

Recibido / Received: 23/03/2024
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.07>

Para citar este artículo / To cite this article:

LAPEÑA, Alejandro L. & José Fernando CARRERO MARTÍN. (2025) “Abra a torneira dos anexins, ditados, rifões, sentenças, adágios e provérbios...”: la traducción de paremias en dos versiones de *Amor por anexins* de Artur Azevedo”. En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 196-230.

“ABRA A TORNEIRA DOS ANEXINS, DITADOS, RIFÕES, SENTENÇAS, ADÁGIOS E PROVÉRBIOS...”: LA TRADUCCIÓN DE PAREMIAS EN DOS VERSIONES DE AMOR POR ANEXINS DE ARTUR AZEVEDO

“ABRA A TORNEIRA DOS ANEXINS, DITADOS, RIFÕES, SENTENÇAS, ADÁGIOS E PROVÉRBIOS...”: THE TRANSLATION OF PAROEMIAS IN TWO VERSIONS OF ARTUR AZEVEDO’S AMOR POR ANEXINS

ALEJANDRO L. LAPEÑA

Alelapyenia@gmail.com

Investigador independiente

<https://orcid.org/0000-0001-9460-075X>

JOSÉ FERNANDO CARRERO MARTÍN

Jose.F.Carrero@uv.es

Universitat de València

<https://orcid.org/0000-0001-8316-1958>

Resumen

Este artículo presenta un estudio de caso de enfoque mixto y alcance descriptivo en el que se analiza la traducción de las paremias del portugués al español en dos versiones representadas de la obra brasileña *Amor por anexins*, de Artur Azevedo. Por un lado, con el modelo de Lapeña (2016), se hace un análisis cualitativo de cuatro fragmentos de la obra para exponer cómo la practicidad influye en la toma de decisiones del traductor. Por otro, mediante la taxonomía de Martí Ferriol (2006), se hace un análisis cuantitativo de las técnicas de traducción utilizadas para traducir las paremias de



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

la obra. Los resultados muestran la importancia de los factores extratextuales y la representabilidad en la traducción teatral y cómo estos se plasman en el uso de unas determinadas técnicas en el texto meta.

Palabras clave: Traducción teatral. Traducción paremiológica. Representabilidad. Factores extratextuales. Técnicas de traducción.

Abstract

This article presents a case study with a mixed methods approach and a descriptive scope in which the translation of paroemias from Portuguese into Spanish is analysed in two versions of the Brazilian play *Amor por anexins*, by Artur Azevedo. Based on Lapeña's (2016) model, a qualitative analysis of four fragments of the play is carried out to show how practicality influences the translator's decision-making. Furthermore, based on Martí Ferriol's (2006) taxonomy, a quantitative analysis is conducted, examining the translation techniques used to translate the paroemias in the play. The results show the importance of extratextual factors and performability in theatre translation, and how these are reflected in the use of certain techniques in the target text.

Keywords: Theatre translation. Paroemic translation. Performability. Extratextual factors. Translation techniques.

1. Introducción

Amor por anexins es una obra de teatro decimonónica brasileña escrita por Artur Azevedo y estrenada el año 1870 en la que, como su título indica, las unidades fraseológicas (UF) tienen un papel destacado. El número de paremias (refranes, proverbios, etc.) que contiene esta representación corta de solo siete escenas (104 casos) y su importancia dentro del argumento la convierte en un objeto de análisis traductológico muy interesante, máxime si tenemos en cuenta que existen dos versiones al español: *Amor proverbial* (2016) y *Amor (aún más) proverbial* (2019), ambas traducidas y dirigidas por Alejandro L. Lapeña. Lo peculiar de estas dos traducciones es que fueron llevadas a escena en un mismo espacio, pero con cambios sustanciales debido a restricciones particulares y propias de la traducción teatral (TT): mientras que en la primera se reducía el número de réplicas y se añadía un tercer personaje principal, en la segunda se retraducía íntegramente el texto, se

eliminaba el tercer personaje introducido en la representación anterior y se intercambiaba el sexo de los protagonistas.

El uso de esta obra y sus traducciones como objeto de análisis resulta, pues, pertinente para hablar de dos campos que rara vez suelen estudiarse juntos como son la traducción paremiológica (TP) y la TT. Por un lado, esto permite profundizar en la traducción de las paremias del portugués al español y, por otro, reflexionar sobre la dimensión práctica de la TT, abierta a factores extratextuales, y sobre cómo esto afecta al llevar el texto a escena. Así, la presente investigación surge de dos preguntas: saber cuáles son las técnicas empleadas para traducir las paremias en dos traducciones al español de *Amor por anexins* y reflexionar acerca del porqué de las soluciones tomadas. Para responder a estas cuestiones, en este artículo llevaremos a cabo un estudio mixto de alcance descriptivo. Primero, a partir del modelo de Lapeña (2016), haremos un análisis cualitativo de aquellos casos que consideramos de mayor interés y relevancia para explicar el porqué de determinadas soluciones en ambas traducciones teniendo en cuenta la dimensión práctica de la TT. Tras esto, analizaremos cuantitativamente las técnicas empleadas en la traducción de las paremias, para lo que emplearemos la taxonomía de Martí Ferriol (2006). Al no poder pronosticar un resultado, no incluimos hipótesis en el estudio (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 2010: 92).

2. El concepto de paremia y su traducción

Los límites entre refrán, proverbio, adagio, sentencia, etc., nunca han estado claramente definidos (Sevilla Muñoz y Crida Álvarez 2013: 106), por lo que se manejan sin delimitación precisa (Cobeta Melchor 2000: 265). Ya Sevilla Muñoz (1988: 8-10) recogía dentro de *refrán* —entendido como “dicho agudo y sentencioso de uso común” (Varios autores s.f.-a)— hasta 102 denominaciones. En consecuencia, la autora hizo una extensa revisión bibliográfica en la que distingue 12 tipos de enunciados que comparten su carácter sentencioso: refrán, proverbio, sentencia, adagio, máxima, aforismo, axioma, apotegma, principio, frase proverbial, *wellerismo* y dialogismo (véase Sevilla Muñoz 1988). Ante este maremágnun terminológico y la dificultad para diferenciar unos de otros, propuso el uso de *paremia* (Sevilla Muñoz 1988:

214), concepto con el que trabajaremos en la presente investigación y que podemos definir como:

[U]nidad fraseológica [...] constituida por un enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural [sic] de una comunidad hablante.

Esta funciona como hiperónimo para los distintos enunciados anteriormente mencionados, si bien Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013: 106) señalan que no existe una clasificación fija. Estos autores desarrollan más profundamente las características de las paremias e indican que su frecuencia de uso puede ser desde *alta* hasta *en desuso*; que, aun siendo construcciones fijas, pueden presentar variantes; que reflejan una visión determinada del mundo; que poseen carácter sentencioso —que puede ser mayor o menor e incluso presentar ironía o jocosidad (Sevilla Muñoz 1988: 218)—; que tienen un grado de pragmaticidad que les otorga un significado situacional en función del contexto comunicativo y que pueden ser más o menos metafóricas e idiomáticas (Sevilla Muñoz y Crida Álvarez 2013: 107).

Todo esto plantea problemas al traducirlas, más si consideramos que no siempre presentan equivalentes entre lenguas (Baghdasarián 2017: 503). Baker (1992: 65) expone dos dificultades básicas: reconocer e interpretar correctamente la paremia y expresar adecuadamente sus distintos aspectos de significación. Asimismo, Sevilla Muñoz y Quevedo Aparicio (1995: 146) hablan de una *competencia paremiológica* necesaria para enfrentarse a las complejidades intrínsecas de la TP, que incluyen:

[I]diomaticidad, sinónimos, antónimos, contradicción, idea clave, variantes formales, supresiones léxicas, frases nominales carentes de núcleo verbal, arcaísmos, voces dialectales, vocablos alterados para favorecer la enfatización.

Como consecuencia, Sevilla Muñoz (1990) afirma que las características previamente mencionadas hacen imposible una traducción literal *palabra por palabra*. Aquí es interesante mencionar el trabajo de Martínez Sierra (2017) sobre la diferencia entre la traducción literal como técnica y como método.

En él, el autor señala que ambos conceptos suelen confundirse y que la traducción literal, como método, es más común de lo que parece.

Volviendo a las paremias, al traducirlas es importante tanto identificarlas y entenderlas —reconociendo el tipo de paremia y sus características, matiza Sevilla Muñoz (1990: 146)—, como tener en cuenta posibles polisemias y su carácter más o menos metafórico (Boquera Matarredona 1994: 89-90). Sevilla Muñoz (2015: 97) considera que debe primar un enfoque funcionalista, postura compartida por Cobelo (2011: 108), quien afirma que la traducción dependerá de factores como el texto, el encargo o el destinatario.

La categorización de soluciones para traducir paremias ha llevado a distintas propuestas específicas de técnicas de traducción, concepto definido como procedimiento, visible en el resultado de la traducción, utilizado para conseguir la equivalencia traductora en microunidades del texto y que se emplea para analizar textos traducidos (Hurtado 2001: 308; 257). Entre otras, encontramos las aportaciones de Ugarte (2001), Sevilla Muñoz (2015) o Baghdasarián (2017). Para nuestro estudio, empero, emplearemos la propuesta de Martí Ferriol (2006). Pensada originalmente para la traducción audiovisual —modalidad en la que algunos autores enmarcan la TT (véase Carrero Martín y Lapeña 2020)—, esta surge de una revisión de estudios anteriores, especialmente el de Hurtado (2001). Si bien el listado no está pensado para analizar un elemento en concreto, el autor hace una propuesta exhaustiva de veinte técnicas divididas según su pertenencia al método literal, al interpretativo-comunicativo —más *familiarizante*— y a la zona intermedia —de carácter más *lingüístico*— (Martí Ferriol 2013: 122-123). En la siguiente tabla mostramos las distintas técnicas de la propuesta de Martí Ferriol. No definiremos en este artículo cada una de las técnicas del listado del autor —para repasos exhaustivos, véase Martí Ferriol (2006; 2010; 2013)—. No obstante, incluimos en la tabla las propuestas de Ugarte (2001), Sevilla Muñoz (2015) y Baghdasarián (2017) para observar cómo la taxonomía seleccionada cubre las de estos, amén de otras posibilidades no consideradas por ninguno de ellos. Incluimos también, entre paréntesis, matizaciones al respecto de estas equivalencias entre técnicas cuando sea preciso.

	Martí Ferriol (2006)	Ugarte (2001)	Sevilla Muñoz (2015)	Baghdasarián (2017)
Método literal	Préstamo			
	Calco			Calco
	Traducción palabra por palabra	Traducción literal (en forma de paremia o no)	Traducción literal	Traducción literal
	Traducción uno por uno			
	Traducción literal			
	Equivalente acuñado	Equivalente preexistente	Técnica actancial, técnica temática (refranes equivalentes)	Equivalente paralelo, análogo funcional (equivalencia por significado)
Zona intermedia	Omisión	Omisión		
	Reducción			
	Compresión			
	Particularización			
	Generalización		Técnica hiperonímica	
	Transposición			
	Descripción	Traducción no idiomática (paráfrasis descriptivas)		Expresión descriptiva
	Ampliación		Adición de paráfrasis explicativa o notas al pie	
	Amplificación			

Método interpretativo-comunicativo	Modulación		Técnica actancial, técnica temática (cambiando el punto de vista)	
	Variación			
	Sustitución			
	Adaptación			
	Creación discursiva		Técnica actancial (cuando el significado no es el mismo)	

Tabla 1. Comparativa de taxonomías de técnicas de traducción.

Es esta exhaustividad la que nos hace decantarnos por el listado de Martí Ferriol para nuestro análisis cuantitativo. Para nuestro análisis cualitativo, no obstante, es necesario profundizar primero en aspectos relacionados con la TT, algo que haremos en el siguiente apartado.

3. Aspectos de la traducción teatral

3.1. La practicidad y los aspectos extratextuales

Como avanzábamos, una de las características de la TT que la diferencia de otras disciplinas como la traducción de narrativa o de poesía es su posterior representación —si bien puede hacerse con otros fines como la edición o el estudio filológico (Carrero Martín y Lapeña 2020: 378)—. No en vano, el director, escenógrafo y autor Francisco Nieva considera que el autor “sabe que el teatro es la representación, no lo que está escrito. El teatro solo se hace a sí mismo cuando es representado” (Armada 1987: en línea). En este sentido, destacamos las palabras de Newmark, quien dice que el principal objetivo de la traducción de una función teatral “es poder representarla con éxito” (1988/1992: 232). Tanto es así que Laliberté (1995: 522) llega a

afirmar que el teatro “no es un género literario, sino una práctica escénica” (nuestra traducción).

Por otro lado, durante los ensayos pueden producirse cambios en el texto, bien porque durante estos aparezcan nuevas ideas o porque surjan nuevas bromas que se incluyan en la representación final, máxime si hablamos de una comedia, como es el caso de la obra analizada, que puede verse enriquecida por aportaciones del director y de la compañía. Esto nos lleva a las palabras de Carvalho (1999: 57), quien defiende que no existe una traducción inmaculada, sino más bien una traducción forjada por el constante devenir y el ejercicio escénico.

Otra cuestión significativa es que la representación estará sometida a factores externos. No hablamos solo del hecho, siempre comentado, de que no hay dos representaciones iguales debido a razones como que no existen, por ejemplo, dos escenarios iguales o que, aunque se haga la misma obra, la posición espacial en escena o la situación personal de los intérpretes no será igual, sino también a que el teatro está sujeto a cuestiones extraespectaculares, como un mayor o un menor tiempo de ensayo o de representación por la programación del teatro. Todo esto vuelve al hecho teatral algo único e irrepitible. Podemos poner el ejemplo de la obra *El concierto de san Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo, que, en su estreno el 16 de noviembre de 1962 en el teatro Goya en Madrid, tuvo que recortar texto por imperativos de horario y, en su versión editada, se marca las partes suprimidas entre corchetes (Buero Vallejo 1974: 12).

Para acabar, nos gustaría destacar las palabras de Gitlitz (1989: 52) sobre la importancia de la función textual:

Si [los espectadores] siguen [la obra] con atención, se ríen con el gracioso, lloran con las quejas, toman de la mano a sus compañeros o compañeras en las escenas amorosas y sale del teatro con las caras animadas, resueltos a pasar otra noche en el Siglo de Oro, entonces Lope y Tirso y Calderón pueden dormir contentos en sus tumbas, sabiendo que los traductores que a ellos se han acercado les hemos sido fieles.

Consideramos que este fragmento es muy importante al poner en primer lugar la función del texto, es decir, las risas en los momentos cómicos y los llantos en los trágicos, frente a una visión más *literal* de la traducción. Esta

importancia de los factores externos y la practicidad en el texto final de la obra en lengua meta (LM) puede verse ejemplarizada de forma clara tanto en nuestra presentación del objeto de estudio como en nuestro análisis.

3.2. *Los agentes del teatro y su interrelación*

Podríamos decir que los agentes clave de la TT son cinco: autor/dramaturgo, director, actor, traductor y espectador (véase Lapeña 2016). No obstante, también cabría mencionar otros que resultan esenciales para el hecho teatral, como técnicos de toda índole, productores o programadores teatrales, cuya actividad es poco estudiada en el ámbito de la TT a pesar de tener un efecto importante en el texto y el espectáculo. Por ejemplo, un productor puede tomar la decisión de eliminar intérpretes para hacer que el espectáculo sea más rentable o un programador puede ordenar acortar una obra para programarla en un festival con varios espectáculos.

Ciñéndonos a los cinco agentes principales mencionados, cabe decir que no estamos hablando de categorías estancas y que no es extraño que haya roles que sean realizados por la misma persona, como el caso que nos ocupa. Es más, debemos tener en cuenta que la figura del director es relativamente reciente, ya que data de principios del s. XX, pero no fue hasta mediados de la década de 1950 cuando gana relevancia, tal y como afirma Cossa (2004: 14). De acuerdo con este autor, al ser el teatro un arte colectivo, siempre ha habido luchas de poder, primero entre el dramaturgo y el actor y luego de este primero con el director. Tanto fue así que el autor perdió importancia, pues se buscaba un nuevo teatro, ya fuera de creación colectiva, que tiene un gran desarrollo en Sudamérica en la década de 1960, o un teatro de la imagen, sin narración. Esta tendencia se revirtió en la década de 1980, pero redujo significativamente la preponderancia del dramaturgo, lo que llevó a que los jóvenes autores empezaran a asumir tanto las funciones de actuación como las de dirección, o incluso ambas (Cossa 2004: 14). Como menciona Cossa (2004: 14) esta “revolución” no es más que una vuelta a los orígenes, ya que era lo que hacían Shakespeare o Molière, y también debemos recordar que Lorca, Pirandello u O’Neil eran directores de compañías (Berenguer 2002: 13).

No es de extrañar, por tanto, que en compañías pequeñas, como en las de las obras analizadas, haya roles que estén ocupados por la misma persona. Así, el hecho de que el traductor sea también director en ambas versiones no resulta inaudito. Conviene indicar que ambas figuras deben aportar una visión general de la obra, es decir, en palabras de Enrique Buenaventura, han de ver “la totalidad durante todo el trabajo” (Oliva y Torres 1990: 427), que es el único rol que Buenaventura asigna al director. Esto supone, en puridad, dar un paso más en la figura del traductor a pie de escenario que menciona Matteini (2008: 478-479), es decir, aquel traductor que acude a los ensayos y que trabaja codo con codo con la compañía para poder resolver dudas, al estar muy bien posicionado por comprender tanto el texto origen (TO) como el traducido, que es de su producción.

Por ende, esta figura del director-traductor a pie de escenario implica un conocimiento profundo del TO y una visión completa no solo del hecho teatral, sino también de su propia puesta en escena, lo que posibilita una agilitación de procesos y una reducción de gastos, así como una mayor rapidez en el caso de que haya que hacer modificaciones al texto debido a cuestiones externas, como las que hemos mencionado en el primer párrafo del presente apartado. Sin embargo, también habría que precisar que es muy extraño que se den en una misma persona las competencias lingüísticas, traductoras y escénicas para que esto sea posible, aunque no es algo que pueda descartarse, como bien puede verse en las obras analizadas.

4. Metodología de investigación

4.1. Paradigma del estudio y fases de investigación

Según las indicaciones de Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2010), este estudio tiene un enfoque mixto, al combinar características propias de los estudios cuantitativos, que buscan extraer regularidades, tendencias, frecuencias, etc. (Williams y Chesterman 2002: 64-65); y los cualitativos, que se centran en capturar y describir la riqueza y complejidad de los datos analizados (Wilkinson y Birmingham 2003: 76). Sobre el alcance de la investigación, este es descriptivo, pues pretende especificar las propiedades y características del objeto estudiado (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio 2010: 85). Igualmente, según los tipos de estudio

expuestos por Williams y Chesterman (2002: 65-67), el nuestro es un estudio de caso (al analizar las traducciones de una sola obra). Finalmente, la integración metodológica es de triangulación, pues se respeta la independencia del enfoque cuantitativo y cualitativo, pero los resultados de ambos análisis se discuten conjuntamente.

En cuanto a las fases de investigación, primero se hizo una lectura de la obra original para extraer las réplicas que contenían paremias en lengua origen. Después se repitió el proceso con la primera y la segunda traducción de los textos meta (TM) representados. Seguidamente, se analizaron las técnicas utilizadas en cada versión. Mediante el programa Microsoft Excel, se calculó el número de casos en que se daban las distintas técnicas y, a continuación, se seleccionaron aquellos fragmentos del TO y los TM que consideramos más pertinentes y que mejor permitían ejemplificar cómo los factores textuales, extratextuales y prácticos afectaron a la toma de decisiones al traducir las paremias de la obra original.

4.2. Herramientas de análisis

Para este estudio, utilizamos dos herramientas. Por un lado, para el análisis cuantitativo empleamos la taxonomía de técnicas de Martí Ferriol (2006) expuesta en el apartado 2. Para el cualitativo, usamos una herramienta basada en la de Lapeña (2016) para el estudio del paso del texto original (T0) al traducido (T1) y, de este, al representado (T2) con objeto de ver los cambios que se producen durante el proceso de ensayo. Ya en dicho estudio se preveía un T3 para comparar otras posibles traducciones o versiones del texto si se considerase pertinente (2016: 141). Por otro lado, con el fin de que se entienda mejor la situación en la que se desarrollaba la acción, se añadía una breve descripción sobre el contexto. Así pues, hemos adaptado la herramienta para la comparativa en tres columnas de los textos, a saber, el original —*Amor por anexins*, APA—, la primera traducción —*Amor proverbial*, AP— y la segunda —*Amor (aún más) proverbial*, A(AM)P—.

Situación	Contexto de desarrollo de la acción.		
	APA	AP	A(AM)P
Personaje original			

Tabla 2. Modelo de análisis (basado en Lapeña 2016).

Es importante subrayar que, a diferencia de otros trabajos donde se ha empleado esta herramienta (Lapeña 2016), aquí, al hablar de los textos traducidos haremos siempre referencia al T2, es decir, aquellos textos que fueron finalmente representados (sin tener en cuenta errores o posibles olvidos que se produjesen durante la puesta en escena) y no a versiones anteriores que no fueron llevadas al escenario. Asimismo, el nombre del personaje indicado en la tabla será siempre el del personaje original de la obra (Isaías o Inês) salvo en aquellos fragmentos de la versión *Amor proverbial* en los que el personaje de Isaías se desdobló en Isaías e Isaac, en cuyo caso se indicará en la columna AP.

4.3. La obra y sus traducciones: *Amor por anexins*, *Amor proverbial* y *Amor (aún más) proverbial*

Amor por anexins es una obra de siete escenas escrita por Artur Azevedo (1855-1908) en torno a 1870. Aunque menos famosa que el resto de su literatura, destaca por ser la primera creación exitosa del joven dramaturgo, de unos quince años en el momento de su estreno, y por haber sido representada con cierta frecuencia en el último tercio del s. XIX (Levin 2008: 43) —según el propio autor, en casi todo Brasil y en Portugal (Vieira Sanseverino y Dias 2022: 30)—. Dado su carácter breve, este tipo de representaciones solía realizarse entre los actos de obras mayores o al final de estas, aunque lo primero era más común. También se representaban en círculos aficionados junto con cantos, poesías y lecturas dramatizadas en casas particulares (Levin 2008: 45).

Menciona Levin (2008: 45) que frente a las obras basadas en proverbios franceses, que tenían un carácter más didáctico y basado en la sabiduría popular —como puede verse en el teatro de Machado de Assis—, *Amor por anexins* es más sencilla y menos pretenciosa. Al ser una obra de un acto, cuenta con pocos personajes, pocas escenas, un escenario reducido y escaso atrezzo. En versiones posteriores, Azevedo introdujo coplas y cantos (Levin 2008: 47).

La trama es sucinta: cuenta la historia de Inês, una joven costurera viuda acosada por Isaías, un anciano ridículo que no puede parar de decir refranes,

de ahí su apodo de *hombre de los refranes* (*homem dos anexins*)¹. A pesar de los múltiples intentos de este, ella lo desdenna, ya que espera la respuesta de su novio para casarse. No obstante, tras recibir una carta donde este la rechaza, Inês decide casarse con el anciano por dinero, aunque antes le pone la prueba de no decir refranes durante media hora, que Isaías no supera. Aun así, por conveniencia, Inês termina casándose con él.

Cabe mencionar que el título de la obra en portugués encierra un doble juego de palabras debido a la polisemia de la preposición *por*. Por un lado, podemos verlo como el uso de modo, es decir, se consigue el amor *mediante* el uso de refranes; por otro, ese *por* puede entenderse como *a cambio de*, es decir, Isaías consigue el amor por dejar de decir refranes (Vieira Sanseverino y Dias 2022: 37). En español se buscó mantener ese juego de palabras jugando con el adjetivo *proverbial*, que significa “[q]ue incluye un proverbio”, pero también “[m]uy notorio, conocido de siempre, consabido de todos” (VV. AA. s.f.-b: en línea).

Con respecto a las traducciones analizadas en el presente estudio, *Amor proverbial* (2016) y *Amor (aún más) proverbial* (2019), ambas fueron realizadas por el mismo agente, Alejandro L. Lapeña, que también fue el director, amén de actor en la primera representación. Como vimos anteriormente, el hecho de que una persona ocupase varios roles implicó una mayor agilización en la toma de decisiones, una reducción de costes y un mayor control artístico de la obra.

Conviene destacar que las condiciones de producción tanto de la traducción como de la puesta en escena de las dos versiones fueron muy diferentes. En el primer caso, la traducción se hizo de forma rápida, al darse cuenta el elenco de que no conseguían llegar a tiempo de estrenar otra obra. Así pues, para agilizar los ensayos, se redujeron u omitieron algunas réplicas. Del mismo modo, al ser tres actores, se optó por dividir el personaje de Isaías en dos: Isaías e Isaac, dos hermanos *refraneros* que quieren casarse con la misma mujer, ahondando en la farsa de la obra original. La representación tuvo lugar en Earres, Oficina de Traducción y Comunicación (Granada) dentro de la iniciativa Microteatro en la Oficina el 29 de mayo de 2016 con

1. Existe un tercer personaje, el cartero, de escasa relevancia (solo tiene tres réplicas en toda la obra), por lo que se eliminó de las dos traducciones.

el siguiente elenco: Julia Ríos (Inés), Rafael Verdejo (Isaías) y Alejandro L. Lapeña (Isaac).

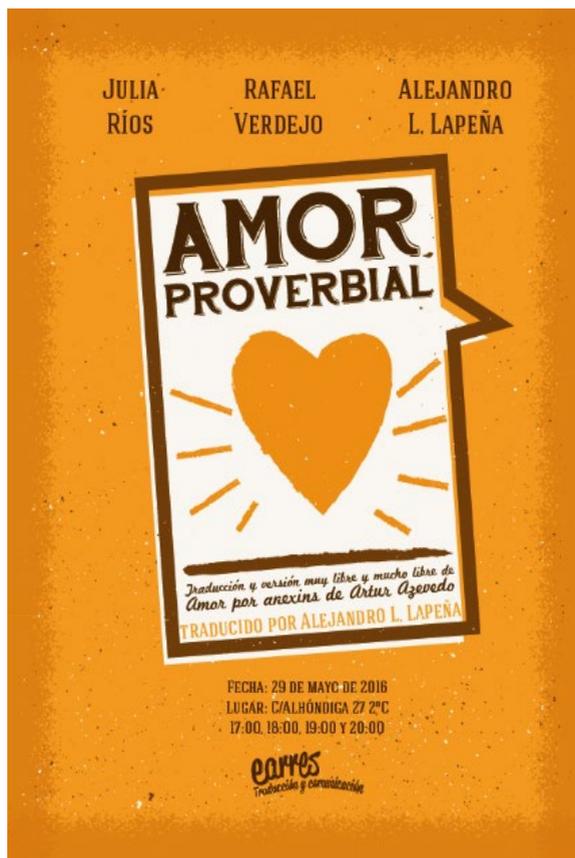


Imagen 1. Cartel de *Amor proverbial*.

En el segundo caso, la obra se retradujo para su representación íntegra (salvo los cantos) para la compañía Lamariniguay, eliminando al tercer personaje creado para la representación anterior. Lo destacado de este montaje es que los sexos de los personajes se invirtieron. Así, Inês se convierte en Francisco, un joven costurero que espera casarse con su novio, mientras que Isaías se

convierte en Antonia, una señora muy ducha en refranes. Esto se hizo, por un lado, para alejarse del montaje anterior y, por otro, como juego interno, pues en la obra precedente de la compañía, *Locura y muerte* (versión de *O doido e a morte* de Raul Brandão), el personaje femenino quería matar al masculino. La obra se estrenó el 30 de mayo de 2019 con el siguiente elenco: Javier León (Francisco) e Irene Alcedo (Antonia) en la cafetería La Qarmita (Granada). El 1 de junio se volvió a interpretar, como la primera versión, en Earres.

JAVI LEÓN IRENE ALCEDO

AMOR
aún más
PROVERBIAL

Una obra de Artur Azeredo
Traducción, dirección y primera versión
por Alejandro L. Lapeña

Jueves 30 de mayo
a las 19:30 y 20:30
En La Qarmita (C/Águila 20)
(entrada inversa)

Sábado 1 de junio
a las 17:00, 18:00 y 19:00
en Oficina de Earres.com
(C/Alhóndiga 27 2ºC)
Entrada: 2 €.

LA QARMITA
libros y Café

EARRES
Traducción y comunicación

Imagen 2. Cartel de Amor (aún más) proverbial.

5. Análisis y resultados

A continuación, presentaremos cuatro fragmentos de la obra original y sus traducciones para la discusión y análisis de la traducción de las paremias que aparecen en estos, teniendo en cuenta los conceptos introducidos en el marco teórico. Antes, sin embargo, queremos señalar que, de las veinte técnicas del listado de Martí Ferriol, únicamente hemos detectado seis entre las dos versiones. Ya habíamos avanzado en el apartado 2 que no se pretendía definir cada una de las técnicas del listado. No obstante, sí definiremos estas seis técnicas de acuerdo con nuestra interpretación acerca de las mismas al aplicarse a la TP. Estas son:

- Traducción literal: reproducción literal de la paremia original, si bien no palabra por palabra.
- Equivalente acuñado: traducción por paremia reconocida como equivalente o con el mismo significado en LM, ya sea por uso lingüístico o por diccionarios.
- Omisión: elisión total de una paremia.
- Descripción: uso de paráfrasis explicativas.
- Modulación: traducción por una paremia en que se emplea otro punto de vista o enfoque sobre la misma idea o significado.
- Creación discursiva: traducción por una paremia con un significado diferente a la original.

Aclaradas estas cuestiones, procedemos con nuestro análisis cualitativo. El primer fragmento, extraído de la escena II, corresponde a un monólogo de Isaías. Esta escena sirve para presentar al personaje y la profusión de proverbios que este usa, de ahí su apelativo de *hombre de los refranes*.

Situación	Isaías se cuele en la casa de Inês. Primera parte del monólogo que ocupa toda la escena.		
	APA	AP	A(AM)P
Isaías	<p>Porta aberta, o justo peca. A ocasião faz o ladrão. Preciso estudar o gênio desta mulher: antes que cases, olha o que fazes. Dois gênios iguais não fazem liga; [...]. É preciso olhar para o futuro: quem para adiante não olha atrás fica; quem cospe para o ar cai-lhe na cara, e quem boa cama faz nela se deita. Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca. Alguém dirá que resolvi um pouco tarde, porém, mais vale tarde que nunca. Deus ajuda a quem madruga, é verdade; mas nem por muito madrugar se amanhece mais cedo. [...]</p>	<p>Isaac.- Casa de dos puertas... Isaías.- ...difícil es de guardar. La ocasión la pintan calva. Isaac.- Tenemos que estudiar a esta mujer: antes de que te cases... Isaías.- ...mira lo que haces. Hay que mirar al futuro: para atrás ni para coger impulso. Isaac.- Quien escupe al cielo le cae en la cara. Isaías.- Y quien tiene cama, en ella se acuesta. Isaac.- Hemos decidido casarnos, pero bien sabemos que casarse no es moco de pavo. Habrá quien diga que se nos ha pasado el arroz. Isaías.- Pero más vale tarde que nunca. Al que madruga, Dios le ayuda y es verdad que no por mucho madrugar... Isaac.- ...amanece más temprano. [...]</p>	<p>La ocasión hace al ladrón y, además, la pintan calva. Necesito conocer el carácter de este hombre: antes de que te cases, mira lo que haces. Los polos opuestos se atraen; [...] Hay que mirar siempre al futuro: para atrás, ni para coger impulso; quien al cielo escupe en la cara le cae y si eres buena, para ti el provecho. He decidido casarme, pero bien sé que el matrimonio es como un demonio. Habrá quien diga que he tardado en decidirme. No obstante, más vale tarde que nunca. A quien madruga Dios le ayuda, es verdad, aunque no por mucho madrugar, amanece más temprano. [...]</p>

Tabla 3. Fragmento de la escena II.

Lo primero que hay que destacar es que, como ya hemos comentado anteriormente, en *Amor proverbial* el personaje de Isaías se dividió en dos hermanos, Isaías e Isaac, cuyo propósito es casarse ambos con la misma mujer, lo que ahonda en un tono absurdo de la obra. Esto convierte el monólogo original

en un diálogo donde cada hermano completa el refrán del otro, lo que agiliza el ritmo de la escena, como puede verse al inicio del fragmento, cuando Isaac empieza diciendo *Casa de dos puertas* e Isaías responde *Difícil es de guardar*, o al final de este, donde Isaías empieza con *No por mucho madrugar* e Isaac termina con *Amanece más temprano*.

Es también destacable cómo la realización práctica de la obra y los elementos extratextuales provocan cambios en el texto. Por ejemplo, en *Amor proverbial*, traducir el refrán *A ocasião faz o ladrão* por *La ocasión la pintan calva* en vez de por *La ocasión hace al ladrón* viene motivado porque el actor que interpretaba a Isaac era calvo y llevaba sombrero y, al rematar el refrán, Isaías, para hacerlo rabiarse, se lo quita, dejando su calvicie al descubierto. Esto también motiva que, en *Amor (aún más) proverbial*, el personaje de Antonia mantuviera la paremia *La ocasión la pintan calva* como guiño a la primera representación, si bien se incluyó también que esta *Hace al ladrón*, respetando así la paremia original. Esta última paremia, además, sustituye a *Casa de dos puertas difícil es de guardar*. Dicha decisión también vino motivada por elementos extratextuales, pues si bien Earres, la oficina donde se representó la primera versión, contaba con dos puertas, la cafetería La Qarmita, donde se llevó a escena la segunda, no, ya que la obra se representaba entre las mesas de los clientes.

En cuanto a las técnicas empleadas para traducir las paremias en este fragmento, podemos comentar algunas de ellas. En general, en ambas versiones encontramos un alto número de equivalentes acuñados. Este es el caso de *Antes que cases, olha o que fazes*, traducida en ambas versiones como *Antes de que te cases, mira lo que haces* o *Deus ajuda a quem madruga* por *A quien madruga, Dios le ayuda*. No obstante, encontramos otras soluciones como la traducción literal, empleada en la primera versión para traducir *Quem boa cama faz nela se deita* por *Y quien tiene cama, en ella se acuesta*, o modulaciones como la traducción de *Dois gênios iguais não fazem liga* por *Los polos opuestos se atraen* en la segunda versión (en la primera, esta paremia se omite). Cabe señalar que las traducciones se hicieron con un lenguaje actual, ya que el original lo era en el momento de su escritura. Sin embargo, las paremias suelen tener un tono arcaizante intrínseco.

El segundo fragmento que hemos seleccionado pertenece a la tercera escena. Este es interesante debido al encadenamiento de proverbios que usa Isaías y que son siempre replicados de forma cómica por Inês.

Situación	Inês sorprende a Isaías, que se ha colado en su casa.		
	APA	AP	A(AM)P
Isaías	[...] Veja que sou um rapaz; a um rapaz nada fica mal...		[...] Verás que soy una buena niña y a una buena niña...
Inês	O senhor, um rapaz?! O senhor é um velho muito idiota e muito impertinente!	Son ustedes muy idiotas y muy impertinentes.	¿¡Usted una niña!? Usted es una vieja muy idiota y muy impertinente.
Isaías	O diabo não é tão feio como se pinta...	Isaac.- El diablo no es tan feo como lo pintan...	La mujer y la osa, cuanto más fea, más hermosa.
Inês	É feio, é!...	Sí que es feo, sí.	Sí que es fea, sí.
Isaías	Quem o feio ama bonito lhe parece.	Quien al feo ama, guapo le parece.	No hay amor feo si es querido con deseo.
Inês	Amá-lo eu?! Nunca...	¿Amarlos yo? En la vida.	¿Amarla yo? En la vida.
Isaías	Ninguém diga: desta água não beberei...	Isaac.- Nunca diga de este vodka no beberé... Isaías.- Ni este cura no es mi padre.	Nunca digas de este agua no beberé...
Inês	É abominável! Irra!	¡Son inaguantables! ¡Váyanse!	¡Qué asco! ¡Fuera!
Isaías	Água mole em pedra dura, tanto dá...	No folla el burro por guapo, sino por insistente.	No folla la burra por guapa, sino por insistente.
Inês	Repugnante!	¡Repugnante!	¡Encima ordinaria!
Isaías	Quem espera sempre alcança.	Isaac.- Mientras hay vida, hay esperanza.	La que lo sigue lo consigue.

Tabla 4. Fragmento de la escena III.

Como hemos dicho, el aspecto más destacable del fragmento es el encadenamiento entre Inês e Isaías. Esto puede verse en la repetición de palabras en las réplicas y contrarréplicas, lo cual afecta a la traducción de algunas de las paremias. Es el caso, por ejemplo, de *Água mole em pedra dura, tanto dá...* [*até que fura*]. Aquí Inês responde con un sonoro *Repugnante!*, pues Isaías modifica el verbo original, *bate*, por *dar*, que tiene una clara connotación sexual (VV. AA. s.f.-c: en línea) y omite la segunda parte de la paremia, *até que fura*, que tiene un sentido de “perforar”, “hacer un agujero”, etc. En las versiones en español, este refrán es sustituido por otro más zafio como es *No folla el burro por guapo, sino por insistente* que, más allá del significado literal, también hace referencia a la importancia de la terquedad y la tozudez a la hora de conseguir los fines y, por lo tanto, mantiene el sentido del original y, a la vez, permite mantener la reacción de Inês. Además, la referencia a la belleza del burro permite enlazar esta paremia con el tema del amor feo que se discute en la escena.

Por otro lado, como ya hemos visto, en ocasiones habrá factores extratextuales que influirán en el texto. En este fragmento, en *Amor (aún más) proverbial*, Antonia afirma que *La mujer y la osa, cuanto más fea más hermosa*, pues uno de los apodosos que recibe la actriz que interpretó el papel, Irene Alcedo, es Osa. Para hacer un guiño interno a esto, así como al hecho de que el personaje había cambiado de sexo, se reformuló la paremia *El hombre y el oso, cuanto más feo, más hermoso* por *La mujer y la osa...*, manteniendo la rima.

En cuanto a las técnicas empleadas en el fragmento, de nuevo es interesante mencionar que encontramos equivalentes acuñados como la traducción de *Ninguém diga: desta água não beberei* por *Nunca diga de este agua no beberé*, pero también modulaciones interesantes como *Quem espera sempre alcança* por *La que la sigue la consigue*, en la que se mantiene la idea de la perseverancia, pero se cambia la idea de *esperar* por *perseguir* para alcanzar el objetivo; o la creación discursiva empleada para traducir *O diabo não é tão feio como se pinta* por *La mujer y la osa, cuanto más fea, más hermosa* de la segunda versión, que en la primera se había traducido literalmente como *El diablo no es tan feo como lo pintan*.

Como tercer fragmento, elegimos otro de la misma escena, que resulta especialmente interesante porque permite observar de manera clara cómo

los factores extraespectaculares tienen un efecto directo en el resultado final de la traducción.

Situación	Isaías sigue insistiendo en cortejar a Inês a pesar de las negativas de esta.		
	APA	AP	A(AM)P
Inês	E não suponha que, apesar de pobre, não me faça bonitos presentes o meu noivo.	Y no se crean que, a pesar de ser pobre, mi prometido no me hace bonitos regalos.	Y no crea que, a pesar de ser pobre, mi novio no me hace bonitos regalos.
Isaías	É! Quem cabras não tem e cabritos...	Isaías.- Claro. El hijo de la cabra... Isaac.- Es el cabrón.	Ya. El padre de la cabra es el cabrón.
Inês	Insulta-o?	¿Lo insultan?	¿Lo insulta?
Isaías	Cão danado, todos a ele! Pois eu havia de insultá-lo, senhora?	Isaac.- Todos hacen leña del árbol caído. Isaías.- ¿Por qué deberíamos insultarlo?	Todos hacen leña del árbol caído. ¿Por qué lo tendría que insultar?
Inês	Se estivesse calado...		Si se callara la boca...
Isaías	Sim, senhora: em boca fechada não entram mosquitos... mas é que o seu futurozinho me interessa...		Ya lo sé: en boca cerrada no entran moscas... pero es tu futuro lo que me interesa.
Inês	Muito obrigada.		Gracias.
Isaías	Não há de quê. [...] Ouça-me; quem me avisa meu amigo é; quem à boa árvore se chega, boa sombra o cobre.		No hay de qué. [...] Escúchame: quien avisa no es traidora y quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija.
Inês	Mesmo por já estar no caso de me dar conselhos, é que o não quero para marido.	Sea como fuere, no los quiero como maridos.	Precisamente por estar en posición de darme algún consejo, no la quiero como mujer.

Isaías	Se eu fosse jovem, não me havia de aceitar, por estar no caso de os receber. Preso por ter cão e preso por não ter!...		Si fuera joven, no tendrías por qué aceptarlos, porque estaría en edad de recibirlos. Unos por otros y la casa sin barrer.
Inês	Não desejo enfiar de novo...		No me gustaría enviudar de nuevo tan pronto.
Isaías	Vaso ruim não quebra...		Bicho malo nunca muere.
Inês	Desengana-se, senhor: não são os seus ditados que me hão de fazer mudar de resolução!		No se preocupe, señora. Sus refranes no me harán cambiar de opinión.
Isaías	Talvez façam, talvez!... Devagar se vai ao longe... [...]		Quizá lo hagan. Pasito a pasito se hace el camino... [...]
Inês	[...] Mas se me faltasse esse noivo, outros rapazes há que me têm feito pé-de-alferes.	[...] Pero si ese hombre me faltara, otros hombres me han estado pretendiendo.	[...] Pero si mi novio me faltara, hay otros muchachos que me han tirado la caña.
Isaías	Águas passadas não movem moinhos!	Isaac. - Agua pasada no mueve molino.	Agua pasada no mueve molino.

Tabla 5. Fragmento de la escena III.

El aspecto más destacable del fragmento es el alto número de omisiones (marcadas en gris en la tabla) que pueden observarse en la primera versión de la obra. Esto vino motivado, como hemos comentado anteriormente, por una falta de tiempo por parte de la compañía a la hora de ensayar la obra, lo que obligó a alterar el texto para cumplir con la fecha de estreno. Más aún, no solamente se omitieron réplicas, sino que otras se fusionaron, como puede verse en las del personaje de Inês. Este es un ejemplo claro de cómo los factores extratextuales influyen directamente en el proceso de traducción, y cómo estos se plasman en el TM en forma de técnicas.

Por otro lado, tal y como ocurría en el fragmento anterior, encontramos otro juego de palabras con una paremia: *Quem cabras não tem e cabritos...*, versión de *Quem cabritos vende e cabras não tem, dalgum lado lhe vem*. Este refrán se usa para hacer referencia a quienes se enriquecen de forma ilícita, de ahí que Inês lo considere un insulto. Sin embargo, en español, en lugar de emplear el equivalente *Los que cabras no tienen y cabritos venden, ¿de dónde les vienen?*, se optó por un refrán inventado, haciendo referencia al supuesto linaje del novio de Inês para mantener la referencia a la *cabra* del original, pero usando *cabrón* en vez de *cabrito* para mantener el insulto velado.

En cuanto a las técnicas usadas, como ya hemos señalado, uno de los factores interesantes es el alto número de omisiones que se observan en la primera versión y que se dan de forma generalizada en toda la obra, como observamos en los resultados (véase Tabla 7), que se han traducido con distintas técnicas en la segunda versión, algunas de las cuales procedemos a comentar. Entre los equivalentes acuñados encontramos paremias como *Em boca fechada não entram mosquitos* por *En boca cerrada no entran moscas*, *Vaso ruim não quebra* por *Bicho malo nunca muere* o *Águas passadas não movem moinhos* por *Agua pasada no mueve molino*. Igualmente, encontramos también dos técnicas más libres: una creación discursiva, usada en la traducción ya mencionada de *Quem cabras não tem e cabritos...* por *El hijo de la cabra es el cabrón*, y una modulación en la traducción de *Preso por ter cão e preso por não ter* por *Unos por otros y la casa sin barrer*, pues mientras que en la primera denota una culpa individual, en la segunda es compartida.

Por último, analizamos un fragmento de la escena VII, escena final de la obra. Este nos permite profundizar, como en la tabla 4, en una serie de encadenamientos entre las paremias de Isaías y las réplicas de Inês, lo que obliga a introducir modificaciones.

Situa- ción	Inês, al saber que su novio le ha abandonado, acepta casarse con Isaías, pero antes lo hace sufrir obligándole a no decir proverbios durante media hora.		
	APA	AP	A(AM)P
Inês	Como assim?! Era o que faltava! Há de falar pelos cotovelos!	¿Cómo? Lo que faltaba. ¡Hay que hablar por los codos!	¿¿Qué?! ¡Lo que faltaba! Tiene que hablar por los codos.
Isaías	Isso é um pouco difícil: o costume faz lei...	Eso es un poco difícil: la costumbre hace ley.	Eso es un poco difícil: la costumbre hace la ley...
Inês	Ai, que escapou-lhe um!	Ay, se le acaba de escapar uno.	Se le acaba de escapar uno.
Isaías	Pois o que quer? A continuação do cachimbo...	Isaac. - Pero ¿qué quiere? Isaías. - Mejor será que nos calleemos, que en boca cerrada, no entran moscas.	¿Y qué querías? La que no está hecha a bragas, las costuras le hacen llagas.
Inês	Faz a boca torta, já duas vezes.	Les ha perdido la boca dos veces.	Me acaba de hacer llagas en los oídos.
Isaías	Nas três o diabo as fez.	Por la boca muere el pez.	Pues no hay dos sin tres.
Inês	Ai, ai, ai! Vamos muito mal!	¡Ay, ay, ay! Vamos muy mal.	¡Ay, ay, ay! Vamos muy mal.
Isaías	Mas não tínhamos ainda entrado em campo... Aqueles foram ditos de propósito. Agora sim! Agora é que são elas!	Isaac. - Pero aún no hemos entrado en harina. Aquellos los dijimos queriendo. Isaías. - ¡Ahora sí! Ahora nos quedamos más callados que unos santos.	Pero si aún no habíamos entrado en harina. Aquellos fueron dichos aposta. Ahora sí. Ahora estaré más callada que una santa.

Inês	Outro!	¡Otro!	¡Otro!
Isaías	Protesto! “Agora é que são elas” nunca foi anexim. A César o que é de César!	Isaías e Isaac.- ¡Protestamos! Isaías.- «Más callados que unos santos» nunca ha sido un refrán. Isaac.- ¡Al César lo que es del César!	¡Protesto! «Más callada que una santa» nunca ha sido un refrán. Al César lo que es del César y a la Antonia lo que es de la Antonia.
Inês	O senhor vai perder... [...] Aceita o desafio? (Pausa) Então? Diga alguma coisa...	Me temo que van a perder... [...] ¿Aceptan el desafío? (pausa) ¿Y bien? Digan algo...	Me temo que va a perder. [...] ¿Acepta el reto? (pausa). Bien. Diga algo.
Isaías	O que hei de dizer... senão... que gosto muito da senhora... e...	Isaac.- Lo que tenemos que decir... Isaías.- ...es que... Isaac.- ...nos gusta usted mucho y....	Lo que quiero decir... es que... te quiero mucho y...
Inês	Pois diga: vai tantas vezes o cântaro à fonte, que lá fica.	Pues entonces digan: «Tanto va el cántaro a la fuente que al final se queda allí».	Pues diga: «Tanto va el cántaro a la fuente que al final se queda ahí».
Isaías	Não me provoque, senhora, não me provoque!	No nos provoque, señora, no nos provoque.	No me provoques, no me provoques.
Inês	Cada qual puxa a brasa para sua sardinha...	Cada cual arrima la brasa a su merluza.	Cada uno arrima la brasa a su merluza.
Isaías	Brasa! Sardinha! Oh! Que suplicio!	Isaac.- ¡Brasa! ¡Merluza! ¡Oh! ¡Qué suplicio!	¡Brasa! ¡Merluza! ¡Oh! ¡Qué suplicio!

Tabla 6. Fragmento de la escena VII.

Uno de los aspectos más destacables que considerar es que la obra es una comedia y, por tanto, muchas decisiones se tomaron para generar humor, aunque esto supusiera cambios en el TM (como hemos expuesto en el

apartado 3.1., son muchos los autores que defienden que el prisma funcionalista es el indicado para la TT, más en el caso de las comedias). Esto puede verse de forma clara en *Amor (aún más) proverbial* y, en concreto, en la traducción de la paremia enunciada por Isaías *A continuação do cachimbo [faz a boca torta]*, cuya traducción literal es *Fumar mucho en pipa [hace que la boca se tuerza/se equivoque]*, y la respuesta de Inês, que dice *Faz a boca torta, já duas vezes*, es decir, se produce un juego de palabras para afirmar que la boca le ha perdido por segunda vez al decir un refrán. Como comentábamos, en la segunda versión se optó por una solución completamente alejada del original (una creación discursiva) al utilizar el refrán *La que no está hecha a bragas las costuras le hacen llagas* y la respuesta *Me ha hecho llagas en los oídos*, una solución que implica un cambio de sentido, pues mientras que la paremia original habla de la fuerza de la costumbre, la segunda implica lo contrario: que quien no acostumbra a hacer algo le cuesta más. Es interesante comparar esta traducción con la de la primera versión, donde se empleó *En boca cerrada no entran moscas*, que mantiene la referencia a la boca, aunque también se aleja del sentido del proverbio original. Esto permite una respuesta de Inês similar a la original, pues responde *les ha perdido la boca dos veces*.

Por otro lado, para mantener el mencionado tono cómico de la obra, ambas traducciones se desvían del original en el momento en que Inês intenta hacer que Isaías diga refranes cuando lo tiene prohibido si quiere casarse con ella. Si bien en el original esta utiliza paremias reales en portugués para provocarle, como *Cada qual puxa a brasa para sua sardinha o Tanto vai o cântaro à fonte, que lá fica* —siendo este es una mezcla de dos versiones de la misma paremia: *Tantas vezes vai o cântaro à fonte que [um dia] lá deixa a asa* y *Tanto vai o pote à bica que um dia lá fica*—, en español se jugó con la idea de que Inês dice refranes incorrectos para forzar a Isaías a corregirlos y, con ello, faltar a su palabra. Así, el primero se traduce en ambas versiones como *Cada cual arrima la brasa a su merluza*, mientras que el segundo se ha traducido literalmente como *Tanto va el cântaro a la fuente que al final se queda allí (ahí en la segunda versión)*, lo que genera refranes incorrectos en español en los dos casos.

Así, este fragmento es un ejemplo claro de cómo la intencionalidad del traductor y los factores de representabilidad y funcionalismo se reflejan en la traducción. Esto se observa en el uso de la traducción literal y la creación

discursiva para crear paremias incorrectas en español, como hemos señalado en el párrafo anterior, o incidir en la comicidad de la obra, como es el caso del primer ejemplo comentado. Dicho esto, el equivalente acuñado sigue siendo la principal solución a la hora de traducir, como *O costume faz lei* por *La costumbre hace ley* o *A César o que é de César* por *Al César lo que es del César*. Con todo, nos gustaría comentar el caso de la paremia *Nas três o diabo as fez*, respuesta a la réplica *Faz a boca torta, já duas vezes*: mientras que en la segunda versión se emplea el equivalente *No hay dos sin tres*, que pone el énfasis en que el error se ha cometido dos veces, en la primera se usa *Por la boca muere el pez*, una creación discursiva que traslada el énfasis a la boca. Este ejemplo permite observar de forma muy interesante cómo, incluso aplicando técnicas enmarcadas en métodos de traducción antagónicos, la solución traductora puede producir un efecto muy similar.

Como cierre al presente apartado expondremos nuestros resultados de análisis cuantitativo de técnicas de traducción. En total, hemos localizado 104 paremias en el TO. Igualmente, como hemos comentado al inicio de este punto, de las 20 técnicas de la propuesta de Martí Ferriol, hemos detectado seis entre ambas traducciones.

Técnicas	N.º de casos AP	N.º de casos (AM)P
Traducción literal	9	5
Equivalente acuñado	31	57
Omisión	41	0
Descripción	2	3
Modulación	12	17
Creación discursiva	9	22

Tabla 7. Resultados de análisis de técnicas.

Como podemos observar, los resultados, aunque similares en algunos puntos, difieren de manera significativa en ciertos aspectos. En la primera versión, la técnica principal ha sido la omisión (41 casos). Como expusimos en el apartado 4.3. y comentamos en el análisis, el alto grado de omisiones en la primera traducción se debió a la necesidad de reducir los ensayos. Tras esta, la segunda más usada es el equivalente acuñado (32 casos). En contraste

con estas dos soluciones, encontramos números de casos muchos menores en el resto de técnicas localizadas. La tercera más utilizada en esta versión es la modulación (12 casos). A esta le siguen dos técnicas que se encuadran en los dos métodos opuestos: la creación discursiva y la traducción literal (9 casos cada una). Finalmente, la técnica menos empleada en esta versión es la descripción (2 casos).

En cuanto a la segunda versión, en esta no ha habido ninguna omisión, es decir, todas las paremias del original se mantienen de una forma u otra. Así, la técnica más usada es el equivalente acuñado (57 casos). La segunda es la creación discursiva (22 casos), seguida de la modulación (17 casos). Las dos últimas técnicas en orden de frecuencia son la traducción literal (5 casos) y la descripción (3 casos), números similares a la versión anterior. En la siguiente gráfica mostramos estos resultados de forma visual:

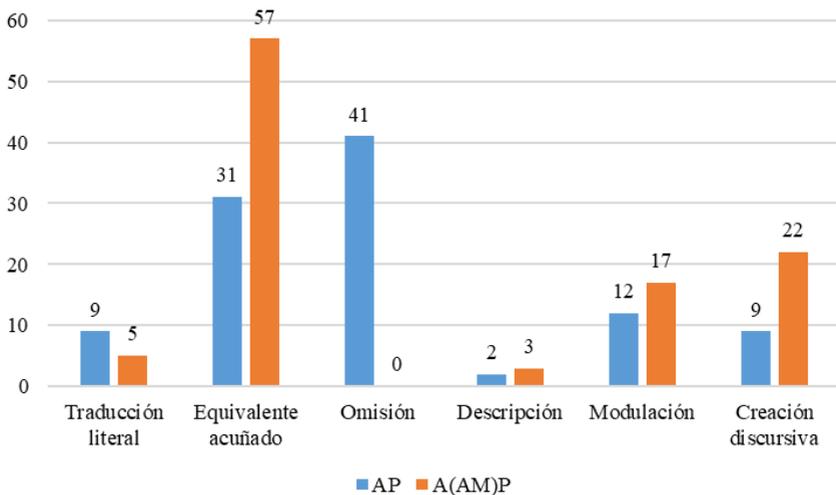


Imagem 3. Técnicas utilizadas en las traducciones de *Amor por anexins*.

Como observamos, la principal diferencia entre ambas versiones radica en el alto número de paremias omitidas en la primera versión que en la segunda se mantuvieron. Estas diferencias son más evidentes si observamos los resultados en cuanto al método de traducción, concepto que Martí Ferriol define como la forma en que se aborda un encargo de traducción, tanto antes de

su aceptación como durante la propia traducción (2006: 36) y que “es el resultado del empleo, consciente o inconsciente, de una serie de normas y técnicas de traducción” (2010: 94) —recordamos que el autor enmarca sus técnicas según su pertenencia al método literal, a la zona intermedia o al método interpretativo-comunicativo—.

Método	N.º de casos AP	N.º de casos A(AM)P
Literal	40	62
Zona intermedia	43	3
Interpretativo-comunicativo	21	39

Tabla 8. Resultados de análisis a nivel de método de traducción.

Así, ambas traducciones muestran una tendencia hacia el método literal en cuanto a la TP, mientras que las soluciones intermedias solo destacan en la primera versión por las ya comentadas omisiones. En la segunda traducción, el gran número de paremias omitidas parece repartirse de forma más o menos equilibrada entre el método literal y el interpretativo-comunicativo. Esto vendría a discutir la consideración sobre la *imposibilidad* de traducir paremias literalmente y pondría los resultados en línea con la investigación de Martínez Sierra (2017).

6. Conclusiones

En este artículo hemos hablado sobre cómo la practicidad y los factores extra-textuales que rodean a la TT tienen un efecto directo en el texto final. Este hecho queda patente en nuestro análisis de las dos versiones en español de *Amor por anexins*, pues nos ha permitido comprobar cómo diversos factores (como las necesidades de cumplir con los plazos de representación, la presencia de más o menos actores en una compañía o incluso las características de los espacios donde se representa la obra) afectan al TM.

Por otro lado, nuestro análisis de las técnicas empleadas en la traducción de las paremias del portugués al español revela datos interesantes. Ya en el apartado 2 recogíamos que, aun con la concepción de muchos autores acerca de la imposibilidad de traducir literalmente estas UF debido a su

idiomaticidad y carga metafórica, estudios como el de Martínez Sierra (2017) afirman que la traducción literal entendida no como técnica, sino como método, es más común de lo que parece. Nuestro análisis corrobora dicha afirmación, al ser el equivalente acuñado la segunda técnica más utilizada en la primera traducción —solo superada por la omisión, consecuencia de la necesidad de acortar la obra por los comentados factores prácticos y extra-textuales— y la más empleada en la segunda. Si observamos, no obstante, que opciones más propias del método interpretativo-comunicativo (la modulación y la creación discursiva) también se utilizan con relativa regularidad en la traducción, ya sea para mantener elementos de las paremias originales, para incidir en la faceta humorística de la obra o por falta de equivalentes entre lenguas.

Sea como fuere, a partir del cumplimiento de los objetivos marcados al comienzo de este trabajo —recordamos, analizar tanto los factores que participaron en la toma de decisiones al traducir como las técnicas empleadas en la traducción de las paremias de las dos versiones al español de la obra—, creemos poder incidir en la importancia de conocer las condiciones de producción de una traducción para entender mejor el porqué de las soluciones tomadas, algo que cobra mayor valor al tratarse aquí de un caso peculiar en el que la misma obra se tradujo dos veces por el mismo traductor. Igualmente, este análisis permite observar mejor la importancia del prisma funcionalista tanto en la TP como la TT, pues es precisamente la función del texto lo que ha motivado la toma de determinadas decisiones, como queda patente en el análisis cualitativo.

De cara a futuras investigaciones, consideramos que este tipo de análisis de enfoque mixto permite un acercamiento más profundo en lo que se refiere a estudios descriptivos de traducción, razón por la cual pensamos que este podría ser interesante no ya solo para otros estudios sobre TT, sino de otras modalidades de traducción. Por otro lado, dadas las limitaciones de nuestro trabajo —se trata de un estudio de caso que se ciñe a una única obra traducida dos veces por un solo traductor—, no podemos extrapolar los resultados. Así, creemos que serían interesantes futuras investigaciones acerca de la TP que puedan aportar más datos para validar las *tendencias* —concepto entendido como el uso regular de una serie de estrategias determinadas tomadas a lo largo del tiempo por uno o más traductores frente a

casos similares dentro de unos parámetros socioculturales determinados (Martínez Sierra 2011: 166-167)— observadas en la presente investigación, ya sean como parte de estudios relacionados con la TT como con otro tipo de traducciones.

Referencias bibliográficas

- ARMADA, Arturo. (1987) “La firma del teatro.” *El País*. 19 de abril de 1987. Versión electrónica: https://elpais.com/diario/1987/04/19/cultura/545781604_850215.html.
- BAGHDASARIÁN, Hasmik. (2017) “Algunas consideraciones en torno a los procedimientos de traducción de refranes y proverbios.” *Alea* 19, pp. 494-509.
- BAKER, Mona. (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge.
- BERENGUER, Ángel. (2002) “Sobre el texto dramático y su representación escénica.” *Las Puertas del Drama* 10, pp. 10-19.
- BOQUERA MATARREDONA, María. (1994) “La traducción al español de paremias en *The pickwick papers*: refranes y proverbios.” *Paremia* 3, pp. 89-96.
- BUERO VALLEJO, Antonio. (1974) *El concierto de san Ovidio/La fundación*. Madrid: Espasa Calpe.
- CARRERO MARTÍN, José Fernando & Alejandro L. Lapeña. (2020) “Entre la página y la escena. ¿Dónde encuadrar la traducción teatral?” *Sendebarr* 31, pp. 373-394.
- CARVALHO, Paulo Eduardo. (1999) “Pérolas, esferas e círculos: a tradução de teatro.” En: *Teatro. Escritos 2: Está tudo bem com o teatro em Portugal*, pp. 50-70.
- COBELO, Silvia. (2011) “La traducción de proverbios y la búsqueda de equivalencia.” *Tópicos del seminario* 25, pp. 85-111.
- COBETA MELCHOR, María del Mar. (2000) “En torno a la traducción de paremias.” En: Casal Silva, María Luz; Conde Tarrío, Germán; Jesús Lago Garabatos; Laura Pino Serrano & Nuria Rodríguez Pedreira (coords.) 2000. *La lingüística francesa en España camino del siglo XXI*. Madrid: Arrecife, pp. 263-270.
- COSSA, Roberto. (2004) “¿El que escribe teatro —y solo teatro— es un escritor?” *Las Puertas del Drama* 20, pp. 14-15.
- GITLITZ, David. (1989) “Confesiones de un traductor.” *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, pp. 45-52.

- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; Carlos Fernández Collado & María del Pilar Baptista Lucio. (2010) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- HURTADO, Amparo. (2001) *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LALIBERTÉ, Michèle. (1995) “La problématique de la traduction théâtrale et l’adaptation au Québec.” *Meta* 4:40, pp. 519-528.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2016) *A pie de escenario. Guía de traducción teatral*. Valencia: JPM.
- LEVIN, Orna Messer. (2008) “Teatro de papel - certa dramaturgia de Artur Azevedo.” *Remate de Males* 28:1, pp. 43-52.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. (2006) *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Castellón: Universitat Jaume I. Tesis doctoral.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. (2010) *Cine independiente y traducción*. Valencia: Editorial Tirant.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis. (2013) *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2011) “De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual.” *Estudios de Traducción* 1, pp. 151-170.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2017) “La traducción literal en el ámbito audiovisual. Método y técnica.” *CLINA. Revista interdisciplinaria de traducción, interpretación y comunicación intercultural* 3:1, pp. 13-34.
- MATTEINI, Carla. (2008) “La traducción teatral.” En: Tortosa, Virgilio (ed.) 2008. *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 471-485.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A textbook of translation*. Nueva Jersey: Prentice Hall. Citado por la traducción española de Virgilio Moya: *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- OLIVA, César & Francisco Torres. (1990) *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia. (1988) *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*. Madrid: Editorial Complutense.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia. (1990) “La traducción al español de algunas paremias francesas.” En: Raders, Margit & Juan Conesa (eds.) 1990. *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre de 1988*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 145-150.

- SEVILLA MUÑOZ, Julia & Carlos Alberto Crida Álvarez. (2013) “Las paremias y su clasificación.” *Paremia* 22, pp. 105-114.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia & Teresa Quevedo Aparicio. (1995) “Didáctica de la traducción al español de paremias francesas.” *Didáctica* 7, pp. 133-148.
- SEVILLA MUÑOZ, Manuel. (2015) “Condicionantes textuales en la traducción fraseológica y paremiológica.” *Paremia* 24, pp. 95-107.
- UGARTE, Xus. (2001) “A *perro viejo no cuz cuz*: criteris de traducció paremiològica en quatre versions de *La Celestina*.” *Quaderns. Revista de traducció* 6, pp. 133-145.
- VARIOS autores (Real Academia Española). (s.f.-a) “Refrán.” *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión electrónica: <<https://dle.rae.es/refr%C3%A1n>>.
- VARIOS autores (Real Academia Española). (s.f.-b) “Proverbial.” *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión electrónica: <<https://dle.rae.es/proverbial?m=form>>.
- VARIOS autores (Aulete). (s.f.-c) “Dar.” *Dicionário Caldas Aulete*. Versión electrónica: <<https://www.aulete.com.br/dar>>.
- VIEIRA SANSEVERINO, Antônio Marcos & Rodrigo César Dias. (2022) “Entre pragas y adágios: *Amor por anexins*, de Arthur Azevedo, e suas implicações paródicas.” *Miscelânea* 31, pp. 25-48.
- WILKINSON, David & Peter Birmingham. (2003) *Using Research Instruments. A Guide for Researchers*. Londres: Routledge.
- WILLIAMS, Jenny & Andrew Chesterman. (2002) *The Map – A Beginner’s Guide to Doing Research*. Londres: Routledge.

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

ALEJANDRO L. LAPEÑA es doctor por la Universidad de Granada con la tesis *Traducir un arte vivo: bases para un nuevo modelo de análisis traductológico del texto teatral*. Asimismo, ha colaborado con los proyectos TETRA (*Teatro e Tradução*) de la Universidade de Lisboa y EMOTHE (*Classics Of Early Modern European Theatre*) de la Universitat de València (en este caso, como traductor). En 2016 publicó su libro *A pie de escenario: guía de traducción teatral*. Igualmente, cuenta con numerosas publicaciones académicas en torno a la traducción del teatro. Como traductor teatral, cuenta con alrededor de 30 obras estrenadas en el ámbito universitario, aficionado y semiprofesional o

publicadas en los sectores editorial y filológico, así como sobretituladas para festivales, entre las que destacan *Castro* y *Auto de la barca del infierno* para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. También es traductor audiovisual y jurado.

ALEJANDRO L. LAPEÑA holds a PhD from Universidad de Granada for his thesis *Traducir un arte vivo: bases para un nuevo modelo de análisis traductológico del texto teatral*. He has collaborated with the TETRA (Teatro e Tradução) project at Universidade de Lisboa and the EMOTHE (Classics of Early Modern European Theatre) project at Universitat de València, in the latter as a translator. In 2016, he published *A pie de escenario: guía de traducción teatral*. He has also authored several publications on theatre translation. As a theatre translator, he has translated nearly 30 plays, which have been performed at universities, at amateur or semi-professional levels, or published in literary and philological circles. He has also provided surtitles for plays at theatre festivals, most notably *Castro* and *Auto de la barca del infierno* for the Almagro International Festival of Classical Theatre. Additionally, he is an audiovisual and sworn translator.

JOSÉ FERNANDO CARRERO MARTÍN es doctor por la Universitat de València y profesor en esta institución. Además, es miembro del grupo de investigación CiTrans (Comunicación Intercultural y Traducción). Ha trabajado como traductor profesional y cuenta con experiencia en los ámbitos de la traducción técnica, turística y la interpretación. Además, ha colaborado como codificador de textos para el proyecto CORPES XXI (Corpus del Español del Siglo XXI) de la Real Academia Española de la Lengua (equipo de la Universitat de València). También ha sido miembro de las juntas directivas de la Asociación Española de Traductores e Intérpretes en Formación (AETI) y La Xarxa –Red de Traductores e Intérpretes de la Comunitat Valenciana. Sus principales líneas de investigación son la traducción audiovisual y su historia, los estudios descriptivos de traducción y el ámbito profesional de la traducción.

JOSÉ FERNANDO CARRERO MARTÍN holds a PhD from Universitat de València, where he is also a lecturer. He is a member of the CiTrans (Comunicación Intercultural y Traducción) research group and has extensive experience as a professional translator, specialising in technical and touristic translation

as well as interpreting. Additionally, he collaborated as a text encoder for the CORPES XXI (Corpus del Español del Siglo XXI) Project of the *Real Academia Española de la Lengua* (as part of the team from Universitat de València). He has served on the boards of the *Asociación Española de Traductores e Intérpretes en Formación* (AETI) and *La Xarxa, Red de Traductores e Intérpretes de la Comunitat Valenciana*. His primary research areas include audiovisual translation and its history, descriptive translation studies, and the professional context of translation.