

RAQUEL MERINO ÁLVAREZ

TRADUCCIÓN, TRADICIÓN Y MANIPULACIÓN:
Teatro inglés en España 1950-1990



UNIVERSIDAD DE LEÓN
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES



UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO
SERVICIO DE PUBLICACIONES

1994



MERINO ALVAREZ, Raquel

Traducción, tradición y manipulación : teatro inglés en España 1950-1990 / Raquel Merino Alvarez. -- León : Universidad, Secretariado de Publicaciones ; (Lejona) : Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 1994.

VIII, 235 p. ; 25 cm.

ISBN. 84-7719-430-0

I. Teatro inglés--Traducción--Español. 2. Lengua inglesa --Traducción --Español. I. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.

II. Universidad del País Vasco. Servicio de Publicaciones. III. Título. 820-2.03=60

© UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones

© Raquel Merino Álvarez

Cubierta: E. Casas

I.S.B.N.: 84-7719-430-0

Depósito Legal: LE-700-1994

Imprime: GAMA GRÁFICAS

Ctra. Villarroañe, Km. 1,8

Telfs./Fax: (987) 21 33 16 - 21 37 65

24005 LEÓN

ÍNDICE

PRÓLOGO	3
INTRODUCCIÓN	7
1. EL TEATRO, PARTE DEL CAMPO DRAMÁTICO	15
La especificidad del género dramático	15
Funciones y relaciones en la cadena teatral: dramaturgo, director, actor, texto	16
Del texto a la representación	19
De la página original a la página traducida: el otro autor	22
El texto dramático traducido como objeto de estudio	24
Algunas etiquetas	25
Ediciones escénicas/ediciones de lectura	28
La importación de textos dramáticos a través de la traducción	30
Aportaciones al estudio de la traducción dramática	31
- Hablan los profesionales	32
- De la página al escenario	34
- ¿Hacia una ciencia del teatro?	38
2. SISTEMA DE ANÁLISIS	41
La réplica: unidad estructural mínima del campo dramático	44
Un marco cuatripartito	46
3. CUESTIONES PRELIMINARES	49
Cronología	49
Editoriales y colecciones	50
Autores	52
Títulos	54
Ediciones "tipo": escénicas y de lectura	56
4. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL	59
Resultados del estudio macroestructural	59
Restricciones a la interpretación	62
Conclusión	65
Anexos (alfabético, tantos por ciento y números absolutos)	67
5. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL	79
Introducción	79
<i>A View from the Bridge/Panorama desde el puente</i> de Arthur Miller ...	80
- Presentación de ejemplos del anexo 1 (TO ₁ , TO ₂ , TM ₁ , TM ₂)	86
- Presentación del anexo 2 (resultados de la comparación)	88

- Conclusiones de la comparación textual (TO-TM ₁ /TM ₂ y TM ₁ -TM ₂)	89
• Anexo 1 (selección de extractos de los TM y TO)	101
• Anexo 2 (resultados de la comparación)	118
<i>Busybody</i> /¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! de Jack Popplewell	123
- Estudio descriptivo-comparativo	123
- Conclusiones de la comparación textual	127
• Anexo 1 (selección de extractos del TM y TO)	128
• Anexo 2 (resultados de la comparación TO-TM)	139
• Anexo 3 (emparejamiento de réplicas TO-TM) ...	143
<i>Mulatto-Mulato</i> de Langston Hughes	146
- Estudio descriptivo-comparativo	146
- Conclusiones de la comparación textual TO-TM ₂ (TM ₁)	148
• Anexo 1 (selección de extractos de los TM ₁ , TM ₂ y TO)...	150
• Anexo 2 (resultados de la comparación TM ₂ /TO)	156
• Anexo 3 (emparejamiento de réplicas TO-TM ₂ /TM ₁ y escenas TO-TM ₂) ...	158
<i>Passion-Pasión</i> de Edward Bond	164
- Conclusiones de la comparación textual	164
• Anexo 1 (selección de extractos del TM y TO)	166
• Anexo 2 (resultados de la comparación)	169
6. CUARTA FASE: ESTUDIO INTERSISTÉMICO	171
<i>Panorama desde el puente</i> (Miller, Muchnick-Cotta, Alonso)	171
<i>¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!</i> (Popplewell, Balart) ..	174
<i>Mulato</i> (Hughes, Sastre)	177
<i>Pasión</i> (Bond, Matteini)	178
7. UN TEATRO MANIPULADO	181
8. TEXTOS TEATRALES UTILIZADOS	187
9. BIBLIOGRAFÍA	205

Prólogo

Siempre existe el peligro de exagerar, pero sin miedo a hacerlo cabría decir que desde el siglo XVIII ha abundado mucho más en España el teatro traducido que el de producción original, o por lo menos, a fuer de objetivos, que uno ha sido tan abundante como otro. Hablando en términos generales, y no sólo de teatro, Mesonero Romanos ya decía en 1840 que *"nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida"*; para añadir a renglón seguido que *"los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros"*. Cuatro años antes, en 1836, Larra recordaba que *"la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo que abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la mano y valor en el corazón se lanzaron a la escena española"*.

No parece que ciento cincuenta años después hayan cambiado mucho las cosas. Quizá, en todo caso, se han acentuado las tintas en los últimos tiempos. La propia autora de este libro establecía así el 'estado de la cuestión' en la comunicación que presentó en mayo de 1993 a las III Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción: *"El teatro de autores extranjeros... ha sido una constante en la vida teatral española de la segunda mitad de este siglo. No se entendería nuestra historia teatral en esta época sin la presencia constante y significativa de obras extranjeras, en su mayoría escritas originalmente en inglés. Un repaso a los datos correspondientes a las obras más representadas cada año... nos demuestra que... en años claves como 1958, 1960, 1972 o 1982 el número de obras extranjeras más sobresalientes de la temporada... era igual al de obras españolas. En 1961, 1971, 1973, 1978 o 1984 el número de obras extranjeras superó al de obras españolas..."*.

El análisis de las carteleras teatrales confirma punto por punto estas palabras. Mis notas me dicen que, si retrocedemos once años, por ejemplo, hasta la semana del 8 de octubre de 1983, encontraremos que en Madrid (según la correspondiente sección de *El País*) estaban en cartel estas seis obras: *Antes del desayuno*, de O'Neill, *Informe para una academia*, de Kafka, *Criatura*, de Griffero, *La tempestad*, de Shakespeare, *La chica del asiento de atrás*, de Bernard Slade, y *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe-Brecht. Si desde allí volvemos a la actualidad y tomamos la página de teatro del periódico ABC del pasado 15 de octubre de 1993, encontraremos que todo el teatro al que allí se alude es extranjero, y por lo tanto traducido: *La estación*, de Umberto Marino; *Marat-Sade*, que pronto pondría en escena el Centro Dramático Nacional; *A puerta cerrada*, de Sartre, y *La doble inconstancia*, de Mari-

vaux, en sendos montajes de Miguel Narros; *La loba*, de Lillian Helleman, y el monólogo *El cerdo*, del francés Raymond Cousse, que el actor Juan Echanove estrenaba el 30 de septiembre en Sevilla. No hay en esa página la menor alusión a teatro de producción nacional.

Siendo esto así (y no hay razones para dudar ni de los críticos ni de los periódicos), lo que sí sorprende es que tal abundancia de teatro traducido a lo largo de casi trescientos años no haya generado paralelamente un corpus abundante de reflexión teórico-crítica. Somos una de las naciones que más teatro ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida. Bien es cierto (y ésa es nuestra única excusa válida) que esta reflexión es fenómeno todavía muy reciente en la historia cultural de Occidente: tan reciente que en un cómputo generoso no cuenta aún con treinta años, y en un cómputo estricto ni siquiera alcanza quince.

Los primeros síntomas de interés teórico por la traducción escénica se detectan en Europa en el decenio de los 60, y en particular en las páginas de la revista *Babel*: sendos artículos (brevísimos) de Hartung, Hamberg y Braem en 1965, seguidos en 1968 y 1969 por otros tres, breves también, de Mounin ("La traduction au théâtre"), de Levi ("Die Übersetzung von Theatersutucken") y de Hamberg ("Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation"). Sigue después un largo silencio a lo largo de todos los 70. El hielo volvió a romperse en 1980, esta vez definitivamente, y en tan sólo cinco años, entre el 80 y el 85, se establecieron las primeras bases perdurables de reflexión teórica sobre la traducción dramática. A 1980, efectivamente, corresponde el capítulo ("Translating Dramatic Texts") que Susan Bassnett dedicó al tema en su breve *Translation Studies* (Londres: Methuen, 120-132), en el que ya señalaba lo que por otra parte era evidente: que el teatro era en ese momento un área por demás olvidada en los estudios de traducción ("it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas [in TSJ]" (p. 120). Ese mismo año, 1980, Zuber-Skerritt compilaba el primer volumen íntegramente dedicado a la traducción teatral, *The Languages of Theatre*, centrado por primera vez "on drama translation", y con un subtítulo de por sí revelador: "Problems in the Translation and Transposition of Drama". Al año siguiente G. E. Wellwarth incluía su ensayo "Special Considerations in Drama Translation" en un volumen compilado por Marilyn Gaddis Rose, *Translation Spectrum: Essays in Theory & Practice* (Nueva York 1981). De igual manera Malcolm Griffiths escribía su "Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre", uno de los estudios incluido por Theo Hermans en el volumen *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*, publicado en Bélgica en 1985. Un año antes L. Anderson firmaba en italiano su "Pragmatica e traduzione teatrale" (*Lingua e Letteratura*, 2, 1984, 224-235), coincidiendo así en la fecha con la edición de un segundo volumen compilado por Zuber-Skerritt, *Page to Stage: Theatre as Transla-*

tion (Amsterdam: Rodopi), que contenía una nueva colectánea de dieciocho estudios sobre traducciones y transposiciones teatrales.

Desde 1985, y una vez despertado el interés por el tema, la cascada de estudios ha sido incesante: han vuelto a aparecer trabajos de Zuber-Skerritt (*Meta*, 33/4, 1988), de Brisset (*Target*, 1, 1989) o de Van den Broeck (*Linguistica Antwerpiensia*, 1986), además de la compilación de artículos hecha por H. Scolnicov y P. Holland en 1989, *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* (Cambridge University Press). Conviene también recordar, por lo que respecta a Francia, que los Sextos Encuentros de Traducción Literaria (*Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire*), celebrados en Arlés en 1989, se centraron en el tema 'Traduire le théâtre'.

Los teóricos de la traducción en Canadá, Estados Unidos, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda y Francia han ido así, muy poco a poco, adentrándose como pioneros en este nuevo territorio, hasta hace bien poco inexplorado, del vasto continente de los Estudios de Traducción.

¿Y en España? ¿ha habido aquí una reflexión similar sobre la naturaleza y condición de la dramaturgia traducida, una especulación en profundidad sobre ese fenómeno tan particular que llamamos 'traducción dramática', una teoría, en fin, del Teatro en Traducción?

La respuesta inicial es muy breve: no, todavía no. Es más, todo indica que, hasta el día de hoy, el tema de la traducción dramática no ha despertado mucho interés en este país: de hecho, y aunque han proliferado en los últimos años las reuniones científicas sobre traducción (Granada, León, Cáceres, Madrid, Castellón, Almuñécar, Valencia, etc.), ninguna de ellas —salvo una en Salamanca a finales de 1993— ha abordado ni central ni marginalmente el teatro traducido; tan sólo en alguna de ellas ha sido tratado incidentalmente.

Y, sin embargo, paradójicamente, en España se ha escrito mucho sobre traducciones teatrales: mi limitada bibliografía personal sobre el tema (que se ciñe a tesis, tesinas, libros y artículos de los últimos veinte años) incluye más de 300 títulos, de todo tipo y condición. ¿Cómo se resuelve, entonces, esa aparente paradoja? ¿De qué trata lo que hasta ahora se ha escrito en este país sobre teatro en traducción?

La respuesta, de nuevo, es muy breve: trata de traducciones teatrales, no de la traducción teatral. Y la diferencia aquí entre singular y plural no es sólo un pequeño accidente gramatical, sino el resumen de la enorme distancia que separa dos conceptos y formulaciones aparentemente tan similares. En efecto, mientras en el primer caso —las traducciones teatrales—, se atiende a lo particular (a uno o a varios textos traducidos, títulos determinados y

traductores con nombre y apellido), en el segundo caso —la traducción teatral— se prescinde en principio del texto concreto para atender preferentemente a una especulación sobre la especificidad del texto teatral *per se*, una reflexión que resulte pertinente no sólo a la traducción de un texto dramático cualquiera, y en cualquier idioma, sino a la traducción incluso del *factum* escénico en toda su integridad.

Por todo ello, la paradoja antes citada se resuelve fácilmente: un análisis somero de esa producción española tan abundante nos da una tipología muy concreta que, a grandes rasgos, podría distribuirse en los siguientes apartados: 1. Estudios bibliográficos. 2. Estudios bio-bibliográficos. 3. Estudios histórico-contrastivos. 4. Estudios filológicos. 5. Críticas y denuncias. 6. Reseñas en prensa periódica. Permítaseme detallar brevemente cada uno de estos seis apartados:

1. Están en primer lugar los estudios de carácter estrictamente bibliográfico, como el libro de Francisco Lafarga *Traducciones españolas del teatro francés (1700-1835): Bibliografía de los impresos* (Barcelona 1983), o como el "Repertorio de obras francesas estrenadas en Madrid en versión castellana entre 1948 y 1975" (5), de Amalia C. Valderrama (*Investigación franco-española*, 2, 1989, 213-229); a su vez dos ejemplos bien conocidos en el ámbito de la Filología Inglesa son la *Bibliografía shakespeariana en España*, de Angeles Serrano (Alicante 1983) y la "Bibliografía de las traducciones españolas de Shakespeare", de Aránzazu Usandizaga y Rosa M^a Martínez (*Cuadernos bibliográficos*, 38, 1979, 213-244).

A estos trabajos de bibliografía pura y dura (que no han sido muchos, y que se centran sobre todo en el teatro francés y algo menos en el inglés) deben añadirse otros muchos, en los que su condición de 'ensayo' no disfraza suficientemente su auténtica naturaleza bibliográfica. Tal es el caso del artículo de J. A. López Férez "En torno a la historia de las traducciones de Eurípides al español" (en: J. C. Santoyo & al., eds., *Fidus interpres: Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, Univ. de León, 1989, vol. II, 321-328); o el que yo mismo escribiera en 1987, "Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: Traducciones españolas" (en: R. Portillo, ed., *El teatro de Shakespeare y su época*, Cátedra 1987).

2. Como ampliaciones puntuales de esta sección, están en segundo lugar los que he denominado estudios bio-bibliográficos, muy abundantes en nuestra producción académica, tanto en tiempos pasados como en la actualidad, centrados fundamentalmente por un lado en la personalidad y por otro en la producción del traductor escénico elegido. No escasean los ejemplos, pero sólo a guisa informativa mencionaré tres títulos: a) "Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas", de Angel Raimundo Fernández (en: H. Dyserinck & al., eds., *Europa en España /*

España en Europa: Simposio internacional de Literatura Comparada, Barcelona: PPU 1990, 93-104); b) "Pompeu Fabra, traductor teatral", de Josep Miracle (*Estudis escènics*, 28, 1986, 149-162; y c) "Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare", de Gilda Calleja (en: J. C. Santoyo & al., eds., *Fidus interpres*, Univ. de León, 1988, vol. I, 333-339).

3. Similar en parte al anterior, aunque de horizonte más dilatado, sigue en tercer lugar el grupo (amplísimo) de los estudios histórico-contrastivos. Su planteamiento general, de carácter eminentemente empírico, incluye aspectos relativos al momento y ocasión de la traducción, original dramático del que deriva, tipo de traducción y/o adaptación, influencia e impacto en el polisistema dramático meta, formas de adaptación o de manipulación lingüístico-textual, biografía del traductor (si es el caso), etc. A este esquema completo, o bien a algunas partes del mismo, responden multitud de artículos, tesinas y hasta tesis sobre teatro traducido, típicos productos todos ellos de la erudición académica, sin que esta calificación cuente en absoluto en menoscabo suyo: todo lo contrario. A medio camino entre la literatura comparada y el análisis contrastivo-diferencial, estos estudios tratan de plasmar, en resumidas cuentas, los contrastes que dos textos dramáticos, uno original y otro traducido, ofrecen al análisis, y de estudiar el marco histórico, literario y personal en que se produjo la traducción. La estructura del esquema apenas difiere de unos a otros trabajos, y lo mismo da si se habla de teatro español en versiones extranjeras o de un texto extranjero vertido a cualquier lengua española (aunque en este último caso las preferencias, casi al cien por cien, se han venido centrando en cuatro ámbitos lingüísticos bien definidos: el greco-latino, el francés, el inglés y el alemán). Como ejemplos típicos de estudios que, en mi opinión, caen directamente dentro de este tercer grupo propongo bien la ponencia de A. San Miguel presentada al coloquio calderoniano que tuvo lugar en Salamanca, en 1985, bajo el largo título de "Calderón, paradigma en la Alemania del siglo XIX: Trasfondo y contexto de las traducciones de los *Autos sacramentales* de Eichendorff y Lorinser" (en: A. Navarro González, ed., *Estudios sobre Calderón: Actas del coloquio calderoniano*, Univ. de Salamanca, 1988); bien un artículo de trece páginas que en 1992 publicamos Trinidad Guzmán y yo en el n^o 1 de la revista *Livius* con el título de "Moratín, traductor de Thomas Otway: *Venice Preserved*".

4. Un cuarto grupo, ni mucho menos tan numeroso como el anterior, lo forman los estudios de naturaleza eminentemente filológica, que de hecho poco o nada tienen que ver con la traducción teatral, y mucho en cambio con el análisis lingüístico o interlingüístico. Tal es el caso del artículo de Benjamín García Hernández "Plautio, *Amph. [El anfitrión]*, 867-868: solución semántica de una cuestión de traducción y de crítica textual" (*Habis*, 15, 1984, 117-124), o mejor aún el que Juan V. Martínez Luciano titula "El término *time* en Macbeth: su traducción" (en: M. A. Conejero, ed., *En torno a Shakespeare*, II, Valencia: Inst. Shakespeare, 1982, 87-96).

5. El quinto grupo de estudios, sin duda el más reivindicativo, viene constituido por las críticas y denuncias de malos tratos a que se ven muchas veces sometidos los textos escénicos durante su proceso de trasvase a otro idioma: nadie ha puesto últimamente tanto afán en este censurable aspecto de las versiones dramáticas como la propia Raquel Merino, que, además de un buen puñado de artículos sobre el tema, defendió en la Facultad de Letras de Vitoria, en 1992, la tesis doctoral que está en la raíz del presente volumen.

6. Está además, como sexta y última categoría, un número considerable de reseñas publicadas en prensa periódica: noticias generalmente someras de una traducción teatral, de condición efímera como el mismo vehículo en que aparecen (diario, revista, semanario, etc.) y que —dada su limitada extensión— no desarrollan sino un aspecto impresionista, bastante superficial, del tema que tratan, que suele centrarse en la representación escénica de determinada obra traducida, muy rara vez en su texto. Un caso típico pueden ser los muchos artículos sobre teatro (traducido o no) que viene publicando desde hace años el dominical *Blanco y Negro*, firmados en años pasados por Fernando Lázaro Carreter y en la actualidad por Jaime Siles.

Después de este repaso a los seis apartados hasta ahora descritos (que hablan, y mucho, de traducciones teatrales, pero no de la fenomenología particular de la traducción de teatro; que son por lo tanto básicamente empíricos y nada teóricos o especulativos; que van siempre directamente apegados a un título o a un autor concreto...), ¿qué otra cosa de sustancia se ha escrito en España sobre la traducción de teatro?

Casi nada. Porque ni siquiera es todo lo que parece: en 1985, por ejemplo, *Cuadernos de Traducción e Interpretación* publicaba una entrevista de 21 páginas con Carmen Serrallonga, bajo un título bien prometedor: "De la traducción teatral". Quien haya leído la entrevista habrá comprobado que trata de todo menos del tema propuesto: de las 38 preguntas (y respuestas), no más de cuatro hacen referencia a traducciones dramáticas; en ningún caso a la traducción dramática, cuyos problemas, formas y peculiaridades ni siquiera se plantean o discuten. Otro tanto ocurre con la ponencia de Manuel Angel Conejero, "Traducir el teatro", presentada en el Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción, celebrado en Madrid en 1980: cuando uno consulta las actas (Madrid: APETI 1982), se encuentra con un reducido resumen de media página que poco o nada le dice al lector interesado.

De hecho, cuando acabamos de cerner con cuidado todo lo que en España se ha escrito sobre la traducción escénica *stricto sensu*, en el cedazo apenas si nos quedan tres o cuatro muestras de especulación pura (sin base en un texto determinado) o aplicada (con base en él). Puede haberseme pasado por alto algún título, pero tampoco creo que sean muchos, por la sencilla razón de que

bien pocos son los que han teorizado, en el sentido más amplio del término, sobre esta parcela de los estudios transléxicos. En mi opinión (y es cierto que puedo equivocarme, como cualquier mortal) en este capítulo sólo vamos a encontrar cuatro contribuciones que merezca la pena considerar en detalle:

* la de Manuel Angel Conejero, conocido traductor de Shakespeare, que en 1983 publicó el libro *La escena, el sueño y la palabra* (Valencia: Inst. Shakespeare), cuyos dos capítulos iniciales, ambos bajo el epígrafe de "Traducir la traducción" (I y II), plantean unos apuntes de teoría general, si bien demasiado esquemáticos, de la traducción teatral;

* un artículo mío de 1989 (disculpen la inmodestia) titulado "Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología", publicado en el nº 4 en la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* (1989). El tema monográfico de aquel número versaba sobre 'Traducir a los Clásicos', y en mi caso centré el análisis en la doble condición y teleología del texto teatral, en las dos estrategias mayores de traducción dramática (la de 'lectura' y la de 'escenario') y en la compleja tipología que deriva de ambas estrategias y que incluye, además de la traducción, las versiones, transliteraciones, adaptaciones, traslados, refundiciones, plagios y demás;

* un artículo de Angel Luis Pujante en el mismo número de esa revista, titulado "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare", en el que, con ejemplos propios y ajenos de distintas traducciones (Pujante es un avezado traductor de Shakespeare) va ilustrando la particular problemática de traducir teatro, cualquier teatro, sobre todo el del período isabelino;

* y finalmente Raquel Merino, que en 1992 defendió en Vitoria la tesis doctoral ahora transformada en este volumen que el lector tiene entre manos, y cuyas primeras páginas son un magnífico compendio de teoría sobre el tema que nos ocupa. Entre las varias aportaciones de esta tesis a los estudios transléxicos aplicados al texto dramático cabe destacar el hallazgo de la *réplica* como unidad de análisis contrastivo: algo en mi opinión muy importante para los estudios que han de seguir.

Precisamente en el segundo párrafo de la introducción a su tesis, Raquel Merino ya reconoce que "el 'desolado' panorama que presenta nuestro país en lo referente al campo de los estudios de traducción se agrava, si cabe, con la práctica inexistencia de trabajos sobre la traducción de textos dramáticos". Lo cierto es que en este ámbito concreto de los estudios transléxicos queda mucho por hacer: ni mucho menos se ha dicho todavía la última palabra sobre un tema que está atrayendo cada vez más atención nacional e internacional.

Yo espero (¿y qué menos se puede esperar?) que este libro de la Dra. Merino que hoy sale a la luz represente todo un hito en los estudios espa-

ñoles de traducción teatral; que sirva de punto de inflexión y de línea divisoria entre el 'antes' y el 'después'. Y espero que, de la misma forma que *From Page to Stage*, de Zuber-Skerritt, es cita obligada para cuantos han trabajado este tema desde la fecha de su publicación, este volumen se convierta pronto en referencia también obligada en toda próxima reflexión teórica sobre el fenómeno literario, lingüístico y sobre todo cultural de la dramaturgia traducida.

J. C. Santoyo

Introducción

Aunque no sea hoy tan necesario como lo era hace unos pocos años resaltar la importancia que la traducción ha tenido y sigue teniendo como medio de intercambio lingüístico y cultural, no estará de más citar a uno de los investigadores que con más ahínco y afán ha permanecido activo en un campo de estudio que se abre camino a duras penas dentro, entre otras, de la disciplina de Filología Inglesa. Julio César Santoyo, precursor e impulsor de las investigaciones en este campo en España, afirma que la traducción "es la única lengua mundial que ha habido y la única que hay" (1983: 9), y que "vivimos así inmersos, querámoslo o no, en una cultura cuyo rasgo más característico, más señalado y decisivo es el de ser una cultura traducida" (1983: 41). Estas palabras, correspondientes a la lección inaugural del curso 1983-84 en la Universidad de León, encontrarían su eco más allá del paraninfo donde fueron pronunciadas. A la belleza indudable con que fueron formuladas, se une el valor indiscutible que tiene la idea de una cultura traducida para aquéllos preocupados por el fenómeno de la traducción y los buenos (o malos) oficios del traductor sin los que "la cultura europea no existiría tal como hoy la conocemos" (Santoyo 1985: 16).

En 1982 Dámaso Alonso apuntaba la importancia, cuantitativa y cualitativamente hablando, de la traducción en España, en su prólogo a *Teoría y práctica de la traducción* de Valentín García Yebra, con estas palabras: «Aumenta en España cada vez más la traducción. En 1980 se imprimieron aquí 27.629 libros¹; de ellos, 7.800 eran traducciones; es decir, más de la cuarta parte de los publicados" (1989: 9). Desde entonces estos datos se han venido repitiendo en cuanto a cantidad y aún aumentando cada año, como se ve reflejado en el *Index Translationum*: en 1983 de las 7.447 traducciones publicadas en España más de la mitad (3.911) lo eran de textos literarios. El volumen de la traducción inglés-español y, en concreto, la literaria, hace que cualquier estudio referido a esta producción resulte, cuando menos, pertinente.

La monografía que aquí se presenta se ocupa fundamentalmente de traducciones, pero de la traducción entendida como producto o resultado, no como proceso. Por ello, el texto dramático traducido, ha sido en todo momento el centro del presente estudio, que se enmarca en el todavía desolado panorama que presenta nuestro país en lo referente al ámbito de los estudios de traducción y, especialmente, de la traducción de textos dramá-

1.- Según datos proporcionados por el Instituto Nacional del Libro Español.

ticos. Esta misma escasez de estudios descriptivos de traducciones dramáticas me impulsó a explorar este campo. El presente estudio se enmarca, pues, en lo que J.S. Holmes denomina Estudios Descriptivos de Traducción (DTS, "Descriptive Translation Studies") (1988: 71), una de las tres ramas de lo que, entre otros nombres, ha merecido el de Translémica (Rabadán 1991). La rama descriptiva de los Estudios de Traducción, tan incipiente en nuestro país, tiene, a juzgar por la producción anual de traducciones, un campo vastísimo de estudio.

Al ubicar este trabajo dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción queda claro que se está haciendo referencia directa al status de los textos objeto de estudio como traducciones. Existe, como ya se ha indicado, otro componente esencial en los textos meta que se estudian: el dramático. Las traducciones que conforman el corpus son todas obras de teatro y, en ese sentido, parte de lo que Esslin llama el campo dramático. Al estudiar textos dramáticos traducidos se llega fácilmente a constatar que, efectivamente, el campo dramático, desde la aparición del cine y posteriormente la televisión, se ha visto ampliado y que son muchas las ventajas derivadas de considerar estos tres medios, y sus respectivos productos, como integrantes de una esfera común. Publicaciones como *Theatre: Stage to Screen to Television* (Leonard 1981) acentúan las zonas de convergencia de estos tres medios de expresión dramática. Quizá vaya siendo hora de rechazar una postura exclusivista en relación al teatro y admitir, tal y como dice Esslin, que los libros sobre teatro tienden a centrarse en el escenario, cuando de hecho la inmensa mayoría del material dramático se ofrece, hoy en día, a través de las pantallas de cine o televisión (1990: 9). Aunque de opinión coincidente con la de Esslin, y consciente de que hubiera sido posible estudiar la traducción de aportaciones en los tres medios, he decidido ceñirme aquí al texto teatral.

Aparte de la ya mencionada inexistencia de estudios sobre la traducción de textos teatrales en nuestro país, y la muy simbólica aportación bibliográfica en otros, la naturaleza misma del texto teatral, escrito para ser representado, planteaba interrogantes a los que había que dar respuesta. Porque al hablar de teatro es inevitable referirse a los dos aspectos que definen el género dramático y que van indisolublemente unidos: el teatro como literatura y el teatro como espectáculo; es decir, lo que se conoce como texto impreso (página) y representación (escenario).

Resulta inevitable pensar que una obra de teatro ha sido o puede ser representada, que su autor la concibió para un escenario. La estructura misma del texto dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narrativa o la poesía, en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo². El diálogo o texto principal correspondería a todo el material

².- Para denominar estos dos niveles Juliane House utiliza los términos "diálogo" y "marco" (1978:169) e Ingarden texto principal ("Haupttext") y texto secundario ("Nebentext") (Esslin 1990: 80).

lingüístico que los actores declaman y el marco, o texto secundario, estaría compuesto por las indicaciones escénicas que el autor escribe pensando fundamentalmente en el desarrollo de la acción en el escenario y en el modo en que los actores han de declamar el texto. Cualquier obra de teatro, en mayor o menor medida, utiliza estos dos niveles de lengua y, en ellos, se refleja la doble naturaleza del texto teatral, escrito para ser leído y representado, y la especificidad de este género literario.

Esta dualidad inherente al campo dramático se ve reflejada en algunas colecciones de artículos sobre la traducción de obras dramáticas (Zuber 1980 y 1984) que se centran principalmente en la transposición de la página al escenario, esto es, el proceso que tiene lugar en el paso del texto de su forma impresa a la representación teatral ("from page to stage"). Esta última, así considerada, y de constituirse en objeto de estudio, reduciría considerablemente el número de obras que se podrían analizar y supondría un continuo trabajo de estudio indirecto, a través de grabaciones y/o de representaciones en vivo. Tal estudio podría realizarse sobre una sola representación de cada obra y los resultados, por tanto, quedarían a su vez muy limitados.

Si, como en nuestro caso, lo que se pretende analizar y describir es el trasvase interlingüístico, y no la transferencia de un medio a otro, es la página, el soporte escrito, el único elemento susceptible de un estudio en profundidad. Al fin y al cabo la página (original o traducida) es el material básico que tanto el público lector como los profesionales y estudiosos del teatro utilizan. Los textos dramáticos traducidos y el trasvase ocurrido de la página original a la página traducida, no de la página al escenario, van a ser, pues, el principal objeto de este estudio.

El status del texto dramático impreso, por un lado, y de la representación, por otro, hacen reflexionar sobre el proceso mismo de traducción, la posición y función del texto dramático traducido y el papel que juegan dentro de la cadena teatral, entre otros profesionales, dramaturgos, traductores, directores y actores. Si consideramos el conjunto potencial de elementos que pueden participar en el proceso teatral y la función de aquéllos involucrados en la creación y producción del mismo, descubrimos que la traducción no cambia en nada el rumbo que la obra dramática puede tomar. La obra traducida y la original tienen, potencialmente, las mismas posibilidades de ser editadas, leídas, representadas, adaptadas y manipuladas. La diferencia entre el texto dramático original y el traducido reside básicamente en la lengua en la que se presentan y en el contexto literario o cultural en el que aparecen.

La cadena teatral comienza con un dramaturgo que crea un texto dramático. La obra pasa entonces a manos de un editor que la publica para ser representada, leída, o con cualquier otro propósito. La pieza teatral impresa puede pasar a manos de una compañía teatral cuyos integrantes (director, adaptador, productor, tramoyistas) la utilizarán en su tarea de convertir el texto en espectáculo accesible al público espectador. Con o sin los debidos permisos de los agentes teatrales, previo pago de los derechos correspon-

dientes o de forma totalmente anticonvencional, la obra impresa y editada es del dominio público. Los dos canales fundamentales por los que llega al público (espectador o lector) son la puesta en escena por parte de una compañía de teatro, o la venta del libro y su posterior lectura. En ambos casos el texto y su autor original suelen aparecer indisolublemente unidos.

Exactamente lo mismo que se ha dicho para la obra dramática original es válido para la obra dramática traducida. Después de que el autor original ha escrito su obra, una versión impresa de la misma pasa a manos de un traductor que, según encargo de una editorial, empresa teatral, compañía, director, o por propia iniciativa, realiza el traslado del idioma original al del país donde se vaya a representar (y donde se ha llevado a cabo el encargo). Y una vez que el traslado de la página en idioma original a la página en idioma meta ha tenido lugar, el proceso continúa de igual forma que lo haría para la obra original.

La única diferencia existente entre la función y posible utilización de un texto dramático original y uno traducido es precisamente la labor de traducción y la figura del traductor, quien, en la cadena teatral, "*se situe nécessairement avant la production théâtrale*" (*Actes des Sixièmes Assises* 1990: 95). En vez de un autor (el original) tenemos dos (el original y el traductor) y en vez de un solo texto, dos, pero ambos, en principio, equivalentes. De hecho, para la inmensa mayoría del público que conoce el texto, bien sea a través de una lectura o una representación, el traductor es, por así decirlo, transparente, y el autor original es el que suele llevarse los laureles o las críticas.

Por todo lo dicho el texto dramático traducido ha sido el único objeto de este estudio, eso sí, siempre en la certeza de que dicho texto no puede considerarse de forma aislada, puesto que no se produce ni percibe de este modo. Antes de seguir adelante, quizá convenga puntualizar a qué nos referimos al hablar de "traducción" y "traducciones", citando la definición que Theo Hermans da al término, y a la que me adhiero sin reservas: una traducción (literaria) es aquella que una comunidad dada considera como traducción (literaria) en un momento dado (1985a: 13). Así pues, cuando en la presente monografía se hable de traducciones de obras de teatro, se entiende que nos referimos a todos aquellos textos dramáticos que funcionen o hayan funcionado como tales y hayan sido considerados como traducciones en nuestro país en la segunda mitad del siglo veinte.

Como resulta evidente el estudio de las traducciones de obras de teatro a lo largo de los siglos excede con mucho los límites de un proyecto de estas características. Consecuentemente, me pareció aconsejable acotar la selección de obras en número y tiempo. Puesto que el propósito fundamental, como se ha dicho, es describir cómo se han traducido a nuestro idioma obras de teatro originalmente escritas en inglés se seleccionaron textos publicados y representados, en su mayoría, en la segunda mitad de este siglo. Precisamente en estas cuatro últimas décadas se percibe, además, un afán por dejar

constancia escrita de la crítica teatral del momento, de una forma sistemática³. En estos últimos cuarenta años se deja notar, así mismo, un significativo aumento del número de obras extranjeras en el panorama teatral, editorial y artístico de nuestro país.

El esquema cuatripartito que se presenta en el capítulo segundo, y se aplica al análisis de traducciones de unas 150 obras, en los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto, parte de una división existente (Lambert & Van Gorp 1985: 52) y se ha ido desarrollando a medida que surgían dificultades al acometer progresivamente el análisis de nuevos textos teatrales traducidos. La base original sobre la que se ha ido construyendo este modo de estudiar traducciones de obras dramáticas es el sistema de análisis ideado por el Dr. Santoyo y que ya ha sido aplicado al estudio de la narrativa (Verdaguer 1981, Cunchillos 1984, Pajares 1989), el teatro (Merino 1986) y la poesía (Muñoz 1986, Chamosa 1987) en traducción.

El primer paso del sistema utilizado consiste en el análisis de aquellos aspectos que podríamos llamar extra-textuales y que nos dan una primera idea sobre el tipo de traducción que se maneja. Las primeras hipótesis de trabajo surgirían, pues, del estudio de datos no pertenecientes al texto en sí, sino a la edición de dicho texto. En segundo lugar, se lleva a cabo un estudio macro-estructural comparativo de un centenar de binomios textuales TO-TM, que aporta un conocimiento más profundo sobre el tipo de traducción que se estudia. Aquí se pone especial énfasis en la división estructural de la obra (fundamentalmente, en réplicas⁴), mediante un recuento y comparación de estas unidades mínimas, se va perfilando aún más el diagnóstico final sobre el tipo de traducción efectuada. El tercer paso lo constituye la comparación microestructural de un número reducido de binomios textuales representativos que nos permitirá llegar a conclusiones mucho más fundamentadas sobre el tipo de estrategias de traducción seguidas. Por último, se consideran aquellas cuestiones que surgen de la relación del texto con el contexto cultural en el que aparece y funciona.

Con este análisis en cuatro fases, se pretende reflejar la complejidad de la traducción dramática y revelar algunas de las dimensiones que afectan al producto final. Un estudio que se limite únicamente a contrastar los textos original y traducido, aunque fundamental, plantea muchos interrogantes que no quedan resueltos con el mero cotejo de binomios textuales y clasificación de fenómenos. Además, puesto que es inevitable referirse a las circunstancias de todo tipo que rodean la aparición de una traducción, se ha

³ - *El espectador y la crítica*, recopilación anual de los acontecimientos relacionados con el teatro en España, realizada por Francisco Alvaro, comenzó a publicarse en 1958.

⁴ - La réplica es la unidad dramática por excelencia. Es la unidad mínima estructural en la que el texto dramático se divide. Postulada y definida, por primera vez, en este estudio, la réplica es uno de los pilares del mismo. Para más información sobre la réplica, véase el capítulo segundo.

considerado más indicado hacerlo de una manera sistemática, para todas las traducciones que se estudian, y en diferentes estadios. La séptima parte ofrece una visión global de los resultados obtenidos y da respuesta al interrogante planteado al comienzo del estudio.

Partiendo de los textos traducidos y volviendo continuamente a ellos, se pretende demostrar que el estudio de traducciones de obras dramáticas (meta fundamental de este trabajo) revela tipos de traducciones, tradiciones y traiciones que no son sólo sistematizables, sino que ponen de manifiesto la existencia de un margen de comportamientos previsible y recurrente en un periodo de tiempo suficientemente significativo. El hecho de haber escogido un corpus amplio de traducciones, restringiéndolo gradualmente al aplicar el modelo de análisis cuatripartito, responde al deseo de ofrecer una visión diferente y, espero, más completa del modo en que se ha traducido teatro en España, y de los usos y costumbres del colectivo de traductores dramáticos y demás miembros del sistema teatral, responsables de tales productos.

1. El teatro, parte del campo dramático

Aunque en la bibliografía sobre teatro se pueden encontrar referencias e incluso artículos o capítulos dedicados al cine y, en menor medida, a la televisión como medios relacionados con la escena (Zuber 1980, Zuber 1984, Esslin 1990), sin embargo estos tres medios suelen considerarse generalmente por separado. En todo caso, es innegable que cuando se estudia cualquiera de los tres surgen frecuentemente referencias explícitas o implícitas a los otros dos. Si, al contrario de como parece ser costumbre, se consideran el cine, la televisión y el teatro desde el punto de vista de lo que estos medios comparten y no de lo que les separa, esto es, su dimensión de representación, de espectáculo dramático, quizá se consiguiera dotar de mayor relevancia y más amplio alcance a estudios que, no aceptando obvias similitudes entre los tres medios citados, restringen su alcance y limitan su repercusión.

Y es que el cine y la televisión son manifestaciones fundamentalmente dramáticas, tal y como lo es el teatro, con sus aspectos propios y específicos, pero con un componente básico que los define y conforma: el drama que *"simulates, enacts or re-enacts events that have, or may be imagined to have, happened in the 'real' or in an imagined world"* (Esslin 1990: 24). La forma en que cada medio provoca y produce este efecto es lo que los diferencia, y ha sido y sigue siendo la principal preocupación de los estudiosos del fenómeno dramático. Martin Esslin afirma que la forma en que se presenta el drama se ha visto radicalmente transformada en el último siglo por los adelantos tecnológicos que primero llegaron a los escenarios y más tarde a la pantalla con la introducción de los medios de difusión mecánicos y electrónicos (1990: 22) que han influido definitivamente en la importancia y repercusión que el campo dramático tiene cuantitativamente en nuestra cultura.

LA ESPECIFICIDAD DEL GÉNERO DRAMÁTICO

Al considerar el teatro como parte de este amplio campo dramático, nos estamos refiriendo no sólo a la pieza teatral como texto escrito, sino al fenómeno complejo que incluye, de forma inseparable, la representación como parte integrante del fenómeno teatral. Nos referimos a la concepción tradicional enraizada en la *Poética* de Aristóteles que reconoce la existencia de una dualidad radical en el arte del teatro: el elemento literario, que se manifiesta por medio del lenguaje literario y la dimensión de espectáculo (Rozik 1983: 65). Esta dualidad, presente siempre, define y caracteriza de forma específica al teatro, quizá en mayor grado que al cine o la televisión, donde la representación prima en detrimento del texto escrito. Y es que, tal

y como apunta el Dr. Santoyo, "el texto teatral es una y otra cosa al tiempo: es decir, un texto de condición literaria,... y un texto para la escena" (1989: 97). Y se puede afirmar, pues, "que el texto aislado no lo es todo...sino que es un acto en potencia" (Díez Borque 1988: 18).

De esta peculiar dualidad del texto dramático se deriva la especificidad de la traducción de textos dramáticos, escritos para ser representados. Dicha especificidad no es un hecho reconocido sino más bien ignorado, tal como apunta el Profesor Van den Broeck, quien opina que sólo muy recientemente los estudiosos de la traducción de teatro se han dado cuenta de que el traductor dramático se enfrenta a dificultades diferentes a las que se plantean al traducir un poema o una novela (1986: 97). Louis Nowra abunda en esta opinión insistiendo en la peculiaridad de la traducción para la escena (1984: 13).

FUNCIONES Y RELACIONES EN LA CADENA TEATRAL: DRAMATURGO, DIRECTOR, ACTOR, TEXTO

Diversos elementos, materiales y personales, colaboran para que el hecho teatral ocurra. Así el dramaturgo, agente teatral, editor, actor, director, electricistas, tramoyistas, productor, son algunos de los profesionales con una función específica en el proceso de creación, edición o producción de la obra de teatro. El local, el vestuario y la utillería serían algunos de los medios materiales que, indudablemente, también cumplen su función en todo el proceso de representación de la obra. Cada elemento humano o material tiene su sitio y su momento. Como en una orquesta, donde los instrumentos y los músicos que los tocan, o el director, cumplen su papel en la interpretación de un concierto, así en la producción de una pieza de teatro intervienen diversos elementos materiales y humanos que contribuyen a la representación.

El origen de una obra de teatro está indudablemente en el **autor** de la misma, que es quien la concibe y crea. Es el dramaturgo el que idea un producto que por medio de la palabra se presentará de forma escrita para ser leído y representado. Su papel fundamental se circunscribe a la creación del texto que en sí mismo lleva implícitas una serie de representaciones potenciales.

A veces, la intervención del autor va más allá de su papel como creador, pudiendo además estar involucrado en la producción de la obra, tomar parte en los ensayos y colaborar no sólo con los actores sino con el director. Así también es posible que el dramaturgo forme parte más o menos activa en cualquier otro aspecto de la representación o en la preparación de la misma. En cualquier caso, esta participación resulta mucho menor en este siglo de lo que lo fue en anteriores (Blaxland 1984:42).

Aunque existen ejemplos de representaciones en las que el autor es colectivo (por ejemplo, un grupo de teatro¹), o en las que el texto surge de la actuación misma en forma de improvisación sobre un argumento básico (al modo de la Comedia del Arte italiana), lo cierto es que en la mayoría de los casos podemos hablar de un único escritor. En el cine, por el contrario, la noción de autor parece identificarse generalmente con la figura del director y no con la del guionista (Dawson 1984: 75-82).

En el teatro, aunque no se le considere autor como tal, el **director** ha ido adquiriendo más autoridad, probablemente a medida que el escritor iba dejando de participar en la producción de la obra. A este respecto apunta Ritchie que en este siglo presenciamos la llegada del director como intérprete de la obra, no como coordinador (1984: 72). McCarthy piensa que el director es el representante del dramaturgo y, por tanto, debe ser honesto con su trabajo (1984: 63). Este sentimiento de responsabilidad hacia el texto teatral parece no frenar los impulsos de algunos directores de efectuar cortes, reestructurar la obra o añadir elementos extraños; aducen estos directores que pretenden ser fieles a la esencia de la obra más que al texto en sí (Blaxland 1984: 42).

Los casos de directores-adaptadores son frecuentes² y realzan el papel del director omnipotente y omnipresente en el teatro actual. Obviamente, cuando las tareas de dirigir y adaptar una obra confluyen en un mismo profesional, éste tiene más y mejores oportunidades de estructurar el material escrito de acuerdo con sus propósitos (Blaxland 1984: 48). Este poder de manipulación sobre la representación de la obra podría quedar limitado en el caso de dramaturgos como Peter Shaffer, cuyas acotaciones especifican hasta tal punto la obra que dejan poco espacio de maniobra al director. G.B. Shaw escribió también acotaciones de todo tipo y amplía extensión para asegurarse el control sobre la escenificación de sus obras. Con todo, parece que algunos estudiosos del medio insisten en el poder del texto y la obligación del director de revelar, no remodelar, su contenido (Blaxland 1984: 42). Otros, aún más contundentes, opinan que el director no debe ignorar la disciplina establecida por el dramaturgo (McCarthy 1984: 62).

El **actor**³ es obviamente una pieza clave en el entramado teatral de tal suerte que, como apunta Díez Borque, "no hay teatro sin actor" (1988: 26). En los ensayos que preceden a la puesta en escena de la obra y en las representaciones ante el público es el actor el canal a través del cual la obra llega,

¹.- Sirva de ejemplo la pieza teatral *Oh What a Lovely War!*, escrita colectivamente por Joan Littlewood y el Theatre Workshop, tal y como se indica en la edición de la misma. Joan Littlewood 1986 (1965¹).

².- Tal es el caso de Enrique Llovet, adaptador y director de *Educando a Rita* o de Santiago Paredes cumpliendo las mismas funciones en *Amadeus*.

³.- Vide: Bassnett 1978: 169, Fotheringham 1984: 29-39, McCarthy 1984: 60-64, Esslin 1987: 56-71, Díez Borque 1988: 26-34 y Smith 1989.

mediante códigos verbales y paraverbales, al público. En el periodo de ensayos, más quizá que en la representación en sí, los actores confían en el director buscando su consejo (McCarthy 1984: 62); pero también es necesaria la interacción con otros profesionales del teatro, puesto que vestuario, decorado e iluminación influyen lógicamente en el quehacer del actor.

El **texto** es la pieza fundamental del engranaje teatral, unida invariablemente al nombre de su autor, más allá de espacio y tiempo y, en menor medida, a la época en que fue escrito y a la que inevitablemente se refiere. El texto dramático es, polémicas aparte, el punto de partida (y el de llegada) de cualquier estudio que tenga como objetivo el teatro en su totalidad. La página escrita resulta, pues, si no el centro, sí la pieza clave para entender y analizar el fenómeno teatral. Como Susan Bassnett apunta: *"only within the written... the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in a playtext"* (1985: 102); mientras que J.M. Díez Borque, abundando en esta noción, continúa:

"El argumento de la pieza teatral, la caracterización psicológica de los personajes (aunque también se consigue por medios escénicos), la belleza de la palabra y profundidad del concepto, la densidad cultural y pluralidad de funciones, etc., están en el texto" (1988: 19).

El texto teatral tiene características específicas que le diferencian de la novela o la poesía, y *"construye un mundo sobre las bases de la representación frente a la narración (mímesis/diégesis)"* (Díez Borque 1988: 19). Para empezar, la misma tipografía de una obra de teatro nos indica que tanto la estructura (actos, escenas, réplicas⁴) como los dos niveles de lengua que el dramaturgo utiliza diferenciados gráficamente (marco y diálogo) conforman un producto literario donde la acción prima sobre la descripción y el diálogo prevalece sobre la narración. Es más,

"esta variable poética ha ido imponiendo distintas formas de fragmentar, distinto cumplimiento de las unidades clásicas y ha originado la especificidad de recursos propios del género, como monólogos, parlamentos, apartes, y también de las acotaciones en su múltiple posibilidad de orientación escénica y de recreación de ambiente, incluso para ser leídas, como se ha hecho, más de una vez, en escena" (Díez Borque 1988: 20).

La dualidad a la que me he referido, reflejada de forma gráfica en la página, nos lleva directamente a relacionar el texto teatral con la representación. La acción fluye en forma de episodios, escenas y actos, se desarrolla en un espacio escénico y un tiempo concreto, y discurre por medio del diálogo, estructurado fundamentalmente en réplicas, en intervenciones e intercambios verbales entre los personajes-actores. El espacio y el tiempo, así como los

4.- La unidad réplica se postula en esta monografía como pieza central en el estudio textual, descriptivo-comparativo. En el capítulo segundo dedicado al sistema de análisis se facilita una definición de dicha unidad dramática mínima.

gestos, personalidad y actitudes de los personajes, los define el autor por medio del marco; esto es, todo el material lingüístico que no se declama en el escenario, pero que el dramaturgo escribió como parte integrante del texto. Marco y diálogo (texto principal y texto secundario) discurren de forma paralela e integrada en la página y en el escenario, realizadas en cada unidad estructural desde la réplica al acto.

DEL TEXTO A LA REPRESENTACIÓN

"The dramatic text, unlike other «literary genres», is multidimensional and pluricodified; it is not complete on the written page, but requires realization through staging. This peculiar position of the dramatic text... constitutes the theoretical crux of all the querelles which in recent years have divided analysts of the text from analysts of the performance" (Serpieri & al. 1981: 163).

La causa principal de discusión con la que comienza casi cualquier artículo o libro sobre semiología del teatro es la dicotomía texto/representación y cuál de los dos ha de ser estudiado. Algunos años atrás, el centro de los estudios semiológicos era el texto literario (Serpieri & al. 1981:163) pero a partir de 1975⁵, aproximadamente, y coincidiendo con un aumento considerable en el volumen de publicaciones sobre el tema (Schmid & Van Kesteren 1984: 9-11), la balanza se inclina hacia el análisis de la representación. Si el texto había dejado de ser el objeto de estudio de esta disciplina, quedaba por definir cuál habría de ser el material susceptible de análisis al considerar la representación. En realidad no ha habido respuestas claras y definitivas; de hecho, estudiar el texto dramático sin tener en cuenta su posible realización en un escenario, o analizar dicha realización ignorando el texto escrito resulta poco menos que imposible. Por tanto, con la firme convicción de que *"la materia prima del teatro es un texto, que textos son, a fin de cuentas, las obras del pasado, cuyas representaciones sincrónicas no pudimos ver"* (Díez Borque 1988: 19), se apuesta aquí, como ya se ha apuntado, por el estudio de textos, textos traducidos y textos originales.

En su artículo *"From Text to Performance"*, en la última sección dedicada a perspectivas de estudio, Jean Alter, después de analizar algunos procesos semióticos que tienen lugar cuando *"el teatro ocurre"*, esto es, cuando el texto dramático se escenifica, concluye diciendo:

"If indeed the essence of theatricality lies in the central transition from text to performance, then any unified semiotic theory of the theater must evolve from that center outwards, developing a meta-language which will eventually enable us to approach both text and performance as a single field of study rather than two separate ones as now" (1981: 139).

5.- En este año se publicaron: "Materiali bibliografici per una semiologia del teatro", *Versus* 11, firmado por Marco de Marinis y Patrizia Magli, *Moderne Dramentheorie*, editado por Aloisius van Kesteren y Herta Schmid, *Semiología del teatro*, editado por José M^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo y *Sémiologie de la représentation* por André Helbo.

Del estudio de esta transición de la página al escenario se podrán sacar conclusiones interesantes para el estudio de la literatura dramática traducida. Sin embargo las publicaciones sobre semiología del teatro se caracterizan por una "estrechez de miras" (Esslin 1990: 10) que impide de algún modo un avance que sería no sólo deseable sino provechoso para muchas áreas de investigación relacionadas con el campo dramático.

Para Jean Alter, por su parte, la cuestión fundamental a tratar en la semiología del teatro sería la transición de la página al escenario, y ésta parece ser la preocupación, implícita o explícita, de muchas de las aportaciones a esta disciplina. En este sentido, la mayor parte de los estudios (y estudiosos) sobre el tema favorecen el análisis de los elementos no-verbales y la forma en que éstos se manifiestan, aunque ciertamente recurriendo siempre a representaciones verbales.

Creo que, como objeto de estudio, resulta mucho más operativo el texto dramático que la representación. Las razones para ello son múltiples. Tal y como dice Patrice Pavis, cuando la producción de la obra se ofrece al público espectador ya es tarde para observar el trabajo de preparación llevado a cabo por el director (1988: 86). Para evitar hablar de representaciones concretas o de la intervención de un director u otro, Pavis habla de "puesta en escena" (1988: 86). Por su parte, Issacharoff y Jones se preguntan con qué estrategias contamos para estudiar un fenómeno tan efímero y etéreo como la representación (1988: 3). La respuesta, según estos dos semiólogos, estaría en el texto secundario o marco, donde la representación potencial del texto dramático está registrada de forma permanente. Tanto la representación real como la que el lector imagina están codificadas en un texto (Issacharoff & Jones 1988: 3).

En cualquier caso, y se utilice como objeto de estudio la representación en vivo, o una representación potencial, o la puesta en escena, tal y como la define Pavis, parece claro que cuando se habla de anteponer el estudio de la representación se entiende que se está optando por un estudio del teatro principalmente en su dimensión de espectáculo. Precisamente por haber sido tradicionalmente privilegiado como centro de cualquier estudio, el texto como literatura no parece merecer tanta atención como el resto de los códigos no lingüísticos que entran a formar parte de la representación.

La semiología del teatro puede aportar al estudio del texto dramático traducido, principalmente, su visión y análisis de dicho texto y una noción aproximada de los mecanismos según los cuales el texto impreso cobra o puede cobrar vida en un escenario. Un acercamiento semiótico al fenómeno teatral como experiencia artística integral tiene en cuenta dos categorías de signos que se corresponden con los dos medios fundamentales de expresión: el texto y la representación (Alter 1981:113), y cualquier análisis en profundidad de estos dos medios ayuda a analizar e interpretar la transferencia interlingüística de la página a la página.

Hasta la fecha la Semiología del Teatro no se ha preocupado del fenómeno del teatro traducido como tal, precisamente porque el texto, el código lingüístico, no es el foco principal de su atención, aunque en él estén encapsulados todos los demás códigos y aunque, al fin y a la postre, sea el texto dramático el material básico que todos los estudiosos del teatro utilizan, estudien o no su dimensión literaria.

No deja de ser curioso que las aportaciones recogidas en *Page to Stage* (Zuber 1984) y las demás colecciones de artículos sobre semiología del teatro estén tan separados cuando el objeto de estudio es el mismo: el teatro representado. Quizá la diferencia radique en el punto de vista de cada grupo o disciplina y el punto donde convergen sea, paradójicamente, la obra de teatro escrita (para ser representada). La semiología encuentra en el teatro, entre otros, un medio ideal en el que la multiplicidad de códigos lingüísticos y no lingüísticos se presta a una aplicación en profundidad de los postulados de la disciplina: *The Semiotics of Theatre and Drama* (Elam, 1980) y *Semiotics of Drama and Theatre* (Schmid & Van Kesteren, 1984) son dos publicaciones sobre el tema que ilustran esta afirmación.

En los volúmenes editados por Zuber y, más concretamente en el artículo que abre *Page to Stage*, la editora intenta sentar las bases para una disciplina nueva que denomina "drama translation science" donde el término traducción, lejos de referirse sólo al trasvase interlingüístico, se entiende de forma muy general relacionándolo con todo proceso de interpretación y transferencia que tenga lugar en el teatro. Esta ciencia sería un campo de investigación especializado dentro de los estudios de traducción que se centraría en los problemas específicos de transposición del drama (Zuber 1984: 8).

José María Díez Borque también propugna la necesidad de lo que él denomina "ciencia del teatro" que

"en tanto se instituya, sobre bases sólidas... apoyada en una metodología que articule el estudio solidario de los distintos componentes que lo forman, conformémonos con no relegar el análisis de ninguno de ellos y de sus responsables, admitiendo como positiva una pluralidad interdisciplinar, frente a los paladines de la unificación a ultranza" (1988: 54).

Díez Borque sí parece incluir en la obra de la que es editor puntos de vista y aportaciones de muy diversa naturaleza, y en este sentido el volumen que él edita supone uno de los más ampliamente fundamentados de los que se han mencionado. Con todo, esta aportación se encuentra, a la par que entroncada con las corrientes más importantes de la semiología y semiótica del teatro, divorciada de estudios como los editados por Zuber (1980 y 1984).

Colecciones como *Semiotics of Drama and Theatre* y *Page to Stage* apuntan al mismo objeto: la dimensión que el teatro tiene de espectáculo, no de literatura. Y sin embargo difieren en todo lo demás; los autores de una y otra colección parecen ignorarse mutuamente, sus puntos de partida y la meto-

dología que utilizan son totalmente diferentes y, por supuesto, los resultados a los que llegan bastante alejados.

En definitiva, se podría decir que el paso de la página al escenario, tan repetido en títulos y subtítulos, parece ser popular sólo en ellos. Son escasos los estudios que realmente tratan este aspecto "intermedio" y de entre éstos, poco o muy poco se ha podido utilizar en este trabajo, como no sea la certeza de que, efectivamente, tratamos aspectos mutuamente dependientes e interrelacionados y que esta tensión entre el texto y la representación "*underlies the phoenix-like quality of theater: the constant process of re-creation through transformation which revives old texts in new performances*" (Alter, 1981: 115).

Como ya se ha apuntado, el objeto de este estudio es el texto traducido que, en lo que respecta a la representación, mantiene o puede mantener una relación similar a la del texto original. Una vez que "*queda claro que la representación no es un accidente del texto teatral, sino que pertenece a la esencia del teatro*" (Díez Borque 1988: 22), se puede pasar al estudio del producto de un proceso de traducción de la página a la página.

DE LA PÁGINA ORIGINAL A LA PÁGINA TRADUCIDA: EL OTRO AUTOR

El traductor, como autor de la obra en lengua meta, o más concretamente, como artífice de la traducción de la obra, resulta un elemento humano añadido cuando la obra se presenta en otro país y en otro idioma. La actuación de este **autor meta** tiene lugar sobre el producto de la actividad fundamental del dramaturgo, el texto teatral, y consiste en trasladar un texto escrito en una lengua a otra; su labor se centra en la transferencia interlingüística de una página (la original) a otra página (la traducida).

Cuando se habla del teatro traducido, la cadena teatral cambia sólo en el primer estadio. Una vez que el autor original escribe su obra, y ésta es traducida por el autor meta, el producto de esta operación de transferencia de una lengua a otra, la obra traducida, puede correr la misma suerte que el texto original. Puede que se publique una vez traducido o no; lo podrán utilizar grupos de teatro para una futura representación, o puede que el público lector tenga acceso al texto editado. En cualquier caso, es obvio que el texto traducido, presuntamente equivalente al texto dramático original, comparte con éste una amplia gama de posibles funciones y es susceptible de utilizaciones muy similares.

Para el público meta, lector o espectador, el responsable de la obra sigue siendo su autor original, así también en lo que respecta a la compañía de teatro (director, actores, técnicos) y cualquiera que utilice la obra traducida. El traductor es un elemento más en el engranaje y sus servicios son necesarios en una situación muy concreta y para una actividad específica. Su función está íntimamente unida al texto escrito y al autor original y, aunque pueden darse interferencias y coincidencias de funciones (traductor-adaptador,

traductor-director, traductor-actor), la propia de trasladador queda bien delimitada a un trasvase interlingüístico.

Por supuesto el autor meta, al igual que el autor original, puede desempeñar otras funciones dentro de la cadena teatral. Una de las más obvias es la de ayudar en los ensayos, ya que, después del autor original, tal vez sea el traductor el profesional con un conocimiento más exhaustivo del texto y las intenciones del dramaturgo implícitas en el mismo (Zuber 1984:9). Pero, aunque el traductor pueda intervenir en las discusiones que se originen en los ensayos, como Ortrum Zuber apunta, sólo puede actuar como "mediador" (1984: 9).

La labor del traductor como intermediario en el trasvase interlingüístico de un texto en el que otros códigos no lingüísticos están codificados, parece claramente delimitada. Su función se describe a veces como la de un "esclavo" del autor original. Así, hay quien piensa que el traductor debería ser el humilde siervo del autor y de su obra y velar constantemente por los valores fundamentales expresados en ella (Dixon 1989: 22)⁶. Al hablar de las cualidades que debería tener un traductor, McGaha (1989: 79-86) califica a éste como "lector" y "traidor", apuntando que de algún modo también debe compartir ciertas características con actores y director⁷. El Dr. Pujante, desde su posición de estudioso de los textos que traduce, habla del traductor como investigador (1989: 133), como profesional dedicado al estudio y análisis de la obra, del autor y su época, como parte de un trabajo que tendrá como resultado una versión de un texto teatral.

John Willett, traductor, expone la posición del traductor de forma clara y diáfana:

"Here's a good modern European play, possibly a great one. What's the translator's responsibility? Not to change its structure; that's a dramaturg's or director's job, though of course it may be the translator who goes on to fulfill that role for a given production. Not to accommodate the dialogue to the actors; this may be only too inclined to do that for themselves. No, his real responsibility, in my view, is to communicate the story and the characters as the author conceived them and to reproduce as far as possible his use of language..." (1983: 2).

Robert Corrigan opina que cualquier traducción es claramente imperfecta y coincide con Eric Bentley en que, "*if life begins on the other side of despair, the translator's life begins on the other side of impossibility*" (Corrigan 1961: 105). A pesar de estas limitaciones no deja de ser también cierto que, al mismo tiempo que se hacían y hacen estas afirmaciones, se traduce, y los productos de esta actividad, de igual modo que las obras originales mismas, varían en calidad y cantidad, pero existen. Y puesto que existen y funcionan como tales,

⁶ - Vide Paterson 1989:131.

⁷ - Vide Corrigan 1961: 101.

merecen ser estudiadas, aunque no sea más que por la influencia que tienen en la cultura del país donde se leen, representan y estudian.

EL TEXTO DRAMÁTICO TRADUCIDO COMO OBJETO DE ESTUDIO

El texto dramático traducido se diferencia, en principio, del original correspondiente en la lengua en la que está escrito. Por lo demás, y tal y como se ha apuntado anteriormente, ambos textos, original y traducido, tienen potencialmente funciones idénticas y, de hecho, suelen tener una historia semejante. Ambos pueden ser, y han sido, utilizados por adaptadores, directores, actores, lectores, críticos e incluso por traductores.

Del mismo modo en que Raymond van den Broeck afirma que «*the play without a written version can of course not interest the translator*» (1986: 99), se podría afirmar que la obra de teatro para la que no exista una versión escrita tampoco puede interesar al estudioso de la traducción. La adaptación y la transferencia de la página al escenario, aunque sean también métodos de traslado, no tienen lugar entre lenguas diferentes y los productos derivados de estas actividades son totalmente efímeros, por lo que su análisis y estudio presentan una mayor dificultad de síntesis. Resulta claro, por tanto, que este tipo de actividades en ningún caso serán objeto del presente trabajo. La materia prima del mismo, quiero insistir, es el producto de la transferencia de la página original a la página traducida: la traducción de un texto literario perteneciente al género dramático, los textos dramáticos publicados, es decir, el soporte escrito, el material accesible a los profesionales del medio.

Antes de continuar, parece aconsejable delimitar lo que se entiende aquí por traducción de una obra de teatro. Un **texto dramático traducido** es cualquier texto que funcione o haya funcionado como tal en un contexto cultural dado. Como afirma Theo Hermans en la introducción a *The Manipulation of Literature: "A translation is that which is regarded as a translation by a certain cultural community at a certain time"* (1985a: 13). En consonancia con esta definición, el término traducción, o texto dramático traducido, se referirá, en nuestro caso, a todo aquel texto teatral, que traducido al español, haya funcionado como tal traducción dramática en este país.

Con definición tan tajante y aparentemente simple quiero zanjar desde el principio la confusión y discusión sobre los límites entre la traducción, la versión o la adaptación. Aunque me referiré de inmediato a estas denominaciones y la tipología que describen, quiero delimitar el sentido del término traducción en el valor eminentemente funcional anteriormente indicado, para evitar confusiones y discusiones previas al estudio mismo. He preferido postergar cualquier especulación sobre el significado que cada denominación pueda tener hasta que se haya visto el tipo de traslado que realmente haya tenido lugar en cada caso, ya que, como se verá más adelante, las etiquetas que las obras traducidas ostentan y las que realmente podrían aplicárseles varían en muchos casos.

ALGUNAS ETIQUETAS⁸

El profesor Santoyo afirma que de la doble condición del hecho teatral (literaria y escénica) «*deriva toda la compleja tipología traductora teatral, que de hecho se reduce ... a dos estrategias mayores de traducción dramática: estrategia de lectura y estrategia de escenario*» (1989: 97). El término **traducción**, cuando se habla de teatro, parece referirse a un traslado intencionadamente fiel, en el que prima el respeto al autor original y su texto y suele utilizarse dicho término en ediciones dirigidas fundamentalmente al público lector. Un producto calificado como traducción se consideraría pues cercano al texto y autor original y, por tanto, al polo de adecuación. El Dr. Santoyo define el término traducción como «*el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática*» (1989: 97), la traducción del texto en su calidad de pieza literaria.

Tradicionalmente la etiqueta **versión** parece ser la más intrínsecamente unida al teatro. «*La traducción dramática con miras exclusivamente escénicas («performance-oriented») encuentra su prototipo ideal en lo que se conoce como versión*» (Santoyo 1989: 98), y se utiliza cuando profesionales de este medio realizan y/o suscriben traducciones. Versiones nos ofrecen algunos directores, actores, dramaturgos y empresarios. Decir «versión» parece implicar traslado a manos de un profesional del teatro de un texto que va a ser representado. En contra de lo que ocurre con el traductor, el autor de una versión suele disfrutar en el mundillo teatral de más fama o prestigio que aquél. En cualquier caso, y aunque el término versión se utilice en otros campos, es en el dramático donde suele encontrar su definición más ajustada, refiriéndose a un texto escrito y trasladado fundamentalmente para la escena. Aunque el término «versión» se aplique principalmente a textos extranjeros traducidos, también existen textos calificados como versiones que son el producto de una transferencia intralingüística.

El término **adaptación**, se suele identificar con un cierto tipo de trasvase interlingüístico en el que algunos elementos culturales han sido tratados de forma específica. Se referiría al proceso por el que un texto teatral extranjero se adecúa a un determinado país, público o época, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas como culturales.

«*La adaptación tiene un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el «efecto equivalente» de que habla Newmark; acomodar, adecuar y ajustar un texto destinado al público de un tiempo y espacio cultural particulares a las expectativas de un colectivo distinto*» (Santoyo 1989: 104).

Aunque se trate generalmente la adaptación como un tipo de traducción, más bien habría que puntualizar que es, en todo caso, parte de ese proceso. Prueba de ello son las ediciones de obras extranjeras en las que se menciona explícitamente que el trasvase interlingüístico lo lleva a cabo un traductor, mientras que es otra persona la que se encarga de acomodar la obra a un

⁸.- Para lo relativo a este tema, vide Santoyo 1989: 95-112.

teatro, público, compañía o momento histórico concreto, es decir, de adaptar un texto ya traducido. La adaptación como proceso intralingüístico se lleva a cabo con frecuencia no sólo con textos dramáticos traducidos, sino con originales que se adaptan dentro de la misma lengua para un público diferente o unas circunstancias diferentes a aquellas en las que surgieron.

En relación con la adaptación como proceso básicamente intralingüístico cabría también mencionar aquella que tiene lugar entre géneros diferentes. Son numerosos los casos de novelas, o incluso obras poéticas, adaptadas a la escena. Este tipo de adaptación se puede manifestar en combinación con la traducción de obras de otros idiomas. En este caso, o bien se adapta una obra narrativa o poética al medio teatral y después se traduce; o bien se traduce la novela u obra poética y, una vez se tiene el texto en la lengua meta, se adapta a la escena.

La adaptación, a lo que parece, es para la Sociedad General de Autores de España una actividad bien diferenciada de la traducción. Por ejemplo, en la sección dedicada a los derechos de autor ("copyright") de las obras de teatro publicadas por Escelicer en su colección Teatro, la S.G.A.E. avisa: "Reservados todos los derechos.- Los representantes de la Sociedad General de Autores de España son los únicos encargados de autorizar la representación o adaptación de esta obra".

Aunque el proceso de adaptación esté, o pueda estar ligado al proceso de traducción de una obra de teatro, sería bueno considerar esta actividad, por motivos puramente operativos, como diferente de la transferencia interlingüística para el público lector (traducción) o espectador (versión). Adaptadores hay que no se consideran traductores y viceversa. Esto, junto con la actitud y postura legal que la S.G.A.E. ha mantenido durante años, indica que quizá convenga reconsiderar la adaptación no como una forma de traducción, sino como un proceso intralingüístico de transferencia textual, de índole independiente.

La adaptación es sin duda la denominación y actividad más controvertida y a la vez la más relacionada con el teatro. Así Peter Newmark, desde su tribuna como teórico de la traducción, opina que cuando se traslada una obra de teatro de una cultura a otra el producto no es ya una traducción, sino una adaptación (1988: 173). Y Enrique Llovet, como profesional inmerso en el mundo teatral español, considera la adaptación como un tipo de reescritura que implica "ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada" (1988: 3).

Todo aquel que escribe sobre teatro, traducido o no, habla indefectiblemente de la adaptación. A veces, para oponerla a la traducción fiel: «*How far should a translator go in altering or tampering with the structure of a play before it slips from being a translation into an adaptation*» (Nowra 1984: 19) y, a veces, para denunciar un estado de cosas que le importuna. Este es el caso de Michael Meyer, quien acusó públicamente a Charles Marowitz de plagio al comprobar que la "versión" de la obra de Strindberg *El Padre*, suscrita por

Marowitz y presentada en Londres, no era, ni más ni menos, que la traducción del propio Meyer. En el artículo firmado por Philip Oakes y titulado "The War of the Words" se puede así mismo leer:

"The Meyer-Marowitz dispute is considerably more than a spat between traditionalist and iconoclast. It poses questions which have plagued the theatre for years. When is a translation more than a translation? At what stage does it become an adaptation? Who gets the cash?... Confusion reigns and the plagiarists prosper" (The Sunday Times, 27 de enero de 1980).

No es éste el único caso reflejado por la prensa británica. El 9 de agosto de 1990, en la sección de crítica de teatro de *The Independent*, aparecía el artículo titulado "Gained in the Translation", firmado por Kevin Jackson y cuyo significativo subtítulo era el siguiente: "Many playwrights are now 'translating' works from languages they do not understand". Una vez más se ponía de manifiesto una situación no sólo conocida sino promovida desde instancias como el National Theatre que ha apoyado esta política, entre otras razones, para mantener a muchos dramaturgos en nómina (Nowra 1984: 19). Según esta estrategia, el dramaturgo famoso "adapta" la traducción de una obra dramática realizada por un profesional cuyo nombre generalmente no se menciona ni siquiera en el programa de mano. Según la filosofía que inspira esta técnica, el dramaturgo, al ser un experto en el arte de escribir obras de teatro, está más preparado para ofrecer una buena versión de una obra extranjera. Como dicho dramaturgo desconoce por lo general la lengua del original que se pretende producir, necesita una traducción literal que le proporcione los datos suficientes como para ofrecer un producto que se presenta a veces bajo la denominación de «adaptación», más frecuentemente como «versión» y en bastantes ocasiones bajo el calificativo de «traducción».

Tal es el caso que, ocurrido también en Gran Bretaña, cita Malcom Griffiths: "When *The Life of Galileo* was published, its cover announced it as "The National Theatre Version. Translated by Howard Brenton". No mention was made of the person who had provided the literal translation from which he worked" (1985: 174). En este caso, quizá, lo de menos sea saber cómo denominar el producto. Muchos, como Michael Meyer, cuestionan la práctica misma, afirmando que no puede funcionar (1974: 45). Los casos mencionados, localizados en Gran Bretaña, se repiten y reproducen en otros países de nuestro ámbito cultural del mismo modo que se copian y transmiten otros usos y costumbres relacionados con el teatro.

Aunque las tres denominaciones mencionadas (traducción, versión y adaptación) parecen cubrir el espectro de los posibles productos que se presentan en el teatro (desde los más respetuosos con el original hasta los menos), existe toda una serie de denominaciones que se utilizan referidas al traslado de obras de teatro de una lengua a otra. J.C. Santoyo, en el artículo citado (1989: 95-112), distingue además, desde el punto de vista del resultado final: la transliteración, refundición, traslado, readaptación, reescritura,

recreación, plagio, recomposición y transposición⁹. Todas estas "etiquetas", salvo la última, se refieren a trasvases interlingüísticos. La delimitación y definición que de ellas hace Santoyo no es sólo acertada sino sumamente útil. A su artículo me remito en cuestión de denominaciones.

Tenemos, pues, por un lado las definiciones iniciales que se han hecho de los términos traducción, versión y adaptación referidos al teatro; por otro, la distribución de las denominaciones que acompañan a obras de teatro ya traducidas y publicadas, y hasta en muchos casos representadas en nuestro país y que forman parte del corpus. La inmensa mayoría de los términos empleados para presentar el texto dramático extranjero publicado en español corresponden a las tres fundamentales: versión, traducción y adaptación, o a combinaciones, calificaciones y cualificaciones más o menos rocambolescas de las mismas: versión libre, adaptación libre, traducción y adaptación de. Por ser estos tres términos los más utilizados en la publicación de obras dramáticas, en esta sección, y en adelante, trataré de utilizar, definir y referirme a estos tres tipos de traslado. El hecho de que la denominación original de las obras del corpus coincida o no con el tipo de traslado que se ha llevado a cabo, será una de las cuestiones importantes a dilucidar y quizá entonces habré de recurrir a otros términos para describir el producto.

EDICIONES ESCÉNICAS/EDICIONES DE LECTURA

Aunque pueda cuestionarse la existencia de traducciones distintas, según se siga la estrategia de lectura o la de representación¹⁰, lo que sí es totalmente evidente es que existen ediciones orientadas al público lector y ediciones para la escena que abiertamente se presentan como tales y que el tipo de edición parece tener una relación directa con la clase de texto traducido que se publica.

Además del análisis de la atribución y distribución de denominaciones y su adecuación o no al texto traducido publicado, es importante considerar qué tipos de ediciones, y qué editoriales se dedican a la publicación de obras de teatro, así como qué tipo de obras y qué tipo de traducciones se publican. Cuando se trata de un texto original, al menos en el Reino Unido y en Estados Unidos, encontramos dos tipos de ediciones de un mismo texto que, una vez más, entroncan con la dualidad que subyace al hecho teatral: ediciones dirigidas al público lector y ediciones para la escena. Esta doble clasificación es no sólo muy útil a la hora de decidir la intención o función del texto teatral, sino que, además, distingue una vez más el teatro de otros géneros literarios. Junto a textos dramáticos que se publican de ambas formas encontramos otros en que la edición sólo atiende a uno de ellos. El primer caso es más

⁹.- La transposición (proceso intralingüístico) del modo en que la define O. Zuber como traslado de la página al escenario (1984: 8), se referiría al mismo tipo de transferencia ya mencionado al hablar de adaptación intra-lingüística.

¹⁰.- Michael Meyer cree que tal dualidad no existe (1974: 50).

común cuando se trata de obras originales; el segundo ocurre sobre todo con obras traducidas.

En resumen, la publicación de traducciones de textos dramáticos se orienta, como se ha indicado, fundamentalmente de dos formas: como texto dirigido a un público lector («reading edition»/edición de lectura) y como texto destinado a ser representado («acting edition»/edición escénica)¹¹. Aunque cabe la posibilidad de que el texto dramático se publique sin una intención explícita, o sin referencia alguna al público lector, espectador o profesional, sin embargo, en la mayoría de los textos dramáticos publicados, se puede apreciar un destinatario potencial y una intención concreta.

La publicación de textos dramáticos revela, como se ve, unas características específicas que poco tienen que ver con el hecho de que se trate de obras originales o traducidas. De hecho, tanto originales como traducciones se publican indistintamente en el mismo tipo de editoriales y colecciones. Las diferencias se podrán achacar a la editorial, la idiosincrasia del país en que se publique o a la posición del autor; pero no al hecho de que se trate de un texto dramático de autor extranjero o nacional.

Al separar las ediciones dirigidas al público lector de aquellas que tienen como meta más inmediata la representación, soy consciente de que en ambos casos pueden invertirse las funciones y utilizarse cada texto para lo que mejor cuadre, aunque no coincida el uso que se haga con la intención original del editor. La finalidad con la que se publica una obra no puede, por razones obvias, anticipar la utilización real que de ella se haga. Lo que se ha querido reflejar y tratar de forma separada son aquellas ediciones que tienen unas características concretas derivadas precisamente de una preferencia o énfasis especial en uno de los dos elementos dramáticos fundamentales: el texto o la representación. Al tratar cuestiones formales de publicación, podemos apreciar, una vez más, cómo persiste la dicotomía teatral fundamental: texto literario/representación.

Podemos hablar de ediciones para lectura cuando se publica el texto, sin referencias a la representación o, en todo caso, mencionando la representación en lengua original. Dicho tipo de ediciones suelen presentar el texto en lengua meta como una traducción, esto es, como un traslado fidedigno del original. Se podría considerar, a primera vista, que este tipo de ediciones presentan textos traducidos intencionadamente fieles y cercanos al original.

Las ediciones que tienen en cuenta la representación se dirigen generalmente a un público especializado: profesionales del medio que están considerando una posible representación, grupos de teatro que, habiéndose

¹¹.- En este segundo caso se podría efectuar una subclasificación aceptando la terminología propuesta por Van den Broeck para traducciones de obras dramáticas: "Prospective" y "Retrospective" (1986); en el primer caso, la edición de la obra precedería a la representación y se realizaría con vistas a ella; y en el segundo, la publicación del texto sería posterior al estreno.

decidido a representar la obra, necesitan el texto para los ensayos. Cuando la edición de la obra incluye datos sobre la representación en lengua meta, el texto puede ir también dirigido al público que, tras haber presenciado la representación, quiere leer la obra como pieza literaria. En cualquier caso, como ya hemos dicho, la utilización que se haga del texto publicado no tiene por qué coincidir con la intención del editor, autor o traductor.

Esta caracterización inicial de las ediciones de textos dramáticos traducidos, para la lectura o para la representación, es muy útil por cuanto sirve de indicación del tipo de texto que estamos estudiando. La presentación de una obra, la información "editorial", ayuda a plantear hipótesis iniciales en cuanto al tipo de texto traducido que se estudia. Del mismo modo es útil distinguir el tipo de editoriales en las que aparecen estos textos. Las hay que se dedican casi exclusivamente a publicar ediciones de lectura de textos dramáticos traducidos (tal es el caso de la editorial Losada o la colección Austral de Espasa-Calpe) y otras, como MK Ediciones o Escelicer, que publican esencialmente ediciones escénicas.

LA IMPORTACIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN

"Most people agree that theatres in the English-speaking world need to import foreign language plays: the argument is self-evident" (Willett 1983: 1). Lo mismo que John Willett afirma para los países de habla inglesa reza para los de habla hispana. La importación a través de la traducción no sólo de obras de teatro, sino de literatura en general, ha sido¹², y sigue siendo un hecho en nuestro país. En la segunda mitad de nuestro siglo se observa una presencia constante de obras de teatro extranjeras que, en mayor o menor medida, han contribuido temporada tras temporada al volumen total del teatro representado y publicado. La forma en que dichas obras se importan quizá tampoco difiera mucho de la expuesta por John Willett con referencia a Gran Bretaña. Se podría ampliar o limitar la exposición que Willett hace de algunos posibles modos en los que una obra de teatro llega a traducirse, pero bastan, tal y como están, para ilustrar la situación vista por un traductor con amplia experiencia:

"Case (a): a management wants to do a play which has been a great box-office success on the European continent. Case (b): a subsidised theatre wants to do a play because it has heard interesting reports of it; here commercial motives are secondary. Case (c): the author's London or New York agent gets a translation done in order to interest theatres in it. Case (d): a radio organisation -mostly the BBC- decides to broadcast a play and commissions a translation, which may later

¹² - Mención aparte merece el académico Fernando Lázaro Carreter, crítico erudito y estudioso, aficionado y apasionado del teatro, cuyas aportaciones en *Blanco y Negro* en los últimos cuatro años han sido consultadas y tenidas en cuenta aquí, como se puede comprobar por las críticas puntuales y reflexiones teóricas que se han citado y utilizado, así como en la bibliografía final.

find its way into the theatre. Case (e): a publisher commissions a translation which has above all got to be readable. Case (f): somebody -a playwright, an academic, a retired colonel or a clergyman's wife, falls for a foreign play and translates it on spec. off his or her own bat" (1983: 1).

APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA TRADUCCIÓN DRAMÁTICA

En 1980, año significativo para las publicaciones sobre traducción de teatro, Susan Bassnett, en su emblemático libro *Translation Studies*, dedicaba a la traducción de obras dramáticas una sección en el capítulo sobre problemas específicos de la traducción literaria (1980: 120-132). Ya entonces afirmaba Susan Bassnett: «*Whilst it seems that the bulk of genre-focused translation study involves the specific problem of translating poetry, it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas*» (1980: 120), afirmación que no hacía más que reconocer lo que en otros volúmenes ni se mencionaba: que a la traducción de obras dramáticas no se le había otorgado nunca la atención que a la novela o a la poesía. De hecho, Bassnett citaba solamente dos artículos sobre este tema, uno de ellos firmado por ella misma (Bassnett 1978: 161-176), lo cual demostraba entonces no sólo la escasez de aportaciones sino, incluso, la ausencia de una base mínima sobre la que comenzar a trabajar.

Aquel mismo año André Lefevère afirmaba en la colección *The Languages of Theatre*: «*Whether linguistically oriented or not the study of translated dramatic literature has been treated extremely superficially by translation studies*» (Zuber 1980: 160). Este profesor de Amberes no citaba ninguna bibliografía específica sobre el tema pero sí expresaba su deseo de que la colección supusiera una base sobre la que comenzar a trabajar. La editora de dicho volumen dice en la introducción al mismo: «*This is the first book focusing on translation problems unique to drama*». Más adelante, después de resaltar la falta de bibliografía sobre el tema, añade: «*The Languages of Theatre focuses on drama translation and considers non-verbal, verbal and cultural aspects as well as staging problems, for a play is written for a performance and must beactable and speakable*» (Zuber 1980: xiii).

En 1980 Susan Bassnett afirmaba que el estudio de la traducción dramática estaba totalmente relegado (1980: 89) y así pareció confirmarlo la aparición, cuatro años más tarde, del volumen colectivo *Page to Stage* (Zuber 1984). Se recopilan en él artículos dedicados casi exclusivamente a la transposición de la obra dramática del texto literario al escenario, a toda una serie de "traducciones", "interpretaciones" o "transformaciones" que tienen lugar durante el proceso teatral que comprende este paso del texto a la representación. Con todo, desde el punto de vista de los estudios de traducción, los artículos que se recogen en estos dos volúmenes, pero sobre todo en el segundo, no iluminan demasiado el oscuro campo de la transferencia de la página a la página. Con todo, merecen una especial consideración, máxime tratándose, como se trata, de las dos únicas colecciones específicas que se habían publicado referidas a la traducción de teatro en sentido global.

En lo que a nuestro país se refiere, a finales de 1989 vio la luz el número 4 de la Colección Cuadernos de Teatro Clásico publicada por la Compañía de Teatro Clásico (I.N.A.E.M., Ministerio de Cultura). Dicho volumen, titulado *Traducir a los clásicos*, trataba de forma monográfica la traducción de textos dramáticos clásicos españoles al inglés, aunque incluía dos artículos, firmados por los profesores Pujante y Santoyo, en los que se trataban cuestiones relacionadas con la traducción de textos dramáticos ingleses al español.

Hablan los profesionales

Los autores de los artículos sobre traducción de teatro consultados suelen ser, o bien profesionales del medio teatral (autores, directores, actores, traductores, técnicos), o estudiosos del fenómeno dramático y profesores en instituciones fundamentalmente universitarias. Algunas de las personas que firman los artículos consultados y recopilados caen a la vez dentro de tres (o dos) de las categorías antes mencionadas. Ahora bien, las aportaciones de traductores o personas relacionadas con los estudios de traducción son menos significativas y relevantes que las de aquellos involucrados en la práctica teatral. No es de extrañar por tanto que los aspectos escénicos y la representación como fin último primen en detrimento de la página escrita. Sin embargo, las publicaciones fundamentales sobre el tema pretenden enmarcarse, en clara contradicción, dentro de lo que se ha dado en llamar estudios de traducción.

Si bien existen ciertos intentos por ofrecer estudios objetivos, la mayor parte de los trabajos firmados por profesionales son, de un modo u otro, una justificación del trabajo realizado en relación a la representación de la obra teatral, la redacción de la misma o su traducción.

Michael Meyer, traductor al inglés de Ibsen, en su artículo "On translating plays" (1974: 44-51) aporta la opinión de un profesional experto. Como traductor reflexiona sobre su experiencia al trabajar con textos de Strindberg e Ibsen. Su postura en cuanto a problemas específicos de la traducción, bien sea juegos de palabras, la puntuación (1974: 49), el verso (1974: 48), el idiolecto de cada personaje (1974: 47), el subtexto (1974: 45), o la traducción para el público lector o espectador (que, según este traductor, no deben diferenciarse), se resume en las tres últimas líneas de su artículo: "*As Gogol once observed, the ideal translation should be like a completely transparent pane of glass through which people can see the original without being aware of anything intervening*" (1974: 51). En el artículo "The War of the Words", aparecido en enero de 1980 en el *Sunday Times*, denuncia Michael Meyer la práctica muy extendida del plagio de traducciones de teatro y a los «profesionales» de dicho hurto que, no contentos con apropiarse de un texto traducido, le adjudican un nuevo nombre y etiqueta como si se tratara en efecto de algo diferente.

John Willett traductor al inglés de Bertold Brecht, se aproxima a la postura de Meyer, en tanto que profesional de la traducción dramática

consciente de las dificultades de su trabajo y de los límites del mismo. Al tiempo que comenta cuestiones puntuales relacionadas con la práctica de la traducción dramática -acento, jerga, contexto (1983: 3)- expresa su opinión general de forma clara y concisa: "*If a translation is going to be used for more than a single production it has got to give us what the author wrote, without improvements and without cuts*" (1983: 2). Según Willett, las traducciones realizadas desde o a través de un lengua intermedia no funcionan como tampoco funciona el tandem traductor anónimo-dramaturgo de prestigio.

José Angel Conejero y **Angel Luis Pujante** son ejemplos de profesores universitarios y traductores eruditos. El primero, en colaboración con un grupo de estudiosos, prepara versiones españolas de las obras shakesperianas y teoriza en torno a esta práctica. En sus artículos se puede apreciar un cuidado especial por incluir la posible representación como criterio fundamental en la traducción de la obra. La precisión y el cuidado en el estilo son los objetivos fundamentales que parecen primar en la tarea de traductor del profesor Pujante quien, consciente de la existencia de traducciones anteriores y de una tradición de trasladar los textos de Shakespeare, pretende aportar versiones eruditas y ajustadas al texto. De algún modo las reflexiones de estos dos traductores son parte y consecuencia de su trabajo y, por lo tanto, de una gran ayuda a la hora de estudiar el producto de esa actividad traductora.

El compromiso con el texto dramático original y con la traducción misma y la certeza de que la página que traducen fue escrita para ser representada, distinguen a estos traductores que al mismo tiempo reflexionan sobre su trabajo. Implícitamente también acotan el campo de acción del traductor y distinguen otras funciones específicas: las del director, actores y técnicos, como diferentes de la propia. Probablemente estos traductores-autores de artículos representen a una minoría. La inmensa mayoría quedan ocultos tras el anonimato, querido o impuestro.

Si Pujante y Conejero tienen muy presente la página impresa, **Enrique Llovet** está definitivamente volcado hacia el escenario. Este adaptador, en su artículo «Adaptaciones teatrales» (1988: 3-16) trata de dilucidar qué entiende un profesional y experto de la adaptación por tal actividad. De su aportación parece quedar claro que la adaptación, tanto la de textos clásicos españoles, como la de textos extranjeros, es una actividad diferente de la traducción, aunque, a veces, paralela o simultánea a ésta. Enrique Llovet parece que se identifica con ese tipo de "tercer autor", quien, después de que el «segundo autor», es decir el traductor, ha conseguido en la lengua meta una forma paralela a la obra del primer y auténtico autor, acomoda, maneja, cambia y firma la obra traducida por otro como si fuese suya. Sin una referencia explícita a ello, Llovet parece dar por sentado la existencia de una traducción previa de obras extranjeras sobre la que él, como adaptador, trabaja.

Robert Corrigan, autor de "Translating for Actors" (1961) se preocupa de cómo conseguir una traducción que los actores encuentren adecuada para la

declamación. Corrigan dice que, de hecho, cualquier dramaturgo, desde Shakespeare, escribe para los actores, no para los lectores, puesto que, si así lo hiciera, el teatro perdería su vitalidad (1961: 98). Así pues, Corrigan aboga por traducciones representables pero sin olvidar que «one must try to do it in the playwright's way» (1961: 106). El reto de producir un texto traducido que pudiera ser declamado en el escenario y que fluyera en la representación es recurrente en la bibliografía sobre traducción de teatro (Pujante 1989: 142, Nowra 1984: 13). Michael Meyer opina que la palabra hablada es cinco veces más potente que la escrita. De esta característica fundamental del texto dramático, escrito y, por lo tanto, traducido para ser representado, se derivan algunas de las peculiaridades y dificultades de su transferencia interlingüística. El diálogo dramático, “which is in no sense complete without distinct vocal markers and vivid and frequent vocal shifts, is surprising and unusual in its demands” (Ritchie 1984: 68). Sin embargo, también existe el peligro de la uniformidad en los productos traducidos, de querer producir traducciones que sean siempre “declamables”, sin reconocer que no todas las obras están pensadas para fluir y que algunos tipos de diálogo, como el de los expresionistas alemanes, no son fáciles de “decir” (Willett 1983: 3).

El ritmo y musicalidad del original así como lo que Susan Bassnett denomina “tempo-rítmico” (1978: 163) se cuentan entre las preocupaciones fundamentales de los estudiosos y profesionales de la traducción específicamente dramática, puesto que al ser el drama el proceso mediante el cual una emoción fluye de la palabra o el gesto a través del cuerpo del actor a la mente del público, una mala traducción “smothers the word and stays the hand and gesture” (Pulvers 1984: 28).

De la página al escenario

Desde 1961, en que Corrigan escribió su artículo “Translating for Actors”, hasta 1980, fecha de aparición de *The Languages of Theatre*, la escasa bibliografía sobre el tema vuelve una y otra vez sobre el rasgo distintivo del teatro: la representación. El escenario, lo que de espectáculo tiene el teatro, parece ser la preocupación de las dos colecciones editadas por Ortrum Zuber y, más concretamente *Page to Stage*, reclamando así un campo de estudio sin explorar.

Es en estas dos colecciones donde encontramos una gran parte de aportaciones de profesionales del teatro que trabajan en departamentos universitarios de estudios dramáticos. Profesionales que dedicados como están al trabajo de escribir, producir, dirigir o incluso de actuar en el escenario, dirigen sus comentarios hacia este componente de espectáculo.

En *The Languages of Theatre* se expresa la intención de que la colección, ante la falta de bibliografía sobre la traducción de teatro, sirva como punto de partida de unos estudios que consideren tanto la dimensión escénica de la obra de teatro como la textual y lingüística. Salvo el artículo de Lefevère, «Translating Literature, Translated Literature: State of the Art», en el que se

presentan algunas ideas de la teoría del polisistema, postulada por Even-Zohar y Toury, y que pueden servir como marco para el estudio del teatro traducido, el resto de los artículos están centrados en cuestiones textuales o escénicas y se refieren a casos concretos en los que los autores, en su mayoría, han tenido alguna participación. Una revisión sucinta de los mismos saca a flote los problemas más habituales y, lo que es aún mucho más interesante, las distintas soluciones que los autores, universitarios y estudiosos, aportan tras sus diversas experiencias.

Por ejemplo, Franz Link utiliza los términos “translation, adaptation, interpretation” para denominar diversos tipos de transferencias interdependientes de las cuales sólo un tipo de transvase tendría carácter interlingüístico. Link habla de la complejidad del hecho dramático y aboga por la cooperación de los diferentes profesionales del medio (1984: 24-50). Tomando como punto de partida la traducción de una obra de O’Neill al cantonés, Vicki C. H. Ooi habla de cómo la experiencia, si se comunica adecuadamente, traspasa barreras culturales en principio difíciles de franquear por medio de la traducción; la experiencia es universal aunque las peculiaridades culturales sean específicas y locales (1984: 51-68). También con una obra de O’Neill como punto de partida Ernst Fink habla de la necesidad de transponer, de adaptar cuestiones técnicas referidas al mar en el teatro de O’Neill ya que este lenguaje que él llama de las “cosas” ha quedado desfasado (1984: 69-81). Los peligros y repercusiones de adaptar la *Antígona* de Anouilh al inglés, son el centro de un artículo en el que se estudian dos adaptaciones de esta obra realizadas por el mismo profesional, una muy libre y otra más ajustada al original, y el efecto de dichas adaptaciones en diferentes países, medios y audiencias (Reid 1984: 82-91). Páginas después se tocan los problemas de propiedad y autenticidad de que habla Zuber, referidos a una obra en concreto, *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams y su traducción al alemán. En este artículo se trata la cuestión de los originales utilizados para una traducción específica y también la reacción del público, lector y espectador ante una versión que, como en el caso de una de las adaptaciones de la *Antígona* de Galantière, se hallaba ya consolidada en la cultura meta. Apuesta Zuber por una traducción dramática que pase por el escenario antes de entrar en la imprenta y que mantenga la intención del autor original (1984: 92-103). May Brit Aersholt comenta dos traducciones al inglés de la pieza teatral de Ibsen, *Peer Gynt*, y valora dichos textos en contraste con su original (1984: 104-120). Así mismo, Ute VenneBerg trata de describir los problemas con los que ha de enfrentarse al traducir a Sean O’Casey al alemán, problemas de carácter histórico, lingüístico y cultural. La solución que propone es traducir la obra, llevar el texto a escena y, según sean los resultados de la representación, revisar el texto (1984: 121-131). Lefevère nos habla de otra forma de traducción que trasciende los límites puramente lingüísticos, trasponiendo elementos culturales y otros pertenecientes a la literatura en la que se engloba el texto original. Un ejemplo de este tipo de adaptación es la versión de Soyinka de *Las bacantes* de Eurípides (1984: 132-145). Finalmente,

M.G. Rose escribe sobre una *Salomé* sincrónica, forma híbrida de arte cuya representación ha de considerarse desde diferentes ángulos (1984: 146-152).

Aparte de los artículos firmados por profesores e investigadores, también hay un reducido número de aportaciones firmadas por autores que se centran en aspectos puntuales relacionados con su producción. Así, el dramaturgo Alexander Buzo comenta cómo la variedad australiana del inglés utilizado en su obra *Rooted*, en contra de lo que se podía esperar, no supuso ningún problema a la hora de presentar la obra en Estados Unidos o en Gran Bretaña (1984: 10-14). Dorothy Hewett, autora de obras de teatro, nos habla de la influencia de un determinado escenario en la creación de la obra dramática y las posibilidades que ofrece un espacio abierto (1984: 15-23). Ambos dramaturgos se refieren no a posibles transferencias verbales sino culturales o espaciales.

Si en *Languages of Theatre* nos encontrábamos con que la mayoría de los estudios, generales o específicos, basados en una obra o en un dramaturgo, se centran en aspectos que no son puramente lingüísticos de la obra de teatro, en *Page to Stage*, desde el título hasta la última página se centran y dedican a tratar aspectos dramáticos no lingüísticos y las funciones relacionadas con ellos: la de director, diseñador, actor, productor, etc. El subtítulo de la colección, «el teatro como traducción», indica que todo proceso de interpretación y transformación que tenga lugar dentro del teatro va a ser considerado un proceso de traducción. En este sentido ha de entenderse la aportación de O. Zuber, "Translation Science and Drama Translation" (1984: 3-11), donde se puede ver cómo la traducción interlingüística propiamente dicha es sólo una de las muchas formas de transferencia que la ciencia de la traducción dramática ha de explicar. Al utilizar el término «traducción» de forma tan general que todo en el teatro, al fin y a la postre, parece ser un proceso de traducción o el resultado del mismo, este término queda diluido de tal modo que resulta difícil entender cómo se puede definir la «traducción» como un proceso que tiene lugar de una lengua a otra, de una cultura a otra, de una época a otra, de un estilo dramático a otro, de un género a otro, de un medio a otro, etc., como no sea, en cualquiera de estos casos, a través de un primer proceso de traslado interlingüístico. De cualquier modo, y aunque el término traducción pueda no ser el más adecuado para englobar todo tipo de transferencias que tienen lugar en el proceso de edición y producción teatral, sí parece lógico pensar que una disciplina como la que propugna Zuber ha de prestar atención tanto a los elementos relacionados con el texto dramático como a aquellos que tienen más relación con la representación propiamente dicha.

Page to Stage, aunque interesante por lo que puede aportar al estudio del teatro, queda sin embargo algo alejado de lo que aquí se entiende como traducción. Si se cataloga y clasifica por profesiones a los autores de los trabajos que se incluyen en la colección se descubre que, de los 18 colaboradores, 6 son estudiosos del fenómeno dramático, 4 únicamente profesionales

del medio y 8, a la par que están involucrados en la práctica teatral, teorizan sobre ella. Por tanto es lógico que el énfasis de este volumen esté localizado en el escenario, máxime teniendo en cuenta que existe un sentimiento generalizado según el cual los estudios sobre teatro deben primar este aspecto puesto que hasta la fecha han estado centrados siempre en el texto como literatura.

Lo que parece sorprendente es la práctica ausencia de referencias a la Semiología o Semiótica del Teatro, un campo tan vasto y en constante crecimiento. Los artículos que conforman *Page to Stage*, parecen girar, paradójicamente, en torno a los textos dramáticos y la representación de los mismos. Los apéndices bibliográficos dan a entender que, salvo esfuerzos aislados por encontrar un campo común y una identidad (Zuber, Lefevere), la mayoría de los colaboradores o ignoran o encuentran de poca utilidad los estudios relacionados con la semiología del teatro, limitándose a citar y manejar bibliografía sobre la historia del teatro, crítica literaria en general y teatral en particular. El propósito inicial de enmarcar estos estudios en lo que Zuber llama "Drama Translation Science", aunque interesante, no parece llegar más allá y, en un intento por fomentar el estudio de la transposición de la página al escenario, se ignora el texto que, se quiera o no, es un elemento indispensable para el estudio del teatro.

Una colección que entronca de algún modo con *Page to Stage*, en cuanto a temática teatral y origen geográfico del editor (Australia), es la editada por Ian Donaldson en 1983 y que bajo el título *Transformations in Modern European Drama*, engloba una selección de artículos presentados en un congreso que sobre el tema organizó el Humanities Research Centre de la Universidad de Camberra. La mayor parte de las aportaciones se centra en el análisis de la puesta en escena de obras del teatro europeo moderno fuera del contexto cultural y época en la que fueron escritas. En este sentido *Transformations* se ocupa también de lo que el teatro tiene de espectáculo y, más concretamente, de la transferencia de la página (traducida u original) al escenario. De esta colección quizá el artículo que más importancia pueda tener para este trabajo sea el de John Willett ("Translation, Transmission, Transportation", 1983: 1-13). Este traductor, de forma inteligente, ejemplifica diversos tipos de transposiciones y adaptaciones culturales que no tienen necesidad de manipular excesivamente el texto para ser efectivas. Desde una perspectiva respetuosa con el original define claramente la función del traductor y sugiere ya en el mismo título tres grados de traducciones que pueden ser clarificadoras y útiles.

En *Traducir a los clásicos*, los expertos extranjeros, profesores universitarios y traductores, que escriben sobre la traducción de obras de Calderón, Lope o Cervantes al inglés aportan, como suele ser costumbre en este tipo de artículos, posturas personales y experiencias propias a la hora de traducir a los clásicos españoles al idioma y el escenario inglés. Son artículos informados, eruditos, que comunican preocupaciones similares a las que se pueden

encontrar en el resto de la bibliografía específica. Una vez más, y con la excepción del artículo firmado por Santoyo, no encontramos referencia alguna a la bibliografía específica sobre traducción de teatro y ni siquiera referencias a obras básicas sobre traducción literaria y teoría de la traducción. Lejos de mi intención sugerir que se desconoce o ignora. Con esta observación quiero simplemente hacer notar que no parece existir un sentimiento de pertenencia a un campo de estudio común y, por tanto, la metodología y, sobre todo, la documentación utilizadas son muy diversas.

En resumen, existen al menos dos tipos de estudiosos cuyas aportaciones aparecen en colecciones relacionadas directamente con el estudio de traducciones de teatro o en publicaciones diversas: aquellos que, provenientes de otros campos de estudio (la filología, la literatura comparada, la lingüística), se ocupan de la traducción (en sentido global y específico) de obras dramáticas y, por lo tanto, de una parcela de los estudios de traducción; y, por otro lado, los profesionales del campo dramático (actores, directores, técnicos, dramaturgos, traductores dramáticos) que reflexionan sobre su quehacer dentro del teatro. Tanto unos como otros parecen ignorar en sus escritos las aportaciones de la semiología del teatro a la vez que, paradójicamente, se centran, en su mayoría, en la representación y los aspectos no-verbales de la misma en detrimento del texto literario. Esta aparente contradicción quizá tenga más que ver con la eterna dualidad del fenómeno dramático, siempre fluctuando entre polos opuestos, que con otro tipo de prejuicios. Lo que sí parece observarse es una atomización excesiva y la falta de un marco que englobe todos aquellos estudios relacionados con el campo dramático para mayor aprovechamiento general de los profesionales y estudiosos involucrados en la práctica e investigación.

¿Hacia una ciencia del teatro?

La propuesta que en 1984 realizó Zuber de ubicar lo que ella denomina "Drama Translation Science" dentro de los límites de la ciencia de la traducción, se reitera y clarifica en buena medida cuatro años más tarde (Zuber 1988). Dicha ciencia estudiaría la traducción de obras de teatro pero, sobre todo, se centraría en la transferencia de la página al escenario, "*future research might investigate the complex area of possibilities and determinants of interpretation of a performance*" (Zuber 1988: 490) con la ayuda de grabaciones en vídeo de las representaciones del texto original y del meta, o de diferentes textos meta.

Aunque sin centrarse en el estudio del teatro traducido, José María Díez Borque expresa, a su vez, la necesidad de una ciencia del teatro (1988: 54-55) con una metodología específica, lo que evitaría la situación actual en la que cualquier estudio relacionado con el teatro se ve inevitablemente inmerso en una pluralidad metodológica que, aunque posiblemente enriquecedora, tiene límites obvios reflejados, ante todo, en el aislamiento y falta de interrelación de estudios y estudiosos que deberían colaborar en algo que les es común: el empeño por estudiar el fenómeno teatral.

Dentro de esta hipotética ciencia del teatro, tendrían cabida estudios de obras traducidas que se ocuparían de la transferencia de la página a la página y que, aun reconociendo la importancia de la transferencia del texto a la representación, estudiarían un campo relegado y oculto, pero no por ello menos fundamental e indudablemente previo a la efímera puesta en escena.

En este sentido me parece significativa la postura de Susan Bassnett, quien comienza por reconocer la importancia de la representación dentro del proceso teatral y continúa diciendo que la multiplicidad de códigos (diferentes del lingüístico) hacen del teatro un objeto de estudio complejo para acabar afirmando, en una de sus últimas aportaciones al tema (al concluir su artículo "Ways through the Labyrinth"), que

«the time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded [...] The written text, though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance that the translator must begin» (1985: 102).

Este es el punto de partida de la presente monografía que se sitúa del lado de la página, sin detrimento de la representación que está indisolublemente unida a ella. Quizá sea el momento de insistir en que el texto escrito y publicado, accesible al lector, al crítico, al literato, al traductor, y al traidor, es el único susceptible de un estudio en profundidad, puesto que es la página impresa la que como elemento clave utilizan los profesionales del teatro. Incluso en casos extremos de representaciones donde la palabra tiene una función secundaria, el gesto, la expresión, el movimiento tienen que quedar reflejados en la página escrita, en el texto impreso, que director, actores y demás profesionales utilizan. Si, como parece, el mito del teatro, considerado exclusivamente como texto literario, ha dejado de ser tal, bueno será que no dejemos al péndulo ir demasiado lejos y temamos pronunciar palabras, hoy casi tabúes, como «texto» y «literatura».

Sin olvidar otros objetos de estudio, he optado claramente aquí por el texto dramático traducido y publicado, que funciona o ha funcionado como tal traducción en la sociedad en la que surge y que se refiere a un texto original del que presuntamente es equivalente. En defensa de un estudio de la literatura dramática traducida, me decanto, así mismo, por una selección de autores, periodos, y tipos que, dentro de los límites que todo estudio tiene, trata de ser lo más ecléctica y representativa posible.

2. Sistema de análisis

Como se viene apuntando, el objeto fundamental de este estudio lo constituyen los textos dramáticos traducidos del inglés al español y, más concretamente, el corpus principal de obras publicadas que se ha utilizado aquí como base empírica. La selección de textos se ha realizado según criterios de disponibilidad y heterogeneidad de origen, autor, época y subgénero. El número y diversidad de textos responden a un propósito claro de estudiar una muestra lo más representativa posible del teatro traducido en España entre aproximadamente 1950 y 1990.

Una vez establecido el objeto era de suma importancia definir el tipo de marco que se iba a utilizar para analizar el corpus. Para esta tarea se contaba con escasísimas propuestas de estudio de obras traducidas y ninguna específica de la literatura dramática en traducción. Esto, sumado a las particularidades del género, acentuó la necesidad de un marco de estudio adecuado y adaptado a la naturaleza de este tipo de textos.

La falta de modelos teóricos aplicables al estudio directo de traducciones se explica, por un lado, por la relativa juventud de los estudios de traducción y, por otro, por la naturaleza misma de los análisis realizados sobre traducciones específicas. La necesidad de estudiar corpus extensos, «*for only descriptive research on a large scale can warrant sufficiently refined theoretical insight*» (Broeck 1986:109), choca con la obligada minuciosidad de la comparación de textos originales y traducidos y la descripción de estos últimos. Si a todo ello se suma la atomización de los estudios sobre traducciones, realizados por investigadores individuales sobre textos concretos, frente a algún que otro proyecto de gran envergadura (D'Hulst & al. 1979)¹, el resultado es un panorama bastante yermo del estudio de la literatura traducida.

Si, como se ha visto en el capítulo anterior, la bibliografía sobre traducción de obras dramáticas es escasa, el número de publicaciones en las que se propongan marcos teóricos para el estudio de textos traducidos, su descripción, comparación y/o evaluación es prácticamente inexistente. La única obra que ya desde el título mismo se dedica de lleno a este asunto es *A Model for Translation Quality Assessment* (House 1981), donde se expone un modelo

¹ .- *Littérature et traduction en France, 1800-1850. Etat des travaux*. Leuven, KUL-Dept. Literatuurwetenschap (Preprint).

para la evaluación de fragmentos de ocho textos traducidos que pertenecen a categorías, géneros y tipos diferentes. De esta obra se han tomado únicamente los términos «marco» y «diálogo» (1981:169) que utiliza House para designar los dos niveles de lengua que se encuentran en las obras dramáticas, y que tradicionalmente se denominan texto principal y secundario². Así mismo resulta interesante la notación especial utilizada por Juliane House para el análisis de un fragmento tomado de una comedia (1981: 328-344).

El sistema de análisis propuesto por el Dr. Santoyo en la mesa redonda "El análisis contrastivo de las traducciones inglés-español"³, encaminado a valorar las traducciones por vía negativa y a catalogar de forma minuciosa los tipos de incidencia (adición, supresión, modificación, error), los niveles de incidencia (léxico, semántico, sintáctico, estilístico, suprasegmental, estructural) y las áreas sobre las que inciden las deficiencias de traducción (fonema, morfema, palabra, sintagma, oración, párrafo y unidad estructural), ha sido utilizado por diversos investigadores en nuestro país (Verdaguer 1981, Merino 1986, Muñoz 1986, Chamosa 1987, Pajares 1989). Este modelo de análisis diferencial, en el que se recogen y catalogan unos cien fenómenos, ha servido como punto de partida para el marco de estudio que aquí se propone y se utiliza fundamentalmente en la comparación microestructural de binomios textuales de traducciones dramáticas. Al tratarse de un sistema de análisis aplicable a cualquier tipo de texto, no favorece especialmente el estudio de las peculiaridades propias del texto dramático, aunque sí registre fenómenos específicos relacionados, sobre todo, con textos poéticos. Sin embargo, el nivel "unidad estructural" se adapta perfectamente a la utilización de la réplica, unidad que se postula en este trabajo.

Aunque es cierto que un texto dramático se puede estudiar utilizando este sistema de análisis (Merino 1986), tampoco lo es menos que la dimensión extratextual del teatro como espectáculo hace que la obra dramática nunca pueda ser tratada del mismo modo que la narrativa o la poesía, ya que el contexto que la rodea es más complejo y, aunque sólo se estudie el texto traducido, el resto de los elementos que forman parte del proceso teatral han de tenerse en cuenta, puesto que afectan al texto impreso y al modo en que éste ha sido traducido y publicado. Los dos niveles de lengua dentro del texto dramático, marco y diálogo, y la especial disposición gráfica del texto teatral, por sí mismos, exigen un acercamiento ajustado a su especificidad. El marco, formado fundamentalmente por acotaciones y todas aquellas indicaciones señaladas gráficamente en el texto impreso que el autor original escribió en su día haciendo referencia a la representación de la obra, y el diálogo, parte verbal del espectáculo (el texto que los actores declaman en el escenario),

².- Se han preferido estos términos aunque los utilizados por Ingarden (1990), «Haupttext» y «Nebentext», texto principal y texto secundario, o la división «diálogo» y «didascalia» (Ubersfeld 1989) sean las más difundidas.

³.- Presentado en el marco del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Santiago de Compostela, del 18 al 21 de diciembre de 1979).

están en estrecha relación con esas dos caras de la misma moneda que son la representación y el texto y que definen la doble naturaleza de la obra de teatro. Sólo con hojear cualquier obra dramática publicada se puede constatar la presencia de estos dos niveles de lengua que transcurren paralelos a lo largo de toda la obra. Aunque sea posible, no parece conveniente estudiar estos niveles por separado, por cuanto ambos entretienen y conforman lo que es en sí una unidad: el texto dramático.

Las divisiones estructurales que tradicionalmente se asocian con la obra de teatro (**acto**, **escena**, **parte** o **cuadro**) vienen dadas por el autor original y tienen su reflejo en el discurrir de la acción en el escenario y, por lo tanto, deben ser también objeto de minuciosa atención. Esta división del texto dramático en cuanto a su forma se puede complementar con la segmentación en unidades que, aunque no estén reflejadas gráficamente en el texto impreso, en cambio tienen que ver con el desarrollo de la acción y el argumento de la obra, cuyo contenido se puede subdividir en **episodios** o **escenas**.

Tanto unas divisiones como otras, estructurales y argumentales, se prestan sólo a comparaciones globales entre traducción y original, pero, cuando se trata de una comparación textual minuciosa, estas divisiones no sirven. Cuando el texto traducido que se compara pertenece al género lírico, las unidades de comparación y descripción casi de forma espontánea parecen coincidir con unidades tradicionales de análisis: la estrofa, el verso, la línea; y cuando se trata de textos narrativos, se suelen comparar unidades sintácticas como la oración o el sintagma. En el caso del teatro, y debido probablemente en gran medida a la escasez de estudios analíticos de textos dramáticos, las unidades de comparación se suelen identificar con aquéllas utilizadas y adaptadas a la prosa o el verso, dependiendo de la pieza teatral y la forma en que se presente.

En el caso de traducciones muy fieles al original⁴, la forma en que se comparen ambos textos y la unidad o unidades de comparación no suelen plantear mayores problemas. Sin embargo, teniendo en cuenta que un rasgo distintivo de las traducciones realizadas en el medio dramático es su irregularidad y variada casuística, la traducción ajustada al original no es la norma, sino la excepción y, en la mayor parte de los casos, se siente la necesidad de contar con una unidad de descripción y comparación, a nivel estructural, diferente de las tradicionales (acto, escena, episodio) que facilite un acercamiento al texto traducido y posibilite el análisis comparativo con el original. A este respecto, y dejando a un lado las traducciones ajustadas al original y aquéllas en las que la supresión y/o adición son un fenómeno ostensible, se presentan como especialmente interesantes ciertos textos dramáticos traducidos que, confrontados con su original, resultan "incomparables", y no

⁴.- Tal es el caso de la versión de *Amadeus* de Peter Shaffer, traducida por Pilar Salsó (Shaffer 1981).

precisamente por su calidad, sino por la imposibilidad inicial de llevar a cabo el cotejo⁵.

Un sinfín de dificultades a la hora de estudiar este tipo de traducciones dirigieron la orientación de este estudio hacia una unidad estructural del texto dramático que pudiera funcionar como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos con sus originales: la **réplica**. Esta unidad, que se postula aquí por primera vez, es el eje central del sistema de análisis utilizado y, por tanto, del estudio en su conjunto. Se define y propone aquí como la unidad dramática por excelencia, la unidad estructural mínima del campo dramático, no reconocida hasta ahora, y sin la cual no se entiende el drama en la forma en que lo conocemos.

LA RÉPLICA: UNIDAD ESTRUCTURAL MÍNIMA DEL CAMPO DRAMÁTICO

Postulo, pues, y defino la **réplica**⁶ como aquella unidad estructural de la obra dramática, menor que el acto y la escena. Al tratarse de la mínima unidad dramática, cualquier otra unidad estructural superior puede subdividirse en réplicas. En la réplica, al igual que en el acto y la escena, encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor declamará. El nombre del personaje y todo el material textual que no ha de verbalizarse en el escenario constituyen el marco de la réplica. El discurso que ha de declamarse en escena corresponde al diálogo de cada réplica. Tanto marco como diálogo están indicados tipográficamente en una réplica mediante letra cursiva, negrita, paréntesis, corchetes, etc.⁷

5.- Un ejemplo extremo de este tipo de textos es la traducción de la obra de A. Miller, *A View from the Bridge*, realizada por José Luis Alonso (Miller 1980).

6.- Aunque este término existe ya en la lengua española, al postular aquí la unidad dramática mínima estructural, estamos utilizando el término con otra acepción. Tras sopesar la idoneidad de otros vocablos para referirnos a esta unidad aquí postulada, llegamos a la conclusión de que el término "réplica" era el más adecuado. Para refrendar la pertinencia de este término frente a otros, baste la siguiente frase, tomada de una crítica de teatro: "El público pasó dos horas de risa continua; aplaudió escenas, réplicas, cuadros y actos y obligó al final de cada parte a levantar el telón numerosas veces" (Álvaro 1960: 129).

7.- Como ejemplo gráfico de réplicas "en la página", reproduzco un fragmento de *Busybody*, una de las obras sometidas a análisis microestructural (capítulo III, pp. 56-7, réplicas 37-41):

MRS PIPER. No. Mr. Marshall didn't do it.
BAXTER (<i>turning to her</i>) Didn't he?
MRS PIPER. No.
BAXTER. Oh! I suppose you know who did?
MRS PIPER. I might.

El diálogo o texto primario de estas réplicas se reflejarían en la escena de forma verbal, como intercambio de intervenciones orales, y por medio de códigos no lingüísticos, el marco o texto secundario.

De tal modo definida, la réplica es la unidad estructural mínima, de menor extensión que las tradicionales (acto y escena), y que, al contrario que aquéllas, se encuentra en todo tipo de teatro, desde el más convencional al más vanguardista. Allí donde el dramaturgo ha escogido no dividir la obra en escenas y/o en actos, el texto se ve reflejado inevitablemente en la página en forma de réplicas. En este sentido se trata de la unidad dramática por excelencia, consustancial al género dramático y testigo de su especificidad⁸.

La réplica es una unidad íntimamente unida al género dramático en general, y a la obra de teatro escrita en particular. No existe como tal ni en la novela, ni la poesía, donde el capítulo y el párrafo, o la estrofa y el verso, dividen la narración o la expresión poética y donde el diálogo se refleja mediante otro tipo de convenciones. Sí se puede encontrar esta unidad en el guión cinematográfico, drama al fin y al cabo, en el que es vital distinguir y diferenciar los papeles de los personajes y la parte del discurso con el que cada cual contribuye a la acción. Esto no hace más que corroborar lo que se viene sugiriendo hasta ahora: que la réplica es la unidad dramática por excelencia cuya misma existencia, aunque patente, nunca ha sido reconocida y cuya utilidad a la hora de manejar textos dramáticos, originales y traducidos, es incalculable.

Al establecer la réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos y sus originales, se abre el camino para un estudio detallado de traducciones, tanto en su dimensión textual como en su realización escénica. Unidades tradicionalmente reconocidas, como el acto o la escena, acercan poco el texto al ojo crítico del estudioso. Un análisis

8.- Un aparente caso problemático lo constituirían aquellas obras de teatro —mayoritarias, por otro lado— que se componen únicamente de una réplica, generalmente porque sólo interviene un personaje. Refiriéndonos a la escena española de la última década, podríamos mencionar *Cinco horas con Mario*, adaptación de la novela de Miguel Delibes. En el escenario inglés, y posteriormente, en traducción al español, se ha presentado *Shirley Valentine* (*Yo amo a Shirley Valentine*) de Willy Russell. Estas obras, aunque aparentemente se componen de una sola réplica, en realidad son obras de un solo personaje, quien en su discurso cita, en estilo directo o indirecto, el discurso de otros personajes que forman parte del drama mediante referencias puestas, lógicamente, en boca del único personaje. En estos casos excepcionales, las réplicas en que se divide el drama no se presentan de manera convencional sobre el papel, aunque se distinguen en la puesta en escena por medio de una entonación diferente, cambios de registro, etc.

La afirmación de que obras de un solo personaje no son obras de una sola réplica la corroboran adaptaciones a otro medio dramático, el cine. En el caso de *Shirley Valentine*, la transposición de la página a la pantalla y el cambio de medio lo llevó a cabo el mismo dramaturgo, Willy Russell. El resultado es la descomposición del discurso de *Shirley Valentine* en los diferentes discursos que ella misma ofrecía en estilo indirecto en la versión impresa. Los personajes no aparecen por referencias sino con caras y voces propias. Sin embargo no se puede decir que hayan ocurrido cambios sustanciales, al leer y presenciar la obra de teatro y la película, el único cambio importante que se hace patente es el de medio, teatral o cinematográfico. Los discursos de los personajes, dichos por Shirley o por ellos mismos, no varían. Es decir, esta obra dramática, como cualquier otra, está indefectiblemente dividida en réplicas. Su autor, en este caso, ha optado por presentarlas bajo el filtro de una sola voz, pero esto no es más que un recurso literario, por otro lado muy poco frecuente.

pormenorizado ha de centrarse en unidades menores que, al contrario que el párrafo u oración, no sólo dependan de la gramática sino del desarrollo de la acción dramática y de la interacción de los personajes. La réplica, compuesta por marco y diálogo, y realizada en el escenario fundamentalmente por medio del discurso de un actor y las acciones vinculadas a éste, es una unidad existente, si bien no reconocida hasta ahora, que obviamente puede rendir importantes resultados.

UN MARCO CUATRIpartito

El esquema sintético para la descripción de traducciones que Lambert y Van Gorp proponen en su artículo "On Describing Translations" (1985: 52) ha servido como división básica para nuestro marco de estudio de obras dramáticas traducidas. De dicho artículo se ha tomado principalmente la división en cuatro partes y la denominación de las mismas (preliminar, macroestructural, microestructural e intersistémica) aunque, obviamente, se han desarrollado y adaptado aspectos relacionados específicamente con el teatro. La división propuesta por Lambert y Van Gorp ha resultado útil por servir de estructura básica sobre la que comenzar la construcción paulatina del estudio, ya que, por sí misma, tal como la esbozan sus autores, sería de difícil aplicación. No es que este esquema amplio y abierto descubra nuevas dimensiones o aspectos no tratados anteriormente. De hecho, muchas de las cuestiones que sugieren los autores en cada una de las cuatro partes se pueden ver reflejadas, de un modo u otro, en algunos estudios sobre textos traducidos. Se ha querido aquí aprovechar su potencial que reside, principalmente, en servir como andamio que ayude en la construcción del modelo, adaptándose y reformándose según fuere pertinente.

El primer estadio se refiere a la **información preliminar** procedente en su mayoría de la edición del texto dramático. En esta primera fase se consideran cuestiones no relacionadas con el texto en sí, sino con la publicación del mismo. Se tienen en cuenta datos relativos a la editorial y colección en la que se publica la obra, la fecha de publicación del texto meta, así como la cuestión de los derechos de autor (*copyright*) y quién ostenta los mismos. Del mismo modo se consideran los metatextos que pudieran acompañar al texto dramático. Entre otros se registra la introducción o prefacio y quién los suscribe, el reparto del estreno de la pieza (bien en el idioma original o en la lengua meta), el lugar y la fecha del estreno. Así también, suele ser sumamente significativo el comentario en contraportada o los extractos de críticas puntuales referidas a la representación que pudieran incluirse en la edición de la obra. Ya dentro de la información que entronca directamente con el texto teatral propiamente dicho, las cuestiones más prominentes serían: la presencia o ausencia del título (original y/o meta), nombre del autor (original y/o meta), y el tipo de etiqueta o término con que se describe y presenta el texto meta (versión, traducción, adaptación, etc.).

Según los resultados que rinda el estudio y análisis de los datos obtenidos en el primer estadio, se podrá ir perfilando el tipo de traducción que se

maneja. También, se podrá conjeturar sobre si la obra se presenta como una edición orientada al público lector o como un texto dirigido a la escena y, si fuera éste el caso, si se trata de una edición posterior o anterior a la representación. De este modo la traducción se irá perfilando como tendente al polo origen o al polo meta. Los resultados de este estudio preliminar, centrado fundamentalmente en cuestiones relativas a la edición de la obra, sirven como base para la segunda fase del estudio.

El estudio textual propiamente dicho comienza en la segunda fase con el **análisis macroestructural** que se refiere a la distribución del texto dramático traducido en actos, escenas y réplicas, y la comparación global del número y distribución de éstos con el original correspondiente. La comparación de los binomios TO-TM (texto original-texto meta) se puede tener que realizar también utilizando, según el caso, unidades temáticas relacionadas con el ocurrir de la intriga dramática. Así se utilizarían episodios, escenas u otras unidades argumentales, variables según la obra y la problemática que el estudio de la misma presente. En este nivel macroestructural se constata el tipo de traducción que se maneja: globalmente, por medio de la comparación del número de actos y escenas y su distribución, o de forma más específica, mediante el número de réplicas y su distribución. Las hipótesis provisionales, formuladas en la primera parte, se podrán ir consolidando o revisando según los datos obtenidos tras el análisis macroestructural de los textos.

En esta segunda fase del estudio es importante tener en cuenta la cuestión de los originales, esto es, la posibilidad de que el texto en lengua origen que estemos manejando como referencia para la comparación, pueda no ser el utilizado por el traductor. En el teatro, quizá más que en ningún otro género literario, abundan las ediciones simultáneas de lectura y para la escena, o incluso revisiones de cualquiera de éstas. Tratar de soslayar o ignorar esta cuestión puede hacer peligrar cualquier estudio comparativo que se acometa.

La tercera parte se centra también en el nivel textual pero, en este estadio, el propósito fundamental es la comparación de traducción y original a **nivel microestructural**. En esta fase se siente, aún de forma más acuciante, la necesidad de una unidad propia del género dramático que sirva como unidad de comparación. La réplica adquiere aquí una gran importancia, puesto que es la unidad mínima estructural y la única apropiada, por tanto, en un estudio minucioso. Como ya se ha indicado, para el estudio microestructural del texto se aplica básicamente la división de fenómenos observables (adición, supresión, modificación y error), tomada del sistema de análisis propuesto por Santoyo (1979).

La cuarta fase de este marco de estudio lo constituye el **nivel intersistémico o intertextual** en el que se perfilarán aún más los resultados a los que se haya llegado en niveles anteriores. Se consideran otras traducciones del mismo texto original y la relación que éstas puedan tener con el texto traducido que se estudia. También se considera en este nivel la información

relativa a la representación de la obra (en el país de origen o en el meta) el número de representaciones, el tipo de compañía, los lugares en los que se presentó. La reacción del público (lector o espectador) y de la crítica son factores externos a la publicación y representación del texto dramático que cobran gran relevancia en esta fase final. Dada la doble naturaleza del texto dramático, escrito para ser representado, y la proyección eminentemente social y mimética del teatro, esta dimensión, extratextual por definición, es sumamente importante.

3. Primera fase: Cuestiones preliminares

El propósito fundamental en ésta, como en anteriores partes del presente estudio monográfico, es responder a la cuestión fundamental que nos ocupa, a saber, cómo se ha traducido el teatro en España en las últimas décadas del siglo XX. En lugar de comenzar el análisis en cuatro fases obra por obra, se procede de forma global, abarcando, en la primera fase, la totalidad de las obras registradas. En la segunda parte, se continúa con dos tercios del total de textos traducidos y la tercera y cuarta fases se centran en un número más restringido, si bien más representativo, de traducciones "tipo".

A continuación se ofrece una visión global de los datos obtenidos tras el análisis de una serie de 156 registros, uno por cada texto meta publicado que se ha analizado. Esta información preliminar ha sido extraída fundamentalmente de la edición de cada texto dramático traducido y comprende una serie de dieciséis campos¹ que se han agrupado de modo que se pudiese cruzar fácilmente la información contenida en cada uno de ellos.

CRONOLOGÍA

Como se ha venido indicando, los textos que componen el corpus objeto de estudio se circunscriben fundamentalmente a la producción de traducciones de teatro publicadas en la segunda mitad del siglo XX. Este periodo de tiempo coincide, en gran medida, con el tratado por Francisco Alvaro en la colección *El espectador y la crítica*, publicada anualmente desde 1958 a 1985. La historia de la crítica teatral en nuestro país, así como un buen número de datos estadísticos, quedaron puntualmente registrados en este extenso trabajo de recopilación que, sorprendentemente, ha tenido escaso eco en las publicaciones dedicadas al fenómeno teatral de esta época en España.

Aunque de lo dicho anteriormente se colige que se ha tenido en cuenta el respaldo documental, crítico e histórico, que supone *El espectador*, no obstante su utilidad se ha visto disminuida en nuestro caso por el carácter mixto del corpus, compuesto por un número similar de ediciones escénicas y de lectura. *El Espectador*, ya desde el mismo título, se centra en el escenario y en

¹.- Los dieciséis campos en que se ha dividido cada registro, correspondiente a un texto meta publicado, son los siguientes: *descriptor, editorial, colección, derechos de autor (©), fecha, título original, título meta, autor original, autor meta, etiqueta, introducción, representación en lengua original, representación en lengua meta, género, contraportada y crítica.*

la dimensión de espectáculo que el teatro tiene y, en este sentido, está lejos de ser una aportación fundamental a estudios textuales como el presente, aunque ello no impida reconocer la inmensa fuente de referencias y el potencial que la publicación encierra.

La época que aquí se analiza (aproximadamente la segunda mitad del siglo XX) es un periodo de la historia teatral española compacto e importante, cuya cúspide sería la década de los sesenta y cuyo declinar presenciamos aun hoy en día. Aproximadamente el 40% de las traducciones que integran el corpus fueron publicadas en los años sesenta, un 25% de dichos textos meta en los ochenta, el 20% en la década de los setenta y un 5% antes de 1960.

Para cada registro, correspondiente a un texto dramático publicado, se ha tomado como referencia la fecha de publicación que, en el caso de las ediciones escénicas, no está muy alejada de la de representación de la obra. De hecho, en un 38% del total de ediciones² que mencionan la representación meta, se observa la misma fecha de edición y de puesta en escena. Existe una diferencia de sólo un año entre edición y estreno en el 30% de las obras, ampliándose esta diferencia a dos años en el 9% de los casos, a tres en el 7% y a cuatro en el 5%. Se aprecia una variación de cinco años en un 3%, y en el mismo tanto por ciento la diferencia es de seis años³.

De los datos mencionados anteriormente se deduce que, efectivamente, la fecha de publicación puede tomarse en general como referencia a la hora de localizar el texto en su momento histórico. Es más, ya que todos los textos recopilados corresponden a textos publicados y que al menos la mitad de las ediciones que forman el corpus lo son de traducciones orientadas al público lector, parece aconsejable considerar la fecha de edición del texto meta como referencia cronológica principal.

EDITORIALES Y COLECCIONES⁴

Atendiendo al lugar de publicación de las traducciones analizadas, se puede afirmar que éstas fueron editadas principalmente en España, aunque un grupo reducido (el 9%) proceden de Argentina. El origen geográfico

2.- Son sesenta y cinco las ediciones registradas en el corpus que citan la representación en lengua meta y que se presentan como tales ediciones escénicas.

3.- *Llama un inspector* de J.B. Priestley, es el único caso en el que el lapso de tiempo entre edición y representación es aparentemente de dieciséis años. Sin embargo, tras comprobar que se trata de la séptima edición de este texto meta, no se puede considerar como excepción.

4.- Editoriales registradas en el corpus:

Editoriales españolas:

Dedicadas fundamentalmente a publicar ediciones escénicas:

Escelicer (Colección Teatro).

MK Ediciones (Colección Escena).

Dedicadas a publicar ediciones de lectura:

Aguilar.

Alhambra, "textos bilingües".

parece también tener relación con el tipo de edición, y así los textos publicados en Buenos Aires suelen ser ediciones de lectura y una parte importante de los editados en España corresponden a ediciones escénicas. Las editoriales dedicadas a publicar textos ya representados, o con miras a una futura puesta en escena, son cerca del 50% de las registradas. Destaca la editorial Escelicer (37%), seguida por MK Ediciones (10%) heredera, a partir de mediados de la década de los setenta, del espacio editorial de la primera. La mitad de las traducciones registradas pertenecen a la colección «Escena» de MK Ediciones o a la «Colección Teatro» de la editorial Escelicer. La mera publicación en colecciones con nombres tan significativos resalta aún más, si cabe, la naturaleza escénica de estos textos meta.

Dentro del 21% de colecciones no específicamente teatrales nos encontramos con editoriales españolas como Aguilar donde se publican selecciones de textos dramáticos traducidos representativos de un país⁵ o las obras completas de un dramaturgo extranjero⁶. La editorial Espasa Calpe, en su

Aymá S.A., colección Voz e Imagen, Serie Teatro.

Biblioteca teatral (revista).

Bosch, S.A., colección "Erasmus textos bilingües".

Cátedra, colección "Letras Universales".

Comedias, revista editada por la Editorial Siglo XX.

EDAF, ediciones de bolsillo.

Ediciones Iberoamericanas S.A., colección UE (Universal Eisa).

EDICUSA (Editorial Cuadernos para el Diálogo S.A.), colección "Libros de teatro".

Editorial Juventud, Libros de bolsillo.

El Público, revista editada por el Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura), colección "Teatro".

Epesa (Ediciones y Publicaciones Españolas S.A.).

Espasa Calpe, colección "Austral".

Lumen, colección "Palabra en el tiempo".

Lumen, colección "Palabra menor".

Orbis, colección "Los premios Nobel".

Prensa Moderna.

Primer Acto (revista de teatro, que esporádicamente publica obras completas).

Ramón Sopena, biblioteca Sopena.

Seix Barral S.A., colección "Obras maestras de la literatura contemporánea".

Universidad de Murcia, Cátedra de Teatro.

Editoriales argentinas:

Dedicadas a publicar ediciones de lectura:

Ada Kora Editora.

Centro Editor de América Latina, Biblioteca Básica Universal.

Compañía Fabril Editora, colección "Los libros del mirasol".

Editorial Sur.

Emecé.

Espasa Calpe, colección "Austral".

Jacobo Muchnik Editor.

Librería Hachette, biblioteca de bolsillo.

Losada, colección "Gran teatro del mundo".

Nueva Visión, colección "Teatro universal".

Rodolfo Alonso editor, colección "Amores".

colección Austral, también publica textos dramáticos de autores consagrados⁷. En ambos casos, las editoriales suelen combinar la publicación de traducciones inéditas con la de textos cedidos por otras editoriales.

Otro tipo de ediciones lo constituyen las publicaciones bilingües. La editorial Bosch, en su colección «Erasmus, textos bilingües», ofrece ediciones de textos dramáticos ingleses en las que, además del texto original y la traducción correspondiente, se incluyen ensayos sobre el autor y la obra e introducciones que ayudan a encuadrar el texto en su contexto histórico y literario⁸. Por su parte, la editorial Alhambra ofrece ediciones en las que el texto inglés aparece parejo con la versión española⁹, continuando una tradición en absoluto desconocida en nuestra cultura.

Empresas editoriales argentinas como Losada, Sur o Emecé tradicionalmente proveen el mercado de traducciones inéditas, publicadas inmediatamente después que las originales correspondientes¹⁰. Este carácter de actualidad, junto con una clara vocación de servir al público lector, distingue a la producción argentina de traducciones dramáticas, que sirve frecuentemente, a su vez, como cantera de textos de la que las editoriales españolas se nutren¹¹.

AUTORES

El **autor original**, aunque mencionado en todas las obras consideradas, no lo es con la misma relevancia ni del mismo modo. Cuando se trata de una edición dirigida al público lector, al autor original se le reserva el mismo lugar y tratamiento que si de una edición en lengua original se tratase. El traductor (**autor meta**) generalmente queda relegado al segundo término que tradicionalmente se asocia con tal actividad.

5.- *Teatro norteamericano contemporáneo* (1961), *Teatro inglés contemporáneo* (1961), *Teatro irlandés contemporáneo* (1963).

6.- *Teatro completo* de J.B. Priestley (1962).

7.- Por ejemplo, las obras de Oscar Wilde o William Shakespeare.

8.- En esta colección se incluyen títulos como *El crítico* de R. B. Sheridan (1976), *La dama sirvienta o los enredos de una noche* de O. Goldsmith (1982), *Volpone o el zorro* de Ben Jonson (1980), *La tempestad* de W. Shakespeare y *Un marido ideal* de O. Wilde.

9.- En el corpus se ha recogido la edición bilingüe de la obra de Oscar Wilde *La importancia de llamarse Ernesto* (1985).

10.- Normalmente estas traducciones se publican un año después que el original correspondiente. Tal es el caso de *Tallando una estatua* (*Carving a Statue*) de G. Greene, editada en 1964 en inglés y en 1965 en español (Editorial Sur, Buenos Aires).

En el caso de *Panorama desde el puente*, la rapidez con la que se publica la traducción argentina (1956), un año después que el original, hace que tanto el original de 1955 como el texto argentino se hayan convertido en piezas únicas ya que ambos se vieron rápidamente sustituidos en las librerías y los teatros por la versión revisada de 1957.

11.- Este proceso tiene lugar tanto de forma explícita, en colecciones como las editadas por Aguilar, o de forma más que encubierta, como ocurre con la versión de *Panorama desde el puente*, suscrita por José Luis Alonso en 1980.

Es en las ediciones escénicas donde en ocasiones los papeles tradicionales se invierten. Si el traductor es un dramaturgo conocido en su país, su nombre aparecerá al menos parejo con el del autor original y, frecuentemente, incluso más realzado¹². Lo mismo ocurre si el que suscribe como traductor es un director teatral (José Luis Alonso), actor (Adolfo Marsillach, Conchita Montes) o personaje de renombre en el mundo de la farándula (Luis Escobar —empresario, director y actor—).

Hay dramaturgos, nacionales y extranjeros, más proclives a aparecer en representaciones y ediciones escénicas (Antonio Buero Vallejo, Miguel Mihura, Arthur Miller, Alfonso Paso, José M^a Pemán, Terence Rattigan, Tennessee Williams) y los hay que se ven relegados casi invariablemente a la página (Alfonso Sastre, G.B. Shaw, Oscar Wilde, W.B. Yeats).

El traductor, el autor que suscribe el texto meta bajo etiquetas de diferente cuño, puede ser, como ya se ha indicado, un dramaturgo conocido en el sistema meta, o un profesional del teatro que, entre otras, realiza labores de esta índole. También hay traductores profesionales e, incluso, los hay que diferencian explícitamente su labor de la del adaptador. Aparte del dúo adaptador-traductor¹³ abundan otros: dramaturgo de renombre-traductor¹⁴, actor-traductor¹⁵ o director-traductor¹⁶, colaboraciones todas ellas que, cuando se dan explícitamente, quedan claramente diferenciadas sobre el papel impreso. Otras simplemente se intuye que existen, o pueden haberse dado, aunque no se mencionen. Este tipo de funciones realizadas por dos profesionales no es infrecuente que las lleve a cabo sólo uno, dándose una conjunción de funciones en la misma persona¹⁷.

Mas, con tanto autor «in pectore» suscribiendo el texto teatral traducido, cabe preguntarse a quién se asignan o deben asignarse los derechos de autor y, amén de quién debe percibir y ostentar dichos derechos, cuántos profesionales pueden aspirar al codiciado "©". Dentro del corpus de obras al que venimos refiriéndonos, en el 52% de los casos el «copyright» lo ostenta la editorial que publica la obra en lengua meta, en el 24% el autor original, el

12.- Alfonso Sastre como traductor de la obra *Mulato* (1964) de Langston Hughes quien, a su vez, tradujo obras de Federico García Lorca al inglés.

13.- Pilar Salsó figura como autora de la traducción y Santiago Paredes como adaptador, a la vez que director, ostentando además los derechos de la versión (©), de la obra de Peter Shaffer *Amadeus* (1981). Diego Hurtado y Victor Ruiz Iriarte traductor y adaptador respectivamente de *El príncipe durmiente* de Terence Rattigan (1958).

14.- José Sastre y Alfonso Sastre suscriben la traducción de *El abanico de Lady Windermere*, *Una mujer sin importancia*, *La importancia de llamarse Ernesto* (1982). Giuliana y Joaquín Calvo Sotelo son autores de la versión de *Huracán sobre el Caine* (1964) de Herman Wouk.

15.- Antonio de Cabo y Conchita Montes (director y actriz respectivamente), son los autores de la versión española de *Tía Mame* (1960) de J. Lawrence y R. E. Lee.

16.- Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta, ambos autores de la versión de *Los chicos de la banda* (1975), siendo el segundo el director de la puesta en escena de la obra.

17.- *Cándida* de G.B. Shaw (1983), versión y dirección de José Luis Alonso. *La cabeza de un traidor* de R. Bolt, co-autor de la versión y director de la puesta en escena: Luis Escobar.

traductor en un 23,5% de las ocasiones y la editorial que publicó la obra en la lengua original detenta los derechos sólo en el 5% de los casos¹⁸. La Sociedad General de Autores de España aparece en esta sección en dos de las ediciones. Hay casos de derechos de autor compartidos; así en un 3,2% de las publicaciones la editorial en lengua original y la editorial en lengua meta comparten dichos derechos. La editorial meta y el autor original aparecen en esta sección el 6,4% y el autor meta y la editorial meta el 2,5% de las ocasiones.

La misma Sociedad de Autores avisa, en la colección Teatro de la editorial Escelicer y en la sección reservada a los derechos de autor: «*Reservados todos los derechos.- Los representantes de la Sociedad General de Autores de España son los únicos encargados de autorizar la representación o adaptación de esta obra*». Este aviso caracteriza, por un lado, la edición misma como orientada a la representación y, por otro, deja bien claro que los derechos de autor y los de representación y adaptación se tratan, y se deben tratar, de forma diferente.

Quizá el dato más significativo en cuanto a derechos de autor sea que en más del 50% de los casos el *copyright* lo tenga la editorial que publica el texto traducido y sólo en la cuarta parte de las obras sea el autor original, y en el mismo porcentaje el traductor, quienes lo ostenten.

TÍTULOS

La cuestión del título nos acerca ya a los límites del texto propiamente dicho y nos aleja ligeramente de cuestiones editoriales como las mencionadas más arriba. Aproximadamente en la mitad de los casos registrados se menciona el título original y se suele observar este hecho en ediciones de lectura con mayor frecuencia que en aquéllas orientadas a la representación. En cuanto al título traducido, se aprecia una tendencia mayor en las ediciones de lectura a ser fiel al original, mientras que en las ediciones escénicas se observan casos de interpretación, adaptación y hasta de invención de un nuevo título que, en ocasiones, dificultan la localización del original correspondiente¹⁹.

La forma en que se haya traducido o sustituido el título y la mención del correspondiente original entroncan directamente con la cuestión de la etiqueta con la que se identifica el texto meta que se presenta. Como ya se ha indicado, el término traducción se utiliza en este estudio en sentido funcio-

18.- Los tantos por ciento no cuadran totalmente puesto que en una misma edición pueden aparecer protegidos los derechos de autor de más de un individuo o empresa.

19.- La obra de Jack Popplewell, *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, es un ejemplo de título traducido que puede llevar a confusión a la hora de localizar el original correspondiente. Como la mayor parte de las obras de este autor hacen referencia a muertos o muertas y como, además, algunos personajes son recurrentes en sus obras, el reparto tampoco constituye una pieza clave para localizar el original. En este caso, sólo tras largas pesquisas y una vez comparados los posibles textos, pudimos identificar *Busyboby* como la obra original correspondiente al texto traducido.

nal, es decir, se considera que todo texto dramático de autor extranjero que, en principio, se presente o haya funcionado como tal, es una traducción. También, quizá, convenga insistir en lo obvio, esto es, que cuando se habla de etiquetas nos referimos a aquellas denominaciones que aparecen en la edición del texto meta y que lo cualifican y presentan. En este sentido, dichas etiquetas son una forma más de presentar el texto, de provocar cierto tipo de expectativas en el lector-espectador. La denominación que se utiliza para definir el producto traducido sirve, en primer lugar, para subrayar su sustancia como texto extranjero y, en segundo término, para identificar el tipo de traslado que ha tenido lugar, que se ha pretendido realizar, o que se quiere hacer ver que ha tenido lugar.

De las obras registradas en el corpus, el 50% se presentan como **traducciones**, el 36% como **versiones** y un 12% como **adaptaciones**. Estas denominaciones, aunque de diversa distribución según editoriales y ediciones, parecen responder a un patrón generalizado: los textos denominados versiones o adaptaciones casi invariablemente se encuentran en ediciones escénicas, y aquéllos denominados traducciones tienden a corresponder, en su mayoría, a ediciones de lectura.

Así como la etiqueta presenta ya el texto, sugiriendo el tipo de producto que el lector o espectador va a encontrar, la referencia al género al que pertenece la obra ayuda a dibujar el perfil del texto teatral. Un tercio de las obras que componen el corpus se presentan como comedias y de los dos tercios restantes las expresiones que definen el género varían: drama (7 ediciones), obra (5), pieza (3), farsa (2) o tragedia (1). Nos encontramos también con una «adaptación teatral de una novela», un «misterio» y hasta alguna «extravagancia política», firmada por G.B. Shaw, por supuesto.

También son de muy variada naturaleza los adjetivos que completan la localización de la obra teatral dentro de un determinado sub-género («policiaco», «cómico», «enredo cómico», «farsa improbable»), o que adelantan la división del texto en actos o partes, escenas o cuadros²⁰. También en un reducido número de casos (10), se puede leer el «original de» antes del nombre del autor.

La mención del género o subgénero al que la obra pertenece suele encontrarse con más frecuencia en las ediciones escénicas y, en menor medida, en las de lectura. La referencia a la representación de la obra y la inclusión del reparto del estreno son también características de las ediciones escénicas aunque puedan encontrarse esporádicamente en las de lectura. En el 44% del total de ediciones no se menciona ningún tipo de representación o reparto. Del grupo restante, un 12% hace referencia a la representación original y un 47% a la representación en lengua meta, acompañada por el reparto correspondiente al estreno.

20.- Aproximadamente un tercio (52) del total de textos considerados incluyen, junto con la referencia al género, la división del texto en unidades tradicionales.

Además de la etiqueta que define el texto que se presenta como orientado al público lector (traducción, sin referencia a la representación), o al público espectador (versión o adaptación y reseña del estreno de la obra), puede haber otros elementos en la edición de la obra que perfilen aún más el tipo de texto y publicación de que se trata. A este respecto, son frecuentes las introducciones, prefacios o antecríticas (presentes en el 55% de las ediciones utilizadas), los comentarios en contraportada sobre el autor original, el traductor o la obra, los extractos de críticas aparecidas en la prensa con motivo de la representación y hasta fotografías, entrevistas y ensayos críticos que arropan al texto dramático. Estas secciones que pueden acompañar a la obra misma, y que se han denominado metatextos, dan cuenta de una intención concreta a la hora de presentar la obra y, de hecho, la introducen como edición escénica o de lectura, como traducción parcial o total, etc.

EDICIONES «TIPO»: ESCÉNICAS Y DE LECTURA

De lo anteriormente dicho, en cuanto al corpus de obras y la información preliminar referida a la primera fase del estudio, se deduce que, ya desde la presentación de la obra editada, y antes de entrar en el análisis textual en sí, se perfilan dos tipos principales de ediciones que parecen corresponder bien a una estrategia de lectura o de representación, esto es, orientados a la página o al escenario. Independientemente de la utilización ulterior que del texto teatral publicado se haga, se puede identificar la intención con la que fue publicado y los factores que llevaron a tal publicación y la influyeron de un modo u otro.

Una **edición de lectura** típica puede estar publicada en colecciones no especializadas en el género dramático. Se presenta el texto meta como traducción y el autor original, así como el traductor, ocupan con frecuencia el lugar que convencionalmente se les ha asignado: protagonista, en el caso del autor original, y secundario, en el del traductor. Tal es el caso de las ediciones de la editorial Sur de Buenos Aires, escrupulosas al máximo para con el autor y el texto original, y respetuosas para con el traductor, cuyo nombre aparece mencionado invariablemente. En las ediciones de lectura se trata el texto como literatura, sobre todo cuando dicho texto lleva la firma de un dramaturgo consagrado. A este talante respetuoso para con el original se une, no sólo la cualificación de traducción que frecuentemente encabeza las ediciones de lectura, sino un texto meta que tiende a ajustarse al original de forma sistemática.

Un ejemplo de edición de lectura es la traducción que Angel Luis Pujante realizó de *A Game of Chess (Una partida de ajedrez)* en la que, tras un estudio exhaustivo y el prólogo firmado por Gonzalo Torrente Ballester, nos encontramos con todo lo necesario para apreciar la obra en su contexto histórico y literario, amén de un texto cuidadosamente trasladado y anotado. Se menciona la representación de la obra en lengua original, lo que supone un ejemplo más de la clara opción del traductor por el polo origen.

Esta tendencia explícita e implícita a favorecer el polo origen se ve claramente reflejada en la referencia a la representación en lengua original que, cuando se da, resulta ser una transferencia de tal cita en la edición original. Los metatextos, que acompañan a la edición en lengua meta, subrayan la tendencia al polo origen. La fecha de publicación de la traducción suele ser inmediatamente posterior a la de la edición original en el caso de autores vivos. Por último, no se tiene normalmente en cuenta la posible representación en lengua meta.

Las **ediciones escénicas** se encuentran fundamentalmente en editoriales y colecciones dedicadas, específicamente, al género teatral. Se publica el texto simultáneamente, o inmediatamente después de su puesta en escena, con la inclusión del reparto correspondiente al estreno. Los papeles de autor y traductor oscilan en importancia en estas ediciones. El autor original, siempre presente en cualquier tipo de edición, puede quedar relegado u oculto por el brillo del nombre del autor meta que, en algunos casos, es un personaje famoso y apreciado en el sistema teatral de llegada. En tales casos, las obras se presentan de tal modo que el autor meta puede llegar a ocupar el lugar del autor original. Los ejemplos abundan, pero baste citar las versiones firmadas por José M^a Pemán²¹, Alfonso Sastre²², Ana Diosdado, Luis Escobar o Enrique Llovet, como botón de muestra.

Rara vez se presenta el texto como una simple traducción. En cambio, se prefieren denominaciones como **versión** o **adaptación** que resalten el carácter escénico del texto. Los títulos también suelen adaptarse de manera que puedan parecer más atractivos a los ojos del público y no es costumbre mencionar los originales correspondientes.

Es frecuente encontrar que algunas ediciones escénicas presentan explícitamente el texto meta como producto tanto de un proceso de traslado interlingüístico como uno de adaptación del texto a la escena y, de hecho, esta labor intralingüística, posterior a la propia traducción, parece atraer más la atención del público espectador en general. Así, por ejemplo, no sólo se ofrece la obra de Graham Greene *El amante complaciente* para deleite de ojos y oídos atentos, sino el texto tamizado por José M^a Pemán, esto es, una suerte de Greene-Pemán híbrido²³.

Aparte del reparto meta, una edición escénica es posible que incluya extractos de críticas aparecidas en la prensa, referencias biográficas a cual-

21.- De la obra de G. Greene *El amante complaciente*.

22.- Autor de la versión de la obra de Langston Hughes, *Mulato*, en cuya edición podemos apreciar que el lugar normalmente reservado para el autor original ha sido ocupado por la figura del autor meta.

23.- La polémica versión de *Salomé* de O. Wilde, realizada por Terenci Moix y representada en el verano de 1985, es un ejemplo más de manipulación de un texto ajeno por parte de un autor meta y de producción de un texto híbrido. Con respecto a este caso en concreto, vide Santoyo 1985: 82-83.

quiera de los autores, una introducción generalmente suscrita por el autor meta y, esporádicamente, referencias a la producción dramática de cualquiera de los dos autores. Edición escénica y de impacto lo fue en su día la de la obra de Mart Crowley *Los chicos de la banda* (1975). A un comentario sobre el estreno suscrito por los autores de la versión, le seguían recortes de prensa y comentarios sobre las representaciones y el público asistente. Como colofón se utilizaron fotografías de la representación para las cubiertas del libro. La ficha técnica y texto del estreno quedaron así arropados por un reclamo tanto para los que asistieron a la representación como para los que se quedaron en puertas. Ediciones escénicas representativas y famosas, como ésta de Artime-Azpilicueta, se localizarían en el extremo de aceptabilidad de una escala en la que el extremo de adecuación estaría ocupado por ediciones eruditas como la suscrita por Angel Luis Pujante, o por ediciones bilingües.

Aunque se puedan distinguir numerosos subtipos de ediciones de traducciones dramáticas, los dos tipos fundamentales que se han podido diferenciar en este primer estadio del estudio, de lectura y escénicas, son los únicos que consideramos definitivamente delimitados. Una vez más, se corresponden estas dos clases de ediciones con los dos aspectos fundamentales y complementarios del hecho teatral, texto literario y representación, dicotomía dramática consustancial al género.

4. Estudio macroestructural

La base empírica, de la que derivan los datos e información del análisis macroestructural de textos dramáticos, está formada por dos tercios del total de obras que forman el corpus y sus correspondientes originales. En total, en esta segunda fase, se han utilizado alrededor de un centenar de binomios texto meta/texto original. Como ya se ha indicado, en este estadio se lleva a cabo una comparación estructural global de dichos binomios, fundamentalmente basado en el cómputo del número global de réplicas en cada texto.

En cada uno de los binomios textuales, se ha comparado el número de personajes así como el de actos, escenas y réplicas (unidad estructural mínima). El análisis de los datos se ofrece en forma de anexo al final del capítulo, de modo que se puedan percibir globalmente las variaciones detectadas en el número de réplicas. Se ha optado por no incluir en el anexo los datos relativos a unidades estructurales mayores (actos y escenas) o número de personajes, ya que se refieren a un conjunto reducido de casos.

Como ya se ha venido sugiriendo, el estudio del número de réplicas del texto meta en relación con las del original correspondiente resulta ser, con mucho, la fuente de datos más significativa. Para apreciar pues el alcance y significado de los datos obtenidos y facilitar su interpretación, se reflejan los resultados totales en el anexo por orden alfabético de autores originales, en tantos por ciento en orden ascendente y, finalmente, en números absolutos.

RESULTADOS DEL ESTUDIO MACROESTRUCTURAL

La caracterización en dos tipos de ediciones, según opten por una estrategia de lectura o de escenario, y la clasificación inicial de los textos meta seleccionados dentro de una u otra categoría, han servido como punto de arranque a un acercamiento más centrado en el texto dramático en sí. Puesto que al final de la primera fase del estudio se observaba esta doble tipología en las ediciones de textos dramáticos, en esta segunda fase, y justamente antes de pasar al análisis de la información recogida, se ha querido reflejar del mismo modo la pertenencia a uno u otro tipo de ediciones (de lectura y escénicas) en el mismo descriptor que sirve para localizar autor y obra.

Quizá el aspecto más ostensible de la estructura del drama impreso sea la división tradicional en actos y escenas. El número de personajes es también un elemento estructural más que se da paralelo a dicha división del texto

teatral. Estas dos variables (número de actos y escenas y número de personajes) afectan, en nuestro caso, a un tercio de las obras consultadas. De las dieciséis traducciones en las que se han detectado cambios en el número de personajes, diez corresponden al grupo catalogado como ediciones escénicas. Y de un total de quince obras traducidas en las que la estructuración en actos y/o escenas ha sufrido alteraciones, catorce son ediciones escénicas y sólo una responde a una estrategia de lectura.

Estos datos indican claramente que las ediciones escénicas parecen ser más susceptibles a cambios estructurales que las ediciones de lectura y que, al menos en lo que respecta al reducido número de obras que presentan modificaciones estructurales de este tipo (1/3 del total estudiado), se advierte una tendencia a primar el polo de aceptabilidad frente al de adecuación.

Con ser interesante, el estudio del número de unidades estructurales mayores y de personajes, y su reducción o ampliación en el texto meta, no resulta lo suficientemente representativo, puesto que afecta sólo a un pequeño grupo de obras. Como veremos más adelante, el cómputo de réplicas es un elemento mucho más fiable para el estudio macroestructural de un grupo nutrido de textos dramáticos traducidos, entre otras razones, porque la réplica es la unidad mínima estructural en la que se divide el texto dramático como tal.

Tal y como se ha dicho antes, los resultados obtenidos al comparar el número de réplicas del texto meta y del texto original se ofrecen en el anexo por orden alfabético, en tantos por ciento y en números absolutos, respectivamente. Se puede apreciar de este modo cómo los porcentajes oscilan entre un mínimo de 47,8% de réplicas traducidas (de la obra *Busyboby* de Jack Popplewell) por un lado, y un 182% (de *Mulatto* de Langston Hughes) por otro.

Entre estos dos casos extremos, de **supresión** (-837) y **adición** de réplicas (+224), existe toda una gama de resultados que, relacionados con la caracterización de ediciones escénicas o de lectura, lleva a interesantes conclusiones sobre el modo en que se ha procedido al traducir los textos originales correspondientes. Si comenzamos por la franja que refleja un número exacto de réplicas en el texto meta y el original (100% de traducción); son dos los casos en que se aprecia este fenómeno de coincidencia: una edición bilingüe de *Volpone* de Ben Jonson y la traducción de la obra *Pasión* de E. Bond, ambas ediciones de lectura.

Alrededor de este exiguo conjunto de obras (2), se puede distinguir una franja que representa la mitad del total, desde el 101% al 95,5% de traducción, y cuyo denominador común es su composición: mayoritariamente ediciones de lectura (48 de un total de 57). Cuanto más se estrecha la franja en torno al centro, mayor es el porcentaje de ediciones de lectura frente a ediciones escénicas.

En torno a los extremos de supresión y adición (47,8% y 182%) se pueden distinguir dos conjuntos diferenciados integrados fundamentalmente por ediciones escénicas. Uno de ellos lo componen aquellas obras en las que se ha reflejado en la traducción entre el 47,8% y el 95,4% de las réplicas del original (de 37 textos meta, 36 son ediciones escénicas y 1 de lectura). El otro conjunto, formado por aquellos textos meta en los que se aprecia un número mayor de réplicas en la traducción que en el original, oscila entre el 101,8% y el 182% de traducción y supone aproximadamente el 10% del total (7 ediciones escénicas y 3 de lectura). Este conjunto de textos dramáticos que presenta un aumento en el número de réplicas con respecto al original es cuantitativamente menos significativo, aunque igualmente importante cualitativamente.

Al distribuir las cifras resultantes de la comparación de los 104 binomios textuales en tres zonas, localizadas en ambos extremos y alrededor del centro, se constata que los dos grupos extremos están compuestos en su mayoría por ediciones escénicas (97% en la franja de supresión y 73% en la franja de adición) y el grupo central lo está por ediciones de lectura (86% en la franja central de adecuación). También se aprecia una distribución muy equilibrada del número de ediciones de cada tipo (prácticamente al 50%).

A juzgar por los resultados expuestos arriba, existen al menos tres estrategias de traducción de textos dramáticos, tendentes a privilegiar, bien el polo de adecuación, bien el de aceptabilidad. Así, las ediciones escénicas, que priman este último, siguen una estrategia de traducción parcial en un 70% de los casos y un 21% de las ediciones de este tipo presentan una estrategia de sobre-traducción o adición. La tercera estrategia, adecuación al texto original, la siguen de forma clara el 92% de las ediciones de lectura que se agrupan en torno a dos casos «tipo» de adecuación absoluta en cuanto al número de réplicas en el texto original y el texto meta como se refleja en el siguiente cuadro:

ACEPTABILIDAD	ADECUACIÓN	
(47,8%-95,4%)	36 E/1 L	48 L/9 E (95,5%-101%)
(101,8%-182%)	7 E/3 L	
	43E/4L	48 L/9 E

Los resultados son muy similares si, en vez de los resultados en tantos por ciento, consideramos el número absoluto de réplicas suprimidas o añadidas en cada edición. Los extremos en tantos por ciento (47,8% y 182%) coinciden con los extremos en números absolutos (-837 y +224 respectivamente):

ACEPTABILIDAD	ADECUACIÓN	
(-837/-40)	36 E/2 L	47 L/9 E (39/+7)
(+224/+18)	7 E/3 L	
	43E/5L	47 L/9 E

Como se ve, las tres franjas que distinguíamos anteriormente, en torno al centro y ambos extremos, se pueden apreciar también al considerar el número total de réplicas suprimidas o añadidas en el texto meta respecto al original. El punto central lo constituyen las dos traducciones en las que no se aprecia adición o supresión alguna de réplicas, esto es, cero en números absolutos. Partiendo de este centro, el conjunto de obras que oscilan entre +7 y -39, y que suponen aproximadamente la mitad del total de textos, concentra el mayor número de ediciones de lectura (47 de un total de 56) y parece obedecer a la misma fuerza centrípeta que tiende a agrupar ediciones de lectura en torno al centro de adecuación al original, esto es, igual número de réplicas en la obra en lengua meta y la correspondiente en idioma original.

Al igual que se apuntaba para los resultados en tantos por ciento, los extremos de esta escala los ocupan conjuntos mayoritariamente compuestos por ediciones escénicas. Aquellas traducciones que, comparadas con su original, ofrecen resultados negativos, entre -40 y -837 réplicas, suponen aproximadamente el 40% del total y son en su mayoría ediciones escénicas (36 de 38 obras). Lo mismo ocurre con la franja que oscila entre +18 y +224 réplicas añadidas. De las diez obras que se encuentran en este grupo, siete son ediciones que siguen una estrategia de escenario, mientras solamente tres están dirigidas al público lector.

Tomando como botón de muestra el conjunto de obras que presentan algún tipo de adición (desde +1 a +224), se observan también comportamientos típicos en ediciones de lectura y escénicas. Así, dividiendo este conjunto de 18 obras en dos subgrupos diferenciados (+1/+18 y +21/+224), según se observe una adición menor o mayor de réplicas, se aprecia que el subgrupo de ediciones con menor diferencia de réplicas está compuesto por ediciones de lectura en su mayoría (8 de 9), mientras que el grupo de obras que presentan un aumento mayor en el número de réplicas, está compuesto fundamentalmente por ediciones escénicas (7 de 9). Aunque, por razones obvias, tantos por ciento y números absolutos no coinciden totalmente, es claro que los extremos sí ofrecen un paralelismo, del mismo modo que el resultado del análisis de los datos es muy similar.

A modo de conclusión, se puede afirmar, pues, que cualquier tendencia centrífuga dentro de la escala establecida puede achacarse a una estrategia de cambio del original, detectada fundamentalmente en ediciones escénicas, en tanto que las ediciones de lectura parecen obedecer a una fuerza centrípeta que las agrupa en torno al centro, o lo que es lo mismo, se distinguen por su mayor adecuación al original en cuanto a número de réplicas reflejadas.

RESTRICCIONES A LA INTERPRETACIÓN

El proceso de recuento de réplicas, en traducciones y originales, y la comparación y análisis de los datos, tiene sus riesgos y limitaciones. Esta segunda fase no se puede entender por sí misma sino en relación con el resto

ya que algunas de las cuestiones más problemáticas que se comentan a continuación encuentran respuesta en la tercera parte del estudio¹, mientras que otras ya venían siendo objeto de especial atención desde la primera parte².

La posible compensación de procesos de adición y supresión de réplicas en la misma traducción³ y el margen de error derivado de la actividad misma de recuento, agravado por la disposición tipográfica de algunos textos, constituyen también peligros que se deben contemplar y que aquí se han tenido en cuenta.

Tal y como se ha mencionado antes, la cuestión de los textos originales hay que tratarla con cierta cautela en esta fase del estudio. Existe la posibilidad de que para un texto meta dado exista más de un texto original publicado. Es muy común, en el ámbito de la edición de obras de teatro, encontrarse con revisiones y reediciones, versiones publicadas y estrenadas en Gran Bretaña y otras, diferentes, que han sido publicadas en Estados Unidos. También es costumbre encontrar dos ediciones, una de lectura y otra escénica («acting» y «reading editions») de una misma obra.

De entre los casos que han resultado ser problemáticos en este sentido, se pueden mencionar: *Crimen perfecto (Dial «M» for Murder)* de F. Knott, *La noche de la iguana* de T. Williams (Losada 1964), *The Potting Shed* de G. Greene y *A Man for All Seasons* de R. Bolt, entre otras.

La obra de F. Knott *Dial «M» for Murder*, traducida por José López Rubio y estrenada en España en 1954, había sido anteriormente representada en el año 1952, primero en Londres y después en Nueva York. El único texto original que se ha podido localizar nos informa de sucesivos derechos de autor (1952, 1953, 1954, 1955, 1982) de la versión inglesa. Parece deducirse de esta sección de *copyright* que los dos textos básicos diferentes podrían corresponder a la «acting edition» de 1954 y la edición revisada de 1955. En esta misma edición, se puede constatar cómo el reparto del estreno londinense sufre variaciones en la puesta en escena neoyorkina. El número de personajes del reparto y el nombre de uno de ellos varía. Así la protagonista del estreno londinense, Sheila Wendice, pasa a ser Margot Wendice, en el

1.- Mencionaré el caso de la obra de Miller *Panorama desde el puente*, como ejemplo claro de traducción cuyos vericuetos no pueden descubrirse si no es a través de un estudio microestructural.

2.- Piénsese en la reflexión que sobre la obra de J. Popplewell, *Busyboddy*, se hacía a tenor del título español de la obra, ¡*Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, que planteaba un cierto tipo de manipulación del original.

3.- Como se puede comprobar en el estudio microestructural de *El amante complaciente* de G. Greene, en versión de J.M. Pemán, las estrategias de reducción y ampliación del original, al producirse en el mismo texto, reducen el resultado final de un cómputo global de réplicas como el realizado en esta segunda parte. Sólo un análisis y comparación minuciosos reflejan la incidencia de ambas estrategias, adición y supresión, sobre el mismo texto traducido.

estreno en EE.UU. y un tal Thompson, personaje inexistente en la producción británica, pasa a formar parte del reparto y la acción en la escenificación americana. Estos cambios observables en el página de reparto se encuentran también en la edición escénica española. Una consulta posterior al texto de la edición británica nos indica, efectivamente, que Sheila (no Margot) Wendice es la protagonista y que Thompson no aparece en ninguna escena de la obra. Según estos datos se puede prácticamente asegurar, entonces, que la traducción española de José López Rubio se basa en el texto utilizado en Nueva York y que los editores de la versión británica, Samuel French Ltd.⁴, dicen desconocer.

El caso de *La noche de la iguana* de Tennessee Williams resulta especialmente sorprendente por tratarse de una edición de lectura publicada en Argentina, que se aleja un tanto del centro de la escala (87,5%). Este caso parece aún más excepcional por la pulcritud y fidelidad con que editoriales argentinas como Losada publican traducciones teatrales. Esta sorpresa inicial me llevó a comprobar, una vez más, la sección de *copyright* en la que aparece *Two Rivers Enterprises Inc.* de Nueva York, con fecha de 1963 y la editorial Losada S.A., con fecha de 1964. Esta clara referencia al texto original utilizado tuvo que ser contrastada con la fecha de derechos de autor asignados también a *Two Rivers Enterprises, Inc.* en la edición estándar de sus obras publicada por Penguin. En esta edición, comúnmente utilizada, aparece el año 1961, por lo que se puede deducir, excluida la hipótesis de un error tipográfico, que existen dos ediciones de esta obra, quizá diferentes, que bien pudieran ser una edición escénica y otra de lectura, o una edición tradicionalmente publicada en Gran Bretaña y otra en Estados Unidos.

En cualquier caso, la cuestión del texto original utilizado no puede quedar resuelta en la comparación del texto inglés estándar y la traducción argentina. Antes de pasar a un estudio más exhaustivo de la traducción, ha de establecerse con precisión qué edición del texto original se ha utilizado. *La noche de la iguana*, editada por Losada, al contradecir, aparentemente, las expectativas de una edición de lectura típica, supondría, de comprobarse la existencia de un sólo texto original, un caso excepcional de edición de lectura tendente al polo de aceptabilidad y, por lo tanto, un objeto interesantísimo de estudio.

Otra obra de Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, podría plantear también dificultades en cuanto a la localización del original correspondiente. Me estoy refiriendo a la existencia de dos versiones del tercer acto, que el autor optó por publicar en el mismo volumen. En la edición de Penguin (Williams 1986: 17-132) aparecen tanto la versión original del tercer acto, como la modificada, tal y como se representó en Broadway bajo la dirección de Elia Kazan. Sólo la comparación textual de ambas versiones del tercer

⁴.- Tras una consulta por escrito a estos agentes teatrales y editores, se me informó de que Samuel French no tiene noticia de ninguna otra edición de la obra.

acto, con las respectivas traducciones del mismo, puede resolver la cuestión del original utilizado.

Pero el riesgo de utilizar en la comparación un texto original diferente del consultado por el traductor para la versión no es el único obstáculo encontrado en esta segunda parte del estudio; se pueden presentar problemas más simples. Tal es el caso de la edición argentina de una traducción de la obra de James Joyce, *Exiles* (Joyce 1961). En la edición utilizada, el tercer acto de la obra está incompleto por un simple error de imprenta, en virtud del cual dos de cada cuatro páginas han quedado en blanco. Tal circunstancia podría habernos llevado a suprimir dicha traducción del conjunto de obras sometidas al cómputo de réplicas. Como alternativa, se ha ignorado el recuento parcial de este acto y se ha efectuado la comparación, porcentual y en números absolutos, únicamente sobre los dos actos completos.

CONCLUSIÓN

Aun teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, y hasta incluso un posible margen de error en el recuento de réplicas, queda suficientemente probada la existencia de tendencias claramente diferenciadas en el conjunto de ediciones escénicas y de lectura que se han tenido en cuenta en esta segunda parte. No sólo parece consolidarse la existencia de dos tipos de ediciones que reflejan otras tantas estrategias, de escenario y de lectura, sino que, además, se ha podido constatar la existencia de al menos tres estrategias de traducción. Dos de ellas, supresión y adición, localizadas alrededor del polo de aceptabilidad fundamentalmente en ediciones escénicas de textos dramáticos. La tercera tendencia, adecuación al original, se corresponde con un porcentaje muy elevado de las ediciones de lectura consideradas.

De las traducciones que han sufrido cambios en el número de réplicas con respecto al original, es visiblemente más numeroso el conjunto de aquéllas en las que se aprecian reducciones, que el caracterizado por un aumento del número de réplicas. Existen, por supuesto, excepciones. Un reducido número de traducciones en ediciones de lectura, responden a patrones más cercanos a ediciones escénicas y, viceversa, algunas ediciones que adoptan una estrategia de escenario parecen obedecer, en la traducción, a una estrategia de adecuación al original.

Excluidos algunos de los textos meta cuyos originales presentan problemas, parece indicado pasar a estudiar, más a fondo, algunos casos de textos traducidos representativos de las tres estrategias de traducción mencionadas: supresión, adición y adecuación. Así, también parece aconsejable someter a examen casos excepcionales como los arriba indicados. En la siguiente parte del estudio se procederá, pues, a un análisis microestructural de una selección de aquellos textos más representativos que nos permita consolidar ciertas hipótesis formuladas hasta ahora y, cómo no, rebatir otras. Puesto que la cuestión fundamental que subyace a esta monografía es cómo se ha

traducido en España el teatro escrito en inglés, el análisis y comparación minuciosa de textos originales y traducciones, es no sólo necesario para corroborar o contradecir los resultados esbozados hasta ahora, sino también para dar respuesta a una parte fundamental de dicha cuestión.

Anexo (alfabético)

Descriptor ⁵	%	Números absolutos
ALBEE-WOOLF L	98,9%	-23
ALLEN-SAM E	103%	+34
ARDEN-PIGS L	99,9%	-1
BALDWIN-BLUES L	99,6%	-5
BOLT-MAN 63 E	91,9%	-126
BOLT-MAN 67 L	98,9%	-17
BOND-NORTH L	98,9%	-8
BOND-MASS L	97,4%	-2
BOND-PASSION L	100%	0
CROWLEY-BOYS E	82,1%	-250
CHAYEFSKY-TENTH MAN E	89,2%	-78
DELANEY-HONEY E	75,5%	-416
FRISBY-GIRL E	87,7%	-199
GARDNER-CLOWNS E	88,2%	-104
GREENE-LOVER 59 L	100,08%	+1
GREENE-LOVER 69 E	81,4%	-220
GREENE-POTTING 62 E	90,4 / 83%	-103 / -188
GREENE-POTTING 80 L	99 / 106,8%	-11 / -74
GREENE-ROOM 60 L	98,9%	-10
GREENE-ROOM 61 L	99%	-9
GREENE-STATUE L	99,3%	-4
HAMILTON-GAS E	90%	-85
HUGHES-MULATTO E	182%	+224
JELICOE-KNACK L	99,4%	-8
JONSON-VOLPONE 53 E	57%	-600

⁵.- El descriptor de cada obra se compone del apellido del autor original, una palabra clave del título original y, cuando existe más de una traducción o edición de una misma obra, los dos últimos dígitos del año de edición de la misma. "L" y "E" caracterizan la edición como de lectura o escénica.

Anexo (alfabético)

Descriptor	%	Números absolutos
JONSON-VOLPONE 80 L	100%	0
JONSON-ALCHEMIST L	100,2%	+5
JOYCE-EXILES 61 L	99,3%	-7
JOYCE-EXILES 85 L	99,7%	-4
JOYCE-EXILES 87 L	100,1%	+2
KNOTT-DIAL «M» E	112,7%	+130
KRASNA-SUNDAY E	93,5%	-71
LITTLEWOOD-WAR L	97,1%	-28
MARRIOTT&FOOT-RUIDOS E	59,6%	-520
MIDDLETON-CHESS L	100,6%	+4
MIDDLETON-CHANGELING E	86,6%	-128
MILLER-SALESMAN 83 E	83,8%	-284
MILLER-SONS 51-62 E	77,7%	-279
MILLER-SONS 88 E	98,1%	-23
MILLER-VICHY L	100,1%	+1
MILLER-VIEW 56 L	109,6%	+83
MILLER-VIEW 80 (/TO2) E	82,3%	-183
MILLER-VIEW 80 (/TO1) E	98,7%	-11
OSBORNE-ENTERTAINER L	99,3%	-6
PIELMEIER-AGNES E	96,7%	-39
PINTER-HOME L	100,9%	+7
POPPELWELL-BUSYBODY E	47,8%	-837
PRIESTLEY-CORNER 58 L	98,3%	-17
PRIESTLEY- CORNER 65 E	87,9%	-122
PRIESTLEY-INSPECTOR 58 L	99,2%	-8
PRIESTLEY-INSPECTOR 67 E	80,6%	-197
PRIESTLEY-TIME 58 L	99,4%	-5
PRIESTLEY-TIME 83 E	93,7%	-62
RATTIGAN-ADVENTURE E	81,8%	-239
RATTIGAN-PRINCE E	107,8%	+92
RATTIGAN-WINSLOW L	98,1%	-29
RAYBURN-SALSA E	90,3%	-143

Anexo (alfabético)

Descriptor	%	Números absolutos
RUSSELL-RITA E	98%	-25
SHAFFER-SLEUTH E	85,2%	-120
SHAFFER-AMADEUS E	101,8%	+21
SHAFFER-EQUUS L	99,6%	-5
SHAFFER-FINGER E	93,9%	-73
SHAW-CANDIDA 28 L	99,15%	-6
SHAW-CANDIDA 40 L	99,43%	-4
SHAW-CANDIDA 83 E	95,91%	-29
SHAW-CART 30 L	97%	-27
SHAW-CART 46 L	97,2%	-25
SHAW-CART 51 L	96,8%	-29
SHAW-JOAN 48 L	96,1%	-45
SHAW-JOAN 85 L	99%	-11
SHAW-PIGMAIION L	79,8%	-237
SHEPHARD-WEST E	99,5%	-5
STOPPARD-GLAD L	95,5%	-11
STOPPARD-INSPECTOR L	99,4%	-4
STOPPARD-JUMPERS L	102,7%	+18
STOPPARD-MAGRITTE L	107,5%	+22
STOPPARD-ROS-GUIL L	99,2%	-11
TURNER-SEMI-DETACHED E	71,7%	-490
WESKER-JERUSALEM E	95,4%	-40
WESKER-KITCHEN 70 L	99,5%	-5
WESKER-KITCHEN 73 L	98,1%	-20
WESKER-ROOTS 59(66) E	86,3%	-139
WESKER-ROOTS 70 E	85,6%	-47
WHITEMORE-PACK E	90,2%	-135
WILDE-LADY 20 (83) L	97,6%	-17
WILDE-LADY 23 (43) E?	97,6%	-17
WILDE-LADY 26 E?	111,6%	+84
WILDE-LADY 43 (88) L	98,89%	-8

Anexo (alfabético)

Descriptor	%	Números absolutos
WILDE-LADY 72 L	98,6%	-10
WILDE-LADY 81 L	98,6%	-10
WILDE-LADY 82 I L	100,6%	+5
WILDE-LADY 82 II L	99,16%	-6
WILDER-TOWN 44 E	103,3%	+22
WILDER-TOWN 71 E	101%	+7
WILLIAMS-CAMINO E	70%	-325
WILLIAMS-CAT 62 E	77,4/74,5%	-213 / -249
WILLIAMS-CAT 83 E	90 / 86,9%	-92/ -128
WILLIAMS-IGUANA 64 (79) L	99%	-11
WILLIAMS-IGUANA 65 E	91,1%	-111
WILLIAMS-ORPHEUS E	87%	-143
WILLIAMS-PERIOD E	83,8%	-184
WILLIAMS-STREETCAR E	92,7%	-106
WILLIAMS-SUMMER L	98%	-22
WILLIAMS-ZOO E	98,1%	-16

Anexo (tantos por ciento)

%	Números absolutos	Descriptor (autor-obra-año)
47,8%	-837	POPPLEWELL-BUSYBODY E
57%	-600	JONSON-VOLPONE 53 E
59,6%	-520	MARRIOTT&FOOT-RUIDOS E
70%	-325	WILLIAMS-CAMINO E
71,7%	-490	TURNER-SEMI-DETACHED E
75,5%	-416	DELANEY-HONEY E
77,4 / 74,5%	-213 / -249	WILLIAMS-CAT 62 E
77,7%	-279	MILLER-SONS 51-62 E
79,8%	-237	SHAW-PIGMAION L
80,6%	-197	PRIESTLEY-INSPECTOR 67 E
81,4%	-220	GREENE-LOVER 69 E

Anexo (tantos por ciento)

%	Números absolutos	Descriptor (autor-obra-año)
81,8%	-239	RATTIGAN-ADVENTURE E
82,1%	-250	CROWLEY-BOYS E
82,3%	-183	MILLER-VIEW 80 (/TO2) E
83,8%	-184	WILLIAMS-PERIOD E
83,8%	-284	MILLER-SALESMAN 83 E
85,2%	-120	SHAFFER-SLEUTH E
85,6%	-47	WESKER-ROOTS 70 E
86,3%	-139	WESKER-ROOTS 59(66) E
86,6%	-128	MIDDLETON-CHANGELING E
87%	-143	WILLIAMS-ORPHEUS E
87,7%	-199	FRISBY-GIRL E
87,9%	-122	PRIESTLEY- CORNER 65 E
88,2%	-104	GARDNER-CLOWNS E
89,2%	-78	CHAYEFESKY-TENTH MAN E
90%	-85	HAMILTON-GAS E
90 / 86,9%	-92/ -128	WILLIAMS-CAT 83 E
90,2%	-135	WHITEMORE-PACK E
90,3%	-143	RAYBURN-SALSA E
90,4 / 83%	-103 / -188	GREENE-POTTING 62 E
91,1%	-111	WILLIAMS-IGUANA 65 E
91,9%	-126	BOLT-MAN 63 E
92,7%	-106	WILLIAMS-STREETCAR E
93,5%	-71	KRASNA-SUNDAY E
93,7%	-62	PRIESTLEY-TIME 83 E
93,9%	-73	SHAFFER-FINGER E
95,4%	-40	WESKER-JERUSALEM E
95,5%	-11	STOPPARD-GLAD L
95,91%	-29	SHAW-CANDIDA 83 E
96,1%	-45	SHAW-JOAN 48 L
96,7%	-39	PIELMEIER-AGNES E
96,8%	-29	SHAW-CART 51 L

Anexo (tantos por ciento)

%	Números absolutos	Descriptor (autor-obra-año)
97%	-27	SHAW-CART 30 L
97,1%	-28	LITTLEWOOD-WAR L
97,2%	-25	SHAW-CART 46 L
97,4%	-2	BOND-MASS L
97,6%	-17	WILDE-LADY 20 (83) L
97,6%	-17	WILDE-LADY 23 (43) E?
98%	-22	WILLIAMS-SUMMER L
98%	-25	RUSSELL-RITA E
98,1%	-16	WILLIAMS-ZOO E
98,1%	-20	WESKER-KITCHEN 73 L
98,1%	-23	MILLER-SONS 88 E
98,1%	-29	RATTIGAN-WINSLOW L
98,3%	-17	PRIESTLEY-CORNER 58 L
98,6%	-10	WILDE-LADY 72 L
98,6%	-10	WILDE-LADY 81 L
98,7%	-11	MILLER-VIEW 80 (/TO1) E
98,89%	-8	WILDE-LADY 43 (88) L
98,9%	-8	BOND-NORTH L
98,9%	-10	GREENE-ROOM 60 L
98,9%	-17	BOLT-MAN 67 L
98,9 %	-23	ALBEE-WOOLF L
99%	-9	GREENE-ROOM 61 L
99%	-11	SHAW-JOAN 85 L
99%	-11	WILLIAMS-IGUANA 64 (79) L
99 /106,8%	-11 / -74	GREENE-POTTING 80 L
99,15%	-6	SHAW-CANDIDA 28 L
99,16%	-6	WILDE-LADY 82 II L
99,2%	-8	PRIESTLEY-INSPECTOR 58 L
99,2%	-11	STOPPARD-ROS-GUIL L
99,3%	-4	GREENE-STATUE L
99,3%	-6	OSBORNE-ENTERTAINER L

Anexo (tantos por ciento)

%	Números absolutos	Descriptor (autor-obra-año)
99,3%	-7	JOYCE-EXILES 61 L
99,4%	-4	STOPPARD-INSPECTOR L
99,4%	-5	PRIESTLEY-TIME 58 L
99,4%	-8	JELICOE-KNACK L
99,43%	-4	SHAW-CANDIDA 40 L
99,5%	-5	SHEPHARD-WEST E
99,5%	-5	WESKER-KITCHEN 70 L
99,6%	-5	BALDWIN-BLUES L
99,6%	-5	SHAFFER-EQUUS L
99,7%	-4	JOYCE-EXILES 85 L
99,9%	-1	ARDEN-PIGS L
100%	0	BOND-PASSION L
100%	0	JONSON-VOLPONE 80 L
100,08%	+1	GREENE-LOVER 59 L
100,1%	+1	MILLER-VICHY L
100,1%	+2	JOYCE-EXILES 87 L
100,2%	+5	JONSON-ALCHEMIST L
100,6%	+4	MIDDLETON-CHESS L
100,6%	+5	WILDE-LADY 82 I L
100,9%	+7	PINTER-HOME L
101%	+7	WILDER-TOWN 71 E
101,8%	+21	SHAFFER-AMADEUS E
102,7%	+18	STOPPARD-JUMPERS L
103 %	+34	ALLEN-SAM E
103,3%	+22	WILDER-TOWN 44 E
107,5%	+22	STOPPARD-MAGRITTE L
107,8%	+92	RATTIGAN-PRINCE E
109,6%	+83	MILLER-VIEW 56 L
111,6%	+84	WILDE-LADY 26 E?
112,7%	+130	KNOTT-DIAL «M» E
182%	+224	HUGHES-MULATTO E

Anexo (números absolutos)

Números absolutos	Descriptor	%
+224	HUGHES-MULATTO E	182%
+130	KNOTT-DIAL «M» E	112,7%
+92	RATTIGAN-PRINCE E	107,8%
+84	WILDE-LADY 26 E?	111,6%
+83	MILLER-VIEW 56 L	109,6%
+34	ALLEN-SAM E	103%
+22	WILDER-TOWN 44 E	103,3%
+22	STOPPARD-MAGRITTE L	107,5%
+21	SHAFFER-AMADEUS E	101,8%
+18	STOPPARD-JUMPERS L	102,7%
+7	WILDER-TOWN 71 E	101%
+7	PINTER-HOME L	100,9%
+5	WILDE-LADY 82 I L	100,6%
+5	JONSON-ALCHEMIST L	100,2%
+4	MIDDLETON-CHESS L	100,6%
+2	JOYCE-EXILES 87 L	100,1%
+1	MILLER-VICHY L	100,1%
+1	GREENE-LOVER 59 L	100,08%
0	BOND-PASSION L	100%
0	JONSON-VOLPONE 80 L	100%
-1	ARDEN-PIGS L	99,9%
-2	BOND-MASS L	97,4%
-4	GREENE-STATUE L	99,3%
-4	JOYCE-EXILES 85 L	99,7%
-4	SHAW-CANDIDA 40 L	99,43%
-4	STOPPARD-INSPECTOR L	99,4%
-5	BALDWIN-BLUES L	99,6%
-5	PRIESTLEY-TIME 58 L	99,4%
-5	SHAFFER-EQUUS L	99,6%
-5	SHEPHARD-WEST E	99,5%
-5	WESKER-KITCHEN 70 L	99,5%

Anexo (números absolutos)

Números absolutos	Descriptor	%
-6	OSBORNE-ENTERTAINER L	99,3%
-6	SHAW-CANDIDA 28 L	99,15%
-6	WILDE-LADY 82 II L	99,16%
-7	JOYCE-EXILES 61 L	99,3%
-8	BOND-NORTH L	98,9%
-8	JELICOE-KNACK L	99,4%
-8	PRIESTLEY-INSPECTOR 58 L	99,2%
-8	WILDE-LADY 43 (88) L	98,89%
-9	GREENE-ROOM 61 L	99%
-10	GREENE-ROOM 60 L	98,9%
-10	WILDE-LADY 72 L	98,6%
-10	WILDE-LADY 81 L	98,6%
-11 / -74	GREENE-POTTING 80 L	99 / 106,8%
-11	MILLER-VIEW 80 (/TO1)	98,7%
-11	SHAW-JOAN 85 L	99%
-11	STOPPARD-GLAD L	95,5%
-11	STOPPARD-ROS-GUIL L	99,2%
-11	WILLIAMS-IGUANA 64 (79) L	99%
-16	WILLIAMS-ZOO E	98,1%
-17	BOLT-MAN 67 L	98,9%
-17	PRIESTLEY-CORNER 58 L	98,3%
-17	WILDE-LADY 20 (83) L	97,6%
-17	WILDE-LADY 23 (43) E?	97,6%
-20	WESKER-KITCHEN 73 L	98,1%
-22	WILLIAMS-SUMMER L	98%
-23	ALBEE-WOOLF L	98,9%
-23	MILLER-SONS 88 E	98,1%
-25	RUSSELL-RITA E	98%
-25	SHAW-CART 46 L	97,2%
-27	SHAW-CART 30 L	97%
-28	LITTLEWOOD-WAR L	97,1%

Anexo (números absolutos)

Números absolutos	Descriptor	%
-29	RATTIGAN-WINSLOW L	98,1%
-29	SHAW-CANDIDA 83 E	95,91%
-29	SHAW-CART 51 L	96,8%
-39	PIELMEIER-AGNES E	96,7%
-40	WESKER-JERUSALEM E	95,4%
-45	SHAW-JOAN 48 L	96,1%
-47	WESKER-ROOTS 70 E	85,6%
-62	PRIESTLEY-TIME 83 E	93,7%
-71	KRASNA-SUNDAY E	93,5%
-73	SHAFFER-FINGER E	93,9%
-78	CHAYEFŒKY-TENTH MAN E	89,2%
-85	HAMILTON-GAS E	90%
-92/ -128	WILLIAMS-CAT 83 E	90 / 86,9%
-103 / -188	GREENE-POTTING 62 E	90,4 / 83%
-104	GARDNER-CLOWNS E	88,2%
-106	WILLIAMS-STREETCAR E	92,7%
-111	WILLIAMS-IGUANA 65 E	91,1%
-120	SHAFFER-SLEUTH E	85,2%
-122	PRIESTLEY- CORNER 65 E	87,9%
-126	BOLT-MAN 63 E	91,9%
-128	MIDDLETON-CHANGELING E	86,6%
-135	WHITEMORE-PACK E	90,2%
-139	WESKER-ROOTS 59(66) E	86,3%
-143	RAYBURN-SALSA E	90,3%
-143	WILLIAMS-ORPHEUS E	87%
-183	MILLER-VIEW 80 (/TO2) E	82,3%
-184	WILLIAMS-PERIOD E	83,8%
-197	PRIESTLEY-INSPECTOR 67 E	80,6%
-199	FRISBY-GIRL E	87,7%
-213 / -249	WILLIAMS-CAT 62 E	77,4 / 74,5%
-220	GREENE-LOVER 69 E	81,4%

Anexo (números absolutos)

Números absolutos	Descriptor	%
-237	SHAW-PIGMALION L	79,8%
-239	RATTIGAN-ADVENTURE E	81,8%
-250	CROWLEY-BOYS E	82,1%
-279	MILLER-SONS 51-62 E	77,7%
-284	MILLER-SALESMAN 83 E	83,8%
-325	WILLIAMS-CAMINO E	70%
-416	DELANEY-HONEY E	75,5%
-490	TURNER-SEMI-DETACHED E	71,7%
-520	MARRIOTT&FOOT-RUIDOS E	59,6%
-600	JONSON-VOLPONE 53 E	57%
-837	POPPLEWELL-BUSYBODY E	47,8%

5. Estudio microestructural

INTRODUCCIÓN

La tercera fase del sistema de análisis se centra en un estudio microestructural de textos meta y originales. Dada su naturaleza, dicho estudio descriptivo-comparativo no puede efectuarse sobre grandes conjuntos de obras por lo que se impone una selección de textos representativos. La selección de las piezas teatrales que se analizan en esta parte obedece, sobre todo, a criterios relacionados con los resultados obtenidos en el estudio macroestructural. En él, se observaba que las ediciones escénicas tenían una distribución clara en torno a los extremos, y las de lectura alrededor del centro. Esta distribución parecía llevar directamente a analizar los ejemplos extremos de cada una de las estrategias diferenciadas: el extremo de **supresión** de réplicas ocupado por la obra *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* de Jack Popplewell en versión de Vicente Balart, el extremo de **adición** en el que se localiza la versión libre de Alfonso Sastre de la obra de Langston Hughes *Mulato*, y el centro mismo de **adecuación**, donde se encuentra la traducción de la obra *Pasión* de Edward Bond realizada por Carla Matteini.

Estos tres textos meta, ejemplos extremos de tres estrategias de traducción, constituyen el objeto del estudio microestructural. Junto a ellos, una versión de la obra de Arthur Miller *Panorama desde el puente* planteará una realidad compleja con la que nos enfrentamos con cierta frecuencia al considerar textos dramáticos traducidos. La versión de José Luis Alonso de la obra de Miller es, en sí misma, un caso extremo que ha puesto a prueba la efectividad y límites del sistema de análisis y que descubre una serie de cuestiones que se pasan en general por alto en estudios superficiales sobre el tema.

Independientemente de si la comparación texto meta-texto original se ha realizado de forma íntegra o no, el material textual que se ofrece en cada anexo 1 es una selección realizada de acuerdo con las particularidades de cada caso. En cada anexo 2 se presentan los fenómenos detectados al estudiar el tipo de traslado llevado a cabo. Estos fenómenos se distribuyen en cuatro secciones que corresponden a la clasificación realizada por J.C. Santoyo (adición, supresión, modificación y error). Del mismo modo, la terminología utilizada se basa en la propuesta por Santoyo, aunque ha sido necesaria una selección y adaptación de la misma a las características específicas del texto teatral. En el caso de *Busybody* y *Mulatto* existe un tercer anexo que, como se

verá, ilustra un paso intermedio necesario en algunos estudios comparativos: el emparejamiento de réplicas TM-TO. El contenido y significación de dicho anexo se explica convenientemente en los casos en que se ha utilizado.

Al aglutinar los resultados de la comparación textual de traducciones y originales en los anexos, se evita una larga enumeración de ejemplos que, presentados así de forma sintética, facilitan una apreciación global. Las cuatro obras teatrales sobre las que gira esta tercera fase de análisis serán también el centro de la cuarta y última fase intersistémica del estudio.

A VIEW FROM THE BRIDGE/PANORAMA DESDE EL PUENTE

Con *A View from the Bridge-Panorama desde el puente* se plantean diversas cuestiones cuya complejidad y concentración hacen de este aparente doble binomio textual un campo abonado y listo para un estudio minucioso. Tal y como se puede apreciar en los anexos correspondientes al estudio macroestructural, esta obra de Miller aparece en dos entradas diferentes (MILLER-VIEW 56, MILLER-VIEW 80), esto es, se han tenido en cuenta dos textos meta: la traducción realizada por Jacobo Muchnik y Juan Angel Cotta, publicada en 1956 en Buenos Aires como edición de lectura (TM₁), y la versión publicada en 1980, suscrita por José Luis Alonso (TM₂). Los dos textos originales son los publicados en 1955 (TO₁) y 1957 (TO₂) respectivamente, siendo el TO₂ una edición revisada del TO₁.

La versión de 1980 es, según la información que se desprende tanto del estudio preliminar como del macroestructural, una edición escénica típica que sigue una estrategia de supresión con respecto al original utilizado¹: la edición revisada, según el propio adaptador. La traducción de 1956, «*única versión castellana autorizada por el autor*» (Miller 1956: 6), que se presenta como una edición de lectura obedece, sin embargo, a una estrategia de adición de réplicas, típicamente detectable en ediciones escénicas. Se trata, por tanto, de una edición de lectura excepcional que se aleja del centro de adecuación al original (109,6% de traducción, 83 réplicas añadidas) en el que se localiza un gran número de ediciones de lectura. Entre ambas versiones existe un espacio de tiempo considerable (24 años) y un título común: *Panorama desde el puente*, fruto probablemente de una tradición textual o de la casualidad.

Nada en estos textos hace pensar al lector o estudioso que pueda existir otra relación que la usual entre un texto original y uno traducido, esto es, una relación de equivalencia, en mayor o menor grado. El estudio de esta

¹.- José Luis Alonso, adaptador de esta versión, indica en la contraportada de la edición de la obra:

«El Panorama desde el puente que se estrena en Nueva York, no es la misma obra que posteriormente conocen los públicos europeos. Miller retoca, agranda, redondea aquel original que juzgaba demasiado «escueto, telegráfico, lineal». Y es el texto perfeccionado por el autor el que sometemos ahora a la consideración de ustedes» (Miller 1980, contraportada).

relación, objeto inicial de la comparación textual (TO₁-TM₁ y TO₂-TM₂), orientó esta parte del trabajo hacia una exploración apasionante de las múltiples relaciones posibles entre textos meta y originales. Dicha comparación textual, una vez salvadas ciertas dificultades para localizar los textos², resultó ser factible en el caso del texto inglés publicado en 1955 y la traducción argentina de 1956. No fue así en el caso de la versión de J.L. Alonso publicada por MK Ediciones y cuyo cotejo textual con el original revisado por A. Miller, mencionado por el traductor como texto fuente, se resistía a cualquier tipo de comparación. Las dificultades de toda índole encontradas al emprender el cotejo de este segundo binomio textual (TO₂-TM₂), me llevaron a plantearme diversas cuestiones relacionadas con el estudio de obras de teatro traducidas.

Gracias al impasse en el que me encontraba al tratar de comparar TO₂ y TM₂, experimenté diferentes formas de comparar traducciones dramáticas con sus originales. Dividí la trama argumental de la obra en episodios, para verificar si habían sido trasladados. Traté de estudiar con minuciosidad los monólogos de Alfieri (abogado-narrador) y particularmente el primero, donde se presenta la situación. Procedí sucesivamente a comparar oraciones, sintagmas, líneas, cualquier unidad gramatical, gráfica, etc. que me ayudara a establecer el tipo de relación existente entre TO₂ y TM₂. Cualquier procedimiento, si bien podía funcionar de forma esporádica con este binomio textual (y de hecho funcionaba con otros), no parecía dar una respuesta convincente al problema de cómo comparar el TO₂ y la versión de J.L. Alonso. La conveniencia y pertinencia de utilizar una unidad intrínsecamente unida al género dramático y reflejo de su especificidad parecía aún más acentuada en el caso de *Panorama desde el puente* (1980), un texto meta que, si bien demostraba mantener alguna relación de equivalencia con el original, sin embargo no se prestaba a ningún tipo de análisis sistemático.

Como ya he indicado fueron fundamentalmente las graves dificultades con las que me enfrenté al tratar de estudiar el tipo de relación entre TO₂ y TM₂, las que me llevaron a definir la réplica como unidad de análisis, descripción y comparación de textos dramáticos traducidos. Una vez definida esta unidad y postulada su existencia, procedí a utilizarla en el estudio del binomio textual TO₂-TM₂, aunque sin mayor éxito que utilizando otros procedimientos y otras unidades dadas por el desarrollo del argumento, como el episodio. Aun así, la utilización de la réplica me obligó a dudar de las palabras del adaptador al citar el texto fuente y dirigió mis dudas hacia el texto original, o mejor, hacia los textos originales de *A View from the Bridge*.

².- La traducción argentina, agotada hace años, estaba sólo disponible en la Biblioteca de la Fundación Juan March y por lo tanto conseguir más de un tercio de dicha traducción resultaba legalmente inviable. El caso de la versión inglesa de 1955 fue más complejo por cuanto a pesar de que prácticamente todos los estudios sobre Miller mencionan la existencia de un primer original y aunque los agentes teatrales y libreros Samuel French Ltd. dijeron poder conseguir dicha obra por los canales editoriales usuales, sólo he podido tener acceso al texto original enviado por la Biblioteca del Congreso de los EE.UU.

Antes de optar por considerar la versión de Alonso como una adaptación extrema, un texto basado en el original pero no traducción del mismo, y dado que parecía darse algún grado de equivalencia TO₂-TM₂ en ciertos fragmentos de la obra, se imponía considerar algún otro tipo de relación entre textos que la que el traductor afirmaba existía entre su versión y el original revisado por Miller. Un breve cotejo con el original de 1955 nos reveló una relación mucho más estrecha entre la versión de 1980 y este texto (TO₁), que entre dicha traducción y el original supuestamente utilizado para la edición española (TO₂). A pesar de que el texto trasladado por J.L. Alonso estaba dividido en dos actos y el original de 1955 no, y de que la versión está íntegramente escrita en prosa y el original no revisado presenta fragmentos en verso, la relación que se vislumbraba entre TO₁ y TM₂ parecía mayor que entre TO₂ y TM₂. Atendiendo al número de réplicas vemos que, si se efectúa esta improbable comparación (TO₁-TM₂), lo que tenemos es una edición escénica con características propias de una de lectura (98,7% de traducción, -11 réplicas, en números absolutos).

Pero, si tanto el texto meta argentino como el español parecen ser versiones del original de 1955, ¿cómo explicar la referencia explícita de José Luis Alonso al texto revisado por Miller y utilizado en Europa para su representación? Y, lo que parece más importante aún, ¿qué tipo de relación existe entre la traducción de Muchnik-Cotta y la de Alonso?

La respuesta parece residir no tanto en determinar cuál ha sido el original utilizado por J.L. Alonso, sino qué relaciones mantiene el texto de 1980 con el original de 1957, con la traducción argentina de 1956 y con el primer original publicado en 1955. La división en actos no nos es de gran ayuda³ y el número global de réplicas, aunque significativo, no aporta datos definitivos ni justifica la elección de un texto u otro para la comparación.

Dejando aparte el hecho de que el original de 1955 es una pieza en un acto (lo mismo que la traducción argentina) y que tanto la versión española como el original revisado de 1957 constan de dos actos, se distinguen siete secciones no alteradas ni en el proceso de revisión llevado a cabo por el autor original, ni en el proceso de traslado ejecutado por los traductores. Estas siete partes vienen delimitadas por los monólogos de uno de los personajes (Alfieri) cuando asume su papel de narrador. Se pueden observar en las cuatro ediciones ocho monólogos de Alfieri que fragmentan el texto del mismo modo en todos los textos, originales y traducciones.

Atendiendo al número de réplicas computadas en cada una de las siete secciones⁴, se puede comprobar cómo la versión argentina se diferencia sustancialmente del original de 1955 en la tercera, sexta y séptima sección con la adición de 48, 19 y 11 réplicas respectivamente. Esta sería, pues, la

³.- El TO₁ y el TM₁ constan sólo de un acto, el TO₂ y el TM₂ constan de dos actos, pero el final del primer acto y principio del segundo del TO₂ no coincide con la fragmentación del TM₂.

distribución de un fenómeno de adición más propio de ediciones escénicas que de aquéllas de lectura. Con todo, la forma en verso de ciertos pasajes, la existencia de un sólo acto y, por supuesto, la fecha de edición, apuntan a una relación estrechísima entre el original de 1955 y esta traducción.

La diferencia entre los dos originales (TO₁/TO₂), además de la supresión del verso y la redistribución del texto en dos actos, se puede ver fácilmente en la adición de réplicas en la primera parte (+83), en la tercera (+50), sexta (+10) y séptima (+23). Ya desde ahora se ve surgir cierta relación entre la versión argentina y la inglesa revisada, curiosamente en la 3^a, 6^a y 7^a sección, donde la argentina también difiere sustancialmente de la de 1955 (TO₁).

Si la comparación se realiza entre el texto trasladado por J.L. Alonso, por un lado, y los otros tres, por otro⁵, los resultados señalan una constante de supresión, interrumpida en las secciones tercera, sexta y séptima, coincidiendo así con los resultados de la comparación entre la traducción argentina y el original revisado (TM₁/TO₂). Si se compara el número de réplicas de esta versión (TM₂) con las de la traducción de 1956 (TM₁), se puede apreciar también una estrategia de supresión en todas las secciones excepto la séptima y lo mismo ocurre si comparamos este texto

⁴.- Se reflejan a continuación las cifras correspondientes al cómputo de réplicas por sección en cada texto. Como ya se ha indicado, las siete secciones vienen delimitadas por los ocho monólogos pronunciados por Alfieri.

SECCIÓN	Nº DE RÉPLICAS			
	TO ₁	TM ₁	TO ₂	TM ₂
1	112	115	195	105
2	126	125	129	112
3	136	184	186	153
4	66	66	66	62
5	117	120	120	115
6	76	95	86	85
7	231	242	254	221
TOTAL	864	947	1036	854

⁵.- Cuadro comparativo del número de réplicas por sección en la versión española de 1980 y el resto de los textos:

Sección	TO ₁ /TM ₂	TM ₁ /TM ₂	TO ₂ /TM ₂
1	-7	-10	-90
2	-14	-13	-17
3	+17	-31	-33
4	-4	-4	-4
5	-2	-5	-5
6	+9	-10	-1
7	-10	+21	+33
	-11	-52	-117

traducido por Alonso con su supuesto original (TO₂), aunque aquí las cifras son más elevadas que al comparar la versión de Alonso con el TO₁.

En resumen, la edición revisada de *A View from the Bridge* que se conoce y utiliza normalmente⁶, presenta, aparte de la división en dos actos y la supresión del verso, un total de 172 réplicas más que el original editado en 1955 junto con *A Memory of Two Mondays*. En la traducción argentina se aprecia un total de 83 réplicas más que en el TO₁, original supuestamente utilizado como fuente. Y, finalmente, la adaptación suscrita por José Luis Alonso (TM₂), que en principio sería una versión del TO₂, comparada con cualquiera de los originales o con la traducción de Muchnick-Cotta, arroja casi invariablemente un saldo global negativo y, paradójicamente, la diferencia es mayor (-117) con el «*texto perfeccionado por el autor*» (Miller 1980, contraportada) que el adaptador dice presentar.

Solamente en la cuarta y quinta sección, centro mismo del texto, se acercan los cuatro textos en número de intervenciones. Por lo demás, las dos traducciones y el original revisado se alejan del original de 1955 en la tercera y sexta parte, y el texto inglés de 1957 es el único que presenta una gran diferencia con respecto al TO₁, y a todos los demás, en la primera sección de la obra.

En apariencia al menos, la traducción argentina (según todas las predicciones, escrupulosamente fiel al texto original, por tratarse de una edición de lectura tipo) se desvía un tanto del original de 1955. La versión española publicada por MK Ediciones, como edición escénica que es, parece seguir una estrategia de traducción parcial con respecto a su declarado original, pero no con respecto al original de 1955, que es al que se ajusta según un cotejo previo. Curiosamente, la diferencia de réplicas entre el TO₁ y la traducción argentina es mayor (-83) que entre la versión de 1980 y este TO₁ (-11). En pura lógica, la traducción de 1956 debería ajustarse más al original de 1955 (único original posible puesto que la edición revisada no vio la luz hasta 1957) que la versión de 1980 que, según su artífice, parte del texto inglés revisado y que, en todo caso, se presenta como una edición escénica.

Por todo lo dicho, parecería conveniente descartar el original inglés revisado como parte de cualquiera de los dos binomios TO-TM posibles; sin embargo, la coincidencia de adiciones que se apuntaba anteriormente entre éste y la traducción argentina fundamentalmente y, en menor medida, la relación con la versión española, dirigieron el estudio de estos textos hacia una utilización tanto de los dos originales (TO₁ y TO₂) como de los dos textos meta (TM₁ y TM₂).

Se puede afirmar, tras una simple comparación del número de réplicas en la primera sección, que ninguna de las dos traducciones parte del texto original revisado, y sí se puede justificar una dependencia sustancial de

6 .- © 1957 de Arthur Miller, Penguin 1961, The Cresset Press 1957.

ambos textos meta con respecto a la obra original en un solo acto (TO₁). Como se verá más adelante, esta relación se puede constatar, con ciertas excepciones, a lo largo de gran parte del texto. No obstante, sería simplificar demasiado no querer ver una relación estrecha y discontinua entre los textos meta y el original revisado, precisamente en aquellos fragmentos donde éstos se alejan del original publicado en 1955.

Para comenzar, se comparó el texto de 1955, con la traducción argentina que, según todos los indicios, surgiría de dicho original (binomio TO₁/TM₁). Después de comparar ambos textos, y estudiando sólo aquellos fragmentos que excepcionalmente parecían no seguir el TO₁, se recurrió al texto original revisado (binomio TO₁/TO₂), por ver si las mencionadas desviaciones se incluían en la edición de 1957 lo cual podría explicar que se hubiera utilizado una versión original intermedia, posiblemente un manuscrito no publicado que ya contenía alguno de los cambios (obviamente no todos) que habrían de incluirse en la edición revisada. Por otro lado, al no haber rendido resultado alguno la comparación del texto traducido español con el original que, según sus propias indicaciones, había utilizado el traductor (binomio TM₂/TO₂), se intentó realizar el cotejo con el original de 1955 pero, en este caso (binomio TM₂/TO₁), y a pesar de que la comparación no era sólo posible, sino que se adivinaba una mayor relación entre textos, surgían cambios muy similares a los detectados en la traducción argentina. Puesto que dichos cambios eran a primera vista demasiado similares como para pasarlos por alto, decidí finalmente comparar la versión española con la traducción argentina (binomio TM₂/TM₁), puesto que presumía que dicho texto español podía ser o un plagio y/o una adaptación del texto argentino y no de un texto inglés.

Los ejemplos seleccionados que se presentan en el anexo correspondiente quieren ilustrar esta compleja red de relaciones, tratando de demostrar en primer término que la traducción argentina, aunque no en su totalidad, parece basarse en la versión inglesa de 1955. Por un lado se puede apreciar cómo muchas de las adiciones registradas entre este texto argentino y el original no revisado aparecen en la edición de 1957; por otro, el texto argentino no presenta ciertos cambios fundamentales que, de acuerdo con los estudios publicados sobre el dramaturgo⁷, Miller introdujo en la revisión de la obra. De modo que puede afirmarse que la traducción argentina sigue la primera versión de la obra en un acto, una versión que coincide en su mayoría con el original de 1955 que se maneja aquí, pero que no puede haber sido exactamente el manuscrito inglés utilizado. Puesto que la constante fundamental entre texto argentino de 1956 y el original de 1955 es una intencionada fidelidad (tanto a la forma -verso- como al contenido), los casos excepcionales en los que me he centrado probarían no tanto la ruptura de una tendencia a

7 .- Véase Bigsby 1989b: 201-7, Bigsby (ed.) 1990: 111-121, Nelson 1970: 209-225 y Carson 1982: 77-91. Estos estudios vienen a coincidir en que Miller reescribió el diálogo en prosa, dividió la obra en dos actos, reflejó a los Carbone como una pareja sin hijos y reforzó los personajes femeninos de Catherine y Bea, cambiando también el final y algunos de los monólogos de Alfieri.

la adecuación al original, sino la existencia de otro original intermedio no publicado hasta la fecha.

En segundo lugar, se trata de justificar que la mal denominada adaptación de J.L. Alonso es una copia del texto argentino y que, por lo tanto, no sólo no es una traducción o adaptación del original del que el autor de la versión pretende haber partido, sino que se trata de un plagio que, con una sólo excepción, sigue el texto traducido por Muchnik y Cotta, recortándolo y adaptándolo sin consultar aparentemente ningún original. Podría el autor de la versión haberse inspirado adicionalmente en otras versiones españolas, o representaciones europeas, pero su deuda textual lo es con el texto argentino, al que pudo tener acceso, y no con un original inglés y, mucho menos, con el revisado por Miller y publicado posteriormente en diferentes ocasiones.

En tercer lugar, se puede constatar la existencia de más de dos originales de la obra, en contra de la opinión generalizada de los estudios sobre Miller donde se habla del texto publicado en 1955 por The Viking Press (escrito parcialmente en verso y en un solo acto) y la obra revisada por Miller y publicada en 1957 por the Cresset Press primero y, en 1961 por Penguin en el Reino Unido. Es posible que existan sólo las dos ediciones que conocemos, pero es indudable que se utilizó algún otro manuscrito original intermedio para la traducción argentina, quizá enviado a través de agentes teatrales. El estatus cambiante de esta obra durante al menos tres años desde su estreno en 1955 (Miller efectuó una revisión para la representación de Londres en 1956 y otra para la puesta en escena en París en 1957) puede explicar la existencia de un texto intermedio que se descubre y constata a través de la comparación textual.

Por último, parece adecuado puntualizar que, en contra de la intención inicial de estudiar traducciones y compararlas con los originales, este estudio ha derivado en un análisis entre textos realizado con los mismos métodos que si de binomios textuales TO-TM se tratase. Todo ello parece indicar que los procesos de traducción, adaptación y revisión tendrían características comunes y presentarían similares problemáticas. Esta última cuestión, de probarse, abriría campos de estudio relacionados con la traducción como proceso y como producto que excederían con mucho los límites de los estudios de traducción literaria e, incluso, los análisis de traducciones propiamente dichas.

Presentación de ejemplos del anexo 1 (TO₁, TO₂, TM₁ Y TM₂)⁸

Los ejemplos seleccionados que se incluyen en el anexo 1 se han numerado según la sección a la que pertenecen de las siete en las que

⁸ .- El anexo 1 consta de extractos de los cuatro textos utilizados que se presentan confrontados para su mejor comparación. Se facilita el número de la sección y la referencia al número de página y edición. En el anexo 2 se presenta la clasificación de fenómenos registrados una vez efectuada la comparación.

se pueden dividir todos los textos y, consecutivamente, en los casos en que hay más de un fragmento de una misma sección. Así 2.3 se referirá a ejemplos tomados de la segunda parte siendo éste el tercer conjunto de ejemplos de tal sección. Del mismo modo, las citas se ordenan no sólo conforme a la sección a la que pertenecen, sino también atendiendo al orden en el que se encuentran en la obra. Como se puede observar, cada una de las citas va acompañada de una referencia al año de publicación y páginas. Los dos textos originales (1955 y 1957) aparecen confrontados en la parte superior de cada cuadro o conjunto de ejemplos y los dos textos traducidos (1956 y 1980) en la parte inferior. Esta disposición gráfica permite la comparación de cada uno de los cuatro textos con el resto, y particularmente de los dos originales y las dos traducciones.

Como se ha indicado, uno de los descubrimientos a los que se llega, tras una comparación textual, es la relación paradójica entre la traducción argentina (1956) y el original revisado (1957), precisamente en algunas ocasiones en que dicha traducción se desvía del original de 1955. Como se verá, lejos de demostrar una dependencia textual del TM₁ con respecto al original revisado (TO₂), estos casos de coincidencia apuntan y preconizan la existencia de un original intermedio, un manuscrito no publicado ni conocido en el que Miller habría efectuado ya algunos de los cambios que aparecen en la edición de 1957.

He querido centrar el análisis en aquellos fragmentos de la traducción argentina (138 réplicas, 15% del total) en los que se detectan desviaciones con respecto al TO₁ y que contradicen de algún modo, aunque sólo sea después de un acercamiento global, la tendencia de las ediciones de lectura a adecuarse al original, que este texto obedece en un 85% de su extensión pero parece contradecir en el 15% restante. Como, además, muchos de los cambios encontrados entre TO₁ y traducción argentina son similares o idénticos a los ocurridos entre ambos originales, parece realmente oportuno insistir en esta selección.

Antes de comenzar a reflejar los resultados de la comparación textual quiero insistir en que la mayor parte del texto argentino (un 85% para ser exactos) sigue el original de forma escrupulosa, lo que me pareció una razón más para estudiar las desviaciones. Aunque no es el propósito de este estudio microestructural constatar los cambios efectuados por el autor en la revisión del texto original, al coincidir éstos con algunas de las supuestas desviaciones de la traducción de 1956, respecto al original de 1955, se tratarán dichos cambios utilizando el mismo sistema de clasificación que si de cambios en la traducción se tratase. Como veremos, esto nos llevará, entre otras, a ciertas conjeturas sobre la existencia de una versión intermedia.

También conviene advertir que, aunque la versión de José Luis Alonso parezca ser el último término de la comparación, fue este texto el punto de

partida y, tal como se indicará en las conclusiones, el estudio de los cuatro textos es una pieza clave para entender la forma en que se ofrecen traducciones al público español.

Presentación del anexo 2 (resultados de la comparación)

Para clasificar los fenómenos localizados en la comparación textual, se ha utilizado fundamentalmente la terminología propuesta por el Dr. Santoyo para designar tipos de fenómenos observables cuando se da una desviación de equivalencia. Bajo los epígrafes de adición, supresión, modificación y error se han distribuido los casos de inequivalencia encontrados al efectuar la comparación de textos. Para evitar una larga lista de ejemplos, he optado por referirme a los textos citando el número asignado en el Anexo 1 y, cuando se estima necesario, el número de réplica dentro del ejemplo precedido por la letra «r», de modo que «2.3, r.1» hace referencia al tercer ejemplo de la segunda sección y, dentro de éste, a la primera réplica. Así, también se facilita información acerca de otros textos, o del número total de unidades afectadas (entre paréntesis).

Por un lado, tenemos la clasificación cuatripartita en tipos de incidencia referida a la comparación $TO_1 > TM_1 - TM_2$; por otro, los resultados de la comparación $TM_1 - TM_2$. Con esta doble división del anexo 2, se pretende presentar la información relativa a fenómenos de inequivalencia observados entre el original americano de 1955 y el texto meta argentino y entre estos dos y el original revisado de 1957, puesto que, como ya he indicado, los ejemplos corresponden a aquellas partes del TM_1 que se alejan del TO_1 y se acercan al TO_2 . La comparación de las mismas secciones entre el texto meta español y el argentino (que se presenta en segundo lugar en el anexo 2), se ha querido ofrecer aparte, ya que creo que ningún texto inglés se puede considerar como fuente de la versión de J.L. Alonso. En cualquier caso, ésta y otras afirmaciones que pudieran parecer gratuitas pueden constatarse fácilmente en el Anexo 1, dada la disposición de los fragmentos en los cuadros de este anexo.

Se ha pretendido con esta selección de ejemplos y fenómenos no tanto realizar un estudio exhaustivo de los cambios encontrados entre textos, sino ilustrar los tipos de desviación más representativos que ayudan a explicar la compleja red de relaciones entre los cuatro textos utilizados.

Dentro de cada una de las secciones correspondientes a los principales tipos de incidencia (**adición, supresión, modificación y error**), se han realizado las subdivisiones necesarias para acoger los fenómenos detectados en la comparación textual. Así, en de cada sección se indica si el fenómeno afecta a la réplica como unidad dramática compuesta por diálogo y marco, o a unidades del marco como la acotación, o divisiones sintácticas tradicionales como la oración o el sintagma, referidos bien al marco, bien al diálogo. Además, resultó necesario incluir fenómenos como la interpretación/adaptación, la conversión verso>prosa o la explicación (tanto en el marco como en

el diálogo) dentro de la sección dedicada a fenómenos de modificación. No se han incluido subdivisiones en el apartado que aparece bajo el epígrafe **error** y he optado simplemente por catalogar y nombrar los fenómenos encontrados.

Conclusiones de la comparación textual

A continuación se comparan las secciones de las cuatro versiones de *Panorama desde el puente* incluídas en el anexo 1 (en total un 15% de las réplicas del TM_1) siguiendo el orden y clasificación reflejado en el anexo 2, esto es, por tipos de incidencia.

Al comparar el texto original de 1955 y el texto meta de 1956 se han registrado, sobre todo, fenómenos de **adición y modificación** (alrededor de 23 casos de cada tipo) y, en menor medida, ejemplos de **supresión** (15) y de **error** (4). Algunos de los fenómenos registrados en la comparación $TO_1 - TM_1$ se pueden encontrar en el TO_2 , aunque no todos; se trata de fragmentos ya revisados en la versión intermedia que parece descubrirse tras la traducción argentina y que Miller habría mantenido en la edición revisada de 1957.

Los casos de adición afectan fundamentalmente al marco de la obra (12 fenómenos de adición de acotaciones y de oraciones dentro de éstas), al diálogo (5 casos de adición de oraciones dentro del discurso de un personaje) y a la réplica (6 casos) como unidad dramática compuesta por ambos niveles de lengua, marco y diálogo. Del total de 23 fenómenos de adición registrados, 10 se encuentran también en el texto original revisado, lo cual indica la inclusión de algunos cambios por parte del autor en la versión inglesa intermedia que parece haber sido el original utilizado en la traducción argentina. Por tanto se registran sólo trece fenómenos en la comparación $TO_1 - TM_1$, lo cual hace pensar bien en desviaciones excepcionales de la traducción con respecto al original, o bien (y esta es la hipótesis más plausible) en fragmentos traducidos de un original intermedio revisado precisamente en dichos casos con respecto al TO_1 . Se añaden, réplicas completas, acotaciones, y unidades sintácticas (oraciones, sintagmas) en ambos niveles lingüísticos, marco y diálogo.

En el siguiente ejemplo de **adición de réplicas** (6.3), tomado de una escena crucial en la obra, se aprecia tanto la coincidencia al registrar el TM_1 y el TO_2 el mismo fenómeno con respecto al primer original, como la diferencia en el número de réplicas añadidas que indica una segunda revisión, más completa, efectuada sobre el TO_2 .

<p><i>Catherine breaks free, and Eddie is spun around by Rodolpho's force, to face him.</i> EDDIE: You want something? RODOLPHO: She'll be my wife. EDDIE: But what're you gonna be? That's what I wanna know! What're you wanna be! RODOLPHO, <i>with tears of rage</i>: Don't say that to me! RODOLPHO <i>flies at him in attack. Eddie pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.</i> (1955: 137)</p>	<p>EDDIE [<i>spun round by RODOLPHO</i>]: You want something? RODOLPHO: Yes! She'll be my wife. That is what I want. My wife! EDDIE: But what're you gonna be? RODOLPHO: I show you what I be! CATHERINE: Wait outside; don't argue with him! EDDIE: Come on, show me! What're you gonna be? Show me! RODOLPHO [<i>with tears of rage</i>]: Don't say that to me! [<i>RODOLPHO flies at him in attack. EDDIE pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.</i>] (1957: 63-4)</p>
---	---

EDDIE (*A quien Rodolpho ha hecho dar la vuelta*).- ¿Quieres algo?
RODOLPHO.- Va a ser mi esposa.
EDDIE.- Pero y tú, ¿qué vas a ser?
KATHERINE.- Espérame afuera. ¡No discutas con él!
EDDIE.- ¡Eso es lo que quiero saber! ¡Qué vas a ser tú!
RODOLPHO (*con lágrimas de rabia*).- ¡No me digas eso! (*Rodolpho se lanza contra él. Eddie le aprisiona los brazos riendo, y de pronto lo besa.*)
(1956: 59-60)

Efectivamente, se puede constatar la coincidencia en cuanto a adición de réplicas con respecto al TO₁ (2 en TM₁ y 3 en TO₂); sin embargo, también se puede observar cómo el personaje de Rodolfo cambia de actitud en el texto original revisado y cómo esta nueva reacción se refleja a través de una réplica más de dicho personaje. Este puede ser un buen ejemplo ilustrador de cómo las coincidencias que se observan entre TM₁ y TO₂ obedecen al estatus de versión intermedia del original de la traducción argentina, posterior al TO₁ y, aunque ligeramente revisado, anterior al TO₂.

La intervención, tanto en el TM₁ como en el TO₂, de un personaje (Beatriz) que no aparece en TO₁, en la escena que se ofrece a continuación (5.1), hace que en esta ocasión se registre el fenómeno de adición de acotaciones en ambos TO₂ y TM₁. Sin embargo, es conveniente apuntar que este fenómeno es normalmente mucho más frecuente en la comparación TO₁-TM₁ que entre TO₁ y TO₂:

<p>EDDIE: Look, kid, I ain't her father, I'm only her uncle- MARCO: No, Eddie, if he does wrong you must tell him. What does he do wrong? EDDIE: Well, Marco, till he came here she was never out on the street till twelve o'clock at night MARCO, <i>to Rodolpho</i>: You come home early now. CATHERINE: Well, the movie ended late. EDDIE: I'm just sayin' - he thinks you always stayed out like that. I mean he don't understand, honey, see? MARCO: You come home early now, Rodolpho. (1955: 124-5)</p>	<p>EDDIE: Look, kid, I ain't her father, I'm only her uncle- BEATRICE: Well then, be an uncle then. [<i>EDDIE looks at her, aware of her criticizing force.</i>] I mean MARCO: No, Beatrice, if he does wrong you must tell him. [<i>To EDDIE</i>] What does he do wrong? EDDIE: Well, Marco, till he came here she was never out on the street till twelve o'clock at night MARCO [<i>to RODOLPHO</i>]: You come home early now. BEATRICE [<i>to CATHERINE</i>]: Well, you said the movie ended late, didn't you? CATHERINE: Yeah. BEATRICE: Well, tell him, honey [<i>To EDDIE</i>] The movie ended late. EDDIE: Look, B., I'm just sayin' - he thinks she always stayed out like that. MARCO: You come home early now, Rodolpho. (1957: 52-3)</p>
--	--

EDDIE.- Oye, muchacho, yo no soy su padre, sólo su tío...
BEATRICE.- Bueno, entonces pórtate como un tío. (*Eddie la mira, consciente de su crítica.*) En serio...
MARCO.- No, Bea, si hace algo malo hay que decírselo. (*A Eddie.*) ¿Que hace malo?
EDDIE.- Bueno, Marco, hasta que vino él, ella nunva anduvo por la calle a las doce de la noche.
MARCO (*a Rodolpho*).- Tienes que volver temprano a casa.
BEATRICE (*a Katherine*).- Pero tú dijiste que la película terminó tarde, ¿no?
KATHERINE.- Sí.
BEATRICE.- Entonces, díselo, querida. (*A Eddie.*) La película terminó tarde.
EDDIE.- Mira, Bea, lo que digo es que...él cree que ella siempre volvía tarde...
MARCO.- De ahora en adelante vuelve temprano, Rodolpho.
(1956: 48-9)

En el ejemplo 3.4 se puede comprobar cómo en la tercera réplica hay una oración añadida en el TM₁ dentro del discurso de Beatriz. En la réplica 19, también atribuida a este personaje, la referencia a los hijos de Beatriz y Eddie («tienes tus propios hijos para preocuparte») tampoco aparece en el TO₂; la **adición de oración** en la última réplica de esta sección es también un fenómeno exclusivo del TM₁, a pesar de la coincidencia entre TO₂ y TM₁ de

otros fenómenos registrados en la comparación que se ilustra en 3.4. Este caso ejemplifica la intersección de los dos conjuntos de cambios que han tenido lugar (TO₁-TO₂, TO₁-TM₁) y demuestra cómo, si bien no se puede afirmar que en las secciones recogidas en el anexo 1 el TO₁ íntegro sea el utilizado para la traducción argentina, tampoco el TO₂ lo es, y que los cambios comunes a ambos parecen apuntar la existencia de una versión intermedia.

Al comparar la traducción argentina con el original de 1955, se han registrado también veintitrés casos de **modificaciones**, de las que casi la mitad pueden encontrarse en el texto original revisado, o lo que es lo mismo, pueden pertenecer a la versión inglesa intermedia cuya existencia se pretende probar. De los diecinueve casos registrados al comparar TO₁ y TO₂, 7 se pueden encontrar sólo en el TO₂, de éstos, cinco corresponden a cambios de verso a prosa⁹ que, efectivamente, no están en la traducción argentina que mantiene esta peculiaridad de la versión de 1955.

Un fenómeno de modificación (**cambio de atribución a personaje**, 5.1, r. 14), provocado por la inclusión de un personaje (Beatriz) en la escena, nos muestra la desviación con respecto al TO₁ que comparte tanto el TO₂ como el TM₁. Hay modificaciones, como la **conversión verso>prosa**, que sólo afectan al TO₂. Tal es el caso también de la **sustitución** de vocablo en la primera réplica del ejemplo 3.2 donde Eddie dice «it's after eight» (TO₂) en lugar de «it's after four» (TO₁), o el «son más de las cuatro» del TM₁. Este fenómeno es, muy probablemente, producto de la revisión final efectuada para la edición de 1957. Casos como éste ilustran aquellos fenómenos que caen fuera de la intersección mencionada antes.

En el siguiente ejemplo (3.1) se aprecia la **sustitución de la acotación** que sigue al discurso de Alfieri en TO₁ por otra diferente en TM₁:

<p>ALFIERI: Who can ever know what will be discovered? <i>Sunlight rises on the street and house.</i> Eddie Carbone had never expected to have a destiny. <i>Eddie comes slowly, ambling, down the stairs into the street.</i> A man works, raises his family, goes bowling, Eats, gets old, and then dies. Now, as the weeks passed, there was a future, There was a trouble that would not go away. <i>Beatrice appears with a shopping bag.</i> <i>Seeing her, Eddie meets her at the stoop.</i> (1955: 106)</p>	<p>ALFIERI: Who can ever know what will be discovered? Eddie Carbone had never expected to have a destiny. A man works, raises his family, goes bowling, eats, gets old, and then dies. Now, as the weeks passed, there was a future, there was a future, there was a trouble that would not go away. <i>[The lights fade on ALFIERI, then rise on EDDIE standing at the doorway of the house. BEATRICE enters on the street. She sees EDDIE, smiles at him. He looks away.</i> <i>She starts to enter the house when EDDIE speaks.]</i> (1957: 33-4)</p>
---	--

⁹.- Este fenómeno de conversión verso > prosa, se aprecia en la presentación gráfica, no así en el estilo de los fragmentos afectados. Así se puede comprobar en 2.1, 2.3, 3.1 y 6.1, principalmente en los monólogos de Alfieri.

ALFIERI.- ¿Quién sabrá alguna vez lo que le espera?
 Eddie Carbone
 no sospechó jamás que tuviera un Destino.
 Pues el hombre trabaja, cría hijos, se divierte, come, envejece, muere.
 Pero ahora, al correr las semanas, descubriría un futuro,
 y una inquietud que se negaba a irse.
(Se apagan las luces sobre Alfieri. Se encienden en la calle. Eddie y Beatrice en la puerta.)
 (1956: 28)

Si recurrimos a la acotación correspondiente en TO₂ (un caso de **sustitución de acotación** con respecto a TO₁), comprobaremos cómo sólo la primera oración coincide. La acotación, en conjunto, como unidad, es diferente en los tres textos y parece delatar una vez más la utilización de una versión original intermedia para la realización de la traducción argentina.

Menos son los casos de **supresión** (16 entre TO₁ y TM₁, 15 entre TO₁ y TO₂), registrados en su mayoría tanto en el texto argentino como en el original revisado. Al igual que se observaba en los casos de adición, el marco parece sufrir más cambios que el diálogo y las unidades afectadas son fundamentalmente la acotación y la réplica.

Se pueden observar en el ejemplo (3.1) tres casos de **supresión de acotación**, comunes al TM₁ y al TO₂. Este es un ejemplo muy representativo no sólo porque ambos textos coincidan, sino por cuanto se refiere al marco, parte de la obra más afectada por los fenómenos de supresión. Un ejemplo de fenómeno de supresión que afecta sólo al TO₂ es la **supresión**, en este original revisado, **de la oración** «I only know that they had two children», con la que comienza el segundo monólogo de Alfieri (2.1) y que obedece a uno de los cambios efectuados por Miller en la revisión y sobre los que parece no haber duda¹⁰: el que Eddie y Beatriz aparezcan en la versión revisada como una matrimonio sin hijos.

Por razones obvias, se han catalogado **errores** sólo en la comparación del binomio TO₁-TM₁. Se han registrado cuatro casos de los cuales uno se puede también encontrar en el TM₂. Dichos casos se localizan en fragmentos que sí parecen seguir el TO₁, del mismo modo que lo hace la mayor parte de la obra o, formulándolo de otro modo, pertenecen a aquella parte de la versión original primera que Miller no modificó en la versión intermedia. Por supuesto, estos errores dejarían de ser catalogados como tales en la eventualidad de que obedecieran a cambios efectuados en dicha versión intermedia.

¹⁰.- Véase nota 7.

Se han clasificado dos casos como ejemplos de **inversión del contenido semántico**. Así, en 7.3, la acotación de la novena réplica del TO₁ «nodding, not with assurance», se ha trasladado en el TM₁ (réplica 3^a) como: «asiente con la cabeza, seguro». En 7.4 la acotación de la segunda réplica (última intervención de Eddie) comienza: «he falls forward and dies». En el texto meta argentino se puede leer «cae de espaldas y muere». Como **inadecuación de equivalencia** se ha considerado la traducción de «taxi» por «coche» en 2.3, réplicas 3 y 4, y la traducción de parte de la acotación de la réplica n^o 9 del TO₁ (7.3) «rocking back and forth in little surges» como «hamacándose en un vaivén pausado» en el TM₁ (r. 5).

En lo que respecta a la comparación entre ambos textos traducidos (TM₁ y TM₂), como se puede apreciar en el anexo 2, son numerosas las desviaciones observadas en la sección de la obra escogida. Abundan sobre todo las **modificaciones** (aproximadamente 80) de las que cerca del 50% han tenido lugar sobre el diálogo, un tercio aproximadamente lo son de réplicas (marco y diálogo a un tiempo) y el resto afectan al marco. Esta tendencia se mantiene en el caso de las **supresiones** (41) de las que la mitad afectan al diálogo, algo más de un tercio al marco y el resto (5 casos) corresponden a réplicas. De escasa incidencia, la **adición** (10 casos), se reparte entre el marco (5) y el diálogo (4). En cuanto a la sección dedicada a **errores** es de destacar, aparte de su escaso número (4), la utilización de un término que explícitamente hace referencia a un fenómeno propio del producto que se maneja, la adaptación (dificultad de comprensión en el adaptador), y, por último, el hecho de que en el TM₂ se mantiene un caso de error del TM₁.

Aunque a riesgo de insistir en lo obvio, creo que conviene advertir que los fenómenos registrados demuestran las desviaciones del TM₂ con respecto a la traducción argentina; el resto del texto, esto es, la mayoría que no se menciona, es una copia directa, palabra por palabra, del TM₁. Este fenómeno, el plagio o copia, por ser tan obvio en cualquiera de los fragmentos que se comparen, no ha sido tratado de forma aislada, del mismo modo que no he apuntado en qué ocasiones y en qué grado coinciden el TO₁ y la revisión de 1957.

También quisiera insistir en que para la selección de ejemplos he seguido el criterio de variación de TM₁ con respecto a TO₁ para, por un lado, tratar de encontrar vestigios de la primera revisión en el TO₂ (esto es, restos de la versión intermedia) y, por otro, demostrar que donde el texto argentino se desvía del TO₁, la adaptación española, como copia que es, reproduce el mismo comportamiento con una sola excepción que se comentará más adelante.

Por último, y antes de pasar a ofrecer algunos ejemplos concretos, conviene resaltar que la intención al comparar TM₁ y TM₂ ha sido demostrar la única relación posible existente entre ambos textos: el plagio-adaptación.

Como ya he indicado, la sección dedicada a fenómenos catalogados como **modificación** es, con mucho, la más nutrida (82 casos), seguida por la

supresión (41) y la adición (10) y error (4). Dentro de los casos de modificación, la **sustitución** (supresión y adición a un tiempo) de diferentes unidades (réplicas, acotaciones, oraciones y sintagmas, tanto en el marco como en el diálogo) abarca casi una cuarta parte de los ejemplos catalogados. La sustitución de una variedad lingüística (la del español de Argentina) por otra (la del español de la Península) llama poderosamente la atención. Así, en la sección 6.3, réplica 1 del texto argentino se lee en el discurso de Eddie: «Fuera de aquí. Vamos. Toma tus cosas, y mándate mudar», mientras que en el TM₂, la última oración se sustituye por otra más aceptable en España: «¡Fuera de aquí! ¡Vamos! Recoge tus cosas y lárgate». También el término «porra» del TM₁ se sustituye por el de «pelo» en el TM₂ (3.3, r. 4).

La **reducción, especificación y cambio de orden** son algunas de las etiquetas utilizadas al subclasificar los ejemplos elegidos para explicar el proceso de adaptación. Tales procesos tienen lugar sobre unidades similares a las mencionadas para la sustitución, afectando fundamentalmente al diálogo y, más específicamente, al sintagma.

Cabe mencionar aparte, el fenómeno catalogado como **interpretación o adaptación**, que ya en su misma denominación parece ser el más consustancial al proceso que ha tenido lugar entre TM₁ y TM₂. Afecta este fenómeno a casi una cuarta parte de los casos que figuran bajo el epígrafe de modificación y afecta fundamentalmente a la réplica, aunque también, y en menor medida, a la oración y al sintagma dentro del diálogo. Mención aparte merecen aquellas réplicas en las que se ha dado un fenómeno de interpretación, subclasificado como **variación de tono en un personaje** y aquellos otros, que por falta de un término mejor, se han agrupado bajo la subclasificación **confluencia de diferentes fenómenos**. Un ejemplo de esta concentración de diferentes fenómenos se puede constatar en la sección 3.3, las réplicas 12 y 14 del TM₁ se condensan en una sola en el TM₂ (r. 12) y la réplica 13 se suprime. Además, se pueden observar fenómenos de supresión de acotación y de oraciones y sintagmas, variación del orden de oraciones y sintagmas dentro del diálogo. En réplicas anteriores se puede también constatar esta concentración de fenómenos: se aprecia una sustitución de antropónimos («Giacomo» en TM₂ por «Balso» en TM₁, r.9), reducción de repetición (r.2), por mencionar sólo algunos de ellos, aunque en toda esta sección se aprecie la concentración mencionada.

<p>BEATRICE.- ¿Qué quieres decir? ¿Canta? EDDIE.- Lo que te digo, canta. Sobre la cubierta, de repente toda una canción le sale de la boca... con ademanes. ¿Sabes cómo lo llaman ahora? Muñeca de Papel, lo llaman; Canario. Es un fantoche. Baja al muelle... Un, dos, tres, teatro gratis. BEATRICE.- Bueno, es muy joven... Todavía no sabe comportarse. EDDIE.- ¡Y con esa porra! Parece una corista, qué sé yo... BEATRICE.- ¿Y qué hay? Es rubio. ¿Y? EDDIE.- Si por lo menos fuese su color natural... BEATRICE.- ¿Estás loco, o qué? <i>(Trata de voltearlo hacia ella.)</i> EDDIE. <i>(Mantiene la cabeza vuelta hacia otro lado.)</i>- ¿Por qué loco? No me gusta nada toda su manera de ser. BEATRICE.- Oye, ¿nunca en tu vida viste un tipo rubio? ¿Y Balso, el Albino? EDDIE. <i>(Volviéndose hacia ella triunfalmente.)</i>- Seguro, pero el Albino no canta, no hace esas cosas en los barcos... BEATRICE.- Bueno, a lo mejor en Italia son así. EDDIE.- Entonces, ¿por qué no canta su hermano? Marco se comporta como un hombre. A Marco nadie le hace bromas. <i>(Se separa de ella, se detiene. Ella comprende que hay un propósito determinado en él.)</i> Te digo la verdad, me sorprende que tenga que decirte todo esto. En serio, Beatrice... BEATRICE. <i>(Va hacia él, ahora resuelta.)</i>- Oye, no vas a empezar una historia aquí. EDDIE.- Yo no estoy empezando nada, pero tampoco me voy a quedar cruzado de brazos mirando. Yo no la crié para ese tipo. Te juro, Beatrice, me sorprendes; estoy esperando a que abras los ojos, pero para ti todo está perfecto. (1956: 29-30)</p>	<p>BEATRIZ.- ¿Cómo que canta? EDDIE.- Lo que te digo. Se pone a cantar, así de repente sobre la cubierta. ¡Con unos movimientos! ¿Sabes cómo le llaman? Muñeca de papel. ¡Es un fantasma! BEATRIZ.- Es muy joven y le falta aprender muchas cosas. EDDIE.- ¡Y con ese pelo! Parece una corista de cabaret... o algo peor, ¡qué sé yo! BEATRIZ.- Es rubio. ¿Qué culpa tiene él? EDDIE.- Si por lo menos fuese su color natural... BEATRIZ.- ¡Estás loco! EDDIE.- ¿Por qué loco? BEATRIZ.- ¿Nunca viste en tu vida un hombre rubio? ¿Y Giacomo, el Albino? EDDIE. <i>(Volviéndose hacia ella con un grito.)</i>- ¡Sí, claro! ¡Pero el albino no canta, ni hace cosas raras en los barcos! BEATRIZ.- Bueno, quién sabe, a lo mejor en Italia son así de alegres. EDDIE.- No. Su hermano es muy distinto y es italiano. Mario se comporta como un hombre. A él nadie le gusta bromas. Me asombra que tú no veas lo que está tan claro. Yo no la crié para que se la lleve un tipo como ése. ¿Cuándo vas a abrir los ojos? Para ti todo está bien. (1980: 22-3)</p>
--	--

La **variación de tono en un personaje** la ilustraré con la sección 6.3, réplicas 2 y 12, que se señalan en el texto. Como se puede apreciar, el personaje de Catherine, y sobre todo el de Rodolfo, parecen menos atemorizados por la actitud de Eddie y demuestran más coraje en el TM₂ que en el TM₁, en una escena importante de la obra. En la réplica segunda se suprime el sintagma «de miedo» y se sustituye la oración compuesta del discurso de Catherine por otra simple, más directa. En el caso del discurso de Rodolfo se cambia el sentido y la intención de la oración al tiempo que se funden dos acotaciones en una.

<p>EDDIE.- Fuera de aquí. Vamos. Toma tus cosas, y mándate mudar. <i>(Katherine deja la plancha y se encamina hacia el dormitorio; Eddie le agarra del brazo.)</i> ¿Adónde vas tú? KATHERINE. <i>(está temblando de miedo)</i>.- Creo que tengo que irme de aquí, Eddie. EDDIE.- No, tú no te vas a ningún lado. El que se va es él. KATHERINE.- Creo que no puedo quedarme más aquí. <i>(Se suelta el brazo, retrocede hacia el dormitorio.)</i> Lo siento, Eddie. <i>(Ve las lágrimas en los ojos de él.)</i> Pero no llores. Viviré en el barrio; te veré. Pero no puedo quedarme más aquí. Tú sabes que no puedo. <i>(Sus sollozos de lástima y de amor por él, quiebran su compostura.)</i> ¿Es que no sabes que no puedo? Lo sabes, ¿no? <i>(Se acerca a él.)</i> Deséame buena suerte. <i>(Junta las manos, implorando.)</i> ¡Oh, Eddie, no seas así! EDDIE.- Tú no te vas a ningún lado. KATHERINE.- ¡Eddie, no voy a seguir siendo una beba! Tú... <i>(De pronto él estira un brazo, la acerca hacia sí, y cuando ella lucha por soltarse, la besa en la boca.)</i> RODOLPHO.- ¡No! <i>(Tira del brazo de Eddie.)</i> ¡Basta! EDDIE. <i>(A quien Rodolpho ha hecho dar la vuelta.)</i>- ¿Quieres algo? RODOLPHO.- Va a ser mi esposa. EDDIE.- Pero y tú, ¿qué vas a ser? KATHERINE.- Espérame afuera. ¡No discutas con él! EDDIE.- ¡Eso es lo que quiero saber! ¡Qué vas a ser tú! RODOLPHO. <i>(con lágrimas de rabia)</i>.- ¡No me digas eso! <i>(Rodolpho se lanza contra él. Eddie le aprisiona los brazos riendo, y de pronto lo besa.)</i> (1956: 59-60)</p>	<p>EDDIE. <i>(De pronto.)</i> ¡Fuera de aquí! ¡Vamos! Recoge tus cosas y lárgate! <i>(Catherine va rápida hacia el dormitorio. El la agarra del brazo.)</i> ¿Tú dónde vas? CATHERINE.- <i>(Está temblando.)</i> Yo también me iré. EDDIE.- No. Tú no te vas. El que se va, y ahora mismo, es él. CATHERINE.- Yo no puedo quedarme aquí más tiempo. Me voy con Rodolfo. EDDIE.- Anda, atrévete a irte. Anda. <i>(Se acerca más. Le coge la cara entre las manos con furia, se la estruja.)</i> CATHERINE. <i>(Grita.)</i>- ¡Suéltame! EDDIE.- ¡No te irás! <i>(La besa torpemente en la boca. Ella se debate.)</i> RODOLFO. <i>(Corre y separa a EDDIE.)</i>- ¡No! EDDIE.- Tú métete en lo que te importe. RODOLFO.- Ella es lo que más me importa. Va a ser mi mujer. EDDIE.- ¿Qué ella va a ser tu mujer? ¿Te digo yo lo que tú eres? RODOLFO.- ¡Cállate de una vez! <i>(Con lágrimas de rabia se lanza contra él. Eddie le agarra por los brazos, forcejea. De pronto lo acerca a su cara y le besa.)</i> [ESTA ACOTACION CONTINUA EN 6.4] (1980: 46-7)</p>
--	---

Por lo demás, la **conversión verso>prosa** recogida en el anexo 2 no tiene más valor que el puramente gráfico como se puede observar, por ejemplo, en el segundo monólogo de Alfieri (2.1):

<p>ALFIERI.- Sólo sé que tenían dos hijos. Y que él era tan bueno como tenía que serlo. Un hombre de vida áspera y monótona. Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su hogar con su paga, y vivía. Y a las diez de esa noche terminada la cena, llegaron los dos primos. <i>(Eddie se dirige a la ventana y mira. Katherine y Beatrice levantan los platos.)</i> <i>(Las luces se apagan sobre Alfieri, y se encienden en la calle.)</i> Entra TONY, escoltando a MARCO y a RODOLPHO, cada uno con una valija. Tony se detiene, señala la casa. Se quedan mirándola un momento. (1956: 20)</p>	<p>ALFIERI.- Sólo sé que tenían dos hijos y que él era un hombre bueno y trabajador; un hombre de vida gris y monótona. Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su casa con su paga. Vivía, y a las diez de esa noche, acabada la cena, llegaron los dos primos. <i>(EDDIE va a la ventana. CATHERINE y BEATRIZ quitan la mesa.)</i> <i>(Luz sobre la calle. Entra TONI seguido de MARIO y RODOLFO, cada uno con su maleta.)</i> (1980: 16)</p>
---	--

Se aprecia un caso de inadecuación de equivalencia exactamente igual al registrado para el TM₁ (la traducción de «taxi» por «coche»), un error tipográfico, un caso de **dificultad de comprensión en el adaptador** en 6.2 («Rodolpho la lleva hacia el foro» en TM₁, «RODOLFO la lleva al fondo» en TM₂)¹¹ y un caso de **aparente comunidad de significado** (la traducción de «sensible» en el TO₂ por «sensible» en el TM₂, que pertenece al único caso excepcional en el que el adaptador parece haber utilizado, directa o indirectamente, la versión revisada).

Este caso excepcional, localizado en 7.4 y correspondiente al octavo y último monólogo del Alfieri-narrador, merece una mención aparte. En un texto (TM₂) que sigue la traducción argentina, recortándola y adaptándola y que, por lo tanto, no se puede considerar deudor del texto revisado de 1957¹² (aunque el adaptador así lo afirme), el cambio en el discurso final de Alfieri no puede ser más que una excepción que confirma la regla. Curiosamente se trata del único fragmento en el que TO₂ y TM₂ confluyen y se alejan del TO₁ y del TM₁. Esta excepción, que reproduzco a continuación, deriva directa o indirectamente de la versión revisada aunque, eso sí, suprimiendo una referencia crucial («settle for half») en esta obra y que el adaptador ya había oscurecido, o no entendido, al transcribir el primer monólogo de Alfieri¹³. Aparentemente se ha producido una modificación del final de la obra. Sin embargo, si se observa con detenimiento la sección 7.4 completa, se verá cómo el cambio de actitud de Eddie para con su esposa Beatriz en el momento de su muerte (cambio fundamental efectuado sobre la versión revisada), no está en el TM₂. De igual modo la «luz azulada» que aparece en la última acotación, no está en el TO₂ sino en el TO₁, del que es traducción el texto argentino. En esta escena final sólo el monólogo de Alfieri se aleja del TM₁ para acercarse al TO₂, las demás acotaciones y réplicas, al igual que el resto del texto meta de 1980, son una copia directa, o adaptada, de la traducción argentina.

11.- Este podría considerarse también como error tipográfico, aunque en mi opinión se trata de una transcripción errónea, o una falta de comprensión por parte del encargado de copiar y adaptar el texto argentino.

12.- Así lo prueban las referencias a los hijos de Eddie y Beatriz Carbone (suprimidas en la versión revisada) o, sin ir más lejos, la sección primera donde se constata de forma fehaciente la diferencia sustancial entre el TO₁ y el TO₂. Otros casos como la especificación de persona localizada en 6.1 entre el TO₁ (y, en este caso, también el TO₂) y el TM₁ («la mujer de Eddie» como equivalente de «his wife»), confirman que se mantiene en el TM₂, lo que prueba una vez más la dependencia del TM₂ de la traducción argentina.

13.- Esta frase crucial, traducida en el texto argentino como «transamos por mitades» se refleja en el TM₂, en el primer monólogo de Alfieri, como «partidos en dos mitades».

<p>ALFIERI: Most of the time now we settle for half, And I like it better. And yet, when the tide is right And the green smell of the sea Floats in through my window, The waves of this bay Are the waves against Siracusa, And I see a face that suddenly seems carved; The eyes look like tunnels Leading back toward some ancestral beach Where all of us once lived. And I wonder at those times How much of all of us Really lives there yet, And When we will truly have moved on, On and away from that dark place, That world that has fallen to stones? This is the end of the story. Good night. THE CURTAIN FALLS (1955: 159-160)</p>	<p>ALFIERI: Most of the time now we settle for half and I like it better. But the truth is holy, and even as I know how wrong he was, and his death useless, I tremble, for I confess that something perversely pure calls to me from his memory - not purely good. but himself purely, for he allowed himself to be wholly known and for that I think I will love him more than all my sensible clients. And yet, it is better to settle for half, it must be! And so I mourn him -I admit it- with a certain ... alarm. CURTAIN (1957:84-5)</p>
<p>ALFIERI.- Pues bien, como decía, ahora, casi siempre, transamos por mitades y a mí me gusta más. Y sin embargo, cuando hay una buena marea y el verde olor del mar entra por mi ventana, las olas de ese mar son las mismas que bañan Siracusa y veo un rostro que de pronto parece cincelado, los ojos, como túneles que llevarán de vuelta a una playa ancestral donde una vez vivimos todos. Y me pregunto en tales ocasiones cuánto de nosotros mismos vive allá todavía, y me pregunto si alguna vez podremos avanzar dejando atrás la oscuridad antigua de aquel mundo caído entre las piedras. Este es el final de la historia. Buenas noches. (Se apaga la luz.) TELON (1956: 79-80)</p>	<p>ALFIERI.- A pesar de que sabía lo equivocado que estaba y lo inútil que fue su muerte, cada vez que recuerdo lo que pasó, tiemblo y pienso que algo perversamente puro me llama desde su recuerdo. Eddie Carbone era como un libro abierto. Nos dejaba ver siempre el interior de sus entrañas. Quizás por eso le quise más que a cualquier otro de mis clientes, más inteligentes y sensibles. Sien- to y recuerdo su muerte con dolor e impotencia. Aquel último porque fue uno de esos tantos por- qués que jamás podrán ser contestados. Eddie Carbone, ¿por qué?, ¿por qué?... TELON (1980: 62-3)</p>

Creo que tanto a través de la reducida selección de ejemplos citados más arriba, como por medio de la clasificación reflejada en el anexo 2, quedan demostradas como ciertas las hipótesis formuladas al plantear el estudio microestructural de esta obra.

En primer lugar, parece probado que la mayor parte de la traducción argentina muestra una estrategia de adecuación al original de 1955. Precisamente en los fragmentos escogidos para la selección del anexo 1 (en los que el TM₁ se aleja del original) se comprueba que, efectivamente, el TM₁ es una traducción localizada en el polo de adecuación, ya que, lejos de descubrir

excepciones a esta estrategia, se han mostrado evidencias de que el original utilizado no coincide ni con el TO₁ ni con el TO₂ (aunque en ambos se encuentren coincidencias con el TO-intermedio). La traducción argentina es una traducción adecuada al texto original intermedio, cuya existencia se sugiere aquí. Esta conclusión corrobora la primera impresión que los datos del estudio preliminar aportaban, pero contradice los datos obtenidos en el estudio macroestructural que apuntaban una tendencia del texto meta argentino a alejarse del polo de adecuación donde se localizan generalmente este tipo de ediciones de lectura.

Esta primera conclusión, relativa a la comparación textual TO₁-TM₁-TO₂, me lleva a formular una segunda, esto es, que ninguna de las dos versiones inglesas que se manejan normalmente, ha sido la utilizada para realizar la traducción argentina. La versión intermedia que se adivina tras el TM₁ sería un manuscrito facilitado por los agentes teatrales del dramaturgo (nótese las diferencias localizadas en el marco de la obra) al traductor-editor argentino. Dicho texto, deudor en su mayoría del TO₁, incluiría ya algunas de las revisiones que se pueden ver en la edición de 1957, pero no aquellas que modificaron sustancialmente la obra para su representación en Londres (y más tarde, en París) y para su edición, con nuevo *copyright*, en 1957¹⁴.

Así mismo, parece claro y probado que la edición escénica de la obra, publicada en 1980, es una copia (ligeramente adaptada) del texto argentino. Esta constatación me lleva no sólo a afirmar que este texto meta no es una traducción (aunque haya funcionado como tal en el sistema teatral español), sino a apuntar una posible fuente de textos teatrales meta en nuestro país. Sugiero que, lejos de ser éste un caso aislado, puede resultar un ejemplo de una forma de proceder común entre el colectivo de adaptadores-traductores españoles. La idea apuntada al comienzo de este estudio, de que las traducciones de obras editadas en Argentina bien pudieran haber servido como cantera para la escena española va, creo yo, tomando forma. Esta conclusión no sólo no contradice cualquier hipótesis formulada en vista de la información recogida en el estudio preliminar o en el macroestructural (donde se distinguía una edición escénica tipo), sino que plantea implicaciones que van más allá del estudio de traducciones.

La última reflexión sobre la comparación microestructural de *Panorama/View* se refiere al hecho, quizá sorprendente, de que un estudio de traducciones dramáticas haya derivado en un análisis de procesos de traducción, adaptación y revisión que se han llevado a cabo con similares procedimientos y utilizando igual terminología. La manipulación intra o interlingüística de textos parece compartir una serie de características que convendría explorar a fondo.

14. - Me refiero a las modificaciones mencionadas en la nota 7, relativas a la división en dos actos, la supresión del verso, la modificación sustancial de los papeles femeninos de Beatrice y Catherine y la presentación de los Carbone como una pareja sin hijos. La mayor parte de estos cambios se ven claramente en la primera sección de la obra, entre el primer monólogo de Alfieri y el segundo.

Anexo 1 (extractos de los TM y TO)

SECCIÓN¹ 2.1

<p>ALFIERI: I only know that they had two children; He was as good a man as he had to be In a life that was hard and even. He worked on the piers when there was work, He brought home his pay, and he lived. And toward ten o'clock of that night, After they had eaten, the cousins came. While he is speaking Eddie goes to the window and looks out. Catherine and Beatrice clear the dishes. Eddie sits down and reads the paper. Enter Tony, escorting Marco and Rodolpho, each with a valise. Tony halts, indicates the house. They stand for a moment, looking at it. (1955: 96)</p>	<p>ALFIERI: He was as good a man as he had to be in a life that was hard and even. He worked on the piers when there was work, he brought home his pay, and he lived. And towards ten o'clock that night, after they had eaten, the cousins came. [The lights fade on ALFIERI and rise on the street.] [Enter TONY, escorting MARCO and RODOLPHO, each with a valise, TONY halts, indicates the house. The stand for a moment looking at it.] (1957:26)</p>
<p>ALFIERI.- Sólo sé que tenían dos hijos. Y que él era tan bueno como tenía que serlo. Un hombre de vida áspera y monótona. Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su hogar con su paga, y vivía. Y a las diez de esa noche terminada la cena, llegaron los dos primos. (Eddie se dirige a la ventana y mira. Katherine y Beatrice levantan los platos.) (Las luces se apagan sobre Alfieri, y se encienden en la calle.) Entra TONY, escoltando a MARCO y a RODOLPHO, cada uno con una valija. Tony se detiene, señala la casa. Se quedan mirándola un momento. (1956: 20)</p>	<p>ALFIERI.- Sólo sé que tenían dos hijos y que él era un hombre bueno y trabajador; un hombre de vida gris y monótona. Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su casa con su paga. Vivía, y a las diez de esa noche, acabada la cena, llegaron los dos primos. (EDDIE va a la ventana. CATHERINE y BEATRIZ quitan la mesa.) (Luz sobre la calle. Entra TONI seguido de MARIO y RODOLFO, cada uno con su maleta.) (1980: 16)</p>

1.- A continuación se indican las páginas correspondientes a cada sección en las diferentes ediciones.

SECCIÓN	1955 View	1957 View	1956 Panorama	1980 Panorama
1	86-96	11-25	10-20	9-16
2	96-106	26-33	20-28	16-22
3	106-115	33-45	28-39	22-29
4	115-121	45-49	39-44	30-34
5	121-130	49-58	44-53	35-42
6	130-138	59-65	53-60	42-47
7	138-160	65-85	60-80	47-63

SECCIÓN 2.2

<p>RODOLPHO: This will be the first house I ever walked into in America! MARCO: Sssh! Come. <i>They mount the stoop.</i> RODOLPHO: Imagine! She said they were poor! MARCO: Ssh! <i>They pass between the columns. Light rises inside the apartment. Eddie, Catherine, Beatrice hear and raise their heads toward the door. Marco knocks. Beatrice and Catherine look to Eddie, who rises and goes and opens the door. Enter Marco and Rodolpho, removing their caps.</i> (1955: 97)</p>	<p>RODOLPHO: This will be the first house I ever walked into in America! RODOLPHO: Imagine! She said they were poor! MARCO: Ssh! Come. <i>[They go to the door. MARCO knocks. The lights rise in the room. EDDIE goes and opens the door. Enter MARCO and RODOLPHO, removing their caps. BEATRICE and CATHERINE enter from the kitchen. The lights fade in the street.]</i> (1957: 26)</p>
<p>RODOLPHO.- Esta es la primera casa de América donde voy a entrar. ¡Imagínate! ¡Y escribí que eran pobres! MARCO.- ¡Chist! Ven. <i>(Cruzan hacia la puerta. Marco golpea. La luz se enciende en la habitación. Eddie acude a abrir. Entran Marco y Rodolpho, quitándose las gorras. Beatrice y Katherine entran desde la cocina. Las luces se apagan en la calle.)</i> (1956: 20)</p>	<p>RODOLFO.- Esta es la primera casa de América en donde voy a poner un pie. ¡Imagínate! ¡Y nos decían en las cartas que eran pobres! <i>(Están cerca de la puerta. MARIO llama. EDDIE sale a abrir. Entran MARIO y RODOLFO, quitándose las gorras.)</i> (1980: 16)</p>

SECCIÓN 2.3

<p>RODOLPHO: It's terrible We stand around all day in the piazza, Listening to the fountain like birds. <i>He laughs.</i> Everybody waits only for the train. BEATRICE: What's on the train? RODOLPHO: Nothing. But if there are many passengers And you're lucky you make a few lire To push the taxi up hill. <i>Enter Catherine, who sits, listens.</i> BEATRICE: You gotta push a taxi? RODOLPHO, <i>with a laugh:</i> Oh, sure! It's a feature in our town. The horses in our town are skinnier than goats. So if there are too many passengers We help to push the carriages up to the hotel. <i>He laughs again.</i> In our town the horses are only for the show. CATHERINE: Why don't you have automobile taxis? RODOLPHO: There is one- we push that too. <i>They laugh.</i> (1955: 99-100)</p>	<p>RODOLPHO[<i>laughing</i>]: It's terrible! We stand around all day in the piazza, listening to the fountain like birds. Everybody waits only for the train. BEATRICE: What's on the train? RODOLPHO: Nothing. But if there are many passengers and you're lucky you make a few lire to push the taxi up the hill. <i>[Enter CATHERINE; she listens.]</i> BEATRICE: You gotta push a taxi? RODOLPHO[<i>laughing</i>]: Oh, sure! It's a feature in our town. The horses in our town are skinnier than goats. So if there are too many passengers we help to push the carriages up to the hotel. <i>[He laughs.]</i> In our town the horses are only for show. CATHERINE: Why don't you have automobile taxis? RODOLPHO: There is one. We push that too. <i>[They laugh.]</i> Everything in our town, you gotta push! (1957: 28)</p>
<p>RODOLPHO.- Es terrible Vagamos todo el día por la plaza escuchando la fuente, como pájaros. <i>(Ríe.)</i> Y todo el mundo espera la llegada del tren. BEATRICE: ¿Qué trae el tren? RODOLPHO: Nada. Pero si hay pasajeros y si hay suerte, se ganan unas liras empujando coches cuesta arriba. <i>(Entra Katherine por la derecha, y escucha.)</i> BEATRICE: ¿Tienen que empujar los coches? RODOLPHO <i>(ríe)</i>.- ¡Oh, claro! Es una cosa ya clásica en mi aldea. Allá los caballos son más flacos que las cabras. De modo que si hay muchos pasajeros hay que empujar los coches al hotel. <i>(Ríe.)</i> En mi aldea los caballos están sólo de adorno. KATHERINE: ¿Por qué no tienen taxis automóviles? RODOLPHO: Hay uno... A ése también los empujamos. <i>(Ríen todos.)</i> (1956: 22-3)</p>	<p>RODOLFO.- Hay poco que hacer. Durante el día pasear alrededor de la fuente de la plaza escuchando los pájaros. <i>(Ríe.)</i> Y esperar la llegada del tren. BEATRICE.- ¿Esperar qué? RODOLFO.- Si hay pasajeros y si hay suerte se pueden ganar unas liras empujando los coches cuesta arriba. <i>(Entra Catherine y escucha.)</i> BEATRICE: ¿Empujáis los coches? RODOLFO <i>(ríe)</i>.- ¡Es ya típico de mi pueblo! Allí los caballos están más flacos que las cabras. Por eso, si hay muchos viajeros, hay que empujar los coches hasta el hotel. <i>(Ríe más.)</i> En mi pueblo los caballos están sólo de adorno. CATHERINE: ¿No hay taxis? RODOLFO: Hay uno... y también lo tenemos que empujar. <i>(Ríen todos.)</i> (1980: 18)</p>

SECCIÓN 2.4

<p>BEATRICE: Can't you get a job in that place? RODOLPHO: Andreola got better. He's a baritone, very strong; otherwise I- MARCO: He sang too loud. RODOLPHO: Why too loud! MARCO: Too loud. The guests in that hotel are all Englishmen. They don't like too loud. RODOLPHO: Then why did they throw so much money? MARCO: They pay for your courage. <i>To Eddie</i>: The English like courage, but once is enough. RODOLPHO, <i>to all but Marco</i>: I never heard anybody say it was too loud. (1955: 103-4)</p>	<p>BEATRICE: Can't you get a job in that place? RODOLPHO: Andreola got better. He's a baritone, very strong. <i>[Beatrice laughs]</i> MARCO: <i>[regretfully, to BEATRICE]</i>: He sang too loud. RODOLPHO: Why too loud? MARCO: Too loud. The guests in that hotel are all Englishmen. They don't like too loud. RODOLPHO <i>[to CATHERINE]</i>: Nobody ever said it was too loud! MARCO: I say. It was too loud. <i>[To BEATRICE]</i> I knew it as soon as he started to sing. Too loud. RODOLPHO: Then why did they throw so much money? MARCO: They payed for your courage. The English like courage. But once is enough. RODOLPHO <i>[to all but MARCO]</i>: I never heard anybody say it was too loud. (1957: 31-2)</p>
<p>BEATRICE.- ¿Y no pudiste conseguir trabajo allí? RODOLPHO.- Andreola mejoró. Es barítono; muy potente. <i>(Beatrice ríe.)</i> MARCO <i>(a Beatrice)</i>.- Cantó demasiado fuerte. RODOLPHO.- ¿Por qué demasiado fuerte? MARCO.- Demasiado fuerte. Los huéspedes del hotel son todos ingleses. No les gusta demasiado fuerte. RODOLPHO <i>(a Katherine.)</i> .- Oh, nadie dijo que fuera demasiado fuerte. MARCO.- Yo lo digo. Fué demasiado fuerte. <i>(A Beatrice.)</i> Me di cuenta apenas empezó a cantar. Demasiado fuerte. RODOLPHO.- ¿Entonces por qué me tiraron tanto dinero...? MARCO.- Pagaban tu coraje. El coraje les gusta a los ingleses. Pero una vez, y basta. RODOLPHO <i>(a todos, menos a Marco)</i>.- Yo, a nadie oí que dijera que fué demasiado fuerte... (1956: 26)</p>	<p>BEATRIZ.- ¿Y por qué no te quedaste en ese hotel a trabajar? RODOLFO.- Andreola se puso bueno y yo me tuve que ir a la porra. (1980: 20)</p>

SECCIÓN 3.1

<p>ALFIERI: Who can ever know what will be discovered? <i>Sunlight rises on the street and house.</i> Eddie Carbone had never expected to have a destiny. <i>Eddie comes slowly, ambling, down the stairs into the street.</i> A man works, raises his family, goes bowling, Eats, gets old, and then dies. Now, as the weeks passed, there was a future, There was a trouble that would not go away. <i>Beatrice appears with a shopping bag. Seeing her, Eddie meets her at the stoop.</i> (1955: 106)</p>	<p>ALFIERI: Who can ever know what will be discovered? Eddie Carbone had never expected to have a destiny. A man works, raises his family, goes bowling, eats, gets old, and then dies. Now, as the weeks passed, there was a future, there was a trouble that would not go away. <i>[The lights fade on ALFIERI, then rise on EDDIE standing at the doorway of the house. BEATRICE enters on the street. She sees EDDIE, smiles at him. He looks away. She starts to enter the house when EDDIE speaks.]</i> (1957: 33-4)</p>
<p>ALFIERI.- ¿Quién sabrá alguna vez lo que le espera? Eddie Carbone no sospechó jamás que tuviera un Destino. Pues el hombre trabaja, cría hijos, se divierte, come, envejece, muere. Pero ahora, al correr las semanas, descubría un futuro, y una inquietud que se negaba a irse. <i>(Se apagan las luces sobre Alfieri. Se encienden en la calle. Eddie y Beatrice en la puerta.)</i> (1956: 28)</p>	<p>ALFIERI.- ¿Quién sabrá alguna vez lo que le espera? Eddie Carbone no sospechó jamás que tuviera un Destino. El hombre trabaja, cría hijos, se divierte, come, envejece, muere. Pero un día Eddie Carbone descubrió que tenía un futuro. <i>(Baja de luz en el despacho de ALFIERI. Sube en la calle. EDDIE y BEATRICE en la puerta de la casa.)</i> (1980: 22)</p>

SECCIÓN 3.2

<p>EDDIE: It's after four. BEATRICE: Well, it's a long show at the Paramount. EDDIE: They must've seen every picture in Brooklyn by now. He's supposed to stay in the house when he ain't working. He ain't supposed to go advertising himself. BEATRICE: So what am I gonna do? EDDIE: Last night they went to the park. You know that? Louis seen them in the park. BEATRICE: She's goin' on eighteen, what's so terrible? EDDIE: I'm responsible for her BEATRICE: I just wish once in a while you'd be responsible for me, you know that? EDDIE: What're you beefin'? BEATRICE: You don't know why I'm beefin'? <i>He turns away, making as though to scan the street, his jaws clamped.</i> What's eatin' you? You're gonna bust your teeth, you grind them so much in bed, you know that? It's a factory all night. <i>He doesn't answer, looks peeved.</i> What's the matter, Eddie? EDDIE: It's all right with you? You don't mind this? BEATRICE: Well what you want, keep her in the house a little baby all her life? What do you want, Eddie? EDDIE: That's what I brung her up for? For that character? BEATRICE: Why? He's a nice fella. Hard workin', he's a good-lookin' fella. EDDIE: That's good-lookin'! BEATRICE: He's handsome, for God's sake. EDDIE: He gives me the heeby-jebbies. I don't like his whole way. BEATRICE, <i>smiling</i>: You're just jealous, that's all. EDDIE: Of <i>him</i>? Boy, you don't think much of me. BEATRICE, <i>going to him</i>: What are you worried about? She knows how to take care of herself. EDDIE: She don't know nothin'. He's got her rollin'; you see the way she looks at him? The house could burn down she wouldn't know. BEATRICE: Well, she's got a boy-friend finally, so she's excited. So? EDDIE: He sings on the ships, didja know that? (1955: 106-7)</p>	<p>EDDIE: It's after eight. BEATRICE: Well, it's a long show at the Paramount. EDDIE: They must've seen every picture in Brooklyn by now. He's supposed to stay in the house when he ain't working. He ain't supposed to go advertising himself. BEATRICE: Well, that's his trouble, what do you care? If they pick him up they pick him up, that's all. Come in the house. EDDIE: What happened to the stenography? I don't see her practise no more. BEATRICE: She'll get back to it. She's excited, Eddie. EDDIE: She tell you anything? BEATRICE <i>(comes to him, now the subject is opened)</i>: What's the matter with you? He's a nice kid, what do you want from him? EDDIE: That's a nice kid? He gives me the heeby-jebbies. BEATRICE <i>(smiling)</i>: Ah, go on, you're just jealous. EDDIE: Of <i>him</i>? Boy, you don't think much of me. BEATRICE: I don't understand you. What's so terrible about him? EDDIE: You mean is all right with you? That's gonna be her husband? BEATRICE: Why? He's a nice fella, hard workin', he's a good-lookin' fella. EDDIE: He sings on the ships, didja know that? (1957:34)</p>
<p>EDDIE: Son más de las cuatro. BEATRICE: Bueno, en el Paramount el programa es largo. EDDIE: A esta hora deben haber visto todas las películas que están dando en Brooklyn. Cuando no trabaja, él debería quedarse en casa. No puede andar exhibiéndose por ahí. BEATRICE: Bueno, eso es asunto suyo... ¿Qué te importa? Si lo pescan, lo pescan a él, y eso es todo. Entra. EDDIE: Y a ella, ¿qué le pasó con la taquigrafía? Ya no la veo practicar más. BEATRICE: Ya volverá. Está excitado, Eddie. EDDIE: ¿Te ha contado algo? BEATRICE <i>(se acerca a él, ahora que el tema ha quedado plantado)</i>: ¿Qué te pasa? Es un buen muchacho, ¿qué pretendes de él? EDDIE: ¿Un buen muchacho? A mí me pone la piel de gallina. BEATRICE <i>(sonríe)</i>: Ah, vamos, estás celoso. EDDIE: ¿De él? No tienes una gran opinión de mí. BEATRICE: No te entiendo. ¿Qué tiene de horrible? EDDIE: ¿Quieres decir que tú lo encuentras bien? Eso... ¿será su marido? BEATRICE: ¿Por qué no? Es simpático, trabajador, buen mozo. EDDIE: Canta en los barcos, ¿sabías? (1956:28-9)</p>	<p>EDDIE: Son más de las cuatro. BEATRICE: ¿Y qué? En el cine Palace dan siempre programa doble. EDDIE: Por la hora que es, tienen tiempo de haber visto todas las películas que dan en Brooklyn. Cuando no trabaja, debería quedarse en casa. Hace mal en ir exhibiéndose por ahí. BEATRICE: Bueno, eso es asunto suyo... ¿Y a ti qué te importa? Si le cogen, le cogen a él. Nada más. Anda, entra. EDDIE: ¿Y Caty? ¿Se ha peleado con la taquigrafía? Ya no la veo practicar. BEATRICE <i>(Se acerca a él.)</i>: ¿Qué te pasa? Es un buen muchacho. EDDIE: ¿Un buen muchacho? A mí me pone a parir. Me da grima nada más verle. BEATRICE <i>(Ríe.)</i>: ¡Huy! Estás celoso. EDDIE: ¿De ese retino? ¿Bonita opinión tienes de mí! BEATRICE: No está bien que digas de él esas cosas. EDDIE: Tú lo encuentras maravilloso para Caty, ¿verdad? BEATRICE: ¿Por qué no? Es simpático, trabajador, guapo... EDDIE: Canta en los barcos, ¿sabías? (1980:22)</p>

SECCIÓN 3.3

<p>BEATRICE: What do you mean, he sings? EDDIE: He sings. Right on the deck, all of a sudden-a whole song. They're callin' him Paper Doll, now. Canary. he's like a weird. Soon as he comes onto the pier it's a regular free show. BEATRICE: Well, he's a kid; he don't know how to behave himself yet. EDDIE: And with that wacky hair; he's like a chorus girl or sump'm. BEATRICE: So he's blond, so- EDDIE, <i>not looking at her</i>: I just hope that's his regular hair, that's all I hope. BEATRICE, <i>alarmed</i>: You crazy or sump'm? EDDIE, <i>only glancing at her</i>: What's so crazy? You know what I heard them call him on Friday? I was on line for my check, somebody calls out, «Blondie!» I turn around, they're callin' him! Blondie now! BEATRICE: You never seen a blond guy in your life? What about Whitey Balso? EDDIE: Sure, but Whitey don't sing; he don't do like that on the ships- BEATRICE: Well, maybe that's the way they do in Italy. EDDIE: Then why don't his brother sing? Marco goes around like a man; nobody kids Marco. <i>He shifts, with a glance at her.</i> I don't like him, B. And I'm tellin' you now, I'm not gonna stand for it. For that character I didn't brung her up. (1955:107-8)</p>	<p>BEATRICE: What do you mean, he sings? EDDIE: Just what I said, he sings. Right on the deck, all of a sudden, a whole song comes out of his mouth - with motions. You know what they're callin' him now? Paper Doll they're callin' him, Canary. He's like a weird. He comes out on the pier, one-two-three, it's a regular free show. BEATRICE: Well, he's a kid; he don't know how to behave himself yet. EDDIE: And with that wacky hair; he's like a chorus girl or sump'm. BEATRICE: So he's blond, so- EDDIE: I just hope that's his regular hair, that's all I hope. BEATRICE: You crazy or sump'm? <i>[She tries to turn him to her.]</i> EDDIE <i>[he keeps his head turned away]</i>: What's so crazy? I don't like his whole way. BEATRICE: Listen, you never seen a blond guy in your life? What about Whitey Balso? EDDIE <i>[turning to her victoriously]</i>: Sure, but Whitey don't sing; he don't do like that on the ships. BEATRICE: Well, maybe that's the way they do in Italy. EDDIE: Then why don't his brother sing? Marco goes around like a man; nobody kids Marco. <i>[He moves from her, huts. She realizes there is a campaign solidified in him.]</i> I tell you the truth I'm surprised I have to tell you all this. I mean I'm surprised, B. BEATRICE <i>[she goes to him with purpose now]</i>: Listen, you ain't gonna start nothin' here. EDDIE: I ain't startin' nothin', but I ain't gonna stand around lookin' at that. For that character I didn't bring her up. I swear, B., I'm surprised at you; I sit there waitin' for you to wake up but everything is great with you. (1957: 34-5)</p>
<p>BEATRICE: ¿Qué quieres decir? ¿Canta? EDDIE: Lo que te digo, canta. Sobre la cubierta, de repente toda una canción le sale de la boca... con ademanes. ¿Sabes cómo lo llaman ahora? Muñeca de Papel, lo llaman; Canario. Es un fantoche. Baja al muelle... Un, dos, tres, teatro gratis. BEATRICE: Bueno, es muy joven... Todavía no sabe comportarse. EDDIE: ¡Y con esa porra! Parece una corista, qué sé yo... BEATRICE: ¿Y qué hay? Es rubio, ¿Y? EDDIE: Si por lo menos fuese su color natural... BEATRICE: ¿Estás loco, o qué? <i>(Trata de volverlo hacia ella.)</i> EDDIE <i>(mantiene la cabeza vuelta hacia otro lado)</i>: ¿Por qué loco? No me gusta nada toda su manera de ser. BEATRICE: Oye, ¿nunca en tu vida viste un tipo rubio? ¿Y Balso, el Albino? EDDIE <i>(volviéndose hacia ella triunfalmente)</i>: Seguro, pero el Albino no canta, no hace esas cosas en los barcos... BEATRICE: Bueno, a lo mejor en Italia son así. EDDIE: Entonces, ¿por qué no canta su hermano? Marco se comporta como un hombre. A Marco nadie le hace bromas. <i>(Se separa de ella, se detiene. Ella comprende que hay un propósito determinado en él.)</i> Te digo la verdad, me sorprende que tenga que decirte todo esto. En serio, Beatrice... BEATRICE <i>(Va hacia él, ahora resuelta)</i>: Oye, no vas a empezar una historia aquí. EDDIE: Yo no estoy empezando nada, pero tampoco me voy a quedar cruzado de brazos mirando. Yo no la crié para ese tipo. Te juro, Beatrice, me sorprende; estoy esperando a que abras los ojos, pero para ti todo está perfecto. (1956: 29-30)</p>	<p>BEATRIZ: ¿Cómo que canta? EDDIE: Lo que te digo. Se pone a cantar, así de repente sobre la cubierta. ¿Con unos movimientos! ¿Sabes cómo le llaman? Muñeca de papel. ¿Es un fantasma! BEATRIZ: Es muy joven y le falta aprender muchas cosas. EDDIE: ¡Y con ese pelo! Parece una corista de cabaret... o algo peor, ¡qué sé yo! BEATRIZ: Es rubio. ¿Qué culpa tiene él? EDDIE: Si por lo menos fuese su color natural... BEATRIZ: ¿Estás loco? EDDIE: ¿Por qué loco? BEATRIZ: ¿Nunca viste en tu vida un hombre rubio? ¿Y Giacomo, el Albino? EDDIE <i>(Volviéndose hacia ella con un grito.)</i>: ¡Sí, claro! ¡Pero el albino no canta, ni hace cosas raras en los barcos! BEATRIZ: Bueno, quién sabe, a lo mejor en Italia son así de alegres. EDDIE: No. Su hermano es muy distinto y es italiano. Mario se comporta como un hombre. A él nadie le gusta bromas. Me asombra que tú no teas lo que está tan claro. Yo no la crié para que se la lleve un tipo como ése. ¿Cuándo vas a abrir los ojos? Para ti todo está bien. (1980: 22-3)</p>

SECCIÓN 3.4

<p>BEATRICE: All right-well, go tell her, then. EDDIE: How am I gonna tell her? She won't listen to me, she can't even see me. I come home, she's in a dream. Look how thin she got, she could walk through a wall- BEATRICE: All right, listen- EDDIE: It's eatin' me out, B. I can't stand to look at his face. And what happened to the stenography? She don't practice no more, does she? BEATRICE: All right, listen. I want you to lay off, you hear me? Don't work yourself up. You hear? This is her business. EDDIE: B, he's takin' her for a ride! BEATRICE: All right, that's her ride. It's time already; let her be somebody else's Madonna now. Come on, come in the house, you got your own to worry about. <i>She glances around.</i> She ain't gonna come any quicker if you stand on the street, Eddie. It ain't nice. EDDIE: I'll be up right away. I want to take a walk. <i>He walks away.</i> BEATRICE: Come on, look at the kids for once. EDDIE: I'll be up right away. Go ahead. BEATRICE, <i>with a shielded tone:</i> Don't stand around, please. It ain't nice. I mean it. <i>She goes into the house. He reaches the upstage right extremity, stares at nothing for a moment; then, seeing someone coming, he goes to the railing downstage and sits, as Louis and Mike enter and join him.</i> (1955: 108-9)</p>	<p>BEATRICE: No, everything ain't great with me. EDDIE: No? BEATRICE: No. But I got other worries. EDDIE: Yeah. [<i>He is already yawning.</i>] BEATRICE: Yeah, you want me to tell you? EDDIE [<i>in retreat</i>]: Why? What worries you got? BEATRICE: When am I gonna be your wife again, Eddie? EDDIE: I ain't been feelin' good. They bother me since they came. BEATRICE: It's almost three months you don't feel good; they're only here a couple of weeks. It's three months, Eddie. EDDIE: I don't know B. I don't want to talk about it. BEATRICE: What's the matter, Eddie, you don't like me, heh? EDDIE: What do you mean, I don't like you? I said I don't feel good, that's all. BEATRICE: Well, tell me, am I doing something wrong? Talk to me. EDDIE [<i>Pause. He can't speak, then</i>]: I can't. I can't talk about it. BEATRICE: Well tell me what- EDDIE: I got nothin' to say about it! [<i>She stands for a moment; he is looking off; she turns to go into the house.</i>] EDDIE: I'll be all right, B.; just lay off me, will ya? I'm worried about her. BEATRICE: The girl is gonna be eighteen years old, it's time already. EDDIE: B, he's taking her for a ride! BEATRICE: All right, that's her ride. What're you gonna stand over her till she's forty? Eddie, I want you to cut it out now, you hear me? I don't like it! Now come in the house. EDDIE: I want to take a walk, I'll be right away. BEATRICE: They ain't goin' to come any quicker if you stand in the street. It ain't nice, Eddie. EDDIE: I'll be right away. Go ahead. [<i>He walks off. She goes into the house. EDDIE glances up the street, sees LOUIS and MIKE coming, and sits on an iron railing. LOUIS and MIKE enter.</i>] (1957:35-7)</p>
<p>BEATRICE- No, para mí todo no está perfecto. EDDIE- ¿No? BEATRICE- No, para mí todo no está bien. Tengo otras preocupaciones. EDDIE- Ajá. [<i>Ya se está debilitando.</i>] BEATRICE- Ajá, ¿qué quieres que te cuente? EDDIE [<i>en retirada</i>]- ¿Por qué? ¿Qué preocupaciones tienes? BEATRICE- ¿Cuándo volveré a ser tu mujer, Eddie? EDDIE- No me he sentido bien. Me molestan desde que llegaron. BEATRICE- Ya van casi tres meses que no te sientes bien; y ellos hace sólo dos semanas que están aquí. Tres meses, Eddie. EDDIE- No sé, Beatrice. No quiero hablar de eso. BEATRICE- ¿Qué pasa, Eddie? No te gusto, ¿eh? EDDIE- ¿Qué quieres decir con que no me gustas? Te dije que no me siento bien, nada más. BEATRICE- Bueno, dime. ¿Estoy haciendo algo malo? Háblame. EDDIE [<i>pausa. No puede hablar. Luego...</i>]- No puedo. No puedo hablar de eso. BEATRICE- Bueno, dime qué... EDDIE- ¿No tengo nada que decir [<i>Ella está inmóvil un momento, él mira hacia otro lado; ella se vuelve y va a entrar en la casa.</i>] Ya pasará, Bea; déjame tranquilo, ¿quieres? Esa muchacha me tiene preocupado. BEATRICE- Ya va a cumplir dieciocho años. Ya es hora. EDDIE- ¡Bea! ¡Se está burlando de ella! BEATRICE- Bueno, es cosa de ella. ¿O es que piensas vigilarla hasta que cumpla los cuarenta? Eddie, quiero que termines con esto ya, ¿me oyes? ¡No me gusta! Ahora ven, entra, tienes tus propios hijos para preocuparte. EDDIE- Quiero dar una vuelta, volveré en seguida. BEATRICE- No van a venir más pronto porque te quedas en la calle. No está bien, Eddie. EDDIE- Subiré en seguida. Entra. [<i>Se alça caminando.</i>] BEATRICE [<i>discretamente</i>]- No te quedas por ahí, por favor. No está bien. En serio. [<i>Ella entra en la casa. Eddie echa un vistazo a la calle, ve a Louis y Mike que vienen; se alça rápidamente y se sienta sobre una baranda de hierro. Louis y Mike entran por la rampa.</i>] (1956: 30-31)</p>	<p>BEATRIZ- No. Pero tengo otras preocupaciones. EDDIE- ¿Tú? ¿Preocupaciones? BEATRIZ- Sí. ¿Cuándo volveré a ser tu mujer, Eddie? EDDIE- Desde que llegaron esos no sé, no me siento bien. BEATRIZ- Hace tres meses que no te sientes bien, y ellos, hace sólo dos semanas que llegaron. EDDIE- Déjame tranquilo, ¿quieres? Esa muchacha me tiene preocupado. BEATRIZ- ¿Por qué? Ya tiene edad para casarse. EDDIE- [<i>Estallando</i>]. ¡Se está burlando de ella! BEATRIZ- Eso es cosa de Caty. ¿O es que piensas vigilarla hasta que cumpla los cuarenta? No, Eddie. No me gusta nada de lo que está pasando. Ven, entra. Preocúpate de tus hijos, que los tienes abandonados. EDDIE- Voy a dar una vuelta. No tardaré. BEATRIZ- ¿Van a venir más pronto porque te quedas en la calle? No está bien lo que haces, Eddie. EDDIE- [<i>Aljándose</i>]. He dicho que no tardaré. BEATRIZ [<i>discretamente</i>]- No te quedas por ahí, por favor. No está bien. En serio. [<i>Ella entra en la casa. EDDIE ve a LOUIS y a MIKE que se acercan. Se sienta en la barandilla de hierro.</i>] (1980: 23)</p>

SECCIÓN 3.5

<p>EDDIE: Katie CATHERINE: What, Eddie? EDDIE: You gonna marry him? CATHERINE: I don't know. We just been goin' around, that's all. EDDIE: He don't respect you, Katie. CATHERINE: Why! (1955:113-4)</p>	<p>EDDIE [<i>turns to her</i>]: Katie CATHERINE: What, Eddie? EDDIE: You gonna marry him? CATHERINE: I don't know. We just been goin' around, that's all. [<i>Turns to him.</i>] What're you got against him, Eddie? Please, tell me. What? EDDIE: He don't respect you. CATHERINE: Why? (1957:40)</p>
<p>EDDIE [<i>se vuelve hacia ella</i>] - Katty... KATHERINE.- ¿Qué, Eddie? EDDIE.- ¿Vas a casarte con él? KATHERINE [<i>apartándose</i>].-No sé... Hemos estado... saliendo juntos, eso es todo. [<i>Se vuelve hacia él.</i>] ¿Qué es lo que tienes contra él, Eddie? Dímelo, por favor. ¿Qué? EDDIE.- No te respeta. KATHERINE.- ¿Por qué? (1956:34)</p>	<p>EDDIE.- Caty... CATHERINE.- ¿Qué, Eddie? EDDIE.- ¿Vas a casarte? CATHERINE.-No sé... por el momento salimos juntos, eso es todo. ¿Qué tienes en contra suya? Dímelo, por favor. EDDIE.- No te respeta. CATHERINE.- ¿Por qué dices eso? (1980: 26)</p>

SECCIÓN 3.6

<p>EDDIE, <i>grabbing her hand</i>: Katie, don't break my heart, listen to me- CATHERINE: I don't want to hear it. Lemme go. (1955:115)</p>	<p>EDDIE: Katie, don't break my heart, listen to me. CATHERINE.- I don't want to hear it. (1957: 41)</p>
<p>EDDIE.- Katty, no me destroces el corazón, escúchame... KATHERINE.- No quiero oír. (1956: 36)</p>	<p>EDDIE.- Caty, escúchame... CATHERINE.- ¡No me da la gana! (1980: 27)</p>

SECCIÓN 5.1

<p>RODOLPHO: I always have respect- EDDIE: I know, but in your town you wouldn't just drag off some girl without permission, I mean. <i>[He turns.]</i> You know what I mean, Marco? It ain't that much different here. MARCO, <i>cautiously</i>: Yes. EDDIE, <i>To Rodolpho</i>: I mean I seen some a yiz get the wrong idea sometimes. I mean it might be a little more free here but it's just as strict. RODOLPHO: I have respect for her, Eddie. I do anything wrong? EDDIE: Look, kid, I ain't her father, I'm only her uncle- MARCO: No, Eddie, if he does wrong you must tell him. What does he do wrong? EDDIE: Well, Marco, till he came here she was never out on the street till twelve o'clock at night MARCO, <i>to Rodolpho</i>: You come home early now. CATHERINE: Well, the movie ended late. EDDIE: I'm just sayin' - he thinks you always stayed out like that. I mean he don't understand, honey, see? MARCO: You come home early now, Rodolpho. (1955: 124-5)</p>	<p>RODOLPHO: I always have respect- EDDIE: I know, but in your town you wouldn't just drag off some girl without permission, I mean. <i>[He turns.]</i> You know what I mean, Marco? It ain't that much different here. MARCO <i>[cautiously]</i>: Yes. BEATRICE: Well, he didn't exactly drag her off though, Eddie. EDDIE: I know, but I seen some of them get the wrong idea sometimes. <i>[To RODOLPHO]</i> I mean it might be a little more free here but it's just as strict. RODOLPHO: I have respect for her, Eddie. I do anything wrong? EDDIE: Look, kid, I ain't her father, I'm only her uncle- BEATRICE: Well then, be an uncle then. <i>[EDDIE looks at her, aware of her criticizing force.]</i> I mean MARCO: No, Beatrice, if he does wrong you must tell him. <i>[To EDDIE]</i> What does he do wrong? EDDIE: Well, Marco, till he came here she was never out on the street till twelve o'clock at night MARCO <i>[to RODOLPHO]</i>: You come home early now. BEATRICE <i>[to CATHERINE]</i>: Well, you said the movie ended late, didn't you? CATHERINE: Yeah. BEATRICE: Well, tell him, honey <i>[To EDDIE]</i> The movie ended late. EDDIE: Look, B., I'm just sayin' - he thinks she always stayed out like that. MARCO: You come home early now, Rodolpho. (1957: 52-3)</p>
<p>RODOLPHO.- Bueno, yo siempre respeto... EDDIE.- Ya sé, pero digo que en tu pueblo no te animarías a llevarte a una muchacha sin pedir permiso. <i>(Se vuelve.)</i> ¿Sabes a qué me refiero, Marco? No es tan diferente aquí. MARCO <i>(cautelosamente)</i>.- Sí. BEATRICE.- Bueno, Eddie..., no se puede decir que se la haya llevado... EDDIE.- Ya sé, pero he conocido a tipos que a veces se hacían una idea equivocada de las cosas... <i>(A Rodolpho.)</i> Quiero decir que aquí tal vez haya un poco más de libertad, pero son tan serias como allá. RODOLPHO.- Yo la respeto, Eddie. ¿He hecho algo malo? EDDIE.- Oye, muchacho, yo no soy su padre, sólo su tío... BEATRICE.- Bueno, entonces pórtate como un tío. <i>(Eddie la mira, consciente de su crítica.)</i> En serio... MARCO.- No, Bea, si hace algo malo hay que decirselo. <i>(A Eddie.)</i> ¿Qué hace malo? EDDIE.- Bueno, Marco, hasta que vino él, ella nunca anduvo por la calle a las doce de la noche. MARCO <i>(a Rodolpho)</i>.- Tienes que volver temprano a casa. BEATRICE <i>(a Catherine)</i>.- Pero tú dijiste que la película terminó tarde, ¿no? KATHERINE.- Sí. BEATRICE.- Entonces, díselo, querida. <i>(A Eddie.)</i> La película terminó tarde. EDDIE.- Mira, Bea, lo que digo es que... él cree que ella siempre volvía tarde... MARCO.- De ahora en adelante vuelve temprano, Rodolpho. (1956: 48-9)</p>	<p>RODOLFO.- Bueno, yo siempre respeto... EDDIE.- ¿Siempre? ¿Estás seguro? ¿Te atreverías en tu pueblo a llevarte a una muchacha sin pedir permiso a su familia? ¿Sabes a lo qué me refiero, Mario? MARIO.- Creo que sí. BEATRIZ.- Eddie, ¿qué cosas dices! Rodolfo no se la ha llevado... EDDIE.- Ya lo sé, pero por si acaso. Aquí tal vez, haya un poco más de libertad, pero las mujeres son tan serias como en Italia. RODOLFO.- No necesito que usted me advierta nada. Yo respeto a Catherine... ¿Tiene usted alguna queja de mí? EDDIE.- Oye, muchacho, yo no soy su padre, sólo su tío... BEATRIZ.- No tienes por qué meterte en... MARIO.- Déjale, Beatriz, si Rodolfo hace algo que no está bien, hay que decirselo. <i>(A EDDIE.)</i> ¿Ha hecho algo malo? No te dé apuro hablar. EDDIE.- Mario, hasta que él vino, Catherine nunca llegó a casa más tarde de las diez. MARIO <i>(a RODOLFO)</i>.- Ya lo sabes. Tienes que volver temprano. BEATRIZ <i>(a CATHERINE)</i>.- Pero tú me dijiste el otro día que la película terminó muy tarde. CATHERINE.- Sí. BEATRIZ.- ¿Y por qué te quedas ahí callada? Dilo. <i>(A EDDIE.)</i> Ya lo oyes. La película terminó tarde. EDDIE.- Puede que no tenga él la culpa, pero... MARIO.- No hay más que hablar. Tienes que volver antes. ¿Te enteras, Rodolfo? (1980: 37-8)</p>

SECCIÓN 6.1

<p>ALFIERI: On the twenty-third of that December A case of Scotch whisky slipped from a net While being unloaded-as a case of Scotch whisky Is inclined to do on the twenty-third of December On Pier Forty-one. There was no snow, but it was cold. His wife was out shopping. Marco was still at work. The boy had not been hired that day; Catherine told me later that this was the first time They had been alone together in the house. (1955: 130)</p>	<p>ALFIERI: On the twenty-third of that December a case of Scotch whisky slipped from a net while being unloaded-as a case of Scotch whisky is inclined to do on the twenty-third of December on Pier Forty-one. There was no snow, but it was cold, his wife was out shopping. Marco was still at work. The boy had not been hired that day; Catherine told me later that this was the first time they had been alone together in the house. (1957: 130)</p>
<p>ALFIERI.- El veintitrés de aquel diciembre desde la grúa que lo alzaba, al descargarlo cayó un cajón de whisky, cosa que en aquel muelle bien podía esperarse, un día veintitrés de diciembre. No había nevado, pero hacía frío. La mujer de Eddie andaba de compras, y Marco trabajaba. El muchacho aquel día no tenía trabajo. Según me dijo Katherine luego, era la primera vez que los dos quedaban solos en la casa. (1956: 53-4)</p>	<p>ALFIERI.- El veintitrés de aquel diciembre, al descargarlo, en el muelle, cayó un cajón de Whisky. Era un día veintitrés de diciembre, no había nevado, pero hacía frío. La mujer de Eddie había salido de compras, y Mario estaba en los muelles. Rodolfo, aquel día descansaba. Según me dijo luego Catherine era la primera vez que los dos se quedaban solos en casa. (1980: 42)</p>

SECCIÓN 6.2

<p>CATHERINE: I love you, Rodolpho, I love you. RODOLPHO: I think that's what you have to tell him, eh? Can't you tell him? CATHERINE: I'm scared, I'm so scared. RODOLPHO: Sssh. Listen, now. Tonight when he comes home We will both sit down after supper And we will tell him you and I. <i>He sees her fear rising.</i> But you must believe me yourself, Catherine. It's true-you have very much to give me; A whole country! Sure, I hold America when I hold you. But if you were not my love, If every day I did not smile so many times When I think of you, I could never kiss you, not for a hundred Americas. Tonight I'll tell him, And you will not be frightened any more, eh? And then in two, three months I'll have enough, We will go to church, and we'll come back to our own- <i>He breaks off, seeing a conquered longing in her eyes, her smile.</i> Catherine- CATHERINE: Now. There's nobody here. RODOLPHO: Oh, my little girl. Oh God! CATHERINE, <i>kissing his face.</i> Now. <i>He turns her upside. They walk embraced, her head on his shoulder, and he sings to her softly. They go into a bedroom.</i> (1955: 135-6)</p>	<p>CATHERINE: I love you, Rodolpho, I love you. RODOLPHO: Then, why are you afraid? That he'll spank you? CATHERINE: Don't, don't laugh at me! I've been here all my life. ... Every day I saw him when he left in the morning and when he came home at night. You think it's so easy to turn around and say to a man he's nothin' to you no more? RODOLPHO: I know, but- CATHERINE: You don't know; nobody knows! I'm not a baby, I know a lot more than people think I know. Beatrice says to be a woman, but- RODOLPHO: Yes. CATHERINE: Then why don't she be a woman? If I was a wife I would make a man happy instead of goin' at him all the time. I can tell a block away when he's blue in his mind and just wants to talk to somebody quiet and nice. ... I can tell when he's hungry or wants a beer before he even says anything. I know when his feet hurt him, I mean I know him and now I'm supposed to turn around and make a stranger of him? I don't know why I have to do that, I mean. RODOLPHO: Catherine. If I take in my hands a little bird. And she grows and wishes to fly. But I will not let her out of my hands because I love her so much, is that right for me to do? I don't say you must hate him; but anyway you must go, mustn't you? Catherine? CATHERINE: <i>[softly]</i>: Hold me. RODOLPHO <i>[closing her to him]</i>: Oh, my little girl. CATHERINE: Teach me. <i>[She is weeping.]</i> I don't know anything, teach me, Rodolpho, hold me. RODOLPHO: There's nobody here now. Come inside. Come. <i>[He is leading her towards the bedrooms.]</i> And don't cry any more. (1957: 62-3)</p>
<p>KATHERINE: Te quiero, Rodolpho, te quiero. RODOLPHO: Entonces, ¿de qué tienes miedo? ¿De que te dé una paliza? KATHERINE: ¡No, no te rías de mí! He pasado aquí toda mi vida... Dia tras día lo he visto salir a la mañana y regresar de noche. ¿Crees que es tan fácil volverle la espalda y decirle a un hombre que ya no es nada para uno? RODOLPHO: Ya sé, pero... KATHERINE: No, no sabes. ¡Nadie sabe! No soy una chiquilina, sé mucho más de lo que la gente cree. Bea me aconseja que sea mujer, pero... RODOLPHO: Sí. KATHERINE: ¿Pero por qué no es mujer ella? Si yo estuviera casada, trataría de hacer feliz a un hombre en lugar de estar peleándolo todo el tiempo. Desde lejos puedo ver cuándo está triste y necesita conversar con alguien, tranquilo y amable... Y sé cuándo tiene hambre y cuándo quiere una cerveza, antes de que diga un palabra. Sé cuándo le duelen los pies... Quiero decir que lo conozco, y ahora se espera que le vuelva la espalda y lo convierta en un extraño. No entiendo por qué debo hacer eso... RODOLPHO: Katherine. Si yo tomo en mis manos un pájaro. Y el pájaro crece y quiere volar. Pero no lo suelto, porque lo quiero mucho... ¿está bien? Yo no digo que debas odiarlo, pero sea como sea, es necesario que te vayas, ¿no te parece, Katherine? KATHERINE <i>(suavemente)</i>: -Abrazáme. RODOLPHO <i>(la aprietta contra sí)</i>: -Oh, mi niña. KATHERINE: -Enseñame. <i>(Está llorando.)</i> No sé nada, enseñame, Rodolfo, apríetame. RODOLPHO: No hay nadie en casa. Ven adentro. Ven <i>(La conduce hacia uno de los dormitorios.)</i> Y no llores más. Oh, mi chiquita. Oh, Dios. KATHERINE <i>(besando su rostro)</i>: -¡Ahora! <i>(Rodolpho la lleva hacia el fono. Caminan abrazados, la cabeza de ella sobre su hombro. Entran en el dormitorio y cierran la puerta.)</i> (1956: 57-8)</p>	<p>CATHERINE: Te quiero... RODOLFO: Entonces, ¿de qué tienes miedo? ¿De que se lie a golpes contigo? <i>(Rie.)</i> CATHERINE: No, no te rías. Le comozco desde que era muy pequeña y... RODOLFO: Ya lo sé CATHERINE: No, no lo sabes. ¡Nadie lo sabe! A pesar de mi aspecto, soy bastante más madura y sé más de lo que la gente cree. Beatriz me aconseja que actúe como si fuera una mujer. RODOLFO: Sí. CATHERINE: ¿Pero por qué no actúa ella así? Si yo estuviera casada, haría todo lo posible por hacer feliz a mi marido, en lugar de estarle peleando constantemente con él. Yo sé mejor que ella, antes de que abra la boca, cuándo tiene hambre, cuándo quiere una cerveza. Y ahora debo volverle la espalda. Dice que tengo muchas confianzas con él. ¡No entiendo nada! RODOLFO: Catherine. Si yo crío a un pájaro desde pequeño, y el pájaro crece y un día quiere volar, pues me dolería mucho. Como también es lógico que tú te cases y te vayas de esta casa, pero no por eso debes de odiarle. CATHERINE: -Abrazáme. <i>(RODOLFO la aprietta contra su pecho.)</i> No sé nada de nada. Enseñame tú, Rodolfo RODOLFO: -Estamos solos. Ven adentro. Ven <i>(La lleva a uno de los dormitorios.)</i> Y no llores. CATHERINE: -Ya no lloro. <i>(RODOLFO la lleva al fondo. Cierren la puerta.)</i> (1980: 45-6)</p>

SECCIÓN 6.3

<p>EDDIE: Pack it up. Go ahead. Get your stuff and get outa here. <i>Catherine puts down the iron and walks toward the bedroom, and Eddie grabs her arm. Where you goin'?</i> CATHERINE: Don't bother me, Eddie. I'm goin' with him. EDDIE: You goin' with him. You goin' with him, heh? <i>He grabs her face in the vise of his two hands. You goin' with him!</i> <i>He kisses her on the mouth as she pulls at his arms; he will not let go, keeps his face pressed against hers. Rodolpho comes to them now.</i> RODOLPHO, <i>tentatively at first</i>: Eddie! No, Eddie! <i>He now pulls full force on Eddie's arms to break his grip. Don't! No!</i> <i>Catherine breaks free, and Eddie is spun around by Rodolpho's force, to face him.</i> EDDIE: You want something? RODOLPHO: She'll be my wife. EDDIE: But what're you gonna be? That's what I wanna know! What're you wanna be! RODOLPHO, <i>with tears of rage</i>: Don't say that to me! RODOLPHO <i>flies at him in attack. Eddie pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.</i> (1955: 137)</p>	<p>EDDIE: Pack it up. Go ahead. Get your stuff and get outa here. <i>[CATHERINE instantly turns and walks towards the bedroom, and EDDIE grabs her arm.]</i> Where you goin'? CATHERINE <i>[trembling with fright]</i>: I think I have to get out of here, Eddie. EDDIE: No you ain't goin' nowhere, he's the one. CATHERINE: I think I can't stay here no more. <i>[She frees her arm, steps back towards the bedroom.]</i> I'm sorry, Eddie. <i>[She sees the tears in his eyes.]</i> Well, don't cry. I'll be around the neighbourhood; I'll see you. I just can't stay here no more. You know I can't. <i>[Her sobs of pity and love for him break her composure.]</i> Don't you know I can't? You know that, don't you? <i>[She goes to him.]</i> Wish me luck. <i>[She clasps her hands prayerfully.]</i> Oh, Eddie, Don't be like that! EDDIE: You ain't goin' nowhere. CATHERINE: Eddie, I'm not gonna be a baby any more! You- <i>[He reaches out suddenly, draws her to him, and as she strives to free herself he kisses her on the mouth.]</i> RODOLPHO: Don't! <i>[He pulls on EDDIE's arms.]</i> Stop that! Have respect for her! EDDIE <i>[spun round by RODOLPHO]</i>: You want something? RODOLPHO: Yes! She'll be my wife. That is what I want. My wife! EDDIE: But what're you gonna be? RODOLPHO: I show you what I be! CATHERINE: Wait outside; don't argue with him! EDDIE: Come on, show me! What're you gonna be? Show me! RODOLPHO <i>[with tears of rage]</i>: Don't say that to me! <i>[RODOLPHO flies at him in attack. EDDIE pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.]</i> (1957: 63-4)</p>
<p>EDDIE: Fuera de aquí. Vamos. Toma tus cosas, y mándate mudar. <i>(Katherine deja la plancha y se encamina hacia el dormitorio; Eddie la agarra del brazo.)</i> ¿Adónde vas tú? KATHERINE <i>(está temblando de miedo)</i>: -Creo que tengo que irme de aquí, Eddie. EDDIE: No, tú no te vas a ningún lado. El que se va es él. KATHERINE: -Creo que no puedo quedarme más aquí. <i>(Se suelta el brazo, retrocede hacia el dormitorio.)</i> Lo siento, Eddie. <i>(Ve las lágrimas en los ojos de él.)</i> Pero no llores. Viviré en el barrio; te veré. Pero no puedo quedarme más aquí. Tú sabes que no puedo. <i>(Sus sollozos de lástima y de amor por él, quiebran su compostura.)</i> ¿Es que no sabes que no puedo? Lo sabes, ¿no? <i>(Se acerca a él.)</i> Deséame buena suerte. <i>(Junta las manos, implorando.)</i> ¡Oh, Eddie, no seas así! EDDIE: -Tú no te vas a ningún lado. KATHERINE: -Eddie, no voy a seguir siendo una beba! Tú... <i>(De pronto él estira un brazo, la acerca hacia sí, y cuando ella lucha por saltarse, la besa en la boca.)</i> RODOLPHO: -¡No! <i>(Tira del brazo de Eddie.)</i> ¡Basta! EDDIE <i>(A quien Rodolpho ha hecho dar la vuelta)</i>: - ¿Quieres algo? RODOLPHO: -Va a ser mi esposa. EDDIE: -Pero y tú, ¿qué vas a ser? KATHERINE: -Espérame afuera; ¡No discutas con él! EDDIE: -¡Eso es lo que quiero saber! ¿Qué vas a ser tú! RODOLPHO <i>(con lágrimas de rabia)</i>: - ¡No me digas eso! <i>(Rodolpho se lanza contra él. Eddie le aprisiona los brazos riendo, y de pronto lo besa.)</i> (1956: 59-60)</p>	<p>EDDIE: <i>(De pronto)</i> ¡Fuera de aquí! ¡Vamos! Recoge tus cosas y lárgate! <i>(Catherine va rápidamente hacia el dormitorio. El la agarra del brazo.)</i> ¿Tú dónde vas? KATHERINE: - <i>(Está temblando)</i> Yo también me iré. EDDIE: -No. Tú no te vas. El que se va, y ahora mismo, es él. CATHERINE: -Yo no puedo quedarme aquí más tiempo. Me voy con Rodolfo. EDDIE: -Anda, atrévete a irte. Anda. <i>(Se acerca más. Le coge la cara entre las manos con furia, se la estruja.)</i> CATHERINE <i>(Grita)</i>: - ¡Sueítame! EDDIE: - ¡No te irás! <i>(La besa torpemente en la boca. Ella se debate.)</i> RODOLFO <i>(Corre y separa a EDDIE)</i>: - ¡No! EDDIE: - Tú métele en lo que te importe. RODOLFO: - Ella es lo que más me importa. Va a ser mi mujer. EDDIE: - ¿Qué ella va a ser tu mujer? ¿Te digo yo lo que tú eres? RODOLFO: - ¡Cállate de una vez! <i>(Con lágrimas de rabia se lanza contra él. EDDIE le agarra por los brazos, forcejea. De pronto lo acerca a su cara y le besa.)</i> [ESTA ACOTACION CONTINUA EN 6.4.] (1980: 46-7)</p>

SECCIÓN 6.4

<p>CATHERINE: Eddie! Let go, ya hear me! I'll kill you! Leggo of him! <i>She tears at Eddie's face, and Eddie releases Rodolpho and stands there, tears rolling down his face as he laughs mockingly at Rodolpho. She is staring at him in horror, her breasts heaving. Rodolpho rigid; they are like animals that have torn at each other and broken up without a decision, each waiting for the other's mood.</i> EDDIE: I give you till tomorrow, kid. Get outa here. Alone. You hear me? Alone. CATHERINE: I'm goin' with him, Eddie. EDDIE, indicating Rodolpho with his head: Not with that. <i>He sits, still panting for breath, and they watch him helplessly as he leans his head back on the chair and, striving to catch his breath, closes his eyes. Don't make me do nuttn', Catherine. The lights go down on Eddie's apartment and rise on Alfieri.</i> (1955: 137-8)</p>	<p>CATHERINE: Eddie! Let go, ya hear me! I'll kill you! Leggo of him! <i>[She tears at EDDIE's face, and EDDIE releases RODOLPHO. EDDIE stands there with tears rolling down his face as he laughs mockingly at RODOLPHO. She is staring at him in horror. Rodolpho is rigid. They are like animals that have torn at one another and broken up without a decision, each waiting for the other's mood.]</i> EDDIE [to CATHERINE]: You see? [to RODOLPHO] I give you till tomorrow, kid. Get outa here. Alone. You hear me? Alone. CATHERINE: I'm goin' with him, Eddie. <i>[She starts towards RODOLPHO.]</i> EDDIE [indicating RODOLPHO with his head]: Not with that. <i>[She halts, frightened. He sits, still panting for breath, and they watch him helplessly as he leans towards them over the table.]</i> Don't make me do nuttn', Catherine. Watch your step, submarine. By rights they oughta throw you back in the water. But I got pity for you. <i>[He moves unsteadily towards the door, always facing RODOLPHO.]</i> Just get outa here and don't lay another hand onher unless you wanna go out feet first. <i>[He goes out of the apartment. The lights go down, as they rise on ALFIERI.]</i> (1957: 64-5)</p>
<p>KATHERINE.- ¡Eddie! ¡Suéltalo! ¿Me oyes? ¡Te mataré! ¡Suéltalo! <i>(Araña el rostro de Eddie, y éste suelta a Rodolpho, y se queda ahí plantado, las lágrimas rodándole por la cara, riéndose burlescamente de Rodolpho. Katherine lo mira fijamente, horrorizada, el pecho trémulo. Rodolpho está rígido; son como animales que se hubieran estado mordiendo y se separan ahora, cada uno esperando la reacción del otro. Eddie se sienta en el sillón de hamaca. Rodolpho va hacia Katherine.)</i> EDDIE.- Te doy tiempo hasta mañana, nene. Vete de aquí. Solo. ¿Me oyes? Solo. KATHERINE.- Yo me voy con él, Eddie. EDDIE <i>(señalando a Rodolpho con la cabeza).</i>- Con eso, no. <i>(Está sentado, todavía jadeante, y los dos lo observan, impotentes, mientras él reclina la cabeza en el respaldo y cierra los ojos, tratando de recobrar el aliento.)</i> No me obligues a hacer nada, Katherine. <i>(Las luces se apagan, mientras se encienden sobre Alfieri.)</i> (1956: 60)</p>	<p><i>Se echa a reír con los ojos llenos de lágrimas. CATHERINE le mira horrorizada. RODOLFO, tenso, inmóvil. Son como dos animales que se hubieran estado mordiendo y se separan para observar las mutuas reacciones. RODOLFO va al lado de CATHERINE.)</i> EDDIE.- Te doy de plazo hasta mañana. ¿Me oyes? Y te irás solo. CATHERINE.- ¡No! ¡Me iré con él! EDDIE <i>(Todavía jadeante, cierra los ojos intentando recobrar el aliento.)</i> No ... Solo... <i>(Rebaje de luz. Viene sobre ALFIERI en su despacho.)</i> (1980: 47)</p>

SECCIÓN 7.1

<p>(No hay ref. a la fecha de la boda en TO, sólo que es en el verano, pag.144)</p>	<p>CATHERINE I'm gonna get married, Eddie. So if you wanna come, the wedding be on Saturday. <i>[Pause.]</i> (1957:71)</p>
<p>KATHERINE.- Me voy a casar, Eddie. Si quieres venir, el casamiento será el jueves. <i>(Pausa.)</i> (1956:66)</p>	<p>CATHERINE.- Voy a casarme, Eddie. <i>(Pausa.)</i> Me gustaría que vinieras a mi boda. Será el viernes. (1980:52)</p>

SECCIÓN 7.2

<p>CATHERINE: Marco, don't you understand? He can't bail you out if you're gonna do something bad. To hell with Eddie. Nobody is gonna talk to him again if he lives to a hundred. Everybody knows you spit in his face, that's enough, isn't it? Give me the satisfaction- I want you at the wedding. You got a wife and kids, Marco- you could be workin' till the hearing comes up, instead of layin' around here. You're just giving him satisfaction layin' here. MARCO, after a slight pause, to Alfieri: How long you say before the hearing? ALFIERI: I'll try to stretch it out, but it wouldn't be more than five or six weeks. CATHERINE: So you could make a couple of dollars in the meantime, y' see? MARCO, to Alfieri: I have no chance? ALFIERI: No, Marco. You're going back. The hearing is a formality, that's all. MARCO: But him? There is a chance, eh? (1955:152)</p>	<p>CATHERINE <i>[Kneeling left to MARCO]</i>: Marco, don't you understand? He can't bail you out if you're gonna do something bad. To hell with Eddie. Nobody is gonna talk to him again if he lives to a hundred. Everybody knows you spit in his face, that's enough, isn't it? Give me the satisfaction- I want you at the wedding. You got a wife and kids, Marco- you could be workin' till the hearing comes up, instead of layin' around here. MARCO <i>[to Alfieri]</i>: I have no chance? ALFIERI <i>[crosses to behind MARCO]</i>: No, Marco. You're going back. The hearing is a formality, that's all. MARCO: But him? There is a chance, eh? (1957:78)</p>
<p>KATHERINE <i>(se arrodilla a la izquierda de Marco).</i>- Marco, ¿es que no comprendes? No puedo conseguir tu libertad si vas a hacer algo malo. Al diablo con Eddie. Nadie le dirigirá la palabra, aunque viva hasta los cien. Todo el mundo sabe que le escupiste en la cara... Y eso basta, ¿verdad? Dame esta alegría... Quiero que estés en la boda. Tienes esposa y chicos, Marco... Podrías trabajar hasta que empiece el juicio, en lugar de quedarte tirado aquí. Tirado aquí, sólo le darás satisfacción a él. MARCO <i>(a Alfieri).</i>- ¿No tengo ninguna posibilidad? ALFIERI.- No, Marco. Tendrá que irse de vuelta. La audiencia es una formalidad, nada más. MARCO.- Pero, ¿y él? <i>(Por Rodolfo.)</i> Hay una posibilidad, ¿no? (1956:73)</p>	<p>CATHERINE <i>(se arrodilla al otro lado de MARIO).</i>- ¿No lo comprendes? Si no le prometes al abogado Alfieri que no le vas a hacer nada, no te dejarán en libertad. Olvidalo, ya tiene bastante castigo. Nadie le dirigirá la palabra, aunque viva cien años. Todo el mundo sabe que le escupiste en la cara. Y eso es bastante ¿No crees Mario? Dame esta alegría... Quiero que vengas a la boda. Piensa en tu mujer y en tus hijos. Si sales, podrías trabajar hasta que se celebre el juicio. No te quedes aquí encerrado. MARIO <i>(a Alfieri).</i>- ¿No hay ninguna posibilidad para que se arregle mi caso? ALFIERI.- No, Mario. Tendrá que volver a Italia. MARIO.- Pero. ¿Y él? ¿Hay alguna esperanza para él?. (1980: 58)</p>

SECCIÓN 7.3

<p>ALFIERI, <i>taking one of his hands</i>: This is not God, Marco. You hear? Only God makes justice. <i>Marco withdraws his hand and covers it with the other.</i> MARCO: All right. ALFIERI: Is your uncle coming to the wedding? CATHERINE: No. But he wouldn't do nothin' anyway. He just keeps talkin' so people would think he's all right, that's all. He talks. I'll take them to the church, and they could wait for me there. ALFIERI: Why, where are you going? CATHERINE: Well, I gotta get Beatrice. ALFIERI: I'd rather you didn't go home. CATHERINE: Oh, no, for my wedding I gotta get Beatrice. Don't worry, he just talks big, he ain't gonna do nothin', Mr Alfieri. I could go home. ALFIERI, <i>nodding, not with assurance</i>: All right, then- let's go. <i>Marco rises. Rodolpho suddenly embraces him. Marco puts him on the back, his mind engrossed. Rodolpho goes to Catherine, kisses her hand. She pulls his head to her shoulder, and they go out. Marco faces Alfieri.</i> Only God, Marco. <i>Marco turns and walks out. Alfieri, with a certain processional tread, leaves the stage. The lights dim out.</i> <i>Light rises in the apartment. EDDIE is alone in the rocker, rocking back and forth in little surges. Pause. Now Beatrice emerges from the bedroom, then Catherine. Both are in their best clothes, wearing hats.</i> BEATRICE, <i>with fear</i>: I'll be back in about an hour, Eddie. All right? EDDIE: What, have I been talkin' to myself? BEATRICE: Eddie, for God's sake, it's her wedding. EDDIE: Didn't you hear what I told you? You walk out that door to that wedding you ain't comin' back here, Beatrice. BEATRICE: Why? What do you want? EDDIE: I want my respect. Didn't you ever hear of that? From my wife? CATHERINE: It's after three; we're supposed to be there already, Beatrice. The priest won't wait. (1955: 154-5)</p>	<p>[MARCO is staring away. ALFIERI takes one of his hands.] ALFIERI: This is not God, Marco. You hear? Only God makes justice. <i>Marco withdraws his hand and covers it with the other.</i> MARCO: All right. ALFIERI [<i>nodding, not with assurance</i>]: Good! Catherine, Rodolpho, Marco, let us go. [MARCO rises. RODOLPHO suddenly embraces him. MARCO puts him on the back and RODOLPHO exists after CATHERINE. MARCO faces ALFIERI.] ALFIERI: Only God, Marco. [MARCO turns and walks out. ALFIERI with a certain processional tread leaves the stage. The lights dim out. <i>The lights rise in the apartment. EDDIE is alone in the rocker, rocking back and forth in little surges. Pause. Now BEATRICE emerges from a bedroom. She is in her best clothes, wearing a hat.</i> BEATRICE, [<i>with fear, going to EDDIE</i>]: I'll be back in about an hour, Eddie. All right? EDDIE [<i>quietly, almost inaudibly, as though drained</i>]: What, have I been talkin' to myself? BEATRICE: Eddie, for God's sake, it's her wedding. EDDIE: Didn't you hear what I told you? You walk out that door to that wedding you ain't comin' back here, Beatrice. BEATRICE: Why! What do you want? EDDIE: I want my respect. Didn't you ever hear of that? From my wife? [CATHERINE enters from bedroom.] CATHERINE: It's after three; we're supposed to be there already, Beatrice. The priest won't wait. (1957: 78)</p>
<p>ALFIERI (<i>Marco clava la vista en otro lado. Alfieri toma una de sus manos</i>):- Esto no es Dios, Marco. ¿Me oye? Solo Dios hace justicia. MARCO - Está bien. ALFIERI (<i>asiente con la cabeza, seguro</i>) - ¡Bien! Catherine, Rodolpho, Marco, vamos. KATHERINE (<i>besa a Rodolpho y a Marco; después besa la mano de Alfieri</i>):- Iré a buscar a Bea y nos reuniremos en la iglesia. (<i>Sale rápidamente</i>.) (Marco se levanta. Rodolpho de pronto lo abraza. Marco le palmea la espalda, y Rodolpho sale detrás de Catherine. Marco enfrenta a Alfieri.) ALFIERI - Solo Dios, Marco. (<i>Marco gira y sale. Alfieri, con paso un tanto procesional, abandona la escena. Las luces se oscurecen.</i>) (Las luces se encienden en el apartamento. Eddie está solo en el sillón, hincándose en un cámben pausado. Pausa. Ahora Beatrice surge de un dormitorio. Se ha puesto sus mejores ropas, lleva sombrero.) BEATRICE (<i>con temor, yendo hacia Eddie</i>):- Volveré dentro de una hora, más o menos, Eddie. ¿Está bien? EDDIE - ¿Qué? ¿Es que he estado hablando a la pared? BEATRICE - ¡Eddie, por el amor de Dios, es su casamiento! EDDIE - ¿No has oído lo que te dije? Cruza esa puerta para ir al casamiento, y no vuelves más a esta casa, Beatrice. BEATRICE - ¿Por qué? ¿Que pretendes? EDDIE - Quiero respeto. ¿Alguna vez oíste hablar de eso? De mi mujer. KATHERINE (<i>entra desde el dormitorio. Avanza hasta detrás de Beatrice</i>) - Son más de las tres. Ya deberíamos estar allá, Bea. El cura no querrá esperar. (1956: 74-5)</p>	<p>ALFIERI (<i>Toma una mano de MARIO, lo levanta</i>):- Esta mano no es la de Dios, Marco. ¿Me oye? MARIO - Sí. ALFIERI (<i>Respira tranquilizado</i>):- ¡Bien! Catherine, Rodolfo... Mario, vamos. CATHERINE - (<i>En un impulso besa a RODOLFO y a MARIO. Después besa la mano de ALFIERI</i>) Iré a buscar a Beatriz. Nos reuniremos todos en la iglesia. (<i>Van a salir. MARIO mira fijamente a ALFIERI</i>) ALFIERI - Solo Dios, Mario. Recuerdalo siempre, sólo Dios. (Oscuro. Viene la luz en el cuarto de estar. EDDIE, sentado en la mecedora. Pausa. Viene BEATRIZ del dormitorio. Se ha puesto sus mejores galas.) BEATRIZ (<i>Con temor</i>):- Volveré dentro de una hora, más o menos, Eddie. ¿Te parece bien? EDDIE - (<i>Estaba ausente</i>): ¿Qué? ¡Ah! Sí... sí... ¿Es que he estado hablando a la pared? BEATRIZ - Eddie, ¿por el amor de Dios, se casan hoy! EDDIE - Ya lo sabes, si cruzas esa puerta y vas a la boda, no vuelvas a esta casa. BEATRIZ - ¿Por qué? ¿Qué pretendes? EDDIE - El que avisa no es traidor. (Entra CATHERINE.) CATHERINE - Son más de las tres. Se hace tarde. El cura no querrá esperar. (1980: 59)</p>

SECCIÓN 7.4

<p>MARCO: Animal! You go on your knees to me! <i>He strikes Eddie powerfully on the side of the head. Eddie falls back and draws a knife. Marco springs to a position of defence, both men circling each other. Eddie lunges, and Mike, Louis, and all the neighbors move in to stop them, and they fight up the steps of the stoop, and there is a wild scream-Beatrice's and they all spread out, some of them running off. Marco is standing over Eddie, who is on his knees, a bleeding knife in his hands. Eddie falls forward on his hands and knees, and he crawls a yard to Catherine. She raises her face away-but she does not move as he reaches over and grasps her leg, and, looking up at her, he seems puzzled, questioning, betrayed.</i> EDDIE: Catherine-why? <i>He falls forward and dies. Catherine covers her face and weeps. She sinks down beside the weeping Beatrice. The lights fade, and Alfieri is illuminated in his office.</i> ALFIERI: Most of the time now we settle for half, And I like it better. And yet, when the tide is right And the green smell of the sea Floats in through my window, The waves of this bay Are the waves against Siracusa, And I see a face that suddenly seems carved; The eyes look like tunnels Leading back toward some ancestral beach Where all of us once lived. And I wonder at those times How much of all of us Really lives there yet, And When we will truly have moved on, On and away from that dark place, That world that has fallen to stones? This is the end of the story, Good night. THE CURTAIN FALLS (1955: 159-160)</p>	<p>MARCO: Animal! You go on your knees to me! [EDDIE goes down with the blow and MARCO starts to raise a foot to stomp him when EDDIE springs a knife into his hand and MARCO steps back. LOUIS rushes in towards EDDIE.] LOUIS: Eddie, for Christ's sake! [EDDIE raises the knife and LOUIS halts and steps back.] EDDIE: You lied about me, Marco. Now say it. Come on now, say it! MARCO: Anima-a-a! [EDDIE lunges with the knife. MARCO grabs his arm, turning the blade inward and pressing it home as the women and LOUIS and MIKE rush in and separate them, and EDDIE, the knife still in his hand, falls to his knees before MARCO. The two women support him for a moment, calling his name again and again.] CATHERINE: Eddie! I never meant to do nothing bad to you. EDDIE: Then why - Oh, B! BEATRICE: Yes, yes! EDDIE: My B! [Hides in her arms, and BEATRICE covers him with her body. ALFIERI, who is in the crowd, turns out to the audience. The lights have gone down, leaving him in a glow, while behind him the dull prayers of the people and the keening of the women continue.] ALFIERI: Most of the time now we settle for half and I like it better. Both the truth is holy, and even as I know how wrong he was, and his death useless, I tremble, for I confess that something perversely pure calls to me from his memory - not purely good, but himself purely, for he allowed himself to be wholly known and for that I think I will love him more than all my sensible clients. And yet it is better to settle for half, it must be! And so I mourn him - I admit it - with a certain ... alarm. CURTAIN (1957:84-5)</p>
<p>MARCO (<i>La empuja hacia los brazos de Rodolpho quien la retiene</i>):- ¡Bestia! ¡Ponte de rodillas ante mí! (Eddie lanza una trompada, pero Marco lo golpea fuertemente en un costado de la cabeza. Eddie saca y extrae un cuchillo. Luchan. Mike y Louis, y todos lo rodean se acercan y los rodean para detenerlo. Los dos pelean en la escalinata. Marco aferrando la muñeca de la mano de Eddie que sostiene el cuchillo. Baja el cuchillo, y se que un alarido salvaje; es Beatrice; todos se desparman. Marco se yergue sobre Eddie, que ha caído sobre la escalinata, con el cuchillo ensangrentado en la mano. Eddie levanta los ojos hacia Catherine. Esta no se mueve. Eddie parece asombrado, interrogante, traicionado.) EDDIE - ¿Katherine...? ¿Por qué?... ¿Cae de espaldas y muere. Catherine se cubre la cara y llora. Las luces toman un color azul, dibujando sus siluetas contra el cielo rojo. Quédan inmoviles. Un reflector se enciende sobre Alfieri, de pie en la calle, a la derecha.) ALFIERI - Pues bien, como decía, ahora, casi siempre, transamos por mitades y a mi me gusta más. Y sin embargo, cuando hay una buena marea y el verde olor del mar entra por mi ventana, las olas de ese mar son las mismas que bañan Siracusa y veo un rostro que de pronto parece cincelado, los ojos, como túneles que llevaran de vuelta a una playa ancestral donde una vez vivimos todos. Y me pregunto en tales ocasiones cuánto de nosotros mismos vive allá todavía, y me pregunto si alguna vez podremos avanzar dejando atrás la oscuridad antigua de aquel mundo caído entre las piedras. Este es el final de la historia. Buenas noches. (Se apaga la luz.) TELON (1956: 79-80)</p>	<p>MARIO - (<i>Agarra a EDDIE por el cuello</i>). ¡Animal, asqueroso, ponte de rodillas! (MARIO golpea en el costado y en la cabeza a EDDIE, quien cae al suelo y saca un cuchillo. Forcejan. Caen rodando por el suelo. Gran ruido. Les intentan separar, gritos. El cuchillo se pierde entre la maraña de cuerpos. De pronto un alarido, es BEATRIZ. MARIO se yergue sobre EDDIE, con el cuchillo ensangrentado en la mano. EDDIE en el suelo se yergue, agniza. Levanta los ojos hacia CATHERINE. EDDIE, asombrado hace un gesto de no comprender.) EDDIE - Catherine... ¿por qué? (Muere. CATHERINE se cubre la cara con las manos. BEATRIZ, con sollozos entrecortados, levanta los ojos. Las luces se vuelven azuladas sobre el grupo de recios que, inmóviles, contemplan el cuerpo de EDDIE. Se va haciendo el oscuro. Un proyector sobre ALFIERI que surge por la derecha.) ALFIERI - A pesar de que sabía lo equivocado que estaba y lo inútil que fue su muerte, cada vez que recuerdo lo que pasó, temblo y pienso que algo perversamente puro me llama desde su recuerdo. Eddie Carbone era como un libro abierto. Nos dejaba ver siempre el interior de sus entrañas. Quizás por eso le quise más que a cualquier otro de mis clientes, más inteligentes y sensibles. Siento y recuerdo su muerte con dolor e impotencia. Aquel último porque fue uno de esos tantos porqués que jamás podrán ser contestados. Eddie Carbone, ¿por qué?, ¿por qué? ... TELON (1980: 62-3)</p>

Anexo 2 (resultados de la comparación TM₁-TM₂)

Adición	TM ₂
de réplica	6.3., r. 5 y 6
de acotación	3.4., r. 8 (r. 18 TM ₁) 7.3., r. 7
de oración en diálogo	3.2. 5.1., r. 6, r. 9, r. 14 6.2., r. 2, r. 7 6.3., r. 1, r. 4
de oración en marco	7.3., r. 1 7.4., r. 1
de sintagma en marco	7.3., r.4

Supresión	TM ₂
Supresión	TM ₂
de réplicas	2.4., (r.3-10 TM ₁) 3.2. (r. 6-7 TM ₁) 3.4. (-10) (r. 1, 2, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 de TM ₁) 6.3. (r.11-12 TM ₁) 6.4., (r. 1 en TM ₁)
de réplica (diálogo)	6.2., (r. 10 en TM ₁)
de acotaciones	3.3., r. 8 3.3., r.12 3.4., r. 6 (r. 16 TM ₁) 3.5., r. 1 3.5., r. 4 (2) 5.1., r. 3, r. 5, r. 8 6.2., r. 9 6.3., r. 4 7.2., r. 4 3.2., r. 11 3.3., r. 2 (3) 3.3., r.8 3.4., r. 6 (2) (r. 16 en TM ₁) 3.6., r. 1 5.1., r.2 5.1., r. 5 6.2., r. 1 6.2., r. 3 (3) 6.2., r. 7 (3) 6.2., r. 10 (r. 12 en TM ₁) 6.3., r. 4 (-10) 7.2., r. 3 7.3., r. 1 7.4., r. 4 (r. 9 TO2)
de oración en diálogo	3.3., r. 2 (3) 3.3., r.8 3.4., r. 6 (2) (r. 16 en TM ₁) 3.6., r. 1 5.1., r.2 5.1., r. 5 6.2., r. 1 6.2., r. 3 (3) 6.2., r. 7 (3) 6.2., r. 10 (r. 12 en TM ₁) 6.3., r. 4 (-10) 7.2., r. 3 7.3., r. 1 7.4., r. 4 (r. 9 TO2)
de oración en marco	3.4., r.13 (3) (r. 23 en TM ₁) 6.2., r. 10 (r. 13 en TM ₁) 6.3., r. 1 7.3., r. 6 7.4., r. 1 (3)
de sintagma en diálogo	3.3., r. 2 3.5., r.3 3.5., r. 4 5.1., r. 11 6.2., r. 3 6.2., r. 4
de sintagma en marco	6.3., r.2

Modificación

TM₂

de réplicas	
reducción	3.3. r.12-14 TM ₁ > r.12 TM ₂ 6.2., r. 9 y 11 TM ₁ > r.9 TM ₂
sustitución	5.1., r. 15-16 6.3., r. 9 6.4., r. 3 (r. 4 en TM ₁) 7.3., r. 11
de acotaciones	
reducción	3.1. 6.3. r. 13-6.4. r.1 TM ₁ > r. 12 TM ₂
sustitución	7.4., r.1
cambio de orden	6.3., r. 11
de oración en diálogo	
reducción	3.3., r. 1 6.2., r.3 7.3., r.2 6.2., r. 7 6.2., r. 11 (r. 13 TM ₁) 7.2., r.1 7.3., r.12 3.4., r. 11 (r. 21 TM ₁)
variación en clase de oración	
de oración en marco	
reducción	7.3., r.4 (4>1) 7.3., r.12 7.4., r.1
reducción oración>vocablo	7.3., r. 5
sustitución	6.4., r. 3 7.3., r.3 7.4., r.1
especificación	7.4., r.1
de sintagma en diálogo	
sustitución de vocablo	3.2. 5.1., r. 10 7.2., r.4 3.2., r. 7
sustitución de expresiones idiomáticas	3.2., r. 7
sustit. de pronombres	3.3., r.1
sustitución de antropónimos	3.3., r.9
sustitución de variedad lingüística	3.3., r.4 6.3., r.1
especificación de persona	3.2., r. 5 3.2., r. 9 3.4., r. 9 (r. 19 TM ₁) 5.1., r. 5 5.1., r. 6 5.1., r. 9 5.1., r. 10 6.2., r.7
especificación de lugar	5.1., r. 5 7.2., r.3
variación de tiempo verbal	3.5., r. 4 5.1., r. 4
cambio de orden	3.3., r.9 5.1., r. 10

repetición	7.3., r. 5
reducción de repetición	3.3., r.2
	6.4. r. 1 (r. 2 en TM ₂)
de sintagma en marco	
variación de tiempo verbal	3.4., r.12 (r. 22 TM ₁)
especificación de persona	6.2., r.9
pronominalización	6.3., r. 1
Interpretación/adaptación de réplicas	3.2. (escena)
	5.1., r. 8-10, r. 15-16
	6.2., r.8
	6.4., r. 3
variación de tono en un personaje	3.6., r. 2
	5.1., r. 6
	6.3., r. 2-3, 12
	6.4., r. 3
confluencia de diferentes fenómenos	3.1.
	3.3., r. 2
de oración en diálogo	3.4., r. 7, 9 (r. 17, 19 en TM ₁)
	6.2., r. 2, 5, 7.
	7.2., r. 1
	7.3., r. 1, 9
de sintagma en diálogo	7.2., r. 4
	7.3., r. 5
	7.4., r. 1
Explicación de réplica	7.3., r.1
	7.3., r.6
de oración	3.5., r.6
	7.2., r.2
de sintagma	3.3., r.4
	3.3., r.11
Conversión verso>prosa	5.1., r. 12
	2.3.
	2.4.
	3.1
	6.2.
	7.4., r.3

Error	TM ₂
aparente comunidad de significado	7.4., r.3 (TO2 r. 9)
dificultad de comprensión en el adaptador	6.2., r. 10 (r. 13 TM ₁)
inadecuación de equivalencia	2.3., r. 3 y r. 4 =TM ₁
lapsus tipográfico	3.2., r. 4

BUSYBODY-¡VENGAN CORRIENDO QUE LES TENGO UN MUERTO!

Como segunda traducción dramática, dentro de la fase de estudio microestructural, se ha elegido *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* (*Busybody* en inglés) por tratarse de una edición escénica localizada en el extremo de aceptabilidad, un texto que presenta en el estudio macroestructural una clara estrategia de **supresión** con respecto al original y del que aparentemente refleja menos del 50%. La estrategia de supresión de réplicas, de la que este binomio textual es un ejemplo extremo, la siguen, como se ha visto, la mayoría de las ediciones escénicas.

Debido a que no se ha encontrado ningún otro original ni ninguna otra traducción de la obra de Popplewell, el par TO-TM, en el que el TM presenta alrededor del 50% de posible equivalencia, difiere del conjunto anterior de cuatro textos (*Panorama desde el puente-A View from the Bridge*) por cuanto, en esta ocasión, se puede hablar propiamente de binomio textual y de traducción en el sentido funcional del término. Dicha pareja de textos (TM-TO) es, en este sentido, un objeto «tipo» de un estudio descriptivo-comparativo.

Como ya se apuntaba en la fase de estudio macroestructural, se aprecia una inclinación de las ediciones escénicas a agruparse en torno al extremo de aceptabilidad, mostrando dos tendencias fundamentales, la adición o supresión global de réplicas, siendo esta última la más común. La traducción de *Busybody* es, por tanto, un ejemplo extremo de un modo extendido de producir versiones escénicas de obras de teatro. De hecho, se trata del extremo mismo de supresión en nuestra escala. Aunque, como ya se ha indicado, la comparación TM-TO propiamente dicha no se podía llevar a cabo con *A View from the Bridge*, algunas de las conclusiones a las que se ha llegado con el estudio textual de dicha obra, se verán corroboradas, y hasta ampliadas, en el análisis comparativo del binomio *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*-*Busybody*.

Estudio descriptivo-comparativo

La primera diferencia entre TO y TM que se aprecia en la fase de estudio macroestructural, es la división en actos (tres en el original, dos en la traducción) que no supone sin embargo un cambio en el número de partes o secciones en las que se divide el texto¹. El número global de réplicas de ambos textos sí que difiere sustancialmente, de tal modo que este texto meta presenta un 47,8% de traducción, o lo que es lo mismo, el 52,2% de réplicas del TO han sido suprimidas en el TM. Si se estudia la incidencia de esta estrategia «supresora» en cada una de las partes de la obra, se puede comprobar cómo el número de réplicas de cada sección se encuentra ligeramente por encima o por debajo del

¹.- La división del primer acto en tres escenas coincide en ambos textos, sin embargo la división en segundo y tercer acto del TO, se encuentra en el TM reflejada por un segundo acto dividido en dos escenas. El final de cada una de las partes coincide en ambos TO y TM.

50%², esto es, no se aprecian grandes diferencias entre las secciones en cuanto a la estrategia fundamental seguida en el proceso de traslado.

Puesto que el número y porcentaje de réplicas suprimidas es similar en todas las secciones, la selección de ejemplos que se presenta en el primer anexo, obedece a un intento de mostrar, por un lado, fragmentos de dos de las cuatro secciones fundamentales en las que se divide la obra (la primera -Iii- y última -III/IIii-) y, por otro, ejemplificar los dos tipos de niveles de supresión que se registran (ligeramente por encima o por debajo del 50%). Al elegir esta primera y última sección se facilita de algún modo el entendimiento fuera del contexto general de la obra de una trama típicamente policíaca, modificada, además, en el proceso de traslado. Cabe decir, con todo, que cualquier sección o fragmento hubiera sido lo suficientemente significativo, puesto que las estrategias y modos concretos de llevar a cabo el proceso de versión no varían significativamente en ninguna parte de la obra.

El anexo tercero, que no se utiliza en el estudio de *Panorama desde el puente*, se ha considerado necesario aquí para tratar de anticipar el tipo de fenómenos (aparte de los obvios de supresión) que se van a estudiar y clasificar. Consiste este paso intermedio en un «emparejamiento» de réplicas equivalentes (TM-TO) que puede llevar a un posterior recuento somero del número de réplicas del TO que, bien de forma parcial o total, se pueden rastrear en el TM. Los datos derivados de este recuento son más ajustados que los obtenidos en el estudio macroestructural y ayudan a localizar aquellos fragmentos del texto donde pudiera darse cierta concentración de fenómenos.

Este paso intermedio, anterior a la comparación textual réplica a réplica, confirma la estrategia supresora que se constataba en la fase anterior, pero, además, descubre fenómenos de adición y, sobre todo, de modificación, que recuerdan a aquéllos descritos para el proceso de adaptación en *Panorama/View*. La **reducción**, la **sustitución** junto con la **adición** de réplicas destacan por su incidencia constante a lo largo de la obra. Puesto que se ha seleccionado la mitad del texto meta para este paso intermedio, los resultados obtenidos son suficientemente representativos. En el anexo 1 se incluye una relación de los pares de réplicas TM-TO utilizados en este preámbulo a la comparación textual.

2. - Cuadro comparativo del nº global de réplicas en cada sección y del tanto por ciento de supresión:

TO	Ii	Iii	IIi	III	TOTAL	
	1	250	346	571	439	1607
TM	Ii	Iii	IIi	III		
	1	129	186	255	197	768
Supres.rep.%	—	48,4%	46,2%	55,3%	55,1%	47,8%

De las cuatro secciones fundamentales en las que se divide la obra³, los números correspondientes a las réplicas de la primera (I.ii) y cuarta parte del TM (II.ii) se presentan de forma paralela a los equivalentes del TO demostrando, como se ha indicado, cuatro tendencias o estrategias fundamentales de traslado. Primero, y como era de esperar a la vista de los resultados del estudio macroestructural, se advierte una estrategia supresora que se traduce en un total de 117 réplicas reflejadas en el primer acto, escena segunda (de un total de 250 en el TO) y 215 en la última sección (de un total de 439 en el TO) que parecen corresponder o ser equivalentes (total o parcialmente) a intervenciones en el TO. Estas cifras arrojan un porcentaje de supresión del 53,2% y 51% respectivamente. Sin embargo, también se puede detectar un número significativo de réplicas añadidas en el TM (30 en I.ii y 35 en III/IIii), trece casos de reducción en I.ii y 33 en III/IIii y, finalmente, siete fenómenos de sustitución en I.ii y veinte en III/IIii.

Los casos de **adición** resaltan por contraste con la estrategia supresora que parece definir el proceso de traslado y no hacen más que acentuar dicha estrategia principal. Los fenómenos de **reducción** llaman la atención sobre una forma específica de supresión parcial. Las réplicas en las que se ha indicado un posible caso de **sustitución** corresponden a ocasiones en las que sólo el turno del personaje se mantiene, mientras que se cambia el contenido de la réplica en sí, el discurso. En estos casos se produce un fenómeno paralelo de supresión y adición que no afecta al cómputo total de réplicas pero que subraya la omisión de material textual del original. Estos tres tipos de fenómenos localizados al tratar de establecer pares de réplicas equivalentes TM-TO, refuerzan la hipótesis de una estrategia fundamental de supresión de material textual del original, matizando el tipo de procedimientos utilizados.

Los ejemplos que se han sometido a examen minucioso son precisamente aquellos fragmentos que en el estadio intermedio (anexo 3) mostraban una concentración de este tipo de fenómenos. En este sentido, los textos del anexo 1 pretenden ser una selección representativa y productiva, en cuanto a resultados, de las dos partes utilizadas en el estadio intermedio. De entre ellos se han escogido las secciones que, ofreciendo ejemplos de los cuatro tipos principales de fenómenos, muestran además dichos fenómenos de una manera clara e inequívoca.

Puesto que los primeros indicios apuntan a la existencia de fenómenos nombrados y ejemplificados ya en su mayoría en el estudio textual de *Panorama/View*, la división de los fenómenos y la forma de reflejarlos por medio de un segundo anexo, se consideró un procedimiento adecuado, aunque abierto a revisiones. El segundo anexo, pues, corresponde aquí también a una clasificación de fenómenos indicados por medio de la sección (acto, escena) a la que pertenecen, junto con el número de réplica e indicación de página.

3. - I.ii, I.iii, II y III en el TO; I.ii, I.iii, II.i y II.ii en el TM. La primera escena del primer acto (I.i) consta sólo de una réplica.

En el anexo 2, aparte de los fenómenos de adición de réplicas ya mencionados, se pueden constatar **adiciones** a nivel de oración en diálogo y en marco, de menor incidencia que las anteriores. A la supresión de réplicas, el fenómeno más representativo y claro de los clasificados, le acompaña la **supresión** de acotaciones, con la consiguiente merma de las indicaciones orientadas a la representación de la obra y la preeminencia del diálogo respecto al marco.

De los fenómenos agrupados bajo el epígrafe de **modificación** resaltan la reducción, sustitución y geminación de réplicas, que se observaba ya en el examen de las réplicas emparejadas en el anexo 3. Es de destacar además la variedad de fenómenos registrados a nivel de sintagma en el diálogo. Así la sustitución de antropónimos es un hecho frecuente⁴ y lo que he dado en llamar especificación de deícticos⁵, junto con la pronominalización y especificación de persona, aunque son fenómenos que ocurren a nivel del diálogo, tienen gran importancia en la puesta en escena y el movimiento escénico. Quizá la utilización de este tipo de recursos venga a compensar la supresión acusadísima que se detecta a nivel del marco y que se canaliza, de este modo, principalmente a través de las intervenciones de la señora Piper.

De los fenómenos de modificación que se agrupan bajo la etiqueta de **interpretación**, merecen atención especial la variación de tono de un personaje (a nivel de réplica) y la expansión creativa que opera tanto a nivel de réplica como, de forma más definida, a nivel de oración en diálogo. Se trata de mecanismos mediante los cuales el traductor modifica la intención y el contenido del discurso de un personaje utilizando como fuente no el texto original sino su propia recreación del personaje de que se trata. La **explicación**, del mismo modo que la mayor parte de los fenómenos registrados, se detecta a nivel de réplica y de oración.

Es de destacar la ausencia del tipo de fenómenos usualmente catalogados como error dentro de la división cuatripartita que venimos utilizando. Esto no significa tanto que no haya un sólo fenómeno de error en todo el TM cuanto que este tipo de fenómenos no tiene excesiva incidencia. La razón más plausible puede ser el bajo nivel de equivalencia que se registra entre TO y TM, en aquellos casos donde se puede apreciar cierta correspondencia (anexo 3). Puesto que, más que el discurso, el traductor parece seguir la trama básica de la obra, el estilo del autor original, junto con la mayor parte de su texto, se pierden en el proceso. Si a esto añadimos que es muy posible que existieran originalmente dos procesos diferenciados, uno de traducción y otro de adaptación, es más lógico pensar en un producto manipulado, fundamentalmente a nivel del diálogo (por medio de supresiones, adiciones y modificaciones), que en un simple traslado del TO.

⁴.- Personajes principales como el inspector Harry Baxter pasa de ser «'arry» a «Tonete» para la protagonista, la señora Piper. El señor «Logan» del texto inglés pasa a ser el señor «Smith» en la versión española.

⁵.- Especificaciones que hacen referencia directa a lugares en el escenario.

Conclusiones de la comparación textual

Las conclusiones fundamentales que se derivan del estudio del binomio *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*-*Busybody* se refieren por un lado al procedimiento, el establecimiento de un paso intermedio de emparejamiento de réplicas TO-TM, necesario y útil sobre todo en casos que, como éste, están salpicados de manera uniforme de supresiones significativas a lo largo de todo el texto meta. Se comprueba, una vez más, la validez y necesidad de la réplica como unidad dramática estructural. El emparejamiento de réplicas TO-TM permite así mismo afinar algo más las hipótesis formuladas tras el recuento de unidades en el estudio macroestructural, de tal forma que, además del proceso constante de supresión de réplicas, se descubre la incidencia de la reducción, como medio más sofisticado de supresión, o la sustitución como fenómeno en el que dos procesos simultáneos de adición y supresión tienen lugar. También se han encontrado adiciones a nivel de réplica, que no se pueden predecir tras el cómputo global de réplicas. Son especialmente interesantes, aunque de escasa incidencia, los casos de geminación de réplicas, por tratarse de un proceso contrario al de reducción de réplicas, mucho más significativo y ligado a la estrategia fundamental de supresión.

La versión castellana de *Busybody*, que suscribe Vicente Balart, se revela, en vista del estudio microestructural anterior, como un caso extremo de edición escénica que sigue una clara estrategia de supresión. Los ejemplos de adición encontrados acentúan la estrategia supresora apuntada ya en la comparación global del número de réplicas. El traductor, además, ha hecho incursiones creativas modificando el estilo de la obra y el tono de los personajes principales al trasladar el TO, del que, sin embargo, ha mantenido el hilo argumental, lo que permite rastrear dicho TO en lo que de él queda en el TM (anexo 3). La débil relación de equivalencia todavía existente entre TO y TM nos lleva a considerar este texto meta como traducción en el sentido eminentemente funcional del término. Tanto si se califica el TM estudiado como traducción o como traslado parcial, hay que reconocer que dicho TM es textualmente equivalente a la obra de Popplewell (aproximadamente un tercio del TO se ve reflejado en el TM) y, sin ninguna duda, funcionalmente equivalente hasta la fecha.

Anexo 1 (selección de extractos del TM y TO)

Lii. (1.1.), p. 9-10, r. 1-9

Quince minutos más tarde. Todo está como en el cuadro anterior, salvo que el cadáver ha desaparecido.

(*Entran el agente GODDARD y la portera por la puerta lateral.*)

SEÑORA PIPER.- Está ahí, en este despacho... Pero pase usted, guardia... Yo aguardo fuera...

GODDARD.- Un momento, señora. ¿Dónde está el cadáver?

SEÑORA PIPER.- ¡Hijo, tendrá usted que ir al oculista!... Ahí, en la buta... (*Avanza*) ¡Anda, pero... pero si estaba tumbado en esa butaca!

GODDARD.- ¿Seguro que no se habrá equivocado de habitación, señora?

SEÑORA PIPER.- ¡Ni hablar! Ahí lo dejé, no hace más de un cuarto de hora.

(*El agente GODDARD va a observar la puerta del fondo y comprueba que no está cerrada con llave. Esta puerta del fondo centro da a un pasillo. Al abrir la puerta, se ve el pasillo y una puerta enfrente, que es la del despacho de WESTERBY. Esta puerta es practicable. Se supone que al lado están las puertas que conducen al despacho de SMITH, etc. Por este pasillo se puede salir del piso. La puerta del lateral también se supone que lleva a la entrada principal.*)

GODDARD.- Esa puerta no está cerrada con llave. ¿No se le ordenó que lo hiciera?

SEÑORA PIPER.- Se me ordenó que cerrara con llave la puerta del despacho del señor Smith, y es lo que hice.

GODDARD.- Pero usted afirmó que el muerto estaba en el despacho del señor Smith.

SEÑORA PIPER.- Y estaba, en efecto. Menudo susto me llevé cuando me lo encontré allí al abrir la puerta...

Ay, qué horror... En seguida bajé a la portera para contárselo a Bobby, mi marido, quien me dijo que lo mejor era que llamase a la Policía, pero que antes me asegurara de que el hombre estaba muerto. Volví a subir, pero, francamente, no me sentí con fuerzas... De modo que entré en este despacho y les llamé a ustedes por teléfono... Oiga, no me mire así, que yo no lo he ocultado, ¿eh? ¡Vamos!

Lii. (1.1.), p. 2-3, r. 1-17

SCENE- *The same. Fifteen minutes later.*

When the CURTAIN rises everything is exactly as the close of the previous scene, except that the body is no longer there. The door up C is unlocked by MRS PIPER and opened by her. She moves aside and stands L in the doorway. GODDARD enters.

MRS PIPER.- 'Ere you are, dear. It's all yours. Well, if you'll excuse me, I'll bunk off now...

GODDARD.- Hadn't you better show me where it is first? (*He looks around*)

MRS PIPER.- Over there... (*She points over her shoulder to down L*)

GODDARD (*crossing to below the desk*) Here?

MRS PIPER. That's right. You can find me in the basement if you want me.

GODDARD. Just a minute. Are you pulling my leg? I don't see any dead body.

MRS PIPER (*turning*) You want your eyes tested, my dear boy. (*She goes to him*) He's plain enough to see, for goodness' sake. (*She points*) There!

(*They both stare at the empty chair*)

Oh, blige me! Well, it was there!

GODDARD. If this is a practical joke, I hope the Superintendent is amused.

(*GODDARD moves round to below the cupboard. MRS PIPER crosses above the desk to L of it*)

MRS PIPER. I'm telling the truth.

GODDARD. He's on his way here. Your report dragged him out of a warm bed.

MRS PIPER. I tell you, 'e was there. I saw 'im distinctly. (*She moves below the desk*)

GODDARD. Perhaps he's hiding somewhere?

(*MRS PIPER reacts. GODDARD laughs*)

In this cupboard perhaps. (*He opens the cupboard and a coat falls out. He picks it up, hangs it and closes the cupboard*)

MRS PIPER. Now, don't be silly, dear. That's not funny.

GODDARD. All right, then start at the beginning. In your own words. (*he moves to L of the armchair, taking out pen and notepad*)

MRS PIPER (*moving to L of Goddard*) First of all I saw it in Mr Logan's office. I ran straight down to tell my hubby. «Fred,» I said, «Mr Marshall's been murdered.» Fred can make quick decisions when an emergency arises. «Go back up there», he said, quick as a flash, «and telephone the police.»

GODDARD. A man of action...

MRS PIPER. Yes.

(*GODDARD sits on the L arm of the armchair*)

So I did, only I didn't go to the office where the corpse was. I come in 'ere, and dialled nine-nine-nine. (*Crossing above the armchair to R of it*) And while they was taking down my particulars, I nearly 'ad a fit. 'E was draped over that chair.

Lii. (1.2.), p. 10-11, r. 10-29

GODDARD.- Me parece que se ha metido usted en un buen lío, señora. Al inspector Baxter no le va a gustar eso.

SEÑORA PIPER.- ¿Qué tal persona es?

GODDARD.- Uf, el terror del hampa. Los maleantes le llaman «El Coco». Huyen todos en cuanto le ven. Saca la tartamuda y... ta-ta-ta..., en menos que canta un gallo, ha tumbado una docena.

SEÑORA PIPER.- ¡Ay, qué... qué horror!...

GODDARD.- Habrá que ver la cara que pone cuando se entere de que se le ha molestado por nada... ¿Dónde va usted?

SEÑORA PIPER.- A mi casa. No siento el menor interés por ver la cara del «Coco»...

GODDARD.- Quieta, señora. Vamos, cuénteme qué ocurrió exactamente. Dice usted que llamó a la Policía desde aquí. ¿Es que no hay teléfono en el despacho del señor Smith?

SEÑORA PIPER.- Sí, pero, con el muerto delante, cualquiera atina a marcar...

GODDARD.- Y cuando entró en este despacho, ¿el muerto estaba aquí? ¿Está segura de que era el mismo muerto?

SEÑORA PIPER.- Pero ¿es que piensa usted que puede haber otro? Ay, por Dios, qué horror... Con uno basta, ¿no?

GODDARD.- Una vez hubo telefonado, supongo saldría usted en seguida de este despacho...

SEÑORA PIPER.- Como un cohete, figúrese usted.

GODDARD.- ¿Qué hizo entonces?

SEÑORA PIPER.- Pues lo que ustedes me mandaron. Cerrar con llave la puerta.

GODDARD y SEÑORA PIPER. (*A la vez.*)... del despacho del señor Smith.

(*El agente mira y se rasca la cabeza.*)

SEÑORA PIPER.- Al «Coco» no le va a gustar nada ese asunto, ¿verdad?

GODDARD.- Me temo que no. Y con el humor que traerá a estas horas. Anoche se fue de la comisaría con un catarro de campeonato. Dijo que quería pasarse un par de días en la cama... Oiga, señora, ¿no será que se quedó usted dormida viendo un serial por la televisión y que soñó todo lo que nos ha contado?

SEÑORA PIPER.- ¡Qué serial ni qué tontería! Pasó todo como le he dicho. Encontré a mi principal, el señor Marshall, tumbado en esta butaca, boquiabierto, los ojos desenchajados... ¡y con un cuchillo clavado en la espalda! ¡Vamos! ¡No le permito que dude de mis palabras! ¡No lo soñé, no, señor. Y tampoco estaba «piripi», si es esa la grosería que está pensando.

(*El agente aguza el oído. Va a abrir la puerta del lateral.*)

GODDARD.- Aquí llega el jefe.

(*El inspector BAXTER aparece en la puerta. Se detiene y se lleva una mano al bolsillo. Lleva el sombrero puesto y bufanda.*)

SEÑORA PIPER.- ¡Ay, por Dios, que... que yo no he hecho nada! (*El inspector saca el pañuelo y se suena estrepitosamente.*) ¡Ah, ¡crei que... que iba a sacar la tarta... muda! ¡Vamos, la ametralladora!...

(1967: 10-11)

Lii. (1.2.), p. 3-4, r. 18-39

GODDARD. A dead man?

MRS PIPER. Yes. It was the boss.

GODDARD. So where is he?

MRS PIPER. I dunno. I only know 'e was 'ere at the time. I don't know where 'e's took 'isself off to.

GODDARD (*rising to up C*) Superintendent Baxter won't like this little lot, madam.

MRS PIPER (*stepping down stage*) Crumbs. To hear you talk, anybody'd think I'd mislaid him. (*She moves below the armchair to R of Goddard*) 'Ere, what's he like?

GODDARD. The Super? A holy terror. He went home early to spend a couple of days in bed. (*He puts the pad and pen back in his pocket*)

MRS PIPER. Sounds like my old man. Once he goes to bed he usually stays flopped out for a couple of days.

GODDARD. I wouldn't like to be you if you've called him out on a false alarm. He's got a severe chill. (*He laughs*) I can't wait to see his face.

(*MRS PIPER moves towards the door*)

Where are you going?

MRS PIPER. I can't wait either.

GODDARD (*moving to L of Mrs Piper and turning her round*) I'm afraid you'll have to, madam. You've reported a murder.

MRS PIPER (*moving downstage*) And it's the last time I do, then.

(*GODDARD closes the door*)

It's more nuisance than it's worth. (*She looks about her, behind a chair, under a sheaf of papers*) I mean, how could a body dissapear?

GODDARD. Especially when it was locked in. You did lock the door, I suppose?

MRS PIPER. Course I did. You saw me unlock it.

GODDARD. Perhaps he went thataway. (*He point to the door R*)

MRS PIPER. That door's locked permanent. *Crossing above the armchair to R of Goddard* Oh, there's one thing I didn't tell you. When I saw the body'd followed me in 'ere, I got out quick to tell Fred. «Fred,» I said, «that body's got a crush on me...»

GODDARD. Mrs Piper, when did you lock the door? MRS PIPER. Ten minutes later when I'd plucked up courage.

(*GODDARD turns away*)

Well, I don't care, I was shaken. The Superintendent is going to be shaken, too, isn't he? (*She sits in the armchair*)

GODDARD (*crossing to R of her*) He isn't noted for his sense of humour. They say if ever he smiled his face would crack. I suppose you hadn't been drinking?

MRS PIPER. No, I 'adn't! Leastways, not enough to make me see double.

(*The outer door slams and footsteps sound in the ante-room, followed by a loud nose-blow*)

GODDARD. Sounds like the chief

MRS PIPER (*crossing down to L of the desk*) Sounds like the whole bloomin' tribe.

GODDARD opens the door up C. SUPERINTENDENT BAXTER enters briskly

I.ii. (2), p. 13, r. 39-53

INSPECTOR.- Señora Piper, ¿sabe usted que es un delito grave molestar a la Policía sin una causa justificada?

SEÑORA PIPER.- ¡Huy, qué fino! Pero, es que no me vas a tutear? ¿Es que no te acuerdas de mí? ¡Soy Alicia, Alicia Harper!

INSPECTOR.- Me encuentro aquí en acto de servicio, señora. ¡Conteste! ¿Se da cuenta de lo que ha hecho?

SEÑORA PIPER. *(Golpeando la butaca con la palma de su mano.)* ¡Les digo que el muerto estaba en esta butaca!

INSPECTOR *(Igual.)* ¡pues ahora no está! ¿Dónde está?

GODDARD.- A la señora Piper se le ordenó que cerrase la puerta con llave, pero según parece, cerró otra puerta.

SEÑORA PIPER.- De ninguna manera. Yo cerré la puerta que ustedes me mandaron cerrar. O sea, la del despacho del señor Smith, la que está al final del pasillo.

INSPECTOR.- Pero ¿no ha dicho que es aquí donde encontró al muerto?

SEÑORA PIPER.- Luego, sí. Pero primero me lo encontré en aquel despacho.

INSPECTOR.- ¿Cómo es posible que viera a un muerto en dos habitaciones distintas y que ahora no aparezca por parte alguna?

SEÑORA PIPER.- ¡Ah, yo qué sé! ¡A mí que me registren!

INSPECTOR.- ¡Achís!... *(se suena con furia.)* ¡Esto es el colmo! ¡Con lo bien que estaba en mi camita, con mi bolsa de agua caliente!...

SEÑORA PIPER.- Yo conozco una receta estupenda para curar los... *(De pronto da un grito.)* ¡Oh, fíjense! Tengo... tengo la mano manchada de sangre... ¿Ven lo que pasa por ponerme nerviosa? Me he lastimado al golpear la butaca.

GODDARD.- En su mano también hay sangre, jefe.

INSPECTOR.- ¿Eh?

(Se mira la mano. BAXTER y GODDARD se acercan rápidamente a la butaca y la examinan.)

I.ii. (2), pp. 5-6, r. 63-87

BAXTER. You understand it's very serious offence to summon the police without justification?

MRS PIPER. I tell you he was on that chair.

BAXTER. You said he was in Mr Logan's office.

MRS PIPER. He was in here, too.

BAXTER. Where?

MRS PIPER *(moves down L of the chair)* On this chair. *(she strikes it)*

BAXTER *(crossing to up R of the chair)* Well, it isn't here now. *(He strikes the chair)*

MRS PIPER. Well, it was.

BAXTER. Well, where is it?

MRS PIPER. 'Ow should I know! It must have trotted off somewhere. *(she moves down L)*

GODDARD *(crossing above the armchair to R of Baxter)* Mrs Piper was instructed to lock the door, sir. Unfortunately a period of ten minutes elapsed between her going out and obeying instructions.

BAXTER. *(turning L)* They told you to lock the door so that nobody could interfere with the room.

MRS PIPER. Yes, well, so I did do when I'd calmed down.

BAXTER. You should have done it straight away.

MRS PIPER. It's all right you being wise after the horse has flown. *(She sits on the chair down L, the rises holding Baxter's hat)*

Harry-I've crumpled your hat. *(She hands it to Baxter then returns to her seat)*

(BAXTER turns sway to face front, holding the hat out in his hand)

GODDARD *(R of Baxter)* What do you think, sir?

BAXTER. Without resorting to blasphemy, Goddard, I am unable to reply to that question.

GODDARD. Yes, sir.

(BAXTER suddenly sneezes and crosses down R)

MRS PIPER. Bless you!

BAXTER *(blows his nose fiercely)* I should be in bed with a hot-water blottle!

GODDARD. Yes, sir.

(MRS PIPER rises and crosses below to L of Baxter who is punching out his hat)

MRS PIPER. 'Ere, there was a wonderful cure on the telly last night. You get an onion, Harry, are you listening? Don't peel it, and bung it in your ear...

(She suddenly breaks off) 'Ere, look at my hand. That's you, getting me all excited...

(GODDARD moves to L of Mrs Piper)

I must 'ave banged the woodwork when I hit that chair.

GODDARD. There's blood on your hand, too, sir.

BAXTER. Ugh? *(He looks at his hand)*

GODDARD. The chair, sir.

(GODDARD moves to R of the chair, via above the armchair. BAXTER moves to L of the chair via below armchair, and Mrs Piper. MRS PIPER moves up to R of GODDARD)

BAXTER. It is blood.

I.ii. (3), p. 16, r. 84-88

INSPECTOR.- «Sí» o «No», por favor. ¿Quién más trabaja en estas oficinas? *(La portera pega los labios.)* ¿Por qué no responde?

SEÑORA PIPER.- Porque no me basta con un sí o un no.

INSPECTOR.- De acuerdo: «a su estilo.»

SEÑORA PIPER.- El resto del personal está compuesto por la señorita Shelby, que es la secretaria del señor Marshall. Trabaja en este escritorio y está chifladita por su jefe. Confiesa veintisiete años, pero la verdad es que cumplió los treinta y cinco en febrero. Luego está Vickie la mecanógrafa. Vickie Reynolds. Dieciocho cumple en agosto.

INSPECTOR.- También está enamorada de Marshall?

I.ii. (3), p. 10, r. 171-181

BAXTER. Please confine your answers to yes or no. Now who else is employed here?

MRS PIPER. Yes.

BAXTER *(turning his chair to face the desk, and flinging his notebook down)* All right, in your own words.

MRS PIPER. Well. *(She rises and stands L of Baxter)* There's Mr Marshall's secretary, Miss Selby. Proper potty about the boss she is.

BAXTER. Do you mean she's in love with him?

MRS PIPER. Well, I suppose you could put it like that.

BAXTER. How do you know?

MRS PIPER. I know everything that goes on around here.

BAXTER. I'll bet you do.

MRS PIPER. I don't half get some laughs out of emptying the waste-paper baskets. Miss Selby was thirty-four last February. But she looks thirty-five. I'd give her thirty-five easy. Then there's young Vickie. She's the typist. Victoria Reynolds. Nice little kid... She'll be twenty next August. *(She moves above the armchair)*

BAXTER. Is she in love with Mr Marshall?

II.ii. (1), p. 59-60, r.1-7

Al día siguiente. Por la tarde, sobre las cinco. Mismo decorado. El tiempo presagia una tormenta. De vez en cuando, una descarga eléctrica hace oscilar las luces. (La SENORITA SHELBY se halla sentada en su escritorio, pero no trabaja; se la nota inquieta. VICKIE REYNOLDS abre la puerta del fondo y entra.)

VICKIE.- ¡Me aburro sin hacer nada!...

MARIAN.- Se queja siempre de que tiene demasiado trabajo y cuando no lo tiene también se queja.

VICKIE.- Bueno; es que lo agradable es no trabajar cuando lo hay, pero en caso contrario...

MARIAN.- Cierre la puerta, haga el favor. (VICKIE se está limando las uñas; cierra con el pie.) Podía haberse quedado fuera.

VICKIE.- ¿Aún sigue enfadada conmigo? Total, no dije nada a la Policía que no fuera cierto. Y no es ningún pecado estar enamorada del jefe. Sobre gustos, no hay nada escrito. Además, usted sabe perfectamente que él me pellizcaba.

MARIAN.- Mentira. Don Ricardo sólo trataba de mostrarse amable con usted.

VICKIE.- Sí; claro. Los señores maduros tienen una forma muy particular de mostrarse amables con sus empleados jóvenes... (Entra ROBERTO WESTERBY.) ¿Alguna novedad, señor Westerby?

III (1), p. 54, r.1-11

SCENE- *The same. About four-thirty the following afternoon.*

It is dull, and the sky is stormy. The lights, therefore, are on.

When the CURTAIN rises, MARIAN SELBY is sitting at the table down R but, obviously uneasy, is not working. VICKIE REYNOLDS looks in up C, then enters, holding a cup of tea.

VICKIE. What are we supposed to do? I've been sitting in there all day doing nothing.

MARIAN (rising, with some papers in her hand) Is that unusual?

VICKIE. No-but it's no fun doing nothing, if you haven't been given something to do.

(MARIAN crosses below the armchair to L of the desk and round to above it)

Miss Selby, you shouldn't be mean to me about Mr Marshall. (She moves to above the R end of the desk) It wasn't my fault he made a pass at me.

MARIAN. Middle-aged men are like that, aren't they? The older- the flipping friendlier.

(MARIAN snaps the blotter shut)

Isn't it funny how sex gets hold of you? (MARIAN glances away)

(Awkwardly) You know what I mean. No, perhaps not.

(MARIAN moves below the desk to her table down R)

(More brightly) I say, you don't think the boss is a murderer, do you?

MARIAN. I know he isn't. But, as long as he hides, a number of stupid people are sure to think he is.

VICKIE. Do you think he should give himself up?

MARIAN (sitting at her table) I'd rather not discuss it, if you don't mind.

VICKIE. Oh, all right! Only, with no work to do, I don't know how I'm going to pass the time. (She begins to yawn)

MARIAN. What do you usually do?

(VICKIE stops yawning and looks exasperated. ROBERT WESTERBY enters down R with a file of papers)

VICKIE. Any news, Mr Westerby?

II.ii. (2), p. 61, r. 22-26

SEÑORA PIPER.- No. El Señor Marshall no asedió a Jaime Gledhill.

INSPECTOR. (Observándola con mordacidad.)- ¿De veras?

Vaya, me alegro de enterarme. Precisamente yo tenía medida en la cabeza una idea muy distinta.

SEÑORA PIPER.- Pues ya se la puede ir quitando porque don Ricardo es completamente ajeno a ese crimen.

INSPECTOR.- Parece muy segura. Clavándole una mirada suspicaz.) Oiga, señora Piper. Si sabe usted algo, será mejor que lo diga en seguida. (Entra CLARA MARSHALL.) Ah; señora Marshall... No; aún no sabemos nada de su marido. Pase, por favor. Una silla, señor Westerby. (ROBERTO acerca un asiento para CLARA.)

Necesito hablar con todos ustedes muy seriamente. Este caso es único en mi larga experiencia policial. Primero desaparece el cuerpo -muerto- y reaparece vivo-. Luego desaparece el arma del crimen. Más tarde, desaparece un botón, elemento de prueba de suma importancia. Ahora ha desaparecido el señor Marshall. ¡Por segunda vez! Y por si fuera poco, ahora resulta que el señor Smith, en cuya oficina fue encontrado primeramente el cadáver, ha estado en Londres todo este tiempo. ¿Por qué no me informaron de que Smith se hallaba en la ciudad la noche del crimen?

ROBERTO.- Lo ignorábamos. Por lo menos, yo.

III (2), p. 56-7, r. 37-55

MRS PIPER. No. Mr. Marshall didn't do it.

BAXTER (turning to her) Didn't he?

MRS PIPER. No.

BAXTER. Oh! I suppose you know who did?

MRS PIPER. I might.

(BAXTER faces her, hand on hips)

BAXTER. We'd better go into consultation.

MRS PIPER. You could do with a second opinion.

(GODDARD enters up C holding the door open)

GODDARD. Mrs Marshall, sir.

(CLAIRE enters, R of Goddard)

BAXTER (moving to L of her) Oh, Mrs Marshall, thank you for coming.

CLAIRE. Have you had any news of my husband?

BAXTER. I'm afraid not. Won't you sit down?

CLAIRE. Thank you. Hello, Robert. (She sits in the armchair)

BAXTER (to Goddard) Ask Miss Reynolds to come in, will you?

GODDARD (calling off) Will you come in, please, Miss Reynolds?

(ROBERT sits down L. VICKIE enters up C)

VICKIE (to Goddard) Did you want me? (GODDARD exits, closing the door)

BAXTER. Yes, I want to speak to all of you. There's a chair there, Miss Reynolds.

(VICKIE sits up R)

Now, ladies and gentlemen, this case is unique in my experience...

MRS PIPER. And mine.

BAXTER (moving down L, then across to down R, then above the armchair to C) First the body disappears-dead-and then it comes back-alive. Then the button disappears. Then the murder weapon. Now Marshall has disappeared. For the second time! Finally, Mr Logan, in whose office the corpse was first seen, turns out to have been in London all the time. Why did no-one tell me?

ROBERT. We didn't know. At least, I didn't.

II.ii. (3), p. 66, r.78-86

ROBERTO.- ¡Bravo, señora Piper! ¡Es usted un detective colosal!

INSPECTOR. (*observándola atentamente.*)- Sabe usted muchas cosas, ¿eh? No me la imaginaba... con tan buen olfato...

SEÑORA PIPER.- Bueno... Lo que pasa es que una es observadora, coge detalles y...

INSPECTOR. (*De pronto, con un grito tremendo.*)- ¡Goddard! (*A la portera.*) ¡Como sea verdad lo que estoy pensando, se le va a caer el pelo!

SEÑORA PIPER. ¡Bueno, pues estaremos iguales!

(*Entra GODDARD.*)

INSPECTOR.- Goddard, baje a la portería y llame a la puerta. Si no le abren, échela abajo. Dentro encontrará a Ricardo Marshall. Tráigamelo... ¡inmediatamente!

(*Se encogen todos aterorizados. Sale GODDARD.*)

SEÑORA PIPER.- ¡Ay! ¡Ahora comprendo por qué le llaman «El Coco»...

CLARA. (*Acercándose a la portera.*)- ¿Lo escondió usted? ¡Dios se lo pague!

INSPECTOR.- Vamos, estoy esperando. Empiece.

III (3), p. 61-2, r. 175-190

(*ROBERT, CLAIRE and VICKIE all rise and group round Mrs Piper, speaking together*)

ROBERT. Well done, Mrs Piper!

VICKIE. Aren't you clever, love!

CLAIRE (*together*) Mrs Piper, I'm so grateful.

MRS PIPER. Well, it's just my conjecture, of course.

ROBERT. And a very good one, too.

CLAIRE (*passing Mrs Piper across her to the armchair*) Come and sit down, Mrs Piper.

(*MRS PIPER sits in the armchair. CLAIRE stands L of her, and ROBERT L of Claire. VICKIE moves above armchair*)

VICKIE. Fancy you working all that out! (*There is a general ad lib. talk until BAXTER cuts in*)

BAXTER. Just a minute! Just a minute! You never conjectured as much as that in all your life. (*He moves up to the door and opens it*) Goddard! (*To Mrs Piper*) If what I'm thinking is true, Lily Piper, I'll put you away for ten years.

MRS PIPER. I don't know what you're gassing about.

BAXTER. Marshall. That's what I'm gassing about.

(*GODDARD enters up C. ROBERT moves away L*)

GODDARD. Yes, sir.

BAXTER. Go down to the basement to Mrs Piper's flat. You'll find Richard Marshall there. Bring him up here double quick.

GODDARD. I didn't know he was there, sir.

BAXTER. Mrs Busybody did. Goon, man, move.

GODDARD. Yes, sir.

(*GODDARD exits up C, leaving the inner door open and closing the outer door after him*)

BAXTER (*moving to R of Mrs Piper*) All right. I'm all ears. How did you hide him?

II.ii. (4.1), p. 72-3, r. 147-155

INSPECTOR.- ¡e! Siento curiosidad. Que empiece la función.

SEÑORA PIPER.- Pero ¿qué haces? No, no; nada de sentarte. Tú te vas a esconder en el armario ese...

(*Le obliga a levantarse y le lleva hacia el armario del fondo.*)

INSPECTOR.- ¿Cómo... en el armario?... No, no; de ninguna manera...

SEÑORA PIPER.- Sí, hombre... Mira, ven...

INSPECTOR.- Me niego... Un inspector de Scotland Yard metido en un...

SEÑORA PIPER.- No seas pesado. Tú te escondes y lo escuchas todo. Cuando él haya confesado, pues sales y le detienes.

INSPECTOR.- Pero... ¿cómo me voy a meter ahí dentro? ¡En ese armario no cabe una persona!

SEÑORA PIPER.- Pues claro que cabe, hombre... Mira, ven... Agacha la cabeza... Encoge las piernas...

Tuerce ese codo... ¿Lo ves? ¡Ya estás dentro! (*Lo encaja dentro del armario con un brusco empujón y cierra, con llave. Se acerca a la puerta del fondo.*)

(*La abre y luego abre la del otro lado, del pasillo, o sea, la del despacho de WESTERBY, que entra y cierra la puerta.*)

Ya se han ido todos. Ya se han llevado esposado al señor Marshall. Gracias a Dios que nos hemos quedado usted y yo solos en el piso para poder charlar...

(*Acerca una silla y obliga a WESTERBY a sentarse a su lado. Se sientan muy cerca del armario.*)

Siéntese a mi lado, ande. Mire, yo soy muy clara, ¿sabe usted? Lo que tengo en el corazón, lo tengo en la boca. Usted es un caballero que se ha portado siempre muy atento y fino conmigo y, francamente, hubiese sentido que mis sospechas se confirmasen.

ROBERTO.- No la entiendo...

III (4.1), p.68-69, r. 313-336

BAXTER. Carry on! I'll watch. (*He sits in the chair R of the desk*)

(*MRS PIPER pulls him up*)

MRS PIPER. Oh, you can't sit there. He wouldn't say a word if he knew you were listening.

BAXTER. Ah, you want me to wait outside. (*He moves up C*)

MRS PIPER. No. Inside. (*She follows him, pulling his coat*)

BAXTER. Inside what?

MRS PIPER. This cupboard. (*She opens the door of the cupboard, standing L of it*)

BAXTER (*loudly*) Do you expect me to get in there?

MRS PIPER. Ssh! (*She puts her hand over his mouth and moves round to R of him*) There's nowhere else, is there?

BAXTER. I can think of several alternatives.

MRS PIPER. You promised to help.

BAXTER. I did not undertake to squeeze into a cupboard.

MRS PIPER. there won't be any squeezing, darling. You're quite slim. Specially in that coat.

(*MRS PIPER struggles with BAXTER who protests, but finally she pushes him into the cupboard and closes the door with his arm still sticking out.*)

BAXTER withdraws his arm and MRS PIPER closes the door.

Loud bangs and shouts from inside the cupboard)

MRS PIPER. Don't make no noise, 'Arry.

(*The knocking continues and MRS PIPER moves to sit in the chair R of the desk. She picks up the ashtray and knocks the desk leg with it.*)

(*The knocking from BAXTER stops*)

ROBERT. What's going on in here? There's a lot of noise.

(*MRS PIPER turns*)

MRS PIPER. I didn't hear no noise, dear. This desk leg's collopsed. (*She continues knocking with the ashtray*)

(*ROBERT turns to go. puts the ashtray on the desk*)

Oh, Mr Westerby...

(*ROBERT stops. MRS PIPER rises, above armchair*)

ROBERT. Yes.

MRS PIPER. Did you hear they've arrested Mr Marshall, dear?

ROBERT. Well, it was inevitable, wasn't it? (*He turns to go*)

MRS PIPER. Mr Westerby! Could you spare me a minute of your time?

ROBERT. I'm very busy, MRS PIPER. What is it?

MRS PIPER (*R of the armchair*) Well, when this murder took place the last person I'd suspected was you.

ROBERT. I should hope so.

MRS PIPER. But then one or two things happened that made me wonder.

ROBERT (*moving a pace towards her*) Wonder what?

SEÑORA PIPER.-Sí; de veras. Estoy muy contenta de que por fin hayan cogido al autor de esos crímenes porque me he quitado un peso de encima. Figúrese usted que había llegado a sospechar que usted podía ser el asesino. En estas últimas horas no he hecho más que darle vueltas a este asunto... que tengo la cabeza como una olla exprés de tanto pensar... He atado cabos y, sinceramente, don Roberto, he descubierto cosas que no le hacen a usted mucho favor. Por ejemplo, de pronto me he acordado de que por quien preguntó el señor Gledhill cuando pasó por la portería la noche del crimen no fue por el señor Marshall, sino por usted. Exactamente. Me preguntó dónde estaba el despacho del señor Westerby. Otra cosa. Usted debe tener mala memoria porque me dijo que no conocía al señor Gledhill.

ROBERTO.- Y así es.

SEÑORA PIPER.- Sin embargo, cuando he hablado de que tenía una cicatriz en la mejilla, usted se sorprendió mucho. ¿Por qué se iba a sorprender si no le conocía? También me he acordado de pronto de que fue usted quien la tarde del crimen me mandó que empezase la limpieza por el despacho del señor Smith, a pesar de que se hallaba de vacaciones.

ROBERTO.- Soy el encargado, me ocupo de estas cosas...

SEÑORA PIPER.- Además, usted ha manifestado a la Policía que no estuvo anoche en el piso del señor Smith y eso no es cierto porque estuvo usted. Casualmente, al salir yo, mientras esperaba el autobús en la parada de enfrente, le vi a usted meterse en el portal...

ROBERTO. (*Levantándose.*)- ¿De modo... que me vio usted...?

SEÑORA PIPER.- En fin, que estoy muy contenta de que hayan detenido al asesino. Porque usted me es muy simpático, don Roberto, y hubiese sentido que la Policía pudiera pensar que tenía usted alguna relación con estos crímenes. Pero ahora ya sé que cuando vaya a la Comisaría y les cuente todo lo que he averiguado de usted, usted no tendrá nada que temer porque es inocente y podrá justificarse plenamente.

(*La portera avanza hacia la puerta del lateral.*)

ROBERTO.- Pero... ¿es que piensa contárselo?...

MRS PIPER. If I han't been wrong. You see, Mr Westerby, liking you as I do I don't want to tell the police what I know.

ROBERT. Tell them what, Mrs Piper?

MRS PIPER. That it wasn't Mr Marshall Mr Cameron asked for that night-it was you.

ROBERT. Me? It couldn't have been.

MRS PIPER. Another thing, Mr. Westerby, you said you'd never seen Mr Cameron.

ROBERT. Certainly.

MRS PIPER. But when I said he had a scar across his face you looked surprised.

ROBERT. Did I? (*He crosses below her to LC, facing up stage*) I don't remember.

MRS PIPER. I do. (*Moving above the armchair*) If you'd never seen him you wouldn't be surprised whether he had a scar or not. 'Cos he hadn't got a scar, had he? And another thing, Mr Westeby-you told the Superintendent you didn't know Mr Logan was back in London.

ROBERT. Yes.

MRS PIPER. Well, that wasn't true, was it? You see, when I was at his flat I told Mr Logan about this bother we was having and do you know what he said? he said: «I'll give Westerby a ring and have a word with him.»

ROBERT. Did he?

MRS PIPER. Well, if he rung you, you must have known he was here.

ROBERT. Did you hear him ring me?

MRS PIPER. I heard him say he was going to.

ROBERT (*taking a step towards the fire-escape*) Perhaps he changed his mind.

MRS PIPER (*sitting on the L arm of the armchair*) Then that's all right then. Because Baxter can check with the phone people and the'll confirm that Mr Logan didn't call you.

ROBERT. You can't check calls, Mrs Piper. Not with the automatic exchange.

MRS PIPER. It isn't automatic-not at Surbiton-you speak to the operator.

ROBERT. So you do.

MRS PIPER. Well, thank you, Mr Westerby. (*She rises to above the chair R of the desk*) I'm glad we cleared that up.

ROBERT (*moving to C*) Are you going to tell all this to the police?

GODDARD.- Inspector, ¿qué hace usted dentro del armario?

INSPECTOR.- ¡Estoy esperando el autobús, idiota! (*Consigue salir. Hace unas flexiones para desentumecerse.*) Agente, espese a este hombre. Supongo, señor Westerby, que estará dispuesto a firmar una confesión en regla.

ROBERTO.- Lo que quieran. Ahora, ya...

(*El INSPECTOR se sienta en la mesa, escribe la confesión y hace que la firme WESTERBY, vigilado por el agente GODDARD. Mientras, MARSHALL habla con la portera.*)

MARSHALL.- ¿Cómo lo ha conseguido usted?

SEÑORA PIPER.- He mezclado verdades con mentiras, a ver qué salía... Pero si me imagino que iba a intentar matarme, a cualquier hora...

MARSHALL.- No sé cómo agradecerle... ¡Le voy a subir el sueldo!

SEÑORA PIPER.- Eso, y a mi marido le rebaja el trabajo.

(*El INSPECTOR se levanta después que ha firmado WESTERBY.*)

INSPECTOR.- ¡Llévelo al coche. Bajo en seguida.

(*Sale GODDARD con WESTERBY esposado.*)

MARSHALL.- ¿Puedo... puedo marcharme, inspector? ¿Estoy libre?

SEÑORA PIPER.- Pues claro que está libre, hombre. Ande, corra, que abajo le aguarda su señora. Reconciliense; hagan las paces. y muéstrese más cariñoso... para que no se busque otro filatélico...

(*Le empuja hacia la puerta.*)

INSPECTOR.- Un momento, señor Marshall. El... botón.

(*MARSHALL titubea, saca el botón y se lo entrega al INSPECTOR.*)

SEÑORA PIPER.- ¿De modo... que me lo quitó usted?... ¡Miren qué espabilado!

(*MARSHALL sonríe y sale. La portera limpia el polvo de la mesa. Coge unos papeles y los tira al cesto.*)

GODDARD. I'm sorry, sir. What were you doing in there?

BAXTER. Waiting for a twenty-eight bus. (*To Mrs Piper*) Why didn't you let me out?

(*GODDARD moves back to take over guarding Robert, and MARSHALL moves up stage*)

MRS PIPER. The handle came away in my hand.

BAXTER. It would!

MRS PIPER. 'Arry, my life was in danger. What a time to take a nap!

BAXTER. Take a nap?

I nearly died in your blasted cupboard.

(*MRS PIPER sits in the chair R of the desk. MARSHALL moves slowly round picking up the plant and closing the cupboard door*)

(*To Robert*) Robert Westerby, I'm arresting you for the murder of James Cameron, and it's my duty to warn you that anything you say may be taken down and used in evidence.

ROBERT. Save your breath! If I'm not smart enough to outwit her I give up.

BAXTER. Are you willing to make a statement?

ROBERT. If it'll please you. (*To MRS PIPER*) You old bitch!

MRS PIPER. Oo, Harry-did you hear what he called you? (*BAXTER, GODDARD and ROBERT talk together quietly down R. ROBERT signs the confession at the table*)

MARSHALL (*to Mrs Piper, moving above the desk*) I don't know how to thank you.

MRS PIPER. You could make me a director.

MARSHALL. I will.

MRS PIPER. No-I'll be satisfied with a golden handshake.

BAXTER (*to Goddard*) Take him to the car. I'll follow.

(*GODDARD takes Robert up to the door*)

ROBERT (*at the door*) I do apologize, Mrs Piper. I shouldn't have tried to strangle you.

MRS PIPER. It's quite all right, dear.

ROBERT. I should have broken your bloody neck.

(*GODDARD takes ROBERT off up C*)

MRS PIPER (*rising and moving down R*) I don't want to play with him no more. He's too rough. (*She starts to tidy up the papers on the desk and the floor, putting them in the waste-paper basket*)

BAXTER (*moving up to Marshall*) Hadn't you better run along and tell your wife , sir?

MARSHALL. Am I free to go?

MRS PIPER. Yes, dear, we shan't be needing you no more. (*Marshall moves to the door*)

BAXTER. Just one thing, Mr Marshall. The button. I suppose you took it?

MARSHALL. Oh, yes.

BAXTER. You'd better let me have it.

(*MARSHALL gives him the button*)

MRS PIPER (*looking up from her tidying*) Was it you who...?

MARSHALL. I'm sorry.

MRS PIPER. You cheeky thing!

(*MARSHALL hesitates, then kisses her and exits up C*)

He kissed me! I've never been kissed by a tycoon. Did you hear, 'Arry? he's going to make me his sleeping partner! (*She continues tidying*)

INSPECTOR.- Bueno; esto se acabó. Qué par de días. Por fin podré meterme otra vez en la cama.
 SEÑORA PIPER.- Has tenido suerte que me he empleado a fondo, que si no...
 INSPECTOR. (Sonriente.- Perdona... No puedo hacer esperar al señor Westerby... (Se acerca a la mesa para recoger la confesión. Sobresaltado.) ¿Dónde está?... La confesión firmada por Westerby. ¡La dejó encima de la mesa!
 SEÑORA PIPER.- Pues ahí estará.
 INSPECTOR.- No está.
 SEÑORA PIPER.- Entonces... ¿es que se ha esfumado!
 INSPECTOR. (Furioso.-) ¡Como vuelva a oír esa palabra!... (De pronto mira la papelería. La coge y la vacía en el suelo. Se arrodilla los dos y buscan afanosamente entre el montón de papeles. La portera encuentra la confesión y la levanta en alto, victoriosa. Se levantan. El INSPECTOR, pasado su enfado, mira sonriente a ALICIA PIPER. Le da la mano.) Adiós, Alicia. A mandar.
 SEÑORA PIPER.- Adiós, hombre. Y ya sabes. Otra vez que te llame y te diga: «¡Ven corriendo que te tengo un muerto!», no lo dudes, Tonete... ¿es que lo tengo, es que lo tengo!...
 TELON

BAXTER. Well, I hope you're satisfied, Lily.
 MRS PIPER (continuing to tidy the papers) I hope you are. I cleared that little lot up for you pretty smart, didn't I?
 BAXTER (above the armchair) I'd have cleared it up for myself if you hadn't withheld evidence. You should have told me Logan said he was going to ring Westerby.
 MRS PIPER. He didn't (She puts the basket down R)
 BAXTER. But you told Westerby...
 MRS PIPER (R of Baxter) I was only guessing.
 BAXTER (shaking his fingers at her) He didn't say he'd ring him, did he?
 MRS PIPER. 'Course he didn't (She bites his finger and crosses below him to pick up the chair and replace it up R)
 BAXTER. Very clever. (Moving up to face her) Well, I've got news for you, Mrs Knowall. We couldn't have traced Logan's call to Westerby-not even from Surbiton.
 MRS PIPER. Fancy you knowing that, 'Arry Baxter. (Moving to him) I took a Gallup poll about it in the pub. Asked nine people. There was one yes, one no, four don't knows, and the rest was sloshed. So I was pretty sure Mr Westerby wouldn't know neither.
 BAXTER. You crafty old...
 MRS PIPER (putting her hand over his mouth) 'Arry! (She takes her hand down) You know, you weren't half a sport, getting in the cupboard. You did look daft when we opened the door. (Crossing below him to the downstage end of the desk) 'Ere, give us a hand with the desk, darling.
 BAXTER. All right, love. (He moves to the upstage end of the desk) Where does it go?
 (They move the desk to its correct position)
 This all right for you?
 MRS PIPER. Yes, dear. (She moves below the desk to R of it, tidying it)
 BAXTER (moving to C) Lily, I'm sorry if sometime I lost my sense of humour.
 MRS PIPER. Which sense of humour?
 (They both laugh. BAXTER goes to the table down R for the confession)
 BAXTER. We mustn't keep Mr Westerby waiting. (His jollity evaporates) My God, it's gone!
 MRS PIPER. What's gone this time?
 BAXTER (moving to the armchair) The signed confession.
 MRS PIPER. Where's it gone to?
 BAXTER. How the hell do I know?
 MRS PIPER (crossing below him to the table down R) It was on there.
 BAXTER. I know it was on there.
 MRS PIPER. Harry, you are careless!
 BAXTER (stamping to C; roaring) Everything disappears. Everything bloody well vanishes!
 MRS PIPER. You're raising your voice again. (She is about to place the basket from her and upturns it on the floor C)
 (They kneel side by side, facing the audience, going over the pile of papers from the basket. From them he holds up the confession. He shakes his head sadly and «threatens» her with the back of his hand, as the CURTAIN falls

Anexo 2 (resultados de la comparación TM-TO)

(I.ii (1.1 y 1.2) y III/II.ii (4.1 y 4.2) en Anexo 1)

Adición	TM
de réplica	I.ii (1.1.), r.4 I.ii (1.1.), r.5 I.ii (1.2.), r.16 I.ii (1.2.), r.17 I.ii (1.2.), r.18 I.ii (1.2.), r.19 I.ii (1.2.), r.20 I.ii (1.2.), r.21 I.ii (1.2.), r.22 I.ii (1.2.), r.23 I.ii (1.2.), r.24 I.ii (2), r.40 I.ii (2), r.41 I.ii (2), r.45 I.ii (2), r.46 I.ii (2), r.47 I.ii (2), r.48 I.ii (2), r.49 I.ii (3), r. 85 II.ii (1), r. 4 II.ii (3), r. 80 II.ii (3), r. 84 II.ii (4.2.), r. 159 II.ii (4.2.), r. 160 II.ii (4.2.), r. 161 II.ii (5.1.), r. 181 II.ii (5.1.), r. 182 II.ii (5.1.), r. 184 II.ii (5.2.), r. 190 II.ii (5.2.), r. 191 II.ii (5.2.), r. 196 II.ii (5.2.), r. 197
de acotación	I.ii (1.2.), r.24
de oración en diálogo	I.ii (1.1.), r.1 I.ii (1.1.), r.9 I.ii (1.2.), r.10 I.ii (1.2.), r.11 I.ii (1.2.), r.14 I.ii (1.2.), r.26 I.ii (1.2.), r.29
de oración en marco	I.ii (1.2.) r. 27 I.ii (1.2.) r. 28 I.ii (1.2.) r. 29 II.ii (4.1.) r. 134 (TO r.326)

Supresión

de réplicas

(del TO en TM)

I.ii.(1.1.), r. 2-5, 8-13, 16, 18-21
 I.ii.(1.2.), r. 28, 29,32,33,34,40
 I.ii.(2), r. 65-70, 72,74-81,83
 I.ii.(3), r. 172,175,177,179
 III(2), r. 41-44,46-51,53
 III(3), r. 178-181,184,185,187-189
 III(4.1.), r. 325-328,330,332,334,338,340
 III(4.2.), r. 344,346,348-356
 III(5.1.), r.386-388
 III(5.1.), r. 392-394
 III(5.1.), r. 396-398
 III(5.1.), r. 400-404
 III(5.1.), r. 408-9
 III(5.1.), r. 411-428
 III(5.1.), r. 430-433
 III(5.1.), r. 435-6

de acotaciones

I.ii (1.1), r. 2 (6 TO)
 I.ii (1.1), r. 3 (7 TO)
 I.ii (1.1), r. 9 (15,17 TO)
 I.ii (1.2), r. 10
 I.ii (1.2), r. 11
 I.ii (1.2), r. 12
 I.ii (1.2), r. 14
 I.ii (1.2), r. 25
 I.ii (1.2), r. 26
 I.ii (1.2), r. 27
 II.ii (4.1.), r.147
 II.ii (4.1.), r.148
 II.ii (4.1.), r.149
 II.ii (4.1.), r.150
 II.ii (4.1.), r.154
 II.ii (4.2.), r.162

de oración en diálogo

I.ii (1.1.), r. 1
 I.ii (1.1.), r. 9
 I.ii (1.2.), r. 25
 I.ii (1.2.), r. 26
 II.ii (4.2.), r.158

de oración en marco

I.ii (1.1), r. 9
 II.ii (4.1.), r.148
 II.ii (4.1.), r.154 (r. 325, 326 TO)

de sintagma en marco

I.ii (1.1), r. 1

Modificación

TM

TO

de réplicas

reducción

I.ii. (1.1.), r. 9
 I.ii. (3), r. 87
 II.ii.(1), r. 7
 II.ii.(2), r. 25
 II.ii.(3), r. 78
 II.ii.(4.1.), r. 148
 II.ii.(4.1.), r. 154

r. 15, 17
 r. 174,176,178,180
 III(1), r. 5-11
 III(2), r. 40,45,52,54
 III(3), r. 175,176,177
 III(4.1.), r. 314-318
 III(4.1.),r.324,
 329,331,333,335
 III(4.1.), r. 337,339,341
 III(4.2.), r. 343,345,347
 III(5.1.), r. 384,391
 III(5.1.), r. 385,389

sustitución

I.ii. (1.1.), r. 8
 I.ii. (1.2.), r. 12,13,15,25,26,27,29
 I.ii. (1.2.), r. 25,26,27,29
 II.ii.(1), r. 2
 II.ii.(2), r. 23,24,25
 II.ii.(3), r. 82
 II.ii.(4.1.), r. 150-153
 II.ii.(4.1.), r. 155
 II.ii. (4.2.), r. 159,160,161
 II.ii. (4.2.), r. 162
 II.ii. (5.1.), r. 180

r. 14
 r. 24,25,27,35,36,37,39
 r. 35,36,37,39
 III(1), r. 2
 III(2), r. 38,39,40
 III(3), r. 185
 III(4.1.), r. 320-323
 III(4.1.), r. 336
 III(4.2.), r. 346,347,348
 III(4.2.), r. 357
 III(5.1.), r. 390

geminación

II.ii.(1), r. 3,5
 II.ii.(3), r. 79, 81
 II.ii.(3), r. 85, 86
 II.ii.(5.2.), r.194-5
 I.ii.(1.1.), r. 6, 7

III(1), r. 3
 III(3), r. 182
 III(3), r. 190
 III(5.2.), r. 437
 r. 30, 31

de acotaciones

reducción

II.ii (4.1.), r.154

geminación

I.ii (1.2.), r. 27 y 29 (r. 37 TO)

sustitución

I.ii (1.2.), r. 27 y 29 (r. 37 TO)

cambio de orden

I.ii (1.2.), r. 27 y 29 (r. 37 TO)

de oración en diálogo

sustitución de oración

I.ii(1.1.), r. 9
 I.ii(1.2.), r. 12, r. 26

estilo directo>indirecto

I.ii(1.1.), r. 9

variación en clase de oración

I.ii(1.2.), r. 14

de oración en marco

sustitución

II.ii(4.1.), r. 154

de sintagma en diálogo

sustitución de antropónimos

I.ii(1.1.), r.9
 II.ii(4.1.), r.156

diferencia socio-cultural	I.ii(1.1.), r.9
especificación de deícticos	I.ii(1.1.), r. 1 I.ii(1.1.), r. 2 I.ii(1.1.), r. 9 II.ii(4.1.), r.149
especificación de persona pronominalización	I.ii(1.1.), r.2 II.ii(4.2.), r.163 (r. 358 TO)
Interpretación/adaptación de réplicas	
variación de tono (personaje)	I.ii(1.1.), r.1 I.ii(1.1.), r.2 I.ii(1.1.), r.9 II.ii(4.1.), r.150 II.ii(4.1.), r.151 II.ii(4.1.), r.153 II.ii(4.2.), r.162
expansión creativa	I.ii(1.2.), r.29 II.ii(4.1.), r.152 II.ii(4.1.), r.154 II.ii(4.1.), r.156
de oración en diálogo	
expansión creativa	I.ii(1.2.), r.13 I.ii(1.2.), r.15 I.ii(1.2.), r.26 I.ii(1.2.), r.27 II.ii(4.1.), r.147 II.ii(4.2.), r.156 II.ii(4.2.), r.158
compensación	I.ii(1.2.), r. 27
Explicación de réplica	I.ii(1.1.), r.6 I.ii(1.1.), r.7 I.ii(1.1.), r.8
de oración	I.ii(1.2.), r.14 I.ii(1.2.), r.15

Anexo 3 (emparejamiento de réplicas TM-TO)³

TM	1	2	3	4+	5+	6	7	8	9	10
I.ii										
TO	1	6	7			30	31	14*	<15, 17	22
	11	12	13	14	15	16+	17+	18+	19+	20+
	23	24*	25*	26	27*					
	21+	22+	23+	24+	25	26	27	28	29	30
					35*	36*	37*	38	39*	41
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40+
	42	47	48	49	50	51	<54,57	59	63	
	41+	42	43	44	45+	46+	47+	48+	49+	50
		64	71	73						82
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	84	85	86	90	91	92	93	94	95	96
	61	62	63	64	65	66+	67	68	69	70+
	97	98	99	100	101		<107,9	110	<111,113 115	
	71	72	73	74+	75	76	77+	78	79	80
	119	120	129		150	153		<161,163	164	165
	81	82	83	84	85+	86	87	88	89	90
	166	167	168	171		173	<174,176 178,180	181	182	183
	91	92	93	94	95	96	97	98+	99	100
	184	185	186	<187,189	190	191	192		196	<199,201
	101	102	103	104+	105+	106	107	108+	109+	110
	202	203	204			205	206			<209,211
	111+	112	113	114	115	116	117	118	119	120
		213	214	<217,222	223	224	225	226	227	230
	121	122	123	124	125	126	127+	128	129	
	231	<232,234	235	<237,239 241	242*	<243,245		249	250*	

1.- Se indican los números de réplica en el TM, las réplicas correspondientes en el TO no se dan mas que en algunos casos puesto que en el anexo 3 se pueden encontrar las réplicas de ambos textos emparejadas.

2.- Se han localizado además dos casos de geminación, indicados en el anexo 3 «bis», corresponden a las réplicas nº 113 y 115 del TM, acto II escena segunda (254 del TO, acto III) y 110, 118 del TM, acto II escena segunda (257 del TO, acto III).

3.- Los símbolos que se utilizan en este tercer anexo tienen las siguientes correspondencias: "+" al lado del número de réplica indica que dicha réplica ha sido añadida, "*" indica que ha sido sustituida, "<" indica reducción de dos o más réplicas del TO en una en el TM y "bis" da a entender que ha habido un proceso de geminación de réplica del TO en el TM. La supresión de réplicas del TO en el TM se puede apreciar observando la discontinuidad en la numeración de las réplicas del texto original, frente a la continuidad de la numeración de las réplicas del texto meta que aparecen en la línea superior.

TM
II.ii
TO III

1	2	3	4+	5	6	7	8	9	10
1	2*	3		3 bis	4	<5,11	12	13	14

11	12+	13+	14	15	16	17	18	19	20
16			25	<27,30	31	32	33	34	35

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
36	37	38*	39*	<40*,45 52,54	55	56	57	58*	59

31	32+	33+	34	35	36	37	38	39	40
<60,62			71*	72	74	75	76	77	80

41	42	43	44	45	46+	47	48	49	50
81	82	83	84	85		87	88	89	90

51	52+	53+	54	55+	56	57	58	59	60
91			92		93*	94	<95,97, 103	106	<107,109 111,113

61	62	63	64	65	66	67+	68	69	70
116	<117,121	<122,126	127	128	<129,131		<131,143	144	147

71	72	73	74	75	76	77	78	79	80+
<148,150	160	<166,168	169	<170,172	173*	174	<175,176 177	182	

81	82	83	84+	85	86	87	88	89	90
182bis	183*	186		190	190bis	191	192	193*	198

91+	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	200	208	209	210	211	<216,219	221	222	223

101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
<224,226 228	229*	<232,235	236	<237,239	240	<242,243	244	245	257

111	112	113	114+	115	116	117	118	119+	120
248	249	<252,254		254bis	255	256*	257bis		258

121	122	123	124	125	126+	127+	128+	129	130+
259	260	261	267,269*	270*				277	

131+	132	133	134	135	136	137	138	139	140
	<278,280	281	282	283	284	<285,291	<292,429 297	<299, 301	302

141	142+	143+	144	145	146	147	148	149	150
306			308	<309,311	312	313	<314,315, 316,317, 318	319	320*

151	152	153	154	155	156	157	158	159+	160+
321*	322*	323*	<324,293 31,333, 335	336*	<337,339, 341	342	<343,345, 347		

161+	162	163	164	165	166+	167+	168	169+	170
	357*	358	<359,61, 63	<364,6,8			370		371

171	172	173+	174	175	176	177	178	179	180
372	373		374	375	380	381*	<384,391	<385,389	390*

181+	182+	183	184+	185	186	187	188	189	190+
		395		399	405	406	407	410	

191+	192	193	194	195	196+	197+
	429	434	437	437bis		

MULATTO/MULATO¹

La versión de *Mulato*, de Langston Hughes, suscrita por Alfonso Sastre, se revelaba en la fase macroestructural del estudio como un ejemplo extremo de adición de réplicas (182% de réplicas añadidas, 224 en números absolutos). Al proceder al estudio microestructural de esta «versión libre» de la obra de Hughes se baraja, pues, la hipótesis de una **estrategia de adición** en el proceso de traslado. Sin embargo, y teniendo en cuenta la realidad compleja que presentaban los estudios anteriores (*Panorama* y *Busybody*), cabe, aquí también, esperar otro tipo de fenómenos diferentes de los de adición.

Subrayando de algún modo la complejidad que parece rodear la traducción de textos dramáticos, contamos, en este caso, no sólo con el texto meta cuya versión suscribe Alfonso Sastre (TM₂), sino con otra traducción (TM₁), que se adjunta al estudio para apoyar una hipótesis relacionada con el origen de la versión que constituye el centro del análisis. Dicha traducción, que se denomina TM₁ por tratarse de un texto cronológicamente anterior al de Sastre, se incluye a modo de ilustración en los anexos 1 y 3 para poder efectuar las comparaciones esporádicas y los comentarios relacionados con el texto meta de Alfonso Sastre que, inevitablemente, surgen. No aparece tal texto en el anexo 2, ya que no se trataba en ningún caso de estudiar los mecanismos de traslado ocurridos en dicha traducción.

Estudio descriptivo comparativo

En este caso, como en el de la obra de Popplewell, parece necesario hacer uso de un procedimiento intermedio de emparejamiento de réplicas para adelantar cuáles puedan ser los pares equivalentes TM-TO. Ya en este estudio intermedio, reflejado en el anexo 3, se comprueba cómo el autor meta no sólo parece seguir un procedimiento inequívoco de adición de material sino que también procede a una poda sustanciosa y localizada del TO. El proceso de **supresión** de réplicas que se observa no viene más que a reforzar la hipótesis inicial que apuntaba a una estrategia fundamental de **adición**.

Después de proceder al emparejamiento de réplicas mínimamente equivalentes, se observa que ciertos fenómenos representativos se encuentran concentrados y agrupados, y no distribuidos uniformemente. Cabe dilucidar si estos fenómenos afectan quizá a unidades mayores que la réplica. En este

¹ .- División del texto original y de los textos meta y número de réplicas contabilizadas en cada parte:

	TO	TM ₁	TM ₂
I	151	149	270 I
Ii	65	63	224 II
Iii	54	57	
	270	269	494

sentido, la división en episodios parece ser la más indicada revelando no sólo fenómenos relacionados con la réplica como unidad, sino, además, con otro tipo de divisiones temáticas definidas por diálogos entre dos personajes (dúos de réplicas). Se incluye en el anexo 3 el cuadro de episodios correspondiente por tratarse de un procedimiento intermedio, posterior a la comparación global del número de réplicas y anterior al análisis textual. Tal comparación nos descubre, amén de la alteración en número de escenas, una serie de escenas totalmente añadidas a la estructura del TO. Al contrario que ocurre con *Busybody*, donde se puede rastrear un proceso de supresiones y fenómenos varios, repartidos de manera uniforme por toda la obra; en el TM₂ *Mulato* la trama argumental de la obra queda seriamente afectada.

Al principio de ambos actos se descubren escenas completas que no tienen relación alguna con el TO, la primera escena del primer acto y la primera del segundo acto del TM₂ no tienen ninguna equivalencia en el TO. Del mismo modo, lo que en el TO es la segunda escena del segundo acto, en la versión se ha sustituido por otra completamente diferente. Este desfase, perfectamente localizado en los tres lugares indicados, se puede comprobar en el anexo 3 donde aparecen enfrentadas aquellas réplicas del TM₂ que en principio mantienen alguna relación de equivalencia con las correspondientes del TO.

Una adición necesaria al anexo 3 lo constituye el emparejamiento de réplicas del TO y del TM₁. Como se puede comprobar, el paralelismo y equivalencia es prácticamente total entre estos dos textos (TO-TM₁) de modo que, aunque se considerara el TM₁ como texto base para la versión de Alfonso Sastre, los fenómenos y desviaciones que se observan en relación con el TO serían extensibles a la posible comparación TM₁-TM₂. La hipótesis de que el TM₁ podría resultar ser el texto base utilizado para la «versión libre» que nos ocupa se ha querido presentar desde un principio como posible, aunque el estudio textual comparativo se haya efectuado entre TO y TM₂.

El estudio de los fragmentos de esta versión, que se presentaban a priori como equivalentes, es el objeto del cuadro de fenómenos anotados en el anexo 2. El anexo 1, como en casos anteriores, recoge los fragmentos escogidos para un estudio minucioso. El ejemplo 1 trata de mostrar un caso de equivalencia cero donde el autor meta ha añadido una sección importante al texto sin mayor vínculo con el original que el tema general y alguno de los personajes. Este podría ser un ejemplo representativo de los episodios añadidos al comienzo de ambos actos y de la sustitución del final del segundo. Los ejemplos 2.1, 2.2, 2.3 y 2.4 corresponden a una sección del texto que, según el paso intermedio de emparejamiento de réplicas, parece equivalente. Del mismo modo, el tercer ejemplo pretende ilustrar el tipo de traslado ocurrido entre TM₂ y TO.

La comparación textual TO-TM₁ no se ha llevado a cabo, pero se facilitan los fragmentos del TM₁ correspondientes a las secciones sometidas a estudio,

para fundamentar mínimamente la hipótesis de un texto escrito en español como base de la versión que se estudia.

Lo menos sorprendente de la clasificación de algunos de los fenómenos observados en los ejemplos escogidos (TO-TM₂) quizá sea la incidencia de las adiciones de réplicas, acotaciones y oraciones (sobre todo en el diálogo), por cuanto la **adición** es la característica más evidente de esta versión en comparación con el original. La **supresión** llevada a cabo a niveles semejantes (réplica, acotación, oración -en diálogo y en marco- y sintagma en diálogo) prueba, aún más si cabe, la mencionada tendencia a la adición de material textual. Sin embargo, el capítulo de **modificaciones**, donde realmente debería verse reflejado el tipo de traslado que se ha llevado a cabo (precisamente en aquellos fragmentos que parecen haber sido trasladados), da cuenta de fenómenos de sustitución y geminación a nivel de réplica y acotación; de especificación o expansión creativa, que no hacen más que fundamentar la impresión de que el texto meta ha sufrido un proceso de reescritura en lugar del proceso de trasvase interlingüístico que se da por supuesto en una versión. El producto de esta reescritura se aleja tanto de una mínima noción de equivalencia que se podría considerar que del original sólo queda el título y el tema genérico de la obra en esta versión libre. La autoría, el estilo y hasta el argumento tienen una relación demasiado lejana con el original de Hughes.

Si se considerara la comparación entre los dos textos meta, incluidos en los anexos 1 y 3, ésta rendiría resultados semejantes a los obtenidos para el par TO-TM₂ puesto que, como se puede observar en el anexo 3, el texto argentino sigue el original de una forma muy cercana. La hipótesis mencionada de que el TM₁ hubiera podido ser el texto base sobre el que Sastre reescribió su *Mulato* se puede justificar a través de paralelismos constantes entre TM₁ y TM₂ o por medio de la sustitución de términos típicamente argentinos por sus equivalentes españoles, como vimos que ocurría con *Panorama/View*.

Conclusiones de la comparación textual TO-TM₂ (TM₁)

A pesar de que se comenzara el estudio microestructural tratando de encontrar pares de réplicas equivalentes TO-TM₂, y de que se supusiera incluso una posible deuda del TM₂ para con la traducción argentina, la conclusión más plausible obliga a afirmar que lo que podrían parecer fragmentos trasladados del original o copiados del TM₁ (y que constituyen la excepción en el TM₂), adquieren el valor de **citas** en un texto que no es de Hughes, sino de Sastre. En este caso, no se puede hablar ni de traducción ni de versión ya sea en sentido estricto o la más amplia de las acepciones posibles. El que Sastre utilizara el original o la traducción argentina (TM₁) como fuentes de información e inspiración no parece tan relevante por cuanto se comprueba fehaciente y constantemente que el texto teatral *Mulato* es una obra de Sastre erróneamente atribuida a Hughes, de quien Alfonso

Sastre toma el tema, los personajes y algunos episodios como material básico con el que escribir otra obra. En este extremo de aceptabilidad se podría hablar de traducción funcional sólo antes de acometer el estudio textual comparativo TO-TM₂. Cualquier mínima noción de equivalencia se diluye ante los primeros resultados. El anexo 2, en el que se pretendía presentar el tipo de traslado llevado a cabo en los ejemplos escogidos para el anexo 1, demuestra que no existe tal proceso de trasvase interlingüístico sino, muy posiblemente, un proceso de reescritura o, incluso, de escritura original, camuflado como versión bajo el nombre de un autor extranjero.

La versión libre de *Mulato* suscrita por Alfonso Sastre trasciende los límites de cualquier mínima noción de equivalencia entre TO y TM y procede recalificar este texto como original o reescritura. En la fase intersistémica se verá cómo, a pesar de las conclusiones a las que se llegue en el estudio microestructural, la función que el texto ha tenido en el sistema teatral español obliga a reconocer dicho texto meta a priori como una versión de una obra extranjera.

El estudio microestructural de esta obra nos ha llevado, por un lado, a considerar otro texto meta que, en principio, parece seguir un criterio de adecuación al original (TM₁) y que podría haber servido como base para el proceso de reescritura que se ha descrito. Por otro lado, se demuestra aquí la importancia del paso intermedio, que consta básicamente de un proceso de emparejamiento de réplicas mínimamente equivalentes, y que ofrece un ventajoso ángulo desde el que considerar los conjuntos textuales complejos que se someten a estudio. En el caso de *Mulato*, este paso intermedio se convierte prácticamente en definitivo puesto que la comparación textual corrobora los datos y resultados obtenidos en el mismo.

Anexo 1 (extractos del TM₂, TM₁ y TO)

<p>I, pp. 13-15, r. 1-3</p> <p>PRIMERA PARTE</p> <p>A telón corrido, se escucha «Little Boy», en la grabación del «Rev. Malley and his Congregation». Cuando las voces de los congregantes-little boy! little boy!-llegan al paroxismo, funden con ruido de tren, cuyo ritmo va absorbiendo, al hacerse el efecto más intenso, las voces frenéticas de la comunidad, mientras va alzándose el telón y un proyector ilumina, en un lateral, a Robert que coloca una maleta sobre la redcilla de un departamento de ferrocarril (un trasto esquemático: el asiento, el soporte para los equipajes y la insinuación de una ventana). Robert se sienta y enciende un cigarrillo canturreando algo. Es un muchacho mulato de tez oscura. Apenas ha expulsado el humo, oye algo que le cripa el gesto y le hace mirar por la ventana. Son agudos ladridos de perros que quizá tratan de seguir al tren. Entonces se amplía el campo de luz y vemos que Robert está cercado por tres hombres y dos mujeres, todos blancos. Un mozo negro les acompaña, cargado de maletas. Uno de los blancos señala algo a Robert. Es un letrero que dice «NO NEGROS». Robert parece reprimir un impulso colérico. Apaga el cigarrillo. Baja su maleta, y sale al campo de luz mientras el mozo negro coloca las maletas, y los blancos se acomodan, y uno de ellos, en pie, con gesto torcido, ve alejarse a Robert, que ahora se detiene, fatigado, pensativo, en el centro del escenario. Vuelve a escucharse: little boy! little boy! Ahora lo que se ilumina-mientras el trasto de tres es retirado sobre su carro- es un mostrador de bar en el lateral contrario.</p> <p><i>(El blanco que quedó de pie, se has puesto un gorrito de dependiente de bar y ocupa su lugar detrás del mostrador. Los otros blancos del tren beben refrescos y ríen. ROBERT se aproxima al mostrador y pide:)</i></p> <p>R.- Una cerveza. <i>(Callan las risas y los ruidos. Silencio. Se vuelven a mirarle y hasta parecen, como sin querer, tomar posiciones rodeándole. Uno se adelanta y le muestra un puño, amenazador. ROBERT, firme, insiste en pedir:)</i> ¡Una cerveza! ¡Quiero una cerveza!</p> <p><i>(El cerco se estrecha en torno a él. El barman mueve la cabeza negativamente.)</i></p> <p>BARMAN.- No hay cerveza.</p> <p><i>(Una voz de mujer grita, chillona:)</i></p> <p>VOZ.- ¿Qué esperáis? ¡A por él! ¡A por el negro!</p> <p>OTRA VOZ.- <i>(De hombre)</i> ¡Echadlo!</p>	
---	--

<p>TM₂ I(2.1.), p. 18-22, r. 23-50</p> <p>(...) Un melancólico canto «espiritual» y la luz se hace sobre la escena: es un decorado complejo: la casa del CORONEL THOMAS NORWOOD, en una plantación algodonera. La casa está indicada por un practicable de dos planos: el de mayorsuperficie es la sala; el otro, reducido, y más alto, es una dependencia próxima a los desvanes y comunicada con la salida trasera. Esta dependencia se supone lejana a la sala y no tiene comunicación directa con ella. La gran sala tiene amplios ventanales cubiertos por persianas verdes, y dos puertas al interior: al estudio del CORONEL y a las dependencias. En primer término del practicable, en situación lateral, la puerta exterior y el porche. El primerísimo término, que es la zona no cubierta por el practicable, es el exterior de la casa: una explanada. En una sombra, de esta, un par de sillones de mimbre: el decorado es abierto, y el fondo es un cielo, casi blanco ahora, ceagador, en esta hora de la siesta. El sol se filtra a través de las persianas. CORA, en la dependencia, prepara una maleta. En el exterior, recostados en la casa, están WILLIAM LEWIS y SAM: dos negros. WILLIAM canta, acompañándose con una vieja guitarra, la canción espiritual con que termina el prólogo. SAM escucha con los ojos semicerrados. De pronto, WILLIAM cesa, sobresalido, y se levanta. Esto hace abrir los ojos a SAM, también sobresalido.)</p> <p>SAM.- ¿Qué ocurre, tú?</p> <p>WILLIAM.- El coronel Norwood. (SAM se levanta sacudiéndose el pantalón. En efecto, el CORONEL NORWOOD, que se apoya ligeramente en un bastón, cruza la explanada hacia la casa. Pasa junto a ellos, sin mirarlos.) Buenas tardes, coronel Norwood.</p> <p>(...)</p> <p>NORWOOD.- ¡Cora! ¡Cora!</p> <p>(CORA lo oye ahora. Vocea mientras cierra la maleta:)</p> <p>CORA.- ¡Ya voy, coronel! ¡Ya voy! (Sale de la dependencia. NORWOOD apura el vaso y en ese momento llega CORA al salón por la puerta interior. Es una mujer dulce, triste, servil.) Estaba en la cámara. No se oye nada desde allí. Ya puede uno desgañitarse...</p>	<p>TO I(2.1.), p. 3, r. 1-2</p> <p>TIME: An afternoon in early fall.</p> <p>THE SETTING: The living room of the Big House on a plantation in Georgia. Rear center of the room, a vestibule with double doors leading to the porch; at each side of the doors, a large window with lace curtains and green shades; at left a broad flight of stairs leading to the second floor; near the stairs, downstage, a doorway leading to the dining room and kitchen; opposite, at right of stage, a door to the library. The room is furnished in the long out-dated horsehair and walnut style of the nineties; a crystal chandelier, a large old-fashioned rug, a marble-topped table, upholstered chairs. At the right there is a small cabinet. It is very clean, but somewhat shabby and rather depressing room, dominated by a large oil painting of NORWOOD'S wife of his youth on the center wall. The windows are raised. The afternoon sunlight streams in.</p> <p>ACTION: As the curtain rises, the stage is empty. The door at the right opens and COLONEL NORWOOD enters, crossing the stage toward the stairs, his watch in his hand. Looking up, he shouts:</p> <p>NORWOOD Cora! Oh, Cora!</p> <p>CORA (Heard above) Yes, sir, Colonel Tom.</p>
---	---

<p>TM₁ I(2.1.), p. 11, r. 1-2</p> <p>PRIMER ACTO</p> <p>Época presente. Es una siesta a comienzos de otoño. La sala de la «Casa Grande» en una plantación del estado de Georgia, en el sur de los Estados Unidos. Al centro de la habitación y al fondo, un vestíbulo, cuyas puertas dobles dan al porche. A cada lado de la puerta hay grandes ventanales con cortinas de seda y persianas verdes. A la izquierda, una ancha escalera conduce a la planta alta. Cerca de la escalera, una puerta da a las dependencias interiores de la casa (cocina). A su frente a la derecha- una puerta que se abre al estudio del CORONEL NORWOOD. Los muebles de la habitación son muy antiguos, de madera de nogal, y se encuadran dentro de ese estilo típico del 1890 que hoy nos parece de un supremo mal gusto. Hay una gran araña de cristal, un vieja alfombra, una mesa con tapa de mármol y varias sillas tapizadas en felpa. A la derecha se ve un pequeño armario o gabinete. Todo está meticulosamente limpio, pero en su conjunto la habitación es más bien deprimente. Las persianas están abiertas y por ellas se filtra el luminoso sol de la siesta.</p> <p>Al alzarse el telón la escena está desierta. Se abre la puerta de la derecha y entra el CORONEL NORWOOD. Cruza hacia las escaleras consultando un reloj que lleva en la mano.</p> <p>NORWOOD- (Mirando hacia arriba). ¡Cora! ¡Eh, Cora!</p> <p>CORA- (Desde arriba). Sí, señor Coronel Tom.</p>	
--	--

<p>TM₁ I (2.2.), p. 22-3, r. 51-60</p> <p>NORWOOD.- ¿Cuándo se va Sally? CORA.- Esta tarde, sí. En seguida se va, coronel Tom. Por cierto que antes me ha dicho que le gustaría despedirse... NORWOOD.- Dile que venga aquí. Yo mismo la llevaré en el coche a la estación... ¿En qué tren se va? CORA.- En este de ahora. En el de las tres. NORWOOD.- (Consulta.) Ya son más de las dos, y hay más de diez millas de aquí a la estación. Dile que se dé prisa. CORA.- (Vacila.) Es que... Bert dijo que la iba a llevar. Estará al llegar con el Ford, y... NORWOOD.- (Que ha hecho un movimiento hacia la puerta del estudio, se vuelve.) ¿Que estará al llegar? ¿A dónde ha ido? CORA.- (Nerviosa.) Se... se fue a dar una vuelta al pueblo esta mañana. Tenía que recoger unas lámparas o no sé qué... sí, creo que unas lámparas para esa radio que está haciendo en el cobertizo. Está aprendiendo radio con unos libros y con unas cartas que recibe. Tiene esa afición, los libros y la... (No sabe qué decir. Al fin, se decide a pronunciar esta palabra:) y la electricidad. (Calla, espionando el gesto de NORWOOD que la mira, ceñudo.) NORWOOD.- ¿Y quién le ha dado permiso para coger el coche? Ese coche está para usarlo cuando yo lo ordeno y no... CORA.- Claro, claro que sí. Pero es que...</p>	<p>TO I (2.2.), p. 3-4, r. 3-10</p> <p>NORWOOD I want to know if that child of yours means to leave here this afternoon? CORA (At head of steps now) Yes, sir, she's goin' directly. It's gettin' her ready now, packin' up an' all. 'Course, she wants to tell you goodbye 'fore she leaves. NORWOOD Well, send her down here. Who's going to drive her to the railroad? The train leaves at three-and it's after two now. You ought to know you can't drive ten miles in no time. CORA (Above) Her brother's gonna drive her. Bert. He ought to be back here most any time now with the Ford. NORWOOD (Stopping on his way back to the library) Ought to be back here? Where's he gone? CORA (Coming downstairs nervously) Why, he driv in town 'fore noon, Colonel Tom. Said he were lookin' for some tubes or somethin' 'nother by the mornin' mail for de radio he's been riggin' up out in de shed. NORWOOD Who gave him permission to be driving off in the middle of the morning? I bought that Ford to be used when I gave orders for it to be used, not... CORA Yes, sir, Colonel Tom, but...</p>
---	---

<p>TM₁ I (2.2.), p. 12, r. 3-10</p> <p>NORWOOD- Quiero saber si esa hija tuya piensa irse esta tarde. CORA- (Bajando las escaleras). Sí, señor, en seguida se va. Justamente la estoy preparando para el viaje. Ya estamos terminando de empacar y quiere despedirse de usted, Coronel Tom, antes de partir. NORWOOD- Bueno, mándala aquí. Yo la voy a llevar en el coche hasta la estación. Ese tren sale a las tres, y ya son más de las dos. Y se necesita un rato para recorrer esas diez millas. CORA- Su hermano Bert la va a llevar. De un momento a otro va a llegar con el Ford. NOO (Que iba camino de su estudio se vuelve). ¿Llegar de un momento a otro? ¿Adónde ha ido? CORA- (Baja las escaleras nerviosamente). Se... se fué a dar una vuelta hasta el pueblo antes del almuerzo. Coronel Tom. Dijo que tenía que ir a buscar unas lámparas o algo así, que necesita para esa radio que está armando en el galpón. NORWOOD- ¿Y quién le dió permiso para salir con el coche? Yo compré ese Ford para que se use cuando yo dé orden y no... CORA- Sí, señor Coronel Tom, pero...</p>
--

<p>TM₁ I (2.3.), p. 23-4, r. 62-65</p> <p>NORWOOD.- ¿Es qué? (Silencio. Ahora habla pausadamente.) Mira, Cora, si quieres que ese cabezota de tu hijo siga aquí, tienes que decirle que lo mejor que puede hacer es escucharme. A ver si consigues meterle en la cabeza esa cosa tan sencilla; que él no es más importante que los demás negros de esta plantación, y que tiene que trabajar el algodón como los demás. Talbot ha protestado y con mucha razón. No puede hacer trabajar a los otros si ese chico se va por ahí... Es decir, claro que puede, pero es echando mano del látigo. La culpa la tengo yo por haberte hecho caso y mandarlo a estudiar a Atlanta... Ahora se cree con privilegios aquí... Desde que volvió para las vacaciones está haciendo lo que le da la gana, como si el dueño fuera él. CORA.- Es que... sí... pero... en cierto modo... NORWOOD.- (La interrumpe con brusquedad.) ¡Sí, ya sé!; pero no tiene nada que ver eso... Ningún negro, aunque sea hijo tuyo, o mío... bueno, nuestro, tiene por qué desobedecerme. ¿Entendido? Yo lo he puesto a trabajar en el campo y eso es lo que tiene que hacer hasta que yo disponga otra cosa. Si queréis por las malas, por las malas... Le voy a decir a Talbot que use el palo con él cuando haga falta... Es un buen capataz, y no creas que uno puede reirse de él. Anda, mira a ver si Sally está preparada ya. CORA.- Sí. NORWOOD.- Sally es otra... Bah... la culpa es mía por ceder... (silencio.) Escuelas para negros... ¿Qué hacen esas escuelas? Más mal que bien, eso es evidente... a juzgar por ese hijo tuyo. Lo único que ha aprendido allí, ¿qué es? Desvergüenza... Pero ahora se va a quedar a trabajar una temporada en el campo, mientras pienso si lo mando al colegio otra vez o no. Le va a venir muy bien.</p>	<p>TO I (2.3.), p. 4, r. 11-13</p> <p>NORWOOD But what? (Pausing. Then deliberately) Cora, if you want that hardheaded yellow son of yours to get along around here, he'd better listen to me. He's no more than any other black buck on this plantation-due to work like the rest of 'em. I don't take such a performance from nobody under me-driving off in the middle of the day to town, after I've told him to bend his back in that cotton. How's Talbot going to keep the rest of those darkies working right if that boy's allowed to set that kind of an example? Just because Bert's your son, and I've been damn fool enough to send him off to school for five or six years, he thinks he has a right to privileges, acting as if he owned this place since he's been back here this summer. CORA But, Colonel Tom... NORWOOD Yes, I know what you're going to say. I don't give a damn about him! There's no nigger-child of mine, yours, ours-no darkie-going to disobey me. I put him in that field to work, and he'll stay on this plantation till I get ready to let him go. I'll tell Talbot to use the whip on him, too, if he needs it. If it hadn't been that he's yours, he'd-a had a taste of it the other day. Talbot's a damn good overseer, and no saucy, lazy Nigras stay on this plantation and get away with it. (To CORA) Go on back upstairs and see about getting Sallie out of here. Another word from you and I won't send your (Sarcastically) pretty little half-white daughter anywhere, either. Schools for darkies! Huh! If you take that boy of yours for an example, they do 'em more harm than good. He's learned nothing in college but impudence, and he'll stay here on this place and work for me awhile before he gets back to any more schools. (He starts across the room)</p>
--	--

<p>TM₁ I (2.3.), p. 12-13, r. 11-13</p> <p>NORWOOD.- ¿Pero qué? (Se detiene y luego continúa hablando pausadamente.) Mira, Cora, si quieres que ese cabeza dura de tu hijo pueda seguir aquí, debes decirle que lo mejor para él será escucharme. El no es más importante que cualquier otro negro de esta plantación... Y tendrá que trabajar como los demás. Yo no voy a permitir a nadie que esté bajo mis órdenes eso de irse al pueblo en la mitad del día. Yo le había dicho que se fuera a trabajar en la cosecha del algodón. ¿Cómo va a lograr Talbot que los demás negros trabajen si este muchacho les está dando ese ejemplo? Sólo porque Bert es hijo tuyo, y yo he sido lo bastante estúpido como para mandarlo a estudiar a Atlanta cinco o seis años, ya se cree que tiene privilegios acá. Y desde que ha vuelto en estas vacaciones está actuando como si el dueño acá fuera él. CORA.- Pero, Coronel Tom... NORWOOD.- Sí, ya sé lo que me vas a decir. Y no me importa un comino. Ningún negro, aunque sea hijo tuyo, o mío... Bueno, nuestro, me va a desobedecer. Yo lo puse a trabajar en el campo, y allí va a estar hasta que yo disponga dejarlo ir. Y le voy a decir a Talbot que use el látigo con él también, si le hace falta. Talbot es muy buen capataz, y ningún negro perezoso se lo va a llevar por delante. (A Cora). Vuelve a subir y ve si Sally está lista para irse. Otra palabra tuya y no voy a mandar (sarcastico) a tu bonita hijita medio blanquita a ninguna parte. Escuelas para negros, ¡bah! Si vamos a tomar como ejemplo a ese negrito tuyo, esas escuelas hacen más mal que bien. Lo único que ha aprendido allí es desvergüenza, y se va a quedar aquí a trabajar en el campo un rato largo antes de que yo me decida a volver a mandarlo a alguna escuela.</p>
--

TM₁ I (2.4.), p. 24-25, r. 66-71

CORA.- (Vacilante.) Es... es tan joven. Un niño... Cuando le dije el otro día que este año no iba a mandarlo al colegio, no sabe lo triste que se puso. Le faltó poco para llorar. Yo me lo conozco y me di cuenta. (NORWOOD la mira hostilmente. Ella comprende la mirada y murmura:). Sí, ya voy... (Se vuelve aún.). ¿Le preparo algo para tomar? ¿Un refresco?

NORWOOD.- No.

CORA.- (Dulcemente.) Ahí afuera, a la sombra, estaría mejor... sentado ahí, debajo de los árboles. Con este calor húmedo, y los disgustos... tanta agitación... no puede ser bueno. Tiene que cuidarse un poco más, coronel Tom. (Transición. En tono afectadamente ligero.) En cuanto a Robert, ¿desde luego, yo misma voy a hablar con él en cuanto llegue. No es malo... pero es tan joven, claro... y es inteligente, impulsivo. Tendrá muchos disgustos con esas condiciones, ya lo sé. ¡Estos hijos! Todo son disgustos, preocupaciones. (Mientras tanto, SAM ha entrado en la cámara y ha sacado, silbando, la maleta.)

NORWOOD.- ¿Quieres dejarme en paz?

CORA.- ¿Le digo a Sally que venga?

NORWOOD.- (Colérico.) ¿Otra vez? (CORA sale mientras NORWOOD le grita: ¡Y mándame a Sam! (Se pasea, nervioso. Va a un ventanal y mira hacia afuera. Lía un cigarrillo de una gruesa petaca. Llega, casi corriendo, entonces SAM.) ¿Qué hacías?

TO I (2.4.), p. 4-5, r. 14-20

CORA Yes, sir, Colonel Tom. (Hesitating) But he's just young, sir. And he was mighty broke up when you said last week he couldn't go back to de campus. (COLONEL NORWOOD turns and looks at CORA commandingly. Understanding, she murmurs) Yes, sir. (She starts upstairs, but turns back) Can't I run and fix you a cool drink, Colonel Tom?

NORWOOD No, damn you! Sam'll do it.

CORA (Sweetly) Go set down in the cool, then, Colonel. 'Taint good for you to be goin' on this way in de heat. I'll talk to Robert maself soon's he comes in. He don't mean nothing-just smart and young and kinder careless, Colonel Tom, like ma mother said you used to be when you was eighteen.

NORWOOD Get on upstairs, Cora. Do I have to speak again? Get on! (He pulls the cord of the servant's bell)

CORA (On the steps) Does you still be in the mind to tell Sallie good-bye?

NORWOOD Send her down here as I told you. (Impatiently) Where's Sam? Send him here first. (Fuming) Looks like he takes his time to answer the bell. You colored folks are running the house to suit yourself nowadays.

CORA (Coming downstairs again and going toward door under the steps) I'll get Sam for you.

TM₁ I (2.4.), p. 13-14, r. 14-20

CORA- Sí señor Coronel Tom. (Vacilante.) Pero es que es muy joven, señor. Y se sintió muy apenado cuando usted le dijo la semana pasada que este año no lo iba a mandar a la escuela. (El Coronel se da la vuelta y la mira amenazadoramente. Comprendiendo su mirada ella murmura.) Sí, señor. (Empieza a subir las escaleras, pero se vuelve). ¿Quiere que le prepare algo fresco para tomar, señor Tom?

NORWOOD.- ¡No, no quiero! Ya Sam se encargará de eso.

CORA.- (Dulcemente.) Vaya y siéntese a la sombra entonces, Coronel Tom. No es bueno para usted agitarse así con este calor. Yo misma voy a hablar con Robert apenas llegue. El no es malo... sólo que es tan joven y tan inteligente, y un poco impulsivo. Es como mi madre me decía que era usted cuando enía diecisiete años, Coronel Tom.

NORWOOD.- Vete arriba, Cora, ¿tendré que repetírtelo? (Toca la campanilla).

CORA.- ¿Todavía quiere despedirse de Sally?

NORWOOD.- Mándala cuando esté lista. (Impacientemente). ¿Dónde está Sam? (Indignado). A ver, antes de subir mándame a Sam. Parece que no se apura mucho para venir. Ustedes me están manejando esta casa a su gusto y paladar.

CORA.- (Baja las escaleras y va hacia la puerta de servicio). Voy a buscar a Sam. (...)

TM₁ I (3), pp. 51-53, r. 259-269

(Sale y entra en la sala. CORA le sigue. NORWOOD se ha levantado, adormilado aún. Bebe un trago, coge el bastón, y va hacia la puerta. Al ir a entrar, se tropieza con su hijo. Grita colérico.)

NORWOOD.- ¡Fuera de aquí!

ROBERT.- Bien, si quiere que me marche, déjeme pasar.

NORWOOD.- (Lo empuja bruscamente hacia adentro.) Sal por tu sitio.

ROBERT.- Me han dicho que quería hablarme.

NORWOOD.- (Le cierra el paso.) Sí; te espero ahí afuera... Ve por donde debes.

ROBERT.- (Le indica la puerta.) Prefiero por aquí.

(Se miran fijamente. NORWOOD ha alzado el bastón, y la empuñadura queda al nivel del rostro de ROBERT.)

CORA.- (Desde la puerta interior.) ¡Robert, ven aquí, hijo! ¡Te lo pido por Dios Nuestro Señor! ¡Ven!

ROBERT.- (Se vuelve hacia su madre.) No, por allí no, mamá. Por aquí.

(Aparta a NORWOOD y sale a la explanada, CORA desaparece, aterrizada, para aparecer, al poco, ansiosamente por un lateral.)

CORA.- ¡Hijo, hijo mío, vete! ¡Vete de aquí! ¡Te va a matar!

ROBERT.- (Está esperando, provocativamente, a que salga NORWOOD. Tranquilo.) Déjame, mamá. Déjame.

(NORWOOD, rabioso, da un golpe con el bastón sobre una mesa. Se dirige a un armario y, nervioso, con torpeza, saca un revólver de un cajón. Su mano, empujando el revólver, tiembla violentamente. Se hace, despacio, el oscuro, entre los clamores, ruidos de claxons... y en primer término se va haciendo una luz rojiza sobre una asamblea de encapuchados. En lugar de estacado una bandera americana. Son los «Caballeros de Georgia». Uno tiene un puñal, ritualmente, en la mano. Otro lee, con exaltación, en un grueso libro. Su voz es acompañada de clamores. Isaías, 10.)

CABALLERO DE GEORGIA.

Con la fuerza de mi mano lo he hecho, (...)

TO I (3), p. 19, r. 143-151.

CORA (At the door left to the rear of the house) Robert! Robert! (As ROBERT nears the front door, COLONEL NORWOOD enters, almost runs into the boy, stops at the threshold and stares unweavingly at his son. CORA backs up against the door left)

NORWOOD Get out of here! (He points toward the door to rear of the house where CORA is standing)

ROBERT (Half-smiling) Didn't you want to talk to me?

NORWOOD Get out of here!

ROBERT Not that way. (The COLONEL raises his cane to strike the boy. CORA screams. BERT draws himself up to his full height, taller than the old man and looking very much like him, pale and proud. The man and the boy face each other. NORWOOD does not strike)

NORWOOD (In a hoarse whisper) Get out of here. (His hand is trembling as he points)

CORA Robert! Come on, son, come on! Oh, my God, come on. (Opening the door left)

ROBERT Not that way, ma. (ROBERT walks proudly out the front door. NORWOOD, in an impotent rage, crosses the room to a small cabinet right, opens it nervously with a key from his pocket, takes out a pistol, and starts toward the front door. CORA overtakes him, seizes his arm, stops him)

CORA He's our son, Tom. (She sinks slowly to her knees, holding his body) Remember, he's our son.

TM₁ I (3), pp. 33-34, r. 143-150

CORA.- (Desde la puerta de la izquierda). ¡Robert! ¡Robert! (Cuando Robert llega a la puerta esta se abre y entra el Coronel Norwood que tropieza con su hijo. Se detiene en el umbral y lo mira sin dar crédito a sus ojos. Cora se esconde tras la puerta de la izquierda).

NORWOOD.- ¡Fuera de aquí! (Le señala la puerta de la izquierda).

ROBERT.- (Con una sonrisa apenas perceptible). ¿No querías hablarme?

NORWOOD.- ¡Sal de aquí, te he dicho!

ROBERT.- Por allí, no. (El Coronel alza su bastón y va a pegar a su hijo. Cora grita. Robert se estira hasta ponerse a la altura de su padre. Es más alto que él, y con un aire tan altivo como el suyo. Ambos se miran a los ojos durante un segundo larguísimo. Norwood no descarga el golpe, y el bastón cae de sus manos).

NORWOOD.- (En un murmullo ronco). Sal de aquí. (Le tiembla la mano al indicar la puerta).

CORA.- (Abre la puerta de la izquierda). ¡Robert, ven aquí! ¡Te lo pido por Dios!

ROBERT.- (Se vuelve lentamente, siempre mirando a su padre, señala con una mano la puerta donde está su madre y dice). Por allí no, mamá. (Sale cruzando altivamente por la puerta del frente. Cora huye por la izquierda. Norwood, dominado por la rabia y la impotencia, cruza la habitación, se dirige al armario, saca una llave del bolsillo y abre torpemente el cajón. Saca de allí un revólver y empieza a encaminarse hacia la puerta. De pronto se detiene, temblando violentamente, deja el revólver sobre la mesa y cae, extenuado, en un sillón).

Anexo 2 (resultados de la comparación TM₂-TO)

Adición	TM ₂
de réplica	I (1), r. 1 I (1), r. 2-43 I (2.1), r.23 I (2.1), r.24 I (2.3), r.64 I (3), r. 260 I (3), r. 261 I (3), r. 267 I (3), r. 268 I (3), r. 269 I (3), r. 270
de acotación	I (1), r.1 I (2.1), r.50 I (2.2), r.58 I (2.3), r.63 I (2.4), r.68 I (2.4), r.71 I (3), r. 263 I (3), r. 265 I (3), r. 266
de oración en diálogo	I (2.1), r.50 I (2.2), r.58 I (2.3), r.61 I (2.3), r.63 I (2.4), r.66 I (2.4), r.68 I (3), r. 268
de oración en marco	I (2.1), r.23 I (3), r. 264
de sintagma en diálogo	I (2.3), r. 61

Supresión

de réplicas	I (2.4), r. 20(TO) I (3), r. 143 (TO) I (3), r. 148 (TO) I (3), r. 151 (TO)
de acotaciones	I (2.2), r. 52 (r.4 TO) I (2.3), r. 63 I (2.4), r. 69 I (2.4), r. 70 I (3), r. 259 I (3), r. 262 I (3), r. 265
de oración en diálogo	I (2.2), r. 52 (r.4 TO) I (2.3), r. 63 (r.12 TO) I (2.4), r. 66 (r.14 TO) I (2.4), r. 67 I (2.4), r. 68 (r. 16 TO)

de oración en marco	I (2.1), r.1 I (2.4), r. 66 (r.14 TO) I (3), r. 264 (r.146 TO) I (3), r. 268 (r.150 TO)
de sintagma en diálogo	I (2.2), r. 60 I (2.3), r. 61 I (2.4), r. 66 I (2.4), r. 67
Modificación	TM
de réplicas	
sustitución	I (2.3), r. 62 I (2.4), r. 69 I (3), r. 263
geminación	I (2.2), r. 53,54,55 (r. 5 TO) I (2.3), r. 63,65 (r. 10 TO)
de acotaciones	
reducción	I (2.2), r. 58
geminación	I (3), r.266,268 (r. 247 TO)
sustitución	I (2.1), r.50 (r. 2 TO) I (2.4), r. 71 I (3), r. 259 (r. 143 TO)
de oración en diálogo	
variación en clase de oración	I (2.2), r. 51
cambio en atribución a personaje	I (2.2), r. 52 (r. 3 TO) I (2.4), r. 68
de sintagma en diálogo	
especificación	I (2.3), r. 61
especificación de persona	I (2.2), r. 51 (r.3 TO)
de sintagma en marco	
especificación	I (2.1), r. 23 (r.1 TO)
Interpretación/adaptación	
de réplicas	
variación de tono (personaje)	I (2.3), r. 62
de oración en diálogo	
expansión creativa	I (2.3), r. 63 (r. 12 TO) I (2.4), r. 68
de oración en marco	
expansión creativa	I (2.4), r. 66 (r. 14 TO) I (3), r. 264

Error

TM₂

inadecuación de equivalencia	I (2.4), r. 66 (r. 14 TO)
------------------------------	---------------------------

Anexo 3 (emparejamiento de escenas TM₂-TO)

ACTO I, TM ₂	ACTO I, TO
Robert en el bar r. 1-4	
Robert en correos r. 5-22	
Sam y William (casa grande) r. 23-48	
Norwood-Cora, r. 49-71	Norwood-Cora, r. 1-20
Sam-Norwood, r. 72-93	Sam-Norwood, r. 21-27
Norwood-Sally, r. 93-109	Norwood-Sally, r. 28-36(38)/Cora, r. 37
Norwood-Higgins, r. 109-167	Norwood-Higgins, r. 39-71
	Norwood-Cora, r. 72-73
Cora-William, r. 168-197	William-Cora-Billy, r. 74-103
Robert-Cora, r. 198-203	Robert-Cora, r. 104-109
William-Robert, r. 204-217	
Cora-William-Robert, r. 218-225	William-Robert-Cora, r. 110-122
Robert-Cora, r. 226-258	Cora-Robert, r. 123-143
Norwood-Robert, r. 259-264	Norwood-Robert, r. 144-148
Cora-Robert, r. 265-268	Cora-Robert, r. 149-151

ACTO II, TM ₂	ACTO Iii, TO
Helen-Robert, r. 1-71	
	Sam, r. 1
Cora -Robert, r. 72-82	Cora-Robert, r. 2-16
Norwood-Robert, r. 83-129	Norwood-Robert, r. 17-46
Cora-Robert, r. 130-139	Cora-Robert, r. 47-59
Talbot, r. 140	Talbot-Storekeeper, r. 60-64
	Cora, r. 65
	ACTO Iiii, TO
	Undertaker-Sam-Voice, r. 1-13
	Cora-Undertaker, r. 14-21
	Voice-Undertaker, r. 22-23
	Sam-Cora, r. 24-26
	Cora-William, r. 27-38
	Cora, r. 39
	Voices, r. 40-44
	Cora-Robert, r. 45-49
	Talbot-Cora, r. 50-54
Helen-Robert, r. 141-179	
William-Robert-Luke, r. 180-216	
Talbot-Robert-Cora, r. 217-224	

Anexo 3 (emparejamiento de réplicas¹ TM₂(TM₁)-TO)

TM ₂ -1	1+	2+	3+	4+	5+	6+	7+	8+	9+	10+
TO-1										
	11+	12+	13+	14+	15+	16+	17+	18+	19+	20+
	21+	22+	23+	24+	25+	26+	27+	28+	29+	30+
	31+	32+	33+	34+	35+	36+	37+	38+	39+	40+
	41+	42+	43+	44	45+	46+	47+	48+	49	50
				1				1bis		2
	51	52	53	54+	55	56	57	58	59	60
	3	4	5		5bis	6	7	8	9	10
	61	62	63	64	65+	66	67	68	69	70
	11	12	13	14		14bis	15	16	17	18
	71	72	73+	74	75	76+	77+	78+	79+	80+
	<19,21	22		22bis	21bis					
	81+	82+	83	84	85	86	87	88	89	90
			(23	23bis	23bis	23bis	23bis)	24	25	26
	91+	92	93	94	95+	96	97	98	99	100
		26bis	27	28		28bis	29	30	31	32
	101	102	103	104+	105	106	107+	108	109	110+
	33	34	35		35bis	36		38	39	
	111+	112	113	114	115	116	117	118	119	120
		41	42	43	44	45	46	47	48	49
	121+	122+	123+	124+	125+	126+	127+	128+	129+	130+
	131+	132+	133+	134+	135	136	137+	138	139	140+
					49	51		53	54	
	141	142	143	144+	145+	146+	147+	148+	149+	150
	56	59	60							61

1.- Los símbolos que se utilizan en este tercer anexo tienen las siguientes correspondencias: "+" al lado del número de réplica indica que dicha réplica ha sido añadida, "///" indica que ha sido sustituida, "<" indica reducción de dos o más réplicas del TO en una en el TM y "bis" da a entender que ha habido un proceso de geminación de réplica del TO en el TM. La supresión de réplicas del TO en el TM se puede apreciar observando la discontinuidad en la numeración de las réplicas del texto original, frente a la continuidad de la numeración de las réplicas del texto meta que aparecen en la línea superior.

151+	152+	153+	154+	155+	156+	157	158	159+	160
						62	63		65
161	162	163	164+	165+	166+	167+	168	169+	170+
66	68	70					73		
171+	172+	173	174+	175+	176+	177+	178+	179	180
		86						86bis	87
181	182	183	184	185	186	187	188+	189	190
88	89	90	<91,93	94	95	96		<96bis, 98	99
191	192	193	194	195+	196+	197+	198	199	200
100	101	102	103				104	105	106
201	202	203	204	205+	206+	207	208	209+	210
107	108	109	112				113	114	114bis
211+	212+	213	214+	215+	216+	217+	218+	219+	220
		115							117
221	222	223	224	225	226+	227	228	229+	230
118	119	120	121	122		123	124		124bis
231	232	233+	234+	235+	236+	237+	238+	239+	240
127	128								132
241+	242	243+	244+	245	246	247+	248+	249+	250+
	134			137	138				
251+	252+	253	254+	255	256+	257+	258+	259	260+
		139		141				144	
261+	262	263	264	265	266	267+	268+	269+	270+
	145	146	147	149	150				
1+	2+	3+	4+	5+	6+	7+	8+	9+	10+
11+	12+	13+	14+	15+	16+	17+	18+	19	+20+
21+	22+	23+	24+	25+	26+	27+	28+	29+	30+
31+	32+	33+	34+	35+	36+	37+	38+	39+	40+
41+	42+	43+	44+	45+	46+	47+	48+	49+	50+

TM_c-II
TM_L-
III

51+	52+	53+	54+	55+	56+	57+	58+	59+	60+
61+	62+	63+	64+	65+	66+	67+	68+	69+	70+
71+	72	73+	74	75	76+	77	78+	79+	80
	2		6	7		5			<8,10
81+	82+	83	84	85	86	87	88	89	90
		17	18	19	20	21	22	23	24
91	92+	93	94	95	96	97	98	99	100
25		27	28	29	30	31	32	33	34
101	102	103	104	105	106	107	108	109+	110+
35	36	37	38	39	40	41	42		
111+	112+	113+	114+	115+	116+	117+	118+	119+	120+
121+	122+	123+	124+	125+	126+	127+	128	129	130
							45	<46,48	47*
131	132	133+	134	135+	136+	137+	138+	139+	140
52	53		53bis						62*
141+	142+	143+	144+	145+	146+	147+	148+	149+	150+
151+	152+	153+	154+	155+	156+	157+	158+	159+	160+
161+	162+	163+	164+	165+	166+	167+	168+	169+	170+
171+	172+	173+	174+	175+	176+	177+	178+	179+	180+
181+	182+	183+	184+	185+	186+	187+	188+	189+	190+
191+	192+	193+	194+	195+	196+	197+	198+	199+	200+
201+	202+	203+	204+	205+	206+	207+	208+	209+	210+
211+	212+	213+	214+	215+	216+	217+	218	219+	220+
							47		
221+	222+	223+	224+						

TO II
TM_L-
III

Anexo 3 (emparejamiento de réplicas TM_1 -TO)

TM-I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
TO-I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150

	151									

TM, Iii	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
TO-Iii	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
	61	62	63							
	61	<62,63,64	65							
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	11	12	13	13bis	14	15	16	17	18	19
	21	22	23	24	25	26	27	28	29+	30
	20	21	22	23	24	25	26	27		27bis
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
	51	52	53	54	55	56	57	---		
	48	49	50	51	52	52bis	53	54		

PASSION/PASIÓN

La traducción de la obra de Edward Bond *Pasión* se localiza, según los resultados del estudio macroestructural, en el centro exacto de la escala con un 100% de reproducción de réplicas del original. Dada su posición, se presenta como el caso más representativo de una **estrategia de adecuación** al original que caracteriza a la mayoría de las ediciones de lectura analizadas en dicha fase de estudio macroestructural.

El punto de partida de este estudio microestructural de *Pasión* es la hipótesis según la cual la traductora, Carla Matteini, ha seguido una estrategia de adecuación al original. Puesto que el paso intermedio para establecer pares de réplicas equivalentes resulta de gran utilidad, se llevó a cabo la comprobación y, efectivamente, el paralelismo era total. Por esta razón no se incluye ningún anexo 3 como tal y, simplemente, se constata que se ha procedido a comprobar la correspondencia uno-a-uno de réplicas TO-TM, con un resultado de total paralelismo.

En este caso, se procedió a una «prospección» del terreno textual a comparar y se observaron ciertos fenómenos interesantes como objeto de estudio. Ya que la impresión de las primeras calas coincidía con la hipótesis de adecuación al original, la selección de fragmentos realizada para el anexo 1 pretende ser representativa de la totalidad de ambos textos. Puesto que tanto la edición del original como de la traducción son muy recientes, el acceso a los textos completos no supone un problema y resulta, por tanto, oportuna una selección representativa de dichos textos para el anexo 1.

La clasificación de fenómenos que se presenta en el anexo 2 se refiere a la comparación total de ambos textos y, aunque no se pueden encontrar todos los ejemplos en los fragmentos del anexo 1, se facilita (entre paréntesis) la cita correspondiente en la mayor parte de los casos.

Conclusiones de la comparación textual

Son sólo cuatro los casos de **adición** registrados en el anexo 2. Los fenómenos de **supresión** son más numerosos y van desde dos casos de supresión de oración, pasando por un nutrido conjunto de supresiones de sintagmas (tanto en el diálogo como en el marco), hasta ciertas supresiones de vocablos en el diálogo. Los fenómenos de **modificación** registrados afectan, también, a unidades como el sintagma o el vocablo. Obedecen estos fenómenos a opciones puntuales por parte de la traductora quien, a veces, opta por transferir referencias culturales, y en otras ocasiones, por sustituirlas por equivalentes en la lengua de llegada. Se observan casos de interpretación que no llegan a suponer en ningún momento expansiones creativas, sino intentos, más o menos logrados, de solucionar problemas planteados por el original. Aunque sea discutible la equivalencia dada a ciertos términos o la opción de introducir variaciones en el traslado de un mismo término, no tienen excesivo efecto en un texto escrupulosamente ligado al original. Los

ejemplos clasificados como **error** afean el conjunto, pero no dejan de ser excepciones sin importancia en una labor profesional desde el punto de vista del traslado interlingüístico que ha tenido lugar.

Quizá convenga indicar que los fenómenos registrados lo han sido fundamentalmente en el diálogo, lo que demuestra que el proceso de selección por parte del traductor opera de forma más intensa cuando se enfrenta al nivel textual potencialmente dirigido a la declamación. También es de destacar que la mayor incidencia de los fenómenos de supresión sobre los de adición parece corroborar los resultados del estudio macroestructural que demostraba una tendencia mayoritaria de los TM del corpus en dicha dirección.

Este binomio textual sería un buen objeto de estudio para una comparación exhaustiva con vistas a describir el proceso de traducción que ha tenido lugar no sólo a nivel de «shifts» opcionales sino también obligatorios.

Anexo 1 (extractos del TM y TO)

<p>TM Presentación (0), pág. 121.</p> <p>Estas escenas pueden representarse en un local cerrado o también al aire libre. Se pueden emplear micrófonos. No es necesario que se vea al Narrador. los personajes deberían interpretarse como tipos o incluso como arquetipos, no como individuos. Convendría exagerar el vestuario y el maquillaje. El título de cada fragmento será anunciado por el Narrador, o bien mostrado o proyectado, antes de ser interpretado.</p>	<p>TO Presentación (0), pág. 238</p> <p>These scenes can be played indoors or outdoors, Microphones can be used. The Narrator need not be seen. The characters should be played as types or even archetypes, not individuals. Clothes and make-up should be exaggerated. The title of each section should be given by the Narrator, or shown, before it is played.</p>
---	--

<p>TM, El jardín, pág 123, r. 2</p> <p>(...) La ANCIANA se incorpora y se acerca a la camilla. Efectúa los gestos del duelo mientras la voz del SOLDADO MUERTO habla en su lugar.</p> <p>SOLDADO MUERTO. Han matado a mi hijo. Se llevaron a mi único niño y lo engalanaron como para una fiesta. Le metieron dinero en el bolsillo y él se emborrachó. Le dijeron: ya verás, la gente te recibirá con los brazos abiertos en todas partes y te considerará su amigo. Le dijeron: destruirás a los enemigos de la gente y castigarás a los malvados. (...)</p>	<p>TO, The Garden, pág. 239, r. 2</p> <p>(...) The OLD WOMAN rises and goes to the stretcher. She makes the gestures and movements of mourning while the voice of the DEAD SOLDIER speaks for her.</p> <p>DEAD SOLDIER. They have killed my son. They took my only child away and dressed him up for a holiday. They put money in his pocket and he got drunk. He sailed away in a boat to see the world. They said people will welcome you everywhere and you will be called their friend. They said you will destroy people's foes and punish the wicked. (...)</p>
--	---

<p>TM, La corte, pág. 125, r. 1-3, 8-10</p> <p>NARRADOR. La reina estaba en su palacio, enfrascada en profundas reflexiones por el bien de su pueblo. (Entra la REINA canturreando y jugando con un yo-yo.) Había concedido audiencia al Primer Ministro, que deseaba confrontar sus profundas reflexiones con las de su soberana. Entra el PRIMER MINISTRO cantando y jugando con un yo-yo.</p> <p>REINA. Buenos días.</p> <p>P.M. Buenos días, señora.</p> <p>(...)</p> <p>REINA. ¿Le apetece tomar una copa/té/café/ refresco/chocolate/un descanso/una ducha/la palabra?</p> <p>P.M. Tomaré lo mismo que usted, señora.</p> <p>REINA. Ah. (Breve pausa.) Ya veo. (Breve pausa.) En ese caso, tomaré algo/nada/ un poco/mucho/ sólo una gota/esta semana hago régimen/ sirvase usted mismo/ no toque el género/usted primero.</p> <p>P.M. Justo lo que me apetecía tomar.</p>	<p>TO, The Court, pág. 240, r. 1-3, 8-10</p> <p>NARRATOR. The queen was busy in the palace having great thoughts on behalf of her people. The QUEEN comes on singing 'The Camptown Races' and playing with a yo-yo.</p> <p>The Prime Minister was granted an audience as he was anxious to compare his great thoughts with hers.</p> <p>The PM comes on singing 'A Life on the Ocean Waves' and playing with a yo-yo.</p> <p>QUEEN. Good day.</p> <p>PM. Good day, mam.</p> <p>(...)</p> <p>QUEEN. And would you like a drink/tea/coffee/health beverage/cocoa/cigarette/smoke/twist/roll/wad/fix/or burn?</p> <p>PM. I'll have whatever your majesty's having, mam.</p> <p>QUEEN. Yes. (Slight pause.) I see. (Slight pause.) Well in that case, I'm having something/nothing/a little/a lot/just a drop/I'm fasting this week/help yourself/never touch the stuff/after you.</p>
--	--

<p>TM, La Corte, pág. 127, r. 20-26</p> <p>P.M. Una anciana ha venido a palacio. Tenía un hijo soldado y...</p> <p>REINA. Albricias/viva/gloria/la sal de la tierra/ el último baluarte/ un espíritu noble en un noble cuerpo/dispare al contar tres.</p> <p>P.M. ...que ha muerto en el frente...</p> <p>REINA. Pobrecillo/qué héroe/medio minuto de silencio/rindamos honor a sus cenizas/ lo dio todo por la patria/la letra con sangre entra.</p> <p>P.M. ...y ahora quiere que se lo devolvamos.</p> <p>REINA. Comprendo. Su fe en la monarquía es realmente conmovedora. Pero como resulta que ya he efectuado todas las resurrecciones que tenía previstas esta semana, le ofrezco algo a cambio. Tal vez le apetezca tomar una copa/té/café/refresco/chocolate/cigarro...</p> <p>P.M. Creo que conozco a un hombre que puede ayudarnos. Es un científico muy ingenioso. Lo sabe todo. Ha estudiado en Cambridge -o en Oxford- o algo parecido. En cualquier caso, le han enseñado a jugar con dos yo-yos al tiempo.</p>	<p>TO, The Court, pág. 241-242, r. 20-26</p> <p>PM. An old woman's come to court. her son was a soldier-</p> <p>QUEEN. Hup hup/salute/salt of the earth/last bastion/noble mind in noble body/fire on the count of three.</p> <p>PM. -who was killed-</p> <p>QUEEN. Dearly beloved/half a minute's silence/honored dust/gave his all/heard the summons/history is written in blood.</p> <p>PM. And now she wants him back.</p> <p>QUEEN. I see. Her faith in the monarchy is certainly touching. Well as it happens I've done all the resurrections I inted to do this week, so instead I shall offer her something. Would she like a drink/tea/coffee/health beverage/cocoa/cigarette-</p> <p>PM. I think I know someone who could help us. He's a very clever man. Knows everything. Comes from Oxford- or Cambridge - or Sussex - or somewhere. Anyway, he's been taught to play with two yo-yos!</p>
---	--

<p>TM, El páramo, pág. 139, r. 13</p> <p>CRISTO. He llegado tarde. No puedo dejarme crucificar por los hombres, porque ellos ya se han crucificado a sí mismos; han malgastado sus vidas en la desdicha, han destruido sus hogares y han recorrido los campos, enloquecidos, pisoteando a los animales y las plantas y todo lo que estaba vivo. Han perdido la esperanza, destruido su felicidad, olvidado la misericordia y la bondad y convertido el amor en odio y sospecha. Su inteligencia se ha tornado astucia, su destreza se ha vuelto engaño, sus riesgos son ahora juegos temerarios, son dementes. ¿Qué son mis sufrimientos comparados con los suyos? ¿Cómo puede un inocente morir por los culpables, cuando tantos y tantos inocentes envilecen y asesinan? Este es el peor infierno que mi Padre haya imaginado jamás.</p>	<p>TO, The Wilderness, pág. 250, r. 13</p> <p>CHRIST. I am too late. I can't be crucified for men because they've already crucified themselves, wasted their lives in misery, destroyed their homes and run mad over the fields stamping on the animals and plants and everything that lived. They've lost their hope, destroyed their happiness, forgotten mercy and kindness and turned love into suspicion and hate. Their cleverness has become cunning, their skill has become jugglery, their risks have become reckless gambles, they are mad. What are my sufferings compared to theirs? How can one innocent die for the guilty when so many innocents are corrupted and killed? This is a hell worse than anything my father imagined.</p>
--	--

<p>TM Pensamientos de un soldado muerto, pp. 140-141, líneas 29-38</p> <p>(...) ¡Insensatos, cantad! Vosotros que doblegáis el hierro Pero teméis la hierba ¡Paz! El polvo sobre mis alas brilla al sol He aprendido a cantar en invierno Y a bailar en mi sudario He aprendido que un cerdo es una forma de borrego Y el poder es impotencia ¡Insensatos, vosotros sois los caídos!</p>	<p>TO A Dead Soldier's Thoughts, pp. 252-3, líneas 26-33</p> <p>(...) Madmen, peace! You who bend iron but are afraid of grass Peace! The dust on my wings shines in the sun I have learned to sing in winter and dance in my shroud I have learned that a pig is a form of lamb And power is impotence Madmen, you are the fallen!</p>
--	---

Anexo 2 (resultados de la comparación)¹

ADICIÓN	TM
de vocablo en diálogo	3, r. 27 («tampoco»)
de sintagma en diálogo	2, r. 33 («la carrera»)
de vocablo en marco	0 («proyectado»)
de sintagma en marco	2, r. 30 («y responde»)

SUPRESIÓN	TM
de oración en diálogo	1, r. 2 (« He sailed away in a boat to see the world») 4, r. 16 («We're saved!»)
de sintagma en diálogo	2, r. 4, («as appropriate») 2, r. 26 («or Sussex») 3, r. 2 («sing the pledge») 3, r. 15 («for five seconds») 3, r. 16 («the bounder») 3, r. 35 («on and on») 4, r. 20 («beyond the dust») 4, r. 23 («out of his grave») 5, línea 23 TO, línea 26 TM («on wings»)
de sintagma en marco	2, r. 1 («The Camp Town Races») 2, r. 1 («A Life on the Ocean Waves») 3, r. 27 («from her bag») 3, r. 27 («nailed and bound») 3, r. 27 («played in the Elgar version»)
de vocablo en diálogo	2, r. 35 («narrowminded») 3, r. 27 («whimsical») 4, r. 5 («fields») 4, r. 13 («too»)

1.- Puesto que esta obra no está dividida en actos o escenas, se utilizará un número correspondiente a cada parte: «0» para la nota que acompaña a la lista de personajes, «1» para la primera parte *The Garden-El jardín*, «2» *The Court-La corte*, «3» *The Monument on a Launching Pad- El monumento en la plataforma de lanzamiento*, «4» para *The Wilderness-El páramo* y «5» para el epílogo, *A Dead Soldier's Thoughts-Pensamientos de un soldado muerto*.

A continuación se relacionan los números de página y réplica correspondientes a cada parte:

PARTE	PAG. TO	PAG. TM	RÉPLICAS TO	RÉPLICAS TM
0	238	121		
1 (The Garden)	239-240	123-124	1-5	1-5
2 (The Court)	240-243	125-129	1-41	1-41
3 (The Monument...)	243-249	130-136	1-35	1-35
4 (The Wilderness)	249-251	137-140	1-23	1-23
5 (A Dead Soldier's...)	252-253	140-141	1	1

MODIFICACIÓN	TM
de sintagma en diálogo	
diferencia socio-cultural	2, r. 6 2, r. 7 («woof woof», «gau-gau») 3, r. 7 3, r. 9 3, r. 27 («Oxford marmalade»- «mermelada de naranja»)
especificación de persona	2, r. 1 («hers»-«las de su soberana») 2, r. 30 («unveil him»-«descubrir la estatua») 3, r. 18 («you»-«su majestad»)
transferencia	2, r. 4 («dar un «garden party»») 3, r. 11 3, r. 27 («Poeta Laureado»)
reduccion de geminación	4, r. 5 («ruined fields»-«ruinas»)
de sintagma en marco	
reduccion de geminación	3, r.2 («skinny, angular»-«huesuda»)
de vocablo en diálogo	
geminación	3, r.3 («nasty»-«desagradables, pestilentes»)
Interpretación/adaptación	
de réplica	2, r. 6 2, r. 23 2, r. 37 2, r. 41 3, r. 27
de oración (poema completo)	2, r. 8 («health beverage»-«refresco»)
de sintagma en diálogo	2, r. 15 2, r. 21 2, r. 25 («a drink»- «una copa») 3, r. 15 («amusing story»- «chiste»)
Explicación	
de sintagma en diálogo	2, r. 33 («win the four o'clock»- «ganar la carrera de las cuatro») 2, r. 33 («lo de la carrera») 3, r.15 («la carrera de las 5.30») 3, r. 27 («Green Shield stamps»-«sellos de mi coronación»)
de vocablo en diálogo	1, r.5 («court»-«palacio real») 2, r. 26 («man»-«científico»)
de vocablo en marco	3, r. 1 («in this scene»- «en la siguiente escena»)

ERROR	TM
inadecuación de equivalencia	2, r. 10 («I'm fasting»-«hago régimen») 2, r. 25 («a drink»-«una copa») 3, r. 22 («wave after it»-«vitorean») 2, r. 23 («history is written in blood»- «la letra con sangre entra») 3, r. 25 («froggies»-«nativos») 4, r. 13 («corrupted and killed»-«enviecen y asesinan») 5, línea 11 del TO («famine»-«carestía») 5, línea 23 del TO («peace»-«cantad») 5, línea 31 del TO («lamb»-«borrego»)
lapsus tipográfico	4, r. 12 («¿no es esa tu cruz?»)

6. Estudio intersistémico

La cuarta y última fase, denominada intersistémica o intertextual, servirá, por un lado, para enmarcar los cuatro textos estudiados en la fase anterior en su contexto sociocultural en la cultura de llegada y, por otro, para completar el estudio de dichos textos en aspectos que trascienden la página, y hasta la escena, y que suelen pertenecer al sistema en el que cada texto meta funciona o ha funcionado como tal.

Precisamente en esta sección conviene resaltar la noción de función¹, puesto que cada uno de los cuatro textos meta seleccionados, de igual modo que cualquiera de las ciento cincuenta versiones que forman el corpus, han tenido una función en nuestra cultura, concretamente en el sistema teatral al que pertenecen.

La existencia de otras versiones de un mismo original ya ha surgido anteriormente y se han tenido en cuenta esos otros textos meta en diferentes momentos del estudio microestructural. Se ha relegado hasta ahora, sin embargo, la referencia a las representaciones de estas obras, puesto que la dimensión social es precisamente una de las cuestiones primordiales en la fase intertextual del estudio. Dentro de esta dimensión social se presta especial atención a la reacción del público y de la crítica, registrada en algunos casos en artículos o colecciones que reflejan el latir del mundo teatral de cada época. Se tomará el pulso a la escena española comenzando por la década más importante de la segunda mitad del siglo XX, los años sesenta: desde el estreno de la versión de *Mulato* en España el 5 de abril de 1963, pasando por la representación en 1967 de *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, hasta la puesta en escena de *Panorama desde el puente* a cargo de José Luis Alonso en 1980. También habrá ocasión de comentar el contexto social en el que surge la traducción de la obra de Bond *Pasión*, a finales de la década de los ochenta, en pleno apogeo de la eterna crisis del teatro español.

PANORAMA DESDE EL PUENTE

José Luis Alonso presenta la edición escénica de *Panorama desde el puente* como el texto correspondiente al estreno de la obra en enero de 1980. La ficha técnica en la que figura Alonso como director y adaptador (también ostentando

¹.- Véase la definición que de la función o «skopos» de una traducción hace H. Vermeer en Chesterman 1990: 173-200.

el copyright de la adaptación) parece dejar claro que se trata del estreno de la obra. Además, en la introducción, José Luis Alonso hace hincapié en que no se trata de la versión representada en Nueva York, sino del texto que «Miller retoca, agranda y redondea», esto es, el texto de tradición europea representado, aunque Alonso no lo mencione, en Londres en 1956 y en París en 1957. En el estudio textual comparativo de la fase anterior quedaba suficientemente probado que la afirmación de José Luis Alonso está muy lejos de ser cierta. El texto que se nos presenta, y que corresponde a la representación española de 1980, se deriva directamente del primer original que sirvió para el estreno de la obra en 1955 en Nueva York. Es más, como también se ha demostrado, la versión o adaptación, cuya autoría proclama Alonso², mantiene una estrecha relación con la traducción publicada en Argentina en 1956.

Del mismo modo que existe una traducción al castellano anterior a la de Alonso, la obra de Miller tiene una historia en nuestros escenarios anterior a 1980 y, por supuesto, anterior a la adaptación y puesta en escena de José Luis Alonso. El estreno de esta obra tuvo lugar el 19 de septiembre de 1958 en el teatro Lara de Madrid. En aquella ocasión la versión, suscrita por José López Rubio, la dirigió Pedro López Lagar, actor que encarnó el papel principal y que había representado la obra en América del Sur y Europa. Del texto utilizado en aquella ocasión sólo hemos podido encontrar la referencia al autor de la versión, quien, una vez consultado, afirma no estar en posesión del manuscrito³.

En la introducción a la edición de la obra, José Luis Alonso evita cualquier referencia al estreno de 1958 del que, como experto y conocedor del teatro en España, seguramente tenía noticia. Es más, califica de «estreno» lo que en realidad era una reposición. La crítica, por su parte, no ignora la tradición de la obra de Miller en nuestro país. En el volumen correspondiente a 1980 de la colección de Francisco Alvaro *El Espectador y la Crítica*, se comienza el comentario de la representación dirigida por Alonso haciendo una referencia directa al estreno de 1958 y remitiendo al interesado a la exégesis crítica publicada con tal ocasión. Nada hace pensar a los críticos que la adaptación de Alonso sea nueva o que se trate de un estreno: 22 años después de la primera representación se dice que «la opinión de la crítica al efectuarse esta revisión es coincidente con la del estreno» (Alvaro 1981: 153).

Al no contar con el manuscrito de López Rubio es imposible decidir cuál de los dos originales utilizó el académico para su versión, pero lo que los comentarios de la crítica demuestran es que el estreno en España, que coincidió en cartel con la representación de la obra en París, sigue dominando la opinión de los críticos teatrales en 1980 al calificar como «revisión» la adaptación de José Luis Alonso. La posible relación entre ambas representaciones y ambos textos es una cuestión difícil de probar y sobre la que sólo se puede conjeturar a partir

2.- J.L. Alonso ostenta los derechos de la edición española de la obra.

3.- D. Valentín García Yebra amablemente consultó a D. José López Rubio sobre este extremo.

de los comentarios citados. La información sobre el estreno de 1958 nos demuestra que la obra de Miller tiene una tradición en España muy anterior a la representación y publicación de la obra en 1980.

El mismo texto original inglés fue objeto de múltiples peripecias en su paso por los escenarios y se modificó sobre todo en función de la reacción y tipo de público. Desde su estreno en 1955 como obra de un acto, estructurada al modo de las tragedias griegas, *Panorama desde el puente* es una obra «in the making»⁴. El estreno de la obra en Nueva York en 1955 en una sesión doble junto con *Memoria de dos lunes* (ambas obras de un acto), fue acogido con poco entusiasmo por parte del público y la crítica (Bordmann 1987: 424-425, Carson 1982: 86). The Viking Press publica las dos obras precedidas de la introducción «On Social Plays» el mismo año del estreno. Es esta primera versión inglesa la que se utiliza básicamente para la traducción argentina publicada al año siguiente en 1956⁵. Este mismo año se representa la obra en Londres. Para la producción londinense, dirigida por Peter Brook, Miller introduce cambios importantes en el texto⁶. En los ensayos para la puesta en escena de la obra en París, surge para Miller una tercera oportunidad de enfrentarse a cambios en el final de la pieza⁷. Es el texto de la representación de Londres el que Miller elige para la edición en 1957 de sus *Collected Plays* y es dicho texto el que tradicionalmente se conoce en Europa y América. Este texto revisado con nuevo «copyright» se encuentra en la Biblioteca Británica en diferentes ediciones y se trata del único a disposición de los lectores de habla inglesa.

La accidentada historia de esta obra se conocía en su día, y quizá por eso Alonso presenta su *Panorama desde el puente* como el texto revisado por Miller

4.- Al estreno en Nueva York, en 1955, de la obra en un acto, le sigue la puesta en escena de la versión revisada a cargo de Peter Brook, en 1956, en Londres, y seguidamente en París. En la temporada 1965-1966 se presenta «off-Broadway» la versión revisada con un éxito mayor del que había tenido una década antes. El director Arvin Brown presenta la obra en 1981, en New Haven, Connecticut, y en 1983 en el Ambassador de Nueva York, con Tony Lo Bianco en el papel de Eddie. En Londres vuelve *A View from the Bridge* a las carteleras, esta vez en el National Theatre, de la mano de Alan Ayckbourn, en febrero de 1987.

Todas las representaciones de la obra desde 1956, así como las ediciones de la misma, surgen de la versión revisada. La primera versión en un acto sólo se registra como punto de referencia para comentarios especializados sobre el autor (Owen 1970, Brown & Harris 1975, Carson 1982, Bigsby 1990).

5.- De hecho, lo que queda probado en el estudio microestructural es que el original utilizado para la traducción argentina publicada en 1956 tuvo que ser ligeramente diferente del publicado por Viking Press, pero se trataría de un texto en el que definitivamente Miller todavía no había efectuado los cambios fundamentales que definen la versión revisada de 1957.

6.- Véase la nota nº 7 del estudio microestructural de la obra.

7.- Según parece, el público francés no podría aceptar que Eddie y Catherine no fueran conscientes de la naturaleza de su amor (Carson 1982: 90). Miller escribe un tercer final según el cual Marco se niega a matar a Eddie quien, en vista de que ha perdido su buen nombre, se suicida.

y conocido en Europa⁸. Pero el director español se confunde de parte a parte. La adaptación que él firma, aunque puede coincidir aparentemente con el texto original revisado (en la división del texto en dos actos y en el monólogo final de Alfieri), surge básica y fundamentalmente del primer original inglés. Alonso pudo, indudablemente, utilizar su experiencia como espectador de las representaciones europeas de la obra⁹ (la de Londres en 1956 y París en 1957, realizadas sobre el texto revisado). Esta experiencia podría explicar la única excepción encontrada en el estudio textual: el monólogo final de Alfieri que pertenece sin duda a la versión de 1957. De haber utilizado la versión revisada impresa como fuente principal, habría de encontrarse algún vestigio en el texto meta de Alonso. Sin embargo, la excepción a la que hemos hecho referencia en el análisis microestructural tiene una explicación más plausible según la cual el último monólogo de la obra sería fruto de la experiencia escénica, no textual, del adaptador español.

El que José Luis Alonso no reconociera la existencia de una tradición escénica de *Panorama desde el puente* en España puede deberse a un descuido intencionado, puesto que Alonso conocía muy a fondo el mundo teatral del que formaba parte, o simplemente a la casualidad. Sin embargo, sabemos que esta obra tiene una historia sobre los escenarios españoles. Queda abierta la cuestión de la tradición textual de la obra en español, puesto que, si los dos únicos textos disponibles en castellano son la traducción argentina y la adaptación de Alonso basada en dicha traducción, esto significaría que la obra revisada por Miller no ha llegado aún al público español (lector o espectador). El estudio del manuscrito de López Rubio, si llegara a encontrarse, ayudaría a resolver en parte esta incógnita, en el caso de que se tratara de una versión de la obra revisada. Al no estar publicado, su ámbito de influencia, al contrario que la adaptación de Alonso, queda reducido al momento del estreno en 1958.

¡VENGAN CORRIENDO QUE LES TENGO UN MUERTO!

Las claves para vincular el texto editado de *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* con el contexto en el que surge la representación y posterior edición de la obra hay que buscarlas en el tipo de autor original, el género al que pertenece y las figuras del sistema teatral de llegada, que son referencia obligada al menos en este caso: la actriz principal y, en un segundo término, el autor de la versión.

En la presentación del texto editado encontramos los datos correspondientes al estreno de la obra que tuvo lugar el 6 de septiembre de 1966 en el teatro Infanta Isabel de Madrid (Poppowell 1967: 6). Encabezaba el reparto Isabel

⁸.- En la contraportada de la edición de MK se puede leer: «El Panorama desde el puente que se estrena en Nueva York, no es la misma obra que posteriormente conocen los públicos europeos (...) es el texto perfeccionado por el autor el que sometemos ahora a la consideración de ustedes» (Miller 1980, contraportada).

⁹.- José Luis Alonso desde al menos 1959 hasta 1965 firma comentarios sobre los estrenos en las principales capitales europeas para revistas como *Primer Acto* (Alonso 1991: 557-636). Se sabe también que este director español era un auténtico conocedor de la actividad teatral en el extranjero.

Garcés bajo la dirección de Arturo Serrano. La versión de la obra, precedida por una dedicatoria conjunta de Jack Poppowell y Vicente Balart a la protagonista, la suscribe este último, quien además ostenta los derechos de autor de la edición española.

Es importante localizar a la actriz principal, a quien se dedica la obra, en el contexto del Teatro Infanta Isabel donde, salvo rarísimas excepciones, actuó ininterrumpidamente durante casi medio siglo. Así mismo, es de destacar el nombre de Arturo Serrano como director de dicho teatro, unido a las muchas representaciones de Jacinto Benavente, Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Arniches o Alfonso Paso, entre otros, en las que Isabel Garcés era la indiscutible protagonista (Alvaro 1982: 267-268). Algunos de estos autores incluso escribieron obras especialmente para ella (*Su amante esposa* de Jacinto Benavente, *Mamá con niña* de Alfonso Paso) e, independientemente de la mayor o menor calidad de la obra, la reputación de Isabel Garcés permanecía siempre intacta en cuanto a éxito de crítica y público. Además de piezas de autores españoles, Isabel Garcés representó obras de autores extranjeros. Así *Dalias y arsénico* de A. Watkyn en versión de J.L. Alonso (1958), *No entiendo a mi marido* de Alan Ayckbourn (1968) o *Nada de hombres* de Françoise Dorin (1971). En cualquiera de estos casos la crítica ensalza la labor de la actriz muy por encima de la labor del autor original, de los traductores e, incluso, del director. Algunos comentarios de la crítica con motivo de los estrenos de dos de las obras mencionadas pueden avalar esta impresión: «*Isabelita importa, muchas veces, más que la pieza [No entiendo a mi marido]*» (Alvaro 1968: 254), o: «*Quizá el detalle de más interés en este suceso teatral [estreno de Nada de hombres] haya sido la reaparición de Isabel Garcés*» (Alvaro 1971: 222).

Es de esperar, pues, que cualquier pieza en cuyo reparto aparezca Isabel Garcés se vea influida por su presencia, su fama y su posición consolidada dentro del ámbito teatral español. Lo mismo podría decirse hoy en día de actores como Arturo Fernández, Alberto Closas o Pedro Osinaga que constituyen puntos de referencia en el mundo teatral español, apoyados por un público incondicional que va a ver cualquier obra que ellos presenten¹⁰.

Jack Poppowell, el autor de *Busybody*¹¹, es un dramaturgo británico cuya producción se circunscribe al ámbito de un teatro comercial, de entretenimiento ligero, sin más pretensiones. No se trata por tanto de un autor de teatro que se encuentre en manuales de literatura inglesa y sus obras difícilmente llegan a ocupar las páginas de publicaciones especializadas. En una recopilación de los artículos publicados entre 1953 y 1983, la revista británica *Plays and Players* dedica apenas dos líneas a Jack Poppowell con motivo del estreno de una de sus obras en 1958: «*On the lighter stage, Jack Poppowell's Dear Delinquent was*

¹⁰.- En la crítica teatral que cada semana ofrece la revista *Blanco y negro*, Fernando Lázaro Carreter comentaba el 19 de abril de 1992 a propósito de la representación de *Demasiado para una noche* de R. Cooney: «*Como aves precursoras de primavera, los vodeviles que echa Pedro Osinaga aparecen año tras año*».

¹¹.- Estrenada en el teatro Duke of York de Londres el nueve de diciembre de 1964.

amusing, old-fashioned blarney» (Roberts 1987: 78). Tratar de encontrar una biografía, un estudio o ensayo, o un artículo dedicado íntegramente a este autor, es una tarea poco menos que imposible. Sin embargo, al menos dieciocho de sus obras, asequibles en algunos casos a través de agentes teatrales, figuran entre los fondos de la Biblioteca Británica.

Encontramos la firma del autor de la versión, Vicente Balart, en algunas otras obras fundamentalmente comerciales: *El sistema Fabrizzi* de A. Husson (1967), *La factura* de F. Dorin (1969), *El anuncio* de Natalia Ginzburg (1970), *Chao* de M.G. Sauvajon (1971), *Doble Juego* de R. Thomas, *Pato a la naranja* de W. Douglas-Home, *Ruidos en la casa* de Marriott y Foot (1972). También es traductor de la obras de Peter Shaffer *El Apagón* (1968) o *Equus* (1975) y de *La huella* (1970) de Anthony Shaffer¹².

Un autor de versiones equiparable hoy por hoy a Vicente Balart, aunque con una producción mayor, es Juan José de Arteche, de quien Lázaro Carreter dice que su nombre «se aneja al de los títulos vodevilesco igual que el envés al haz»¹³. También el nombre de Arteche se asocia a nombres de famosos actores-productores (Arturo Fernández, Pedro Osinaga) quienes gustan de utilizar precisamente este tipo de obras, adaptadas a sus cualidades y a su público¹⁴.

Parece, pues, que la fórmula utilizada en el caso de *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* sigue funcionando hoy en día: se importa una obra comercial para que la presente un actor de fama consolidada con lo que las perspectivas de éxito parecen seguras. La labor intermedia de traslado de un idioma a otro ha de verse forzosamente influida por esta situación y por la función asignada a tal obra.

Los comentarios de la crítica con respecto a *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* son realmente reveladores. Del autor original se dice que «no debe de ser una de las primeras figuras de la literatura inglesa», aunque reconocen que «ha escrito una cosa que parece hecha a la medida de Isabel Garcés» (Alvaro 1968: 253). Del mismo modo parece que, para el crítico de ABC en el momento del estreno, el personaje que encarna la protagonista, la señora Piper, «es todo o casi todo» en la obra (Alvaro 1968: 254). Por lo que parece lógico que Isabel Garcés tuviera un

12.- No son excesivamente numerosos los comentarios críticos sobre la labor de Vicente Balart como traductor. Es obligada referencia, en este sentido, la colección editada por Francisco Alvaro *El espectador y la crítica* y, más concretamente, los volúmenes dedicados a los años del estreno de cada obra que se facilitan entre paréntesis.

El sistema Fabrizzi (1967), *La huella* (1972) y *Ruidos en la casa* (1972) han sido publicados por Escelicer en la colección Teatro, números 563, 730 y 739 respectivamente. En estos tres casos, al igual que ocurre con *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, el nombre de Vicente Balart aparece en la sección dedicada a los derechos de autor (©).

13.- Cita de la crítica correspondiente el 19 de abril de 1992 en la sección de *Blanco y negro* dedicada a teatro en la que colabora Fernando Lázaro Carreter, sobre la representación de *Demasiado para una noche* de R. Cooney.

14.- Por ejemplo en la temporada 1991-1992, cuando estaba ultimando este trabajo, se podía encontrar al menos otra versión de J.J. de Arteche en cartel: *Una pareja singular* de Jean-Noel Fenwick.

«triumfo personalísimo en un tipo hecho a la medida de sus facultades» (Alvaro 1968: 254) con una pieza que «se diría que fue escrita para ella» (Alvaro 1968: 254). El resto del reparto «tenía poquísimo que hacer» en un estreno en el que se afirma que «Isabel Garcés es lo que importa» (Alvaro 1968: 253). Al final de la función y entre aplausos multitudinarios, saludaron la protagonista, el traductor y el director «entre grandes ovaciones y reiteradas subidas de telón» (Alvaro 1968: 255).

A juzgar por los comentarios de los críticos, parece claro que, lejos de escribir el dramaturgo inglés una obra a la medida de la actriz española, lo que ha ocurrido es un traslado de la pieza, que se ha adaptado no sólo a la escena española, sino a las facultades de una actriz concreta. De ahí el éxito de la pieza, cortada y confeccionada a medida de la protagonista. De ahí, también, la dedicatoria que aparece en la edición de la obra: «A Isabel Garcés, extraordinaria actriz cómica, estupenda colaboradora en los cientos de representaciones que esta obra ha obtenido en España» (Popplewell 1967).

Una actriz para la que, como se ha dicho, autores españoles escribieron algunas de sus obras, se erige como el referente fundamental para entender los cambios efectuados en una versión destinada a un teatro y público muy específico. Como se puede ver, la función de la obra en el sistema teatral de llegada no puede ser más determinante en este caso.

MULATO

Si el referente fundamental para entender el contexto en que aparece *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, y para explicar la función fundamental de dicho texto es la actriz Isabel Garcés, en el caso de la obra de Langston Hughes *Mulato*, el referente inequívoco es Alfonso Sastre, autor de la versión. Ya desde la portada de la edición de la obra en español observamos que el nombre del dramaturgo español aparece emparejado con el de Langston Hughes y que en el lomo del volumen se lee «Mulato-Alfonso Sastre». La sección que habitualmente se dedica a presentar una relación de las obras del mismo autor publicadas en la colección se dedica a las obras de Sastre, no a las de Hughes. La contraportada nos ofrece una breve biografía del dramaturgo español de modo que cualquiera que se acerque al volumen nº 412 (extra) de la editorial Escelicer lo hace llamado por el apellido Sastre y lo que esto supone, no por el del dramaturgo norteamericano.

La edición de la obra de Hughes no es lo único que parece girar casi exclusivamente alrededor de la figura del autor de la versión. El estreno de la obra el 5 de abril de 1963 en el Teatro de la Comedia de Madrid, tuvo una acogida peculiar por parte de la crítica teatral del momento. La presentación que del texto español hace Sastre, en la que afirma que eran necesarios ciertos cambios para mejorar la obra, es el argumento fundamental que utilizan los críticos para afirmar que la obra es «endeble, pese al esfuerzo realizado por el adaptador para aumentar su dimensión de profundidad» (Alvaro 1964: 226). Se dice que *Mulato* no mantiene el interés porque «es terriblemente aburrida» y «porque la construcción de la pieza es francamente mala» (Alvaro 1964: 227). Los argumentos

que Sastre utiliza en la introducción para justificar sus muchas incursiones en el texto de Hughes, no se ponen en duda y la escasa calidad de la pieza se achaca al autor original, mientras se afirma que «la versión, de Alfonso Sastre, es buena y alivia mucho los defectos esenciales de la comedia» (Alvaro 1964: 226).

Si, como se ha podido comprobar en el estudio microestructural de la obra, se tiene en cuenta que este *Mulato* es fundamentalmente de Sastre, los comentarios de la crítica habrá que interpretarlos en relación a una labor de reescritura y/o escritura original llevada a cabo por Sastre, mientras que la obra de Langston Hughes no podría ser juzgada, al menos por esta versión libre. El hecho es que, efectivamente, la fama del autor norteamericano quedó seriamente afectada por la impresión que crítica y público se llevaron de la representación y edición de este texto meta. El buen nombre del dramaturgo español, sin embargo, no sufre en ningún modo y su fama, si cabe, parece haberse consolidado aun más. Los comentarios de la crítica española contrastan grandemente con el efecto que la obra tuvo en Nueva York, puesto que la cifra de 373 representaciones que alcanzó *Mulato* en Broadway constituyó un récord no igualado por una obra de autor negro hasta 24 años más tarde (Biggsby 1982: 244).

En cualquier caso, la obra que se representó en Madrid en 1963, como ya se ha comentado, tiene poco que ver con la obra de Hughes y, mucho más, con la propia pluma de Sastre. La faceta de traductor-adaptador del dramaturgo español no es, en ningún modo, limitada u homogénea. Títulos como *Rosas rojas para mí* de O'Casey¹⁵, o *La importancia de llamarse Ernesto*, *El abanico de Lady Windermere*, *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde¹⁶, son ejemplos claros de un proceso de traslado bien distinto al efectuado con *Mulato*.

Los resultados del estudio textual comparativo, y la información referida al contexto en el que se representa y recibe la obra en España, indican una clara intencionalidad por parte del dramaturgo que suscribe la versión y apuntan hacia una función específica del teatro extranjero: como apoyo de posturas y formas de pensar diferentes de las expresadas por los autores extranjeros cuyas obras se utilizan.

PASIÓN

Nada podemos decir respecto a la presencia de Edward Bond o de esta obra suya, *Pasión*, en los escenarios españoles. No se ha encontrado referencia alguna a este respecto. El contexto en el que aparece la edición de esta traducción, a finales de la década de los ochenta, es cualitativamente diferente a los mencionados para las otras tres piezas. En este caso, la introducción sobre el autor, la

¹⁵.- Se han contabilizado 746 réplicas en el texto original y 741 en la traducción de Sastre. Estos números indican una clara estrategia de adecuación.

¹⁶.- Traducción realizada por Alfonso y José Sastre y publicada por la editorial EDAF en 1982.

colección en la que aparece (la revista teatral *El Público*) y la trayectoria profesional de la traductora, Carla Matteini¹⁷, indican una clara intencionalidad de respeto al original con vistas a ofrecer un producto para el público lector.

No se menciona tampoco la representación en la cultura de partida, y sí se incluye un ensayo suscrito por el mismo dramaturgo («El teatro racional») y una cronología de su producción dramática. Se trata el texto claramente como literatura y el uso que posteriormente se pueda hacer de la traducción queda abierto, aunque el fin inmediato sea la divulgación de esta obra de Bond en el ámbito de un público lector. La nota sobre la representación que acompaña el texto inglés se traduce, con lo que la indicación del autor original relativa a la puesta en escena tiene, junto con el resto de las indicaciones escénicas, el mismo potencial que en el texto original.

Si en casos anteriores se hablaba de una versión realizada en función de una actriz (Isabel Garcés), o que servía como trampolín o medio de expresión al autor de la misma (Alfonso Sastre), en este caso el centro de atención es el autor original (E. Bond) y su producción dramática. La traductora presenta los textos que componen el volumen (*El angosto camino hacia el profundo norte*, *Misa negra y Pasión*) en una introducción titulada «Palabras como sables» (Bond 1989: 9-11) donde comenta la producción y el estilo del autor original. La traducción, como se indicó en la fase anterior, sigue un criterio de adecuación al original. La función del texto meta en la cultura de llegada parece también simple: ofrecer al lector interesado la obra de Edward Bond.

Si tenemos en cuenta lo ocurrido con otras traducciones, publicadas con una función similar (la traducción argentina de *Panorama desde el puente* publicada en 1956 o la de *Mulato* realizada por Julio Galer), se puede pensar en una futura utilización de la traducción de Carla Matteini en los escenarios españoles, bien a través de una adaptación, o una reescritura del texto meta tal y como ha sido publicado. El potencial de este texto español de *Pasión* es exactamente el mismo que el del texto original inglés: lectura, representación, reescritura, adaptación, plagio, etc.

En definitiva, cada uno de los cuatro conjuntos textuales sometidos a estudio ponen de manifiesto un abanico de fenómenos que reflejan el modo en que se han ofrecido versiones en español de obras extranjeras en las últimas cuatro décadas en España. La versión de *Panorama desde el puente* firmada por José Luis Alonso es un plagio encubierto de una edición de lectura argentina. Irónicamente el adaptador presenta el texto como lo que no es: una versión española del original revisado, resaltando aun más si cabe la naturaleza de su actuación

¹⁷.- No es raro encontrar el nombre de Carla Matteini unido a la práctica de la traducción dramática (Alvaro 1976:286, Alvaro 1973: 121-125). En la *Guía teatral de España 1989-1990*, publicada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, aparece el nombre de Carla Matteini en la sección dedicada a traductores y adaptadores de teatro (pp. 286-287).

fraudulenta al plagiar, y adaptar mínimamente, un texto español existente, desde su posición como director de la obra. Vicente Balart adapta el texto de Popplewell a la medida de la actriz Isabel Garcés, quien encarnó a la protagonista en la representación de la obra. Este proceso de adaptación, que se lleva a cabo recortando sustancialmente la obra, es muy posible que haya tenido lugar con posterioridad al del traslado del inglés al español y por encargo o en consonancia con la postura del teatro donde se representó y de la compañía que la puso en escena. Alfonso Sastre aprovecha el título original y nombre del autor norteamericano para reescribir una traducción argentina previa y crear, por medio de un proceso masivo de adición, una obra nueva, más acorde con sus propósitos y su posición como dramaturgo en el sistema teatral español del momento. El texto español de *Pasión* firmado por Carla Matteini es el más cercano al original que se ve reflejado de forma escrupulosa y, como tal, puede considerarse prototipo de traducción fiel. Esta actuación de la traductora estaría acorde con la intención de la editorial de ofrecer una edición de lectura al público español.

7. Un teatro manipulado

Al comienzo de este trabajo se indicaba un objeto claro de estudio: las traducciones de textos teatrales inglés-español. Ya desde el principio, se apuntaba la problemática de estudiar dichos textos, problemática que se deriva de la especificidad del género. El teatro, como parte del campo dramático, está compuesto por texto y representación. Es clara la confusión en la bibliografía específica existente en las aportaciones al estudio del teatro en traducción, sus autores suelen optar por tratar, bien el texto como obra literaria, bien la representación como hecho escénico. Sin embargo, puesto que ambos aspectos constituyen la esencia del drama, son inseparables y no puede considerarse el uno sin el otro.

Aquí se ha optado por el texto sin descuidar el espectáculo, que se encuentra codificado en la forma escrita de la pieza teatral. Se han utilizado ediciones de obras, por considerar que éstas constituyen no sólo la única forma tangible en la que se encuentra el teatro, sino también el modo fundamental a través del cual el público y los profesionales acceden a la pieza teatral. Para expresar el espíritu con el que se ha elegido aquí la forma escrita del drama baste la siguiente afirmación suscrita por el estudioso y crítico teatral Fernando Lázaro Carreter:

«Hoy se tiende a ponderar la teatralidad, es decir, lo no literario del teatro; es muy importante, pero sólo como parte del fenómeno total, y desplaza el foco del arte escénico fuera de quien está en su centro. Con Eduardo Haro vengo creyendo hace tiempo -desde que lo otro se desmandó- «que el autor ha sido siempre el todo». En su texto están, efectivamente, encapsulados, desde la interpretación hasta la luz. Pero muchos directores y dramaturgistas suelen crear ahora su propia cápsula, quepa o no el autor en ella» (1992c).

La dualidad inherente al hecho teatral, literatura y espectáculo a un tiempo, se expresa en la página escrita en dos niveles diferentes de lengua. Por un lado, el discurso que ha de declamarse en el escenario (diálogo) y, por otro, todo aquello que no se pronuncia verbalmente sino que se traduce en códigos no lingüísticos (marco) y que el dramaturgo escribe junto con el diálogo propiamente dicho. Esta doble división del texto teatral ha quedado reflejada en esta monografía en la unidad que se ha delimitado, definido y

postulado: la *réplica*¹. Por medio de esta unidad se puede describir tanto el texto dramático impreso como el drama representado, es decir, se pueden distinguir y delimitar réplicas tanto en la página como en el escenario. La réplica no sólo existe en el teatro, sino en el campo dramático en general, y constituye, a mi entender, la única unidad estructural indispensable para que el drama exista como tal.

Como se ha visto en la fase macroestructural, el establecimiento de la réplica ha dado paso a un análisis comparativo de un conjunto nutrido de textos meta y originales, gracias al cual se han podido descubrir estrategias generales de traducción. En lo que respecta al estudio microestructural, la réplica posibilita la comparación minuciosa de original y traducción con vistas a señalar aquellos fenómenos que tienen lugar a nivel de réplica y, dentro de esta unidad, a nivel de unidades sintácticas.

Si el marco cuatripartito de análisis es un eje fundamental del estudio, la réplica es el centro de este sistema de análisis. Su utilidad dentro de él y las múltiples posibilidades que ofrece, junto a la inexistencia en la bibliografía específica de unidades dramáticas mínimas relacionadas con la réplica, hacen que el establecimiento de dicha unidad en este estudio suponga en sí mismo una aportación significativa.

Ya en el análisis de las cuestiones preliminares se pudieron distinguir dos tipos de ediciones (escénicas y de lectura), distribuidas de forma muy equilibrada en el conjunto de ciento cincuenta textos meta analizados (prácticamente 50% de cada tipo). Esta diferenciación, relacionada con la presentación de la edición y la función asignada al texto meta en el contexto cultural en el que aparece, resultó de gran utilidad en las subsiguientes partes del estudio. En la fase macroestructural se sometieron a análisis un centenar de binomios textuales y se compararon con sus respectivos originales, principalmente mediante un cómputo de réplicas. Los resultados, una vez analizados, dieron lugar al establecimiento de las estrategias generales de traducción utilizadas. Así la supresión y adición de réplicas resultaron ser las dos estrategias principales localizadas en ediciones escénicas. En las ediciones de lectura la estrategia fundamental observada es la adecuación al original (manteniendo un número similar, e incluso idéntico, de réplicas). Los resultados del estudio macroestructural prueban, además, que es posible estudiar conjuntos grandes de textos y que no es necesario ni aconsejable comenzar por una comparación microestructural de textos individuales para llegar a conclusiones generales.

Para el estudio microestructural se eligieron aquellas traducciones que representaban casos extremos de las tres estrategias fundamentales encontradas en la segunda fase², que aparecen aún más realizadas a niveles

1. - Unidad mínima estructural, menor que el acto, la escena o el episodio, compuesta por marco (el nombre del personaje y las acotaciones e indicaciones que acompañan al discurso de dicho personaje) y diálogo (el discurso escrito para ser declamado, verbalizado en el escenario).

2. - *Pasión* de E. Bond como ejemplo extremo de adecuación, *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!* de Popplewell como ejemplo de supresión y *Mulato* de Langston Hughes en versión de Alfonso Sastre por tratarse del caso extremo de adición.

superiores a la réplica (episodios, escenas, etc.) e inferiores a ésta (oración, sintagma, palabra, etc.). El análisis microestructural de estos tres ejemplos de estrategias extremas viene precedido por el estudio de un caso complejo de dependencia entre textos: *Panorama desde el puente*. Partiendo de una traducción de la obra de Miller, se ha desentrañado un complicado proceso de plagio y adaptación que corrobora una hipótesis, sólo esbozada al comienzo de este estudio: la utilización por parte de autores españoles de versiones de traducciones argentinas como texto base para sus adaptaciones. Además, se ha descubierto el potencial que para cualquier análisis de textos (traducidos y no traducidos) tiene el sistema de análisis planteado. Se ve así que la traducción como proceso interlingüístico comparte múltiples características con otros procesos intralingüísticos que ocurren entre textos: adaptación, reescritura; y que, por tanto, los métodos utilizados para estudiar traducciones tienen mucho en común con los que se utilizan para estudiar los mencionados procesos.

La cuarta fase del estudio (intersistémica o intertextual) vuelve a situar la obra dentro del contexto en el que surge, considerando la función de dicho texto, presente de algún modo en la primera parte del estudio. En esta cuarta fase las estrategias de traducción descubiertas y estudiadas anteriormente cobran significado por cuanto se trata de opciones personales de profesionales inmersos en el sistema teatral. Así, la versión del famoso dramaturgo Alfonso Sastre, cuyo prestigio y poder dentro del mundo teatral español no se pone en duda, se entiende como una vía de escape para su potencial como escritor con una ideología y circunstancias concretas. No extraña su manipulación desmesurada de la obra de Hughes, puesto que se aprecia cómo buena parte de la crítica y del público milita al lado del dramaturgo español sin importarle demasiado la obra del norteamericano. Aparece así esta versión como una fuente de ingresos y un medio de llevar al escenario el mensaje del escritor español. Cabría esperar mayor honestidad a la hora de presentar el producto y de utilizar el nombre de Langston Hughes, literalmente, en vano, pero, para bien o para mal, el sistema teatral español está construido a base de actuaciones de este tipo.

Si la característica fundamental de la versión de Sastre es la desmesura, que se traduce en una acusadísima estrategia de adición, la versión de Vicente Balart de la obra *Busyboddy* de Popplewell es un ejemplo de una labor de corte y confección. La supresión extrema de réplicas, unida a la adición moderada de otras nuevas, ayudan a manipular la obra de tal modo que se acomode a las dotes y costumbre de la actriz Isabel Garcés. Se trata en este caso de una manipulación por encargo, no para provecho del autor de la versión, sino de la actriz protagonista. En el complejo caso de *Panorama desde el puente* es el director el que acomoda el texto de Miller a su gusto. La figura de Alonso como director de escena se superpone a la de Alonso como autor de la versión, interfiriendo ambas.

Se trata, en definitiva, de sendas manipulaciones presididas por la figura más potente del sistema teatral en el que aparecen (dramaturgo, actor o

director). El autor y el texto original en estos tres casos pasan a un segundo o tercer plano. No ocurre lo mismo con la traducción de *Pasión* de Carla Matteini en la que el autor Edward Bond y la traductora ocupan lugares bien definidos. Esta edición de lectura acerca la obra de Bond al público español mediante un proceso de traslado interlingüístico sin más. Aquí parecen quedar al margen los intereses de miembros del sistema teatral, quizá porque no se traduce para una compañía o actor, o director, o teatro, sino para una revista y sus lectores.

Tal vez la característica común más sobresaliente que emana del conjunto de obras estudiadas sea la complejidad. Lejos de encontrarnos con textos traducidos que mantienen una relación directa de dependencia con el original correspondiente, nos enfrentamos a cadenas de traducciones interdependientes que parten de textos base que pueden ser, desde originales revisados, hasta traducciones anteriores. Nos muestra esta revisión de versiones teatrales que los textos meta están inmersos, con mayor o menor fuerza, en el sistema teatral en el que surgen y que están, por lo tanto, sujetos a los mismos condicionantes que afectan a los textos originales que surgen en el sistema meta.

La pregunta inicial de la que partíamos (¿cómo se traduce el teatro inglés en España?), tiene una respuesta directa: se manipula³. Cómo o cuánto se manipula es lo que cabe preguntarse, puesto que el hecho mismo es irrefutable y alcanza no sólo al teatro traducido sino al original. Parece que se manipula el teatro extranjero en función de cuestiones de poder dentro del ámbito teatral: si el director, o actor, o empresario son figuras predominantes, influirán en el tipo de producto que se ofrece. Quizá por ello la manipulación es más ostensible en las ediciones escénicas, relacionadas directamente con la representación de la obra. En las ediciones de lectura influyen no sólo condicionantes propiamente teatrales, sino aquéllos que rigen la traducción y edición de obras literarias en general.

Todo lo dicho nos lleva a la noción de tradición, íntimamente unida a la de traducción y manipulación. Tradición, ante todo, al importar obras de teatro extranjeras y ofrecerlas como versiones al público lector o espectador. Como se ha podido comprobar a estas versiones se puede muy bien llegar por medio de la traducción, la adaptación (como proceso intralingüístico), el plagio o la reescritura. Es ya una costumbre extendida y generalizada, si bien encubierta sistemáticamente, utilizar como texto fuente para una versión española de una obra inglesa la correspondiente traducción argentina en edición de lectura. Esta es una de las tradiciones que quedan patentes en el presente estudio y parece cumplirse en numerosísimos casos consultados, de

3.- Quizá convenga indicar el sentido que Theo Hermans da al término manipulación:

«The act of translating is a matter of adjusting and (yes) manipulating a Source Text so as to bring the Target Text into line with a particular model and hence a particular correctness notion, and in so doing secure a social acceptance, even acclaim» (Hermans 1991:166).

los que los textos sometidos a análisis microestructural no son más que una prueba. La duplicidad de ediciones en español a un lado y otro del Atlántico tiene también, una vez más, su contrapartida en los textos originales, para los que frecuentemente existen textos paralelos: unos editados en Estados Unidos y otros en Gran Bretaña, idénticos o revisados⁴.

Partiendo del estudio de un texto meta y su original y analizando el tipo de traslado interlingüístico llevado a cabo se llega, pues, a descubrir que tal traducción ha sido acometida de forma parcial o total, o que dicho traslado no es tal sino una adaptación, plagio o reescritura de un texto traducido anteriormente. Dichos casos de adaptación, plagio o reescritura son objeto de estudio al analizar traducciones, puesto que como tales han surgido y forman parte del sistema teatral. Decir que la versión libre de Sastre es, en el mejor de los casos, una reescritura, o que la de Balart es una versión parcial, o que la adaptación de Alonso es un plagio, no oculta ni evita el hecho de que hayan funcionado y se hayan establecido como traducciones de obras extranjeras. El que los autores de estas versiones hayan olvidado que la obra no es suya ni del director, o del actor principal, no hace más que dibujar un estado de cosas según el cual el que tiene poder lo ejerce.

A este respecto Milan Kundera comenta, en relación con la traducción al inglés de su primera novela que: "The translator wanted to produce a good text in his language, and in order to do so, he was at pains to forget that the text was not his own" (1986: 85). Más adelante Kundera, refiriéndose a la traducción inglesa de su pieza teatral *Jacques and His Master*, realizada por el actor Simon Callow, afirma tajantemente: «All my life I've had this imbecilic saw quoted at me: translations are like women: when they're beautiful they aren't faithful, when they're faithful, they aren't beautiful. At last, irrefutable proof: translations are only truly beautiful when they're faithful» (1986: 86). Se pregunta el dramaturgo checo por qué Simon Callow, actor profesional, que no traductor, ha conseguido una traducción que aúna belleza y fidelidad. La respuesta dice haberla encontrado en el libro escrito por Callow sobre su vida profesional, donde éste relata cómo, en su experiencia, el estilo del director y el de la propia compañía priman en detrimento del texto escrito por el autor. Ambos, actor y autor, están sujetos, según él, a la tiranía de los directores quienes, conscientes del poder que tienen sobre el texto, lo ejercen. Kundera cita a Simon Callow y suscribe su afirmación: «The style of the eighties is a playing style, not the style of the plays" (Kundera 1986: 87). Milan Kundera parece estar en completo acuerdo con su traductor y concluye su «Homage to Translator» diciendo:

4.- A este respecto, véase el capítulo cuarto "Restricciones a la interpretación". El estudio de *Panorama desde el puente* (capítulo cinco) es un ejemplo de duplicidad de originales y traducciones.

«Now I know why Simon Callow has translated my play. He has stretched out his hand to me against the army of rewriters, which is the world of the theatre, of letters, of the papers. I clasp his hand and proclaim: "If anyone changes a single word of this marvellous translation, I'd like to see them skewered and barbecued! They should have their balls and their ears cut off!"»⁵ (1986: 87).

⁵.- Palabras pronunciadas por uno de los protagonistas de la obra *Jacques and His Master*, a raíz de una discusión sobre lo que denominan «the horror of rewriting».

8. Textos teatrales utilizados

- Albee, E. (1968, 1965¹) *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Albee, E. (1985) *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, traducción de Marcelo De Ridder. Buenos Aires, Nueva Visión, Teatro Universal.
- Albee, E. (1991) *Historia del zoo*, versión de William Layton. Madrid, La Avispa.
- Allen, W. (1969) *Play It Again, Sam*. New York, Samuel French, Inc.
- Allen, W. (1985) *Aspirina para dos*, versión de J. J. Arteche. Madrid, MK Ediciones, colección Escena, nº 21.
- Arden, J. (1968) *Vivir como cerdos*, traducción de Alvaro del Amo. Madrid, EDICUSA, colección Libros de teatro, nº 11.
- Arden, J. (1986) *Waters of Babylon. Live Like Pigs. Happy Haven*. Harmondsworth, Penguin.
- Baldwin, J. & L. R. Jones (1971) *Al encuentro del hombre negro*. Madrid, Miguel Castellote Editor.
- Baldwin, J. (1966) *Blues para Mister Charlie*, traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen, colección «Palabra en el Tiempo», nº 2.
- Baldwin, J. (1985) *Blues for Mister Charlie*. New York, Laurel Book.
- Beckett, S. (1963) *Días felices*, traducción de Trino M. Trives. Madrid, Primer Acto nº 39, 22-35.
- Beckett, S. (1971) *Comedia. Cascando. Palabras y música*, traducción de M. Bilbatúa. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, EDICUSA, colección Libros de teatro, nº 27.
- Beckett, S. (1989) *Una tarde*, traducción de Antonia Rodríguez Gago. Madrid, Primer Acto 226, 110-111.
- Bich, A. y W. H. Wright (1963) *El hombre que se vestía de perro*, versión española de José Gordon. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 386.

- Bolt, R. (1960) *A Man for All Seasons*. London, Samuel French Ltd.
- Bolt, R. (1963) *La cabeza de un traidor*, versión española de Luis Escobar, y Santiago Martínez Caro. Madrid, Escelicer colección teatro, nº 365 extra.
- Bolt, R. (1967) *Un hombre para la eternidad*, traducción de Luis Escobar. Madrid, Ediciones Iberoamericanas S. A., Universal EISA, nº 14.
- Bolt, R. (1978, 1963¹) *A Man for All Seasons*. London, Heinemann Educational Books, Ltd., The Hereford Series.
- Bond, E. (1981, 1968¹) *Narrow Road to the Deep North*. London, Methuen.
- Bond, E. (1985, 1978¹) *Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*. Reading, Eyre Methuen Ltd.
- Bond, E. (1989) *El angosto camino hacia el profundo norte, Misa negra, Pasión*, versión de Carla Matteini. Madrid, *El Público*. Centro de Documentación Teatral, Teatro nº 4.
- Colt, M. F. (1972) *La mano y la garra*. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 712.
- Colt, M. F. (1975) *La extraña señora Vernon*. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 777.
- Coward, N. (1961) *Un espíritu burlón*, en *Teatro inglés contemporáneo*, traducido del inglés por Luis Escobar y Fernando Mondragón. Madrid, Aguilar. (Traducción cedida por José Janés, Barcelona).
- Crowley, M. (1968) *The Boys in the Band*. New York, Samuel French, Inc.
- Crowley, M. (1975) *Los chicos de la banda*, versión española de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Madrid, MK ediciones.
- Chayefsky, P. (1960) *The Tenth Man*. New York, Samuel French, Inc.
- Chayefsky, P. (1970) *El décimo hombre*, versión española de C. Martí Farreras. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 658.
- Chen, A. (1969) *Representando a Karin*, versión española de J. J. de Arteché. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 636.
- Delaney, S. (1971) *Sabor a miel*, versión española de Adolfo Lozano Borroy. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 689.
- Delaney, S. (1985, 1959¹) *A Taste of Honey*. London, Methuen & Co. Ltd.
- Denker, H. (1969) *El Hilo Rojo (Freud)*, versión española de J. J. de Arteché y Luis Saenz. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 616.

- Eliot, T. S. (1948) *Asesinato en la Catedral*, traducción de Francisco De A. Carreres. Madrid, Epesa-Ediciones y Publicaciones españolas S. A.
- Eliot, T. S. (1961) *Cocktail party*, en *Teatro Inglés Contemporáneo*, traducción del inglés de Miguel Alfredo Olivera. Madrid, Aguilar. (Traducción cedida por Emecé, BsAs).
- Eliot, T. S. (1982, 1935¹) *Murder in the Cathedral*. London, Faber & Faber Limited.
- Eliot, T. S. (1985) *Asesinato en la Catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*, traducción de Fernando Gutiérrez y J. M. Valverde. Madrid, Orbis S. A, colección «Los premios Nobel», nº 80. (Traducciones cedidas por: Epesa, S. A. y Alianza Editorial S. A.).
- Ford, J. (1974) *Lástima que sea una p...*, traducción E. L. Revol. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor. Colección Amores. (2ª ed.).
- Ford, J. (1985) *'Tis a Pity She's a Whore, etc.*, en *Three Comedies*. London, Everyman, 267-336.
- Frisby, T. (1966) *There's a Girl in my Soup*. London, Samuel French Ltd.
- Frisby, T. (1968) *Una chica en mi sopa*, adaptación de José Luis Sáenz de Heredia. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 585 (extra).
- Gardner, H. (1965) *¡Miles de payasos!*, versión de Carlos Muñiz. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 471.
- Gardner, H. (1981) *A Thousand Clowns*. New York, Samuel French, Inc.
- Goldsmith, O. (1982) *La dama-sirvienta o los enredos de una noche*, traducción inédita de M. Pilar García Fernández. Barcelona, ed. Bosch S. A, colección Erasmo textos bilingües.
- Goldsmith, O. (sin fecha) *She Stoops to Conquer*. London, Samuel French Ltd.
- Granick, H. (1970) *El culpable*, versión de J. J. de Arteché. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 671.
- Greene, G. (1959) *El amante complaciente*, traducción Victoria Ocampo. Buenos Aires, Editorial Sur.
- Greene, G. (1960) *El cuarto en que se vive*, traducida del inglés por Victoria Ocampo. Buenos Aires, Editorial Sur. (3ª edición).
- Greene, G. (1961) *El cuarto en que se vive*, en *Teatro inglés contemporáneo*, traducción del inglés de Victoria Ocampo. Madrid, Aguilar. (Traducción cedida por la editorial Sur de Buenos Aires).

- Greene, G. (1962) *El león dormido (en el invernadero)*, traducida por José Luis Alonso. Madrid, Escelicer.
- Greene, G. (1965) *Tallando una estatua*, traducción de Victoria Ocampo. Buenos Aires, Sur, colección teatro n° 16.
- Greene, G. (1969) *El amante complaciente*, versión de J. M. Pemán. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 608.
- Greene, G. (1980) *La casilla de las macetas*, traducción del inglés de Victoria Ocampo. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur S. A.
- Greene, G. (1985) *The Collected Plays of Graham Greene*. Harmondsworth, Penguin.
- Greene, G. (1985, 1956¹) *The Potting Shed*. New York, Samuel French, Inc.
- Hamilton, P. (1967) *Luz de gas*, versión castellana de Félix Calderón. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 558.
- Hamilton, P. (1989) *Gas Light*. London, Constable and Co. Ltd. (1ª edición 1939).
- Hart, A. y M. Braddell (1964) *El niño de los Parker*, versión española de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 416 (extra).
- Hemingway, E. (1986) *La quinta columna*, traducción de Félix della Paolera. Barcelona, Bruguera, colección Libro Amigo n° 577. (Traducción cedida por Emecé Ediciones, Buenos Aires). (4ª edición).
- Herbert, H. (1960) *La luna es azul*, adaptación española de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 249.
- Hughes, L. (1954) *Mulato*, versión castellana de Julio Galer. Buenos Aires, Quetzal.
- Hughes, L. (1964) *Mulato*, versión libre de Alfonso Sastre. Madrid, Escelicer, colección Teatro n° 412 (extra).
- Hughes, L. (1968) *Mulatto. A Tragedy of the Deep South*. New York, Midland Book Edition.
- Husson, A. (1967) *El sistema Fabrizzi*, traducción castellana de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 563.
- Jellicoe, A. (1968) *El «Knack»*, versión castellana de Álvaro del Amo. Madrid, Cuadernos para el diálogo, Edicusa, colección Libros de teatro n° 3.
- Jellicoe, A. (1985, 1964¹) *The Knack*. London, Faber and Faber.

- Jonson, B. (1929) *Volpone*, traducción y adaptación de Benjamín Jamés. Madrid, *La Farsa*, año III, 28. 12. 1929, n° 120.
- Jonson, B. (1953) *Volpone, el magnífico*, adaptación libre y escenificación nueva de Tomás Borrás. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 56.
- Jonson, B. (1979, 1966¹) *The Alchemist*, en: *Three Comedies*. Harmondsworth, Penguin.
- Jonson, B. (1979, 1966¹) *Three Comedies: Volpone or the Fox, The Alchemist and Bartholomew Fair*. Harmondsworth, Penguin.
- Jonson, B. (1979, 1966¹) *Volpone or the Fox*, in: *Three Comedies*. Harmondsworth, Penguin.
- Jonson, B. (1980) *Volpone o el Zorro*, traducción inédita y notas A. Sarabia Santander. Barcelona, Bosch, colección Erasmo textos bilingües.
- Jonson, B. (1983) *El alquimista*, traducción e introducción Marcelo Cohen. Barcelona, Bosch S. A, Icaria Literaria.
- Joyce, J. (1961) *Exilados*, traducción de Osvaldo López-Noguerol. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, Los libros del mirasol.
- Joyce, J. (1962) *Exiles*. Redhill, Surrey, Four Square Books published by The New English Library.
- Joyce, J. (1985) *Exiliados*, traducción de Javier Fernández de Castro, cedida por Barral Editores. Barcelona, Seix Barral S. A, Obras Maestras de la Literatura Contemporánea n° 120.
- Joyce, J. (1987) *Exiliados*, traducción de Fernando Toda. Madrid, Cátedra, Letras Universales n° 93.
- Knott, F. (1962) *Crimen Perfecto*, versión española de José López Rubio. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 38.
- Knott, F. (1968) *Sola en la oscuridad*, versión española de Ignacio Artime y Jaime Azpilicueta. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 569.
- Knott, F. (1982, 1955¹) *Dial M for Murder*. London, Samuel French Ltd.
- Kopit, A. (1972) *El interrogatorio de Nick, El día que todas las p... salieron a jugar al tenis, La conquista del Everest, Indios*, traducción de María Luisa Balseiro. Madrid, EDICUSA, Libros de teatro n° 30.
- Krasna, N. (1962) *Sunday in New York*. New York, Dramatists Play Service, Inc.
- Krasna, N. (1965) *Un domingo en Nueva York*, versión española de José López Rubio. Madrid, Escelicer, colección teatro n° 466.

- Lauder, F. y S. Guiliat (1961) *Crimen contra reloj*, versión española de Mercedes Ballesteros y Charles David Ley. Escelicer, colección teatro nº 314.
- Lawrence, J. & R. E. Lee (1960) *Tía Mame*, versión española de Antonio de Cabo y Conchita Montes. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 255 (extra).
- Lindsay, H. & R. Crouse (1964) *La vida con papá*, versión española de Cecilio Valcárcel. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 425 (extra).
- Littlewood, J. & The Theatre Workshop, Charles Chilton & members of the original cast (1986, 1965¹) *Oh, What a Lovely War*. London, Methuen Ltd.
- Littlewood, J. y el Theatre Workshop (1969) *Oh, qué bonita es la guerra!*, traducción de Carlos Rodríguez Sanz. Madrid, Cuadernos para el diálogo S. A., Libros de teatro nº 18.
- Marlowe, C. (1982) *Tarmelán el grande. La trágica historia del Dr. Fausto. Eduardo segundo*, traducción de Juan G. Luaces (cedida por Plaza y Janés). Madrid, Orbis S. A.
- Marlowe, C. (1985) *Complete Plays*. Harmondsworth, Penguin.
- Marriott, A. & A. Foot (1972) *Ruidos en la casa*, versión de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 739.
- Marriott, A. & A. Foot (1973) *Uproar in the House*. London, Samuel French Ltd.
- Maugham, R. (1967) *El criado*, adaptación española de Luis Escobar. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 559.
- Middleton, T. & W. Rowley (1973) *Los lunáticos*, adaptación española de José Méndez Herrera. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 747.
- Middleton, T. & W. Rowley (1987) *The Changeling*, en G. Salgado (ed.), 259-364.
- Middleton, T. (1966) *A Game of Chess*. London, Ernest Benn Limited, The New Mermaids.
- Middleton, T. (1983) *Una partida de ajedrez*, traducción, introducción y notas de Ángel Luis Pujante. Murcia, Universidad de Murcia, Cátedra de Teatro, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia nº 10.
- Miller, A. (1955) *A View from the Bridge. A Memory of Two Mondays*,. New York, The Viking Press.

- Miller, A. (1956) *Panorama desde el puente*, traducción de Jacobo Muchnik, y Juan Angel Cotta. Buenos Aires, Jacobo Muchnik Editor.
- Miller, A. (1962, 1951¹) *Todos eran mis hijos*, traducción castellana de Vicente Balart. Madrid, Escelicer colección teatro nº 324.
- Miller, A. (1968) *Incidente en Vichy*, traducción de Jorge Enjuto. Barcelona, Aymá S. A., colección Voz e Imagen, Serie Teatro nº 15.
- Miller, A. (1968, 1949¹) *Death of a Salesman*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Miller, A. (1980) *Incident at Vichy*, en *Four American Plays*, 151-203.
- Miller, A. (1980) *Panorama desde el puente*, adaptación de J. L. Alonso. Madrid, MK Ediciones, colección escena nº 17.
- Miller, A. (1983) *La muerte de un viajante*, versión de José López Rubio (de la R. A. E.) Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 45.
- Miller, A. (1987, 1961¹) *A View from the Bridge, All My Sons*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Modern Classics.
- Miller, A. (1988) *Todos eran mis hijos*, versión española de E. Llovet. Madrid, MK Ediciones, Escena nº 58.
- Morrell, J. M. (ed.) (1967) *Four English Comedies (Volpone, The Way of the World, She Stoops to Conquer, The School for Scandal)*. Harmondsworth, Penguin.
- Nabokov, V. (1987) *El hombre de la U. R. S. S. y otras obras de teatro*, traducción de Laura Mahler. Buenos Aires, Ada Korn Editora.
- O'Brien, L. (1964) *El increíble señor Pennypacker*, versión española de José Luis Mañes. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 442.
- O'Casey, S. (1963) *Juno y el pavo real*, en *Teatro irlandés contemporáneo*, traducción del inglés por Juan Martín. Madrid, Aguilar.
- O'Casey, S. (1969) *Rosas rojas para mí*, versión de Alfonso Sastre. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 640 (extra).
- O'Casey, S. (1972) *Hojas de roble y espliego. Canta, gallo perseguido*, traducción de Ana Antón-Pacheco. Madrid, EDICUSA, Libros de teatro nº 29.
- O'Casey, S. (1980) *Three Plays: Juno and the Paycock, The Shadow of the Gunman & The Plough and the Stars*. London, Pan Books Ltd.
- O'Casey, S. (1991, 1985¹) *Seven Plays*. London, Macmillan.

- O'Neill, E. (1981) *Antes del desayuno*, versión de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección escena nº 26, 19-32.
- Osborne, J. (1960) *El animador*, versión española de Celia Paschero y Juan Carlos Pellegrin. Buenos Aires, Sur, colección Teatro nº 6.
- Osborne, J. (sin fecha) *The Entertainer*. London, Samuel French Ltd.
- Pielmeier, J. (1982) *Agnes of God*. New York, Samuel French Inc.
- Pielmeier, J. (1982) *Agnus Dei*, versión de Juan José de Arteché. Madrid, MK Ediciones, Escena nº 32.
- Pinter, H. (1970) *Retorno al hogar*, traducción de Luis Escobar. Madrid, Aymá S. A., colección Voz e imagen, teatro nº 18.
- Pinter, H. (1977, 1965¹) *The Homecoming*. London, Eyre Methuen.
- Pinter, H. (1991) *Monólogo*, traducción de Ana Gimeno Sanz y Juan V. Martínez Luciano, en *Art Teatral* III (3), 45-50.
- Popplewell, J. (1965) *Busybody*. London, Samuel French Ltd.
- Popplewell, J. (1967) *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*, versión castellana de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 552.
- Priestley, J. B. (1933) *Dangerous Corner*. London, Samuel French Ltd.
- Priestley, J. B. (1958) *El tiempo y los Conway*, en *Teatro completo*, traducción de Aurora Bernárdez (cedida por Losada). Madrid, Aguilar, Biblioteca de autores modernos.
- Priestley, J. B. (1958) *Esquina peligrosa*, en *Teatro completo*, traducción de Aurora Bernárdez (cedida por Losada). Madrid, Aguilar.
- Priestley, J. B. (1958) *Ha llegado un inspector*, en *Teatro completo*, traducción de Aurora Bernárdez (cedida por Losada). Madrid, Aguilar, Biblioteca de autores modernos.
- Priestley, J. B. (1958) *Teatro completo*, traducción de Aurora Bernárdez (cedida por Losada). Madrid, Aguilar, Biblioteca de autores modernos.
- Priestley, J. B. (1965) *Esquina peligrosa*, versión española de Cecilio de Valcárcel. Madrid, Escelicer, colección teatro 472.
- Priestley, J. B. (1967) *Llama un inspector*, adaptación castellana de Félix Ros. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 6. (7ªed.)
- Priestley, J. B. (1983) *La herida del tiempo*, versión de Luis Escobar. Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 43.

- Priestley, J. B. (1985) *An Inspector Calls*, en *Time and the Conways & Other Plays*. Harmondsworth, Penguin.
- Priestley, J. B. (1985) *Time and the Conways & Other Plays (I Have Been Here Before, The Linden Tree, An Inspector Calls)*. Harmondsworth, Penguin.
- Rattigan, T. (1950) *Adventure Story*. London, Samuel French Ltd.
- Rattigan, T. (1956) *The Sleeping Prince*. London, Samuel French Ltd.
- Rattigan, T. (1958) *El príncipe durmiente*, traducción de Diego Hurtado y adaptación de Víctor Ruiz Iriarte. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 193.
- Rattigan, T. (1961) *El chico de los Winslow*, en *Teatro inglés contemporáneo*, traducción del inglés Manuel Sito Alba. Madrid, Aguilar.
- Rattigan, T. (1964) *Alejandro*, versión española de Diego Hurtado. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 438.
- Rattigan, T. (1981) *Plays: One. French Without Tears, The Winslow Boy, The Browning Version, Harlequinade*. London, Methuen, The Master Playwrights.
- Rattigan, T. (1981) *The Winslow Boy*, en: *Plays: One*. London, Methuen, The Master Playwrights.
- Rattigan, T. (1985) *Plays: Two. The Deep Blue Sea. Separate Tables. In Praise of Love. Before Dawn*. London, Methuen, The Master Playwrights.
- Rayburn, J. (1969) *The Man Most Likely to...* London, Samuel French Ltd.
- Rayburn, J. (1974) *Salsa picante*, versión de Carlos Darbon. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 765.
- Redgrave, M. (1962) *Los papeles de Aspern*, versión española de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 329.
- Resnik, M. (1965) *Elena para los miércoles*, adaptación de José Luis Sáenz de Heredia. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 474.
- Russell, W. (1982) *Educando a Rita*, adaptación de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 30.
- Russell, W. (1986) *Educating Rita, Stags and Hens and Blood Brothers*. London, Methuen.
- Salgado, G. (ed.) (1987, 1965¹) *Three Jacobean Tragedies: The Revenger's Tragedy, The White Devil, The Changeling*. Harmondsworth, Penguin.

- Shaffer, A. (1972) *La Huella*, versión castellana de Vicente Balart. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 730.
- Shaffer, A. (1988, 1971¹) *Sleuth*. London, Marion Boyars Publishers.
- Shaffer, P. (1958) *Five Finger Exercise*. London, Samuel French Ltd.
- Shaffer, P. (1961) *Ejercicio para cinco dedos*, traducción de Alberto Martínez Adell. Escelicer, colección teatro nº 312.
- Shaffer, P. (1978) *Equus*. Barcelona, Aymá, colección Voz e imagen, serie teatro nº 27.
- Shaffer, P. (1981) *Amadeus*, traducción de Pilar Salsó, adaptación y dirección de Santiago Paredes. Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 28.
- Shaffer, P. (1984) *Amadeus*. Harmondsworth, Penguin. (1ª edición 1981).
- Shaffer, P. (1985, 1981¹) *The Royal Hunt of the Sun*. Harmondsworth, Penguin.
- Shaffer, P. (1990, 1987) *Lettice and Lovage*. London, Samuel French Ltd. (edición revisada, 1ª edición 1987).
- Shakespeare, W. (1964) *Macbeth*, versión española de Fernando Díaz-Plaja. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 424.
- Shakespeare, W. (1969) *Medida por medida*, versión libre de Enrique Llovet. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 618.
- Shakespeare, W. (1980) *Antonio y Cleopatra*, versión de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección escena nº 20.
- Shakespeare, W. (1980, 1939¹) *El rey Lear*, traducción del inglés por Luis Astrana Marín. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral nº 54.
- Shakespeare, W. (1980, 1939¹) *Otelo, el moro de Venecia. La tragedia de Romeo y Julieta*, traducción del inglés por Luis Astrana Marín. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral nº 27.
- Shakespeare, W. (1982, 1938¹) *Hamlet*, traducción del inglés por Luis Astrana Marín. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral nº 27.
- Shaw, G. B. (1928) *Cándida*, traducción de Julio Broutá. Madrid, Prensa Moderna, El teatro moderno, nº 173, Año IV, 15. 12. 1928.
- Shaw, G. B. (1930) *El carro de las manzanas*, traducción de Julio Broutá. Madrid, Aguilar Editor.
- Shaw, G. B. (1940) *Cándida*, traducción de Julio Broutá (cedida por la editorial Aguilar) Madrid, Espasa Calpe, colección Austral.

- Shaw, G. B. (1946) *El carro de las manzanas*, traducido del inglés por Julio Broutá. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, colección Austral.
- Shaw, G. B. (1948) *Santa Juana*, traducción de Julio Broutá. Madrid, Aguilar, colección Crisol nº 8. (2ª edición).
- Shaw, G. B. (1951) *El carro de las manzanas*, traducido del inglés y notas por Julio Broutá. Madrid, Aguilar, S. A., colección Crisol nº 114. (2ª edición).
- Shaw, G. B. (1957) *Comedias escogidas*. Madrid, Aguilar S. A.
- Shaw, G. B. (1957) *Pigmalión*, traducción de Julio Broutá, en *Comedias escogidas*, 659-764.
- Shaw, G. B. (1966) *Candida*, en *Plays Pleasant*, 93-160.
- Shaw, G. B. (1966) *Plays Pleasant: Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Shaw, G. B. (1966) *Pygmalion*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Shaw, G. B. (1983) *Cándida*, versión y dirección de J. L. Alonso. Madrid, MK Ediciones, Escena nº 46.
- Shaw, G. B. (1985) *Pigmalión*, traducción de Julio Broutá. Barcelona, Seix Barral S. A., Obras maestras de la Literatura Contemporánea nº 93.
- Shaw, G. B. (1985) *Santa Juana*, traducción de Angel Martín Uría, José Regueiro y Héctor Roderó, supervisada por Antonio López Santos. Madrid, Ediciones Cátedra S. A., colección Letras universales nº 26.
- Shaw, G. B. (1985) *The Apple Cart*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Shaw, G. B. (1986) *Saint Joan*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Shephard, S. (1983) *El verdadero oeste*, versión española de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 48.
- Shephard, S. (1986, 1981¹) *Seven Plays*. New York, Bantam Books Inc.
- Shephard, S. (1986, 1981¹) *True West*, en *Seven Plays*, 1-59.
- Sheridan, R. B. (1923, 1906¹) *The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan*. Oxford, O. U. P.
- Sheridan, R. B. (1969) *La escuela del escándalo*, traducida y adaptada para T.V.E. por L. F. de Igoa. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 643.
- Sheridan, R. B. (1976) *El crítico*, traducción de J. A. Zabalbeascoa. Barcelona, Bosch S. A., colección Erasmo textos bilingües.

- Sheridan, R. B. (1982) *La escuela del escándalo*, la traducción de esta obra fue efectuada por Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca básica universal.
- Stevens, L. (1962) *Lecciones de matrimonio*, adaptación de Conchita Montes. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 338.
- Stevens, L. (1963) *Champagne Complex*, versión española de Adolfo Lozano Borroy. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 383.
- Stoppard, T. (1969) *If You're Glad I'll Be Frank*. London, Samuel French Ltd.
- Stoppard, T. (1969) *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, traducción Álvaro del Amo. Madrid, Edicusa, Libros de teatro nº 15.
- Stoppard, T. (1973, 1971¹) *Afer Magritte*. London, Faber and Faber.
- Stoppard, T. (1973, 1972¹) *Jumpers*. London, Faber and Faber.
- Stoppard, T. (1974) *Acróbatas*, traducción María Luisa Balseiro. Madrid, Edicusa. Libros de teatro nº 45.
- Stoppard, T. (1974) *Al oír la tercera señal*, traducción de Álvaro del Amo. Madrid, Edicusa, Libros de teatro nº 45.
- Stoppard, T. (1974) *Después de Magritte*, traducción de Álvaro del Amo. Madrid, Edicusa, Libros de teatro nº 45.
- Stoppard, T. (1974) *El verdadero inspector Hound*, traducción de Álvaro del Amo. Madrid, Edicusa, Libros de teatro nº 45.
- Stoppard, T. (1980, 1967¹) *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. London, Faber & Faber.
- Stoppard, T. (1987, 1968¹) *The Real Inspector Hound*. London-Boston, Faber and Faber.
- Synge, J. M. (1963) *El saltimbanqui del mundo occidental*, en *Teatro irlandés contemporáneo*, traducción del inglés Víctor Sánchez de Zabala, 105-177.
- Synge, J. M. (1987) *The Playboy of the Western World & Two Other Irish Plays*. Harmondsworth, Penguin.
- Synge, J. M. (1987) *The Playboy of the Western World and Two Other Irish Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Modern Classics.
- Turner, D. (1971) *El escaloncito (El Escaloncito que tuvo que subir Hild Midway para poder tener conciencia, dignidad, moral y todas esas cosas tan bonitas)*, adaptación libre de la comedia, de José María Bellido. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 683.

- Turner, D. (1971, 1963¹) *Semi-detached*. London, Samuel French Ltd.
- Ustinov, P. (1961) *El amor de los cuatro coroneles*, en *Teatro inglés contemporáneo*, traducción del inglés Luis de Baeza. Madrid, Aguilar S. A.
- Ustinov, P. (1970) *A mitad de camino*, versión castellana de Ana Diosdado. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 664.
- VV. AA. (1961) *Teatro norteamericano contemporáneo*, prólogo de Giovanni Cantieri Mora. Madrid, Aguilar.
- VV. AA. (1963) *Teatro irlandés contemporáneo*, prólogo de Charles David Ley. Madrid, Aguilar.
- VV. AA. (1965) *Teatro inglés contemporáneo*, selección de Arturo del Hoyo, traducción del inglés Aurora Bernárdez & al., prólogo de Charles David Ley. Madrid, Aguilar. (3ª edición).
- VV. AA. (1981) *La más fuerte de August Strindberg, Antes del desayuno de E. O'Neill, La voz humana de J. Cocteau*, versión de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección escena nº 26.
- VV. AA. (1985) *Four American Plays: Edward Albee's The American Dream, Jack Richardson's Gallows Humour, Murray Schisgal's The Typists and Arthur Miller's Incident at Vichy*. Harmondsworth, Penguin.
- VV. AA. (1985) *Four English Comedies (Jonson, Congreve, Goldsmith, Sheridan)*. Harmondsworth, Penguin.
- Wesker, A. (1966, 1959¹) *Raíces*, adaptador Juan José de Arteche, Primer Acto nº 79, 25-46.
- Wesker, A. (1968) *Estoy hablando de Jerusalem*, versión del Teatro universitario Tabanque. Madrid, Primer Acto nº 98, julio, 26-57.
- Wesker, A. (1970) *La cocina*, traducción de Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Gran Teatro del Mundo.
- Wesker, A. (1970) *Raíces*, adaptada a la escena española por Juan José Arteche. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 644.
- Wesker, A. (1973) *La cocina*, traductor Juan Caño. Madrid, Fundamentos, colección Cuadernos prácticos nº 12.
- Wesker, A. (1981) *The Kitchen*, en *The Wesker Trilogy*, vol. 2, 7-69. Harmondsworth, Penguin.
- Wesker, A. (1981) *The Wesker Trilogy. The Kitchen, The Four Seasons, Their Very Own and Golden City*. Harmondsworth, Penguin, vol. 2.

- Wesker, A. (1984) *I'm Talking About Jerusalem*, en *The Wesker Trilogy*, vol. 1, 151-219. Harmondsworth, Penguin.
- Wesker, A. (1984) *Roots*, en *The Wesker Trilogy*, vol. 1, 79-149. Harmondsworth, Penguin.
- Wesker, A. (1984) *The Wesker Trilogy: Chicken Soup With Barley, Roots, I'm Talking About Jerusalem*. Harmondsworth, Penguin, vol. 1.
- Wesker, A. (1984) *The Wesker Trilogy: Chips with Everything, The Friends, The Old Ones, Love Letters on Blue Paper*. Harmondsworth, Penguin, vol. 3.
- West, M. (1962) *El abogado del diablo*, versión libre de José María Pemán. Madrid, Escelicer, colección teatro nº 330 (extra).
- Whitemore, H. (1983) *Pack of Lies*. London, Samuel French Ltd.
- Whitemore, H. (1987) *Materia reservada*, versión José María Pou. Madrid, MK Ediciones, colección Escena nº 56.
- Wilde, O. (1926) *El abanico de Lady Windermere*. Madrid, Editorial Siglo XX, *Comedias*, revista semanal. Año I, nº 40, 20. 11. 1926.
- Wilde, O. (1943) *Una mujer sin importancia*, traducción del inglés y nota preliminar por Ricardo Baeza. Buenos Aires, Librería Hachette, S. A., Biblioteca de bolsillo.
- Wilde, O. (1943, 1923¹) *El abanico de Lady Windermere. Una mujer sin importancia*, traducción del inglés y nota preliminar por Ricardo Baeza. Buenos Aires, Librería Hachette, S. A., Biblioteca de bolsillo.
- Wilde, O. (1972) *El abanico de Lady Windermere*, traducción del inglés por Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, S. A., Crisol literario. (5ª edición, 1ª reimpresión)
- Wilde, O. (1972) *Un marido ideal*, traducción del inglés por Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, S. A., Crisol literario. (5ª edición, 1ª reimpresión).
- Wilde, O. (1972) *Un marido ideal. El abanico de Lady Windermere*, traducción del inglés por Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, S. A., Crisol literario. (5ª edición, 1ª reimpresión)
- Wilde, O. (1979) *An Ideal Husband and The Importance of Being Earnest*. London, The Continental Book Co., Zephyr Books.
- Wilde, O. (1979) *Salomé*, traductor Pere Gimferrer. Barcelona, Aymá S. A., Voz e imagen, Teatro nº 26.

- Wilde, O. (1981) *El abanico de Lady Windermere*, Barcelona, Ramón Sopena, S. A., Biblioteca Sopena nº 505.
- Wilde, O. (1981) *El abanico de Lady Windermere, La importancia de llamarse Ernesto*. Barcelona, Ramón Sopena, S. A., Biblioteca Sopena nº 505.
- Wilde, O. (1981) *La importancia de llamarse Ernesto*. Barcelona, Ramón Sopena, S. A., Biblioteca Sopena nº 505.
- Wilde, O. (1982) *El abanico de Lady Windermere*, traducción de Alfonso Sastre y José Sastre. Madrid, EDAF, Ediciones y Distribuciones S. A., Biblioteca EDAF de Bolsillo nº 131.
- Wilde, O. (1982) *El abanico de Lady Windermere. Una mujer sin importancia. La importancia de llamarse Ernesto. Salomé*, traducción de Rosa S. de Naveira. Barcelona, Editorial Juventud, colección Libros de bolsillo Z, nº 245.
- Wilde, O. (1982) *La importancia de llamarse Ernesto*, traducción de Alfonso Sastre y José Sastre. Madrid, EDAF, Ediciones y Distribuciones S. A., Biblioteca EDAF de Bolsillo nº 131.
- Wilde, O. (1982) *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere, Una mujer sin importancia*, traducción de Alfonso Sastre y José Sastre. Madrid, EDAF, Ediciones y Distribuciones S. A., Biblioteca EDAF de Bolsillo nº 131.
- Wilde, O. (1982) *Una mujer sin importancia*, traducción de Alfonso Sastre y José Sastre. Madrid, EDAF, Ediciones y Distribuciones S. A., Biblioteca EDAF de Bolsillo nº 131.
- Wilde, O. (1983) *Lady Windermere's Fan. A Woman of No Importance, An Ideal Husband, The Importance of Being Ernest, Salomé*. Harmondsworth, Penguin.
- Wilde, O. (1983, 1920¹) *El abanico de Lady Windermere, La importancia de llamarse Ernesto*, traducción del inglés Ricardo Baeza. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral nº 65 (12ª edición).
- Wilde, O. (1983, 1920¹) *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere*, traducción del inglés Ricardo Baeza. Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral nº 65.
- Wilde, O. (1984) *Salomé*, traducción de Pere Gimferrer. Barcelona, Lumen, S. A., Palabra menor nº 2. (3ª edición).
- Wilde, O. (1988) *La importancia de llamarse Ernesto*, versión española de B. Montuenga. Madrid, Alhambra, Textos bilingües.

- Wilde, O. (1988, 1943¹) *Obras Completas. Una mujer sin importancia, Un marido ideal, El abanico de Lady Windermere (comedia en torno a una mujer buena), La importancia de llamarse Ernesto, Vera o los nihilistas, Salomé, Una tragedia florentina, La duquesa de Padua, La santa cortesana (fragmento)*, recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas Julio Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar S. A., colección Obras eternas (12^a edición).
- Wilder, T. (1944) *Nuestra ciudad*, adaptada al castellano por José Juan Cadenas. Madrid, Biblioteca teatral, Revista de obras teatrales, Año XI, N^o 151.
- Wilder, T. (1971) *Nuestra ciudad*, versión española de J. A. Lejarraga, y J. M^a Arozamena. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 702.
- Wilder, T. (1975) *Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, E. (1972) *Adiós Srta. Ruth*, versión J. L. Alonso. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 740.
- Williams, T. (1962) *La caída de Orfeo*, versión española de Antonio de Cabo. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 340.
- Williams, T. (1962) *La gata sobre el tejado de zinc...*, versión española de Antonio de Cabo y Luis Saenz. Madrid, Escelicer, colección Teatro n^o 256.
- Williams, T. (1962) *The Night of the Iguana*. New York, A New Directions Book (©1961 by Two Rivers Enterprises, Inc.)
- Williams, T. (1963) *Camino real*, versión española de Diego Hurtado. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 357.
- Williams, T. (1963) *The Night of the Iguana*. New York, Dramatists Play Service, Inc.
- Williams, T. (1964) *El zoo de cristal*, adaptación española de José Gordon y José M^a De Quinto. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 259.
- Williams, T. (1964) *Hasta llegar a entenderse*, versión de Alfonso Paso, y Julio Mathias. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 426.
- Williams, T. (1965) *La noche de la iguana*, versión española de José Méndez Herrera, Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 450 (extra).
- Williams, T. (1972) *A Streetcar Named Desire*. Chicago, Signet, New American Library.
- Williams, T. (1979) *Verano y humo, La noche de la iguana*, traducción de León Mirlas y Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Biblioteca clásica y contemporánea n^o 458.

- Williams, T. (1979) *Verano y humo*, traducción de León Mirlas. Buenos Aires, Losada S. A., Biblioteca clásica y contemporánea n^o 458.
- Williams, T. (1979, 1964¹) *La noche de la iguana*, traducción de Manuel Barberá. Buenos Aires, Losada S. A., Biblioteca clásica y contemporánea n^o 458.
- Williams, T. (1982) *Period of Adjustment and Other Plays*. Harmondsworth, Penguin.
- Williams, T. (1982) *Period of Adjustment*, en *Period of Adjustment and Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, 7-94.
- Williams, T. (1982) *Summer and Smoke*, en *Period of Adjustment and Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, 95-175.
- Williams, T. (1983) *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, versión de Ana Diosdado. Madrid, MK ediciones, colección Escena n^o 44.
- Williams, T. (1986) *Camino Real*, en *The Rose Tattoo & Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays, 114-233.
- Williams, T. (1986) *Cat On a Hot Tin Roof, The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, The Night of the Iguana*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, T. (1986) *Orpheus Descending*, en *The Rose Tattoo & Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays, 235-347.
- Williams, T. (1986) *The Night of the Iguana*, en *Cat On a Hot Tin Roof and Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, T. (1986) *The Rose Tattoo & Other Plays*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, T. (1987) *A Streetcar Named Desire*, en *Sweet Bird of Youth, etc*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays, 227-313.
- Williams, T. (1987) *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays.
- Williams, T. (1987) *The Glass Menagerie*, en *Sweet Bird of Youth, etc*. Harmondsworth, Penguin, Penguin Plays, 113-226.
- Williams, T. (1988) *Un tranvía llamado deseo*, versión española de Enrique Llovet. Madrid, MK Ediciones, colección Escena n^o 59.
- Wouk, H. (1964) *Huracán sobre el «Caine»*, versión española de Giuliana y Joaquín Calvo-Sotelo. Madrid, Escelicer, colección teatro n^o 244.
- Yeats, W. B. (1963) *La condesa Catalina*, en *Teatro irlandés Contemporáneo*, traducción del inglés de Amando Lázaro Ros. Madrid, Aguilar S. A.

Yeats, W. B. (1982) *Collected Plays*. London, Macmillan.

Yeats, W. B. (1983) *Poesía y Teatro. (Palabras en el cristal de la ventana. Purgatorio)*, traducción de Armando Lázaro Ros, cedida por Aguilar S. A. Madrid, Orbis S. A. (Aguilar S. A.), Los premios Nobel nº 57.

9. Bibliografía general

- (1961) *From the Fifties (A BBC publication to accompany the 1961-2 Drama Series)*. London, BBC Sound Radio Drama. (Incluye referencias a obras de Eliot, Whiting, Ustinov, Sartre, Fry, Dennis, Wain, Golding, Amis, Behan, Rattigan, Anouilh, Delaney, Brecht, Betti, Ionesco, Beckett, Cocteau, Cooper, Bergman, Osborne, Arden, Mortimer, Simpson y Pinter).
- (1973) *Colloque International de linguistique et de traduction* (Montreal 4-7 octubre 197). Montreal, Montreal Université.
- (1978) *La traduction poétique* (número especial de *Meta* 23 (1), marzo).
- (1980) «The War of the Words». *The Sunday Times*, 27 de enero 1980.
- (1985) *Anuario teatral*. Madrid, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura).
- (1985) «A Code for Theatre Translations and Adaptations», en *Language Monthly*, 11 mayo.
- (1986) *Anuario teatral*. Madrid, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura).
- (1987) *Anuario teatral*. Madrid, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura).
- (1988) «Translating for the Stage», en D. Homel & S. Simon (eds.), 28-40.
- (1988) *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada, Universidad de Granada.
- (1988) *Index Translationum 1988*, nº 36. París, UNESCO.
- (1988) *Anuario teatral*. Madrid, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura).
- (1988) *Actes des Quatrièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arlés 1987). París, Actes Sud, Hubert Nysses Editeur.
- (1989) *Guía teatral de España, 1989-1990*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, I. N. A. E. M., Ministerio de Cultura.

- (1990) «Gained in the translation». *The Independent*, 9 de agosto.
- (1991) *Actes des Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arlés 1989) Traduire le théâtre*. Paris, Actes Sud, Hubert Nysses Editeur.
- (1992) *Guía teatral de España, 1992..* Madrid, Centro de Documentación Teatral, I. N. A. E. M., Ministerio de Cultura.
- Akerholt, M. B. (1980) "Henrik Ibsen in English Translation", en O. Zuber (ed.), 104-120.
- Alonso, J. L. (1991) *Teatro de cada día*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie «Teoría y práctica del teatro», nº 4.
- Alter, J. (1981) «From Text to Performance», en *Poetics Today*, 2 (3), 113-139.
- Alvaro, F. (1959) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1958)*. Libro I. Prólogo de Alfredo Marquerie. Valladolid, Sever-Cuesta.
- Alvaro, F. (1960) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1959)*. Libro II. Prólogo de Francisco de Cossío. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1961) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1960)*. Libro III. Prólogo de José María Pemán. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1962) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1961)*. Libro IV. Prólogo de Alfonso Paso. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1963) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1962)*. Libro V. Prólogo de Antonio Buero Vallejo. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1964) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1963)*. Libro VI. Prólogo de José López Rubio. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1965) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1964)*. Libro VII. Prólogo de Joaquín Calvo Sotelo. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1966) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1965)*. Libro VIII. Prólogo de Miguel Mihura. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1967) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1966)*. Libro IX. Prólogo de Víctor Ruiz Iriarte. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.

- Alvaro, F. (1968) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1967)*. Libro X. Prólogo de Enrique Llovet. Valladolid, Edición del autor, Solanilla nº 5.
- Alvaro, F. (1969) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1968)*. Libro XI. Prólogo de Luis Maté. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1970) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1969)*. Libro XII. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1971) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1970)*. Libro XIII. Prólogo de Federico C. Sáinz de Robles. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1972) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1971)*. Libro XIV. Prólogo de Antonio Valencia. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1973) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1972)*. Libro XV. Prólogo de Luis Escobar. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1974) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1973)*. Libro XVI. Prólogo de Antonio Gala. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1975) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1974)*. Libro XVII. Prólogo de Jaime Salom. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1976) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1975)*. Libro XVIII. Prólogo de Adolfo Prego Oliver. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1977) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1976)*. Libro XIX. Prólogo de Juan José Alonso Millán. Madrid, Editorial Prensa Española.
- Alvaro, F. (1978) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1977)*. Libro XX. Prólogo de Lorenzo López Sancho. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1979) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1978)*. Libro XXI. Prólogo de Francisco García Pavón. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1980) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1979)*. Libro XXII. Prólogo de Francisco Nieva. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1981) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1980)*. Libro XXIII. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1982) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1981)*. Libro XXIV. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Valladolid, Edición del autor.

- Alvaro, F. (1983) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1982)*. Libro XXV. Prólogo de Ricardo Salvat. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1984) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1983)*. Libro XXVI. Prólogo de Emilio Salcedo. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1985) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1984)*. Libro XXVII. Prólogo de Adolfo Marsillach. Valladolid, Edición del autor.
- Alvaro, F. (1986) *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1985)*. Libro XXVIII. Prólogo de José Luis Alonso de Santos. Valladolid, Edición del autor.
- Allan, K. (1981) «Interpreting from context». *Lingua* 53, 151-173. North Holland Publishing Company.
- Anderson, L. (1984) «Pragmatica e traduzione teatrale», *Lingua e letteratura*, 2, 224-235.
- Anderson, S. & al. (eds.) (1941) *The Intent of the Artist*. New Jersey, Princetown University Press.
- Antón-Pacheco, A. (1981) *Estudios sobre teatro inglés contemporáneo*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Apter, R. (1984) *Digging for the Treasure. Translation After Pound*. New York-Bene-Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Arrowsmith, W. & R. Shattuck (eds.) (1961) *The Craft and Context of Translation*. Austin, University of Texas.
- Aston, E. & Savona, G. (1991) *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*. London-New York, Routledge.
- Ayala, F. (1965) *Problemas de la traducción*. Madrid, Taurus Ediciones, S. A.
- Bache, C. M. (1980) «Homophonic Translation and Disambiguation», *The Journal of Critical Analysis*, 3 (2), 35-43.
- Bache, C. M. (1981) «Paraphrase and Paraphrasing Metaphors», *Dialectica*, vol. 35 (3), 307-326.
- Ballard, M. (ed.) (1986) *La traduction: de la théorie a la didactique*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Barranger, M. S. (1990) *Understanding Plays*. Boston-London-Sydney-Toronto, Allyn and Bacon.
- Bassnett, S. & A. Lefevere, (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, London-New York, Pinter Publishers Ltd.

- Bassnett, S. (1980) «Translating dramatic texts», en S. Bassnett, 120-132.
- Bassnett-McGuire, S. (1978) «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance», en J. S. Holmes & al. (eds.), 161-176.
- Bassnett-McGuire, S. (1985) «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», en T. Hermans (ed.), 87-102.
- Bassnett-McGuire, S. (1987, 1980¹) *Translation Studies*, London, Methuen.
- Bassnett-McGuire, S. (1991) *Translation Studies*, London-New York, Routledge (edición revisada).
- Beaugrande, R. de & Dressler, W. (1981) *Introduction to Text Linguistics*, London, Longman.
- Beaugrande, R. de (1991) «Coincidence in Translation, Glory and Misery Again», *Target* 3 (1), 17-53.
- Beja, M. (1979) *Film and Literature. An Introduction*. New York, Longman Inc.
- Bell, R. T. (1987) «Translation Theory, Where Are We Going?», en *Meta* 32 (4), 403-415.
- Bennani, B. (1981) «Translating Arabic Poetry. An Interpretative, Intertextual Approach», en M. G. Rose (ed.), 135-139.
- Benson, E. & Conolly, L. W. (1987) *English Canadian Theatre*. Toronto, Oxford University Press.
- Bentley, E. (ed.) (1984) *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth, Penguin.
- Bernardo, A. (1981) «Maximizing Computer Assistance in Literary Translation, Petrarch's *Familiars*», en M. G. Rose (ed.), 74-87.
- Bigsby, C. (ed.) (1990) *Arthur Miller and Company*. London, Methuen in association with The Arthur Miller Centre for American Studies.
- Bigsby, C. W. E. (1989a, 1982¹) *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Vol. 1, 1900-1940*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Bigsby, C. W. E. (1989b, 1984¹) *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Vol. 2, Williams/Miller/Albee*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Bigsby, C. W. E. (1990, 1985¹) *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama. Vol. 3, Beyond Broadway*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

Bigsby, C. W. E. (ed.) (1981) *Contemporary English Drama*. London, Edward Arnold.

Biguenet, J. & Schulte, R. (1989) *The Craft of Translation*. Chicago, University of Chicago Press.

Birkenmaier, W. (1978) «On the Difficulties of a Contrastive Error Analysis». *Linguistisch Berichte* (Tübingen), vol. 53, febrero, 80-86.

Blaxland, W. (1984) "On Being a playwright/director", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 41-54.

Block, H. M. (1981) «The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide», en M. G. Rose (ed.), 116-126.

Blodgett, E. D. (1989) «Translated Literature and the Literary Polysystem: The Example of Le May's *Évangéline*», *Meta* 34 (2), 157-168.

Bobes, M. C. (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

Booth, A. D. & al. (eds.) (1958) *Aspects of Translation*. London, Secker & Warburg.

Bordman, G. (1987) *The Concise Oxford Companion to American Theatre*. Oxford-New York, Oxford University Press.

Borny, G. (1984) "Two Glass Menageries: An Examination of the Effects on Meaning that Result from Directing the Reading Edition as Opposed to the Acting Edition of the Play", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 117-136.

Boulton, M. (1983) *The Anatomy of Drama*. London, Routledge & Kegan Paul.

Bowen, D. & Bowen, M. (eds.) (1990) *Interpreting-Yesterday, Today, and Tomorrow*, ATA Series. Scholarly Monograph Series, volume IV, Binghamton, New York, University Center at Binghamton (SUNY).

Brisset, A. (1989) «In Search of a Target Language: The Politics of Theatre Translation in Quebec», en *Target* 1(1), 9-27.

Bristol, M. D. (1985) *Carnival and Theater*. London-New York, Methuen.

Broeck, R. van den (1985) «Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of its Analytic Function», en T. Hermans. (ed.), 54-62.

Broeck, R. van den (1986) «Generic Shifts in Translated Literary Texts», *New Comparison* 1, 104-116.

Broeck, R. van den (1986) «Translating for the Theatre», en *Linguistica Antwerpiensia*, 96-110.

Brook, P. (1972) *The Empty Space*. Harmondsworth, Penguin.

Brower, R. (ed.) (1974) *Mirror on Mirror. Translation. Imitation. Parody*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Brower, R. A. (1974) "Poetic and Dramatic Design in Versions and Translations of Shakespeare", en R. A. Brower (ed.), 139-158.

Brower, R. A. (ed.) (1966) *On Translation*. New York, Oxford University Press.

Brown, J. R. & B. Harris (eds.) (1975, 1967¹) *American Theatre*. London, Edward Arnold, Stratford-upon-Avon Studies, 10.

Buhler, H. (1986) «Language and Translation; Translating and Interpreting as a Profession». *Annual Review of Applied Linguistics* 7, 105-119.

Burton, D. (1980) *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London, Routledge & Kegan Paul.

Buzo, A. (1980) "Rooted in Different Places", en O. Zuber (ed.), 10-14.

Caillé, R. F. (1960) «Cinéma et Traduction. Le Traducteur devant l'écran», en *Babel* 6, 103-109.

Caldera, E. & A. Calderone (1988) "Hacia el Romanticismo. Las traducciones: dramas y vodeviles", en J. M. Díez Borque & al., 400-404.

Carlson, M. (1983) «The Semiotics of Character Names in the Drama», en *Semiotica* 44 (3/4), 283-296.

Carlson, M. (1988) «The Old Vic: A Semiotic Analysis», en *Semiotica* 71 (3/4), 187-212.

Carmody, P. (1984) "Listening for the Crocodile", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 93-104.

Carnero, G. (1982) «Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft», en *Hispanic Review* 50, 133-142.

Carré, S. (1990) «Adaptar a los clásicos: ¿Oficio de traidores o tarea de arqueólogos? (Autores, directores y críticos debaten la infidelidad a los textos clásicos)», en *ABC*, domingo 25 de noviembre, 66-7.

Carson, N. (1982) *Arthur Miller*. London, Macmillan.

Castro Paniagua, J. F. (1988) *English-Spanish Translation Through a Cross-Cultural Interpretation Approach*. Ann Arbor, Michigan, UMI. (PhD Dissertation).

Catford, J. C. (1969, 1965¹) *A Linguistic Theory of Translation*. London, Oxford University Press. (3^a impresión).

- Cohen, J. M. (1962) *English Translators and Translations*. London, Longmans, Green & Co.
- Conejero, M. A. (1980) "Translating the Translation", en M. A. Conejero (ed.), 249-272.
- Conejero, M. A. (1982) "Translating the Translation (II) Rhethoric, Theatre and Translation", en M. A. Conejero (ed.), 155-176.
- Conejero, M. A. (1983) «Traducir la traducción», en M. A. Conejero (ed.), 13-40.
- Conejero, M. A. (ed.) (1980) *En torno a Shakespeare. Homenaje a T. J. B. Spencer*, Valencia, Instituto Shakespeare-Universidad de Valencia.
- Conejero, M. A. (ed.) (1982) *En torno a Shakespeare II*, Valencia, Instituto Shakespeare.
- Conejero, M. A. (ed.) (1983) *La escena, el sueño, la palabra: Apuntes Shakespeareanos*, Valencia, Publicaciones del Instituto Shakespeare.
- Cordero, A. D. (1984) «The role of Translation in Second Language Acquisition», en *The French Review* 57 (3).
- Correia, R. (1989a) «Literary Translations and Translations of Literary Texts: Some Thoughts on Theory and Criticism», en *TextContext* 4 (4), 232-242.
- Correia, R. (1989b) «The Translator and Contemporary Theories of Translation», en *TextContext* 4 (1/2), 60-71.
- Corrigan, R. W. (1961) «Translating for Actors», en W. Arrowsmith & R. Shattuck (eds.), 95-106.
- Corrigan, R. W. (1979) *The Modern Theatre*. New York, The Macmillan Company.
- Croyston, J. (1984) "The Emperor's New Clothes", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 83-92.
- Cunchillos, C. (1984) *Traducciones y ediciones inglesas del Quijote (1612-1800). Estudio crítico y bibliográfico*. Universidad de Zaragoza, Tesis Doctoral, inédita.
- Chamosa, J. L. (1987) *La primera traducción inglesa de la Diana de Montemayor, Gil Polo y A. Pérez: Estudio crítico*. Universidad de León, Tesis Doctoral, inédita.
- Chesterman, A. (ed.) (1990) *Readings in Translation Theory*. Oy Finn Lectura Ab.

- Chukovsky, K. (1984) *The Art of Translation. Kornei Chukovsky's A High Art*. Knoxville, The University of Tennessee Press, traducido y editado por Lauren G. Leighton.
- D'Hulst, L. & al. (1979) *Littérature et traduction en France, 1800-1850. Etats des travaux*. Leuven, KUL-Dept. Literatuurwetenschap (preprint).
- D'Hulst, L. (1990) *Cent ans de théorie française de la traduction: De Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Dawson, J. (1984) "The writer and the film", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 75-82.
- Delabastita, D. (1985) «Shakespeare's Sonnets in Translation. A TT-Oriented Approach», en T. Hermans (ed.) (b), 106-127.
- Delabastita, D. (1989) «Translation and Mass Communication: Film and T. V. Translation of Evidence of Cultural Dynamics», en *Babel*, 35 (4), 193-218.
- Delabastita, D. (1991) «A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches», en *Target* 3 (2), 137-145.
- Delisle, Jean (1984) *L'Analyse du discours comme méthode de traduction: théorie et pratique*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa. Cahiers de traductologie/Studies in Translatology.
- Díaz-Diocaretz, M. (1982) «Reading and Writing in the Act of Translation: The Poetry of Adrienne Rich». (PhD University of N. Y.), en *Dissertation Abstract International*, 43 (12), junio 1983.
- Díez Borque, J. M. & al. (1988) *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- Díez Borque, J. M. & al. (1990, 1983¹) *Historia del teatro en España, I. Siglo XVI Siglo XVII*. Madrid, Taurus.
- Díez Borque, J. M. & L. Garcia Lorenzo (eds.) (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Díez Borque, J. M. (1988) «El público», en J. M. Díez Borque & al., 44-48.
- Díez Borque, J. M. (1988) «La representación», en J. M. Díez Borque & al., 22-43.
- Díez Borque, J. M. (1988) «Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)», en J. M. Díez Borque & al., 16-21.
- Díez Borque, J. M. (1988) «Teatro y Fiesta. Parateatro. Otros espectáculos», en J. M. Díez Borque & al., 49-53.

- Díez Borque, J. M. (1988) «Una ciencia del teatro: una pluralidad metodológica», en J. M. Díez Borque & al. , 54-55.
- Dixon, V. (1989) "Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo: hacia una versión inglesa de «Fuenteovejuna»", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 11-25.
- Dolitsky, M. (1988) «The translation of nonsense», en *Babel* 34 (2), 80-89.
- Donaldson, I. (ed.) (1983) *Transformations in Modern European Drama*. London-Basingstoke, Macmillan-Humanities Research Centre, Australian National University, Canberra.
- Doron, M. N. & M. G. Rose (1981) «The Economics and Politics of Translation», en M. G. Rose (ed.), 160-167.
- Dressler, W. (1981) *Current Trends in Text Linguistics*. Berlín, de Gruyter.
- Duff, A. (1981) *The Third Language: Recurrent Problems of Translation into English*. Oxford, Pergamon Press.
- Dukore, B. F. (1965) *A Bibliography of Theatre Arts Publications in English*, 1963.
- Earnest, J. D. (1980) «Spanish Translation of *Beowulf*: or Pains of the Danes in Spain», en *Revista/Review Interamericana* 10(2), 195-199.
- Eco, U. (1975) «Elementos Preteatrales de una semiótica del teatro», en J. M. Díez Borque & L. Garcia Lorenzo (eds.), 93-125.
- Eco, U. (1978) «Possible Worlds and Text Pragmatics: «Un drame bien parisien», en *Versus*, mayo-agosto, 5-72.
- Edwards, G. (1989) "La traducción de textos clásicos dramáticos españoles al inglés", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 27-43.
- Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Methuen.
- Elson, J. (1979) *Post-War British Theatre*. London, Routledge-Kegan Paul.
- Ellis, R. (ed.) (1989) *The Medieval Translator. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*. Bury St. Edmunds, Suffolk, St. Edmundsbury Press.
- Erlich, B. (1977) «Shakespeare's Colonial Metaphor. On the Social Function of Theatre in *The Tempest*», en *Science and Society* 41(1) , 43-65.
- Erskine, E. (ed.) (1988) *Annual bibliography of English Language and Literature for 1985, vol. 60*. Modern Humanities Research Association (Indiana State University, Terre Haute).

- Esslin, M. (1980) *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Penguin (3ª edición).
- Esslin, M. (1990, 1987¹) *The Field of Drama*. London, Methuen.
- Esslin, M. (1990) «The Signs of Drama: The Words», en M. Esslin, 79-87.
- Estill, Robert B. & S. Kemper (1982) «Interpreting Idioms», en *Journal of Psycholinguistic Research* 2(6).
- Even-Zohar, I. (1978a) «The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem», en J. S. Holmes & al. (eds.), 21-35.
- Even-Zohar, I. (1978b) *Papers in Historical Poetics. Papers on Poetics and Semiotics 8*. Tel Aviv, The Porter Institute.
- Even-Zohar, I. (1978c) «The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem», en I. Even Zohar, 14-20.
- Even-Zohar, I. (1979) «Polysystem Theory», *Poetics Today* 1-2, 287-310.
- Even-Zohar, I. (1981) «Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory», en *Poetics Today* 2 (4), 1-7.
- Even-Zohar, I. (ed.) (1990) *Polysystem Studies. Poetics Today* 11(1).
- Fan, S. (1990) «A Statistical Method for Translation Quality Assessment», en *Target* 2(1), 43-67.
- Fang, A. & al. (1966) *On Translation*. New York, Oxford University Press.
- Felstiner, J. (1986) «Mother Tongue, Holy Tongue», en *Comparative Literature*, 38 (2), 113-136.
- Ferencik, J. (1970) «De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique», en J. S. Holmes & al. (eds.), 144-49.
- Fernández, F. (ed.) (1986) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada. Valencia, 16-20 de abril de 1985*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Fink, E. O. (1980) «Audience Aids for Non-Literary Allusions. Observations on the Transposition of Essential Technicalities in the Sea Plays of Eugene O'Neill», en O. Zuber (ed.), 69-81.
- Firmage, R. D. (1987) *A Prolegomenon to Theory of Translation*. Ann Arbor, UMI. (PhD. University of Utah).
- Fischer-Lichte, E. (1984) «The Dramatic Dialogue-Oral or Literary Communication», en H. Schmid & A. van Kesteren (eds.), 137-173.

- Fitzpatrick, P. (1984) "Bond's *Lear*: A study in Conventions", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 137-144.
- Follkart di Stefano, B. (1982) «Translation as Literary Criticism», en *Meta* 27 (3), 241-256.
- Forster, L. & al. (eds.) (1958) *Aspects of Translation Studies in Communication* 2. London, Secker and Warburg.
- Forster, L. (1958) «Translation: An Introduction», en L. Forster & al. (eds.), 1-28.
- Fotheringham, R. (1984) "The Last Translation: Stage to Audience", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 29-40.
- Foulkes, Peter (1989) «Literary Translation: Is it different?», en *The Linguist*, 28 (1).
- Frawley, W. (ed.) (1984) *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. London-Toronto, Associated University Presses.
- Fuller, F. (1984) *The Translator's Handbook*. Gerrards Cross-Buckinghamshire, Colin Smythe.
- García Yebra, V. (1983) *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos.
- García Yebra, V. (1989, 1982¹) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos (2 vols.).
- García, P. E. (1990) *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Garvin, P. (1972) *On Machine Translation: Selected Papers*. Paris, Mouton.
- Gerhard, S. F. (1981) *Dynamism in the English Translation of «Don Quixote»*. Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, tesis inédita.
- Giblett, R. (1987) «Translating 'The Other': Nabokov and the Theories of Translation», en *Babel*, 33 (3), 157-160.
- Gitlitz, D. (1989) "Confesiones de un traductor", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 45-52.
- Gostand, R. (1980) "Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation", en O. Zuber (ed.), 1-9.
- Gouadec, D. (1981) «Paramètres de l'évaluation des traductions», en *Meta* 26(2), 99-116.
- Graham, J. F. (1981) «Theory for Translation», en M. G. Rose (ed.), 23-30.

- Griffiths, M. (1985) "Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre", en T. Hermans (ed.) (b), 161-182.
- Griffiths, T. (1982) «Countering Consent: An Interview with John Wyver», en F. Pike (ed.), 30-40.
- Guenther, F. & M. Guenther-Reutter (eds.) (1978) *Meaning and Translation. Philosophical and Linguistic Approaches*. London, Duckworth.
- Gurvitch, G. (1956) «Sociologie du théâtre», *Les lettres nouvelles*, nº 55 (febrero), 196-210.
- Hale, B. M. (1979) «Talking USA: Interpreting free indirect discourse in Dos Passos's USA Trilogy. Part two», en *Degres* 7 (17).
- Halliday, M. A. K. (1978) «The sociosemantic nature of discourse», en M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic*. London, Arnold.
- Hamberg, L. (1965) «Translations of Drama into Minor Languages», en *Babel* 11 (3), 104-108.
- Hamberg, L. (1969) «Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation», en *Babel* 15 (2), 91-100.
- Haro Tecglen, E. (1985) «En el nombre de Astrana», en *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 5/6, 87-89.
- Hatim, B. & I. Mason (1990) *Discourse and the Translator*. London, Longman.
- Haye, B. (1984) "The Wooster Group Traditional Plays in a Radical Experimental Context", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 165-182.
- Henry, R. (1984) «Points for Inquiry into Total Translation. A Review of J. C. Catford's *A Linguistic Theory of Translation*», en *Meta* 29, 152-157.
- Hensey, F. (1984) «Catalan Poetry in Translation», en *Austin Hispanic Linguistics*, 41-56.
- Hermans, T. (1985) «Translation Studies and a New Paradigm», en T. Hermans (ed.), 7-15.
- Hermans, T. (1991) «Translational Norms and Correct Translations», en K. M. van Leuven-Zwart & T. Naajikens (eds.), 155-170.
- Hermans, T. (ed.) (1985a) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London-Sydney, Croom Helm Ltd.
- Hermans, T. (ed.) (1985b) *Second Hand. Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*. Bélgica, ALW-Cahier, nº 3.
- Hewett, D. (1980) "On the Open Stage", en O. Zuber (ed.), 15-23.

- Hidalgo, P. & al. (eds.) (1988) *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy, Editorial Marfil S. A.
- Hjørnager Pedersen, V. (1988) *Essays on Translation*. København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Hodgson, T. (1988) *The Batsford Dictionary of Drama*. London, B. T. Batsford.
- Holmes, J. S. & al. (eds.) (1978) *Literature and Translation*. Leuven, ACCO.
- Holmes, J. S. (1988) «Describing Literary Translations: Models and Methods», en J. S. Holmes, 81-91.
- Holmes, J. S. (1988) «The Name and Nature of Translation Studies», en J. S. Holmes, 67-80.
- Holmes, J. S. (1988) *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi.
- Holmes, J. S. (ed.) (1970) *The Nature of Translation*. The Hague-Paris, Mouton.
- Hollander, J. (1959) "Versions, Interpretations, And Performances", en R. A. Brower (ed.), 205-231.
- Homel, D. & S. Simon (1988) *Mapping Literature: The Art and Politics of Translation*. Montreal, Véhicule Press.
- Horguelin P. A. (ed.) (1978) *Proceedings of the 8th F. I. T. Conference*. Ottawa, Canadian Translators and Interpreters Council.
- House, J. (1973) «Of the Limits of Translatability», en *Babel* 19 (4), 166-167.
- House, J. (1977) «A Model for Assessing Translation Quality», en *Meta* 22(2), 103-109.
- House, J. (1981) *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen, Gunter Narr (2ª ed.).
- Howarth, W. D. (ed.) (1977) *Comic Drama*. London, Methuen & Company Ltd.
- Hoyo, del A. (1955) *Teatro mundial*. Madrid, Aguilar.
- Hurwitz, T. A. (1986) «Two Factors Related to Effective Voice Interpreting», en *American Annals of the Deaf* nº131, 248-252.
- Issacharof, M. & R. F. Jones (eds.) (1988) *Performing Texts*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Jakobson, R. (1959) «On Linguistic Aspects of Translation», en R. A. Brower (ed.), 232-239.

- Jasenas, M. (1981) «Translation Sources in the Humanities and Social Sciences», en M. G. Rose (ed.), 60-73.
- Kelly, L. G. (1979) *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West*. Oxford, Blackwell.
- Kennedy, A. K. (1976) *Six Dramatists in Search of a Language (Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden)*. Cambridge-London, Cambridge University Press.
- King, M. (ed.) (1987) *Machine Translation Today*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Kirk, R. (1982) «On Three Alleged Rivals to Homophonic Translation», en *Philosophical Studies* 42, 409-418.
- Kowzan, T. (1981) «Le texte et son interprétation théâtrale», en *Semiotica* 33 (3/4), 201-210.
- Krawutschke, P. W. (ed.) (1989) *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy*, ATA Series. Scholarly Monograph Series, volume III, Binghamton, New York, University Center at Binghamton (SUNY).
- Kundera, M. (1986) «Homage to Translator», en M. Kundera *Jacques and His Master*, traducción de Simon Callow. London, Faber & Faber, 85-87.
- Kurzweil, E. (1975) «The Mythology of Structuralism», en *Partisan Review* 42 (3), 416-430.
- Ladmiral, J. R. (1979) *Traduire: théoremes pour la traduction*. Paris, Payot.
- Lafarga, F. (1983) *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad Autónoma.
- Lai, J. (1984) "Shakespeare for the Chinese Stage with Reference to King Lear", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 145-154.
- Lambert, J. & H. van Gorp (1985) «On Describing Translations», en T. Hermans (ed.) (a), 42-53.
- Lambert, J. & K. van Bragt (1980) «*The Vicar of Wakefield*» en *langue française. Traditions et ruptures dans la littérature traduite*. Louvain, Preprint Dept. Of General Literary Studies, University of Louvain (KU Leuven), preprint 1.
- Lambert, J. (1978) «Twenty Years of Research on Literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven», en J. S. Holmes & al. (eds.), 122-138.

- Lambert, J. (1983) «How Emile Deschamps Translated Shakespeare's *Macbeth*, or Theatre System and Translational System in French Literature (1800-1850)», en *Dispositio*, vol. 7 (19-20), 53-61.
- Lambert, J. (1987) «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème», en *Contextos* 5 (9), 47-67.
- Lambert, J. (1990) «Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Bilan et perspectives». University of Antwerp (RUCA-HIVT).
- Larra, M. J. (1968) «(Teatro) De las traducciones», en M. J. de Larra, 663-669.
- Larra, M. J. (1968) *Artículos completos*, Madrid, Aguilar. Recopilación, prólogo y notas de Melchor Almagro San Martín.
- Larson, M. (1984) *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. Lanham-New York-London, University Press of America.
- Lawendowski, B. (1978) «On Semiotic Aspects of Translations», en T. Sebeok (ed.), 264-282.
- Layton, W. (1990) *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid, Fundamentos.
- Layton, W. (1992) «Retrato: William Layton. «Hoy existe la censura de la subvención» (entrevista de Juana Vera)», en *El Mundo Magazine*, 12 de enero.
- Lázaro Carreter, F. (1988) ««Las Damas del Jueves», de Loleh Bellon», en *Blanco y Negro (ABC)*, 13 de noviembre, 12.
- Lázaro Carreter, F. (1989a) «Batas blancas no ofenden», en *Blanco y Negro (ABC)*, 29 de octubre, 12.
- Lázaro Carreter, F. (1989b) «Directores y actores», en *Blanco y Negro (ABC)*, 17 de diciembre, 14.
- Lázaro Carreter, F. (1989c) «La cultura como objeto de consumo», en *Blanco y Negro (ABC)*, 10 de septiembre, 12.
- Lázaro Carreter, F. (1989d) «La teatralidad», en *Blanco y Negro (ABC)*, 31 de diciembre, 12.
- Lázaro Carreter, F. (1989e) «Preliminares del debate interminable», en *Blanco y Negro (ABC)*, 10 de diciembre, 14.
- Lázaro Carreter, F. (1989f) «Teatro y circunstancia», en *Blanco y Negro (ABC)*, 3 de diciembre, 14.
- Lázaro Carreter, F. (1990a) «El león en invierno», en *Blanco y Negro (ABC)*, 15 de abril, 12.

- Lázaro Carreter, F. (1990b) «Entren sin llamar», en *Blanco y Negro (ABC)*, 4 de marzo, 16.
- Lázaro Carreter, F. (1990c) «Fedra, ¿de Unamuno?», en *Blanco y Negro (ABC)*, 12 de agosto, 12.
- Lázaro Carreter, F. (1990d) «*Hamlet*, de nuevo», en *Blanco y Negro (ABC)*, 4 de febrero, 16.
- Lázaro Carreter, F. (1990e) «M. Butterfly, de David Henry Hwang», en *Blanco y Negro (ABC)*, 14 de enero, 10.
- Lázaro Carreter, F. (1992a) «Sinrazones para adaptar a los clásicos», en *Blanco y Negro*, 12 de abril, p. 12.
- Lázaro Carreter, F. (1992b) «Demasiado para una noche», en *Blanco y Negro (ABC)*, 19 de abril, 10.
- Lázaro Carreter, F. (1992c) «Cuatro siglos de teatro en Madrid», en *Blanco y Negro (ABC)*, 14 de junio, 12.
- Leech, C. (1969) *Tragedy*. London-New York, Methuen.
- Lefevre, A. (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blue Print*. Assen-Amsterdam, Van Gorcum.
- Lefevre, A. (1980a) «Translation: Changing the Code: Soyinka's Ironic Aetiology», en O. Zuber (ed.), 132-145.
- Lefevre, A. (1980b) «Translating Literature/Translated Literature-The State of the Art», en O. Zuber (ed.), 153-161.
- Lefevre, A. (1981) «Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory», en M. G. Rose (ed.), 52-9.
- Lefevre, A. (1981) «Programatic Second Thoughts on 'Literary' and 'Translation' or Where We Go from Here», en *Poetics Today* 2 (4), 39-50.
- Lefevre, A. (1983) «Voltaire, Shakespeare, Jules César et la traduction», en *Equivalences* 14(2/3), 19-28.
- Lefevre, A. (1984) «Refraction: Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*», en O. Zuber-Skerritt (ed.), 191-198.
- Lefevre, A. (1984) «Teaching Literary Translation: The Possible and the Impossible», en W. Wilss (ed.), 90-97.
- Leighton, L. G. (1978) «On Translation: One Day in the Life of Ivan Denisovich», en *Russian Language Journal*, XXXII (111), 117-130.

- Leonard, W. T. (1981) *Theatre: Stage to Screen to Television*. London-New Jersey, The Scarecrow Press Inc.
- Leslie, R. (1984) «A Work of John of Wales in Mediaeval Spain», en *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, 88-94.
- Leuven-Zwart, van K. & T. Naaijken (eds.) (1991) *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Leuven-Zwart, van K. (1989) «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I», en *Target* 1 (2), 151-181.
- Leuven-Zwart, van K. (1990) «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II», en *Target*, 2 (1), 69-95.
- Levitt, P. M. (1971) *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague-Paris, Mouton.
- Lévy, J. (1967) «Translation as a Decision Process», en *To Honor Roman Jakobson on the Occasion of His Seventieth Birthday*, vol. 2, The Hague, Mouton, 1171-1182.
- Link, F. H. (1980) "Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts", en O. Zuber (ed.), 24-50.
- Lorda Alaiz, F. M. (1964) *Teatro inglés. De Osborne hasta hoy*. Madrid, Editorial Taurus S. A.
- Lotfipour-Saedi, K. (1990) «Discourse Analysis and the Problem of Translation Equivalence», en *Meta* 35 (2), 389-397.
- Ludskanov, A. (1975) «A Semiotic Approach to the Theory of Translation», en *Language Sciences*, abril, 5-8.
- Llovet, E. (1988) «Adaptaciones teatrales». *Boletín Informativo. Fundación Juan March* nº 180, mayo, 3-16.
- Lloyd Evans, G. & B. Lloyd Evans (1985) *Plays in Review 1956-1980: British Drama and the Critics*. London, Batsford Academic and Educational.
- Lloyd Evans, G. (1977) *The Language of Modern Drama*. London-New Jersey, Dent.
- MacGaha, M. D. (1979) *The Theatre in Madrid During the Second Republic, 1931-1936*. London, Grant & Cutler Ltd.
- Mackenzie, A. L. (1989) "La cisma de Inglaterra: dos versiones inglesas del monólogo de Carlos sobre Ana Bolena", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 53-77.
- Maddox, D. (1984) *The Semiotics of Deceit. The Pathelin Era*. London-Toronto, Associated University Presses, Inc.
- Malone, J. L. (1988) *The Science of Linguistics in the Art of Translation*. Albany, State University of New York.
- Marinis, M. & P. Magli (1975) «Materiali bibliografici per una semiotica del teatro», en *Versus. Quaderni di Studi Semiotici* nº 11, 53-128.
- Marinis, M. (1982) *Semiotica del teatro*. Milano, Bompiani.
- Martinez-Dueñas Espejo, J. L. (1982) «Un Soneto de William Shakespeare en la poesía de Antonio Machado», en *Insula* nº 422, 7.
- Mason, I. (1982) «The role of Translation Theory in the Translation Class», en *Quinquere me* 5 (1), 18-33.
- Mattioli, E. (1989) «La traduzione letteraria», en *Testo a Fronte*, octubre 1989, 7-22.
- Mayoral, R. (1984) «El doblaje de películas y la fonética visual»(reseña), en *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* nº 2, 7-15.
- Mayoral, R. (1984) «La traducción y el cine. El subtítulo», en *Babel: revista de los estudiantes de la EUTI* nº 2, 16-26.
- Mayoral, R. , D. Kelly & N. Gallardo (1986) «Concepto de «traducción subordinada» (cómic, cine, canción, publicidad) Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en F. Fernández (ed.), 95-105.
- McCarthy, P. (1984) "The delicate balance: Dynamic Interactions in Translating drama into theatre", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 55-64.
- McDonald, J. (1986) *The «New Drama» 1900-1914*. London, Macmillan.
- McGaha, M. (1989) "Hacia la traducción representable", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 79-86.
- McMaster, M. B. (1988) *Jorge Luis Borges, traductor de William Faulkner*. Ann Arbor, Michigan, UMI (PhD Dissertation).
- McHale, B. (1978) «Talking U. S. A.: Interpreting Free Indirect Discourse in Dos Passos's U. S. A. Trilogy» (part one), en *Degres* 6 (16), 1-7.
- McHale, B. (1979) «Talking U. S. A.: Interpreting Free Indirect Discourse in Dos Passos's U. S. A. Trilogy» (part two), en *Degres* 7(17), 1-20.
- Melchinger, S. (1964) *The Concise Encyclopaedia of Modern Drama*. Translated by George Wellwarth, edited by Henry Popkin. New York, Horizon Press (Foreword by Eric Bentley).

- Merchant, W. M. (1972) *Comedy*. London, Methuen & Company Ltd.
- Méreuze, D. (1989) «Los clásicos quieren ser contemporáneos», en *El Público*, febrero, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 52-3.
- Merino Álvarez, M. R. (1986) *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Universidad del País Vasco, Memoria de Licenciatura, inédita.
- Merino Álvarez, M. R. (1990) «Un hombre para la eternidad: ¿Una traducción para la eternidad?», en *Estudios de Filología Inglesa: Homenaje al Doctor Pedro Jesús Marcos Pérez*. Alicante: Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante, 199-207.
- Merino Álvarez, M. R. (1991a) «Estudio, traducción y notas del doblaje de *Vértigo* de Alfred Hitchcock», *Viridiana*. Madrid, Siglo XXI, 7-124.
- Merino Álvarez, M. R. (1991b) «Educating Rita, Adapting Rita: un ejemplo de pseudo-adaptación teatral», en *Studia Patriciae Shaw Oblata. Vol. 2*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 113-126.
- Merino Álvarez, M. R. (1991c) «Oh What a Lovely War: Oh What A lovely Mess!», en *Actas del XXII Congreso AEDEAN* (Alicante), 315-323.
- Meyer, M. (1974) «On Translating Plays», *20th Century Studies* 11, 44-51.
- Mezei, K. (1989) «Translation: the Relationship Between Writer and Translator», en *Meta* 34 (2), 209-224.
- Mignon, P. L. (1973) *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, Guadarrama. Traducido del francés por Jesús Torbado.
- Mikhail, E. H. (1973) *Dissertations on Anglo-Irish Drama: A Bibliography of Studies 1870-1970*. London, Macmillan.
- Mikhail, E. H. (1977) *English Drama, 1900-1950. A Guide to Information Sources*. Michigan, Gale Research Company.
- Miralles, A. (1973) *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona, Salvat.
- Molina Foix, V. (1989) «El mal carpintero», en *El Público*, febrero, nº 3. Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- Mounin, G. (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard.
- Mounin, G. (1968) «La traduction au théâtre», en *Babel* 14 (1), 7-11.
- Mounin, G. (1971) *Los problemas teóricos de la traducción*, versión española de Julio Lago Alonso. Madrid, Gredos.

- Muir, K. (1989) «Algunos problemas en torno a la traducción del teatro del siglo de oro», en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 87-93.
- Muñoz Calvo, M. (1986) *Ediciones y traducciones españolas de los Sonetos de William Shakespeare: Análisis y valoración crítica*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Murch, A. C. (1984) «Writer's play and director's play—Two 'Exiles'??», en O. Zuber-Skerritt (ed.), 105-116.
- Nash, W. (1989) *Rhetoric. The Wit of Persuasion*. Oxford, Blackwell.
- Neild, E. (1989) «Translation is a Two-Way Street: A Response to Steiner», en *Meta* 34 (2), 238-241.
- Nelson, B. (1970) *Arthur Miller, Portrait of a Playwright*. London, Peter Owen.
- Neubert, A. (1981) «Translation, Interpreting and Text Linguistics», en *Studia Linguistica* 35 (1/2), 130-145.
- Neubert, A. (1984) «Text-bound Translation Teaching», en W. Wilss & al. (eds.), 61-70.
- Newmark, P. P. (1971) «An Approach to Translation», en *Babel* 19(1), 3-19.
- Newmark, P. P. (1974) «Further Propositions on Translation», en *The Incorporated Linguist*, 13 (2), 34-42.
- Newmark, P. P. (1978) «Some Problems of Translation Theory and Methodology (I)», en *Frensd Sprachen* 22(4), 256-261.
- Newmark, P. P. (1979) «Sixty Further Propositions on Translation (part 2)», en *The Incorporated Linguist* 18(2), 42-46.
- Newmark, P. P. (1980) «What Translation Theory is About», en *Quinquereme* 3(1), 1-21.
- Newmark, P. P. (1981) *Approaches to Translation*. Oxford, Pergamon Press.
- Newmark, P. P. (1982) «The Translation of Authoritative Statements: A Discussion», en *Meta*, 27 (4), 375-391.
- Newmark, P. P. (1983) «Jean Delisle's Theory of Translation», en *The Incorporated Linguist* 22(3), 136-138.
- Newmark, P. P. (1986) «La enseñanza de la traducción especializada», en *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 7, 81-96.
- Newmark, P. P. (1988) «Drama», en P. Newmark, 172-173.

- Newmark, P. P. (1988) *A Textbook of Translation*. London-New York, Prentice Hall.
- Newmark, P. P. (1988) «Translation Criticism», en P. P. Newmark, 184-192.
- Nida, E. A. & C. Taber (1969) *The Theory and Practice of Translating*. Leiden, E. J. Brill (published for the United Bible Society).
- Nida, E. A. (1964) *Towards a Science of Translating*. Leiden, Brill.
- Nida, E. A. (1975) *Language, Structure and Translation*. Stanford-California, Stanford University Press.
- Nieva, F. (1989) «Teoría mínima sobre el teatro de la palabra», en *El Público*, julio-agosto, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 4-5.
- Nightingale, B. (1982) *A Reader's Guide to Fifty Modern British Plays*. London, Heinemann.
- Nowra, L. (1984) "Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 13-22.
- Olson David R. (1986) «Interpreting Texts and Interpreting Nature: The Effects of Literacy on Hermeneutics and Epistemology», en *Visible Language*, 20 (3), 302-317.
- Ooi, V. C. H. (1980) "Trascending Culture: A Cantonese Translation and Production of O'Neill's *Long Day's Journey into the Night*", en O. Zuber (ed.), 51-68.
- Ortega y Gasset, J. (1983) «Miseria y esplendor de la traducción», en J. Ortega y Gasset, 433-452.
- Ortega y Gasset, J. (1983) *Obras completas*. Madrid, Alianza Editorial. Tomo 5.
- Pajares, E. (1989) *Richardson en España*. León, Universidad de León, tesis inédita.
- Palacios Fernández, E. (1988) "El teatro entre dos siglos (1780-1808): Traducciones y adaptaciones», en J. M. Díez Borque & al., 233-240.
- Papegaaij, B. & K. Schubert (1988) *Text Coherence & Translation*. Dordrecht-Holanda/Providence-USA, Foris Publications.
- Patch, B. (1951) *Treinta años con Bernard Shaw*, traducción del inglés por Carlos Sempau. Barcelona, José Janés Editor.
- Paterson, A. K. G. (1989) "Reflexiones sobre una traducción inglesa de «El pintor de su deshonra»", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 113-132.
- Pavis, P. (1975) «Problèmes d'une sémiologie du théâtre», en *Semiotica* 15 (3), 241-263.
- Pavis, P. (1976) «Theorie du theatre et semiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme», en *Semiotica* 16 (1), 45-66.
- Pavis, P. (1988) "From Text to Performance", en M. Issacharoff & R. F. Jones (eds.), 86-100.
- Pavis, P. (1989) «Problems of translation for the Stage: Interculturalisms and Post-Modern Theatre», en H. Scolnicov & P. Holland (eds.), 25-44.
- Pavlovskis, Z. (1981) «Translation from the Classics», en M. G. Rose (ed.), 99-107.
- Pérez Minik, D. (1982) «La novela extranjera en España «Un viaje a la India» de E. M. Forster», en *Insula* nº 17, 428-9.
- Pfister, M. (1988) *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Picken, C. (ed.) (1983) *The Translator's Handbook*. London, Aslib.
- Picken, C. (ed.) (1989) *ITI Conference 3. Proceedings*. London, Aslib.
- Pike, F. (ed.) (1982) *Ah! Mischief: The Writer and Television*. London, Faber and Faber.
- Pilley, A. T. (1972) «Conference Interpreting as a Career», en *The Incorporated Linguist*, julio, 73-5.
- Pinchuk, I. (1977) *Scientific and Technical Translation*. London, Deutsch.
- Pinxten, R. (1977) «On How Act-Grading Becomes Down-Grading. A rejoinder to H. Burger», en *Communication and Cognition* nº 10 (1), 33-36.
- Popkin, H. (ed.) (1964) *The New British Drama*. New York, Grove Press.
- Popovic, A. (1970) «The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis», en J. S. Holmes & al. (eds.), 78-87.
- Popovic, A. (1976) «Aspects of Metatext», en *Canadian Review of Comparative Literature* nº 3, 225-235.
- Price, L. M. (1942) *Christian Heinrich Schmid and His Translations of English Dramas, 1767-1789*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Procházka, M. (1984) «On the Nature of Dramatic Text», en H. Schmid & A. Van Kesteren (eds.) *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 102-126.

- Pujante, A. L. (1989) "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 133-157.
- Pulvers, R. (1984) "Moving Others: the translation of drama", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 23-28.
- Rabadán, R. (1987) «El lector: una 'asignatura pendiente' en las teorías de la traducción inglés-español», en *Actas de las Primeras Jornadas de Traducción*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 249-256.
- Rabadán, R. (1991) *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León, Universidad de León.
- Radice, W. & B. Reynolds (eds.) (1987) *The Translator's Art*. Harmondsworth, Penguin.
- Rees, M. A. (ed.) (1984) *Staging in the Spanish Theatre*. Papers given at «Trinity & All Saint's College», 11-12 noviembre 1983. Leeds, Trinity & All Saints College (Affiliated with University of Leeds).
- Reid, I. (1980) "Hazards of Adaptation: Anouilh's *Antigone* in English", en O. Zuber (ed.), 82-91.
- Revzina, O. G. & I. I. Revzin (1975) «A Semiotic Experiment on Stage», en *Semiotica* 14(3), 245-268.
- Richardson, B. (1987) ««Time is Out of Joint» Narrative Models and the Temporality of Drama», en *Poetics Today* nº 8 (2), 299-309.
- Riffer-Macek, D. (1981) «On Interpreting a Type of Ambiguity in an Old English Text», en *Studia Romanica et Anglica Zagrabienia*, 26 (1-2), 281-295.
- Ritchie, D. (1984) "The 'authority' of performance", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 65-74.
- Roberts, P. (1987) *The Best of Plays and Players. Volume one, 1953-1968*. London, Methuen.
- Roberts, P. (1989) *The Best of Plays and Players. Volume two, 1969-1983*. London, Methuen.
- Roberts, R. (1985) «Etudes Terminologiques et Linguistiques. The Terminology of Translation», en *Meta* 30 (4), 343-352.
- Rodda, A. E. (1981) «Translating for Music: The German Art Song», en M. G. Rose (ed.), 147-159.
- Rose, M. G. (1980) "The Synchronic *Salome*", en O. Zuber (ed.) (a), 146-152.
- Rose, M. G. (1981) «Time and Space in the Translation Process», en M. G. Rose (ed.), 1-7.
- Rose, M. G. (1981) «Translation Types and Conventions», en M. G. Rose (ed.), 31-40.
- Rose, M. G. (1984) "Traduction-Retour: A Strategy for Making Sense of a Bilingual Dramatist-The example of Green's *Sud*", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 183-190.
- Rose, M. G. (1989) «The Role of Translation in the Reception of Claude Simon», en *Meta* 34 (2), 169-178.
- Rose, M. G. (ed.) (1980) *Translation Agent of Communication* (a special issue of *Pacific Moana Quarterly*, enero 1980, vol 5.1). Hamilton, New Zealand, Outrigger Publishers Ltd.
- Rose, M. G. (ed.) (1981) *Translation Spectrum*. State University of New York Press, Albany.
- Rose, M. G. (ed.) (1984) *Translation Perspectives. Selected Papers, 1982-83*, Binghamton, New York, SUNY-Binghamton, National Resource Center for Translation and Interpretation.
- Rose, M. G. (ed.) (1985) *Translation Perspectives II. Selected Papers, 1984-85*, Binghamton, New York, SUNY-Binghamton, National Resource Center for Translation and Interpretation.
- Rose, M. G. (ed.) (1987) *Translation Excellence: Assessment. Achievement. Maintenance*. ATA Series. Scholarly Monograph Series, volume I, Binghamton, New York, University Center at Binghamton (SUNY).
- Rose, M. G. (ed.) (1988) *Translation Perspectives IV. Selected Papers, 1986-87*, Binghamton, New York, SUNY-Binghamton, National Resource Center for Translation and Interpretation.
- Rose, M. G. (ed.) (1990a) *Language, Communication and Translation* (special issue of *Language and Communication: An Interdisciplinary Journal*, vol. 10.1). Oxford-New York, Pergamon Press.
- Rose, M. G. (ed.) (1990b) *Translation Perspectives V*. Binghamton, New York, SUNY-Binghamton, National Resource Center for Research in Translation.
- Ross, S. D. (1981) «Translation and Similarity», en M. G. Rose (ed.), 8-22.
- Rozik, E. (1983) «Theatre as Language: A Semiotic Approach», en *Semiotica* 45 (1/2), 65-87.
- Ruiz Ramón, F. (1975) *Historia del teatro español Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

- Ruiz Ramón, F. (1988) *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra.
- Ruppert y Utaravi, R. (1920) *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura española*. Madrid, Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos.
- Sakaya, D. (1986) «Transposition or...Literary Translation?», en *Meta* 31 (4), 377-386.
- Salas, de P. (1965) «La traducción de obras teatrales en España», en *Babel* 11 (1), 19-21.
- Salgado, G. (1980) *English Drama: A Critical Introduction*. London, Edward Arnold.
- Santoyo, J.C. (1979) "El análisis contrastivo de las traducciones inglés-español" (mesa redonda), III Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN), Santiago de Compostela, 18-21 de diciembre.
- Santoyo, J. C. (1983) *La cultura traducida* (Lección inaugural del curso académico 1983-84). León, Universidad de León.
- Santoyo, J. C. (1985) "El teatro", en *El delito de traducir*, León, Universidad de León, 73-83.
- Santoyo, J. C. (1985) *El delito de traducir*. León, Universidad de León.
- Santoyo, J. C. (1986) «A propósito del término *translema*», en *Babel* 32(1), 50-55.
- Santoyo, J. C. (1987) "Translatable and Untranslatable Comedy: The Case of English and Spanish". *Estudios Humanísticos: Filología*, 9 11-18.
- Santoyo, J. C. (1987a) «Alonso de Madrigal: A Medieval Spanish Pioneer of Translation Theory». Ponencia presentada al VI Congreso Internacional de las Ciencias Lingüísticas, Trier.
- Santoyo, J. C. (1987b) «Pragmatic Aspects of Translation: Text-Focused vs. Reader-Focused Equivalence», *AILA Hildesheim 1987*.
- Santoyo, J. C. (1987c) *Traducción, traducciones, traductores: ensayo de bibliografía española*. León, Universidad de León.
- Santoyo, J. C. (1988) «Los límites de la traducción», en *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Granada, Universidad de Granada.
- Santoyo, J. C. (1989) "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 95-112.

- Santoyo, J. C. & al. (ed.) (1988) *Translation Across Cultures. Actas del XI Congreso AEDEAN, 16-19 diciembre, León*. León, Universidad de León.
- Santoyo, J. C. & al. (eds.) (1987-89) *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*. León, Universidad de León, 2 volúmenes.
- Savory, T. H. (1968) *The Art of Translation*. London, Jonathan Cape.
- Scolnicov, H. & P. Holland (eds.) (1989) *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Schiffirin, D. (1987) *Discourse Markers*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Schleiermacher, F. (1978) «Sobre los diferentes métodos de traducir», traducción de V. García Yebra, en *Filología Moderna* 63-64, 343-392.
- Schmid, H. & A. Van Kesteren (eds.) (1984) *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam, John Benjamin Publishing Company.
- Schogt, H. G. (1988) *Linguistic, Literary Analysis & Literary Translation*. Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Sebeok, T. A. (ed.) (1978) *Sight, Sound and Sense*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- Segre, C. (1980) «A Contribution to the Semiotics of Theatre», en *Poetics Today* 1 (3), 39-48.
- Selver, P. (1966) *The Art of Translating Poetry*. London, John Baker Publishers Ltd.
- Serpieri, A. & al. (1981) «Toward a Segmentation of the Dramatic Text», en *Poetics Today* 2 (3), 163-200.
- Serpieri, A. (1977) «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», en *Strumenti critici* 11, 32-33 y 90-137.
- Sito Alba, M. (1987) *Análisis de la Semiótica teatral*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Smith, D. L. (1989) "El reto de las maravillas: el traductor ante los «Entremeses» de Cervantes", en *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico nº 4. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 159-170.
- Snell-Hornby, M. & E. Pöhl (eds.) (1989) *Translation and Lexicography*. Amsterdam, John Benjamins.

- Snell-Hornby, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.
- Snyder, W. H. (1981) «Linguistics and Translation», en M. G. Rose (ed.), 127-134.
- Sola, N. (1985) «Texto, sí, por favor. Somos británicos», en *El Público*, febrero. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 49-53.
- States, B. O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Stein, M. (1982) «What's in a Story: Interpreting the Interpretations of Story Grammars», en *Discourse Processes* 5 (3-4), 319-335.
- Steiner, G. (1976) *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London-Oxford-New York, Oxford University Press.
- Steiner, G. (1978) *On Difficulty and Other Essays*. Oxford, Oxford University Press.
- Steiner, T. R. (1975) *English Translation Theory 1650-1800*. Assen, van Gorcum.
- Sticca, S. (1981) «Metamorphosis of Medieval into Modern», en M. G. Rose (ed.), 108-115.
- Straight, H. S. (1981) «Knowledge, Purpose, and Intuition: Three Dimensions in the Evaluation of Translation», en M. G. Rose (ed.), 41-51.
- Styan, J. L. (1979) *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press (2ª edición).
- Suvin, D. (1987) «Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space», en *Poetics Today* 8 (2), 311-334.
- Tavera, J. M. (1958) *El libro de las anédoctas del teatro*. Barcelona, Editorial Maucci.
- Taylor, J. R. (1966, 1963¹) *Anger and After. A Guide to New British Drama*. Harmondsworth, Penguin.
- Teuscher, Gerhart (1984) «Translation Teaching and Language Learning: The Situation in Canada», en W. Wilss & G. Thome (eds.), 241-249.
- Thomas, L. L. (1977) «A Critique of N. J. Narr», en *Historiographia Linguistica* 4 (1), 92-97.
- Thomson, & Salgado, G. (1987, 1985¹) *Companion to the Theatre*. London-Melbourne, J. M. Dent & Sons Ltd.
- Titford, C. & A. E. Hieke (eds.) (1985) *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*. Tübingen, Gunter Narr.
- Tobin, Y. (1984) «Translation Theory as an Interface of Linguistic and Stylistic Analysis and Its Implementation in the Teaching of Literary Translation», en *Bulletin CILA* 39, 7-22.
- Torrente Ballester, G. (1968) *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- Toury, G. (1980) *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, Porter Institute.
- Toury, G. (1981) «Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation», en *Poetics Today* 2 (4), 9-27.
- Toury, G. (1984) «The Notion of «Native Translator» and Translation Teaching», en W. Wilss & G. Thome (eds.), 186-195.
- Toury, G. (1985) «A Rationale for Descriptive Translation Studies», en T. Hermans (ed.), 16-41.
- Turner, G. W. (1987, 1973¹) *Stylistics*. Harmondsworth, Penguin.
- Tynan, K. (1975) *A View of the English Stage*. London, Methuen.
- Tytler, A. F. (1978) *Essay on the Principles of Translation*. Amsterdam, John Benjamins.
- Ubersfeld, A. (1978) «La table ronde internationale de sémiologie théâtrale», en *Degres* 6 (13), 1-5.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, Universidad de Murcia-Ediciones Cátedra.
- Vasconcellos, M. (ed.) (1988) *Technology as Translation Strategy*, ATA Series. Scholarly Monograph Series, volume II. Binghamton, New York, University Center at Binghamton (SUNY).
- Vázquez Ayora, G. (1978) *Introducción a la traductología*. Washington, Georgetown University Press.
- Venneberg, U. (1980) «Problems in Translating Sean O'Casey's Drama *Juno and the Paycock* into German», en O. Zuber (ed.), 121-131.
- Verdaguer, I. (1981) *El Guzmán de Alfarache en Inglaterra: Estudio de las diferentes versiones*, Barcelona, Tesis Doctoral, inédita.
- Vermeer, H. J. (1990) «Skopos and Commission in Translational Action», en A. Chesterman (ed.), 173-187.

Vicente Álvarez, S. (1981) «El Lazarillo de Tormes en las traducciones alemanas (Crítica de Traducción)», en *Yelmo*, abril-junio/julio/septiembre, 27-28.

Vinay, J. & J. Darbelnet (1977) *Stylistique comparée du français et du l'anglais*. Paris, Didier.

Vinson, J. (ed.) (1983) *20th Century Drama*. London, Macmillan Press Ltd.

Wallerstein, I. (1981) «Concepts in the Social Sciences: Problems of Translation», en M. G. Rose (ed.), 88-98.

Watson, F. (1983) «Captains Courageous and the Hispanic World», en *The Kipling Journal*, 57(227), 11-20.

Watt, W. C. (1984) «Signs of the Times», en *Semiótica* 50 (1/2), 97-155.

Weissbort, D. (ed.) (1989) *Translating poetry. The Double Labyrinth*. London, Macmillan.

Wellwarth, G. E. (1981) "Special considerations in Drama Translation", en Marilyn Gaddis Rose (ed.), 140-146.

Whitemore, H. (1982) «Word into Image: Reflections on Television Dramatization», en F. Pike (ed.), 101-110.

Wilss, W. & G. Thorne (eds.) (1984) *Translation Theory & Its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting*. Tübingen, Gunter Narr.

Wilss, W. (1978) «Theses on Applied Translation Science», en *IRAL, International Review of Applied Linguistics in Language*, 16 agosto, 257-260.

Wilss, W. (1982) *The Science of Translation. Problems and Methods* Tübingen, Narr.

Wilss, W. (1982) «Translation Criticism», en W. Wilss (ed.), 216-227.

Willett, J. (1983) «Translation, Transmission, Transportation», en I. Donaldson (ed.), 1-13.

Williams, R. (1987, 1968¹) *Drama from Ibsen to Brecht*. London, The Hogarth Press.

Williams, T. (1984) *Memorias*, traducción de Antonio Samons. Barcelona, Bruguera.

Wollin, L. & H. Lindquist (eds.) (1986) *Translation Studies in Scandinavia. Proceedings of the Second Symposium on Translation Theory (June 1985)*. Malmö-Suecia, Liber Förlag.

Worth, C. (1984) "From Picture to Stage: Douglas Jerrold's *The Rent Day*", en O. Zuber-Skerritt (ed.), 155-164.

Zavala, S. (1981) «Vasco de Quiroga, Traducteur de L'*Utopia*», en *Moreana* 18 (09), 115-117 .

Zuber, O. (1980a) "Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama", en O. Zuber (ed.), 92-103.

Zuber, O. (1980b) "Translation of Non-Verbal Signs in Drama", en *Pacific Quarterly Moana*, 5 (1), enero 1980. Special Issue: Translation: Agent of Communication. Guest Editor, M. G. Rose.

Zuber, O. (ed.) (1980) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford, Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (1984) «Translation Science and Drama Translation», en O. Zuber-Skerritt (ed.), 3-11.

Zuber-Skerritt, O. (1988) «Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science», en *Meta* 33 (4), 485-490.

Zuber-Skerritt, O. (ed.) (1984) *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam, Rodopi.

Zydatiss, Wolfgang (1980) «A Contrastive Analysis of a German Instructive Text and its English Translation», en *Lebende Sprachen* 25 (3)