este aspecto- fundamentalmente monosilábico, y un listado términos fuera de contexto – liberados de toda gramática – despierta más fácilmente asociaciones múltiples”. (Spregelburd, 2009, p.152). La traducción de dichas variaciones resultó en: “flash luz tajo quemo retuerzo presiono aplicar tajo flash luz paf quemo flotar luz aplicar luz”. (Spregelburd, 2009, p.120)

Dentro de su obra Kane juega con términos inventados imposibles de trasladar al castellano, neologismos como *hermsself* donde la autora refiere al género del hermafrodita y mezcla los pronombres *himself* (el mismo) y *herself* (ella misma) “the broken

hermaphrodite who trusted herself alone finds the room in reality teeming and begs never to wake from the nightmare". (Kane, 2001, p.205). La oración no presenta ni mayúscula ni punto final. El traductor opta por traducir dicha expresión de la siguiente manera: "la hermafrodita quebrado que sólo confiaba en sí mismo encuentra la habitación en realidad prolífica y ruega no despertar jamás de la pesadilla". (Spregelburd, 2009, p.91).

Otro caso de neologismo surge con el término: *dysphoria*, en inglés se refiere a un profundo estado de desagrado, también existe el concepto de *gender dysphoria*, el cual se utiliza para la persona que no está comfortable con su género. El traductor decide trasladarla al término psiquiátrico *disforia*, la palabra no está registrada en la Real Academia Española pero presenta un sonido similar y de acuerdo con la psiquiatría, la disforia es el opuesto a la euforia, es una emoción desagradable o molesta.

Otro aspecto fundamental en la construcción dramática de Kane es el uso del silencio. Las pausas marcadas por las acotaciones o por el trazo de una línea entre escenas cargan de sentido. El traductor no deja ni una de estas marcaciones sin traducir.

Spregelburd decodifica la lengua madre para recodificar el texto de acuerdo a la segunda lengua. El texto presenta problemas de equivalencia, como el caso de aquellas expresiones que están atadas a la cultura, y por lo tanto, son difíciles de traducir a otra lengua que no posea el bagaje cultural que se necesita para contextualizar el modismo. Para poder llevar a cabo la traducción de la mejor manera posible, de acuerdo con las posibilidades, Spregelburd utiliza el calco léxico, al formar neologismos según la estructura de la lengua de origen en algunos casos, o la compensación, al buscar dentro de su lengua y contexto algo que se asemeje ya que la traducción exacta carecería de sentido. Manteniendo como eje la construcción formal, la sonoridad, procurando no sacrificar el efecto. Conservar el ritmo dramático que se construye por medio de un esquema regular que adquiere el discurso no es una tarea sencilla, la rítmica del texto

dramático lleva la escena y se desarrolla de acuerdo a un tempo el cual comprende la dicción, el vínculo entre textos, las transiciones, los silencios.

Continuando la construcción de Kane, Spregelburd evita la expansión, es decir, ampliar el texto o añadir elementos para darle sentido a la pieza, y la modulación, que consiste en alterar el orden del fraseo. La intención está puesta en una traducción lo más fiel posible, palabra por palabra, con una investigación sobre la forma y el contenido para hacerla inteligible y aplicable a la nueva lengua y su bagaje cultural.

Capítulo 5. Spregelburd al inglés

Rafael Spregelburd pertenece a un grupo de dramaturgos que junto a nombres como el de Daniel Veronese, Javier Daulte y Federico Leon han regenerado el teatro de los años 90 en Buenos Aires. Atravesado por el neoliberalismo, el teatro de estos autores reacciona demostrando el sarcasmo y la vulnerabilidad de la sociedad, tomando lo abstracto del absurdo, el rechazo a la identificación de la audiencia con los personajes, la experimentación de lo irracional de la condición humana, diálogos repetitivos, incomunicación y la disolución del personaje como ente psicológico. La dramaturgia no pretende demostrar nada, se sostiene en el sentido del texto al no tener ningún tipo de significado específico sino varias posibles interpretaciones.

La generación de dramaturgos a la que pertenece Spregelburd fue rotulada por la crítica con el nombre de «teatro de la desintegración». El concepto de parodia intertextual, la dimensión lúdica del teatro, la idea de extrañamiento (el V-Effekt brechtiano) y el rol catártico del humor y de la risa son las direcciones que toman sus indagaciones teatrales...Particularmente sensible a partir de la crisis de 2001, se basa la tendencia actual de estos autores a acercarse al hiperrealismo en la opinión de que lo dramático no consiste en pura mimesis, sino en marcar «los límites entre el mundo representado y la vida cotidiana». Paradójicamente, para llegar al efecto de extrañamiento y desencadenar la reflexión que llevará a desenmascarar el simulacro de la representación referencial, hay que acrecentar el efecto de realidad, es decir, «buscar una organicidad no naturalista, no «como si fuera», sino «lo que es»». De la misma manera, a partir de una «intuición primera, axiomática y arbitraria», Spregelburd trata de «naturalizar lo arbitrario», para «dotar de organicidad a aquello que sólo es – en principio – caos, desorden y mentira». (Sophie Gander, 2008, p.163-164).

En una entrevista para la Revista del CCC, Spregelburd (2010) comenta sobre la traducción de sus obras a otros idiomas como el alemán o al inglés. Los problemas que puede notar son similares a los que atraviesan las obras traducidas por él, no se puede evitar la suerte de reescribir la obra. “El problema del teatro no es sólo la traducción del texto, sino realmente la comprensión profunda, innombrable, inexplicable, del ‘pueblo’ (la comunidad de sentido) que la va a ver”. (2010, s.p.). Reflexiona en particular sobre el resultado de la traducción de su texto *La estupidez*. La obra está escrita en la Argentina

pero la acción transcurre en Las Vegas. Los personajes que efectivamente son estadounidenses, podemos distinguir por sus nombres entre otras cosas, hablan en castellano neutro, un castellano que el autor refiere como los malos doblajes portorriqueño-mexicanos. El problema surge a partir de la dificultad de traducir el texto al inglés sin perder el guiño, los personajes son angloparlantes pero no hablan en inglés.

Toda presunta neutralidad producto de la magia del doblaje desapareció. La obra se tornó seria. Realista...Y de allí en más, una obra sobre americanos llamada *La estupidez* y en tiempos de plena guerra de Irak comienza a decir cosas más allá de sus verdaderas intenciones. Aparecen marcas ideológicas que la pieza no contenía en su versión original. Y es inevitable. Siempre me pregunto por qué se puede traducir sin problemas el cine, y jamás el teatro. Vemos una película, en sus escuetos subtítulos, y sin embargo la ilusión lingüística es perfecta. La película contiene sus propias connotaciones, y no las pierde en la traducción: en todo caso, se pueden hacer extrañas o imperceptibles. Pero difícilmente se tornen *otras*, como sí ocurre siempre en el teatro. (Eandi, 2010, párr. 21).

5.1 Características del teatro de Spregelburd

La dramaturgia de Spregelburd refleja lo su característica multidisciplinaria. No solamente es el autor de las obras sino que las dirige y protagoniza en algunos casos. Spregelburd comenta en algunas entrevistas que él no es capaz de dirigir un obra de otro autor, se destaca que la única que obra ha hecho fuera de su producción dramática propia fue una pieza de Pinter. A diferencia de Kartun (2006), Spregelburd entiende cómo va a ser la puesta en escena del espectáculo cuando escribe la obra, es por eso mismo que se observan acotaciones muy específicas y a su vez grandes baches de información que el autor sostiene, se resuelven con la interpretación del actor.

Spregelburd combina en sus obras un trabajo de investigación sobre estructuras semióticas de textos y otras disciplinas como la filosofía, la pintura, la televisión y el cine, el relato policial, la computación entre otros géneros. “Estas formas entrecruzadas de intertextualidad y de transtextualidad cobran una nueva significación en el texto dramático y le confieren un estatus de renovación, de cuestionamiento de las herramientas propias de la escena como pura representación.” (Mauro Castellarín, 2010, p.222).

El teatro de Spregelburd, quien siguió algunos cursos de Filosofía y Letras, es extremadamente intelectual, y en igual grado, divertido y entretenido. Aborda la relación entre lo real y lo construido desde la cultura. De esta manera poniendo en juicio el concepto de verdad, los temas de Spregelburd trascienden lo local, lo realista y plantean problemas de carácter filosófico.

El teatro de intertexto posmoderno, como lo denomina Osvaldo Pellettieri, se centra más en la reflexión sobre el proceso de creación acerca de la obra dramática, entendida como artefacto y artificio, como simulacro en la que no se presentan mensajes únicos portadores de una verdad irrefutable. No se formula una poética teatral uniforme, sino poéticas cambiantes, que se bifurcan en innumerables formas de experimentación. (Mauro Castellarín, 2010, p.221).

Spregelburd trabaja en su teatro procedimientos como la huida del símbolo, la multiplicidad de sentido, la imaginación técnica, la fuga del lenguaje, “el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto...la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa... una dramaturgia metalingüística a la indagación de la sintaxis de los real”. (Dubatti, 2006, p.174).

Spregelburd admite que sus obras comparten una espacialidad falsamente burguesa, aclarando que generalmente se refiere a objetos feos que construyen el ámbito de sus antihéroes. Sus espacios parecen ser los menos propicios para albergar grandes historias, pero cumplen con el objetivo de no simbolizar nada. Por lo general el autor recurre a espacios transitados y desgastados. Los espacios totalmente vacíos de significado que albergan una red de causas y efectos organizados de manera caótica, fraccionada o irracionalmente establecen, según Spregelburd, una sensación de organicidad compleja, la cual compara con un organismo vivo.

De acuerdo con el pensamiento de Spregelburd, no existen grandes diferencias entre escribir y traducir teatro. Para el autor traducir consiste pasar un contenido expresado en un lenguaje determinado a otro, cada uno posee operaciones técnicas y significantes particulares. Spregelburd sostiene que escribir teatro es traducir el lenguaje de las ideas,

imágenes e intuiciones, interrelacionando signos que constituyen lo que se comprende como lenguaje.

En 1996 Spregelburd comienza a trabajar en un texto dramático que se convertirá en una pieza ambiciosa nucleada a partir de la obra de Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco. “En la pintura, el centro de la obra está ocupado por la imagen de Dios, como eje de la cosmología medieval, como centro y fin del universo.” (Mauro Castellarín, 2010, p.223). El autor reinterpreta la pieza y la traslada al texto y construye escenas a partir de lo que los pecados capitales le sugieren. Introduce problemas ontológicos y búsquedas metafísicas. En el relato predomina el tono paródico y absurdo que convive con un ámbito de aparente banalidad que escapa a lo explícito y se sumerge en la gran variedad de conjeturas posibles.

Las obras que formaron parte de esta hepatología son, la inapetencia, la extravagancia, la modestia, la estupidez, el pánico, la paranoia y la terquedad.

5.2 *Stupidity* traducción de Crispin Whittell (2004)

A la obra de Spregelburd se le puede aplicar una lectura a través de procedimientos satíricos,

Al enumerar las «técnicas reductivas» satíricas, aparece claramente la subversión que opera sobre todas las formas literarias: la absorción y el sabotaje de los géneros; el uso extensivo de las figuras retóricas de la exageración y de la hipérbole; la profusión tanto lingüística como escénica; el gusto por lo excesivo; el recurso sistemático de la degradación por la parodia y de la desvalorización por la ironía; la destrucción del símbolo por la multiplicación de sus sentidos o la anulación de su referente ideal; la ocultación del objeto de la burla bajo los procedimientos de distanciamiento y de extrañamiento, así como bajo sus modalidades indirectas (alusiones, rodeos); el método del contraste entre dos órdenes contiguos de realidad²⁵; o, finalmente, el dispositivo de la sincretismo, «consistente en la presentación de varios puntos de vista sobre un objeto específico». (Gander, 2008, p.170).

La estupidez forma parte del segundo tomo Heptalogía de Hieronymus Bosch. La pieza representa, de manera grotesca y desmesurada, la codicia. Spregelburd sostiene que La

estupidez no conoce medida. Con apariencia de vodevil, olor a *pop art*, apela al cine, tiene formato de *road-movie*, trabaja sobre el poder del dinero como valor absoluto de una sociedad fragmentada. Tras la presencia de diferentes diálogos simultáneos, de los medios de comunicación, voces en off de otros personajes, de locutores de la televisión, la ciencia y el arte, la multiplicidad de discursos, lo que domina en esencia en cuanto a la relación entre los personajes, es la incomunicación absoluta. Dan lugar al equívoco, a la farsa, al humor, al intertexto de manera continua, mediante citas, alusiones, parodia de otros textos. (Mauro Castellarín, 2010).

Toda la acción dramática de *La estupidez* se desarrolla en una habitación prototípica de un motel de ruta norteamericano, en las afueras de Las Vegas, ciudad atestada de casinos y shopping malls, un no-lugar por excelencia. El autor ubica un ventanal y su cortinado, dividiendo el espacio del escenario, de manera que la mirada pueda atravesar ambos lugares y contemplar acciones simultáneas. Cada uno de los cinco actores representa entre cuatro y cinco personajes en cinco historias distintas: policías de servicio en una relación homoerótica, amigos tratando de estafar casinos mientras vacacionan, espías que venden obras de arte en el mercado negro, un genio de la física y su familia disfuncional, una joven discapacitada y su hermano manipulador. El tempo de la acción es rápido, en la medida en que las entradas y salidas de los personajes se repiten vertiginosa y, acumulativamente, los cruces a nivel de fábula se complejizan, y el espectador se ve atraído hacia un universo ficcional barroco.

Surge en la pieza un cuestionamiento sobre esta *road-movie* que no va a ningún lado, poniendo en evidencia características del mecanismo teatral. Para este tipo de historia el cine sería un mejor conductor, pero la estructura dramática resulta de la tensión entre el desbordamiento de lo narrado y el cuadro reducido del escenario, que a su vez está habitado por veinticuatro personajes pero solo cinco actores. Condición que respeta y aclara tanto el texto original como su adaptación por parte de Cispin Whittell (2004).

Yo abro a la hibridación, y en el terreno de la literatura dramática hay campos inexplorados. Contra lo que reacciona mi teatro, es contra la idea de que la estructura dramática se deba basar en el argumento de la pieza. Creo que la televisión y el cine son medios más propicios para contar una historia y que esto deja de ser, para mí, lo específico del teatro. (Spregelburd, 2000, p.208).

Esta es la obra más extensa de la Heptalogía, dura tres horas y veinte minutos en la versión a gran velocidad, es una obra polifónica, en la que se mezclan cinco historias diferentes que se entrecruzan en la vertiginosa superposición de tiempo y espacio. Atentando contra la tendencia de la concentración dramática, Spregelburd pretende prescindir de la claridad del desarrollo lineal de la acción, en beneficio de una estructura catastrófica expandida, en la que los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas. El autor utiliza procedimientos de *mestizaje* de cultura y género para generar desviaciones a nivel tanto lingüístico como temático, operando a través de procedimientos que se relacionan directamente con el estilo paródico. (Gander, 2008).

La intención detrás de la dilatación y posible pérdida de información que propone Spregelburd con su obra no se respeta en la traducción. El encargado de la traducción del texto Crispian Whittell (2004) no solamente no respeta la linealidad del discurso, como se puede observar en las traducción de Spregelburd mencionadas anteriormente, donde el autor respeta las comas, los puntos y la totalidad de la oración, en el caso de Kane como el de Pinter, buscando cuando es necesario el complemento en materia de traducción o la adaptación cultural o geográfica de ser necesario. Whittell en su traducción de la obra *La estupidez* recorta grandes porciones del texto, eliminando por completo parlamentos que el autor le otorga a un personaje, poniendo en crisis la construcción del universo. Como se mencionó anteriormente, el dialogo es el conductor de la pieza, el constructor del mundo, en el cual habitan los personajes y la voz del autor. El dialogo entre personajes es considerara la forma fundamental y ejemplar del drama. A partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el dialogo se convierte naturalmente en la forma de expresión privilegiada.

Un claro ejemplo de un texto extraído del original es:

EMMA: 1945, entonces. ¿Cómo se llamaba la camarera?

RICHARD: ¿La nuestra? ¿O la negra?

EMMA: La nuestra. No vi a la negra.

RICHARD: Doreen...

EMMA: No. Muy moderno...

RICHARD: ¿Dorothy?

EMMA: Dorothy. ¿Qué te gustaría que hubiera habido en la tela?

RICHARD: Si puedo elegir, pezones. Algo muy sencillo, muy figurativo, muy sin ropa.

EMMA: Concedido. 1945, Inglaterra, pezones, temperas, Dorothy, Blake.
(Sprengelburd, 2004, p.26-27)

La traducción o como debería mencionarse desde aquí en adelante, la adaptación de Whittell dice:

EMMA: Okay. Forty five it is. What was the waitress's name?

RICHARD: Doreen.

EMMA: Too modern.

RICHARD: So Dorothy.

EMMA: So Dorothy. What do you want on the canvas?

RICHARD: If it were up to me I'd go for nude. Something simple. But definitely naked.

EMMA: So it's a nude. Nineteen forty five. English. A naked nude. Tempera. Dorothy.
By Blake. (Whittell, 2004, p.13)

En este primer fragmento, que se encuentran en las primeras páginas de la obra, ya se puede anticipar como continuará el trabajo del traductor. La primera sustracción que se observa es sobre el comentario del color de piel de la camarera, expresión que en español no causa gran escándalo, en primer lugar, y comienza a generar una opinión sobre el personaje. En Estados Unidos existe un gran cuidado con respecto a la discriminación, el racismo y lo políticamente correcto, lo cual podría ser la causa de la elección del traductor. De cualquier manera, el traductor no justifica por qué es que ha quitado ese diálogo. Otra modificación por parte del traductor aparece en la puntuación del último texto de Richard. Sprengelburd en su texto original introduce el nuevo nombre *Dorothy* entre signos de pregunta, el cual Whittell desea omitir e introducir una expresión similar, que refiere a la duda. La última observación sobre este fragmento se desprende de la elección del traductor para traducir o mejor dicho adaptar la última oración de Richard. Aquí se puede observar un claro ejemplo del problema de la traducción; Whittell

está des construyendo el texto de Spregelburd para decir más o menos lo mismo, en lugar de decir lo que el autor propone. Spregelburd elige que su personaje hable particularmente del pezón, no utiliza la palabra desnudo, lo cual es traductor decide pasar por alto u alterar adrede esa elección. Spregelburd sostiene que los personajes se definen por su discurso o por el mecanismo que los contiene, de esta manera no caen presos en un comportamiento tipificable. En la literatura dramática los personajes son prisioneros del sentido, es por eso que Spregelburd se dedica a correr a sus personajes de ese lugar. Lo que resulta de la traducción de Whittell es un discurso general de un personaje lavado, que suena parecido pero no del todo al personaje que introduce Spregelburd.

A lo largo del texto se pueden observar infinitas alteraciones como sustracciones de palabras, términos, expresiones por parte del traductor, no solo en los diálogos de los personajes, sino en las acotaciones de didascalias por ejemplo se puede observar en la imagen 2, pág 92, anexo de imágenes seleccionadas.

En este fragmento se observa nuevamente como el traductor elimina partes de dialogo, como la explicación subrayada por parte del autor sobre lo que el personaje de Arlington hizo con sus obras, sino que altera el orden de las acotaciones de acción. Spregelburd en su obra utiliza en gran medida la multiplicidad de escenas, vertiginosas entradas y salidas, superposición de textos. Al modificar de la manera que el traductor alteró las didascalias supone que la grabación se escucha por completo hasta el final, terminando una unidad de acción para dar lugar a la siguiente, la entradas de los policías; mientras que Spregelburd propone superponer dichas escenas, y realizarlas al unísono. El resultado del original ofrece una sumatoria de información, sonidos, imágenes, etcétera, mientras que la versión de Whittell es más sencilla. En el fragmento traducido, Whittell introduce a uno de los policías orinando, acotación que no hace Spregelburd, sino que se da a surge más adelante en el dialogo: "**WILCOX:** Me estoy meando. (*Viendo que*

Zielinsky ya está meando contra una pared del patio.) ¿Qué haces? ¿No nos dirán nada?' (Spregelburd, 2004, p.25).

Otra característica en el texto de Spregelburd es que el autor utiliza el recurso de la fragmentación, en donde divide la acción dentro de las páginas de la obra en dos columnas, y la puesta en dos lugares de acción. "Propone al espectador-lector un juego de desciframiento activo, en el que tiene que actualizar y prolongar el sentido al que sólo se le ofrece un acceso indirecto, furtivo y oblicuo."(Gander, 2008, p.179). En lo que respecta el análisis sobre la forma de la traducción del texto dramático, el traductor, o más precisamente adaptador de la pieza no respeta la simultaneidad de acción en la página. Esto quiere decir que en lugar de dividir la página en dos columnas y trabajar la acción en simultáneo, Whittell desarrolla la acción en bloques separados, esta decisión altera por completo la lectura y por consiguiente la propuesta del autor original.

El fragmento, que se puede observar en el adjunto de imágenes seleccionada, ver imagen 1, pág. 91-92, anexo imágenes seleccionadas. Este mismo sirve para no solo reiterar el trabajo de adaptación que realiza el traductor, sino también para observar el cambio que produce la organización de los parlamentos. La propuesta de Spregelburd propone un tiempo de acción como a su vez organiza los pies de textos, pero no los limita tanto como lo hace la traducción intercalándolos. El autor los trabaja como bloques de acción, los cuales están quebrados en la traducción. En el extracto se puede observar la característica de Spregelburd de combinar una momento superficial humorístico, en contraposición con otro nivel de interpretación y conflicto en la habitación de al lado.

Con respecto a la elección de términos es claro que el traductor diferencia el léxico que utilizan el padre y el hijo, que aparenta ser más serio, desapegado, juicioso, como aparenta su relación en contraste a los estafadores de baja calidad, que hablan con contracciones y modismos que los ubicarían en una clase más humilde.

Un rasgo que suma a la gran pérdida de sentido del texto es la decisión de traducir la palabra choripán, por *hot dog*. No existe el choripán en Estados Unidos y la elección no

es desacertada, es más, cuando los personajes usan la abreviación chori, el traductor juega de la misma manera al pedir solo *dogs*. El problema de la falta de relación no está en la traducción de la palabra sino en el mundo, un grupo de norte-americanos en un balcón de Las Vegas comiendo choripán es la imagen con la que trabaja Spregelburd, la cual de ninguna manera se reproduce con fidelidad, ni funciona de la misma manera, en la adaptación. Por último con respecto al fragmento Whittell sustrae, sin explicación alguna, la acotación que menciona a BRAD, el personaje con problemas de dinero, consumir cocaína.

En una entrevista para *Teatro, La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires* (2001), el dramaturgo Javier Daulte, quien ha escrito obras de teatro con Rafael Spregelburd menciona la importancia de la lectura del género. La mirada sobre el material afecta la lectura y por consiguiente altera la historia. El ejemplo que utiliza se basa en la obra *Edipo Rey*, la mirada de Epido sobre la historia tiene características de un policial, pero el desarrollo de los acontecimientos demuestra su error y devela la tragedia. De esta manera se puede pensar la lectura de un material para ser traducido. Cuál es su género, el sentido, la búsqueda del autor, las necesidades del texto.

En una temprana entrevista publicada en Clarín el 17 de noviembre de 1995, Spregelburd contenta a las siguientes consignas: *Lema*: cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento. *El principio de placer*: ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. *El principio de realidad*: El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en partículas. (Dubatti, 2006, pp.174-175).

Una problemática que resulta de la traducción de Whittell, además de llamarla traducción en lugar de versión libre, se puede analizar desde el punto de vista de la hermenéutica de Schleiermacher (2000). Si la hermenéutica es el arte de la comprensión de los textos donde el intérprete debe combinar el contenido lingüístico de la pieza con la carga psicológica del intérprete, Whittell falló como mediador de sentido. El traductor debe de

interpretar las partes del texto según su relación con el texto entero para poder comprenderlo, el fallo a favor de omitir textos, y no contextualizarlos deviene en una gran pérdida de sentido. Entender, para Schleiermacher (2000) no implica solamente leer el texto, sino conocer el contexto histórico así como la psicología del autor, en este caso Spregelburd. De acuerdo con la mirada de Gadamer (1984) Whittell no debería introducir directamente sus hábitos lingüísticos, sino reconocer el texto desde el hábito lingüístico de su tiempo o su autor. El juego del lenguaje en el absurdo de Spregelburd concentra la acción, y “para que los personajes evolucionen en el mismo universo dramático, al menos debe poseer en común una porción del universo del discurso”. (Pavis, 1990, p.503).

El contenido latente, mencionado anteriormente, que estudia Sontage (1996) queda vacío en la traducción de Whittell ya que falla en el análisis del contenido manifiesto. El relato pasa a un primer plano y se vuelve un mero cuentito, al ser privado de su bagaje sintáctico.

5.3 *Panic* traducción de Jean Graham-Jones (2007)

El Pánico es la obra de la Heptalogía que cruza los vivos con los muertos en un policial del horror que juega con la pereza. La incapacidad y el miedo de ver las cosas como son. La traducción a cargo de Jean Graham-Jones para *Buenos Aires in Translation* cuenta con la particularidad de haber sido una cotraducción, ya que Spregelburd fue consultado en varias ocasiones durante el proceso para hacer más efectivo el resultado. La intervención del autor original que además es fluido en el idioma inglés es notable en comparación con la traducción analizada anteriormente de *La estupidez*.

Formalmente la obra es sumamente accesible, se organiza en escenas que poseen aclaraciones escénicas y de movimientos de personajes, acotaciones de dirección y carácter para los actantes, como también del espacio escénico y la utilería. Esto responde a la característica de autor/director/actor de Spregelburd.

Lo primero que se puede distinguir del traductor a diferencia de Whittell, es que no deja texto sin traducir, desde la nota del autor al comienzo de la escena, pasando por las acotaciones, los parlamentos, los neologismos, hasta ofrece al final de la traducción un desglose de información sobre las pequeñas alteraciones efectuadas y su razón de ser. Spregelburd comienza la obra con una suerte de prólogo en donde introduce el tratamiento que le otorga a la pereza como puntapié del texto. La introducción no responde a un canon teatral en el sentido que, no ofrece acción, no es parte de una acotación o didascalia, es una simple acotación de sentido.

En la Tabla de los Pecados Capitales... la deleznable Pereza es representada mediante un personaje que prefiere arrellanarse en su sillón, junto al fuego, antes que dedicarse a la farragosa tarea de leer la palabra de Dios, que se le ofrece en una Biblia abierta, tentadora pero seguramente difícil, y en latín. Hablamos de la Edad Media, donde pereza no es descansar por gusto, pereza es ceder a la facilidad del mejor de los placeres - la calma - y olvidar así las molestas e insolubles paradojas a las que nos somete la fe. (Spregelburd, 2004, p.181).

A diferencia de lo que podría suponer la traducción de Whittell, quien omitía textos por completo, el traductor de El Pánico ofrece una versión fidedigna del texto introduciéndolo delante de la primer escena con el título: *Author's Note* (nota de autor). De esta manera se pone en evidencia el cuidado por la palabra, absolutamente todo lo que integra la totalidad del texto es traducido y lo que no puede ser versionado y termina por omitirse esta apuntado y desglosado al final.

Graham-Jones (2007) realiza algunas versiones, aprobadas por Spregelburd con respecto al texto alfa. En primer lugar se produce una variación en el nombre de una de las protagonistas de la pieza: Betiana.

VOZ DE ROSA (OFF): Debe ser ella, la tal Betiana. Qué nombre estúpido.

ROSA: ¿Betiana?

VOZ DE ROSA (OFF): Porque es una mezcla de Beti (como Beatriz) y Ana.

ROSA: ¿Betiana García, sos vos?

VOZ DE ROSA (OFF): ¿Habré dejado la puerta sin llave?

ROSA: A ver, fijate si está abierto.

VOZ DE ROSA (OFF): Y si los padres le querían poner Beatriz, o Ana, o algo así, y no se decidieron, y le pusieron Betiana, también le podrían haber puesto Betina, o cualquier cosa. (Sprengelburd, 2004, p.183-184)

El nombre es utilizado para un chascarrillo en la versión en castellano, irreproducible sin generar alteraciones al inglés, por ese motivo es que el traductor decide reemplazarlo por Margaret-Ann. En el pie de página desglosado el traductor explica que Betiana Blum es una personalidad del cine y la televisión, por esa razón se da la traducción de esa manera. Margaret-Ann se puede entender como la actriz de cine Ann-Margaret quien se la consideraba la versión femenina de Elvis Presley. La elección del reemplazo por este personaje en particular se puede interpretar como una broma entre el autor y el traductor, quienes al invertir el nombre original de la actriz están opinando sobre lo poco reconocida que es Betiana Bloom, razón por la cual la gente puede confundir su nombre. Aun así se debe aclarar que no especifica a que estrella de cine se refiere el texto. La adaptación del nombre surge de la necesidad de no eliminar ningún texto y a su vez generar sentido.

ROSA'S VOICE (OFF): That must be her, Margaret-Ann. What a stupid name.

ROSA: Margaret-Ann?

ROSA'S VOICE (OFF): I mean, combining Margaret and Ann.

ROSA: Margaret-Ann Jones, is that you?

ROSA'S VOICE (OFF): Did I leave the key in the door?

ROSA: Look to see if it's open.

ROSA'S VOICE (OFF): It's like her parents wanted to name her Margaret or Ann, or something like it and they couldn't decide which one, so they called her Margaret-Ann, they could have named her Maggi or anything. (Graham-Jones, 2007, p.162)

La sustitución o adaptación sucede en varios momentos ya que la obra está situada en Buenos Aires. Suceden cambios como San Isidro por *Outside the city*, palmeritas por *pastries* como también: "ROSA: No sé, una falla a nivel general, a nivel Edesur". (Sprengelburd, 2004, p.187). Que se traduce como: "ROSA: I don't know, maybe a blackout, maybe the entire city". (Graham-Jones, 2007, p.168).

El resultado de estas transformaciones no afecta el tono de la escena, priva en pequeña medida la sensación de localismo y reconocimiento. Por ejemplo: "ROSA: ...Ah, ¿están

hacienda arreglos? Ah... ¿va a llegar el Subte J?”. (Spregelburd, 2004, p.187). La línea J de subte no existe, por ende el público puede notar que Rosa encargada de vender un departamento en donde ha sucedido un asesinato está mintiendo para conseguir su cometido. Graham-Jones transforma el parlamento de la siguiente manera, “ROSA: ...Oh...you’re making repairs? Oh... the new line’s being extended?”. (Graham-Jones, 2007, p.169). La traducción por menos específica que sea contiene en sí la esencia del parlamento: *¿la nueva línea está siendo extendida?*

El reemplazo funciona a lo largo de la obra, salvo contadas excepciones en donde el traductor decide eliminar por completo las referencias cargadas de sentido como por ejemplo en el caso de: “LOURDES: ... ¿Ustedes se imaginan lo que puede tardar eso en la Argentina?” (Spregelburd, 2004, p.191). La traducción deslocaliza la escena de la siguiente manera: “LOURDES: ... Do you have any idea how long can that take?” (Graham-Jones, 2007,p.175).

El Pánico presenta algunos modismos que son reconstruidos por Graham-Jones y tras pasados al inglés en su trabajo. Spregelburd introduce palabras como “muy danzarinamente” (p.192) o “signos bailarínísticos” (p. 195) los cuales Graham-Jones reemplaza por “a very ‘dancey’ way” (p.176) y “‘dancey’ elements” (p.180).

El formato de dos columnas, texto encimados, al unísono que maneja Spregelburd en *La Estupidez* se repite en esta pieza. La diferencia con la anterior traducción es que en este caso Graham-Jones las respeta en su totalidad. En rasgos generales la traducción respeta las decisiones de Spregelburd en cuanto a la obra original. A su vez, aprovechando la utilización de acotaciones de Spregelburd, como por ejemplo: “Guido busca algo – ya veremos que es una llave – debajo del descanso de la escalera” (2004, p.190), el traductor opta por apropiarse del estilo para solucionar algunos problemas. La versión original:

GUIDO: ¿Buscaste bien en tu pieza?
Jessica asiente.

VOZ DE LOURDES (OFF): Me lo digo una vez.
GUIDOS: Entonces no está.
VOZ DE LOURDES (OFF): Me lo digo dos veces.
GUIDO: No está por ningún lado.
VOZ DE LOURDES (OFF): Me lo digo y funciona... (Spregelburd, 2004, p.190)

En la traducción por parte de Graham-Jones se optó por eliminar por completo el parlamento de Guido que dice *¿buscaste bien en tu pieza?* para introducir una acotación de acción, que procura resumir le significado de la situación basándose en características de estilo particulares de Spregelburd. La utilización de recursos en este extracto denota un gran estudio sobre el autor original, como también se puede pensar sabiendo que Spregelburd estuvo involucrado en el proceso de traspaso, una comunión entre las necesidades de la adaptación y las peculiaridades estilísticas del autor original. La adaptación resulta en un traspaso fidedigno de sentido y demuestra como modificando la articulación o sustrayendo textos, se puede construir un nuevo producto que mantenga no solo las necesidades del autor, el texto, los personajes y la escena, entre otras cosas, sino que a su vez utilizando características del genero provea del mismo sentido.

JESSICA closes her eyes: here goes Mom, once again.
GARY: Did you look all around your room?
JESSICA nods.
LOURDES's VOICE (OFF): I had to tell myself twice.
GARY: I can't find it anywhere.
LOURDES's VOICE (OFF): I say it to myself and it works. (2007, p.173-174)

La decisión por parte de Graham-Jones de mantener intactos la mayor cantidad de diálogos posibles sucede de un entendimiento por la importancia de los mismos. El teatro de Spregelburd se compone de procedimiento como la huida del símbolo, la multiplicidad de sentido, la fuga del lenguaje. (Dubatti, 2006). El dialogo es la forma de expresión privilegiada, la acción hablada, el lugar en donde se distingue el discurso literario o cotidiano por su fuerza performática. (Pavis, 1990) El discurso teatral es el lugar de una producción significativa en el nivel de su retórica y su enunciación, características que desbordan de los textos de Spregelburd y que Graham-Jones no pretende dejar

desvanecer al comprender que la dramaturgia del argentino es “una dramaturgia metalingüística de la indagación de la sintaxis de lo real”. (Dubatti, 2006, p.174).

Conclusiones

Son varias las etapas de análisis de un texto dramático para poder comprenderlo y generar una traducción o adaptación que logre captar y traspasar el sentido de la pieza. Separando lo que es esencial de lo accesorio, lo accidental, lo individual para luego reconstruir, rearmar, un producto hermenéutico, una cadena de sistemas, en donde el trabajo es develar la verdad de algo que ya está ahí, resulta en lo que se puede considerar una posible traducción de una pieza dramática.

En la actualidad no se puede pensar en un único sistema, cerrado que pueda aplicarse para la comprensión de textos dramáticos, por más que se entienda como funciona la construcción del mismo. Entender que el sistema cambia y que debe pensarse junto a la cultura y la dimensión temporal o histórica de la pieza es fundamental a la hora de abordar una adaptación. Es imposible pensar en una obra de arte sin sostener que es el resultado no solo de un artista o un individuo, sino que este personaje está atravesado por otro grupo de sujetos, pensamientos, una cultura, una época, un lugar. Es decir el autor de la obra no es el único responsable de la misma. Una pieza de arte, como es un texto dramático es el resultado de una acumulación de estímulos y provocaciones de un marco contenedor sociocultural.

A modo de conclusión se puede distinguir una clara diferenciación entre el concepto de traducción y adaptación al pensar en las posibilidades del texto dramático. El mismo al poseer un vasto trasfondo cultural y contextual no puede ser trasladado literalmente a otra lengua. Si la traducción es la transferencia de significado contenido dentro de un sistema de signos, las posibilidades que ofrece una lengua madre, su organización gramatical, sus variaciones en el léxico, junto con su época, la situación sociopolítica, más la cultura en términos generales, está limitada a un sector geográfico que no puede trascender en su totalidad sin perder parte de su sentido más profundo y distintivo. Se

habla de una región geográfica y no un idioma, porque la misma lengua presenta variaciones y problemas de traducción. Por ejemplo dependiendo del lugar de origen el lenguaje presenta variaciones por más pequeñas que sean, que connotan significado, no es lo mismo el vocabulario que se utiliza en Londres que en Estados Unidos, como el castellano de Argentina con el castellano neutro.

Se entiende que la obra dramática se construye a través del dialogo, su combinación estructural, léxica, gramatical, sintáctica, por ende lo que se puede lograr en una lengua no es directamente proporcional a lo que puede ofrecer otra, sumado a las características estilísticas de su autor. La transformación de la obra literaria, o más precisamente dramática en este caso, depende directamente de las capacidades y el entendimiento, como las preocupaciones de su traductor. De esta manera la relación de fidelidad por más cercana que sea no puede nunca ser exacta como podría imaginarse un reporte médico, o una lista de supermercado. La construcción dramática, personal de cada autor, ya sea la poética de Sara Kane, el mundo de Harold Pinter o las situaciones de Spregelburd y su funcionamiento, no pueden traducirse, sí pueden adaptarse.

La forma en que se utiliza el objeto, en este caso la palabra, es lo que otorga sentido y la cultura va construyendo sentidos a través de nuevas connotaciones, resultando en nuevos significados. La interpretación de los signos verbales de una lengua mediante lo signos de la otra va contaminando la *pureza* de una traducción literal. A su vez, cada adaptación va a estar infestada del pensamiento, entendimiento, interpretación, hasta opinión del traductor. Sumado al contexto y bagaje que trae no solo el traductor sino el nuevo público, el nuevo lector. De esta manera no se lee Pinter en español, se lee el Pinter de Spregelburd. Por más interesante y detallado que resulte el trabajo que Spregelburd realiza con ambos Pinter y Kane, de ninguna manera resulta igual que leer a Pinter en su idioma, como tampoco leer Shakespeare en inglés se puede comparar con leer Shakespeare en inglés antiguo.

En la medida que el traductor esté abocado a la interpretación del significado del texto, poniendo como objetivo general una relación equivalente de sentido entre el texto original y su traducción, se pueden apreciar trabajos como el de Spregelburd o el de Graham-Jones quienes que demuestran que nunca puede ser exacto el traspaso pero si se puede llegar a lugares inesperados de cercanía.

Con el fin de comunicar la misma idea o mensaje, se respetan cuando son posibles las convenciones estilísticas, el contexto y el género y se modifica lo que consideren necesario, según sus criterios, reglas gramaticales o particularidades culturales para acercar el nuevo texto a un nuevo público. Siempre aparecen problemas de equivalencias, las cuales pueden ser omitidas, lo cual sería más sencillo pero menos atractivo, privando al nuevo público de conocer la estructura y propuesta de la obra alfa, por menos empático que resulte.

En términos generales dentro del mundo del texto dramático el trabajo del traductor podrá resultar en una adaptación, lo cual consiste en lo mencionado anteriormente o una versión, una reescritura del original, una disposición moderna de la pieza, una adaptación libre, que puede desvincularse del contexto original, su forma y su cultura. El trabajo de Whittell con respecto a su traducción del texto de Spregelburd es sin duda una versión. En el momento en que el autor norteamericano comienza a quitar a su criterio textos, acotaciones, modismos, acciones particulares de los personajes, paso a paso se va alejando más y más de lo propuesto por el autor original. Entregando una obra lavada por malos entendidos o trabas culturales. Lo notable de la situación que plantea Spregelburd en *La Estupidez* es la construcción de un universo absurdo donde personajes norteamericanos en tiempo y forma, hablan español filtrando por momentos, a través de su tipología *yankee*, el argentino que come un choripán en el balcón de un hotel de Las Vegas. El traspaso que realizan tanto Spregelburd como Graham-Jones en sus traducciones, sea alterar un nombre o por completo el significado literal de un párrafo para mantener la construcción de sentido se podría haber utilizado en la pieza.

Entendiendo que ya es una versión de *La Estupidez*, Whittell podría haber llevado la historia a un grupo de norteamericanos en un hotel/casino en el Tigre (Argentina), robando modismo del argentino *tipo* pero hablando en inglés neutro. El valor del género y el lenguaje se pierde casi por completo en la traducción de Whittell, dejando un cuento despojado de todos los niveles que le otorga Spregelburd. Se pierde el barroco y la desmesura del lenguaje (búsqueda que claramente recorre las obras del autor) ya que acorta parlamentos, se pierde el extrañamiento del no-lugar al no trasladar las situaciones y las características de los personajes como también el lugar que los acoge, se desdibuja la rebeldía dentro de la escritura, que no pide permiso ni disculpas, que molesta, que obliga al espectador a reflexionar, al recortar parlamentos o acciones que podrían considerarse ofensivas o políticamente incorrectas. En fin, priva al nuevo público de conocer una adaptación de Spregelburd y decidir por mí mismo si es o no de su agrado.

En los detalles, en el modo particular, está el arte del autor de la pieza dramática, además de *que se dice*, se construye *quien lo dice*, *donde lo dice* y *como lo dice*. La traducción de Spregelburd de Pinter es muy acertada en diversos niveles, lo lastimoso, es que a pesar de todo el trabajo y el estudio para acercar el texto, que es reconocido como una gran traducción, no funciona de la misma manera que funciona Pinter. Lo mismo sucede con la pieza de Kane o la traducción por parte de Graham-Jones que contó con la ayuda de Spregelburd para ser adaptada. Es notable mencionar que se vive en una época de globalización, donde la información está al alcance de quien la quiera, donde la idea de *cultura única* podría asomarse en un futuro venidero y aun así no facilita el traspaso de la cultura específica, de la particularidad de los lugares y sus habitantes, de su época, de sus manías y sus modismos.

Se ha logrado concluir en que no existe una manera concreta posible de llevar una obra argentina a una cultura con otro idiolecto. Las obras elegidas en este PG no eran particularmente localistas, ni repletas de referencias culturales, se optó por trabajar con piezas que presentaban gran vuelo en términos contextuales, como Sarah Kane que

nunca especifica un lugar o tiempo, Harold Pinter que evita encadenar sus personajes a un marco sociocultural, hasta Spregelburd que como autor argentino ubica su obra en Las Vegas. Considerando que podía resultar más sencillo el traspaso se observó que no se puede completar el pasaje fidedigno de información en su totalidad. Ahora sí, se observa una significativa diferencia entre los textos que poseen una explicación que completa el trabajo de traducción, es decir, una nota de traductor, un desglose de terminología, notas al pie para justificar el pasaje. En el momento en que el texto por sí solo no puede sostener el pasaje es interesante que el traductor se tome el trabajo de completarlo dentro de sus posibilidades. De esta manera se hace hincapié en la idea de que no se puede hablar de una traducción, porque el texto dramático beta por sí solo no contiene toda la información que posee el texto alfa, y es el resultado, la nueva pieza traspasada, los diálogos y acotaciones dentro del drama, el objeto de estudio, no sus comentarios al pie de página.

Queda por considerar, en el caso de poder continuar la investigación la idea de *culturizar* a través de piezas argentinas. Es decir, poder a través del arte teatral, que refleja las realidades de un tiempo y una sociedad, las búsquedas desde lo humano, los reclamos políticos y las relaciones de convivencia social, contarle al mundo sobre la cultura argentina.

Sería de gran interés poder aplicar el concepto de cultura de masas como sucede con la cultura norte americana por ejemplo, la cual resulta posible empatizar y entender por su inmenso consumo global y fácil acceso. Las obras de teatro, films, series de televisión, son consumidas mundialmente lo cual va alimentando al público sobre su cultura, sus pensamientos, su idiolecto. Es sencillo hoy en día entender el humor, el drama, la tragedia, la parodia norteamericana porque se infiltró en los hogares de todo el mundo, lo cual hace más natural no solamente la comprensión sino también la traducción. Hasta sucede un paso más, en algunos casos se empieza a incorporar en la cultura ajena. El espectador habla con propiedad sobre la esclavitud y las plantaciones, la discriminación a

los afroamericanos, el concepto de *bullying*, conoce los diferentes tipo de personajes, mientras que para el resto del mundo, hiperbolizando, el colombiano es narcotraficante, el mexicano es cocinero y el argentino es uno de esos. De no poder sostener y comunicar sobre el quehacer artístico local, antes de que uno pueda reconocerlo, la originalidad tarea del artista se convertirá en un mero pastiche que de construyendo el lenguaje simbólico se dedica a ofrecer una obra internacionalista.

Pensar que algún día se pueda comprender el argentino en todos sus escenarios como hoy en día se puede hacer con el norteamericano, o como mejor lo conocen en el mundo, el americano.

Imágenes seleccionadas

Imagen 1: Organización Formal

FINNEGAN: No puedo darte dinero para la vuelta.

No tengo nada.

BRAD: Debo mucho, papá.

FINNEGAN: Lo siento. No puedo

BRAD: ¿Si tuvieras me darás?

FINNEGAN: Si

Pero no tengo.

Esperá un segundo.

Se vuelve a encerrar en el baño.

Brad queda solo. Escucha la charla de los de afuera, se acerca a la ventana. Luego se arma una línea de cocaína sobre el frigobar y la aspira.

RALPH: ¿Te gusta?

JANE: ¿Estás loco?

Maggie codea a Ralph y señala a los vecinos.

RALPH: Uy, ahora parece que se calmaron, pero estaban a los gritos.

MAGGIE: ¿Qué paso?

RALPH: Nada. Parece que el hijo le pide al padre una plata, y el padre no lo quiere ni ver. Son de pensylvania.

MAGGIE: Hay gente que es jodida, ¿eh?

JANE: ¿Ya están los choripanes?

RALPH: Si. ¡Llamalo a Martin! Van saliendo de a poco.

MAGGIE: ¡Martin! ¡Ya están los choris!

RALPH: ¡Martin!

RALPH Y MAGGIE: ¡Los choris!

La estupidez, Spregelburd, 2004, pp.42-43

FINNIGAN: I can't give you money for your trip back.

RALPH: You think he's cute?

JANE: Are you out of your mind?

FINNEGAN: I don't have any money.

MAGGIE: (*Meaning inside.*) What's going on in there?

RALPH: Seems like the kiddo's asking his pop for dough. Seems like the pop ain't obliging him any. They's from Pennsylvania.

MAGGIE: Some folks is so messed up, ain't they?

BRAD: Father, I owe a lot of money.
JANE: Those hot dogs done?
RALPH: They're close. This on is. Hey, call Martin.
MAGGIE: Hey Martin! The dogs are done!
FINNEGAN: I'm sorry, son, but I can't help you.
BRAD: But would you help me if you could?
FINNEGAN: I would, kid.
RALPH: Martin!
FINNEGAN: But I just can't.
RALPH: Dogs!
FINNEGAN: Hold on a sec. *(Exit into the bathroom)*
BRAD goes over to the window to eavesdrop on the conversation outside.

Stupidity traducción de Whittell, 2004, pp. 25-26

Imagen 2: Versión

VOZ DE MR. AMBUSH: ...Si Warhol fotocopiaba su obra, pensó, ¿qué valor podría tener en un posible mercado cada una de esas fotocopias? La cantidad, pensó Arlington, devalúa la mercancía. En cambio, él se propuso jerarquizar su colección decidiendo el mismo que ciertas obras ignotas valdrían sumas escandalosas.

Fuera, en el patio se escuchan llegar dos motocicletas. Richard y Emma en estado de alerta.

VOZ DE MR. AMBUSH: Ahora sus empresas enfrentan una quiebra segura. Necesita un dinero urgente. Vean este cuadro.

Richard apaga el grabador del que surge la voz, y ambos se esconden para no ser vistos. Las motocicletas pertenecen a dos policías, los oficiales Wilcox y Zielinsky, que se acercan a la ventana, sin poder ver hacia adentro por la oscuridad.

WILCOX: ¿Por qué no nos fijamos que tal están las habitaciones, antes de ir a la recepción?

La estupidez, Spregelburd, 2004, p.24

AMBUSH: *(On tape.)* ... If Warhol xeroed his art, what Price could it hope to fetch on the open market? Now Arlington needs money. Fast. Take a look at the painting.

EMMA and RICHARD hear two police motorbikes arrive. RICHARD turns off the tape recorder. They hide.

Outside. Enter WILCOX and ZIELINSKY. A pair of cops. They roll up the window. As ZIELINSKY peers through the window, he starts taking a piss.

WILCOX: I need to piss. Shouldn't we see the rooms before we take one?

Stupidity traducción de Whittell, 2004, p.11

Referencias bibliográficas:

- Altarelli, C. M. (2011). *Teatro sin telón. (El surgimiento y la evolución de los grupos de teatro callejero en Argentina)*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=12
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Traducción, notas e introducción: Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Artaud, A. (1964). *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Apolo, I. (2007, noviembre). Apuntes de DRAMATURGIA para principiantes. *Cuadernos de Picadero*, (13),17-25.
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barona Morales, J. (2014). *Diseño Universal vs Diseño Específico: Los dos caminos del diseño industrial*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3075
- Blanco, M. (2012). Fragmentos aturdidos. La hibridación genérico-discursiva en 4.48 Psychosis de Sarah Kane. *En VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1577/ev.1577.pdf
- Benjamin, W. (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus
- Bobes Naves, M.del C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Traducción y prologo Raul Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Caraballo, M. (2014). *El arte como relato identitario*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2757&titulo_proyectos=El%20arte%20como%20relato%20identitario
- Caro, S. (2014). *Valores Estéticos en el Diseño*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2886&titulo_proyectos=Valores%20Est%20eticos%20en%20el%20Dise%F1o

- Daulte, J. (2001, junio). Entrevista de Olga Cosentino a R.Spregelburd, A.Tantanian y J.Daulte. La escala humana. *Teatro, La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXII, (64), 44-49.
- De Gonzalo, L. (2011). *El grotresco en la dramaturgia argentina como denuncia social. Construyendo una dramaturgia propia*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=343&id_articulo=7658http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=92
- Dorfman, A. (1968). *El absurdo entre cuatro paredes. El teatro de Harold Pinter*. Santiago de Chile: Editorial Universidades S.A.
- Dubatti, J. (2005). El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico. *Nuevo Teatro Nueva Crítica, CELCIT*. Año 15, 68.
- Dubatti, J. (2006, agosto-diciembre). Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Spregelburd. *Revista Nuestra America n°2*, 171-181.
- Eandi, M.V. (2010, enero-abril). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *La revista del CCC n°8*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/>. ISSN 1851-3263.
- Eco,U. (1985a). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1985b). *Apocalipsis e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fortea, M.J. (2004) *Harold Pinter: Entre la convención y el absurdo cotidiano*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Valencia. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9784/jimenez.pdf?sequence=1>
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Gadamer, H.G. (1984). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gambaro, G. (2002, octubre). La nueva generación. Puntos de vista. Cuestionario: opinan los dramaturgos. *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, (69), 53-54.
- Gander, S. (2008) *Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburd*. Boletín Hispánico Helvético. (11). Université de Genève
- García Yerba, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- García Barrientos, J. (1981). *Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- García Barrientos, J. (2004) *Teatro y Ficción*. Madrid: Fundamentos.
- González Ochoa, C. (1986). *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gouhier, H. (1943). *La esencia del teatro*. Madrid: Artola.

- Hirsch, E. (1972). *Tres dimensiones de la hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros.
- Kane, S. (2001). *4.48 Psychosis*. Londres: Methuen.
- Kane, S. (2009). *Ansia. 4.48 Psicosis*. Traducción: Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue
- Kartun, M. (2007). Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo. *Cuadernos de Picadero*, (13), 4-7.
- Kayser, W. (2010). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos
- Jakobson, R. (1971). *On Linguistic Aspects of Translation*. Selected Writings. 2. *Word and Language*. Paris: De Gruyter Mouton.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Traducción coordinada por el Cendeac. Mexico: Coedición Cendeac/Paso de Gato
- Lessing, G.E. (2004). *Dramaturgia de Hamburgo*. España: Asociación de Directores de Escena de España.
- López García, D. (1996). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Toledo: Edición de Dámasco López García. Publicación: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mana, M. (2012). *La identidad de los productos: El envase* (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=534&titulo_proyectos=La%20identidad%20de%20los%20productos
- Matamal Perez, M. (2014). *Sarah Kane, una edición crítica*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de humanidades, Madrid.
- Marro, M. (1999). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Mauro Castellarín, T. (2010). El caos, el orden y la trascendencia en "La estupidez y el pánico" de Rafael Spregelburd. *Ejemplar dedicado a: Teatro Hispanoamericano*. (7), 221-230.
- Monti, R. (Comp.) (2011). *El Teatro, un espacio literario*. Buenos Aires: Teatro del Pueblo. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/06_sobre_la_creacion_dramatica/monti001.htm
- Nabokov, V. (Comp.) (1941). *The Art of Translation*. Disponible en: <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/the-art-translation>
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

- Pavis, P. (Comp.) (2008). *Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?* Estados Unidos: University of Kent. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.
- Pezzi, N. (2011). *Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=262
- Pinter, H. (1978). *Betrayal*. Londres: Methuen London Ltd.
- Pinter, H. (2014). *Viejos tiempos. Traición. El Negro y Blanco. El examen*. Traducción: Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- Premio Nobel De Literatura 2005. (Comp.) (2005). Dirección General del Libro y Bibliotecas. Red electrónica de lectura pública valenciana. Disponible en: <http://dglab.cult.gva.es/Bibliotecas/boletinnoticias/nobel2005.pdf>
- Rothamel, L. (2012). La adaptación de materiales en el diseño y construcción de calzado (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=529
- Sanchez Jimenez, S. *Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Instituto de Investigación R. Lapesa (RAE).
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin Límites*. España: Ñaque.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción y comentarios: Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Santillana S.A.
- Spiegelburd, R. (2000). La dramaturgia como metalenguaje. Entrevista a Rafael Spiegelburd por Alicia Aisemberg. *Teatro XXI*.
- Spiegelburd, R. (2004). *Stupidity*. Traducción: Crispin Whittell. Londres: Oberon Books.
- Spiegelburd, R. (2004) *La Estupidez. El Pánico: heptalogía de Hyeronimus Bosch*. Buenos Aires: Atuel.
- Spiegelburd, R. (2007). *Panic*. Traducción: Jean Graham-Jones. Nueva York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.

Spregelburd, R. (Comp.) (2011). *La dramaturgia y la autopsia*. Buenos Aires: Saquen una pluma. Disponible en <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/06/15/la-dramaturgia-y-la-autopsia-por-rafael-spregelburd/>

Steiner, G. (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.

Taiah, D. (2011). *La materialización de la idea. Investigación y reflexión acerca de la actividad creativa y su funcionamiento*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=318

Tiniánov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dédalus.

Torop, P. (2003). Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. (1) Traducción Rafael Guzman. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>

Vinay, J. P & Darbelnet, J (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.

Watson, V. (2012). *La introducción al estudio del signo y su rol en las marcas*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=536&titulo_proyectos=La%20introducci%F3n%20al%20estudio%20del%20signo%20y%20su%20rol%20en%20las%20marcas

Bibliografía:

- Altarelli, C. M. (2011). *Teatro sin telón. (El surgimiento y la evolución de los grupos de teatro callejero en Argentina)*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=12
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Traducción, notas e introducción: Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Artaud, A. (1964). *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Apolo, I. (2007, noviembre). Apuntes de DRAMATURGIA para principiantes. *Cuadernos de Picadero*, (13),17-25.
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barona Morales, J. (2014). *Diseño Universal vs Diseño Específico: Los dos caminos del diseño industrial*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3075
- Blanc, N. (2015, 22 de abril). El traductor, ese escritor que recrea universos ajenos. *La Nación*. p.2
- Blanco, M. (2012). Fragmentos aturdidos. La hibridación genérico-discursiva en 4.48 Psychosis de Sarah Kane. *En VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1577/ev.1577.pdf
- Benjamin, W. (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus
- Bobes Naves, M.del C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Traducción y prologo Raul Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Caraballo, M. (2014). *El arte como relato identitario*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2757&titulo_proyectos=El%20arte%20como%20relato%20identitario
- Caro, S. (2014). *Valores Estéticos en el Diseño*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2886&titulo_proyectos=Valores%20Est%99ticos%20en%20el%20Dise%F1o

- Daulte, J. (2001, junio). Entrevista de Olga Cosentino a R.Spregelburd, A.Tantanian y J.Daulte. *La escala humana. Teatro, La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires. Año XXII, (64), 44-49.*
- De Gonzalo, L. (2011). *El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social. Construyendo una dramaturgia propia.* (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=343&id_articulo=7658http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=92
- Dorfman, A. (1968). *El absurdo entre cuatro paredes. El teatro de Harold Pinter.* Santiago de Chile: Editorial Universidades S.A.
- Dubatti, J. (2005). El teatro de Rafael Spregelburd: de la realidad lingüística a lo real metafísico. *Nuevo Teatro Nueva Crítica, CELCIT. Año 15, 68.*
- Dubatti, J. (2006, agosto-diciembre). Hacia una relectura post-postmoderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Spregelburd. *Revista Nuestra America n°2, 171-181.*
- Eandi, M.V. (2010, enero-abril). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *La revista del CCC n°8.* [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/>. ISSN 1851-3263.
- Eco, U. (1985a). *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1985b). *Apocalipsis e integrados ante la cultura de masas.* Barcelona: Editorial Lumen.
- Forteza, M.J. (2004) *Harold Pinter: Entre la convención y el absurdo cotidiano.* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valencia, Facultad de Filología, Valencia. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9784/jimenez.pdf?sequence=1>
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx.* Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Gadamer, H.G. (1984). *Verdad y método.* Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gambaro, G. (2002, octubre). La nueva generación. Puntos de vista. Cuestionario: opinan los dramaturgos. *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, (69), 53-54.*
- Gander, S. (2008) *Parodia en la Heptalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburd.* Boletín Hispánico Helvético. (11). Université de Genève
- García Yerba, V. (1994). *Traducción: historia y teoría.* Madrid: Gredos.
- García Barrientos, J. (1981). *Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro.* Madrid: Arco/Libros.
- García Barrientos, J. (2004) *Teatro y Ficción.* Madrid: Fundamentos.
- González Ochoa, C. (1986). *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gouhier, H. (1943). *La esencia del teatro*. Madrid: Artola.
- Hirsch, E. (1972). *Tres dimensiones de la hermenéutica*. Madrid: Arco/Libros.
- Kane, S. (2001). *4.48 Psychosis*. Londres: Methuen.
- Kane, S. (2009). *Ansia. 4.48 Psicosis*. Traducción: Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue
- Kartun, M. (2007). Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo. *Cuadernos de Picadero*, (13), 4-7.
- Kayser, W. (2010). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos
- Jakobson, R. (1971). *On Linguistic Aspects of Translation*. Selected Writings. 2. *Word and Language*. Paris: De Gruyter Mouton.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Traducción coordinada por el Cendeac. Mexico: Coedición Cendeac/Paso de Gato
- Lessing, G.E. (2004). *Dramaturgia de Hamburgo*. España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Locatelli, M. (Comp.) (2015). *Entrevista a Rafael Spregelburd. Presición y asimetría*. Buenos Aires: Arte Criticas. Disponible en: <http://www.artecriticas.com.ar/detalle.php?id=297&c=4>
- López García, D. (1996). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Toledo: Edición de Dámasco López García. Publicación: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mana, M. (2012). *La identidad de los productos: El envase* (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=534&titulo_proyectos=La%20identidad%20de%20los%20productos
- Matamal Perez, M. (2014). *Sarah Kane, una edición crítica*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de humanidades, Madrid.
- Marro, M. (1999). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Mauro Castellarín, T. (2010). El caos, el orden y la trascendencia en "La estupidez y el pánico" de Rafael Spregelburd. *Ejemplar dedicado a: Teatro Hispanoamericano*. (7), 221-230.
- Monti, R. (Comp.) (2011). *El Teatro, un espacio literario*. Buenos Aires: Teatro del Pueblo. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/06_sobre_la_creacion_dramatica/monti001.htm
- Nabokov, V. (Comp.) (1941). *The Art of Translation*. Disponible en: <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/the-art-translation>

- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (Comp.) (2008). *Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?* Estados Unidos: University of Kent. Disponible en <http://www.telonde fondo.org/numeros- anteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.
- Pezzi, N. (2011). *Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=262
- Pinter, H. (1978). *Betrayal*. Londres: Methuen London Ltd.
- Pinter, H. (2014). *Viejos tiempos. Traición. El Negro y Blanco. El examen*. Traducción: Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- Premio Nobel De Literatura 2005. (Comp.) (2005). Dirección General del Libro y Bibliotecas. Red electrónica de lectura pública valenciana. Disponible en: <http://dglab.cult.gva.es/Bibliotecas/boletinovedades/nobel2005.pdf>
- Rothamel, L. (2012). La adaptación de materiales en el diseño y construcción de calzado (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=529
- Sanchez Jimenez, S. *Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra*. Madrid: Universidad Autonoma de Madrid. Instituto de Investigacion R. Lapesa (RAE).
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin Límites*. España: Ñaque.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A.
- Schleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción y comentarios: Valentin Garcia Yerba. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires: Santillana S.A.
- Spregelburd, R. (2000). La dramaturgia como metalenguaje. Entrevista a Rafael Spregelburd por Alicia Aisemberg. *Teatro XXI*.
- Spregelburd, R. (2004). *Stupidity*. Traducción: Crispin Whittell. Londres: Oberon Books.
- Spregelburd, R. (2004) *La Estupidez. El Pánico: heptalogía de Hyeronimus Bosch*. Buenos Aires: Atuel.

- Sprengelburd, R. (2007). *Panic*. Traducción: Jean Graham-Jones. Nueva York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.
- Sprengelburd, R. (Comp.) (2011). *La dramaturgia y la autopsia*. Buenos Aires: Saquen una pluma. Disponible en <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/06/15/la-dramaturgia-y-la-autopsia-por-rafael-sprengelburd/>
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Taiah, D. (2011). *La materialización de la idea. Investigación y reflexión acerca de la actividad creativa y su funcionamiento*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=318
- Tiniánov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dédalus.
- Torop, P. (2003). Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. (1) Traducción Rafael Guzman. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Editorial Catedra.
- Vinay, J. P & Darbelnet, J (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Watson, V. (2012). *La introducción al estudio del signo y su rol en las marcas*. (Proyecto de Graduación). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=536&titulo_proyectos=La%20introducci%F3n%20al%20estudio%20del%20signo%20y%20su%20rol%20en%20las%20marcas