

# MON

Monografías de Traducción e Interpretación  
Monografies de Traducció i d'Interpretació  
Monographs in Translation and Interpreting  
Monographies de Traduction et d'Interprétation  
Monographien zur Translation

# TI

17  
2025

## Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives

La traducción del teatro.  
Representabilidad  
y recepción desde  
perspectivas interculturales

Susan Bassnett &  
Catalina Iliescu-Gheorghiu (eds.)

ISSN-e 1989-9335  
ISSN 1889-4178

Universitat d'Alacant - Universitat Jaume I - Universitat de València

**General Editor / Director**

Robles Sabater, Ferran (Universitat de València).

**Managing Editor / Secretaria**

Iliescu-Gheorghiu, Catalina (Universitat d'Alacant).

**Managing Editor / Secretario**

Martínez-Carrasco, Robert (Universitat Jaume I).

**Editorial Board / Comité de Redacción**

Alarcón Navío, Esperanza (Universidad de Granada); Botella Tejera, Carla María (Universitat d'Alacant); Campos Martín, Natalia (Universitat de València); Chabert, Alicia (Universitat Jaume I); Corpas Pastor, Gloria (AIETI - Universidad de Málaga); Farrés Puní, Ramon (Universitat Autònoma de Barcelona); Iliescu-Gheorghiu, Catalina (Secretaria - Universitat d'Alacant); Martínez-Carrasco, Robert (Secretario - Universitat Jaume I); Martínez-Gómez Gómez, Aída (John Jay College - City University of New York); Munday, Jeremy (University of Leeds); Robles Sabater, Ferran (Director - Universitat de València).

**Board of Advisors / Comité Científico**

Agost Canós, Rosa (U. Jaume I); Alvstad, Cecilia (Østfold U. College); Baker, Mona (U. of Manchester); Brumme, Jenny (U. Pompeu Fabra); Cacheiro Quintas, Laura (U. de Rouen); Castro, Olga (U. of Warwick); Chesternan, Andrew (U. of Helsinki); Delisle, Jean (U. d'Ottawa); Dimitriu, Rodica (U. Alexandru Ioan Cuza); Franco Aixelá, Javier (U. d'Alacant); Gambier, Yves (U. of Turku); Gile, Daniel (U. Paris 3 Sorbonne Nouvelle); Hatim, Basil (American U. of Sharjah); Ladmiral, Jean-René (U. Paris X - Nanterre); Mason, Ian (Heriot Watt U.); Pöckl, Wolfgang (U. Innsbruck); Rouz, David ar (U. Rennes 2); Vandaele, Sylvie (U. de Montréal); Venuti, Lawrence (Temple U.); Vidal Claramonte, África (U. de Salamanca); Wotjak, Gerd (U. Leipzig).

**Board of Referees for this issue / Comité Evaluador para este número**

Abad Colom, María (Oslo Metropolitan U.); Albu, Rodica (U. "Alexandru Ioan Cuza" din Iași); Badulescu, Dana (U. "Alexandru Ioan Cuza" din Iași); Balatchi, Raluca-Nicoleta (U. "Ștefan cel Mare" din Suceava); Ballesteros Dorado, Ana Isabel (U. CEU San Pablo); Bassnett, Susan (U. of Glasgow); Bueno García, Antonio (U. de Valladolid); Cogeau, Oana (U. "Alexandru Ioan Cuza" din Iași); Espejo Romero, Ramón (U. de Sevilla); Ezpeleta Piorno, Pilar (U. Jaume I); Fernández Rodríguez, Áurea (U. de Vigo); Fortea Gil, Carlos (U. Complutense de Madrid); De Francisci, Enza (U. of Glasgow); García Valero, Benito (U. d'Alacant); Igareda González, Paula (U. Pompeu Fabra); Juan Penalba, Joaquín (U. Miguel Hernández); Kahmann, Andrea (U. Federal de Pelotas); Kampert, Magdalena (U. of Glasgow); Lambert, José (Katholieke U. Leuven); Luna Sellés, María Carmen (U. Complutense de Madrid); Marcillas Piquer, Isabel (U. d'Alacant); Marinetti, Cristina (Cardiff U.); Mateo Martínez Bartolome, Marta (U. de Oviedo); Martínez Martínez, Susana (U. de Brasília); Miguel Alfonso, Ricardo (U. de Castilla-La Mancha); Muñoz Martín, Ricardo (U. di Bologna); Ogea Pozo, María del Mar (U. de Córdoba); Oncins Noguer, Estel-la (U. Autònoma de Barcelona); Paramos Cebey, María del Mar (U. de Brasília); Parlog, Hortensia (U. de Vest din Timișoara); Pereira Rodríguez, Ana María (U. de Vigo); Punga, Loredana (U. de Vest din Timișoara); Radulescu, Dornica (Washington and Lee U.); Sanderson, John (U. d'Alacant); Serrano Bertos, Elena (U. d'Alacant); Solum, Kristina (Oslo Metropolitan U.); Tortosa Garrigós, Virgilio (U. d'Alacant); Zaro Vera, Juan Jesús (U. de Málaga).

**Coordinador web y OJS:**

Martínez-Carrasco, Robert (Universitat Jaume I)

Número de artículos propuestos para Monti 17 (2025 / Number of contributions submitted to Monti 17 (2025):

Treinta y siete / Thirty-seven.

Número de artículos aceptados en Monti 17 (2025) / Number of articles accepted in Monti 17 (2025):

Dieciséis / Sixteen (43 %).

La revista *MonTi* está indexada en / *MonTi* is indexed in:

BITRA, Carhus Plus+, Dialnet, ESCI (Web of Science); DICE, ERIH-PLUS, FECYT, ISOC, Latindex, Redalyc, Scopus & TSB.

**Website:** <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti>

*MonTi* ha recibido ayudas económicas de la Universitat d'Alacant (Facultad de Filosofía y Letras), de la Universitat Jaume I (Vicerectorat d'Investigació) y de la Universitat de València (Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, Departament de Filologia Francesa i Italiana, Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Publicacions de la Universitat d'Alacant  
03690 Sant Vicent del Raspeig  
publicaciones@ua.es  
<https://publicaciones.ua.es>  
Teléfono: 965 903 480

© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant  
Universitat Jaume I  
Universitat de València

ISSN-e 1989-9335  
ISSN 1889-4178  
Dipòsit legal: A-257-2009

Composició:  
Marten Kwinkelenberg

*MonTI* está editada por las universidades de Alicante (Departamento de Traducción e Interpretación), Jaume I (Departament de Traducció i Comunicació) y València (Departaments de Filologia Anglesa i Alemanya, de Filologia Francesa i Italiana i de Teoria dels llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

BASSNETT, SUSAN & CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU (EDS.)

## MONTI 17 (2025)

THEATRE TRANSLATION. PERFORMABILITY AND RECEPTION FROM  
INTERCULTURAL PERSPECTIVES

LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO. REPRESENTABILIDAD Y RECEPCIÓN  
DESDE PERSPECTIVAS INTERCULTURALES

UNIVERSITAT D'ALACANT  
UNIVERSITAT JAUME I  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

## ÍNDICE

<i>Susan Bassnett &amp; Catalina Iliescu-Gheorghiu</i> Theatre translation: evolutions across time, space and tradition.....	8
<i>Susan Bassnett &amp; Catalina Iliescu-Gheorghiu</i> La traducción del teatro: evoluciones en tiempo, espacio y tradición .....	27
<i>Susana Schoer-Granado</i> <i>Antígonas</i> pero no antagónicas: cuando una traducción de teatro se convierte en un original .....	46
<i>Elmira Soleimanirad</i> Theatre translation in Iran: a historical overview .....	77
<i>Daniela Hăisan</i> Doctoral research on theatre translation in Romanian universities in the 21th century: an overview.....	105
<i>Purificación Ribes Traver</i> The Spanish reception of Molina Foix and Plaza's 1992 version of <i>The Merchant of Venice</i> : a reassessment.....	137
<i>José María Santos Rovira &amp; Magdalena Coll</i> Actitudes lingüísticas en traducciones al español y al portugués de <i>Pygmalion</i> .....	166

*Alejandro L. Lapeña & José Fernando Carrero Martín*

‘Abra a torneira dos anexins, ditados, rifões, sentenças, adagios e proverbios...’: la traducción de paremias en dos versiones de *Amor por anexins* de Artur Azevedo ..... 196

*Vasiliki Misiou*

Who’s afraid of Caryl Churchill’s *Top Girls*? Marietta Rialde and ‘feminist’ theatre in translation in 1980s Greece ..... 231

*Jorge Braga Riera*

Gender dynamics in theatrical retranslation: women’s roles in English versions of *Fuente Ovejuna* ..... 259

*Ruth Bohunovsky*

What happened after Nora left the Doll’s House and came to Brazil: Elfriede Jelinek’s theatre texts in Brazil and the translator as dramaturg .. 291

*Miguel Cisneros Perales*

4.48 *Psychosis* en España: traducción, representación, recepción y género ..... 322

*Elisabet Pérez-Heredia & Gora Zaragoza-Ninet*

La (no) traducción del teatro sufragista anglófono en España: hacia una propuesta para su recuperación ..... 352

*Alinne Balduino P. Fernandes*

What’s a cottage to you? The case of Stacey Gregg’s *Override* on the Brazilian stage ..... 379

*Stefania Taviano*

Translating disability on Stage: resistant performances ..... 404

<i>María Luján Rubio, Ana María Rojo López &amp; Marina Ramos Caro</i> La audiodescripción de danza: un análisis del proceso basado en entrevistas con profesionales.....	430
<i>Iván Villanueva-Jordán &amp; César Sangay Torres</i> Textualidades sónicas y traducción: trayectos interlingüísticos y transmodales del musical de teatro <i>La cage aux folles</i> .....	465
<i>Pierre Robaux</i> Traduire une chanson de comédie musicale ou la nécessité d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle.....	494
Aims / Objetivos / Objectius.....	525

Recibido / Received: 02/02/2025  
Aceptado / Accepted: 01/03/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.01>

Para citar este artículo / To cite this article:

BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU. (2025) "Theatre translation: evolutions across time, space and tradition." In: 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. 8-26.

## THEATRE TRANSLATION: EVOLUTIONS ACROSS TIME, SPACE AND TRADITION

SUSAN BASSNETT

[susan.e.bassnett@gmail.com](mailto:susan.e.bassnett@gmail.com)

University of Glasgow

<https://orcid.org/0000-0002-9468-9800>

CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU

[iliescu@ua.es](mailto:iliescu@ua.es)

University of Alicante

<https://orcid.org/0000-0002-4670-2767>

### Abstract

This paper aims to anchor current research on translation of and for the theatre in the evolution of modern translatology. Both terms (translation of theatre seems to allude to a finished product, while translation for the theatre encompasses the multi-modality and collectivity involved in the process), define the activity through which a play originally written in one language becomes accessible to an audience speaking another language, or even to an audience with diversity, who access through surtitles, signed languages or audio description the same theatrical product. Starting from a series of reflections on the phenomenology of theatre and the role of translation in its evolution, the authors address issues that are less explored by scholarship in order to draw a more inclusive and encompassing map of this dynamic, changing, and unfathomable field.

**Keywords:** Theatre translation. Reception. Collaborative translation. Intercultural theatre. Inclusion.



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/>.

## Resumen

Este trabajo se propone anclar en la evolución de la traductología moderna las investigaciones actuales sobre la traducción del y para el teatro. Ambos términos (la traducción del teatro parece aludir a un producto término, mientras que la traducción para el teatro abarca la multimodalidad y colectividad que interviene en el proceso) definen la actividad a través de la cual una obra de teatro escrita originalmente en una lengua se vuelve accesible a un público hablante de otra, o incluso a un público con diversidad, que accede a través de sobretítulos, lenguas signadas o audiodescripción al mismo producto escénico. Partiendo de una serie de reflexiones sobre la fenomenología teatral y el papel de la traducción en su evolución, las autoras abordan cuestiones menos profundizadas por la academia para dibujar un mapa más inclusivo y abarcador en este terreno, de por sí, dinámico, cambiante e inabarcable.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Recepción. Traducción colaborativa. Teatro intercultural. Inclusión.

## 1. Contextualization and concepts

It is fair to say that one of the success stories in the Humanities and Social Studies of the last few decades has been the development of Translation Studies. The field has grown internationally so that today right across the world there are hundreds of publications, journals, university courses, translator training programmes, ongoing conferences and workshops. The role played by translators in intercultural communication is finally being recognised and more actual translations are being undertaken, notably assisted with the contribution made by small publishers in many countries, who are perhaps more likely to take risks than the big commercial publishers.

Despite this positive outlook, of all the areas that have received critical and scholarly attention, translating for the theatre has been the least studied, though thankfully this situation of absence is starting to change. Since the special issue of *Target* on translation in the theatre (2013) edited by Cristina Marinetti, one of the few scholars whose research focusses on theatre translation, there have been more publications by scholars such as Geraldine Brodie, Massimiliano Morini, and David Johnston, to name just a few of the best known. Marinetti & De Francisci (2022) coordinated a

special issue of the journal *Translation Studies* dedicated a special issue to Translation and Performance Cultures, and recently they have collaborated on a book entitled *Translation in the Performing Arts: Embodiment, Materiality and Inclusion* (De Francisci & Marinetti 2025). This new research broadens out the idea of theatre translation to include performance and what Marinetti terms ‘performativity.’ In the introductory essay to the special issue of *Target*, Marinetti argues that the notion of performativity should be used alongside the more familiar analytical tools deriving from linguistics, semiotics and cultural analysis. In addition, a performative understanding of translation in the theatre must involve reconceptualising the role played by spectators as well as more general notions of reception.

In that same issue of *Target* there is an essay by David Johnston (2013), entitled “Professing translation. The acts-in-between.” Johnston is a well-known translation theorist, but what makes his work distinctive is that he is also an award-winning translator and creative writer. Among his many translations are plays by Calderon, Lope de Vega, Garcia Lorca and, most recently in 2024 (Johnston & Johnston 2024), Juan Mayorga. Johnson’s view of translation is that it involves:

a series of relations, of created relatedness, between embodied selves, interacting with different cognitive, affective and sensorial environments, and other equally embodied selves’ (Johnston 2013: 369).

Translation, especially in the theatre, is therefore pluralistic, involving much more than one person’s engagement with a text written by another person. Actors and audiences bring to the translated text a different cultural baggage, and the potential for new interpretations is therefore unlimited.

Johnston has developed the notion of “writing forward,” which he defines as the process whereby an act of translation grants new life to its source:

relocating it within a new stage language designed specifically to reactivate the semantic charge and hermeneutic potential of the original text (Johnston 2013: 373).

The theatre translator has first to establish a relationship with that original and then work with actors in a new theatrical context so as to highlight the potential for another kind of engagement. In his book on translating

the theatre of the Spanish Golden Age, Johnston draws attention to the importance of understanding the very different physical, political and psychological dimensions in which seventeenth century playwrights, actors and audiences operated. This then enables the translator to craft a work that will resonate with a new twenty-first century audience whilst retaining traces of the memory of the source text world. As Johnston puts it:

A play, for example, moves like a comet, through time and space, accruing new potentials for meaning and relevance as it does, until someone- a reader, a translator, a director- draws it down into their own ambit and makes it their own. Temporarily at least (Johnston 2015: 10).

Some very important points are being made here; firstly, that theatre is plastic and mobile and the movement of a play across both time and space creates the potential for new meanings. Secondly, that such potential will be realised by many more people than just one translator, since theatre is a collaborative form and involves more than one individual and thirdly, whatever claims are made on a play will only be temporary. Tastes change, aesthetic norms change, theatre practice changes and can never be fixed.

As Tony Harrison, poet and translator of Ancient Greek theatre has said, an original is fluid, and a translation is merely a static moment in that fluidity. Harrison puts it succinctly:

Translations are not built to survive, though their original survives through translation's many flowerings and decays. The illusion of pedantry is that a text is fixed. It cannot be fixed once and for all. The translation is fixed but it reinvigorates its original by its decay (Harrison 1991: 146).

This is very similar to the notion of translation as writing forward and shows how far thinking about translation in general has come from the old idea that translation involved no more than linguistic substitution across a binary divide. Translating involves more than knowledge of a language; it involves understanding both of the cultural context in which the original was first produced and of the designated target audience for which the translation is intended.

## 2. Progress and absences in the field of Translation for the Theatre

Events such as the symposium “Translating Theatre: Migrating Text(s),” held in 2010 at the University of Warwick, which brought together academics and practitioners, inspired this volume into embracing a number of present and past issues. Research throughout the past two decades has revealed several points in which theatre translation intersects migration studies and intercultural (artistic) communication, leading to a number of directions in which multidisciplinary efforts have been made. For instance, under the sociological turn Krebs (2007) envisages the translator as a social agent, whereas from the field of anthropology Perteghella (2004) proposes a frame based on “diffusion” and “osmosis.” In her descriptive anthropological model, Perteghella (2004) places the “migration of cultural bearers” (referring to the translations made or prompted by diaspora in their desire to promote their own culture) as the first means of diffusion of the cultural Other, a view shared by Rose & Marinetti (2010).

On the other hand, intercultural theatre is tackled by Pavis (1996); Espasa Borrás (2009); Ezpeleta (2007); and O’Toole (2013), but it is Marinetti (2013) whose representations of migration in contemporary theatre bring into discussion the multiple agencies that mediate reception in translated theatre. Marinetti & Rose (2013) present experiments in which she combines self-reflection and ethnography (Buzelin 2006; Sturge 2007), to analyse the scholar’s own self-involvement in the translation and staging of a play. The ethnographic methodology is also used by Madison (2011).

Later, Marinetti (2018) describes a “cross-cultural” experiment at the *Teatro delle Albe* performing in two minor languages (Romagnolo and Wolof) and constructing new identities on stage. The issue of hybridization has been tackled by Pavis (1992; 1996), or Marinetti (2018). The cultural turn has offered insights in multiculturalism and multilingualism (Komporyaly 2014); identity (Sidiropoulou 2004); cultural minority (Pavis 1992); acculturation (Taviano or Aaltonen in Coelsch-Foisner & Klein 2004); or Bourdieu’s cultural capital (O’Toole 2013). A number of issues have been addressed by the postcolonial paradigm, for instance power (Krebs based on previous work by Wolf on conflict, ideology, negotiation), dialects and heteroglossia (Carlson 2009; Marinetti 2018) Eurocentrism, otherness;

tradaptation and collaborative translation (Upton 2000; Cameron 2000; Espasa Borrás 2000; Che Suh 2002).

A series of meta-theoretical issues are being constantly discussed such as: performability (Poyatos 2008; Espasa Borrás 2009 reviewing Bassnett's contributions; Hsiung 2012); the page/stage (false?) dichotomy (Baines, Marinetti & Perteghella 2011); the translation/adaptation debate (Anderman 2005; Krebs 2013; Minier 2013 in Krebs); performativity (Marinetti 2013); metaphors (Pavis' "hourglass"; Bassnett's "labyrinth"); and methodological proposals like Eaton's (rehearsal room as a tool for research).

One of the least approached issues is children's theatre. Born from a genre (children's literature) itself marginal and non-canonical, children's theatre is even more a genre underexplored by scholarly communities. Its limited production and uneven quality in Spain, explains, but does not justify its marginalisation (Tejerina Lobo 2007: 57-58).

Gender issues (women playwrights, translators, directors and dramaturgs) have also been underexplored in relation to the foreign text and scenic product. This volume vouches for a balance in this respect. According to Aaltonen (1993; 2013), theatre translation is a collective work in which the amount of decision-making depends on each participant's power. For instance, in the British theatre praxis, the translator has been granted a professional role: to anchor the text to the present space, time and culture.

Finally, this picture is completed by a number of new realities derived from international or intercultural theatre, such as accessibility (subtitling, interpreting, signing, audio description), reception (Hardwick 2003; Wiles 2010; Hsiung 2012), or negotiation (Hardwick 2013).

### 3. Redressing imbalances

When the editors put out a call for papers for this special issue of *MonTI*, we spread the net wide, hoping to encourage contributors to send in essays reflecting some of the diverse aspects of translation and theatre and we have not been disappointed. The essays collected here include work in Spanish, French and English covering a wide range of topics. What connects these very diverse essays is an emphasis on theatre as performance and an awareness of the socio-historical context.

Within the section that contains papers reviewing translational theories, or papers describing a national theatre system and its evolution, or even reflections on transversal issues such as accessibility or gender, Schoer-Granado's work is situated on the borderline between the theoretical debate on the original and the factors that assure its singularity, and the case study dealing with the vicissitudes of *Antigone*, i.e. Hölderlin's canonical translation of Sophocles' classical text and its translations into Spanish, one of which, in particular, has a canonical vocation). The author starts from the recent taxonomic advances of Aaltonen (2010) and his tripartite classification into "introductory translations" (of a more general nature); "glossa translations" (oriented towards the dramaturge) and "staging translations" (whose addressee is the theatre company), in order to tackle the old translational dilemma that has always accompanied this literary genre: "page or stage." Today the dichotomy still exists, although some authors stress the coexistence of both purposes (a play to be read and a play to be staged), although others still separate the "literary play" from the "theatrical script." This paper's author analyses the relationship between several translations from the perspective of the "outward turn" proposed by Bassnett & Johnston (2019). Vidal Claramonte (2022) concludes that theatrical translation is a space in which the concepts of "original" and "translation" can be expanded, although the "original" is conditioned by the existence of translations, the status of the translator and author in a given context and the historical and political moment that a given culture is living.

The following two essays offer a great deal of information about two very different cultures: Iran and Romania. Elmira Soleimanirad's essay on theatre in Iran traces the gradual reception of Western theatre in Iran over time, and encounters with more traditional forms of Iranian theatre and shows the fundamental importance of translation over a transformative period. Daniela Haisăn has taken another approach, and her essay shows the results of a detailed survey of thirteen Romanian PhD dissertations in the twentieth century all of which deal with aspects of theatre translation. Given that both Iran and Romania have undergone massive social changes in the last half century these essays show how significant theatre and translation have been in two very different societies. Haisăn's work shows

the important of Shakespeare in Romania, and in her essay, Purificación Ribes Traver also focuses Shakespeare, this time on a single play. The essay discusses the Spanish reception of the ground-breaking 1992 version of *The Merchant of Venice* by Vicente Molina Foix and Jose Carlos Plaza and consists not only of close analysis of the text, but also studies the paratexts, including reviews that testify to the success of the production.

There are two papers in this volume that deal with the linguistic side of translatology, focusing on the lexical analysis of elements whose presence contributes to the construction of those spheres in which the characters can make sense. One is George Bernard Shaw's *Pygmalion* and its translations into Spanish (opposing the Madrid accent, considered prestigious, to the Andalusian accent for a peninsular audience, or the Argentinian accent of a certain neighbourhood in Buenos Aires for a Latin American audience) and into Portuguese (European and Brazilian) where the mark of prestige is given by the language spoken in Lisbon or Coimbra and Rio respectively. These versions have been analysed by Santos-Rovira and Coll, in order to determine whether the markers indicating class membership, social mobility or identity have been altered and if so, to what extent and with what results. These researchers observe that the lexical varieties of the original text (Cockney and RP) accurately mark the social differences that are reconstructed by the translators in their own versions, in which the prestigious variant alternates with the substandard one, and the geographical varieties compete with the adaptations to set the facts to such an extent as to introduce utterances in the play that do not exist in the original text.

The other paper devoted to linguistic matters focuses on the play *Amor por Anexins* by Artur Azevedo and its translations into Spanish, more precisely two recent versions, from 2016 and 2019 respectively, entitled *Amor proverbial* and *Amor (aún más) proverbial*, the latter title recognising an earlier translation. This is an unusual decision, probably due to the short time distance between the two versions. The original, however, dates from 1908, so that intrinsic and external factors intervene in both translations, the most prominent of which is practicality, linked to the staging and the external context, obviously susceptible to updating for the sake of an adequate reception by today's audiences. The authors, Lapeña and Carrero, opt for a qualitative comparative analysis, delving into the translatorial

decisions of versions 1 and 2 that form the target text 1, as well as the modifications that emerge from the staging or what the authors call target text 2. The qualitative comparative analysis is completed with a quantitative one carried out on 104 paroemias detected in the source text, in order to determine the techniques most frequently used by either translator; “omission” is found to be among the most frequent options (used in 41 cases) in the first version and “coined equivalence” in the second version (on 57 occasions).

The essay by Vasiliki Misiou on a production of Caryl Churchill’s *Top Girls* in 1980s’ Greece takes a broad-brush approach and looks at the challenges of staging a feminist play in a cultural context not sympathetic to feminism in general. Gender issues are at the core of Jorge Braga Riera’s essay on gender dynamics in English retranslations of Lope de Vega’s *Fuente Ovejuna*. This essay shows how different translators and directors have interpreted the role of women in seventeenth century Spain very differently and have shifted the balance of the play in some cases to an emphasis on the theme of class resistance.

The papers devoted to the transversal field of gender also include a case study (an author, a play and its translations into Spanish, Galician and Catalan) and a field study (suffragette theatre). The first, signed by Cisneros-Perales, is based on Sarah Kane’s canonical text, *4.48 Psychosis* and its ambiguous treatment of the characters (in gender and number) and analyses the decisions of the female translators, who are, in turn, influenced by their own reflection on visibility and agency, given that in the history of translation there are not many texts that make their female (and even male) translators visible. This study concludes with three findings that confirm the initial hypotheses: (1) the peritexts are biased, with an opaque presence of women translators; (2) in the translations of this play, we can notice a predominance of autobiographical readings related to Kane, although nothing explicitly indicates that the work is autobiographical; (3) the translators choose to disambiguate by feminising the text. As it is well known, this work focuses on its positioning with respect to the protagonist, a patient of mental illness and her (his) voice, that can be one or more than one, masculine or feminine, since no clues are given. The silenced stage directions are indicative of a claim that can be interpreted as queer. The

nature of the text, which the author describes as “post-dramatic,” prompts a reflection on the “post” trend, which, in this case, seems contradictory to us. If Lehmann’s (2006) concept referred to a distancing from the literary event in favour of an approach to the stage event as a negation of the former, just as postmodernism can be interpreted as a negation of modernism, the “post-dramatic” cannot deny its own early 20th century avant-gardes that already integrated multimodality, nor can it establish a text-stage rupture, since one must integrate the other and the other must allow all kinds of codes - including the linguistic - to accommodate the narrated events.

Another paper dealing with genre belongs to Perez-Heredia and Zaragoza-Ninet, who focus on the absence in Spanish theatrical tradition of theatre written by suffragettes, especially British, who, during the first part of the 20th century tried to make visible, on a large scale, in the theatres of the time, a social and political problem and a system based on flagrant inequality and injustice. The British suffragettes managed to reach public spaces, just as the Spanish suffragettes managed to get women to vote for the first time in 1931, during the Second Republic, although they lost this right in 1939 with the establishment of the fascist dictatorship, without any chance to restore it before 1977, when the democratic transition began. It is well known that translation has served over the centuries to highlight or make invisible certain causes. The authors of this study delve into the main reasons (ignorance; lack of entertainment; ideological clash; self-censorship) why suffragette theatre has not been translated (except sporadically) into Spanish and propose a series of strategies to recover it and make it visible, together with the female figures who sign the authorship of the original and the translation.

Gender issues are also discussed by Ruth Bohunovsky about the reception of drama by Elfriede Jelinek in Brazil, but the primary focus of this essay is on the role of the *dramaturg*, or rather, on the dramaturgical function assumed by translator. Bohunovsky draws upon her own experience and offers important insights not only into the reception of Jelinek’s controversial writing in Brazil, but more broadly into the Brazilian theatre culture more generally.

Alinne Balduino P. Fernandes also draws on her own direct theatre experience in Brazil in an essay that discusses her own translation of

*Override* (2013) a play by the Northern Irish playwright Stacey Gregg. She discusses her translation strategies for a staged reading in Sao Paulo in 2023 and examines the way in which the play was received in a post-reading debate.

In her essay on translating disability on stage, the reception of complex and potentially contentious work is taken up in a different way by Stefania Taviano, who writes about a performance by the activist comedian Maysoon Zayid, broadening out her discussion to consider the whole field of disability as a form of art.

Accessibility is one of the growing fields of current translatology and theatre studies, in fact, the performing and visual arts in general are intrinsically linked to signed interpretation or audio-description for inclusive purposes, as well as to other modalities conducive to the desideratum of universal accessibility. Some countries (such as France) are more advanced in offering accessible cultural products for all audiences, others (such as Spain) are at the beginning of the road, with efforts and initiatives that do not yet constitute a state directive, although they follow the supranational precepts set by the EU or the SDGs. The authors of this paper, Lujan, Rojo and Ramos, investigate an almost unexplored branch of accessibility, namely audio-description for dance, whose target audience is people with blindness or low vision. Based on a field study with audio descriptors from a dozen countries and different working languages, the authors analyse the challenges and strategies involved in this type of translation, understood in a broad sense, beyond strictly linguistic codes and encompassing scenic, corporal and highly symbolic languages, such as dance. The strategies employed by these ten audio descriptors, as well as the information they provide in their semi-open interview on the preparation of the script, difficulties and solutions, languages, or additional elements such as tactile visits prior to the event, constitute the corpus of data for this analysis which aims, among other things, to see where they are aligned and where they diverge, depending on the socio-cultural context and the point of progress in which a given country finds itself in the application of the principles of accessibility. The study provides a comprehensive presentation of this specialised sub-branch of audio description, in which clarity and conciseness are essential, with a detailed explanation of each of its phases.

Two other papers in this monographic volume focus on the theatrical-musical translation, i.e. the translation of songs that form part of theatrical performances of the musical genre. First, Villanueva-Jordán and Sangay propose a comparative multimodal analysis of four versions of the well-known song “I am what I am” (1983) belonging to the Broadway musical *La cage aux Folles*, which portrays the life of a male couple and their difficulties amidst the conservative resurgence in the US and the stigma of HIV in the 1980s. The song’s lyrics, in their various translations, reach a greater or lesser engagement with the discourse of sexuality. The authors propose analyse the musical and linguistic structure of this product of the American culture industry, with its inevitable dynamics of consumerism (and not activism, as they warn us) that acts intrinsically. In doing so, they intend to observe how these “artefacts” can come to influence the shaping of the queer imaginaries of an entire generation. Thus, a mismatch calls our attention between the source text and its translations in aspects such as the discourse of “coming out,” since equivalents are not always viable in those target countries where cultural and social norms, legislation or religious convictions are different. Even in the same country mismatches arise when it comes to different social strata and unequal economic means. Another illustrative example is the discourse on the “drag” phenomenon, considered to be central to the self-identification of transvestite trends, but the existence of underlying tensions, the authors warn, is undeniable, which is why translational research can, in addition to exploring forms and modalities of translation from new angles such as queer theory, also contribute to raising awareness of certain realities.

In turn, Robaux focuses on the translation of “singable” texts, a field neglected by translatology, except for studies on opera translations or certain culturally transcendental pop themes. The author proposes an analytical tool called “pentathlon,” which is based on the controversial concept of “fidelity,” and advocates “flexibility” in this type of translation in order to accommodate these songs naturally in the final stage product. His analysis of a series of songs from musicals of the 2000s looks at categories such as: form, background, characters, staging and effects on the spectator. Despite the fact that for a large part of the academy the concept of fidelity remains distant and relegated, this study argues that the proposed analytical tool is

capable of identifying aspects that can be optimised through a process of revision and translational re-evaluation.

#### 4. Instead of conclusion

As we pointed out, this volume is made up of a more holistic and abstract section which tackles theatre and its manifestations and receptions in different latitudes, and another section, more atomised and practical, encompassing studies of specific cases in which translation plays an important role in the creation and dissemination of culture, as well as in the reflection aroused and influence exerted on society over the years, whether or not alien to the primary intention of the source text and its synchronic and diachronic translations.

Panoramic views and comparisons of these translations as well as the analysis of their evolution are comprised in this volume. The translator's role in society and in the cultural, equality and inclusion policies of a country, the diverse theatrical traditions from different cultures, including the relationship between the physical and the textual have been foci of direct or indirect interest in this volume too.

From Shakespeare to Arab comedy based on characters with disabilities, from Golden Age Spanish theatre to avant-garde contemporary Brazilian theatre, the essays in this volume bring new insights into the complex world of theatre translations.

#### References

- AALTONEN, Sirkku. (1993) "Rewriting the exotic. The manipulation of otherness in translated drama." In: Picken, Catriona (ed.) 1993. *Translation: The Vital Link*. Proceedings of the conference: Translation: the vital link. Volume 1. London: Institute of Translation and Interpreting, pp. 26-33.
- AALTONEN, Sirkku. (2004) "Olga's Eightsome Reel in Edinburgh: A Case Study of Finnish Drama in English Translation." In: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.) 2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 121-136.
- AALTONEN, Sirkku. (2010) "Drama translation." In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volume 1.

- Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 105-110. DOI: 10.1075/hts.1.dra1.
- AALTONEN, Sirkku. (2013) "Theatre translation as performance." In: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Special issue. *Target* 25:3, pp. 385-406.
- ANDERMAN, Gunilla M. (2005) *Europe on Stage – Translation and Theatre*. London: Oberon Books.
- BAINES, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella. (2011) *Staging translation: Text and theatre practice*. London: Palgrave Macmillan.
- BASSNETT, Susan. (1985) "Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts." In: Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of literature*. London: Croom Helm, pp. 87-103.
- BASSNETT, Susan. (1998) "Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre." In: Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) 1998. *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 90-108.
- BASSNETT, Susan & David Johnston. (2019) "The outward turn in translation studies." *The Translator* 25:3, pp. 181-188. DOI: 10.1080/13556509.2019.1701228.
- BUZELIN, Hélène. (2006) "Traduire l'hybridité littéraire. Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon." *Target. International Journal of Translation Studies* 18:1, pp. 91-119.
- CAMERON, Derrick. (2000) "Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre." In: Upton, Carole-Anne (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome.
- CARLSON, Marvin. (2009) *Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan.
- CHE SUH, Joseph. (2002) "Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts." *Meta* 47:1, pp. 51-57.
- ESPASA BORRÁS, Eva. (2000) "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability?" In: Upton, Carole-Anne (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. London & New York: Routledge, pp. 49-58
- ESPASA BORRÁS, Eva. (2009) "Repensar la representabilidad." *Trans, Revista de Traductología* 13: pp. 95-105.
- EZPELETA PIORNO, Pilar. (2007) *Texto y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* [Drama and translation: an interdisciplinary approach based on Shakespeare's oeuvre]. Cátedra.

- FRANCISCI, Enza de & Cristina Marinetti. (eds.) (2025) *Translation in the Performing Arts: Embodiment, Materiality, and Inclusion*. London & New York: Routledge.
- HARDWICK, Lorna. (2003) *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- HARDWICK, Lorna. (2013) "Moving Targets, Modern Contests: Marathon and Cultural Memory." In: Carey, Christopher & Michael Edwards (eds.) 2013. *Marathon – 2,500 Years: Proceedings of the Marathon Conference 2010*. London: Institute of Classical Studies, pp. 275-288.
- HARRISON, Tony. (1991) Preface to *The Misanthrope* in Neil Astley ed. *Tony Harrison* Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe, pp.138-153.
- HSIUNG, Ann-Marie. (2012) "Intercultural Theatre Translation: A Case Study of the Performability and Subtext of Chinese Opera on English Stage." *4th Conference of the International Association for Translation and Intercultural Studies*. Northern Ireland: Queen's University Belfast.
- JOHNSTON, David. (2013) "Professing translation. The acts-in-between." In: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Special issue. *Target* 25:3, pp. 365-384.
- JOHNSTON, David. (2015) *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age. Story of Chance and Transformation*. London: Oberon.
- JOHNSTON, Jerelyn & David Johnston. (eds.) (2024) *Juan Mayorga. Six Plays*. London & New York: Routledge.
- KOMPORALY, JOZEFINA. (2014) "Narratives of translation and belonging in multilingual performance: The case study of 20/20." *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* 13, pp. 30-44.
- KREBS, Katja. (2007) *Cultural Dissemination and Translational Communities. German Drama in English Translation 1900-1914*. London & New York: Routledge.
- KREBS, Katja. (2014) "Introduction: Collisions, Diversions and Meeting Points." In: Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York & London: Routledge, pp. 1-10.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2006) *Postdramatic Theatre*. Translation and Introduction by Karen Jürs-Munby. London & New York: Routledge.
- MADISON, D. Soyini. (2011) *Critical ethnography: Methods, ethics and performance*. Los Angeles: Sage.

- MARINETTI, Cristina. (2013) "Translation and theatre: from performance to performativity." In: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Special issue. *Target* 25:3, pp. 307-320. DOI: 10.1075/target.25.3.01mar.
- MARINETTI, Cristina. (2018) "Theatre as a 'translation zone': multilingualism, identity and the performing body in the work of *Teatro delle Albe*." *The Translator* 24:2, pp. 128-146. DOI: 10.1080/13556509.2017.1393122.
- MARINETTI, Cristina & Enza de Francisci. (eds.) (2022) *Translation and performance cultures*. *Translation Studies* 15:3.
- MARINETTI, Cristina & Margaret Rose. (2013) "Process, practice and landscapes of reception. An ethnographic study of theatre translation." In: Kershaw, Angela & Gabriela Saldanha (eds.) 2013. *Global Landscape of Translation*. *Translation Studies* 6:2, pp. 166-182.
- MINIER, Márta. (2014) "Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse." In: Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London & New York: Routledge, pp. 13-35.
- O'TOOLE, Emer. (2013) "Cultural capital and intercultural theatre: A study of Pan Pan theatre company's *The Playboy of the Western World*." In: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Special issue. *Target* 25:3, pp. 407-426. DOI: 10.1075/target.25.3.06aal.
- PAVIS, Patrice. (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York & London: Routledge.
- PAVIS, Patrice. (1996) *The Intercultural Performance Reader*. New York & London: Routledge.
- PERTEGHELLA, Manuela. (2004) "A descriptive anthropological model of theatre translation." In: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.) 2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 1-23.
- POYATOS, Fernando. (2008) *Textual Translation and Live Translation: The Total Experience of Non-verbal Communication in Literature, Theater and Cinema*. Amsterdam: John Benjamins. DOI: 10.1075/z.142.
- ROSE, Margaret & Cristina Marinetti. (2010) "The translator as cultural promoter." In: Baines, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella (eds.) 2010. *Staging and performing translation: Text and theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 139-154.

- SIDIROPOULOU, Maria. (2004) *Linguistic Identities through Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- STURGE, Kate. (2007) *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome.
- TAVIANO, Stefania. (2004) "Translating Political Theatre: The Case of Dario Fo and Franca Rame." In: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.) 2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 325-340.
- TEJERINA LOBO, Isabel. (2007) "Panorama histórico del teatro infantil en castellano." In: Roig Rechou, Blanca Ana; Pedro Lucas Domínguez & Isabel Soto López (coords.) 2007. *Teatro Infantil. Do texto á representación*. Vigo: Xerais, pp. 57-84. Electronic version: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7p5>>.
- UPTON, Carole-Anne. (ed.) (2000) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. London & New York: Routledge
- UPTON, Carole-Anne. (2011) "The translator as *metteur en scène*, with reference to *Les Aveugles* [The Blind] by Maurice Maeterlinck." In: Baines, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella (eds.) 2010. *Staging and performing translation: Text and theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 31-48.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2022) "Outward Turn." In: Franco Aixelá, Javier & Ricardo Muñoz Martín (eds.) 2022. *ENTI, Encyclopedia of Translation and Interpreting*. AIETI. DOI: 10.5281/ZENODO.6370297.
- WILES, David. (2010) "Greek and Shakespearean plays in performance: Their different academic receptions." In: Hall, Edith & Stephe Harrop (eds.) 2010. *Theorizing performance: Greek drama, cultural history, and critical practice*. London: Duckworth, pp. 43-55.

## BIONOTES / NOTAS BIOGRÁFICAS

SUSAN BASSNETT is a writer and scholar of comparative literature and translation studies. She is Honorary Professor of Comparative Literature at the University of Glasgow, and Professor Emerita of Comparative Literature at the University of Warwick. Author of over 20 books, her *Translation Studies* (4th edition, 2013), which first appeared in 1980, has remained in print ever

since and has become an important international textbook in this field. Her *Comparative Literature* (1993) has also become internationally renowned and has been translated into several languages. Her most recent books include *Tales of Travellers and Translators* (Legenda, 2025), with David Johnston *Debates in Translation* (2025) and with Piotr Blumczynski *Writing Forward* (2025). She is an elected Fellow of the Academia Europaea, the Institute of Linguists and the Royal Society of Literature. Since 2016 she has been President of the British Comparative Literature Association.

SUSAN BASSNETT es escritora y especialista en literatura comparada y estudios de traducción. Es profesora honoraria de Literatura Comparada en la Universidad de Glasgow y profesora emérita de Literatura Comparada en la Universidad de Warwick. Autora de más de 20 libros, su *Translation Studies* (4ª edición, 2013), que apareció por primera vez en 1980, se ha seguido imprimiendo desde entonces y se ha convertido en un importante libro de texto internacional en este campo. Su obra *Comparative Literature* (1993) también ha adquirido renombre internacional y se ha traducido a varios idiomas. Entre sus libros más recientes figuran *Tales of Travellers and Translators* (Legenda, 2025), con David Johnston *Debates in Translation* (2025) y con Piotr Blumczynski *Writing Forward* (2025). Es miembro electo de la Academia Europaea, el Institute of Linguists y la Royal Society of Literature. Desde 2016 es Presidenta de la Asociación Británica de Literatura Comparada.

CATALINA ILIESCU-GHEORGHU is Full Professor, University of Alicante. PhD (Relevance theory and theatre translation, 2002), conference interpreter (35-year-career), literary translator (30 titles) and author of 5 books: *Introducción a la Interpretación* (University of Alicante, several editions, e-book), *Traducerea textului dramatic* (Institutul European, 2009), *Un model polisitemic...* (2018), *Metodologia de análisis traductológico...* (Peter Lang, 2022), *Relevancia y Traducción* (Comares, 2022). Guest editor of *LAIC*, Routledge (2007, 7:2) *Intercultural Approaches to the Integration of Migrating Minorities* and editor of other 10 volumes. Co-editor with Jose Lambert of *Universe-Cities as Problematic Global Villages* (2014) and head of the theatre collection *CASA DE COMÈDIES* and of INCOGNITO research group. She developed TRAUTOROM, the first MT engine RO/ES worldwide, 2006 (a

project financed by the Romanian Government). She coordinated 5 research projects on theatre translation and migration. She created the BVMC Portal [https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai\\_eminescu/presentacion/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai_eminescu/presentacion/) and founded the Official Exams ACLRo in Spain. She supervised 5 PhDs and during the lockdown coordinated the pro bono work of 40 linguistic volunteers. She chairs ARIPI, a cultural association.

CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU es Catedrática de la Universidad de Alicante. Doctora (Teoría de la relevancia y traducción teatral, 2002), intérprete de conferencias (35 años de carrera), traductora literaria (30 títulos) y autora de 5 libros: *Introducción a la Interpretación* (Universidad de Alicante, varias ediciones, e-book), *Traducerea textului dramatic* (Institutul European, 2009), *Un model polisitemic...* (2018), *Metodología de análisis traductológico...* (Peter Lang, 2022), *Relevancia y Traducción* (Comares, 2022). Editora invitada de LAIC, Routledge (2007, 7:2) *Intercultural Approaches to the Integration of Migrating Minorities* y editora de otros 10 volúmenes. Coeditora con José Lambert de *Universe-Cities as Problematic Global Villages* (2014) y responsable de la colección de teatro *CASA DE COMÈDIES* y del grupo de investigación INCOGNITO. Desarrolló TRAUTOROM, el primer motor MT RO/ES del mundo, 2006 (proyecto financiado por el Gobierno rumano). Ha coordinado 5 proyectos de investigación sobre traducción teatral y migración. Creó el portal BVMC [https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai\\_eminescu/presentacion/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai_eminescu/presentacion/) y fundó los exámenes oficiales ACLRo en España. Supervisó 5 doctorados y durante la pandemia coordinó el trabajo pro bono de 40 voluntarios lingüísticos. Preside la asociación cultural ARIPI.

Recibido / Received: 02/02/2025  
Aceptado / Accepted: 01/03/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.01>

Para citar este artículo / To cite this article:

BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHIU. (2025) "La traducción del teatro: evoluciones en tiempo, espacio y tradición." 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. 27-45.

## LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO: EVOLUCIONES EN TIEMPO, ESPACIO Y TRADICIÓN

SUSAN BASSNETT

[susan.e.bassnett@gmail.com](mailto:susan.e.bassnett@gmail.com)

University of Glasgow

<https://orcid.org/0000-0002-9468-9800>

CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU

[iliescu@ua.es](mailto:iliescu@ua.es)

University of Alicante

<https://orcid.org/0000-0002-4670-2767>

### Resumen

Este trabajo se propone anclar en la evolución de la traductología moderna las investigaciones actuales sobre la traducción del y para el teatro. Ambos términos (la traducción del teatro parece aludir a un producto término, mientras que la traducción para el teatro abarca la multimodalidad y colectividad que interviene en el proceso) definen la actividad a través de la cual una obra de teatro escrita originalmente en una lengua se vuelve accesible a un público hablante de otra, o incluso a un público con diversidad, que accede a través de sobretítulos, lenguas signadas o audiodescripción al mismo producto escénico. Partiendo de una serie de reflexiones sobre la fenomenología teatral y el papel de la traducción en su evolución, las autoras abordan cuestiones menos profundizadas por la academia para dibujar un mapa más inclusivo y abarcador en este terreno, de por sí, dinámico, cambiante e inabarcable.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Recepción. Traducción colaborativa. Teatro intercultural. Inclusión.



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/>.

## Abstract

This paper aims to anchor current research on translation of and for the theatre in the evolution of modern translatology. Both terms (translation of theatre seems to allude to a finished product, while translation for the theatre encompasses the multi-modality and collectivity involved in the process), define the activity through which a play originally written in one language becomes accessible to an audience speaking another language, or even to an audience with diversity, who access through surtitles, signed languages or audio description the same theatrical product. Starting from a series of reflections on the phenomenology of theatre and the role of translation in its evolution, the authors address issues that are less explored by scholarship in order to draw a more inclusive and encompassing map of this dynamic, changing, and unfathomable field.

**Keywords:** Theatre translation. Reception. Collaborative translation. Intercultural theatre. Inclusion.

## 1. Contextualización y conceptos

Es justo decir que uno de los éxitos de las Ciencias Humanas y Sociales de las últimas décadas ha sido el desarrollo de la traductología. Este campo ha crecido a nivel internacional, de modo que hoy en día existen en todo el mundo cientos de publicaciones, revistas, estudios universitarios, programas de formación de traductores, congresos y talleres permanentes. Por fin se reconoce el papel que desempeñan los traductores en la comunicación intercultural y cada vez se traduce más literatura, gracias, sobre todo, a la contribución de las pequeñas editoriales, más dispuestas a asumir riesgos que las grandes editoriales comerciales en muchos países.

A pesar de esta perspectiva positiva, de todas las áreas que han gozado de atención crítica por parte de la academia, la traducción para el teatro ha sido la menos estudiada, aunque, afortunadamente, esta situación de carencia está empezando a cambiar. Desde el número especial de *Target* sobre la traducción en el teatro (2013) editado por Cristina Marinetti, una de las pocas académicas cuya investigación se centra en la traducción teatral, ha habido más publicaciones de académicos como Geraldine Brodie, Massimiliano Morini y David Johnston, por nombrar solo algunos de los más conocidos. Marinetti & De Francisci (2022) coordinaron un número

especial de la revista *Translation Studies* dedicado a la traducción y las culturas del espectáculo y han colaborado en un libro titulado *Translation in the Performing Arts: Embodiment, Materiality and Inclusion* (De Francisci & Marinetti 2025). Esta nueva investigación amplía la idea de traducción teatral para incluir la representación (performance) y lo que Marinetti denomina «performatividad». En el ensayo introductorio del número especial de *Target*, Marinetti sostiene que la noción de performatividad debería utilizarse junto a las herramientas analíticas más conocidas derivadas de la lingüística, la semiótica y el análisis cultural. Además, una comprensión performativa de la traducción en el teatro debe implicar la reconceptualización del papel desempeñado por los espectadores, así como nociones más generales acerca de la recepción.

En ese mismo número de *Target* hay un ensayo de David Johnston (2013), titulado “Professing translation. The acts-in-between”. (Ejerciendo la traducción. Los actos intermedios). Johnston es un conocido teórico de la traducción, pero lo que distingue su trabajo es su faceta de traductor y de escritor ganador de premios literarios. Entre sus numerosas traducciones figuran obras de Calderón, Lope de Vega, García Lorca y, más recientemente, en 2024 (Johnston & Johnston 2024), Juan Mayorga. Según Johnson, la traducción implica:

una serie de relaciones, de parentescos creados, entre el ser encarnado que interactúa con diferentes entornos cognitivos, afectivos y sensoriales, y otro ser igualmente encarnado (Johnston 2013: 369, nuestra traducción).

Por tanto, la traducción, especialmente en el teatro, es pluralista e implica mucho más que el compromiso de una persona con un texto escrito por otra. Los actores y el público aportan al texto traducido un bagaje cultural diferente, por lo que el potencial de nuevas interpretaciones es ilimitado.

Johnston ha desarrollado la noción de “escritura adelantada”, que define como el proceso por el cual un acto de traducción otorga nueva vida a su fuente:

reubicándola dentro de un nuevo lenguaje escénico diseñado específicamente para reactivar la carga semántica y el potencial hermenéutico del texto original (Johnston 2013: 373, nuestra traducción).

El traductor teatral tiene primero que establecer una relación con ese original y luego trabajar con los actores en un nuevo contexto teatral para poner de relieve el potencial de otro tipo de compromiso. En su libro sobre la traducción del teatro del Siglo de Oro español, Johnston llama la atención sobre la importancia de comprender las diferentes dimensiones físicas, políticas y psicológicas en las que se movían los dramaturgos, los actores y el público del siglo XVII. Esto permite al traductor elaborar una obra que provoque las resonancias adecuadas en el nuevo público del siglo XXI, al tiempo que conserva la memoria del mundo representado en el texto original. En palabras de Johnston:

Por ejemplo, una obra de teatro se mueve como un cometa a través del tiempo y el espacio, y en este recorrido acumula nuevos potenciales de significado y relevancia, hasta que alguien -un lector, un traductor, un director- la atrae a su propio ámbito y la hace suya. Al menos temporalmente (Johnston 2015: 10, nuestra traducción).

Esta reflexión destaca algunas ideas importantes; en primer lugar, que el teatro es plástico y móvil, y que el movimiento de una obra a través del tiempo y el espacio crea el potencial para nuevos significados. En segundo lugar, que ese potencial será puesto en práctica por muchas más personas que el traductor, ya que el teatro es una experiencia colaborativa que implica la participación de más de un individuo. En tercer lugar, cualquier reivindicación acerca de una obra teatral, será solo temporal. Los gustos cambian, las normas estéticas cambian, la práctica teatral cambia y nunca puede anclarse.

Tony Harrison, poeta y traductor de teatro griego antiguo, considera que el original fluye y una traducción no es más que un momento estático en ese fluir. Harrison lo expresa sucintamente:

Las traducciones no están hechas para sobrevivir, aunque su original sobreviva, gracias a la traducción, muchos florecimientos y decadencias. La pedantería sueña con que el texto es fijo. Pero nunca puede fijarse para siempre. La traducción sí es fija, pero su propia decadencia es la que reaviva el original (Harrison 1991: 146, nuestra traducción).

Esta idea se asemeja a la de “escritura adelantada” y muestra lo lejos que ha llegado la reflexión sobre la traducción si pensamos que partía desde la vieja idea según la cual la traducción solo suponía una sustitución lingüística a través de una división binaria. Traducir supone algo más que conocer una

lengua: implica comprender tanto el contexto cultural en el que se creó el original, como el del público destinatario preconizado, hacia el cual se dirige la traducción.

## 2. Avances y ausencias en el ámbito de la Traducción Teatral

Acontecimientos como el simposio “Translating Theatre: Migrating Text(s)”, celebrado en 2010 en la Universidad de Warwick, que reunió a académicos y profesionales, inspiraron este volumen en su intento de abarcar una serie de cuestiones presentes y pasadas. A lo largo de las últimas décadas, la investigación ha revelado varios puntos en los que la traducción teatral se cruza con los estudios sobre migración y la comunicación (artística) intercultural, lo que ha dado lugar a una serie de direcciones en las que se han realizado esfuerzos multidisciplinarios. Por ejemplo, bajo el giro sociológico, Krebs (2007) contempla al traductor como agente social, mientras que desde el campo de la antropología Perteghella (2004) propone un marco basado en la “difusión” y la “ósmosis”. En su modelo antropológico descriptivo, Perteghella (2004) sitúa la «migración de los portadores culturales» (refiriéndose a las traducciones realizadas o impulsadas por la diáspora en su deseo de promover su propia cultura) como el primer medio de difusión de la otredad cultural, una visión compartida por Rose y Marinetti (2010).

Por otra parte, el teatro intercultural es abordado por Pavis (1996); Espasa Borrás (2009); Ezpeleta (2007); y O’Toole (2013), pero es Marinetti (2013) cuyas representaciones de la migración en el teatro contemporáneo ponen en discusión las múltiples agencias que median la recepción en el teatro traducido. Marinetti & Rose (2013) presentan experimentos en los que combina la autorreflexión y la etnografía (Buzelin 2006; Sturge 2007), para analizar la propia autoimplicación del académico en la traducción y puesta en escena de una obra. La metodología etnográfica también es utilizada por Madison (2011).

En la misma línea, Marinetti (2018) describe un experimento “intercultural” en el *Teatro delle Albe* con actuaciones en dos lenguas de menor circulación (romagnolo y wolof) que construyen nuevas identidades en el escenario. La cuestión de la hibridación ha sido abordada por Pavis (1992; 1996), o Marinetti (2018). El giro cultural ha ofrecido reflexiones

sobre el multiculturalismo y el multilingüismo (Komporalý 2014); identidad (Sidiropoulou 2004); la minoría cultural (Pavis 1992); aculturación (Taviano o Aaltonen in Coelsch-Foisner & Klein 2004); o el capital cultural de Bourdieu (O’Toole 2013). El paradigma poscolonial ha abordado una serie de cuestiones, por ejemplo, el poder (Krebs a partir de trabajos previos de Wolf sobre conflicto, ideología, negociación), los dialectos y la heteroglosia (Carlson 2009; Marinetti 2018) eurocentrismo, la alteridad; la tradaptación y la traducción colaborativa (Upton 2000; Cameron 2000; Espasa Borrás 2000; Che Suh 2002).

Constantemente se debaten una serie de cuestiones metateóricas como: la performatividad (Poyatos 2008; Espasa Borrás 2009 revisando las aportaciones de Bassnett; Hsiung 2012); la (¿falsa?) dicotomía “page-stage” (Baines, Marinetti & Perteghella 2011); el debate traducción/adaptación (Anderman 2005; Krebs 2014; Minier 2013 in Krebs); la performatividad (Marinetti 2013); las metáforas – el “reloj de arena” de Pavis (1996); el “laberinto” de Bassnett (1985; 1998) – y propuestas metodológicas como la de Eaton (la sala de ensayo como herramienta de investigación).

Uno de los temas menos abordados es el teatro infantil. Nacido de un género (la literatura infantil) en sí mismo marginal y no canónico, el teatro infantil es un género todavía menos explorado por las comunidades académicas. Su escasa producción y desigual calidad en España explican, pero no justifican, su marginación (Tejerina Lobo 2007: 57-58).

Las cuestiones de género (autoras, traductoras, directoras y dramaturgas) también han sido poco exploradas en relación con el texto y el producto escénico. Este volumen aboga por un equilibrio a este respecto. Según Aaltonen (1993; 2013), la traducción teatral es un trabajo colectivo en el que la toma de decisiones depende del poder de cada participante. Por ejemplo, en la praxis teatral británica, al traductor se le ha concedido un papel profesional: anclar el texto en el espacio, el tiempo y la cultura actuales.

Finalmente, el paisaje se completa con una serie de realidades novedosas derivadas del teatro internacional o intercultural, como son la accesibilidad (sobretítulos, interpretación simultánea, lenguas signadas, audiodescripción), así como cuestiones ligadas a la recepción (Hardwick 2003; Wiles 2010; Hsiung 2012), o negociación (Hardwick 2013).

### 3. Compensando descompensaciones

Cuando las editoras lanzamos la convocatoria de artículos para este número especial de *MonTI*, extendimos una red amplia, con la esperanza de animar a los autores a enviar ensayos que reflejaran algunos de los diversos aspectos que abarca el tema “traducción y teatro”, y la respuesta no nos ha decepcionado. Los ensayos aquí recogidos incluyen trabajos en español, francés e inglés que cubren una amplia gama de temas. Lo que une a estos ensayos tan diversos es una clara predilección hacia el teatro como representación escénica y la conciencia del contexto sociohistórico.

Dentro de la sección que contiene trabajos de repaso de una teoría traductológica, o de un sistema teatral nacional y su evolución, o incluso de reflexión sobre asuntos transversales como la accesibilidad o el género, el trabajo de Schoer-Granado se sitúa en la frontera entre el debate teórico en torno al original y sus factores de singularidad, y el estudio de caso (los avatares de *Antígona*, es decir la traducción canónica de Hölderlin del texto clásico de Sófocles y sus traducciones al castellano, de las cuales, una en particular con vocación de canon). La autora parte de los recientes avances taxonómicos de Aaltonen (2010) y su clasificación tripartita en “traducciones introductorias” (de carácter más general); traducciones “glossa” (orientada hacia el dramaturgo) y traducciones “montaje” (cuyo destinatario es la compañía teatral), para abordar el viejo dilema traductológico que ha acompañado este género literario siempre: “page or stage”. Hoy en día todavía existe la dicotomía si bien algunos autores inciden en la convivencia de ambas finalidades (lectura y representación escénica), aunque otros separan la “obra literaria” del “guion teatral”. La autora de este estudio analiza la relación entre traducciones desde la óptica del “outward turn” propuesta por Bassnett & Johnston (2019). Vidal Claramonte (2022) concluye que la traducción teatral es un espacio en el que se pueden ampliar los conceptos de “original” y “traducción”, si bien el original viene condicionado por la existencia de varias “versiones”, el estatus del que gozan autor y traductor(es) y el momento histórico-político que atraviesa una cultura dada.

Dos trabajos ofrecen amplia información acerca de culturas muy diferentes: la iraní y la rumana. El artículo de Elmira Soleimanirad, sobre el teatro en Irán rastrea la recepción gradual del teatro occidental en Irán a lo largo del

tiempo, así como los encuentros con formas más tradicionales del teatro iraní y muestra la importancia fundamental de la traducción durante un periodo de transformación. Daniela Haisan adopta otro enfoque, y su trabajo muestra los resultados de un estudio detallado de trece tesis doctorales realizadas en Rumania en el siglo XX, todas ellas sobre aspectos de la traducción teatral. Dado que tanto Irán como Rumanía han experimentado enormes cambios sociales en el último medio siglo, estos artículos muestran la importancia que han tenido el teatro y la traducción en dos sociedades muy diferentes. El trabajo de Haisan muestra la importancia de Shakespeare en Rumanía, y en su estudio, Purificación Ribes también se centra en Shakespeare, esta vez en una sola obra. Este trabajo aborda la recepción española de la innovadora versión de 1992 de *El mercader de Venecia*, de Vicente Molina Foix y José Carlos Plaza y consiste no sólo en un análisis minucioso del texto, sino también de los paratextos, incluidas las críticas que atestiguan el éxito de la producción.

Hay en este volumen dos trabajos que abordan la vertiente lingüística de la traductología, centrándose en el análisis léxico de elementos cuya presencia contribuye a la construcción de aquellos ámbitos en los que los personajes puedan tener sentido. Una es la obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw y sus traducciones al español (oponiendo el acento madrileño, considerado prestigioso, al andaluz para público peninsular, o al argentino de un determinado barrio de Buenos Aires para público latinoamericano) y al portugués europeo y brasileño (donde la marca de prestigio la da la lengua hablada en Lisboa o Coimbra y en Río respectivamente), analizada por Santos-Rovira y Coll, con el fin de determinar si las marcas indicadoras de pertenencia a una clase, de movilidad social o identitarias han sido alteradas o no, en qué medida, y con qué resultados. Estos investigadores observan que las variedades léxicas del texto original (cockney y RP) marcan con precisión las diferencias sociales que son reconstruidas por los traductores en sus respectivas versiones, en las que se alterna la variante prestigiosa con la subestándar, y las variedades geográficas compiten con las adaptaciones para ambientar los hechos hasta tal extremo de introducir réplicas en la obra inexistentes en el texto origen.

El otro trabajo de vertiente lingüística se centra en la obra *Amor por Anexins* de Artur Azevedo y sus traducciones al español, más exactamente

dos versiones recientes, del año 2016 y 2019 respectivamente, tituladas *Amor proverbial* and *Amor (aún más) proverbial*, título este último reconocedor de una traducción anterior, una decisión insólita, pero que se debe probablemente a la corta distancia temporal entre ambas versiones. El original, sin embargo, es del año 1908, por lo que intervienen en ambas traducciones factores intrínsecos y externos que influyen en la toma de decisiones de sendos traductores, siendo los más prominentes la practicidad vinculada a la puesta en escena y el contexto externo, obviamente susceptible de actualización en aras de una adecuada recepción por el público de hoy. Los autores, Lapeña y Carrero, optan por el análisis comparativo cualitativo, adentrándose en las decisiones traductorales de las versiones 1 y 2 que forman el texto término 1, así como en las modificaciones que emergen del montaje escénico o lo que los autores llaman, texto término 2. El análisis comparativo cualitativo se completa con uno cuantitativo sobre 104 paremias detectadas en el texto origen, a fin de detectar cuáles son las técnicas de mayor empleo por parte de los respectivos traductores, hallándose la omisión entre las opciones de mayor frecuencia (utilizada en 41 casos) en la primera versión y el equivalente acuñado para la segunda (con 57 ocasiones).

El trabajo de Vasiliki Misiou sobre una producción de *Top Girls* de Caryl Churchill en la Grecia de los años ochenta, adopta un enfoque de brocha gorda y examina los retos de la puesta en escena de una obra feminista en un contexto cultural que no simpatiza con el feminismo en general. Las cuestiones de género ocupan un lugar central en el ensayo de Jorge Braga Riera sobre la dinámica de género en las retraducciones al inglés de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Este trabajo muestra cómo diferentes traductores y directores han interpretado de forma muy distinta el papel de la mujer en la España del siglo XVII y han inclinado la balanza de la obra en algunos casos hacia un énfasis en el tema de la resistencia de clase.

Los trabajos dedicados al ámbito transversal de género son un estudio de caso (una autora, una obra y sus traducciones al español, gallego y catalán) y un estudio de campo (el teatro sufragista). El primero, firmado por Cisneros-Perales parte del texto canónico de Sarah Kane, *4.48 Psychosis* y su tratamiento ambiguo de los personajes (en género y número) para analizar las decisiones de las traductorales, a su vez, sujeto de una reflexión en torno a su visibilidad y agencia, puesto que en la historia de la traducción no abundan

los textos que visibilicen a sus traductores y a sus traductoras. Concluye este estudio en tres hallazgos que confirman las hipótesis de partida: (1) los peritextos son sesgados, con una opaca presencia de las mujeres traductoras; (2) en las traducciones de esta obra predominan las lecturas autobiográficas (si bien nada indica explícitamente que la obra lo sea); (3) las traductoras optan por desambiguar feminizando del texto. Como es sabido, este trabajo se centra en su posicionamiento con respecto a la voz protagonista, paciente de enfermedad mental, una o varias, hombres o mujeres, de lo cual no se nos transmite ninguna pauta. Las direcciones escénicas silenciadas son indicativas de una reivindicación que puede ser interpretado como queer. La naturaleza del texto, que el autor califica de “posdramática”, suscita una reflexión en torno a la corriente “post”, que, en este caso, se nos antoja contradictoria. Si el concepto de Lehmann se refería a un alejamiento del hecho literario en favor de un acercamiento al hecho escénico como negación de lo anterior, al igual que el postmodernismo se puede interpretar como negación del modernismo, lo “postdramático” no puede negar sus propias vanguardias de principios del XX que ya integraban la multimodalidad, ni puede establecer una ruptura texto-escenario, pues uno ha de integrar al otro y el otro ha de permitir todo tipo de códigos (incluido el lingüístico) para acomodar los hechos narrados.

El otro trabajo que aborda el género pertenece a Perez-Heredia y Zaragoza-Ninet, quienes se centran en la ausencia en ámbito español de un teatro escrito por las sufragistas, sobre todo británicas, que durante la primera parte del siglo XX trataban de visibilizar a gran escala, en los teatros de la época, un problema social y político y un sistema basado en una flagrante desigualdad e injusticia. Las sufragistas británicas consiguen llegar a los espacios públicos, así como las españolas consiguen que las mujeres voten por primera vez en 1931 durante la II República, si bien pierden este derecho en 1939 con la instauración de la dictadura fascista, sin posibilidad de restaurarlo hasta 1977, con la Transición democrática. Es bien sabido que la traducción ha servido a lo largo de los siglos para poner de manifiesto o invisibilizar según qué causas. Las autoras de este estudio se adentran en las principales causas (desconocimiento; ausencia de entretenimiento; choque ideológico; autocensura) por las que el teatro sufragista no se ha traducido (salvo esporádicamente) al español, y proponen algunas estrategias para

recuperarlo y visibilizarlo, junto con las figuras femeninas que firman la autoría del original y de la traducción.

Ruth Bohunovsky también aborda las cuestiones de género en la recepción del drama de Elfriede Jelinek en Brasil, pero este estudio se centra principalmente en el papel del *dramaturgo*, o, mejor dicho, en la función dramaturgica que asume el traductor. Bohunovsky se basa en su propia experiencia y ofrece importantes reflexiones no sólo sobre la recepción de la controvertida obra de Jelinek en Brasil, sino también sobre la cultura teatral brasileña en general.

Alinne Balduino P. Fernandes parte de su experiencia teatral en Brasil obtenida de manera directa, para plasmarla en este estudio en el que analiza su propia traducción de *Override* (2013) una obra de la dramaturga norirlandesa Stacey Gregg. Balduino analiza sus estrategias de traducción para una lectura escenificada en Sao Paulo en 2023, y examina la forma en que la obra fue recibida tal como se desprende de un debate posterior a la lectura.

La recepción de obras complejas y potencialmente polémicas es abordada de manera diferente por Stefania Taviano, que escribe sobre una actuación del cómico activista Maysoon Zayid, ampliando su debate para considerar todo el campo de la discapacidad como forma de arte.

La accesibilidad es uno de los campos en auge de la traductología actual y la teatrología, de hecho, las artes escénicas y visuales en general, están intrínsecamente ligadas a la interpretación signada o a la audiodescripción con fines inclusivos, así como a otras modalidades conducentes al desiderátum de accesibilidad universal. Algunos países (como Francia) están más adelantados en ofrecer productos culturales accesibles para todos los públicos, otros (como España) se hallan al principio del camino, con esfuerzos e iniciativas que todavía no constituyen una directiva estatal, si bien siguen los preceptos supranacionales marcados por la UE o los ODS. Las autoras de este trabajo, Lujan, Rojo y Ramos investigan una rama poco frecuentada dentro del campo de la accesibilidad, concretamente la audiodescripción para danza, cuyo público destinatario son las personas con ceguera o visión baja. Partiendo de un estudio de campo con audio descriptores de una decena de países y diferentes lenguas de trabajo, las autoras analizan los retos y estrategias propios de este tipo de traducción entendida en sentido amplio, más allá de los códigos estrictamente lingüísticos y abarcadora de lenguajes escénicos,

corporales y altamente simbólicos, como es la danza. Las prácticas ejercidas por estas diez audio descriptoras, así como la información que proporcionan en su entrevista semiabierta sobre la confección del guion, dificultades y soluciones, lenguajes, o elementos adicionales como las visitas táctiles previas al evento, constituyen el corpus de datos de este análisis que pretende, entre otras cosas, ver en qué puntos se alinean y en cuáles son divergentes, según el contexto sociocultural y el punto de avance en el que se encuentra un determinado país en la aplicación de los principios de accesibilidad. El estudio ofrece una presentación completa de esta subrama especializada de la audiodescripción, en la que la claridad y la concisión son fundamentales) con una detallada explicación de cada una de sus fases.

Otros dos trabajos de este volumen monográfico se centran en la traducción teatral -musical, es decir, la traducción de canciones que forman parte de espectáculos teatrales del género “musical”. En primer lugar, Villanueva-Jordán y Sangay proponen un análisis multimodal comparativo de cuatro versiones de la conocida canción “I am what I am” (1983) del musical de Broadway *La cage aux Folles*, que retrata la vida de una pareja de hombres y sus dificultades en medio del resurgimiento conservador en EEUU y el estigma del VIH en la década de los 80. Las letras de la canción, en sus diversas traducciones, alcanzan un mayor o menor compromiso con el discurso de la sexualidad. Los autores nos proponen un análisis de la estructura musical y lingüística de este producto de la industria cultural americana, con sus inevitables dinámicas de consumismo (y no de activismo, según nos previenen) que actúan intrínsecamente, para observar cómo estos “artefactos” pueden llegar a influir en la modelación de los imaginarios queer de toda una generación. Así pues, observamos un decalaje entre el texto origen y sus traducciones en aspectos como el discurso de “salida del armario” ya que los equivalentes no siempre son viables (en países de destino con culturas, normas sociales, legislaciones, convicciones religiosas diversas) ni siquiera en un mismo país en distintas capas sociales con desiguales medios económicos. Otro ejemplo ilustrativo es el discurso acerca del fenómeno “drag”, considerado nuclear para la autoidentificación de corrientes travestistas o transformistas, pero la existencia de tensiones subyacentes, avisan los autores, es innegable, por lo que la investigación traductológica puede, además de a explorar formas y modalidades de traducción desde nuevos ángulos

como la teoría queer, también contribuir a concienciar sobre determinadas realidades.

A su vez, Robaux se centra en la traducción de textos “cantables”, un campo olvidado por la traductología, si exceptuamos los estudios sobre traducciones operísticas o determinados temas pop culturalmente trascendentales. El autor propone una herramienta de análisis llamada “pentatlón”, que se basa en el controvertido concepto de “fidelidad”, y aboga por la “flexibilidad” en este tipo de traducción para acomodar estas canciones de manera natural en el producto escénico final. Su análisis de una serie de canciones pertenecientes a musicales de los años 2000 contempla categorías como: forma, fondo, personajes, puesta en escena y efectos sobre el espectador. A pesar de que para una gran parte de la academia el concepto de fidelidad queda lejano y relegado, este estudio argumenta que la herramienta analítica propuesta es capaz de identificar aspectos que pueden ser optimizados mediante un proceso de revisión y reevaluación traductora.

#### 4. A modo de conclusión

Como señalábamos, este volumen se constituye en una parte más holística y abstracta en torno al teatro y sus manifestaciones y recepciones en diversas latitudes, y otra, más atomizada y práctica, con estudios de casos concretos en los que la traducción desempeña un importante papel en la creación y difusión de la cultura, así como en la reflexión suscitada o la influencia ejercida en la sociedad a lo largo de los años, ajena o no a la intención primigenia del texto origen y de sus traducciones sincrónicas y diacrónicas.

Análisis comparativos y visiones panorámicas de la traducción y de su devenir conforman este volumen. El papel de la traducción en la sociedad, así como en las políticas culturales, de igualdad e inclusión, la relación entre lo físico y lo textual, son también cuestiones de interés abordadas directa o indirectamente en las siguientes páginas.

Desde Shakespeare hasta la comedia árabe para personas con discapacidad, desde el teatro español del Siglo de Oro hasta el teatro brasileño contemporáneo de vanguardia, los artículos de este volumen aportan nuevas perspectivas sobre el complejo mundo de las traducciones teatrales.

## Referencias bibliográficas

- AALTONEN, Sirkku. (1993) "Rewriting the exotic. The manipulation of otherness in translated drama." En: Picken, Catriona (ed.) 1993. *Translation: The Vital Link*. Proceedings of the conference: Translation: the vital link. Volume 1. London: Institute of Translation and Interpreting, pp. 26-33.
- AALTONEN, Sirkku. (2004) "Olga's Eightsome Reel in Edinburgh: A Case Study of Finnish Drama in English Translation." En: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.) 2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 121-136.
- AALTONEN, Sirkku. (2010) "Drama translation." En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volumen 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 105-110. DOI: 10.1075/hts.1.dra1.
- AALTONEN, Sirkku. (2013) "Theatre translation as performance." En: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Número especial. *Target* 25:3, pp. 385-406.
- ANDERMAN, Gunilla M. (2005) *Europe on Stage – Translation and Theatre*. Londres: Oberon Books.
- BAINES, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella. (2011) *Staging translation: Text and theatre practice*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BASSNETT, Susan. (1985) "Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts." En: Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of literature*. Londres: Croom Helm, pp. 87-103.
- BASSNETT, Susan. (1998) "Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre." En: Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) 1998. *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 90-108.
- BASSNETT, Susan & David Johnston. (2019) "The outward turn in translation studies." *The Translator* 25:3, pp. 181-188. DOI: 10.1080/13556509.2019.1701228.
- BUZELIN, Hélène. (2006) "Traduire l'hybridité littéraire. Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon." *Target. International Journal of Translation Studies* 18:1, pp. 91-119.
- CAMERON, Derrick. (2000) "Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre." En: Upton, Carole-Anne (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Recolocation*. Manchester: St. Jerome.
- CARLSON, Marvin. (2009) *Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan.

- CHE SUH, Joseph. (2002) "Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts." *Meta* 47:1, pp. 51-57.
- ESPASA BORRÁS, Eva. (2000) "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability?" En: Upton, Carole-Ann (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Recolocation*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 49-58.
- ESPASA BORRÁS, Eva. (2009) "Repensar la representabilidad." *Trans, Revista de Traductología* 13: pp. 95-105.
- EZPELETA PIORNO, Pilar. (2007) *Texto y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* [Drama and translation: an interdisciplinary approach based on Shakespeare's oeuvre]. Cátedra.
- FRANCISI, Enza de & Cristina Marinetti. (eds.) (2025) *Translation in the Performing Arts: Embodiment, Materiality, and Inclusion*. Londres y Nueva York: Routledge.
- HARDWICK, Lorna. (2003) *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- HARDWICK, Lorna. (2013) "Moving Targets, Modern Contests: Marathon and Cultural Memory." En: Carey, Christopher & Michael Edwards (eds.) 2013. *Marathon – 2,500 Years: Proceedings of the Marathon Conference 2010*. Londres: Institute of Classical Studies, pp. 275-288.
- HARRISON, Tony. (1991) Preface to *The Misanthrope* in Neil Astley ed. *Tony Harrison* Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe, pp.138-153.
- HSIUNG, Ann-Marie. (2012) "Intercultural Theatre Translation: A Case Study of the Performability and Subtext of Chinese Opera on English Stage." *4th Conference of the International Association for Translation and Intercultural Studies*. Northern Ireland: Queen's University Belfast.
- JOHNSTON, David. (2013) "Professing translation. The acts-in-between." En: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Número especial. *Target* 25:3, pp. 365-384.
- JOHNSTON, David. (2015) *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age. Story of Chance and Transformation*. Londres: Oberon.
- JOHNSTON, Jerelyn & David Johnston. (eds.) (2024) *Juan Mayorga. Six Plays*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KOMPORALY, JOZEFINA. (2014) "Narratives of translation and belonging in multilingual performance: The case study of 20/20." *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* 13, pp. 30-44.

- KREBS, Katja. (2007) *Cultural Dissemination and Translational Communities. German Drama in English Translation 1900-1914*. Londres y Nueva York: Routledge.
- KREBS, Katja. (2014) "Introduction: Collisions, Diversions and Meeting Points." En: Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 1-10.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2006) *Postdramatic Theatre*. Traducción e Introducción de Karen Jürs-Munby. Londres y Nueva York: Routledge.
- MADISON, D. Soyini. (2011) *Critical ethnography: Methods, ethics and performance*. Los Angeles: Sage.
- MARINETTI, Cristina. (2013) "Translation and theatre: from performance to performativity." En: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Número especial. *Target* 25:3, pp. 307-320. DOI: 10.1075/target.25.3.01mar.
- MARINETTI, Cristina. (2018) "Theatre as a 'translation zone': multilingualism, identity and the performing body in the work of *Teatro delle Albe*." *The Translator* 24:2, pp. 128-146. DOI: 10.1080/13556509.2017.1393122.
- MARINETTI, Cristina & Enza de Francisci. (eds.) (2022) *Translation and performance cultures*. *Translation Studies* 15:3.
- MARINETTI, Cristina & Margaret Rose. (2013) "Process, practice and landscapes of reception. An ethnographic study of theatre translation." En: Kershaw, Angela & Gabriela Saldanha (eds.) 2013. *Global Landscape of Translation*. *Translation Studies* 6:2, pp. 166-182.
- MINIER, Márta. (2014) "Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse." En: Krebs, Katja (ed.) 2014. *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Londres & Nueva York: Routledge, pp. 13-35.
- O'TOOLE, Emer. (2013) "Cultural capital and intercultural theatre: A study of Pan Pan theatre company's *The Playboy of the Western World*." En: Marinetti, Cristina (ed.) 2013. *Translation in the Theatre*. Special issue. *Target* 25:3, pp. 407-426. DOI: 10.1075/target.25.3.06aal.
- PAVIS, Patrice. (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- PAVIS, Patrice. (1996) *The Intercultural Performance Reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- PERTEGHELLA, Manuela. (2004) "A descriptive anthropological model of theatre translation." En: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.)

2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 1-23.
- POYATOS, Fernando. (2008) *Textual Translation and Live Translation: The Total Experience of Non-verbal Communication in Literature, Theater and Cinema*. Amsterdam: John Benjamins. DOI: 10.1075/z.142.
- ROSE, Margaret & Cristina Marinetti. (2010) "The translator as cultural promoter." En: Baines, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella (eds.) 2010. *Staging and performing translation: Text and theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 139-154.
- SIDIROPOULOU, Maria. (2004) *Linguistic Identities through Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- STURGE, Kate. (2007) *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*. Manchester: St. Jerome.
- TAVIANO, Stefania. (2004) "Translating Political Theatre: The Case of Dario Fo and Franca Rame." En: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger M. Klein (eds.) 2004. *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 325-340.
- TEJERINA LOBO, Isabel. (2007) "Panorama histórico del teatro infantil en castellano." En: Roig Rechou, Blanca Ana; Pedro Lucas Domínguez & Isabel Soto López (coords.) 2007. *Teatro Infantil. Do texto á representación*. Vigo: Xerais, pp. 57-84. Versión electrónica: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7p5>>.
- UPTON, Carole-Anne. (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Londres y Nueva York: Routledge
- UPTON, Carole Anne. (2011) "The translator as *metteur en scène*, with reference to *Les Aveugles* [The Blind] by Maurice Maeterlinck." En: Baines, Roger; Cristina Marinetti & Manuela Perteghella (eds.) 2010. *Staging and performing translation: Text and theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 31-49.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2022) "Outward Turn." En: Franco Aixelá, Javier & Ricardo Muñoz Martín (eds.) 2022. *ENTI, Encyclopedia of Translation and Interpreting*. AIETI. DOI: 10.5281/ZENODO.6370297.
- WILES, David. (2010) "Greek and Shakespearean plays in performance: Their different academic receptions." En: Hall, Edith & Stephe Harrop (eds.) 2010. *Theorizing performance: Greek drama, cultural history, and critical practice*. Londres: Duckworth, pp. 43-55.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

SUSAN BASSNETT es escritora y especialista en literatura comparada y estudios de traducción. Es profesora honoraria de Literatura Comparada en la Universidad de Glasgow y profesora emérita de Literatura Comparada en la Universidad de Warwick. Autora de más de 20 libros, su *Translation Studies* (4ª edición, 2013), que apareció por primera vez en 1980, se ha seguido imprimiendo desde entonces y se ha convertido en un importante libro de texto internacional en este campo. Su obra *Comparative Literature* (1993) también ha adquirido renombre internacional y se ha traducido a varios idiomas. Entre sus libros más recientes figuran *Tales of Travellers and Translators* (Legenda, 2025), con David Johnston *Debates in Translation* (2025) y con Piotr Blumczynski *Writing Forward* (2025). Es miembro electo de la Academia Europaea, el Institute of Linguists y la Royal Society of Literature. Desde 2016 es Presidenta de la Asociación Británica de Literatura Comparada.

SUSAN BASSNETT is a writer and scholar of comparative literature and translation studies. She is Honorary Professor of Comparative Literature at the University of Glasgow, and Professor Emerita of Comparative Literature at the University of Warwick. Author of over 20 books, her *Translation Studies* (4th edition, 2013), which first appeared in 1980, has remained in print ever since and has become an important international textbook in this field. Her *Comparative Literature* (1993) has also become internationally renowned and has been translated into several languages. Her most recent books include *Tales of Travellers and Translators* (Legenda, 2025), with David Johnston *Debates in Translation* (2025) and with Piotr Blumczynski *Writing Forward* (2025). She is an elected Fellow of the Academia Europaea, the Institute of Linguists and the Royal Society of Literature. Since 2016 she has been President of the British Comparative Literature Association.

CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU es es Catedrática de la Universidad de Alicante. Doctora (Teoría de la relevancia y traducción teatral, 2002), intérprete de conferencias (35 años de carrera), traductora literaria (30 títulos) y autora de 5 libros: *Introducción a la Interpretación* (Universidad de Alicante, varias ediciones, e-book), *Traducerea textului dramatic* (Institutul European, 2009), *Un model polisitemic...* (2018), *Metodología de análisis traductológico...* (Peter Lang, 2022), *Relevancia y Traducción* (Comares, 2022). Editora invitada de

LAIC, Routledge (2007, 7:2) *Intercultural Approaches to the Integration of Migrating Minorities* y editora de otros 10 volúmenes. Coeditora con José Lambert de *Universe-Cities as Problematic Global Villages* (2014) y responsable de la colección de teatro *CASA DE COMÈDIES* y del grupo de investigación INCOGNITO. Desarrolló TRAUTOROM, el primer motor MT RO/ES del mundo, 2006 (proyecto financiado por el Gobierno rumano). Ha coordinado 5 proyectos de investigación sobre traducción teatral y migración. Creó el portal BVMC [https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai\\_eminescu/presentacion/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai_eminescu/presentacion/) y fundó los exámenes oficiales ACLro en España. Supervisó 5 doctorados y durante la pandemia coordinó el trabajo pro bono de 40 voluntarios lingüísticos. Preside la asociación cultural ARIPI.

CATALINA ILIESCU-GHEORGHIU is Full Professor, University of Alicante. PhD (Relevance theory and theatre translation, 2002), conference interpreter (35-year-career), literary translator (30 titles) and author of 5 books: *Introducción a la Interpretación* (University of Alicante, several editions, e-book), *Traducerea textului dramatic* (Institutul European, 2009), *Un model polisitemic...* (2018), *Metodología de análisis traductológico...* (Peter Lang, 2022), *Relevancia y Traducción* (Comares, 2022). Guest editor of *LAIC*, Routledge (2007, 7:2) *Intercultural Approaches to the Integration of Migrating Minorities* and editor of other 10 volumes. Co-editor with Jose Lambert of *Universe-Cities as Problematic Global Villages* (2014) and head of the theatre collection *CASA DE COMÈDIES* and of INCOGNITO research group. She developed TRAUTOROM, the first MT engine RO/ES worldwide, 2006 (a project financed by the Romanian Government). She coordinated 5 research projects on theatre translation and migration. She created the BVMC Portal [https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai\\_eminescu/presentacion/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/mihai_eminescu/presentacion/) and founded the Official Exams ACLro in Spain. She supervised 5 PhDs and during the lockdown coordinated the pro bono work of 40 linguistic volunteers. She chairs ARIPI, a cultural association.

Recibido / Received: 25/06/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.02>

Para citar este artículo / To cite this article:

SCHOER-GRANADO, Susana. (2025) “*Antígonas* pero no antagónicas: Cuando una traducción de teatro se convierte en un original.” En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 46-76.

# ANTÍGONAS PERO NO ANTAGÓNICAS: CUANDO UNA TRADUCCIÓN DE TEATRO SE CONVIERTE EN UN ORIGINAL<sup>1</sup>

## THE MANY ANTIGONES: WHEN A TRANSLATION OF A PLAY BECOMES AN ORIGINAL WORK

SUSANA SCHOER-GRANADO<sup>2</sup>

susanaschoer@usal.es

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0003-2757-3717>

### Resumen

*Antígona*, la tragedia compuesta por Sófocles en el siglo V a.C., se ha reinterpretado tantas veces como tipos de traducción existen. Si tenemos en cuenta los últimos giros experimentados en los Estudios de Traducción, como el *outward turn*, que aboga por una apertura del concepto hacia otras disciplinas (Vidal Claramonte 2022: 9) resulta especialmente propicio estudiar la traducción teatral, donde, ya de por sí convergen términos como ‘traducción’, ‘reescritura’ y ‘adaptación’. Con el objetivo de averiguar qué traducciones (en un sentido amplio) pueden surgir de una obra de teatro, este artículo toma como ejemplo la traducción de *Antígona* publicada por Hölderlin en 1804, así como las distintas versiones a las que ha dado lugar. A partir de este estudio de caso se reflexiona sobre la traducción teatral como espacio que permite ampliar los conceptos de traducción y original.

1. Este trabajo se ha llevado a cabo como parte del grupo de investigación *TRADLIT: Aproximación a una teoría de la traducción literaria a través de su didáctica*. Véase: <<https://diarium.usal.es/tradlit/>>.
2. La investigación realizada por este artículo se ha financiado gracias a una beca FPU del Ministerio de España concedida a través de la Universidad de Salamanca.



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/>.

**Palabras clave:** Traducción de teatro. Historia de la traducción. Original. Friedrich Hölderlin. Antígona.

### Abstract

*Antigone*, the tragedy composed by Sophocles in the 5th century BC, has been reinterpreted as many times as there are types of translation. If we take into account the recent turns in Translation Studies, such as the outward turn, which is in favour of opening the concept towards other disciplines (Vidal Claramonte 2022: 9), it is particularly appropriate to study theatrical translation, where terms such as ‘translation’, ‘rewriting’ and ‘adaptation’ already converge. In order to find out what translations (in a broad sense) can emerge from a play, this article considers the example of the translation of *Antigone* published by Hölderlin in 1804 and the different versions derived from it. On the basis of this case study, we reflect on theatrical translation as a space in which the concepts of translation and original can be expanded upon.

**Keywords:** Drama translation. Translation history. Original. Friedrich Hölderlin. *Antigone*.

## 1. Introducción

La historia de la traducción consiste en muchos debates en torno a la fidelidad a un supuesto original. Sin embargo, considerar que solo existen estos dos extremos (original y derivado) resulta limitante. Concretamente en el mundo del teatro, cuyos cimientos se han forjado a partir de adaptaciones, a cada cual más diversa, esta clasificación se queda corta.

Para subrayar la complejidad que esta relación y estos conceptos presentan resulta adecuado estudiar el caso de las traducciones de la tragedia *Antígona* (Sófocles 441 a. C.), en particular aquellas derivadas de la versión traducida por el poeta romántico Friedrich Hölderlin en 1804. Para ello es necesario exponer brevemente la génesis de dicha obra.

Se debe recordar que desde la primera representación en Atenas de la tragedia griega en el 442 a. C. tuvieron que pasar dos milenios hasta la impresión de la obra en Europa. Fue en el siglo XVI cuando empezaron a aparecer varias ediciones de *Antígona*, aún en griego, en ciudades como Venecia o París. A Fráncfort le llegó el turno en 1544. Habría que esperar casi otro siglo más para que se publicara la primera edición alemana de la tragedia, que llegaría

con el título *Des Griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone, deutsch gegeben durch Martinium Opitium, Dantzig, gedruckt bei Andreum Huenefeld Buchhändler* en 1636 de la mano del traductor Martin Opitz (Martinium Opitium). Entre 1760 y 1920 se cuentan por decenas, con un total de casi noventa, las traducciones de *Antigona* al alemán (Brecht 1985: 149).

La traducción de Hölderlin estaría lista en 1803 y se publicaría en 1804 junto con la de *Edipo Rey* bajo el título *Die Trauerspiele des Sophokles*. Este fue uno de los últimos proyectos del poeta suabo realizados antes del declive de su salud mental, hacia 1806, y no tuvo gran acogida en su momento. Si bien Hölderlin aseguró a su editor que sacaría por fin a relucir la verdadera naturaleza de las tragedias de Sófocles (MA II, 924f., Safranski 2019: 255), toda una serie de factores (la edición elegida, el conocimiento limitado del griego del propio Hölderlin, el lenguaje que oscureció aún más el significado de la obra y la desviación de lo que se solía esperar de las traducciones en la época) hicieron que esta versión de Hölderlin mereciera el rechazo de los contemporáneos e incluso de sus amigos y cayera en el olvido durante casi un siglo (Brecht 1985: 149).

El filólogo alemán Hellingrath redescubre a Hölderlin a principios del siglo XX. Como consecuencia, la producción del poeta, incluidas sus traducciones y los dos ensayos que surgieron de ellas (*Hölderlins Anmerkungen zum Oedipus und zur Antigona*), pueden encontrarse en varias de las ediciones de las obras del poeta que se publicaron en las décadas siguientes.

Sin embargo, no acaba aquí la relevancia de la *Antigona* de Sófocles propuesta por Hölderlin para la historia de la traducción. En febrero de 1948, Bertolt Brecht deja una marca indeleble en la historia del teatro del siglo XX con la primera puesta en escena de *Die Antigone des Sophokles* (cuyo título completo era *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übersetzung für die Bühne bearbeitet*) en Chur, Suiza. Esta versión no es una traducción de Sófocles del griego, sino una 'reescritura', si podemos llamarla así, de la traducción de Hölderlin. Llevado posiblemente por su fascinación por la obra del poeta suabo, así como por los acontecimientos que estaba viviendo, Brecht modifica de forma considerable el argumento. En particular, la segunda parte de la obra, al tiempo que mantiene muchos de los versos de Hölderlin y presenta un nuevo modelo de representación teatral (Brecht 1985: 150).

En lo que respecta a la recepción de la tragedia de Sófocles en el ámbito hispanohablante, la primera traducción de la *Antígona* de Sófocles publicada en castellano aparece en Almería en 1883. Fue realizada por Antonio González Garbín. Llega comparativamente tarde en relación con otras lenguas europeas (en 1573 se publica la primera versión en francés, en 1533 en italiano y en 1848 en inglés). Cabe decir, no obstante, que en España la trama de la obra ya se había recreado bajo otros títulos, como es el caso de *La destrucción de Tebas* (1722), *Antígona y Emón* (1820) y *Argia* (1824) (González Delgado 2021: 2).

Hölderlin, por su parte, es descubierto en España casi al mismo tiempo que en Alemania: a principios del siglo XX. Su *Antígona*, sin embargo, se resiste. En 1997 Martínez Marzoa publica una traducción de los *Ensayos* de Hölderlin (1997) en la que no incluye la obra de teatro, pero sí las *Anotaciones sobre Antígona*. Hay que esperar curiosamente a 2014 para leer la versión de Hölderlin en español gracias a la traducción de Cortés (Hölderlin 2014).

Con este trasfondo este estudio propone abordar la relación entre una obra de teatro y sus posibles traducciones a partir del caso de Hölderlin. Tras repasar algunas de las características propias de la traducción de obras teatrales, se analizará en más detalle ante qué tipos de traducciones nos encontramos y en qué medida responden a los conceptos tradicionales de traducción y original. Se incidirá en especial en las versiones de la *Antígona* de Hölderlin y de Brecht y se planteará por qué estos dos resultan tan interesantes desde el punto de vista de los Estudios de Traducción.

## 2. Algunas consideraciones

### 2.1. El concepto de “original”

Resulta primero pertinente aclarar qué se comprende por original y traducción. El concepto de original no es exclusivo del mundo de la traducción.

La idea del genio, que tan a menudo va asociada a la de originalidad, se la debemos en buena parte al siglo XIX en general y al movimiento alemán del *Sturm und Drang* en particular. Se entendía entonces por original algo primigenio, hecho de primera mano y auténtico (Perloff 2012: 21). Nuestra concepción de ‘original’, sin embargo, ha cambiado de forma considerable. Munday expresa que el proceso de traducción implica que un traductor

transforma un texto escrito original en la lengua original en un texto escrito en una lengua diferente y que el resultado es el texto traducido (Munday 2008: 5). Así, la idea de lo 'original' en traducción se define a menudo contrastándolo con lo que no se considera original: la traducción.

A esto se une que el concepto está ahora intrínsecamente ligado pues a cuestiones de propiedad intelectual, al menos en términos legales. Ya en 1886 el convenio de Berna regula los derechos de autor y especifica que:

estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística (Varios autores 1979: art.2).

Cabe preguntarse si estas definiciones son suficientes a la hora de describir ciertos fenómenos, en particular en la traducción teatral.

## 2.2. Para la traducción de teatro

De entrada, las motivaciones para traducir una obra de teatro son diversas, si bien se distingue generalmente entre las traducciones concebidas para la puesta en escena frente a las orientadas a un lector (Aaltonen 2010: 106; Perteghella 2004: 7-8), aunque también hay traducciones que intentan cumplir las dos funciones (López Lapeña 2015: 47). Cantero y Braga lo explican diciendo que las obras de teatro son, al mismo tiempo, obra literaria y guion teatral (Cantero Garrido & Braga Riera 2011: 158).

Esto ha generado cierto debate. Algunos autores, como Newmark (1992: 234), defienden que el traductor teatral solo debe tener en mente al público receptor de la representación, aunque admite las notas en versiones editadas para lectores selectos. Braga Riera (2011: 19) alega que no existen dos tipos diferentes de traducciones de teatro. Sin embargo, reconoce fenómenos como:

las obras de teatro que nunca se han llevado a escena o las múltiples traducciones de las obras de teatro clásicas: unas adecuadas para la lectura y otras para la representación" (Braga en López Lapeña 2015: 47).

López Lapeña, a su vez, no considera traducciones de teatro a aquellas que plantean una realización escénica físicamente imposible y las denomina 'novelas teatralizadas' (*ibid.*: 47-50).

Aaltonen (2010: 107) distingue tres tipos de traducciones: según la homogeneidad, el número de espectadores, el tiempo, el espacio y el modo de recepción, así como según la vida útil prevista del texto. Denomina al primer tipo ‘traducción introductoria’. Se hacen para un destinatario amplio (lectores y profesionales), se escriben en forma impresa como libro o distribuida como guion teatral motivadas por la industria editorial o por los centros culturales de promoción y con una vida útil larga. El segundo tipo consiste en una ‘traducción de glosas’ (*gloss translation*), realizada por instituciones teatrales que insisten en hacer sus propias traducciones, por así decirlo a medida, sobre la base de un análisis lingüístico del texto original. Estas obras se dirigen específicamente a dramaturgos-traductores expertos en teatro. La tercera, la ‘traducción de representación’, pertenece a un “contexto teatral concreto”, con una recepción audiovisual y tiene una vida útil variable, hasta el punto de alcanzar “una vida posterior como traducción introductoria” (Aaltonen 2010: 107).

Es posible, por tanto, que las traducciones teatrales tengan más de una vida y cumplan más de una función durante su historia. En el caso de la *Antígona*, además, por su calidad de clásico y longevidad, es inevitable recurrir a los conceptos de ‘retraducción’ y de ‘traducción indirecta’ e investigar la necesidad de traducir lo que ya es una traducción.

Las retraducciones (nuevas traducciones de textos ya previamente traducidos) suelen deberse al envejecimiento de la traducción anterior, a la realización de una reinterpretación que se diferencie de versiones anteriores, a que la obra pase de ser marginal a canónica o al ahorro de costes que conlleva no pagar los derechos de la traducción preexistente (Venuti 2004: 25-38). Estos factores se aprecian en la gran cantidad de traducciones que existen de la *Antígona* de Sófocles al alemán y al español. El tiempo transcurrido desde su creación es evidente y pone de manifiesto la necesidad de actualizar las traducciones, por ejemplo, máxime cuando no estamos ante una obra marginal, sino todo lo contrario.

Sin embargo, ¿qué sucede con las dos ‘traducciones’ de la versión de Hölderlin, la de Brecht y la de Cortés? Estas pueden considerarse traducciones indirectas, entendidas en el sentido de Gambier (1994: 413), es decir, traducciones de una traducción (intra o interlingüística). Esta modalidad tiende normalmente a ser criticada porque pone aún más distancia entre el

texto original y el texto meta y multiplica la posibilidad de error o manipulación (Rosa, Pięta & Bueno Maia 2017: 113-114). Asimismo, la traducción indirecta también se ha descrito como paso previo a una traducción directa (*ibid.*). Ahora bien, esta función facilitadora no siempre se cumple: en el caso de la *Antígona*, Cortés decide recuperar la versión de Hölderlin para el ámbito español 200 años después de su creación, cuando las traducciones directas de Sófocles abundan. Algunas de las razones que aportan Rosa, Pięta & Bueno Maia (2017: 114) para la traducción indirecta son la falta de traductores o de competencia traductora, la dificultad para acceder al texto original o traducir de una lengua cultural o geográficamente distante o, como afirma Washbourne (2013), incluso las relaciones desiguales entre culturas y agentes en el sistema mundial de la traducción. Sin embargo, tampoco esto se cumple en el caso de Cortés ni en el Brecht.

### 3. ¿Qué ‘traducciones’ se dan realmente en el caso de *Antígona*?

Como se observa en los apartados anteriores, si bien algunos de los conceptos delineados hasta el momento (‘original’, ‘texto origen’, ‘texto meta’, ‘autor’, ‘traductor’, ‘traducción introductoria’, ‘traducción de glosas’, ‘traducción de representación’, ‘retraducción’ y ‘traducción indirecta’) se ajustan a ciertos fenómenos propios de la traducción de teatro, otros no se ajustan perfectamente al género y menos al caso concreto de *Antígona* de Sófocles y de la de Hölderlin.

Antes de analizar los motivos que impulsaron a la creación de estas traducciones y las relaciones entre ellas, es necesario aclarar la terminología empleada, en particular si entendemos la traducción en un sentido más amplio, tal y como lo hacen los partidarios del *outward turn* (Vidal Claramonte 2022).

En este artículo se distinguirá entre ‘reescritura’ (una traducción intralingüística), ‘traducción’ (traducción interlingüística con el objetivo de ser publicada en papel) y ‘adaptación’ (puesta en escena). Una ‘retraducción’, en este caso, sería una traducción interlingüística de una traducción o reescritura que busca ser publicada. Lo que se ha considerado ‘texto original’ en el caso de *Antígona*, como se verá en los siguientes apartados, depende del contexto.

A continuación, se hará un repaso de las traducciones existentes a partir de la *Antígona* de Sófocles y de la de Hölderlin.

### 3.1. Traducciones y reescrituras a partir de Sófocles

En primer lugar, se deben mencionar todas las traducciones directas de la *Antígona* de Sófocles realizadas del griego antiguo tanto al alemán como al español (y a tantos otros idiomas). Entre estas se cuenta la del poeta alemán Friedrich Hölderlin, realizada en 1804. Todas ellas son traducciones y retraducciones en el sentido más evidente e intuitivo de ambos conceptos<sup>3</sup>.

En segundo lugar, tenemos la reescritura de la *Antígona* por parte Bertolt Brecht en 1948 a partir de la obra de Hölderlin. Si bien esta versión se ha tildado en muchas ocasiones de adaptación, también se podría considerar una traducción intralingüística en términos de Jakobson (1959). Ahora bien, al examinar el trabajo de Brecht más en detalle, este no parece consistir en una mera reformulación. En el prólogo a su propia traducción de Hölderlin, Cortés explica cómo Brecht mantiene buena parte de los diálogos y monólogos del poeta suabo, puesto que lo que le interesaba era el lenguaje de la obra, pero modifica el mensaje (Hölderlin 2014: 22-29). Al igual que Hölderlin convierte el conflicto de *Antígona* en un conflicto entre el hombre y los dioses y el destino, Brecht opta por escenificar un conflicto entre los hombres y el tirano. Como indica Cortés con gran acierto, la versión de Sófocles es mítica, la de Hölderlin es una traducción filosófica y la de Brecht, política (Hölderlin 2014: 14).

Que la versión de Brecht también sea considerada una traducción se ve apoyado por uno de los más recientes giros en los Estudios de Traducción, el llamado *outward turn*, que define la traducción como “esa actividad a la que ningún cambio epistemológico le resulta ajeno” (Vidal Claramonte 2022). Como expresa Gentzler, la traducción es ahora una transformación en sentido amplio:

one of the most important processes that can lead to revitalizing culture, a proactive force that continually introduces new ideas, forms or expressions, and pathways for change (Gentzler 2017: 8).

---

3. A partir de este punto, el artículo se centrará en la traducción de Hölderlin como texto original.

Esta aproximación permite interpretar también las representaciones tanto intra como interlingüísticas de *Antígona* como traducciones de la obra igual de válidas que aquellas puestas por escrito.

### 3.2. Un repaso de las adaptaciones para los escenarios

Antes de continuar con las representaciones teatrales que ha habido de *Antígona*, procede aludir a un obstáculo metodológico, consistente en la dificultad de averiguar con exactitud cuántas ha habido y cuál ha sido su formato. Cuanto más lejanas en el tiempo, más complejo resulta encontrar estos datos. Por esa misma razón, es significativo comprobar qué información se conserva y qué representaciones han logrado quedarse en la memoria colectiva y escrita. Pese a todo, gracias a Internet resulta más sencillo averiguar qué puestas en escenas están teniendo lugar en estos momentos<sup>4</sup>.

Como ya se ha mencionado, la *Antígona* de Hölderlin tardaría en ver los escenarios en el ámbito germanohablante. No es hasta el 26 de junio de 1918, más de un siglo después de su traducción, cuando el público podría disfrutar de ella en Zürich. Seguirían otras representaciones en Darmstadt (1923) y en Viena (1940). En las dos primeras décadas del siglo XXI se pueden encontrar al menos cinco escenificaciones diferentes de este texto: *Antigone von Sophokles* (Theater Tri-bühne Stuttgart 2008),<sup>5</sup> *ANTIGONE. Bocksgesang von Hölderlin nach Sophokles* (Theater Willy Praml 2020),<sup>6</sup> *Gemeinsamschwesterliches Antigone – Antigonos – Antigona* (Toihaus Theater 2020),<sup>7</sup> *Tanzen ist besser als töten Sophokles, Friedrich Hölderlin, Martin Walser: Antigone* (Theater Konstanz 2023)<sup>8</sup> y *Antigone* (Halle Saale 2024).<sup>9</sup>

Después de su estreno en 1948, la *Antígona* de Brecht fue puesta en escena en 1951 por Otto Ernst Tickard en Greiz. De hecho, Brecht felicita a Tickard por su trabajo y le envía un prólogo para que el teatro lo incorpore a

4. Mayo de 2024.

5. <<https://www.tri-buehne.de/produktion/antigone-2008>>.

6. <<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-willy-praml-antigone-nach-hoelderlins-uebersetzung-16929804.html>>

7. <<https://toihaus.at/projekte/gemeinsamschwesterliches-antigone-antigonos-antigonae>>.

8. <<https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/tanzen-ist-besser-als-toeten/>>.

9. <<https://halle.de/verwaltung-stadtrat/presseportal/nachrichten/nachricht/beigeordnete-besucht-premiere-von-antigone-im-neuen-theater>>.

la representación (Brecht 1985: 151). Desde entonces, esta versión se puso en escena más de una vez, recientemente en Hamburgo en 2011, en Senftenberg en 2015, en Recklinghausen en 2017, Luxemburgo, Wiesbaden, Heidelberg y Württemberg-Hohenzollern en 2018, así como en Berlín y en Austria en 2019 (Suhkamp Theaterverlag 2024).<sup>10</sup> Cabe resaltar que, en 2018, Manfred Karge fue el encargado de llevar a escena la obra de Brecht, una vez más, en el emblemático teatro de Chur donde fue estrenada (Michels 2018).

En el ámbito hispanohablante no se han podido encontrar representaciones de la versión de Hölderlin, pero sí de la de Brecht. En 1967, el grupo estadounidense *The living theatre of New-York* presenta *Antígona*, Bertold Brecht en San Sebastián y Valladolid. Por reseñas se intuye que fue una versión multilingüe, pero no ha sido posible averiguar quién tradujo los pasajes. En 1969, el Teatro de la Universidad Católica de Chile también presenta su propia versión en traducción de Herbert W. Jung. Más recientemente podemos encontrar puestas en escena como la de la compañía La Ferroviaria en 2018 en Sagunt, que utiliza como base los textos de Brecht, Anouilh, Marguerite Yourcenar y María Zambrano. Por último, este mismo año se ha estrenado una *Antígona* cubana basada en el texto de Brecht a cargo de Impulso Teatro como parte del Festival de Teatro Progresista de Caracas.

En todos estos casos se materializa la definición de la traducción que propone Johnston como un acto que devuelve la obra a una nueva vida:

So translation is, in its own way, no less a performance, conjuring a book distant from us in time or in space into new life. In other words, reviving writing that is otherwise dead to us (Johnston 2015: 10)

Para este autor, la traducción es un arte recreativo (que recrea) y aunque existen muchas razones para retraducir, el retraductor debe manejar al mismo tiempo varias responsabilidades. Entre ellas, la de alcanzar un equilibrio entre la voz del texto origen y la del contexto receptor (Johnston 2013: 366). Johnston, quien además de investigador es traductor profesional de teatro, explica su postura mediante un proceso denominado *writing forward* y el llamado *retranslation pact*. Según estos, lo más importante para la retraducción (que Johnston define como una traducción para el escenario) es

---

10. <<https://www.suhkamptheater.de/stueck/sophokles-antigone-tt-101193>>.

ofrecer un texto comparable al original teniendo en cuenta, sobre todo, su representabilidad (Vassallo 2022).

Además de estas puestas en escena, es necesario mencionar que existen otras traducciones audiovisuales derivadas de la *Antígona* de Hölderlin. Así, en 1949 Orff estrena una ópera basada en el texto del poeta suabo. Brecht critica esta versión y la tilda de exotizante (Brecht 1985: 149). Tenemos, además, la película *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht* (1992), de Straub y Huillet, que trata de mantenerse lo más fiel posible a la representación teatral. Esta última adaptación se incluye en forma de DVD en la edición de 2014 de Cortés.

### 3.3. Un caso concreto: traducciones con aparato crítico

Además de traducciones, retraducciones, reescrituras y puestas en escena (también grabadas para películas o para la ópera), encontramos otras posibilidades relevantes para este caso. Nos referimos a las traducciones que contienen algún tipo de aparato crítico y que no necesariamente han de estar concebidas en exclusiva para un público académico.

La traducción de Cortés contiene, además de la traducción de *Antígona* y del DVD con la grabación de la obra de Straub y Huillet, un prólogo donde se recoge la evolución de la *Antígona* desde Sófocles a estos últimos. Este incluye notas de la traductora (al pie solo en el prólogo, al final para toda la obra de teatro).

Estamos, por tanto, ante otro tipo concreto de traducción (en el sentido que hemos establecido en este artículo): traducciones con aparato crítico, anotadas con algunos rasgos propios de las traducciones filológicas (en términos de Bühler 2000: 35), ya que contienen una interpretación y notas del traductor para explicar las estrategias aplicadas. En el caso de la *Antígona* de Cortés, su versión no se distingue de una traducción previa por su carácter eminentemente reinterpretaivo o filológico, puesto que es la primera traducción de la *Antígona* de Hölderlin. Este tipo de traducciones, como la de Cortés, suelen ser bilingües, contienen información que no suele estar dirigida a un público medio, así como estudios o ensayos sobre el texto traducido. En este artículo nos referiremos a ellas como ‘traducciones con aparato crítico’.

Además de la versión de Cortés, merece la pena resaltar en este apartado el caso de *Hölderlins Anmerkungen zur Antigonä*, el comentario redactado por el propio Hölderlin. Este, como se ha mencionado previamente, fue traducido al español en los noventa, antes incluso que la propia obra de teatro y, como se verá más adelante, ha sido traducido a más de un idioma, ya sea solo, junto con la versión de Hölderlin o incluso solo con la de Sófocles. Por estos motivos, convendría preguntarse si no es esta también una especie de traducción de Antígona: en origen de las ideas de Hölderlin y, posteriormente, como parte del aparato crítico de algunas ediciones.

De hecho, en su clasificación de las distintas aproximaciones al metapoema, Holmes (1969) incluye las categorías “critical essay in language of the poem” y “critical essay in other language” (véase ilustración 1) como una lectura más del TO. Esta clasificación podría ser igualmente útil para la traducción de teatro, ya que se trata de un género que también se presta a interpretaciones muy diversas. En este caso, el ensayo de Hölderlin no formaría parte de la obra de teatro como tal, pero merecería un puesto en los elementos de la ‘meta obra de teatro’. Sería, por así decirlo, un ensayo crítico sobre ella que, además, ha acabado siendo traducido. Este planteamiento enlaza con la teoría de Benjamin sobre la traducción como texto que completa y enriquece el original (1923/1963).

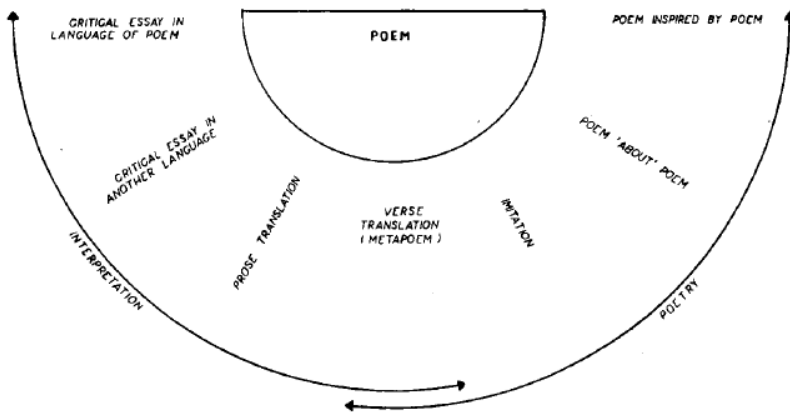


Ilustración 1. Metapoema de Holmes, 1969.

La variedad de traducciones derivadas de la *Antígona* de Hölderlin queda reflejada en la ilustración 2. Se debe resaltar que es complicado averiguar cuál es el origen exacto de las adaptaciones al español de la *Antígona* de Brecht, puesto que podrían ser adaptadas a partir de una traducción ya publicada en español o derivadas de una adaptación alemana. De esto no se suele informar al público. Esto es aún más el caso en español, donde no hay una tradición de publicar guiones de adaptaciones concretas de teatro.

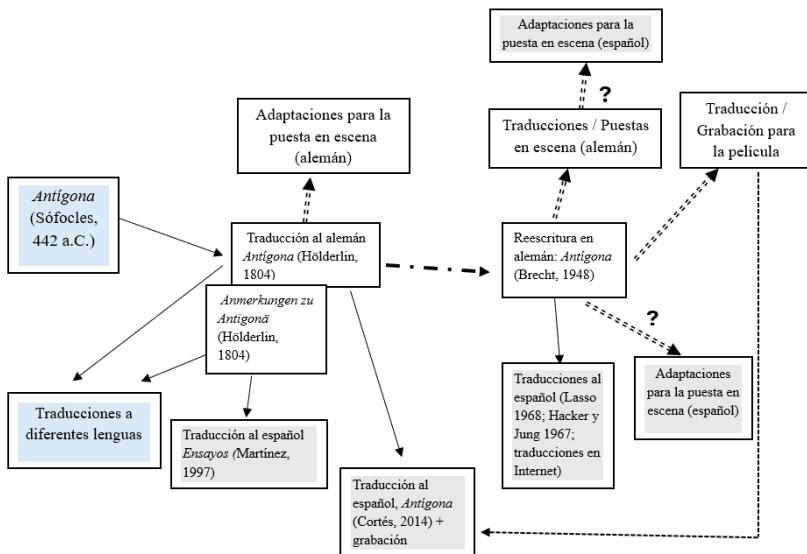


Ilustración 2. Traducciones de *Antígona* a partir de la versión de Hölderlin. Se han marcado en gris las traducciones al español.

Si continuamos aplicando las ideas promovidas por el *outward turn* de los Estudios de Traducción al caso que nos ocupa, constatamos que los conceptos de ‘original’ y ‘copia’ se han ampliado, de modo que toda traducción es un original en cierto sentido (Vidal Claramonte 2022). Observando la ilustración 2, esto se aplica especialmente a la traducción de Hölderlin y a la versión de Brecht (y por supuesto la de Sófocles), pues son focos que originan más versiones o interpretaciones.

Resulta aquí interesante el concepto de suplementación de Carlson (1985) que expresa que “la actuación como suplemento mira hacia atrás, se basa en lo que hay en el texto escrito, lo añade y luego lo sustituye” (Aaltonen 2010: 108). Estamos ante traducciones que, a su vez, han dado lugar a otras traducciones de diversos tipos sin que por ello desaparezcan totalmente en el proceso.

Sin embargo no todas estas traducciones derivadas reciben las mismas consideraciones.

#### 4. ¿Cómo se convierte una traducción en un original?

Si consideramos aquí que un ‘original’ no solo está caracterizado por ser el punto de partida de una traducción, ni por el grado de novedad que aporta, sino también cómo es recibido en una cultura, surgen incluso más preguntas. En primer lugar, ¿cuándo se convierte una traducción en un ‘original’? ¿Qué características ha de cumplir?

Laiho indica que la condición de ‘original’ no solo viene dada por las características de la obra, sino también por las suposiciones ontológicas y epistemológicas de quienes clasifican una obra como tal (Laiho 2013: 123-124). Añade que una visión binaria de la cuestión (que un texto sea un original o una traducción, sin punto medio) tal vez sea limitante. El concepto de original también está ligado a factores como la percepción, la familiaridad y la relación de poder entre dos elementos. Más allá de cuestionar si una traducción y su original son lo mismo o si una traducción cumple siempre una función subsidiaria, las preguntas que se quieren abordar inspiradas por el caso de *Antígona* son las siguientes: ¿Son, entonces, todas las traducciones derivadas de la de Sófocles (y posteriormente de la de Hölderlin) igual de originales? Dicho de otra forma, cabría preguntarse si tienen todas el mismo grado de genialidad, si reciben el mismo tratamiento por parte de la cultura receptora, si tienen el mismo papel en el sistema literario de llegada y la misma protección y derechos.

Para tratar de contestar a estas preguntas se analizan las siguientes hipótesis:

1. Para que una traducción de teatro se convierta, a su vez, en ‘original’ (un texto, ya traducido o no, que sirve de base para nuevas

- propuestas e interpretaciones) debe tener una versión por escrito accesible.
2. El reconocimiento de una traducción depende del estatus del traductor.
  3. El reconocimiento de una traducción depende del momento histórico.
  4. El reconocimiento de una traducción depende de su valor añadido o grado de innovación.

Finalmente se repasará la recepción actual de la *Antígona* de Hölderlin en el ámbito hispanohablante, puesto que Aaltonen expresa que:

las obras de teatro son un lugar para el autoestudio, la obtención de información y la profundización en el conocimiento de uno mismo y de los demás que habitan nuestro mundo (Aaltonen 2010: 105).

Con esto en mente, examinaremos qué nos pueden decir el recorrido de estas dos traducciones sobre nuestra historia y sociedad.

#### 4.1. Disponibilidad de la traducción

Se podría alegar, en relación con traducciones cuyo objetivo es servir de base para una representación audiovisual (que pueden ser y son a menudo efímeras si no quedan registradas de alguna forma), que para que una traducción sea recordada, alcance “fama literaria”, por así decir, debe ser fácilmente accesible. ¿Es este el caso de nuestras dos traducciones?

Como se ha mencionado, la primera edición de la traducción de Hölderlin se publica en 1804 junto con su traducción de Edipo Rey. No obstante, la obra solo comienza a recibir reconocimiento una vez que se rescata al autor del olvido y que aparece en la edición crítica de las obras completas del poeta elaborada por Hellingerth, Seebass y Pigenot entre 1913 y 1923. Esto coincide con la primera puesta en escena (1919). Cortés (Hölderlin 2012), por su parte, hace referencia en su edición a las Ediciones Críticas de Fráncfort (1975-2008, también llamada la de Sattler) y de Stuttgart (1943-1985, de Beissner), así como a la traducción de Lacoue-Labarthe al francés de *Antígona*. Y si bien esto no es una lista exhaustiva, además de las ediciones críticas, se puede encontrar la *Antígona* de Hölderlin en los *Gesammelte Werke* de Böhm y Ernst (1905) de la editorial Eugen Diederich o en las reediciones de la versión de 1804 de 1918 o 1986. A pesar de tratarse de una traducción de una obra

de teatro, es bastante fácil dar con ella en alemán. Hölderlin la escribió para que fuera publicada, no para que fuera representada.

Con todo, es más fácil aún hallar la versión de Brecht. Si bien se estrena como una representación y no primero como un texto escrito, al poco tiempo el escritor puso a disposición del público el *Antigonemodell* 1948. Esta publicación contiene su versión de la pieza, fotos de la representación de Chur y esbozos de Caspar Heher, entre otras cosas. Cuenta con varias ediciones por sí sola (1949; 1955), pero también se publicó como parte de la obra de Brecht (1964) o se reeditó con más información sobre el innovador modelo de Brecht (1985).

En español, no obstante, la traducción de Hölderlin y la reescritura de Brecht se encuentran con más dificultad. Como se ha mencionado previamente, de la primera solo tenemos la versión de Cortés. En el caso de la versión de Brecht, se pueden encontrar dos traducciones publicadas casi al mismo tiempo: una aparece en el volumen 13 de la colección del teatro de Brecht (1967) de Nueva Visión traducida por Jung y Hacker (1967-1973) y la otra, como se explicará más adelante, en una revista en 1968 traducida por el poeta Lasso de la Vega (1968).

Sorprendentemente, la edición del teatro completo de Brecht (2012) publicada por Cátedra no incluye a *Antígona*. Aunque no se saben las razones de esta omisión, cabría pensar que esta edición no considera a Brecht como el autor de *Antígona* y, por extensión, que tampoco Hölderlin merecería esta consideración. Se observa, de nuevo, cómo los papeles de original y traducción, autor y traductor pueden cambiar en cualquier momento.

Además, de todas las traducciones disponibles por escrito y publicadas en formato analógico, también es posible encontrar en Internet traducciones de las versiones de Sófocles y Brecht en el blog *Marxismo y Literatura*, elaborado por el Seminario Multidisciplinario José Emilio González de la Universidad de Puerto Rico de 2013 (Varios autores 2013).

En suma, podemos concluir que en alemán existen muchas ediciones de *Antígona*, tanto en la versión de Hölderlin como en la de Brecht. Ambas están incluidas en las correspondientes obras completas, cosa que no ocurre en español. ¿Se podría alegar, en ese caso, que el estatus de dichas traducciones también puede deberse al prestigio de sus traductores?

#### 4.2. El estatus del autor-traductor

Cuando Hölderlin publica su versión de las tragedias griegas, estas son tan mal recibidas que algunos de sus conocidos incluso se avergüenzan de ellas (Brecht 1985: 149). Sabemos que no fue la elección de la obra lo que molestó a los contemporáneos del poeta, puesto que, apenas cuatro años después de su publicación (1804), otra traducción de *Antígona* (obra de Fridrich Rochlitz) se escenificó en alemán por primera vez en el Weimarer Hoftheater. El guion se conserva en varias bibliotecas. Fue, pues, la forma de traducir de Hölderlin lo que no gustó a sus contemporáneos.

A la *Antígona* de Fridrich Rochlitz la seguirían otras, como la adaptación de 1841, dirigida por Ludwig Tieck (Brecht 1985: 149). Como ya se ha mencionado, la de Hölderlin no sería representada hasta 1918. Es decir, la traducción de Hölderlin no alcanzó cierta fama hasta que el propio Hölderlin lo hizo, a principios del siglo XX.

Brecht, al contrario que Hölderlin, sí recibió reconocimiento en vida. No hay una clara separación entre el estreno de su *Antígona* y el momento en que esta alcanzó fama, por lo que ambos están irremediamente unidos. Sin embargo, si realmente el valor de traducción depende únicamente del estatus de su traductor, cabría pensar que cuando este autor fuera reconocido en una segunda cultura, una cultura meta, la obra debería ser recibida con el mismo entusiasmo. Con las pinceladas esbozadas hasta el momento, el lector atento podrá deducir que este no es el caso.

#### 4.3. El momento idóneo

La recepción de Hölderlin y la recepción de su *Antígona* en español no tienen lugar al mismo tiempo. Aunque no podemos asegurar con certeza cuáles son los motivos para esto, el contexto histórico y cultural afectan sin lugar a dudas a la selección de las obras que se traducen. Al analizar los momentos de máxima popularidad de la *Antígona* de Hölderlin y la de Brecht, se observan ciertos patrones.

Como hemos dicho, Hölderlin es recuperado en Alemania a principios del siglo XX. Poco después se pone en escena su versión de *Antígona* justo al final de la Primera Guerra Mundial. Un año antes, el público alemán también ha podido disfrutar de otra versión de *Antígona*, la de Walter Hasenclever,

premiada con el Kleistpreis (Brecht 1965/1985: 149). Es evidente que, durante esos años, *Antígona* triunfa en los países de habla germana debido al cuestionamiento de las leyes establecidas por un tirano en favor de otras más antiguas, más humanas. A la luz del contexto histórico, cabe pensar que esta aproximación resonaría más con una población alemana afectada plenamente por la guerra que con la española, puesto que nuestro país se mantuvo neutral en este conflicto.

Es también a principios de siglo XX cuando empiezan a ser traducidas en España otras obras de Hölderlin, pero no así la *Antígona*. Si en el caso del poeta suabo es el modernismo en general (que en España va unido a la renovación del lenguaje poético) lo que propicia un redescubrimiento de su figura, parece que en el caso de *Antígona* lo que contribuye a su popularidad es el momento histórico. Las versiones de Hölderlin y sus contemporáneos tras la fallida Revolución Francesa y la recuperación de estas versiones con la irrupción y finalización de la Primera Guerra Mundial quizá sean dos eslabones más de esta cadena.

Así, la versión de Brecht es creada en Alemania y Suiza tras la Segunda Guerra Mundial, pero España está en plena dictadura franquista. Los años cuarenta y cincuenta no son especialmente fructíferos para la recepción de las obras de Brecht. Incluso las de Hölderlin, que habían ido ganando interés en el primer cuarto del siglo XX, van perdiendo fuerza. Toman por tanto el relevo los traductores procedentes de Latinoamérica y los intelectuales españoles allí exiliados (Zavala Mondragón 2017).

Los sesenta coinciden con una nueva época turbulenta. Tenemos el movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam y las correspondientes protestas. Son también los años de mayor éxito de Brecht (Aaltonen 2010: 106) y traen consigo la aparición de nuevas traducciones e interpretaciones de la *Antígona*. Las versiones de Brecht llegan al español, pero primero al contexto latinoamericano. Conviene recordar que en España no se han traducido hasta el momento ni la *Antígona* de Hölderlin ni la de Brecht. La primera traducción publicada en forma de libro llega en una edición argentina, concretamente en el volumen XIII del teatro completo de Brecht (1967), obra de Herbert Jung y Jorge Hacker (1967-1973).

Por lo tanto, la recepción en español del teatro de Brecht comienza en Argentina: Dubatti expresa que en 1930 “se produce el primer caso de

recepción de Brecht del que tenemos registro en Buenos Aires” y a partir de los cuarenta las escenificaciones son frecuentes (Dubatti 2013: 13). La traducción de Jung da, además, lugar a una versión estrenada en 1969 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile. Además:

Entre (1940 y 1989) se piensa a Brecht como un autor ‘marxista’, teatrasta orgánico de la izquierda, más tarde identificado con la Alemania Oriental, autor pedagógico muy valorado como guía político en el teatro independiente de Buenos Aires. (Dubatti 2013: 18).

Es muy posible pues que debamos el redescubrimiento de Brecht a la influencia que tuvo al otro lado del Atlántico. En España, tal y como afirma Fernández Insuela “con el triunfo de Franco y las ideas que encarnaba es obvio que la obra de Brecht se apartaba por completo de aquello que podía ser tolerado por el nuevo régimen” (Fernández Insuela 1993: 124), de modo que el país “pierde el tren cultural y político de la Europa occidental” (*ibid.*).

En 1964, el grupo estadounidense de teatro experimental *The living theatre of New-York* se traslada a Europa. Se trata de un autoexilio tras poner en escena una pieza (*The Brig*) que denunciaba el sistema militar estadounidense. Se asfixia al grupo con impuestos y demandas; algunos de sus integrantes estuvieron incluso brevemente en la cárcel, tras lo cual deciden mudarse a Europa (Varios autores 2024a). En 1967, posiblemente inspirados por las circunstancias políticas y sociales en EE. UU. ya mencionadas, deciden poner en escena *Antígona*, Bertold Brecht en España en escenarios como San Sebastián o Valladolid. Esta representación es trilingüe: se recitan unos fragmentos narrativos en francés, los últimos versos en español y todo lo demás en inglés (Monleón 1967).

Llegados a este punto, el Franquismo sigue vigente, pero el régimen está en declive. Esto se aprecia en que, un año después de la edición argentina, en 1968, el ya mencionado Lasso de la Vega contribuye al número 228 de diciembre de *Cuadernos Hispanoamericanos* con su *La Antígona de Sófocles*. Para enmarcarla en su contexto conviene tener en cuenta que:

Por lo que se refiere a España creo que puede afirmarse que, con anterioridad a la guerra civil, [el conocimiento sobre Brecht] fue bastante limitado, [...]. Y en la postguerra habrá que esperar a 1966 para que las obras de Brecht empiecen a subir a los escenarios comerciales [...]. Al mismo tiempo, en ámbitos minoritarios del teatro español, sobre todo en los círculos del

llamado Nuevo Teatro Español y de su muy afín Teatro Independiente, se despierta un gran interés por la obra del autor alemán (Fernández Insuela 1993: 123)

La *Antígona* de Hölderlin seguiría formando parte del conjunto olvidado de su obra unos cuantos años más. Efectivamente, el interés por la (o las) *Antígona* alemana llega a España tarde. Solo echando un vistazo a los catálogos bibliográficos es posible observar que el francés y el inglés nos llevan ventaja<sup>11</sup>. En España se traducen cada vez más obras extranjeras, en especial aquellas que son clásicos menos conocidos. Cada vez hay más traducciones y no solo de las obras más famosas de Hölderlin. En 1997, Martínez Marzoa incluye en sus ensayos las *Anotaciones sobre Antígona* (Hölderlin 1997).

Sucede también algo parecido en otros países<sup>12</sup>. Finalmente, en 2012, Cortés Gabaudan (Hölderlin 2012) publica la primera parte de *Die Trauerspiele des Sophokles, Edipo*, en una edición trilingüe que incluye el griego, el alemán y el español con un estudio introductorio y extensas notas de la traductora, así como un DVD de la versión de Pasolini. En 2014 llega la segunda parte, *Antígona* (Hölderlin 2014).

El interés por la Antígona de Hölderlin que se observa desde los noventa, y especialmente en las primeras décadas de los dos mil, sin embargo, parece contradecir la hipótesis de que la obra es traducida como respuesta a un

---

11. En francés se adelanta la aparición del ensayo a la de la obra de teatro, pero ambas cosas suceden mucho antes que en España: en 1965 tenemos *Remarques sur Oedipe. Remarques sur Antigone* (traducción F. Fédier, Hölderlin 1965a) y *Remarques sur Oedipe. Remarques sur Antigone* (traducción J. Beaufret, Hölderlin 1965b), y en 1978 Lacoue-Labarthe publica *L'Antigone de Sophocle* (Sophocles 1978). En inglés también tenemos en 1983 *On tragedy "Notes on the Oedipus" and "Notes on the Antigone"* (trad. Adler, Hölderlin 1983) y en 2001 *Hölderlin's Sophocles: Oedipus & Antigone* (trad. Constantine, Hölderlin 2001b). Saltamos ahora a finales de los 90.

12. Existe una traducción de Sófocles del griego antiguo al moderno acompañada por los comentarios de Hölderlin (*Antigonē: Selides gia tēn Antigonē tōn Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger de Stampulu y Gionas 2017, Sophocles et al. 2017*), una traducción al portugués (*Observações sobre Édipo ; observações sobre Antígona: precedido de Hölderlin e Sófocles*, Sússekind 2008, Hölderlin & Beaufret 2008) una traducción al finés (*Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä* de Kirkkopelto 2001, Hölderlin 2001b) e incluso una al armenio (Ֆրիդրիխ Հյոլդերլին : բանաստեղծական աշխարհի և նախաստարի քննության փորձ de Մսերիսյան 2013) (Hölderlin 2013) según el catálogo de Worldcat.

momento político convulso. Teniendo en cuenta que todas estas traducciones surgen en países europeos antes y después de la crisis económica de 2009, no parece haber sido este el desencadenante. En este caso, sin embargo, llama la atención interesante otro detalle. No son solo traducciones de la Antígona de Hölderlin, sino también traducciones del ensayo acompañante de *Antígona*.

#### 4.4. El grado de innovación o valor añadido

Conviene por tanto analizar qué se está traduciendo realmente en el caso de Hölderlin y Brecht, cuál es, por así decirlo, el valor añadido de estas traducciones y qué conservan de la versión de la que derivan.

En el caso de Hölderlin, el valor añadido reside en el lenguaje y su manera de traducir. Desafortunadamente, su propuesta no resultó atractiva a principios del siglo XVIII. En el de Brecht, no es el lenguaje lo que está en primer término, sino su novedosa puesta en escena y el mensaje (la ideología y el enfoque político) transmitido a través del argumento y adaptado al contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Hölderlin mantiene el argumento de Sófocles. Brecht, por su parte, conserva el lenguaje de Hölderlin. Este es un lenguaje confuso, oscuro, con metáforas que recuerdan a lo antiguo y el ritmo complejo del verso libre (si bien lo adapta ligeramente). Brecht crea por tanto una Antígona pensada como una crítica e inserta en un nuevo momento cultural, si bien sus raíces son profundamente alemanas y beben del clasicismo ya atemporal de Hölderlin. Así, las palabras de poeta suabo seguirán resonando en cada puesta en escena de la obra de Brecht. En este caso, lo que realmente legitima la versión de Hölderlin no es el original de Sófocles (cuya traducción fue tan criticada en su momento), sino la versión de Brecht.

Esto no es fácilmente traspasable al ámbito español. Pasando por alto las dificultades de traducción, el contexto receptor hispanohablante no tiene el mismo vínculo con lo que representa el lenguaje de Hölderlin en el contexto alemán. Consecuentemente, lo que es traducido y adaptado al español en primer término es la protesta política de Brecht. Hölderlin, al principio, queda *lost in translation*, lo que podría explicar la recepción más mesurada o tardía de su Antígona. Resulta interesante mencionar aquí que es muy probable que los espectadores y lectores hispanohablantes no son conscientes de

que la obra de Brecht parte de la traducción de Hölderlin. En las adaptaciones en alemán Hölderlin está, en mayor o menor parte, siempre presente. No es el caso en español. Esto se puede deber a que lo novedoso de su traducción es quizá también lo más difícil de traducir: su forma de entender y trasladar el estilo del griego clásico. Por supuesto, la falta de transparencia e información sobre las adaptaciones teatrales tampoco ayuda.

A Cortés (Hölderlin 2014: 33-34), no obstante, no solo le interesa mantener el argumento de la versión del poeta suabo, sino que trata de reproducir en la medida de lo posible el lenguaje de Hölderlin. Es una traducción que no solo describe literalmente el texto, sino que trata de reproducirlo en español, aunque resulte más oscuro. Traduce así, desde cierto punto de vista, no solo el lenguaje, sino también el propósito del poeta.

Actualmente nos encontramos en un contexto editorial en el que muchas de las traducciones de clásicos u obras antiguas contienen estudios filológicos, notas del traductor, etc. Ya no solo se traduce el texto, sino que se explica el proceso e incluso se traduce e interpreta el contexto de la obra original para los lectores. Esto favorece, por ejemplo, a que las reflexiones del ensayo de Hölderlin pasen a formar parte, en cierta medida, de todas las *Antígonas*.

Aaltonen afirma que las traducciones de teatro (al igual que las puestas en escena) son lecturas posteriores de un texto fuente al que sustituyen, de modo que:

tanto la traducción como la representación necesitan la autorización de sus textos fuente, que siempre gozan de un estatus superior al de sus manifestaciones (Aaltonen 2010: 109).

Sin embargo, en estos casos, tanto la versión de Hölderlin como en especial la de Brecht parecen no necesitar a Sófocles, gracias a su disponibilidad, al estatus de sus traductores y su valor añadido para la cultura receptora en el momento idóneo. La traducción (o traducciones) consagran al nuevo original en la cultura meta e incluso en la cultura original.

Del mismo modo la edición de Cortés, si bien no dispone actualmente de todos estos factores a su favor, también es un producto de su tiempo, pues se trata una traducción multimodal. Puesto que, además de ser una versión bilingüe, incluye la película de 1992 como una traducción más. Se trata, por

tanto, de una forma diferente, más amplia, de entender la traducción como enriquecimiento del original.

Para finalizar el estudio, analizaremos la acogida de la traducción de la *Antígona* de Cortés.

## 5. Recepción de la *Antígona* de Hölderlin en español

Antes de elucidar si la recepción en español de la *Antígona* de Hölderlin y la de la Brecht resulta igual de importante que en alemán, cabe añadir que es bastante más difícil encontrar versiones publicadas en nuestra lengua. La edición argentina de la de Brecht tiene ya más de 50 años y la de Lasso solo se localiza en papel en ciertas bibliotecas. Tampoco se ha logrado identificar reseñas de estas. La edición de Cortés, aunque más fácil de localizar que las anteriores, también presenta ciertas dificultades de adquisición, puesto que cuenta, de momento, con ejemplares limitados.

A pesar de esto, la traducción de Cortés ha sido recibida positivamente. En un artículo publicado en *El País*, Felix de Azúa (que también ha prologado una traducción de los poemas de Hölderlin) dice de ella:

necesitaría el doble de espacio para dar cuenta de este monumento. Baste como resumen lo siguiente: yo diría que es el mejor libro editado en España en 2014, por su audacia, por su coraje, por su elegancia (Azúa 2014).

Resalta, a su vez, que hay más de una traducción de *Antígona* en este volumen e incide en lo “oscuro” tanto del argumento como de la poesía de Hölderlin y el trabajo logrado por Cortés.

Curiosamente, Azúa asocia la obra de teatro con otro suceso histórico, los asesinatos perpetrados por ETA a comienzos de los ochenta. Azúa ve por tanto cierta relación entre ambos hechos, aunque las fechas no encajen perfectamente:

Recuerdo lo muy presente que teníamos esta tragedia en el País Vasco cuando, a comienzos de los ochenta, ETA asesinaba a cientos de personas sin que nadie rechistara, ni *Antígona*, ni Creonte. Ni siquiera había tragedia. Ciudad muerta (*ibid.*).

Para este escritor, la versión de Brecht ha pasado ya de moda y la ve con ojos más críticos que la de Hölderlin:

Tengo para mí que Bertolt Brecht patinó en su versión, sea por inadvertencia, sea por sectarismo. Al convertir a Antígona en una insubordinada que se enfrenta al nazi Creonte, no sospechó que la figura del tirano podía ser la premonición de Robespierre o de Lenin. Si Creonte es también destruido por los dioses ello obedece a que quiere imponer la virtud revolucionaria a las masas por la fuerza y el terror (*ibid.*).

La importancia del contexto histórico ya era evidente para Brecht: algunos años después de la puesta en escena del Chur elimina el prólogo que hace alusión a la época del nacionalsocialismo.

Si se compara la reseña de la puesta en escena de 1967 de The New York Living Theater con la versión de 2024 a cargo de Lidia Soriano, teniendo en el veredicto de Azúa, se observa también que el tono difiere claramente. La reseña de José Monleón en la revista *Triunfo* cierra con los siguientes párrafos:

Medio teatro se ha puesto en pie para aplaudir ardorosamente. [...] Luego se han adelantado, han saludado y han empezado a aplaudirnos a nosotros, ellos, los de Living, a los que estábamos en la sala, a los que habíamos ido desde Madrid para poder verles, a los que vivían en Valladolid y los había entendido, quizá también, a lo que fueron, al fin y al cabo, los más afectados, los que primero supieron contra quiénes se alzaba el espectáculo (Monleón 1967: 63).

Frente al claro mensaje político de la reseña de Monleón (“supieron contra quiénes se alzaba el espectáculo”), Linda Soriano, en una entrevista previa al estreno de su versión, subraya la importancia de la multimodalidad y flexibilidad entre diferentes disciplinas artísticas su obra:

Vamos a ver una historia encarnada a través de la esencia y estética de Impulso Teatro, en el que se tiene en cuenta el trabajo físico, el uso de la música en vivo tanto como para dar atmósferas a cada escena como para apoyar la narrativa de la obra, la teatralidad inherente, la sustitución de escenas que, mientras Brecht se la encargaba a dos personajes en el montaje, se convierten en cantos corales, en situaciones ejecutadas desde la visualidad, danzas y muchos elementos de gran atractivo al espectador (Cazal 2024).

Una reseña de la versión de Soriano expresa que:

Ver Antígona, de Sófocles, pasada por el genio de Brecht, es viajar al origen mismo del teatro en su condición de arte formalizado. Es asistir a su núcleo

duro, el que definirá a la manifestación para siempre. La tragedia del individuo frente al orden establecido (...) (Valiño 2024).

Y concluye que en ella se aprecia la clara prevalencia de la interpretación brechtiana. Hölderlin, aunque aparece nombrado en algunas reseñas, queda así relegado a un segundo plano. Esta exclusión de Valiño es evidente en la siguiente frase: “Aunque Soriano partió de la adaptación brechtiana de posguerra, en ella se dan la mano, como es lógico, la grandeza de estos dos genios del teatro”. Dos genios, que no tres.

Parece, pues, que la llegada de la *Antígona* de Hölderlin al español (y a otras lenguas) ha sido a través de contextos de lectores cultos, más especializados, y mediante ediciones con aparato crítico. La de Brecht se mantiene firmemente arraigada en el mundo de las representaciones teatrales.

## 6. Conclusiones: Originell aber waren seine Übersetzungen stets

Una de conclusiones que se obtienen de este estudio es que la ampliación del concepto de traducción trae consigo nuevos desafíos, entre ellos la confusión terminológica y la necesidad de categorización de los nuevos (y antiguos) tipos de traducción.

Ha sido necesario redefinir o precisar algunos conceptos (‘reescritura’, ‘traducción’, ‘adaptación’ y ‘retraducción’) para ajustarse al caso de estudio concreto. El original ha pasado de ser el texto de original del que surgieron todas las demás traducciones (el de Sófocles) a traducciones concretas (la de Hölderlin o la de Brecht). Esto se debe a la forma en que estas nuevas traducciones-originales ven la luz (a través de representaciones efímeras o ignorando la existencia del otro original), a los cambios que el traductor-autor realiza y al momento histórico y relevancia de la tradición que reinterpretan.

El papel que juega aquí el concepto de autor y, por ende, los derechos de propiedad intelectual también merece ser examinado en futuros estudios. Ya Venuti (1995) y Lee (2020) empezaron esta labor cuestionando la relación entre traducción y *copyright*.

Además, se ha podido observar la capacidad de consagración que poseen las traducciones. Aunque se afirma a menudo que “la presencia del original es el prerequisite para la autenticidad” y que “el original, [y] no su reproducción, lo que tiene plena aura” (*Oxford English Dictionary* en Perloff 2012: 22),

después de este repaso a la historia de las *Antígonas*, nos creemos capaces de afirmar que las traducciones, del tipo que sean (traducciones, reescrituras, adaptaciones, etc.), albergan la facultad de legitimar un texto u obra literaria. Las convierten en puntos de partida para nuevas interpretaciones y nuevas obras de arte, independientemente del medio en que se realizan.

Lo que significa ser 'original' viene condicionado por la cultura que interpreta el concepto. En este caso observamos que el grado de singularidad que convierte una obra en 'original' (puesto que toda obra de arte se debe a sus predecesoras) se ve afectado por otros factores. Estos, no obstante, son necesariamente variados. La existencia de versiones disponibles de la traducción, el estatus del autor-traductor, el momento histórico-político en el que se encuentra una cultura y el valor añadido de la traducción son solo algunos de ellos.

Todo esto, sin duda, también plantea nuevos interrogantes. ¿Es entonces una traducción un original desde el momento de su creación o desde el momento en el que es retraducida? ¿Podría canonizarse la traducción de Cortés si, llegado a un punto, fuera tan famosa como la de Hölderlin o de Brecht y se hicieran traducciones de ella?

Lo que es evidente es que ya no se puede entender el concepto de traducción de una forma limitada y limitante, al igual que no se puede separar una traducción de su contexto y de su intención. Hoy en día se considera generalmente en el ámbito académico que toda traducción tiene algo de original. En su biografía de Hölderlin y hablando de las traducciones de *Antígona* y de *Edipo Rey*, Safranski (2019: 256) expresa que “Originell aber waren seine Übersetzungen stets” (Sus traducciones eran, sin duda, originales) refiriéndose a cómo diferían las traducciones del poeta del resto de sus contemporáneos. Por su posición en una cultura, en el canon literario y su efecto, parafraseando a Orwell, hay traducciones que son más originales que otras. Ahora bien, la frase de Safranski también se puede aplicar en un sentido diferente: “[las] traducciones son [o podrán ser] originales siempre”.

## Referencias bibliográficas

- AALTONEN, Sirkku. (2010) “Drama translation.” En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins, pp. 105-110. DOI: 10.1075/hts.1.dra1.

- AZÚA, Félix de. (2014) “Todas las antígonas.” *El País*. Versión electrónica: <[https://elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419363870\\_280157.html](https://elpais.com/cultura/2014/12/23/actualidad/1419363870_280157.html)>.
- BENJAMIN, Walter. (1923/1963) “Die Aufgabe des Übersetzer.” En: Störig, Hans Joachim (ed.) 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 182-195.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2011) “¿Traducción, adaptación o versión?: Maremágnnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática.” *Estudios de Traducción* 1, pp. 59-72. DOI: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477.
- BRECHT, Bertolt. (1964) *Schriften zum Theater*. Berlin y Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, Bertolt. (1965/1985) *Die Antigone des Sophokles. Materialien zur “Antigone.”* Fráncfort: Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt. (1967) *Teatro completo. Volumen 13: El preceptor; Antígona; Coriolano*. Traducciones de Herbert Wolfgang Jung y Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRECHT, Bertolt. (2012) *Teatro completo*. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- BÜHLER, Hildegrund. (2000) “Translationswissenschaft und Praxis: ein Brückenschlag!?” En: Kadric, Mira; Klaus Kaindl & Franz Pöchhacker (ed.) 2000. *Translationswissenschaft*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 363–373.
- CANTERO GARRIDO, Susana, & Jorge Braga Riera. (2011) “Del libro a las tablas: Traducir para la escena.” *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Granada: Comares 157-178. Versión electrónica: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=499796>>.
- CARLSON, Marvin. (1985) “Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?” *Theatre Journal* 37, pp. 5-11.
- CAZAL, Rocío. (2024) “Obra de Bertolt Brecht abrirá este jueves Festival de Teatro Progresista.” *Últimas Noticias*. Versión electrónica: <<https://ultimasnoticias.com.ve/noticias/cultura/obra-de-bertolt-brecht-abrir-a-este-jueves-festival-de-teatro-progresista/>>.
- DUBATTI, Jorge. (2013) “El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: Observaciones de Teatro Comparado.” *La Escalera - Anuario de la Facultad de Arte* 22-23.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. (1993) “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra.” *Anuario de Estudios Filológicos* 16, pp. 123-138. Versión electrónica: <<https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/2437>>.

- GAMBIER, Yves. (1994) "La retraduction, retour et détour." *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 39:3, pp. 413-417. DOI: 10.7202/002799ar.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. (2021) *La "Antígona" de Sófocles traducida por Antonio González Garbín*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Versión electrónica: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1057917>>.
- GENTZLER, Edwin. (2017) *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Londres, Nueva York: Routledge.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1965a). *Remarques sur Oedipe; précédé de Hölderlin et Sophocle*. Traducción de François Fédier. Paris: Union Générale d'Éditions.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1965b). *Remarques sur Oedipe; précédé de Hölderlin et Sophocle*. Traducción de Jean Beaufret. Paris: Union Générale d'Éditions.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (1983) "On tragedy: 'Notes on the Oedipus' and 'Notes on the Antigone'." Traducción de Jeremy D. Adler. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (1997) *Ensayos*. Traducción de Federico Martínez Marzoa. Cuarta edición. Madrid: Hiperión.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2001a). *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä* (Notas sobre la traducción de Sófocles). Traducción de Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2001b). *Hölderlin's Sophocles: Oedipus & Antigone*. Traducción de David Constantine. Northumberland: Bloodaxe Books.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2012) *Edipo*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones. Versión electrónica: <<https://www.laoficinaediciones.com/libros/edipo/>>.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2013). *Ֆրիդրիխ Հյոլդերլին : քանաստեղծական աշխարհի և նսկաստազրի քննության փորձ* (Friedrich Hölderlin: Un intento de examinar el mundo poético y el destino). Traducción de Sergey Stepanyan. Erevan: Sargis Khachets.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (2014) *Antígona*. Traducción de Helena Cortés Gabaudan. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones.
- HÖLDERLIN, Friedrich & Jean de Beaufret. (2008). *Observações sobre Édipo ; observações sobre Antígona : precedido de Hölderlin e Sófocles*. Traducciones de Anna Luiza Andrade Coli y Pedro Sússekind. Coleção Estéticas. Rio de Janeiro: Zahar.

- HOLMES, James. (1969) "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form." *Babel* 15:4, pp. 195-201. DOI: 10.1075/babel.15.4.01hol.
- JAKOBSON, Roman. (1959) "On Linguistic Aspects of Translation." En: Brower, Reuben A. (ed.) 1959. *On Translation*. Harvard University Press, pp. 232-39. DOI: 10.4159/harvard.9780674731615.c18.
- JOHNSTON, David. (2013) *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age: A Story of Chance and Transformation*. Londres: Oberon Books.
- LAIHO, Leena. (2013) "Original and translation." En: Gambier, Yves & Doorslaer, Luc van (eds.) 2013. *Handbook of Translation Studies: Volume 4*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 123-129. DOI: 10.1075/hts.4.0ril.
- LASSO DE LA VEGA, José S. (1968) "La Antígona de Sófocles." *Cuadernos Hispanoamericanos* 228, pp. 548-602.
- LEE, Tong King (2020) "Translation and copyright: towards a distributed view of originality and authorship." *The Translator* 26:3, pp. 241-256. DOI: 10.1080/13556509.2020.1836770
- LÓPEZ LAPENA, Alejandro. (2015) *Traducir un arte vivo. Bases para un nuevo modelo de análisis de la traducción teatral*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Versión electrónica: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=57636>>.
- MONLEÓN, José. (1967) "Teatro de provocación." *Triunfo* 285, pp. 58-63.
- MUNDAY, Jeremy. (2008) *Introducing Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- NEWMARK, Peter. (1992) *Manual de traducción*. Traducido por Virgilio Moya. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PERLOFF, Marjorie. (2012). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press. Versión electrónica: <<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/U/bo5886908.html>>.
- PERTEGHELLA, Manuela. (2004) "A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation." En: Coelsch-Foisner, Sabine & Holger Michael Klein (eds.) 2004. *Drama Translation and Theatre Practice*. Berna: Peter Lang, pp. 1-23.
- ROSA, Alexandra Assis; Hanna Pięta & Rita Bueno Maia. (2017) "Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview." *Translation Studies* 10:2, pp. 113-132. DOI: 10.1080/14781700.2017.1285247.
- SAFRANSKI, Rüdinger. (2019) *Hölderlin: Komm! ins Offene, Freund! Biographie*. Múnich: Carl Hanser Verlag.
- SOPHOCLES. (1978). *L' Antigone*. Traducción de Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Bourgois.

- SOPHOCLES; Friedrich Hölderlin; Søren Kierkegaard & Martin Heidegger. (2017) *Antigonē: Selides gia tēn Antigonē tōn Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger* (Antígona: Introducción a Antígona de Friedrich Hölderlin, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger). Traducciones de Stampulu y Gionas. Atenas: Gutenberg.
- VALIÑO, Omar. (2024) “La incólume Antígona.” *Granma*. Versión electrónica: <<https://www.granma.cu/Cenital/2024-03-06/la-incoluma-antigona-06-03-2024-20-03-38>>.
- VARIOS autores (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual - OMPI). (1979) *Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas*. 28/09/1979. Versión electrónica: < <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/283694> >.
- VARIOS autores (Seminario Multidisciplinario José Emilio González). (2013) “Berthold Brecht — ‘Antígona’.” *Marxismo y Literatura*. Versión electrónica: <<https://www.marxists.org/espanol/tematica/literatura/brecht/antigona.htm>>.
- VARIOS autores (Enciclopedia Britannica). (2024a) *The Living Theatre* Versión electrónica: <<https://www.britannica.com/topic/The-Living-Theatre>>.
- VARIOS autores (Prensa Latina). (2024c) “Obra de Cuba inaugura Festival de Teatro Progresista de Venezuela.” *Prensa Latina*. Versión electrónica: <<https://www.prensa-latina.cu/2024/03/21/obra-de-cuba-inaugura-festival-de-teatro-progresista-de-venezuela/>>.
- VASSALLO, Helen. (2022) “The retranslation pact: Performability and ‘writing forward’ in Darina Al Joundi’s *The Day Nina Simone Stopped Singing*.” *Translation Studies* 15:2, pp. 188-201. DOI: 10.1080/14781700.2022.2038257.
- VENUTI, Lawrence. (1995) “Translation, Authorship, Copyright.” *The Translator* 1:1, pp. 1-24.
- VENUTI, Lawrence. (2004) “Retranslations. The creation of value.” En: Faull, Katherine M. (ed.) 2004. *Translation and culture*, Lewisburg: Bucknell
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2022) *Outward Turn* (giro de apertura). DOI: 10.5281/ZENODO.6370297.
- WASHBOURNE, Kelly. (2013) “Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation.” *Meta : Journal Des Traducteurs / Meta: Translators’ Journal* 58:3, pp. 607-25. DOI: 10.7202/1025054ar.

ZAVALA MONDRAGÓN, Lizbeth. (2017) “El exilio español en México y la traducción literaria.” *1611: Revista de Historia de la Traducción* 11. Versión electrónica: <<https://ddd.uab.cat/record/187464>>.

#### NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

SUSANA SCHOER-GRANADO estudió Traducción e Interpretación en la Universidad de Granada. Actualmente trabaja en la Universidad de Salamanca, donde está realizando su doctorado en traducción de poesía con un contrato predoctoral FPU. Sus principales líneas de investigación son la traducción de poesía, Friedrich Hölderlin, las escritoras del Romanticismo alemán y historia de la traducción, así como la teoría y la práctica de la traducción literaria.

SUSANA SCHOER-GRANADO studied Translation and Interpreting at Universidad de Granada. She is currently working at Universidad de Salamanca, where she is undertaking a PhD in poetry translation with an FPU pre-doctoral contract. Her main research interests are poetry translation, Friedrich Hölderlin, German Romantic women writers and the history of translation, as well as the theory and practice of literary translation.

Recibido / Received: 06/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.03>

Para citar este artículo / To cite this article:

SOLEIMANIRAD, Elmira. (2025) "Theatre translation in Iran: a historical overview." In: 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. 77-104.

## THEATRE TRANSLATION IN IRAN: A HISTORICAL OVERVIEW

ELMIRA SOLEIMANIRAD

Elmira.soleymanirad@uantwerpen.be  
University of Antwerp

### Abstract

In this paper, we provide a critical overview of the crucial role played by translation in the emergence and formation of Western-style theatre in Iran and its relevance to the sociopolitical conditions within Iranian society, from its early years in the Qajar era (1869) to the revolution period (1979). The influence of Western culture grew rapidly in the country, and theatrical productions during the reign of the Qajar kings constituted the first efforts to transfer a considerable body of Western plays into Persian. Free translation or adaptation marked the beginning of the arrival of Western theatre in Iran to meet the needs of the audience. The establishment of the constitutional revolution (1945) and the National Theatre (1950) were most strikingly characterised by their strict adherence to original content. Since the 1950s, translated plays have become popular and Persian plays have adopted Western styles. Influential practitioners (mostly translators and directors) studied in Europe, focusing on the sociopolitical enlightenment, and devising modern performance modes.

**Keywords:** Theatre Translation. Iran. Historical overview. 1979 Revolution

### Resumen

En este artículo, ofrecemos una visión crítica del papel crucial que desempeñó la traducción en la aparición y formación del teatro de estilo occidental en Irán, así como su relevancia en las condiciones sociopolíticas de la sociedad iraní, desde sus inicios en la era Qajar (1869) hasta el período de la revolución (1979). La influencia de la cultura occidental creció rápidamente en el país, y las producciones teatrales



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/>.

durante el reinado de los monarcas Qajar representaron los primeros intentos de trasladar un considerable número de obras occidentales al persa. La traducción libre o la adaptación marcaron el comienzo de la llegada del teatro occidental a Irán para satisfacer las necesidades del público. El establecimiento de la Revolución Constitucional (1945) y el Teatro Nacional (1950) se caracterizó notablemente por una estricta fidelidad al contenido original. Desde la década de 1950, las obras traducidas se han vuelto populares y las piezas persas han adoptado estilos occidentales. Los profesionales influyentes (principalmente traductores y directores) estudiaron en Europa, enfocándose en la concienciación sociopolítica y en la creación de modos de representación modernos.

**Palabras clave:** Traducción teatral, Irán, Panorama histórico, Revolución de 1979.

## 1. Introduction

Throughout history, dramatic literature in Iran has undergone a significant transformation, as it went through several stages of development, from ritual performances (*Naqqali*, *Ta'ziyeh*, *Ruhawzi*, and *Taqlid*)<sup>1</sup> to Western-style theatre. The transition from traditional to modern theatre was challenging due to religious and ideological reasons (Malekpoor 1984a). The growth of political and social awareness contributed to the emergence of modern drama, while modern theatre in Iran has also been shaped by the country's unique cultural and historical experiences. The development of modern theatre to Iran happened gradually and was preceded by much

---

1. *Naqqali* (narration) is a form of dramatic storytelling, which dates back to the Parthian Gusan(s). An 'epic declamation' consists of the narration of an event or story through prose or verse, using dramatic movements and gestures in the presence of the audience

*Ta'ziyeh* (mourning) refers to the dramatic performances associated with Ashura ceremonies, the annual mourning rituals commemorating the martyrdom of the Shiite saint, Hussein, and the male members of his family.

*Ruhawzi* is a comic type of traditional folk musical drama in Iran, often characterized by improvised funny remarks with social and/or cultural overtones and usually performed by professionals at ceremonies and festivities such as weddings and circumcision celebrations.

*Taqlid* (imitating) originates in the musical plays of pre-Islamic traveling and court entertainers, known after Islam as *motreb(s)* (entertainers), who performed musical dance and song routines, spiced up by mimicking regional dialects and character traits of various professions.

preparation, but ultimately drew its form and content from translations of European and American plays (Zahedi 2010). The encounter with the West, the formation and arrival of modern ideas through translation, and the rise of newspapers in Iran helped intellectuals become more familiar with the theatre and use it as a means of communication and criticism (Malekpoor 1984a).

The existing literature on theatre in Iran is mostly confined to investigating the history of rituals and performance traditions (Gaffary 1984; Kiani 1984; Emami 1987; Floor 2005; Filippini 2015; Kazemimojaveri 2016; Dayani 2018). The importance of theatre translation in Iran is acknowledged (Bozorgmehr 2000) but only superficially, as evidence seems sparse and fragmentary. Regarding research on the emergence of new genres in the country, Farrokhnia & Buryazadeh (2013) address the main factor in the rise of the novel in Iran, namely the translation movement. Ahmadi (2015) studied the history of the emergence of video games from the Western world in Iran during the Iran-Iraq War in the early 1980s. Turdiyeva (2016) explored the history of the short story in Persian literature and its characteristics in the pre- and post-Islamic revolution. After some initial attention (Cook 1949; Allworth 1983), in recent years, important additions to international scholarship on the topic of theatre and theatre translation began to emerge (Fischer-Lichte 2002; Gitre 2011; Brodie 2012; Peghinelli 2012; Chan 2015; Li 2022).

Against this backdrop, this paper provides an overview of the history of theatre translation as an independent genre aiming to depict the emergence and growth of this field from its early years to the present time. This study seeks to provide insights into significant advancements in the field of theatre translation in Iran, hoping that the study of its history may bring a better understanding of its present state and may help in the future life of an inherited repertoire of plays, as each one is transformed for new audiences.

## 2. Methodology

This essay adopts a historical approach that aligns with the framework articulated by Špiláčková (2012) which involves tracing the origins, evolution, and current status of the subject matter under investigation. Drawing

upon F. N. Kerlinger's definition (1973), this methodology revolves around critically scrutinizing past events, developments, and experiences. This involves the examination of historical testimonies while evaluating their validity as information sources. According to Danto (2008), there are four categories of sources for historical information, namely primary sources found in archives, secondary sources authored by historians, official records from diverse institutions, and private materials such as memoirs, diaries, and oral history records. By employing this comprehensive approach, this essay aims to construct a narrative that not only recounts historical events but also evaluates the reliability and significance of the sources shaping our understanding of the past.

### 3. Qajar Dynasty: A New Beginning (1848-1925)

After Mohammad Shah Qajar's death in 1848, Naser-alDin Mirza (1848-1896) inherited the throne and was enthusiastic about European culture. Amir Kabir, the First Minister, took advantage of the king's interest in Western improvements and initiated fundamental changes in the educational system. On his trips to Europe, Nasir-alDin Shah attended theatrical productions and reported on his observations in a travel account called 'Naseri's Travelog'. After watching plays in Europe, he arranged for plays, pantomimes, and musical performances to be staged in the Interior Private Precincts (Andarun) of his palace in Tehran. Later, he ordered a playhouse to be constructed at Dar al-Fonun.<sup>2</sup>

The first acquaintance of Iranians with Western plays was through attending plays on Western stages (both in Western languages and in translations). After Naser-alDin Shah, other Iranians published their observations on theatre in the West in the form of reports, travel accounts, biographies, and newspaper articles. These observations resulted in the creation of an official theatre, Dar al-Fonun, Dar al-Talif,<sup>3</sup> and Dar al-Tarjemeh<sup>4</sup> in charge of the translation of literary and dramatic texts. (Malekpoor 1984a). The reports which started in the 19<sup>th</sup> century were represented in documents

---

2. (lit., "Polytechnic college"), The oldest Western-style college.

3. Writing Agency.

4. Translation school.

including *Rouznameh-i-vaqa-yiIttifaqiyeh* [Newspaper of Current Affairs], *Rah-i-Talebi* or the travel book of Mirza Abu Taleb Khan, travel accounts by Mirza Saleh Shirzai, Mirza Massoud, Hossein Khan Ajodanbashi, Ibrahim Sahafbash, the *Akhtar* newspaper and a *The law* newspaper (Emami 1987).

As Emami (1987) notes, the death of Alexander Sergeyevich Griboyedov (1829), the Russian Minister in Iran, led some people to go to Saint Petersburg to apologize on behalf of the Shah. One of those people was Mirza Mustafa Afshar, who went to the theatre and wrote about what he saw. He was probably the first person to use the word “theatre” and introduced it into the Persian language.

Dar-al-Fonun, the Institute of Higher Education was constructed next to Tehran’s major bazaar and the Golestan Palace, and it was officially inaugurated in 1851. The building had a theatre for musical productions and plays, as well as a translation school, and a new government printing office for publishing schoolbooks. They published more than 160 titles in the course of the century including military textbooks, linguistic and medical handbooks, biographies of notable Muslim leaders, and translations of famous European works (Ganjeh 2017).

### 3.1 *Takiyya-yi Dawlat*

Following Nasir al-Din Shah’s travels to Europe, the first European-style auditorium to be built in Dar-al-Fonun, was based on the architectural design of Albert Hall in London. The enterprise was headed by Mirza Ali Akbar Khan Mozayen-al-Dowla, a painter, and Alfred Jean Baptiste Lemaire, a music professor (Malekpoor 1984a). The theatre called “*Takiyya-yi Dawlat*” was opened in 1873 in the southwest of Golestan Palace (Emami 1987). This was the first European theatre supported by the government (Gooran 1981) and its capacity was approximately 3000 people (Aryanpour 1996).

The Shah ordered Mozayyan al-Dawla to plan a modern theatre performance for the court in Tehran. Mozayyan al-Dawla translated numerous French plays into Persian, including *The Miser* (*L’Avaro*) by Molière, and staged them with the assistance of foreign residents in Tehran. Many of these translations were ordered to elevate the monarchy; however, Iranian

readers were unintentionally made aware of the contrast between the shahs of Iran and the most illustrious European kings, as well as between Iran's poverty and Europe's prosperity, which served to undermine the Qajar monarchy (Ganjeh 2017).

The Shah initially intended to introduce European theatre to Iran using this playhouse. However, in the face of objections from religious authorities and the counsel of the mullahs, this remarkable venue was converted into a "Takkyie" for religious performances.<sup>5</sup> Despite this shift, the space became the site of numerous magnificent "Taziyeh" rituals and various other theatrical events (Ganjeh 2017). Rafi Halati (1896-1981), a director, actor, writer, and translator, provides a vivid description of Takkiya Dawlat as quoted by Emami:

Takkiya Dawlat was a playhouse with a spacious hall accommodating 3000 people. It featured wooden entrances, spiral stairs, and gas lighting. The semi-circular ceiling was decorated with lanterns and plaster molding. The Shah visited the gas-lit theatre with its five tiers and an exclusive box, enjoying a beautiful show with singing and a dramatic tale, and ordered performances costing 400 pounds per night (1987: 116).

### 3.2 Translation and Adaptation of Plays in the Qajar Era

During Naseri's time, the plays were performed for the entertainment of courtiers, for self-examination, and for providing new experiences as well. The translations of works by Molière, Gogol, Labiche, and Akhundzadeh were of great interest and included such topics as oppression, ignorance, illiteracy, hypocrisy, and miserliness. Theatre enthusiasts were also aware

---

5. *Takkyie* or *Hosseynie* refers to a type of performance space where the audience surrounds a square or round platform stage, known as the 'sakku'. The surrounding loggias (alcoves) are richly decorated with carpets, shawls adorned with inscriptions, and crystal chandeliers—items lent by the shah, dignitaries, and sometimes the people themselves. The performers, more accurately termed the "executants," portray holy men and their followers, dressing in green or white, while their adversaries (the villains) wear red. The plays are always performed in Persian verse, with the good characters singing their lines and the villains reciting theirs. The "executants" are not generally professional actors; they come from all walks of life and perform on occasion. Some performances also feature masks, particularly those of demons, to enhance the portrayal of the villains.

that theatre is not only for entertainment but also for education and moral refinement. Moreover, any actor who was more skilled in using improvisation could say whatever he wanted on the stage, and any actor who could make the people laugh was considered more skilful. That was why Molière's plays were changed from an original comedy to a completely localized version (Bozorgmehr 2000).

Iranian theatre prior to the modernization era did not follow the practice of staging plays in accordance with their published scripts (Ganjeh 2017). Iranians were familiar with ritual performances, but Western theatre was very different. To make Western plays comprehensible for audiences, free translation or adaptation based on Taqlid and Ta'zyieh was common practice in Iran. Titles, characters, words, expressions, and scene descriptions were adapted to meet the audiences' needs and expectations. A few examples of changes are as follows:

- The original title of Molière's *George Dandin ou le Mari confondu* was changed to the *Allegory of the Bride and Groom* by Mirza Jafar Qarache Daghi who translated this play from Turkish into Persian.
- Some descriptions were added by the translator to make the text more performable, for example names of characters in the play *Le Misanthrope* were changed to familiar Persian names; *Alceste* became *مونس* (Mounes), *Eliante* became *ليلا* (Leila) (Khabari & Khaki 2002).

The following is how Edward Browne describes these adaptations:

The characters are Persianized, and the text is in verse, following the story, although Persian idioms or proverbs are occasionally substituted for French expressions (Browne 1924: 459-460).

Consequently, the names of characters and places were changed to Persian ones to make them more familiar to Iranian audiences. This adaptation also included integrating moral messages into the play and adjusting the endings to ensure the triumph of good over evil. Although the play still bore the author's name, the translators politicized the language to reflect the current Iran situation (Ganjeh 2017). In addition, many translations were indirect translations, often from Turkish (Aryanpour 1996). It could be mentioned that the prevalence of adaptation in Iranian theatre was due

to several reasons, one being the performance of plays on stage (Malekpoor 1984a). Additionally, the use of an intermediate language, often Turkish for translation is another factor as highlighted by Aryanpour (1996).

The translators were from different social classes. They had either acquired foreign languages abroad or had received training in foreign languages at Dar al-Fonun. Members of minority groups (Armenians, Assyrians, Jews) also contributed to the development of the theatre. The most learned of them was Uvanis Khan Musa'id al-Saltana. Some of the foreigners who were residents in Iran in this period, such as Jules Richard and Baron Norman, also worked on translations. The majority of those whose official job was translation served in the following four government departments: The Royal Office of Translations, a section of the Ministry of Publications; the Dar al-Fonun; the Ministry of Foreign Affairs; and the office of Zill al-Sultan, the governor of Isfahan (Ganjeh 2017).

### 3.3 *Le Misanthrope: The First Play Translated into the Persian Language*

As many of the Persian experts in the Qajar era had received their education in France, it was mostly the Comédie Française that influenced Iranian theatre. In 1869, *Le Misanthrope* (Guzarish-e-Mardum-guriz [lit., the report of the one who flees the people]), was translated into Persian and published by Mirza Habib Isfahani and published at the Tasvir-i Afkar printing house in Istanbul in 1869 (Sanjabi 1998).

Mirza Habib, poet, editor of literary works, and translator from French into Persian spent most of his life in exile in the Ottoman capital, where he worked as a Persian language and literature instructor in the state schools (Sanjabi 1998). Mirza Habib was one of the first authors to provide information about plays and playhouses in the Akhtar newspaper in 1875. He also wrote the world history of theatre in the Persian language (Gooran 1981). He is renowned for his 1885-86 free translation of James Morier's Oriental romance, *Hajji Baba of Isfahan*, and Le Sage's picaresque romance *Gil Blas* showcased his mastery of French language and translation skills (Sanjabi 1998).

There are some considerations about *Le Misanthrope*: first, Mirza Habib may have collaborated with Mirza Malkum Khan, a Persian friend,

to translate French literature in the sense that he benefited from Malkum Khan's help but used his own knowledge to turn the prose into Persian verse. He may also have benefited from a Turkish version by Ahmad Vafiq Pasha, an influential statesman and literary figure. Mirza might have looked up to him as a model not only for translation but also for producing works about Persian grammar and language, as well as for themes in his own poetry (Sanjabi 1998).

Second, translating *Le Misanthrope* had another appeal for a translator like Mirza Habib. Molière's comedy addressed topics that were new to Persian readers (and potential audiences) as much as it constituted a new theatrical genre. However, because it was written in verse (although French verse) rather than prose, it could also be translated into Persian verse, a literary style familiar to the Persian ear and treasured in Persian culture (Sanjabi 1998).

Nonetheless, Mirza Habib's translation of *Le Misanthrope*, although Persianized was largely faithful to the original text. This method was less favoured by Middle Eastern translators who preferred "paraphrase" (or free translation) to make their renderings more accessible to their audiences. The translation also featured references to Hafiz's<sup>6</sup> work and those of other classical masters and also included idiomatic Persian from the Qajar era, which might be unfamiliar to non-native speakers. Although the choice of names for the characters in the play was Persianized, this adaptation did not alter the theme or the message of the play. His translation also considered functional considerations for the stage (Sanjabi 1998).

Edward Browne gave the first report on this play:

At least three of Molière's farcical plays have been translated into Persian. It was published in the printing house in Istanbul in 1869. The dialogues in *Misanthrope* are all rhymed and very close to the original. The title is translated as "The adventure of him who fled from mankind." The translator replaces French expressions and proverbs with Persian ones (Browne 1924: 459).

---

6. *The Divān of Hafiz* (Persian: دیوان حافظ) is a collection of poems written by the Iranian poet Hafiz. People learn his poems by heart and use them as proverbs and sayings (Hafez 2017).

The Turkish translation of *Le Misanthrope, Adamjil*, by Ahmad Vafiq Pasha, was published about the same time as the Persian translation, so Mirza Habib might have used this translation (Sanjabi 1998). Aryanpour (1996) also confirms that *Le Misanthrope*, which was translated from Turkish, was probably based on the translation by Ahmed Vefiq Pasha in 1869. This can be inferred from the Turkish names used in the translation.

Muzayyanal-Dawla staged the only performance of *Mardum-guriz* by with a cast of European actors in Dar al-Funun's auditorium around the early 1870s in front of the Shah and his entourage (Sanjabi 1998). The performance of this play continued for several consecutive nights until the translation and performance of Molière's comedies became one of the main attractions of Dar al-Fonun. *Tartuffe, Don Juan, Les femmes savantes, Les fourberies de Scapin, George Dandin ou le mariconfondu* were among the plays that were translated and adapted for production by Mozin al-Dawlah, Etimad al-Sultaneh, Mirza Jaafar Qarache Daghi, and Tahir Mirza (Gooran 1981).

Despite Nasir al-Din Shah's appreciation of European plays he was hesitant to confront the Shi'i ulama's general objection to staging European plays or any other dramatic adaptations, which hampered the development of modern drama in Iran before the Constitutional Revolution (Sanjabi 1998).

#### 2.4 Mirza Fath 'Ali Akhundzadeh

Because modern Iranian playwriting was Western influenced through translations this resulted in Iranian playwrights adopting the Western style that had become increasingly popular (Bozorgmehr 2000).

Mirza-Fath Ali Darbandi, Akhundzadeh, was the first Iranian playwright to write plays in the Western style (Kia 1995). Yahya Aryanpoor (1996) in his book *Az Saba ta Nima* named Akhundzadeh as the first Iranian dramatist in the European tradition. Under the name of Akhundov, he acquired Russian citizenship and was a progressive author whose pamphlets had a significant impact on liberal circles in Asia (Gaffary 1984). Akhundzadeh's encounter with dramatic literature and the staging of plays on Western stages from the West led to his composition of six satirical

comedies that were published in a collection entitled *Tamsilat* in 1855, which was then translated into Persian by Mirza Jafar Qarachedaqi in 1874 (Malekpoor 1984a). He wrote his six comedies in Turkish Azari and later translated parts of them into Russian to be performed in Tbilisi and Baku. His comedies include *Mulla Ebrahim Khalil, the Alchemist* (M. E. Kh. Kimiyagar); *Monsieur Jordan, the Botanist* (M. J. Hakim-e nabatat); *The Vizir of the Khan of Sarab* (or Lankaran); *The Thief-catching Bear* (Khers-e Qoldorbasan); *The Miser* (Sargozasht-e Mard-e Khasis); *The Barristers* (Vokalay-e morafe'e) (Khalvati 2016).

Translations of Akhundzadeh's plays into Russian, French, German, English, and Norwegian led to his fame throughout the world, to the extent that people called him the "Eastern Molière." His plays served as a means of social criticism and reform, satirizing government corruption (Malekpoor 1984a). Akhundzadeh also translated works by Gogol, Molière, and other playwrights into Turkish and staged them (Aryanpour 1996).

### 2.5 Mirza Agha Tabrizi: *The First Persian Playwright* (1871)

Mirza Agha Tabrizi was the first author to compose Western-style plays directly in Persian. He was proficient in Turkish Azari and French as he had worked as local chief secretary at the French legation in Tehran for more than seven years. He was asked to translate Akhundzadeh's plays into Persian, but he answered that he would prefer to write his own plays directly in Persian, so that the Iranian people could see instances of this new style. Nonetheless, Mirza Agha Tabrizi was very much influenced by Akhundzadeh's plays and authored four comedies (Emami 1987).<sup>7</sup>

Akhundzadeh assisted Mirza Agha in learning more advanced European-style playwriting techniques by writing criticisms of his plays. The government, wealthy individuals, and religious leaders all exerted significant pressure on the progressive writers of the day. As a result, writers had to find a less direct way to communicate with their audiences and convey any criticism in an indirect, more symbolic manner. This made it

---

7. Ashraf Khan; *The Method of Government of Zaman Khan* [[Ṭarīqa-ye Hokūmat-e Zamān Ḳān-e Borūjerdī] *The Pilgrimage of Shah Qoli Mirza* [Karbalā raftan-e Šāhqolī Mīrzā]; and *Aqa Hashem's Love Affair* [Āšeḡ sodan-e Āqā Hāšem] (1945-47).

difficult for plays to be printed, published, and especially performed. To avoid any threat from the government, Akhundzadeh urged Mirza Agha to avoid using the Governor's true name in his plays, to change the characters' names, and be more cautious with his language (Emami 1987).

### 3. Constitutional Revolution (1867-1911) and Theatre

The Constitutional Revolution had a considerable impact on the evolution of Iran's theatre. Constitutionalism provided the grounds for the formation of various parties and associations, including the formation of dramatic groups, the organization of theatre workshops, and the publication of magazines and newspapers (Gaffary 1984). Theatre was regarded as a means of disseminating reformist and constitutional ideals among the general population and was no longer confined to courtly circles. Middle-class people also developed their performing skills. Streets, mosques, and bazaars, which were state-owned public spaces, were used as stages (Ganjeh 2017).

During this period, theatre groups often aligned themselves with political parties or adhered to specific policies in staging plays (Malekpoor 1984b). The inception of theatre in Iran witnessed pioneering efforts from groups such as the "Ilmia Farhang Company" in 1869, the first to translate Western plays for performance during the constitutional period. Around the same time, the "Iranian Play Company" emerged, consisting of Zoroastrians from Tehran (Talimi & Mahmoudi Bakhtiari 2019), with Homayun playing a prominent role as a member and becoming the first person to be referred to as a "Translator." Subsequently, the formation of the National Theatre in 1870, overseen by Mohagheg al-Dawlah and in collaboration with figures like Seyyed Ali Khan Nasr and Mahmoud Bahrami (Monshi Bashi), marked a significant development (Talimi & Mahmoudi Bakhtiari 2019).

The National Theatre group changed the perception of theatre by establishing Faros Print Hall as a permanent theatre. Unlike previous groups, they diversified their repertoire, presenting critical plays including comedy, social and notably, historical plays. They were the second group, after the Ilmia Farhang Company to translate European plays in the style of Molière's works (Talimi & Mahmoudi Bakhtiari 2019). The first play

performed by the National Theatre was *The Inspector*, a comedy by Gogol that had been translated into Persian by Nader Mirza, a member of Iran's Ministry of Foreign Affairs (1908). It highlighted the bribery, trickery, and disorderly situation of Russia under Tsar Nicholas I, resonating with Iran's socio-political situation at the time.

The growth of Iranian theatre led to the recognition of the need for professional, educated actors. The Madrasaye Tiatr Shahrđari (Shahrđari Theatre School), the first theatre school was established in 1939 to train directors, playwrights, actors, and technicians (Emami 1987). Following an invitation from Ehsan Yarshater, a group of government officials such as Lotf Ali Akkas, Ali Nasr, and Issa Sepahbodi held theatre classes and performed some translated plays such as *Nick* by William Inch, *Day and Night* by Eugene O'Neill, *Seven Mornings* by Paul Osburn. These plays were only translated for performance rather than published (Bozorgmehr 2000).

The playwriting process in this era was significantly influenced by the abundance of translated Western plays (Bozorgmehr 2000). The majority of translators hailed from the privileged ruling class, particularly those who had graduated from Dar al-Fonun. As a result, a key characteristic of this period was the translation and performance of plays by intellectuals and the educated elite (Gooran 1981). Whereas Molière was the focus of theatre groups during the Naseri period, the constitutional period saw a shift in attention towards other great playwrights, notably Shakespeare (Gaffary 1984). Shakespeare's significance at this time is such that the constitutional period was called "The Age of Shakespeare" (Ganjeh 2017).

Armenians also played a great role in this era, as some had studied in Europe and founded theatrical groups. Their objectives were to instruct young people, advance theatre art, and provide financial support for the theatre school. Additionally, they paved the way for people to act on stage. The introduction of female actors to the theatre in 1897 was another advantage of the liberal policy. Hovhannes Khan Masehian (Mosa'ed al-Saltaneh), a most prolific translator, translated Molière and Shakespeare's plays into Armenian and Persian. There were also separate performances for Armenian women (Ganjeh 2017).

Azeri theatre groups (1910) frequently travelled across the border to provide performances in Tabriz, Rasht, and Tehran during the

constitutional era. Azeri theatre held significant value in advancing Iranian constitutionalism, aiming to introduce Iranian audiences to a more sophisticated culture through the presentations by Azeri troupes, as noted by Rice (2021). Only a few performances were in Persian, while most were in Turkish. *It is Good to Be Patient in the Evening* (Axşam Sbri Xyir Olar) and *Dursunali and the Tulumba* (Dursunali v. Ballibadi), two short comedies by Azeri writer Sultan Majid Qanizadeh, were performed by actors. It has been noted that following the performance, one of the actors delivered a speech focusing on constitutionalism and freedom (Malekpoor 1984b).

World War I, internal chaos and anarchy influenced the socio-cultural situation in Iran and provided the ground for spreading cultural activities through translation. At this time, the number of published books increased, newspapers were also a means of fostering a sense of social identity, and with the formation of increasing numbers of dramatic groups, the need for translating plays was felt more than ever. These translations were either adaptations of Molière's plays or of Russian and Caucasian plays (Gooran 1981).

#### 4. Reza Shah Pahlavi Dynasty (1925-41)

Reza Shah's endeavours to modernize the country provided a supportive environment for the flourishing of modern theatre in Iran. The theatre benefited from the state's unique circumstances (Ganjeh 2017). Malekpoor (2007c) argues that Reza Khan's rule was rooted in nationalism, and describes it as an ideology that uses national awareness, ethnic identity, and language to shape political expression and strengthen governmental power. It aimed to create a unifying space and promote obedience to a dominant culture.

This nationalist concept became the central theme in local theatre during these decades, extending its significance beyond the state's original objectives and influencing state theatre and dramatic policies. The significance of developing Iranian theatre was such that Reza Khan set up a special arts budget for free screenings of plays and movies to mobilize public support for his new state businesses, such as the national army or foreign advisors training the Iranian military (Naficy 2011).

However, freedom of expression for artists and writers changed during Reza Shah's monarchy in 1925. Reza Shah, despite initially sponsoring modern theatre, found himself in a situation where he had little control. Rigorous censorship led to the prohibition of many plays, especially those critical of the government, and the reviewing of play scripts before staging. Satire was only permitted if it was directed prior to the Qajar regime (Floor 2005). Reza Shah even banned the traditional play "Taziye" in the early 1930s, considering it awkward and old. Additionally, due to cultural and financial progress, more people were becoming literate, transforming theatre attendance from a primarily intellectual pursuit to a more widespread activity (Ganjeh 2017).

The political landscape significantly influenced the process of playwriting and translation during this period. Active translators, such as Karim Keshavarz, Mirza Mohammad Khan Bahadur, Abulfath Ojan Bakhtiari, Ali Asghar Shamim, Abdul Hossein Noushin, Reza Shahrazad, and Hassan Nasr engaged in translating plays for performance on stage. Their motivations included reflecting on governmental policies, translating great historical works, the impact of modernism and wanting to instil political, social, and moral messages and introducing the world's classic literature to broadening the audience's knowledge. (Bozorgmehr 2000). The plays that were adapted for production were not published at all (Gooran 1981).

When tyranny increased in the second decade of Reza Shah's rule, censorship became more apparent. The Thought Promotion Organization, established in 1938, emphasized components like "kingdom" and "patriotism," (Nawabi 2010) reflecting the Pahlavi propaganda agenda (Haghighi & Moradikhalaj 2022). Authors and translators tried to argue that historical subjects should be protected from censorship, while theatres in cities like Rasht and Isfahan regularly translated Western plays (Gaffary 1984). Ganjeh (2017) quotes Hasan Javadi that there were three types of plays in this era: historical plays, romantic musical plays, and didactic social comedies. Plays with a historical or moral theme fulfilled the state's expectations for theatre.

Ali Nasr (1891-1961), one of the forefathers of modern theatre in Iran, claims that Reza Shah made significant contributions toward his ideal theatre despite censorship under his rule. Reza Shah supported women's

involvement in theatre and initiated the construction of an opera house in Tehran, although it remained unfinished by 1941. During this period, Iranian playwrights, though lacking professional experience, responded to the public's interest by creating original works and translating European plays. They endeavoured to adapt these plays into a Persian style since they were more familiar with Western theatre. However, their plays were criticized as immature in terms of literary, aesthetic, and theatrical standards (Ganjeh 2017).

With the influence of the British government in Iran, the French language, formerly the official language of education, swiftly lost its significance, being supplanted by English (Nawabi 2010). In 1939, the modern theatre gained official recognition as a pivotal component of contemporary Iranian culture for the first time. The establishment of the inaugural theatre school, the "Honarestan-e Honarpishe" Tehran was facilitated by Reza Shah's support. This institution was crucial for training 129 directors and actors, adhering to the curriculum of the Paris Conservatory. It operated until 1958 and was succeeded by the Anahita Drama School (Ganjeh 2017).

## 5. Mohammad Reza Shah Period (1941-1979)

Mohammad Reza Shah's era is regarded as the pinnacle of Western-style theatrical activities in Iran (Bozorgmehr 2000). He favoured Western productions (Cram Cook 1949) and contributed to their popularity by constructing additional theatre venues, leading to over 500 foreign plays being translated and performed during his reign. Although Shakespeare's works were translated, they were not staged due to the Pahlavi regime's opposition to plays depicting regicide (Malekpoor 1984a).

The years between 1941 and 1953 are called the "stage period" due to the wide range of performances on stage. Dozens of theatres, including Saadi Theatre, Ferdowsi Theatre, and Farhang Theatre were established. These theatrical groups staged many translated or adapted plays for performance. Translated dramatic works were published by literary scholars and theatre practitioners, while others were published in magazines such as *Sokhan*, *Sokhan-e-No*, *Payam-e-No*; and some were adapted for performance

on stage (Bozorgmehr 2000). Playwriting in this period was considered a revolutionary task (Malekpoor 2007c).

### 5.1 *Leftists Ideology and Iran's Theatre (1941-1953)*

The emergence of cultural activities during the dominance of the Marxist-Socialist school in Iran in the reign of Mohammad Reza Shah began with the Iranian Tudeh Communist Party, established in 1937 by 27 out of some 53 imprisoned Marxists (Emami 1987). Within a brief period, the Tudeh Party effectively used art, culture, and theatre to propagate its ideologies within society. Numerous esteemed academics, artists, and intellectuals—especially authors and translators—aligned themselves with the party to express their endorsement (Bozorgmehr 2000). According to Prime Minister Hovayda (1965-1977), the only non-communist Iranian outside the Tudeh Party was the Shah, as mentioned by Masoud Behnoud, an Iranian journalist. Consequently, given that most playwrights, actors, filmmakers, producers, and poets were members of the Tudeh Communist Party, the content and themes in the flourishing cinemas and theatres of Lalehzar Street were predominantly radical and leftist (Rezaei, Rezvani & Soltanzadeh 2022).

A well-known figure in the early twentieth-century history of Persian theatre and one who assumed control of the Tudeh Party's theatrical activities is Abdu'lhusayn Nushin. Along with Sayyed Ali Nasr, Nushin is recognized as the father of contemporary theatre in Iran. Following the arrest of the 53,<sup>8</sup> Nushin accepted an invitation to the Festival of Soviet Theatre and travelled to Moscow with his wife, Loretta, and Husayn Khayrkhwah. There he learned Stanislavski's method. After returning to Iran, Nushin translated some of Shakespeare's plays and became involved in a variety of literary and theatrical activities. Together with friends freed from prison or returned from exile, Nushin participated in the founding of the Tudeh party. In 1942, he was elected a member of the Central Committee of Tudeh and remained in this position until his death (Talajooy 2013).

---

8. 6 people, 40 people, 3 people, and 4 people, known as 53 people in total, were a group of Iranian political prisoners with Marxist ideas who were arrested and imprisoned in Qasr prison during the reign of Reza Shah in 1937.

The theatrical company known as Farhang, was founded by Nushin, his wife and others in 1944. *Volpone* and *Topaze* were performed by this company, along with *The Merchant of Venice*, *The Three Thieves*, *Mirza Kamal al-Din* (an adaptation of *Tartuffe*), and *Adventures of the Lankaran Khanate Vizier* by Akhundzadeh translated by Mohammad Ali Foroughi in the years between 1944 and 1953. Nushin had a significant influence on the growth of Iranian dramatic art being the first Persian director to stage Western plays in their original versions. He urged Iranian playwrights to attempt composing and translating high-quality plays. Plays by Shakespeare, Ben Jonson, Gorky and Sartre were all translated by Nushin himself. He also played an important role in developing dramatic language. Before him, dramatic language was something like Naqali or Rawhuzi (Emami 1987).

Nushin was detained along with other Tudeh Party members in 1949 when an attempt was made to kill Mohammad Reza Shah. He was given a ten-year prison term. He and several Tudeh co-workers broke out of jail in 1950, spending nearly 20 months in hiding. Finally, he was forced to leave Iran for Russia, ending his theatrical career (Talajooy 2013).

The translation of Marxist playwrights like Chekov, Gogol, and Brecht allowed communist theatre activities to continue after the coup. Most of Brecht's works were translated between 1962 and 1967. The most well-known of these were *Life of Galileo*, *A Man's a Man*, *The Good Person of Szechuan*, *The Caucasian Chalk Circle*, *Herr Puntila and his Man Matti*, *Round Head*, and *Pointed Head*, and *Mother Courage*. Other plays include Ibsen's *An Enemy of the People*, *A View from the Bridge*, and *Accident at Vichy* by Arthur Miller, and *The House of Bernarda Alba* by García Lorca. Most of these plays were performed by amateur, independent or university companies. Given the historical circumstances of the time, it was very difficult to stage plays produced by communists (Emami 1987).

## 6. Western School and Western Style Theatrical Activities in Iran

During the Shah's reinstatement in 1953, when American influence first emerged in Persian theatre, American ideas began to be significant. The first influential American was Dr. F. Davidson, who established a theatre class at the University of Tehran in 1956. Along with working with several

new theatre ensembles, he also lectured at the Iran-America Society. He graduated from the Stanislavski method acting school and produced several plays in Iran, including *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams and *Our Town* by Thornton Wilder in the Tehran Theatre (Emami 1987).

Together with the above-mentioned direct involvement of American producers, Iran's government also established the Department of Dramatic Arts at the Fine Arts Office in 1957 under the direction of Dr. Mahdi Forugh. The first steps in this department included the formation of theatrical classes and groups, including marionette groups, the broadcasting of theatrical works on television, the publication of numerous theatrical creations, and the awarding of an annual prize for the best Iranian plays and the best-translated plays (Emami 1987).

Several directors and actresses received their degrees in performative arts from European universities. They put a lot of effort into translating Western plays into Farsi so that Iranian audiences might enjoy them. Most of these plays were included on the same weekly television programs and were carefully chosen by liberal groups. Some of these translations were later published (Emami 1987).

After the bitter experience of the 1953 coup, some other theatrical groups were formed (Rezaei, Rezvani & Soltanzadeh 2022). From 1961 to 1970, the number of translated plays reached 276. These plays were published either in the form of books or periodicals, except those that had been translated for performance on stage. According to Bozorgmehr (2000), the motivation for translating foreign plays was educational.

The arrival of Absurdist theatre is also an important issue that should be taken into account. This was facilitated through theatrical institutions and festivals that were directly funded by the government. Translations of plays by Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Max Frisch, Harold Pinter, Edward Albee, and Fernando Arrabal were produced. From 1971 to 1976, the City Theatre was one of the most active theatres of this kind. During the American-backed Shah's rule, translators were urged to select more enigmatic playwrights like Ionesco and Beckett rather than blatantly anti-capitalist authors like Brecht (Emami 1987).

## 7. The 1979 Islamic Revolution

Due to the major political and social changes that came with the 1979 revolution, cultural activities like theatre underwent abrupt changes. The administration of theatre in Iran now fell under the control of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. The Centre of Dramatic Arts was responsible for the choice of theatre productions. Everything in the system had to agree with Islam. Some Iranian theatre performers left the country after the Islamic Revolution, believing that there would be no theatrical activity in the Islamic Republic. But some stayed and worked with several young artists, despite difficulties. Although there was no concern theoretically for theatrical activities in Iran, the problems were practical, such as women on stage having to wear the Islamic veil and not being able to have any physical contact with men (Talajooy 2011). After 1979, Western art and culture were banned and consumption was prohibited. Western music, theatre, film, and fashion were seen as a means of corrupting young people. Western theatre and cinema have long been susceptible to censorship (Madani Sarbarani 2019).

A comprehensive overview in tables form has been compiled to show canonical periods, the number of translated plays, and authors, drawing on various sources including dramatic literature and bibliography books. The categorization process involved synthesizing data from multiple outlets specifically the book *List of Translated Persian Printed Books: From the Beginning to the Year 1991* (Bashtani, Fazayelijavan & Keihanfar 2001) serves as the primary reference for this analysis.

No.	Plays	Year	Period	Most published authors	Number of translated and printed plays	No printing date
1	French	1868-1904	Qajar era	Molière Akhundzadeh	-	
2	English	1905-1937	Constitutional era	Molière Shakespeare Caucasian plays	9	33
3	English Russian	1925-1941	Reza Shah Pahlavi dynasty	Shakespeare		
	Russian French English	1941-1979	Mohammad Reza Shah Pahlavi dynasty	Molière Shakespeare Brecht Chekov Sartre	513	
4	-	1979-89	Islamic revolution	-	99	

Table 1. Canonical periods, Plays and Authors.

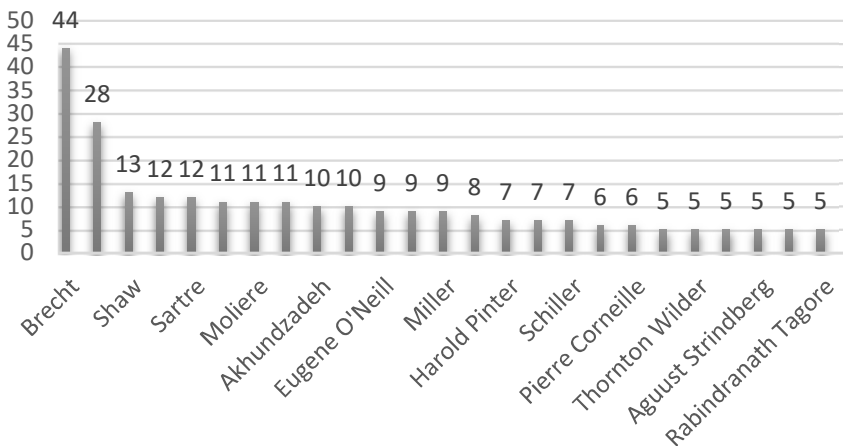


Figure 1. Most translated authors from 1926 to 1989.

## 9. Discussion and Conclusion

This essay offers a concise overview of the emergence of modern theatre in Iran, through translations of plays to elucidate historical transformations within the country's theatrical landscape. The analysis spans five crucial periods: the Qajar era, Pahlavi I, Pahlavi II, the Constitutional era, and the 1979 Revolution period and has sought to explore the question of how modern theatre has been formed in Iran.

The key takeaway from the evidence obtained is that theatre translation in Iran has been inextricably linked to the country's social and cultural fabric. Political and ideological factors strongly influenced the cross-cultural exchange of theatrical works. There is a strong theatre legacy in Iran that dates back to the nineteenth century, with modern Iranian theatre rooted in old cultural pursuits like Taziyah and Taqlid. It emerged through the contact with Western nations and its development began with new changes in society following the Constitutional Revolution (Kazemimojaveri 2016).

The introduction of Western theatre to Iran was characterized by free translation or adaptation (Afshar 1950). Similar findings were echoed in Bandín Fuertes' study (2023) on postwar Spanish theatre translation, highlighting the prevalence of adapted plays during the Franco era. The essay also underscores the role of theatre during Iran's Constitutional era, wherein nationalist and democratic ideals propelled its integration into the public sphere, mirroring similar phenomena observed in India's Street Theatre as documented by De & Basu Thakur (2017).

The subsequent exploration into the Tudeh party's influence on Iranian theatre from 1941 to 1953 reveals a convergence of leftist ideology and theatrical expression. This aligns with research by Bozorgmehr (2000) and corroborates findings by Khalighi, Khazae Farid & Nazemianfard (2015) and Javadi Yeganeh & Tofangsazi (2012) on translated novels and national literature. Their findings revealed that the selection of literary works for translation or national literature was influenced by the dominant leftist thinking. Even after the Islamic revolution, the resilience of theatrical activities persisted, marked by the emergence of revolutionary theatre after

1979, with themes centering on the Iran-Iraq war, imperialism, and the corrupt regime of the Shah.

To sum up, the infusion of translated plays into Iran's theatrical realm marks a pivotal juncture in the evolution of modern theatre within the country. Iranian theatre practitioners have been exposed to a wide range of dramatic techniques, styles, and subjects as a result of play translations from other cultures and languages. This exposure has expanded the Iranian theatrical landscape, inspiring creativity and experimentation in the local theatre scene. Collaborations with international theatre artists, as well as participation in global theatre festivals, have all helped to integrate modern theatre into Iran, stimulating cross-cultural exchange and impacting the evolution of Iranian theatre. Through translation, cultures increase their value and return to themselves, redefining themselves in the process of encountering another culture. This dynamic continues until culture no longer exists (Posner 2004).

As the literature on the history of theatre translation across the world is limited, the present review is constrained by disparate and insufficient evidence, a condition that is slowly being improved. The subfield of theatre translation is underdeveloped but full of potential for unearthing histories of individuals, ideas, and artistic production (performance) largely unheralded by extant studies. Acknowledging the limits imposed by the scarcity of data and various sources, this essay urges additional research into the field of theatre translation, emphasizing its potential to reveal hitherto unknown histories of individuals, ideas, and artistic output within the global context of performance studies.

## References

- AFSHAR, Iraj. (2014) "Mirza Habib Isfahani." *Yaghma* 13:10, pp. 491-497.
- AHMADI, Ahmad. (2015) "Iran." In: Wolf, Mark J. P. (ed.) 2015. *Video Games Around the World*. London: The MIT Press, pp. 271-291.
- ALLWORTH, Edward. (1983) "Drama and theatre of the Russian East: Transcaucasus, Tatarstan, Central Asia." *Middle East Studies Association Bulletin* 17:2, pp. 151-160. Electronic version: <<http://www.jstor.org/stable/23057569>>.

- ARYANPOUR, Yahya. (1996) *Az sabā tā nima: Tāriḫ-e 150 Sāl Adab-e Fārsī* [From Saba to Nima: The history of 150 years of Persian literature]. Tehran: Zavvar.
- BANDIN FUERTES, Elena. (2023) "Taking Centre Stage. Shakespearean Appropriations on Spanish Television in Franco's Spain." In: Corredera, Vanessa I.; L. Monique Pittman & Geoffrey Way (eds.) 2023. *Shakespeare and Cultural Appropriation*. London: Routledge, pp. 52-66.
- BASHTANI, Musa Al-Reza; Mohin Fazayelijavan & Abbas Keihanfar. (2001) فهرست کتابهای فارسی شده چاپی از آغاز تا سال 1370 [List of Translated Persian Printed Books: From the Beginning to the Year 1991]. Coordinated by Mohsen Naji Nasrabadi, Mohsen Naji. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- BOZORGMEHR, Shirin. (2000) *Ta'sīr-e tarjome-ye motūn-e namāyešī bar te'atr-e Irān* [The influence of translating dramatic texts on the Iranian theatre]. Tehran: Tebyan.
- BRODIE, Geraldine. (2012) "Theatre translation for performance: Conflict of interests, conflict of cultures." In: Wilson, Rita & Brigid Maher (eds.) 2012. *Words, images and performances in translation*. London: Bloomsbury, pp. 63-81.
- BROWNE, Edward. (1924) *History of Persian Literature in Modern Times*. Volume 4. London: Routledge.
- CHAN, Shelby Kar-yan. (2015) *Identity and theatre translation in Hong Kong*. Heidelberg: Springer.
- CRAM COOK, Nilla. (1949) "The Theatre and Ballet Arts of Iran." *Middle East Journal* 3:4, pp. 406-420.
- DANTO, Elizabeth Ann. (2008) *Historical research*. New York: Oxford University Press.
- DAYANI, Sheida. (2018) *A Theatrical History of Indigenous Theatre and Early Playwriting in Iran*. Unpublished Ph.D. dissertation. Department of Middle Eastern and Islamic Studies. New York University.
- DE, Sangita & Priyam Basu Thakur (2017) "Evolution of street theatre as a tool of political communication." *Theatre Street Journal* 1:1, pp. 101-116. Electronic version: <<https://theatrestreetjournal.in/wp-content/uploads/2017/01/Evolution-of-Street-Theatre-as-a-tool-of-Political-Communication-By-Sangita-De-PriyamBasu-Thakur.pdf>>.

- EMAMI, Iraj. (1987) *Evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran*. Unpublished Ph.D. dissertation. University of Edinburgh. Electronic version: <<http://hdl.handle.net/1842/7362>>.
- FARROKHANIA, Mahindokht & Farzaneh Buryazadeh (2013) "A comparative study of reasons for the rise of the novel in Iran and Egypt." *Comparative Literature Studies* 7:26, pp. 91-114. Electronic version: <[https://clq.jiroft.iau.ir/article\\_634264\\_f47b9e214c2ef1679008721c3375e8f7.pdf](https://clq.jiroft.iau.ir/article_634264_f47b9e214c2ef1679008721c3375e8f7.pdf)>.
- FILIPPINI, Bianca Maria. (2015) "The History of Theatre in Iran." *Middle Eastern Literatures* 18:2, pp. 202-207. Electronic version: <<https://doi.org/10.1080/1475262X.2014.928044>>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2002) *History of European drama and theatre*. New York: Routledge.
- FLOOR, Willem M. (2005) *The History of theatre in Iran*. Washington: Mage Publishers.
- GAFFARY, Farrokh. (1984) "Evolution of rituals and theatre in Iran." *Iranian Studies* 17:4, pp. 361-389. Electronic version: <<https://www.jstor.org/stable/4310466>>.
- GANJEH, Azadeh. (2017) *Performing Hamlet in modern Iran (1900-2012)*. Unpublished Ph.D. dissertation. Universität Bern.
- GITRE, Carmen Mary Khair. (2011) *Performing modernity: Theatre and political culture in Egypt, 1869-1923*. Unpublished Ph.D. dissertation. Rutgers University.
- GOORAN, Hiva. (1981) *Unsuccessful Attempts, An Investigation of 100 Years of Iran's Theatre*. Tehran: Agah.
- HAFEZ, Shams o'd din Mohammad. (2017) *The Complete Divan of Hafez: Including Ghazals Inspired by the Ghazals of Hafez*. Translated and coordinated by Paul Smith. South Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- HAGHIGHI, Khalil & Mohammad Mehdi Moradikhalaj. (2022) "The role of Thought Organization in institulizing the ideology of national Extremism in Pahlavi era." *Historical researches of Iran and Islam* 1:30, pp.164-182.
- KAZEMIMOJAVERI, Elmira. (2016) "A Short introduction to Iranian drama." *Mimesis Journal* 5:1, pp. 64-78. DOI: 10.4000/mimesis.1113.
- KERLINGER, Fred Nichols. (1973) *Foundations of Behavioural Research. Pedagogical and Psychological Research*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

- KHABARI, Mohammad Ali & Mohammadreza Khaki (2002) "An Investigation of Adaptation in Iran's Theatre." *Moddares Honar* 2, pp. 13-23.
- KHALIGHI, Yasamin; Ali Khazae Farid & Ali Nazemiyarfard (2015) "The Influence of Leftist Ideology on the Selection of Literary Works for Translation." *LTS. Language and Translation Studies* 48:3, pp. 1-28. DOI: 10.22067/lts.v48i3.48323. Electronic version: <[https://jlt.s.um.ac.ir/article\\_26887\\_c90fd5b6ed71378caaecb6ebcf2d372.pdf](https://jlt.s.um.ac.ir/article_26887_c90fd5b6ed71378caaecb6ebcf2d372.pdf)>.
- KHALVATI, Mahboube. (2016) "Mirza Fathali Akhundzadeh and Iranian Drama." *Parsagon. The Persian Literature Review* 01/05/2014. <<http://www.parsagon.com/mirza-fathali-akhundzadeh-and-iranian-drama/>>.
- KIA, Mehrdad. (1995) "Mirza Fath Ali Akhundzade and the call for modernization of the Islamic world." *Middle Eastern Studies* 31:3, pp. 422-448. Electronic version: <<http://www.jstor.org/stable/4283735>>.
- KIANI, Rajab Ali. (1984) *History of theatre and drama in Iran: Western influence*. Los Angeles: University of California.
- LI, Jia-Wei. (2022) "Realistic plays and drama evolution: Yu Shangyuan's translations of Brander Matthews' works." *Compilation and Translation Review* 15:2, pp. 85-122. DOI: <10.29912/CTR.202209\_15(2).0003>.
- MADANI SARBARANI, Fatemeh. (2019) *Translating Tomb dwellers for US Americans: what the process of translation reveals about counter-censorship strategies among theatre artists in Iran*. Unpublished Ph.D. dissertation. Arizona State University.
- MALEKPOOR, Jamshid. (1984a) *Adabīyāt-e namāyesh dar Irān: Talāsh-hā-ye avalīy-e dar qā jār* [Dramatic literature in Iran: First attempts in Qajar]. Tehran: Toos Publications.
- MALEKPOOR, Jamshid. (1984b) *Dramatic Literature in Iran Constitutional Revolution*. Tehran: Toos Publications.
- MALEKPOOR, Jamshid. (2007c) *Dramatic Literature in Iran Nationalism in Play*. Tehran: Toos Publications.
- NAFICY, Hamid. (2011) *A social history of Iranian cinema, volume 1: The Artisanal Era, 1897-1941*. Durham & London: Duke University Press.
- NAWABI, Davood. (2010) *Historical overview of Translation from French to Farsi from the beginning till now in Iran*. Kerman: Shahid Bahonar University of Kerman.

- PEGHINELLI, Andrea. (2012) "Theatre translation as collaboration: A case in point in British contemporary drama." *Journal for Communication and Culture* 2:1, pp. 20-30.
- POSNER, Roland. (2003) "Basic tasks of cultural semiotics." *Semiotics* pp. 307-353.
- REZAEI, Naser; Mohammadreza Rezvani & Hamed Soltanzadeh. (2022) "The ups and downs of the theatres of Laleh-zar street (1941-1979)." *Tahqiqāt-e Tārikh-e Ejtemā'i* [Social History Studies] 11:2, pp. 141-171. Electronic version: < [https://socialhistory.ihcs.ac.ir/article\\_7361\\_fad5785e266755e47104fb466bf99258.pdf](https://socialhistory.ihcs.ac.ir/article_7361_fad5785e266755e47104fb466bf99258.pdf)>.
- RICE, Kelsey. (2021) "Emissaries of enlightenment: Azeri theatre troupes in Iran and Central Asia, 1906-44." *Iranian Studies* 54:3-4, pp. 427-451. DOI: 10.1080/00210862.2020.1753022. Electronic version: <<https://www.cambridge.org/core/article/emissaries-of-enlightenment-azeri-theater-troupes-in-iran-and-central-asia-190644/892088E5C-F050A02248F1A6A1C3CB1A7>>.
- SANJABI, Maryam. (1998) "Mardum-guriz: An Early Persian Translation of Moliere's *Le Misanthrope*." *International Journal of Middle East Studies* 30:2, pp. 251-270. DOI: 10.1017/s0020743800065892.
- ŠPILÁČKOVÁ, Merie. (2012) "Historical Research in Social Work—Theory and Practice." *ERIS Web Journal* 3:2, pp. 22-33.
- TALAJOOY, Saeed. (2011) "Indigenous performing traditions in post-revolutionary Iranian theatre." *Iranian Studies* 44:4, pp. 497-519. Electronic version: <<https://www.jstor.org/stable/23033308>>.
- TALAJOOY, Saeed. (2013) "The impact of Soviet contact on Iranian theatre: Abdolhosein Nushin and the Tudeh Party." In: Cronin, Stephanie. (ed.) 2013. *Iranian-Russian encounter: Empires and revolutions since 1800*. New York: Routledge, pp. 337-358.
- TALIMI, Ahoo & Behrooz Mahmoudi Bakhtiari (2019) "The analysis of how the field of modern theatre was formed during the constitutional era (based on the state of the country and Pierre Bourdieu's concepts in Iran between 1901 and 1921)." *Sociology of Art and Literature* 11:1, pp 89-106. DOI: <10.22059/jsal.2019.282829.665761>.
- TURDIYEVA, Oydin. (2016) "Modern Iranian literature: The historical and present development of the short story genre." *Journal of Literature and Art Studies* 6:7, pp. 775-784. DOI: 10.17265/2159-5836/2016.07.008.

- YEGANEH JAVADI, Mohammad Reza & Bashir Tofangsazi. (2012) "Iranian Literature and Toodeh Party." *Sociological Journal of Art and Literature* 4:2, pp. 1-20.
- ZAHEDI, Farindokht. (2010) *Iranian modern play and Henrik Ibsen*. Tehran: Tehran University.

### **BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA**

ELMIRA SOLEIMANIRAD is a PhD candidate in Translation Studies at the University of Antwerp, Belgium. Her research focuses on theatre translation studies. Her previous works have been published in journals such as *Linguistica Antverpiensia* (2023) and *Perspectives* (2024), providing critical insights into the evolving discourse in the field of theatre translation.

ELMIRA SOLEIMANIRAD es candidata a doctorado en Estudios de Traducción en la Universidad de Amberes, Bélgica. Su investigación se centra en los estudios de traducción teatral. Sus trabajos anteriores han sido publicados en revistas como *Linguistica Antverpiensia* (2023) y *Perspectives* (2024), ofreciendo análisis críticos sobre la evolución del discurso en el campo de la traducción teatral.

Recibido / Received: 31/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.04>

Para citar este artículo / To cite this article:

HĂISAN, Daniela. (2025) "Doctoral research on theatre translation in Romanian universities in the 21th century: an overview." In: 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. 105-136.

## DOCTORAL RESEARCH ON THEATRE TRANSLATION IN ROMANIAN UNIVERSITIES IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY: AN OVERVIEW

DANIELA HĂISAN

[danielahaisan@litere.usv.ro](mailto:danielahaisan@litere.usv.ro)

"Ștefan cel Mare" University of Suceava (Romania)

<https://orcid.org/0000-0002-5533-1064>

### Abstract

By looking at 13 PhD dissertations defended in Romanian universities between 2007 and 2024, I aim to offer a glimpse of doctoral research on theatre translation and the ways in which it reflects the current trends in (theatre) translation (theory) in general. This metacritical approach (based on various Translation Studies taxonomies) will extrapolate regularities and trends in doctoral research and also attempt to anticipate possible avenues of future investigation in theatre translation studies.

**Keywords:** Doctoral Research. Dramatic Text. Theatre Translation. Performability. Shakespeare.

### Résumé

Tout en analysant 13 thèses de doctorat soutenues dans les universités de Roumanie entre 2007 et 2024, je propose d'offrir un aperçu de la recherche doctorale sur la traduction du théâtre et de la manière dont elle reflète les tendances actuelles dans la théorie de la traduction (théâtrale) en général. L'approche métacritique (fondée sur diverses taxonomies traductologiques) va extrapoler des régularités dans la recherche doctorale et anticiper des possibles pistes d'investigation future dans le domaine de la traduction théâtrale dans le monde académique.

**Mots-clefs:** Recherche doctorale. Texte dramatique. Traduction théâtrale. Performabilité. Shakespeare.



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/>.

*There are wildernesses in research –  
terrains that cannot be mapped, dissected and known...*  
(Kelly 2017: 11)

## 1. Introduction

This essay aims to offer a glimpse of doctoral research on theatre translation by looking into 13 PhD dissertations defended in Romanian universities between 2007 and 2024 and into the specific ways in which they reflect the current trends in (theatre) translation (theory) in general. By “doctoral research” I mean PhD dissertations in particular, undertaken in research-intensive Romanian state universities. The authors of the theses themselves may or may not be Romanian.

The study is motivated, first, by the fact that the subject of translation has enjoyed steady interest on the part of scholars in recent years, an interest which is partly due to the interconnectedness and bidirectionality of practice and theory: quite often, doctoral research either prompts translation or is the result of it. A common occurrence is that in which an academic’s doctoral research in a particular literary field, on a particular author has led to undertaking the task of producing complete editions of that particular author in Romanian<sup>1</sup>. The reverse also holds true, with translators taking a (meta)critical stance with regard to their own or other people’s translations. Secondly, as the very idea of Doctor of Philosophy is being reconceptualized in the 21<sup>st</sup> century, more studies on doctoral students’ scientific work are called for. In her work on what she calls “the PhD imaginary,” Frances Kelly (2017) outlines the poetics of the PhD in terms

---

1. See, for instance, Liviu Cotrău (1999), reputed professor and researcher at “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca and “Partium” University of Oradea, whose PhD dissertation (defended in Bucharest, in 1985), *The Scythe of Time: An Analytic Study of Poe’s Fantastic Fiction* (published in 1999 by Napoca Star), triggered his desire, later on, to (re)translate everything Poe ever wrote (short fiction, his only finished novel, an unfinished novel, Poe’s correspondence etc.). See also George Volceanov (2005) (Shakespeare scholar, translator, lexicographer, and academic), who wrote a thesis on *The Shakespeare Canon Revisited* (defended in Cluj-Napoca in 2004, published in 2005 by Niculescu), and later on, with a team of translators and academics, put together the third complete edition of Shakespeare’s works in Romanian (2010-2019).

of radical changes: a change in academic institutions with doctoral enrolments rising), in research, with an ever-increasing demand for high-level research skills, and ultimately in society, with doctoral graduates expected to further knowledge evolution and expedite national knowledge economies. The relevance of doctoral research is therefore much greater today than it used to be.

There are two main research questions I intend to address:

1. Which language, cultures, authors, aspects of the playtext, critical framework, and methodologies prevail in Romanian doctoral research focusing on drama translation?
2. To what extent does this doctoral research reflect the current trend in Romanian theatre translation research?

Apart from these, the concluding remarks will also attempt to anticipate possible future lines of investigation in theatre translation studies (academia-wise). My research will thus involve three stages: description, explanation, and prediction.

Despite the fact that collecting and assembling the material for the present study proved to be more arduous a task than expected (which purportedly illustrates the motto – “There are wildernesses in research – terrains that cannot be mapped, dissected and known...” [Kelly 2017: 11]), and despite the dangers of inductive reasoning, what I aim for is to disprove Kelly’s contention of unchartability, by extracting some commonsensical conclusions from the material at hand. The limitations of the study originate from the potential lack of comprehensiveness of a corpus which, at this point, cannot be exhaustive. On the other hand, I deem it necessary to get an overall picture of the theatre translation research done by PhD students, even if it may disguise a more complicated pattern, as a basis for future exploration.

In what follows, I will first place doctoral research in the larger context of translation research, as performed in Romania. After presenting the material and methodology, I will sketch out the 13 PhD dissertations selected, and discuss their traductological profile.

## 2. A Glance at Doctoral Translation Research in the Context of (Romanian) Translation Studies

Romanian culture has been characterized by a “hyperengagement with translation” (Cotter 2014). Partly due to its being seen as a “minor culture,” translation has maintained a continuous presence in the cultural discourse for the last two hundred years. The mid- and late-19th century are defined by scholars’ preoccupation with translation as necessary for the forging of a national language and literature, originating in a large-scale project of cultural modernisation put forward by Ion Heliade Rădulescu<sup>2</sup>. The mid- and late-20th century finds Romanian authors and critics already accustomed to producing reflections on translation, without, however, proposing an encompassing theory or a coherent model. Ioan Kohn’s *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere* [The Romanian Language’s Compensatory Virtues of Translation]<sup>3</sup> (Kohn 1983) is among the first systematic approaches to the topic and most traductological studies which followed, have up to today, taken this profoundly target-oriented approach. Academics like Irina Mavrodin, Leon Levițchi, Andrei Bantaș, started to come up towards the end of the century with theories which they derived from their own practice as translators. Revisiting Chesterman’s (1997) productive meme metaphor, Rodica Dimitriu (2018) identifies the following enduring concerns in Romanian Translation Studies: translating the classics; the quality of translations especially as recreations of the original; translation norms in pre-Communist Romania (1918-1946); translation as a propaganda tool and translation between art and craft (in Communist Romania [1947-1989]); reimagining previous memes in the light of new methodologies advanced in translation as a discipline in its own right and as part of the curriculum in universities in post-Communist Romania [after 1989]). Among these, Translation History stands out as being a permanent fixture in the chronology of Romanian Translation Studies.

---

2. Ion Heliade Rădulescu (1802-1872) was a Wallachian, later Romanian academic, poet, short-story writer, newspaper editor, translator, and politician – who advocated translation from foreign literatures and had a major role in shaping and modernising the Romanian language.

3. Literal back-translation between brackets is always mine.

In Loredana Pungă's (2017) view, an important part of translation research in recent years has focused on general translation issues (e.g. collocations), followed by specialized translation, such as terminological, textual, pragmatic issues, literary translation, most of which being product-oriented studies, but also some dealing with the importance of text analysis in the pre-translation stage, along with audio-visual translation, translation assessment, and translation didactics.

According to Georgiana Lungu-Badea, there are four main directions in Romanian Translation Research:

1. Translation, Contrastive Linguistics and Didactics of Translation
2. Translation Theory, Translator Studies, Translation Criticism
3. Translation from a Diachronic and Synchronic Point of View
4. Translation Theory as Influenced by Literary Theory. (Lungu-Badea 2005: 43-54)

Analysing a corpus of studies published between 2000 and 2015 by Romanian scholars, Lungu-Badea, too, notices several basic features: a surge in interest in retranslation and descriptive studies in general, viewed as part of the larger field of "Philological" Studies, but also "the absence of self-centredness" and "the presence of several linguistic codes and ways to theorize translation" (Lungu-Badea 2017: 9). Nevertheless, "[w]e cannot speak yet of a Romanian translation theory, but rather of connecting to European research and conceptualization" (Lungu-Badea 2017: 12).

The results of the flourishing translation research carried out by academics over the past decades have been capitalized on and disseminated via festivals (e.g. FILIT – Festivalul Internațional de Literatură și Traducere [The International Festival of Literature and Translation] – Iași), research centres, and research projects such as those projects carried out by teams from the University of Bucharest: *Inhospitable Shakespeare Translations* (2007-2009), *The European Dimension of Shakespearean Translations: Romanian Perspectives* (2009-2011), and *Shakespeare in the Borderland. The circulation of Shakespeare's texts in the South-Eastern Border* (2017-2019); the international project entitled *EFFORT – Towards a European Framework of Reference in Translation* – hosted, in Romania, by "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași (2020-2023), or *The Contribution*

of Literary Translation to Intercultural Understanding: Developing a Model for Reciprocal Exchange (2008–2010), at the same university; projects initiated by the West University of Timișoara – resulting in a repertoire of 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century Romanian translators from French, Italian, and Spanish, and in a History of Translation and Interpretation in Romanian (1700–1900), respectively; The Role of the Translated Novel in the Romanian Literary System. A Qualitative Approach (2019–2021), and TRANSHIROL – A Transnational History of Romanian Literature, at the University of Sibiu; the post-doctoral research project Traducerea romanului străin în România (1794–1944): O lectură distantă [Translating Foreign Novels in Romania (1794–1944)] – carried out at “Lucian Blaga” University of Sibiu; projects hosted by “Ștefan cel Mare” University of Suceava, on Cultural Translation and Translation History – resulting in two dozen books (2012–2016) and a three-volume History of Translations into the Romanian Language (from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century) (2019–2023)). Such examples of wide-research help coordinate academic and doctoral translation research into clusters grouped around various “translation schools”.

Doctoral Schools themselves are often involved in such festivals and projects. There are three key changes – which have been affecting Doctoral Schools worldwide in the last decade – as noted by Halse & Levy (2014) – namely: a dramatic global increase in the number of doctoral students and graduates, an upward surge of graduates from minority groups, and the expansion in kind of doctoral degrees, to include the so-called “professional doctorates.” All of them are valid as far as Romanian Doctoral Schools are concerned (including PhD students in Translation).

The issue of doctoral research in the field of Translation has so far been addressed by a group of researchers from Timișoara and Craiova, who worked on a corpus of 220 PhD dissertations defended between 1993 and 2021 in 14 Romanian institutions<sup>4</sup>, universities and the Romanian Academy

---

4. Alphabetically ordered by the name of the city, these universities are: The University of Alba Iulia, the University of Bucharest, the University of Cluj-Napoca (“Babeș-Bolyai”), Constanța (“Ovidius”), Craiova, Galați (“Dunărea de Jos”), Iași (“Alexandru Ioan Cuza”), Oradea, Sibiu (“Lucian Blaga”), Suceava (“Ștefan cel Mare”), Târgu Mureș (“Petru Maior”), Timișoara (West University), Târgoviște (“Valahia”), to which the Romanian Academy should be added.

which carry out advanced research in the Humanities, more specifically in Translation Studies. Thus, this essay aims to complement existing meta-research – more to the point, the useful study of Romanian doctoral research on translation as done by Dejica *et al.* (2022). The four researchers contrast Romanian doctoral research in the aforementioned period with the main trends and research directions in Translation Studies that can be inferred from such databases as John Benjamins' *Translation Studies Bibliography* (TSB) – currently edited by Yves Gambier & Luc van Doorslaer,<sup>5</sup> or BITRA – *Bibliography of Interpreting and Translation*,<sup>6</sup> administered by the University of Alicante, through Javier Franco Aixela. Based on this, Dejica *et al.*'s statistics (2022: 2013) highlight comparatism as the preferred approach – 146 out of 220 dissertations relying on contrastive analysis for their practical/theoretical/pedagogical purposes, with 74 papers being process-oriented descriptive studies, and only 18 being product-oriented. The 2022 study also finds that 149 of the papers under consideration relied on linguistic theories to deal with bilingualism or with textual, discursive, pragmatic, phraseological, lexicological, terminological, morphological, syntactic, semantic or stylistic aspects.

34 theses draw on literary theories – hermeneutics, deconstructivism, polysystem theory, 30 take cultural approaches and only 2 take sociological approaches. Although favouring corpus methodology (124 dissertations), the majority of the papers investigated (125) favour a non-literary corpus<sup>7</sup> (Dejica *et al.* 2022: 2015), with translation of religious texts reigning supreme (26 dissertations), followed by legal and administrative translation (9 and 7, respectively). As regards literary translation, dissertations focused on novels (37), fairy-tales (2), short-stories (2), poetry (2), and, last but not least, dramatic texts (10).

---

5. See TSB: <<https://benjamins.com/online/tsb/>>. DOI: <https://doi.org/10.1075/etsb>.

6. See BITRA: <[https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra\\_int/](https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/)>. DOI: 10.14198/bitra.

7. By contrast, of the 28 dissertations on translation defended at “Ștefan cel Mare” University of Suceava (2010-2024), three quarters are, to our knowledge, on a literary corpus. Mention should also be made that literary translation is a fairly stable market share in Romania, a quota that, beyond any statistics, is visible to the naked eye (in book fairs, bookstores, and libraries alike).

Other findings of the study regard the prevailing empirical, corpus-based methods in 124 dissertations and a mixture of quantitative and qualitative analysis, with a modest representation of functionalism (23 papers) and no examples at all of experimental or deductive methods. Skopostheorie (23 dissertations) was employed more than both relevance theory (2) and the interpretative mode of translation (1).

Furthermore, from a socio-demographic point of view, of the 220 dissertations investigated, 182 were authored by women; 100 were written in Romanian, 73 in English, 34 in French, 6 in German, and 2 in Hungarian.

As suggested by Dejica *et al.* (2022: 1989), with relatively few fields and genres explored so far, translation represents a golden opportunity and a fruitful line of research for future doctoral researchers. Their recommendations for future doctoral researchers comprise focusing more on translation as a product and going beyond the linguistic approach towards sociological, political, psychological, historical, deontological, and economic approaches.

### 3. Material and Methodology

The material I am going to refer to consists of 13 PhD dissertations on theatre translation defended in Romanian universities in the 21<sup>st</sup> century. Having no direct access to statistical databases, the data was manually collected by checking the website of each university and the REI digital government platform<sup>8</sup> which lists 17,207 PhD dissertations – some of which are full text – defended since June 2016. Other sources of input used have been the Romanian National Library catalogue, University websites,<sup>9</sup> UNESCO's *Index Translationum* database,<sup>10</sup> critical reviews on the PhD dissertations discussed and other preliminary research their authors did during doctoral studies. The data might not be exhaustive, due to the partial availability of information offered by universities – and generally only data after 2012, or, in the case of the University of Bucharest, after 2008.

---

8. See REI platform, PhD theses: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.

9. Apart from the 14 institutions mentioned in footnote 1, I extended my searches to the universities of Arad, Bacău, and Pitești.

10. See Index Translationum: <<https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>>.

Due to their scarcity, I left out Romanian researchers who took their degree in universities outside Romania and undertook research in theatre translation, although soon after the turn of the century – mention must be made, however, of the seminal work of Catalina Iliescu Gheorghiu soon after the turn of the century. Her thesis *Relevancia y traducción: un modelo de análisis traductológico comparativo y su aplicación al discurso dramático de La tercera estaca* [Relevance and translation: a model for comparative translational analysis and its application to the drama discourse of Marin Sorescu<sup>11</sup>'s *The third stake*]<sup>12</sup> was defended in 2002 at the University of Alicante (Iliescu Gheorghiu 2002).

Another dissertation which I had to leave out, after careful consideration, from my list, was Dana Monah's (2012) *La réécriture théâtrale à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: le texte et la scène* [Late 20<sup>th</sup>-Century Theatrical Rewriting: The Text and the Stage] – in joint supervision – Marina Mureșanu, from “Alexandru Ioan Cuza” of Iași, and George Banu, from Paris III University. Monah puts to the test a wide variety of conceptual models and intratextuality theories as she explores French rewritings of Shakespeare's plays and discusses page versus stage translations; however, even though she

- 
11. Marin Sorescu (1936-1996) was a Romanian poet, playwright, and novelist. He also served as a minister of Culture (1993-1995). His works have been translated into over 20 languages. As a playwright, he garnered (world)wide acclaim from both critics and public especially for *Iona* [Jonah] (1968), which takes further the biblical myth of Jonah, the prophet, by imagining what happens to the hero after being swallowed by a whale. Fragments of *A Treia Țeapă* [The Third Stake] – which was meant to be part of a trilogy – were published in periodicals in 1971 and 1978. The play centers upon a major Romanian historical figure, the iconic 15<sup>th</sup>-century ruler Vlad Țepeș [Vlad the Impaler] – also called Vlad Dracul or Drăculea – who inspired Bram Stoker to create the character of Dracula.
  12. This study, which sets the stage for much research to come, draws on Sperber and Wilson's Relevance Theory (1975, revised in 1995), which it extends to a theoretical model of *relevant equivalence*. Iliescu Gheorghiu points out linguistic and cultural differences between two “page” translations into English of Sorescu's text (an inverse translation and a direct translation) and observes, among other things, that the inverse translation (from the translator's native tongue – Romanian – into a language later acquired – English) pays, as expected, more regard to the style of the source text than the direct translation – into the translator's native tongue, which is more concerned with being appropriate for the receiving cultural polysystem (Iliescu Gheorghiu 2009: 142).

deals with the transfer of plays from one language (English) into another (French), hers is not strictly speaking a thesis on translation.

After successive screenings, I narrowed my corpus down to 13 PhD dissertations (which I was able to consult and which I studied at length) defended in Romanian universities from 2007 until the present. In compiling the corpus, I relied on the following criteria:

1. representativity (for the period of time concerned)
2. pertinence (with regard to the topic at hand: theatre translation)
3. variety (of subtopics, languages, universities hosting the doctoral studies).

Even though theatre translation is interdisciplinary, I kept close to the field of Humanities, sometimes referred to as Philology in Romania, the only one to accommodate and combine theatre and translation research. Drama and Performance Studies were not really focusing on translation.

The assembled information is presented below, in Table 1.

No.	Year of Defence	Original Title of the PhD Thesis	Author	Doctoral School
1.	2007	<i>Strukturen und Verfahren in Übersetzungen deutscher dramen in der Zwischenkriegszeit</i> [Structures and Methods in Translating Dramatic Texts from German between the Two World Wars]	Mihai Draganovici	University of Bucharest
2.	2011	<i>Produktive Rezeption im deutschsprachigen Theater: Dramen der Weltliteratur in Friedrich Dürrenmatts Umarbeitung</i> [Productive Reception in German Theatre. World Literature Drama Adapted by Friedrich Dürrenmatt]	Dragoș E. Carasevici	“Alexandru Ioan Cuza” University from Iași / University of Geneva
3.	2013	<i>Romanian Translations of Shakespeare’s Othello, Richard III and Twelfth Night</i>	Beatrice Camelia Arbore	“Alexandru Ioan Cuza” University from Iași

4.	2014	<i>Shakespeare în limba română. Macbeth</i> [Shakespeare in Romanian. <i>Macbeth</i> ]	Daniela Maria Ciobanu-Marțole	“Ștefan cel Mare” University of Suceava
5.	2014	<i>Discursul dramatic al lui Tennessee Williams în traducere românești</i> [Tennessee William’s Dramatic Discourse in Romanian Translation(s)]	Ana-Cristina Chirilă-Șerban	“Ștefan cel Mare” University of Suceava
6.	2016	<i>La traduction du discours dramatique – entre la traduction pour la lecture et la traduction pour la scène</i> [Drama Translation: Between the Page and the Stage]	Violeta Lupașcu-Cristescu	“Ștefan cel Mare” University of Suceava
7.	2016	<i>Adaptation for the New Millennium: Shakespeare’s New Off-Stage Life or, Reading the Bard in Klingon</i>	Andreea-Alexandra Osiac-Dobrin	University of Craiova
8.	2016	<i>The Reception of British Literature in the Balkans</i>	Aleksandar Risteski	University of Craiova
9.	2017	<i>Rewriting Alterity: Challenges of Cross-Cultural Translations of the Classics in 1590s England and of Shakespeare in 1890s Romania</i>	Anamaria Domnina Ginju	“Ovidius” University of Constanța
10.	2019	<i>A Great F(east) of Languages: The (Un)Translatability of Shakespeare’s Bawdy Wordplay into Romanian</i>	Anca Simina Martin	“Lucian Blaga” University of Sibiu
11.	2020	<i>Translation and Transmediation of Shakespeare’s Plays</i>	Alexandra-Ștefania Țiulescu	University of Craiova
12.	2022	<i>Az egyenértékűség formái William Shakespeare Julius Caesar című tragédiájának magyar nyelvű fordításában</i> [The Forms of Equivalence in the Hungarian Translations of <i>Julius Caesar</i> by William Shakespeare]	Alexandru Goron	“Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca

13.	2024 <sup>13</sup>	<i>Limba traducerilor românești ale dramei Hamlet de William Shakespeare</i> [The Language of William Shakespeare's <i>Hamlet</i> in Romanian Translation]	Elena Chicoș	“Ștefan cel Mare” University of Suceava
-----	--------------------	---	--------------	--

Table 1. PhD Dissertations on Drama Translation Defended in Romanian Universities (2007-2024).

With only 13 eligible PhD dissertations to consider, the analysis is a quantitative approach dictated by the respective dissertations. Based on observation and comparison, my analysis will rely on James S. Holmes' classic compartmentalization of Translation Studies (1988).

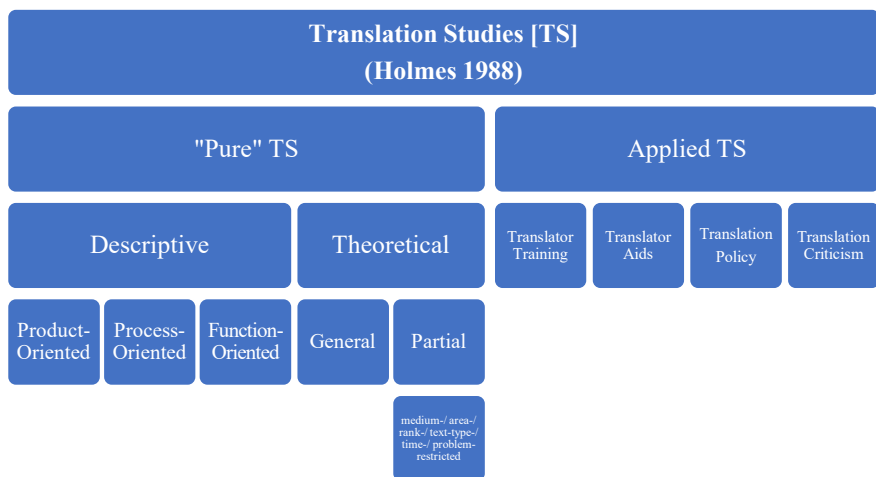


Figure 1. James S. Holmes' Translation Studies Map (1988)

Occasionally, since Holmes' classification no longer seems to cover the current compass and the increasingly self-dispersing character of Translation Studies, I will also take into account the taxonomies proposed

13. This defence has been announced but has not yet taken place at the time this paper is taking shape (i.e. May 2024).

by Jones (2005) and Vandepitte (2008) which, in an attempt to remap the field, rely on simpler, yet larger conceptual categories. I briefly present below the two complementary classifications not as in the original studies, but in the form of synoptic tables, which suit better the purposes of the present analysis:

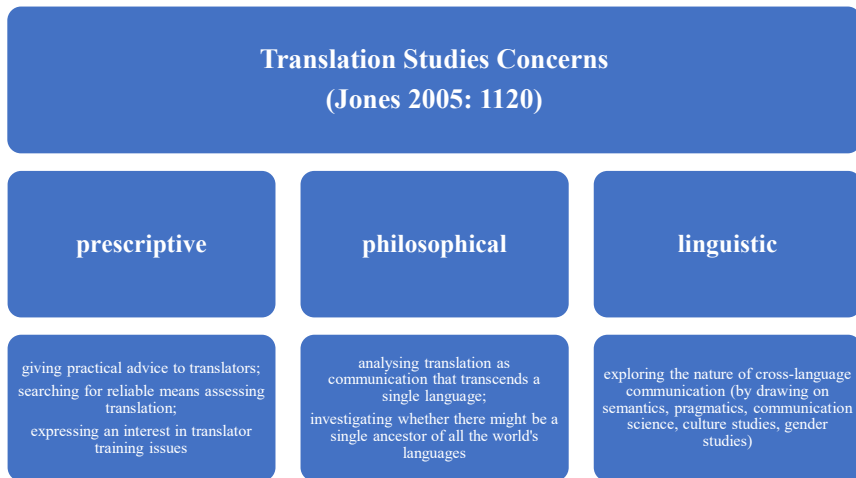


Figure 2. Translation Studies Concerns (Jones 2005)

If for F. R. Jones, there are three main concerns in Translation Studies (prescriptive, philosophical, and linguistic), for Sonia Vandepitte, there is a rigid set of criteria placing all kinds of translation studies into a coherent visualized survey (purpose, method, subject). Translation Studies typology based on the subject covered may have one or more of the following foci: process, discourse, cause, or result. On the other hand, Vandepitte admits that there may be a separate category, which she calls *multi-focus*, which relies on all criteria presented and perhaps more. Translation Criticism, as well as ‘history of translation’ studies or investigations of ‘translation in’ a particular geographic area are included in *multi-focus studies* (Vandepitte 2008: 579).

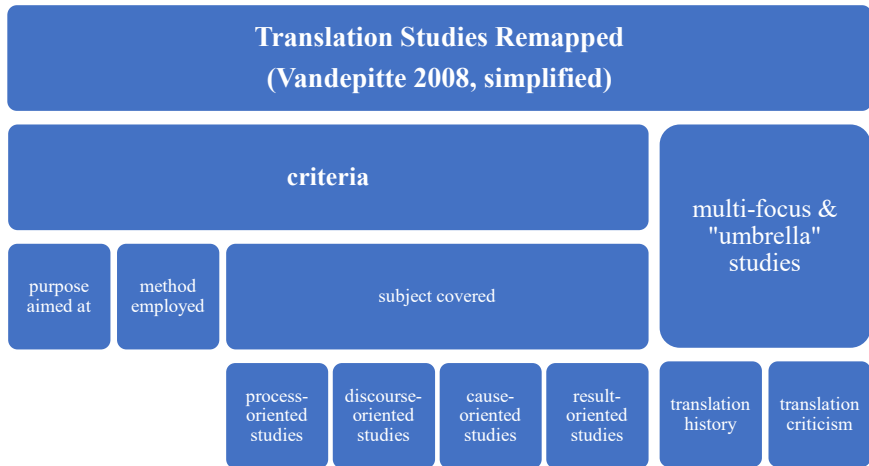


Figure 3. Translation Studies Remapped (Vandepitte 2008)

Another aspect I need to consider in analysing the selection of PhD dissertations is the dual nature of the dramatic texts they focus upon. The very status of drama texts has been a major issue among translation scholars, therefore two main questions arise from the very beginning:

1. Were the plays analysed in the PhD dissertations translated to be performed or to be read?
2. To what extent does the author of the dissertation consider this aspect and which theories does s/he rely on?

If appropriateness for stage production is considered by the aspiring post-graduates, then I am interested in the extent to which they take into account this factor, given that “the process of translation from page to stage throws up many supplementary research questions, for example: the role(s) of the various participants: translator, director, actors” (Williams & Chesterman 2002: 9). Attempts to cut the Gordian knot regarding this aporia have been legion and diverse, and there is still an asymmetry in Translation Studies regarding stage-orientedness. Given the fact that dramatic texts have a dual-class membership (belonging simultaneously to two systems: the theatrical and the literary one), translation theorist Sirkku Aaltonen,

for example, distinguishes between *theatre translation* (texts intended for an actual performance) and *drama translation* texts which are meant for reading (Aaltonen 2000: 4). Theatre translations, on the other hand, are subdivided into *introductory translations*, *gloss translations* – created as a result of linguistic analysis of a text, aimed at playwright-translators and made “for purely economic reasons”, and “performance translation” (which is made for a particular audience with its theatrical context) (Aaltonen 2010: 107). Other translation scholars consider that translating a dramatic text implicitly contains an orientation towards the stage, envisioning a staging through interpretation (see Pavis 1992), therefore the translator, in this particular case, needs to combine two sets of skills – related to Philology, but also to theatre (see Nechit 2022: 820). Others see the textual side of a drama as practically inescapable:

In western traditions, both theatre and translation have been thought of as practices that ought to be subservient to the written text (Laera 2020: 20).

In the case of stage translations, another bone of contention regards, since the 1980s, that of *performability* as an intrinsic feature regardless of the approach chosen by the translator critic: semiotic, as proposed by Erika Fischer-Lichte (1983), or holistic, as proposed by Mary Snell-Hornby (2006). *Performability* – which means more than *stageability* and *speakability* put together – goes hand in hand with *breathability*, duly noted by Susan Bassnett as of 1985 – since a translated text must be uttered by the actor without unwanted effort (Bassnett-McGuire 1985). Eva Espasa argues for “putting theatre ideology and power negotiation at the heart of performability, and make such textual and theatrical factors as speakability and playability relative to it” (Espasa 2000: 58) and posits that the concept may be approached from at least three perspectives: textual, theatrical, and ideological. On the other hand, Bassnett’s ambivalence towards performability – which she put forward in 1981, then partially rejected at some point on account of its vagueness and resistance to definition (Bassnett 1998: 95) – speaks volumes of the volatility of the concept. In her view, the focus should ultimately be placed on an accurate transmission of the linguistic features more than the physical ones. Moreover, “[t]he problem of

performability in translation is further complicated by changing concepts of performance” (Bassnett 2002: 126), which is why charting the dynamics of performance as practice, in general, and of performability as a concept, is a must in (theatre) (translation) research.

#### 4. An Outline of the Dissertations under Consideration

Before contrasting the 13 PhD dissertations in terms of scope, focus, and methodology, I will present each of them briefly.

Apparently focusing on translation techniques and on source text stylistics, Mihai Draganovici’s research (defended in 2007 and published in 2009) offers a very convincing plea for translating for the stage, which he delineates based on Susan Bassnett-McGuire’s seminal studies (1981 and on), Erika Fischer-Lichte’s intersemiotic approach (1983), and Mary Snell-Hornby’s holistic view (2006).

Dragoș E. Carasevici’s dissertation (coordinated by Andrei Hoișie from the University of Iași, in joint supervision with George Banu from the University of Geneva) (2011), on the other hand, pays due attention to stage translation, but it is more concerned with Reception Theory and with the distinction between translation and adaptation.

Beatrice Camelia Arbore’s *Romanian Translations of Shakespeare’s Othello, Richard III and Twelfth Night* (2013) aims to present the dilemmas of the Romanian translators of William Shakespeare’s plays when faced with ostensibly insuperable linguistic and cultural challenges. Before anything, she outlines the major differences between the *in-quarto* and the *in-folio* versions and between the *in-quarto* variants of the Shakespeare’s texts (e.g. scene order change, entire excerpts are either omitted or added, verse arrangement changes), but also the many discrepancies between contemporary editions of Shakespeare’s plays, like Arden, Penguin Books, Cambridge, Oxford, or Yale. Next, Beatrice Camelia Arbore approaches the dramatic text and underlines the dialectical relationship between text and performance (which she considers the main obstacle encountered by drama translators, along the translation of stage directions, proper names, nicknames, salutations, interjections, and punctuation). Gradually, the textual features of the Romanian Translations of *Othello*, *Richard III*, and *Twelfth*

*Night* are presented, based on a typology suggested by Andrew Chesterman, who distinguishes between syntactic, semantic, and pragmatic strategies. Arbore's study proceeds steadily from theory to analysis, and contains inside a translation manual, a translation history, and a sample of translation criticism – all into one.

Daniela Maria Ciobanu-Marțole's *Shakespeare în limba română* [Shakespeare in Romanian] (defended in 2014 and published in 2019) analyses 10 Romanian versions of *Macbeth* – 8 of which published, and 2 manuscripts – which appeared between 1850 and 2002. Significantly, none of these versions is meant for the stage, but rather to raise the Romanian public's awareness of the Bard. The Romanian destiny of the play itself is nothing but a “reduplicare, comprimată ca timp și la scară mică, a parcur-sului pe care drama *Macbeth* îl are în țara de origine și în Europa” [small-scale time-compressed reduplication of the path taken by *Macbeth* in its country of origin as well as in Europe] (Ciobanu-Marțole 2019: 13). As in Arbore's study, the focus here is on the tribulations and transfigurations of the Romanian literary language (which in mid-19th century was practically in the making). We are dealing, here, too, with translation history – the case of *Macbeth* which, in effect, overlaps and illustrates the history of Romanian literary language. Marțole's main interest lies in evaluating the Romanian texts in terms of linguistic evolution, therefore her final conclusions are entirely based on the translators' linguistic performance.

Also in 2014, at the same university (Suceava), another dissertation was defended with the same supervisor: Ioan Oprea): *Tennessee William's Dramatic Discourse in Romanian Translation(s)*. The author, Ana-Cristina Chirilă-Șerban explored the following aspects:

1. translating repetition in dramatic dialogue
2. translating stage directions
3. contextual relevance in translating drama (the case of tenor varieties in Romanian versions of Tennessee Williams' plays)
4. diatopic and diastratic variations
5. the challenge of exclamatory structures.

Violeta Lupașcu-Cristescu's *La traduction du discours dramatique – entre la traduction pour la lecture et la traduction pour la scène* [Drama Translation:

Between the Page and the Stage] (2016) distinguishes between three different types of elements which are specific to drama – namely verbal, non-verbal, and para-verbal elements. Much of the study deals precisely – and contrastively – with drama versus other genres in translation, and juggles with the concept of *tradaptation* forged, according to Jean Delisle (1985), by Canadian poet and translator Michel Garneau. Cristescu, too, presents a range of translation theories from Katharina Reiss' and Henri Meschonnic's to Lance Hewson's and Muguraş Constantinescu's and is interested in the paratextual side of the translations she analyses, as well as in stage directions, punctuation, language register, orality, humor, irony. Her focus is on plays by Eugene Ionesco, Samuel Beckett, and Matei Vişniec.

Andreea-Alexandra Osiac-Dobrin's *Adaptation for the New Millennium: Shakespeare's New Off-Stage Life or, Reading the Bard in Klingon* (2016) engages in illustrating the concept of adaptation more than it does on translation, yet it contains a special chapter on Adaptation versus Translation, which is why it is part of the inventory of PhD dissertations, as an example of a PhD dissertation which discusses theatre and touches (tangentially) upon translation, too.

Aleksandar Risteski's *The Reception of British Literature in the Balkans* (2016) contains a substantial chapter on British literature in Romania, which focuses on Shakespeare's tragedies (*Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, and *King Lear*) in Romanian translation from the 19th century to the beginning of the 21st. Risteski emphasizes the Orthodox influence on the way the early Romanian translators addressed the complex philosophical issues in Shakespeare's plays. He also speaks of plagiarism and localization, but also of the appropriation of Shakespeare's language through translations. Using the Shakespearean repertoire as a vehicle for promoting their own revolutionary ideals and conveying the public a sense of national identity is another aspect noted by Risteski in his attempt to sketch a portrait of 19th-century translators. The first complete edition of Shakespeare's works in Romanian (published by ESPLA – Editura de Stat Pentru Literatură și Artă [The State Publishing House for Literature and Art] – between 1955 and 1963) is called “the proletkultist Shakespeare.” Leon Levițchi's second edition of complete works (1982-1991, with the last volume printed in 1995), is deemed “a scholarly achievement” and described strictly in George

Volceanov's terms. George Volceanov himself is quoted as the architect of the third complete edition of Shakespeare's works (2010-2019), which is viewed by Risteski as a paragon of translation as cultural transfer.<sup>14</sup>

Anamaria Domnina Gînju's *Rewriting Alterity: Challenges of Cross-Cultural Translations of the Classics in 1590s England and of Shakespeare in 1890s Romania* (2017) is structured into two parts, with the former presenting Elizabethan translations in the 1590s, and the latter presenting Romanian translations of Shakespeare in the 1890s. In Part Two, Gînju discusses Shakespeare in terms of translation and nationhood, or national revival, with a focus on plays such as *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *King John*, *Richard III*, *A Midsummer Night's Dream*, and *The Taming of the Shrew*. She goes beyond textual analysis and presents the two comedies as translated specifically for the National Theatre.

Anca-Simina Martin's 500-page dissertation – *A Great F(e)ast of Languages: The (Un)Translatability of Shakespeare's Bawdy Wordplay into Romanian* – (2019) is, indeed, a linguistic feast. Her focus is on translating Shakespeare's wordplay, particularly his risqué humour, an area she considers as frequently disregarded. In a first instance, after a necessary biographical look at the playwright, Martin analyses the reception of Shakespeare's pun-friendliness among his contemporaries. Since Shakespeare is one of the greatest punsters in the history of world literature (with an estimated amount of 1,062 instances of wordplay) Martin's corpus is as generous as can be. After disassembling the mechanism of wordplay while also drawing on the fuzziness of ambiguity, vagueness, and equivocation, and sketches a brief history of wordplay classification, Martin proceeds to unfold the main theories and strategies focusing on puns. Picturing pun translatability as a cline, she chooses to rely on Eugene Nida's formal vs. functional

---

14. A list of six features differentiates Volceanov's collection from previous editions: 1. non-bowdlerization, non-censorship; 2. observation of the principle of stringency – prose translated by prose, and verse by verse; 3. stage-orientedness, vivid dialogue; 4. presentation of Shakespeare's biography in a realistic vein; 5. update of the Shakespearean canon, according to Western standards; 6. a pluralistic vision on Shakespeare's work ensured by the rich paratext – introductory study, individual prefaces, a plethora of notes and footnotes – involving the contributions of 15 Anglicists and Shakespeare scholars.

equivalence, Sperber and Wilson's relevance theory, Vermeer's skopos theory, and Jacqueline Henry's equivalence-oriented theory in order to make sense of the Romanian solutions to Shakespeare's elaborate jocularity. Anca-Simina Martin also takes into account paratextual commentaries (either footnotes or endnotes) accompanying the translations she analyses. In keeping with Katharina Reiss' (Reiss & Vermeer 1984; 1986) postulate, that a translation critic should always offer a solution if he or she finds the one analysed inadequate, Anca Martin completes her qualitative as well as quantitative perspective with translation alternatives and suggestions for improving existing renditions.

Alexandra-Ștefania Țiulescu's *Translation and Transmediation of Shakespeare's Plays* (2020) contains a detailed description of the trans- and interdisciplinary methodological framework. Catford, Nida, Newmark, and Reiss are among the theorists she relies on; *Romeo and Juliet* and *Hamlet* are the plays she focuses upon. An interesting subchapter deals with the hybridization between the source and target text (a common phenomenon in the contemporary reception of Shakespeare's plays); another emphasizes the visible shift of emphasis in today's culture from the text towards the context; yet another one, at the end of the paper, offers a transmediation model based on Shakespeare's plays reflected in Visual Arts.

Alexandru Goron's *The Forms of Equivalence in The Hungarian Translations of The Tragedy of Julius Caesar by William Shakespeare* (2022) scrutinizes equivalence – as seen by A. V. Fedorov, J. P. Vinay and J. Darbelnet, Roman Jakobson, Eugene Nida, John C. Catford, V. N. Komissarov, Anton Popovič, Peter Newmark, Werner Koller, Mona Baker, Kinga Klaudy, Anthony Pym, István Lanstyák and a few other translation theorists – and then offers his own “personal classification for the empirical research” – a customized model, recycling previous classifications. The tendency of retranslation, translational norms, prosodic features of the dramatic text such as the enjambment; the “line by line” principle in the Hungarian translation tradition, vulgarisms in translation, translation errors, culture-specific words, and the use of personal pronouns *thou* and *you* are among his many concerns in this dissertation.

Following Daniela Marțole's model, Elena Chicoș traces, in her PhD dissertation entitled *The Language of William Shakespeare's Hamlet in*

*Romanian Translation* (2024), the ways in which Romanian translators have, through time, dealt with the linguistic challenges of Shakespeare's *Hamlet*. Ion Vinea's translation (Shakespeare 1971) was hailed as a masterpiece in its day, due to its unparalleled poeticity, but the primary goal of the thesis is to observe the Romanian language and its transformation via translations from English.

## 5. Discussion

There are many things these 13 PhD dissertations have in common. First of all, being selected to illustrate strictly the field of Humanities, they are all, to a greater or a larger extent, examples of empirical research, corpus-based, product-oriented and pertaining to the descriptive branch, referred to as "pure" Translation Studies in Holmes' 1988 taxonomy of Translation Studies dimensions. Likewise, all of them contain elements of translation criticism, "applied" Translation Studies in Holmes' classification. Directionality is also something they share: the dissertations deal mostly with translations done from a foreign language (English, German, French) into the translators' and the dissertation authors' mother tongue<sup>15</sup>,

---

15. Directionality in Translation Studies refers to whether translators are working from a foreign language into their mother tongue or viceversa. According to *The Translator's Charter* (<https://www.tradulex.com/Regles/FITCharter.htm>), literary translation is done from a foreign language to the translator's mother tongue (except in the case of bilingual or plurilingual translators). It thus makes sense for translation researchers to prefer this direction for the texts they analyse. Translating and analysing translations into one's native language also makes sense should we take into account the so-called mother-tongue principle (according to which translators are supposed to translate into their mother tongue, despite the fact that various experiments demonstrated this is not necessarily a guarantee of better results; by extension, translation criticism, too, might be more relevant if the target language is the critic's mother tongue). On the other hand, in real life, translators are often required to translate out of their first language. See Article 12 (d) of the 1976 UNESCO Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators, which states that "a translator should, as far as possible, translate into his own mother tongue or into a language of which he or she has a mastery equal to that of his or her mother tongue" (<http://bit.ly/UNESCO-recommendation>). See Tony Parr's *The Mother-Tongue Principle: Hit or Myth?* (2016) (<https://www.ata-chronicle.online/featured/the-mother-tongue-principle-hit-or-myth/>).

which is Romanian, in 12 of the cases, and Hungarian<sup>16</sup> – in Alexandru Goron’s case.

There is also variety in a number of respects. First of all, the universities which showed openness to theatre translation as a doctoral research topic are “Ștefan cel Mare” University of Suceava (4 dissertations), followed by the University of Craiova (3), “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași (2),<sup>17</sup> “Ovidius” University of Constanța (1), “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca (1), the University of Bucharest (1), and “Lucian Blaga” University of Sibiu (1).

The languages in which the dissertations were written are English (6), Romanian (3), German (2), French (1), Hungarian (1). The fact that many of them are written in English can be accounted for in a number of ways:

1. English is widely studied in Romania, and, consequently, the PhD supervisors who are specialists in English Studies are also, more numerous;
2. translations from English usually make up most of the total of translations (over 80%) in the so-called “minor cultures”,<sup>18</sup>
3. according to the statistics in the *Index Translationum*, English ranks first as a source language in Romania; Romanian, in turn, ranks 23<sup>rd</sup> as a target language (in the top 50 target languages), thus testifying to the high “translation rate”, i.e. the number of translated books published every year, which is one of the best indicators of “the cultural acceptance of translation in a certain country” (Hale 2009: 217);
4. although Georgiana Lungu-Badea deplores the “mosaique-like aspect of Romanian Translation Studies”, characterized by a mixture of linguistic codes, among which English reigns supreme (Lungu-Badea 2017: 11), as it might not be entirely beneficial to

16. Hungarians are officially the most numerous minority in Romania (1 million people, as per the 2021 Romanian census), compactly settled in Eastern Transylvania.

17. University of Iași Archives: <<https://www.uaic.ro/studii/studii-universitare-de-doctorat/sustinerea-publica-a-tezelor-de-doctorat/arhiva-sustinere-teze-de-doctorat/>>.

18. See Translation statistics: <<https://www.ceatl.eu/current-situation/translation-statistics>>.

translation as a social practice, researchers are often forced to publish in English, if only to ensure better dissemination of their research.

A traditional topic in Romanian doctoral research is that of the reception via translations of a particular author's works in Romanian culture. According to my data, Shakespeare reigns supreme among playwrights. The *Index Translationum* lists Agatha Christie, Jules Verne, and Shakespeare as the top 3 authors translated into Romanian, so Shakespeare is the typical playwright a researcher would choose. Given the International Shakespeare Festival held in Craiova, founded in 1994, it is hardly a surprise that doctoral researchers from Craiova work on Shakespeare, be it from a traductological or intermedial perspective. The fact that 2016, Shakespeare's 400<sup>th</sup> anniversary, was also the year when most PhD dissertations on theatre translation were defended (3) is also entirely comprehensible. Other preferred authors are Tennessee Williams, Samuel Beckett, Matei Vişniec, Eugene Ionesco, Friedrich Schiller.

Socio-demographically speaking, a predictable gender rate as far as dissertation authors are concerned is 9/4 (women/men) and an equally predictable ethnicity rate: 11/1/1 (Romanian / Macedonian / Hungarian).

There is a monographic as well as a case-study side to each of the dissertations under discussion, although the approaches may vary with bottom-up prevailing, however, over top-down). Some dissertations focus on just one play – e.g. *Macbeth* (2014), *Julius Caesar* (2022), *Hamlet* (2024), others work on a selection of plays by one and the same author – e.g. *Othello*, *Richard III*, and *Twelfth Night* (2013); *Romeo and Juliet* and *Hamlet* (2020). Occasionally, doctoral researchers take a theme-based approach, dealing with a particular aspect – e.g. wordplay, taboo words, equivalence, translation-adaptation, prosody – based on the various plays by the same author, typically, Shakespeare or by different authors – see the dissertations defended in 2007, 2011, and the one in 2016 dealing with Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, Eugene Ionesco's *The Bald Soprano*, and Matei Vişniec's *The Last Godot*. Thus, these dissertations belong simultaneously to both branches of Translation Studies (as charted by Holmes 2008). They relate to pure Translation Studies, as they are descriptive and they also contribute

to a text-type-, or problem-restricted translation theory. At the same time, due to various translation criticism elements and occasional reference to translation policy, they qualify for Applied Translation Studies as well.

Only 4 out of 13 authors are directly interested in the paratextual side of translation (i.e. Ciobanu-Marțole (2019), Lupașcu-Cristescu (2016), Risteski (2016), and Martin (2019). Ciobanu-Marțole and Lupașcu-Cristescu also incorporate elements from the sociological branch of Translation Studies providing details about the translators. Skopos theory is employed in 8 of the theses, but the linguistic approach predominates in 11 out of 13 dissertations, if we refer to Jones' 2005 tripartite classification of prescriptive / philosophical / linguistic approaches. There are, however, distinctive prescriptive elements in Ciobanu-Marțole's dissertation (2019) and Martin's (2019).

Besides Daniela Ciobanu-Marțole's study of *Macbeth* in Romanian (2019), which deals with "page translations" exclusively, all the other dissertations approach the issue of *performability* – not necessarily from a dichotomic point of view, as a binary opposition (page vs. stage), but rather as a continuum along which there are various degrees of the feasibility of performability.

As pointed by Susam-Sarajeva (2002), translation scholars and sometimes, translators, too are often "educated away" from the thinking about translation in their own cultures; therefore, the Romanians' "absence of self-centredness" i.e. propensity towards assimilating European theories (Lungu-Badea 2017: 9) can be seen as a natural process or stage in the formation of doctoral researchers. Nevertheless, some of the dissertations under debate do utilise "local" translation theorists, too – see especially Daniela Ciobanu-Marțole's (2019) study, Violeta Lupașcu-Cristescu's (2016) dissertation, and Alexandru Goron's (2022) thesis.

Most of the dissertations approach the corpus of texts from a diachronic point of view, with only Lupașcu-Cristescu's 2016 thesis having an approximately synchronic scope and this is a defining feature of descriptive studies in general. On the other hand, it is this very historical dimension along with the "meta-theoretical dimension" mentioned by Holmes (1988: 79) which actually points to highly complex, protean, multifaceted

research, or, in Vandepitte's words (2008), to "multi-purpose" or "umbrella studies".

## 6. Concluding Remarks

While well aware that generalizing from the particular (and with such a limited corpus) is a perilous endeavour, the analysis of the 13 dissertations on theatre translation that I was able to identify do point to several tendencies in Romanian translation research. While we cannot speak of lack of national academic interest in this topic, related research could be said to be in rather short supply. The current doctoral research focusing on theatre translation is mostly linguistic, descriptive, text-focused, product-oriented, target-oriented, and mostly in the vicinity of Reception Studies, though Reception Theory per se is seldom mentioned or conceptualized. Also, the doctoral research under scrutiny here is usually assimilated with either Comparative Literature, as it used to be in the 1960s, or with (Contrastive) Linguistics and Pragmatics, as it used to be in the 1970s. Criticism is usually delivered with benevolent neutrality and the 13 dissertations display remarkable homogeneity and coherence methodology-wise. The target-orientedness, the excessive focus on the microstructural and the linguistic, the scarcity of new theoretical models, and the largely traditional approaches ensure a relatively limited impact. On the other hand, the focus on Shakespeare will, in time, go from local to global, due to the potential of the translations of Shakespeare in Romania to "go global" – as intimated by Mădălina Nicolaescu (2012).

The doctoral research under debate here reflects, to some extent, the current Romanian theatre translation research. Of the prioritised directions in translation research enumerated by Williams & Chesterman (2002: 6) the 13 dissertations could be said to touch upon 4: text analysis and translation; translation quality assessment; genre translation; and translation history.

If, in the past, "theatre translation has always been the poor relation" (Bassnett 1998: 107) in terms of Translation Studies, this is no longer the case. There is certainly a favourable context for theatre translation in Romania included. Even though the complexity of the topic, deriving from

its inherent interdisciplinary character, might deter some translation scholars, it is precisely this interdisciplinarity which will ensure the survival of the topic, beyond any AI menace and dispersion of Translation Studies. My prospective hypothesis is that studies on Shakespeare translated into Romanian will continue to appear and will proliferate, drawing on the third complete edition of Shakespeare's works coordinated by George Volceanov. Another corollary of the publication of this complete edition has to do with its lavish paratext, which will undoubtedly open many new avenues for researchers with an interest in the peri- and epitextual side of Translation Studies. Matei Vişniec's increasing popularity will probably lead to more doctoral research on Vişniec's plays as well as on self-translation. The fact that more and more young people in Romanian are bilingual, having grown up and/or being educated in countries like Spain, Italy or Belgium, bilingualism and/or heteroglossia in theatre translation might also be considered.

The collaborative nature of theatre translation will entail more trans-disciplinary research although there are restraints when it comes to the field of Philology. By establishing closer relations with other disciplines (e.g. neuroaesthetics, performing arts), translation researchers will benefit immensely from this cross-fertilization. Another possible future line of investigation involves simply looking at theatre translation in terms of collaborative translation, with "dramaturgical translation"<sup>19</sup> itself being often a collaborative act, so it follows that the translation researcher should collaborate, and perhaps, in the future, theatre translation research will be by and large a matter of teamwork.

---

19. "Dramaturgical translation is a method comprising of collaborative practices between several individuals whose unique knowledge and skills are brought together and employed during the translation process. In this way, a translator, a dramaturg, a philologist and a historian all work together with theatre practitioners to transfer a text from the source language to the target one while maximally preserving its dramatic potential. [...] This new methodology is being developed and tested as a part of the research project *English Theatre Culture 1660–1737*. This project is currently ongoing at the Department of Theatre Studies and the Department of English and American Studies in Brno and is funded by the Czech Science Foundation." (Hájková 2021: 51)

## References

- AALTONEN, Sirkku. (2000) *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.
- AALTONEN, Sirkku. (2010) "Drama Translation." In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Volume 1. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 105-110.
- ARBORE, Beatrice Camelia. (2013) *Romanian Translations of Shakespeare's Othello, Richard III and Twelfth Night*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. (1981) "The Translator in the Theatre." *Theatre Quarterly* 10:40, pp. 37-48.
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. (1985) "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts." In: Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature*. London: Routledge, pp. 87-102.
- BASSNETT, Susan. (1998) "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." In: Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multimedia Matters.
- BASSNETT, Susan. (2002) *Translation Studies*. Third edition. London & New York: Routledge.
- CARASEVICI, Dragoș E. (2011) *Produktive Rezeption im deutschsprachigen Theater: Dramen der Weltliteratur in Friedrich Dürrenmatts Umarbeitung*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University; Geneva: University of Geneva. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- CHESTERMAN, Andrew. (1997) *Memes of Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- CHICOȘ, Elena. (2024) *Limba traducerilor românești ale dramei. Hamlet de William Shakespeare*. Unsubmitted PhD thesis. Suceava: "Ștefan cel Mare" University.
- CHIRILĂ-SERBAN, Ana-Cristina. (2014) *Discursul dramatic al lui Tennessee Williams în traducerile românești*. Unpublished PhD thesis. Suceava: "Ștefan cel Mare" University.
- CIOBANU-MARȚOLE, Daniela Maria. (2019) *Shakespeare în limba română: Macbeth*. Suceava: "Ștefan cel Mare" University Press.

- COTRĂU, Liviu (1999). *The Scythe of Time*. Cluj-Napoca: Napoca Star.
- COTTER, Sean. (2014) *Literary Translation and the Idea of a Minor Romania*. New York: University of Rochester Press.
- DEJICA, Daniel; Loredana Pungă; Georgiana Badea; Titela Vlceanu. (2022) "Cercetarea traductologică doctorală din România." In: Constantinescu, Muguraș; Daniel Dejica & Titela Vlceanu (eds.) 2022. *O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea. Domenii literare și non-literare (ITLR)*. Volume II. Bucharest: Editura Academiei Române, pp. 2008-2019.
- DELISLE, Jean. (1985) "Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale." *Circuit* 12, pp. 3-8. Electronic version: < <https://open.unive.it/hitrade/books/DelisleCoulisses.pdf>>.
- DIMITRIU, Rodica. (2018) "Traducerea ca discurs cultural și obiect de studiu în mediul academic românesc." *Traducere, traducători, traductologie. Vatra*. 8-9, pp. 139-147. Electronic version: <<https://revistavatra.org/2018/12/07/traducere-traducatori-traductologie/>>.
- DRAGANOVICI, Mihai. (2009) *Strukturen und Verfahren in Übersetzungen deutscher dramen in der Zwischenkriegszeit*. Bucharest: Paideia.
- ESPASA, Eva. (2000) "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?" In: Carol-Anne Upton (ed.) 2000. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- FISCHER-LICHTE, Erika. (1983) *The Semiotics of Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.
- GINJU, Anamaria Domnina. (2017) *Rewriting Alterity: Challenges of Cross-Cultural Translations of the Classics in 1590s England and of Shakespeare in 1890s Romania*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- GORON, Alexandru. (2022) *Az egyenértékűség formái William Shakespeare Julius Caesar című tragédiájának magyar nyelvű fordításaiban*. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- HÁJKOVÁ, Simona. (2021) *Dramaturgical Translation for the Theatre as a New Method: A Case-Study*. Brno: Master thesis.
- HALE, Terry. (2009) "Publishing Strategies." In: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 217-221.

- HALSE, Christine & Gary Levy. (2014) "The Future of the Doctorate in the 21<sup>st</sup> Century." *Adapt Bulletin*. DOI: 10.13140/2.1.2685.7603.
- HOLMES, James S. (1988) "The Name and Nature of Translation Studies." In: Holmes, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 67-80.
- JONES, Francis R. (2005) "Translation." In: Strazny, Philipp. (ed.). 2005. *Encyclopedia of Linguistics*. New York: Fitzroy Dearborn, pp. 1120-1122.
- ILIESCU GHEORGHIU, Catalina. (2002) *Relevancia y traducción: un modelo de análisis traductológico comparativo y su aplicación al discurso dramático de "La tercera estaca."* Alicante: University of Alicante. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/3615>>.
- ILIESCU GHEORGHIU, Catalina. (2009) *Traducerea textului dramatic. O abordare cognitivă*. Iași: Institutul European.
- KELLY, Frances. (2017) *The Idea of the PhD: The Doctorate in the Twenty-First Century Imagination*. London & New York: Routledge.
- KOHN, Ioan. (1983) *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*. Timișoara: Editura Facla.
- LAERA, Margherita. (2020) *Theatre and Translation*. Bloomsbury: Red Globe Press.
- LUNGU BADEA, Georgiana. (2005) *Tendențe în cercetarea traductologică*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. (2017) "Ipostaze ale traductologiei în România (2000-2015)." In: Lungu-Badea, Georgiana (ed.). *Studii de traductologie românească (II). Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*. Timișoara: Editura Universității de Vest, pp. 9-44.
- LUPAȘCU-CRISTESCU, Violeta. (2016) *La traduction du discours dramatique – entre la traduction pour la lecture et la traduction pour la scène*. Suceava: Editura Universității "Ștefan cel Mare".
- MARTIN, Anca-Simina. (2019) *A Great F(e)ast of Languages: The (Un) Translatability of Shakespeare's Bawdy Wordplay into Romanian*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- MONAH, Dana. (2012) *La réécriture théâtrale à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: le texte et la scène*. Paris: Paris 3; Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis.

- NECHIT, Diana. (2022) "În apărarea și ilustrarea traducerii și a traducătorului de text pentru scenă." In: Constantinescu, Muguraș; Daniel Dejica & Titela Vilceanu (eds.) 2022. *O istorie a traducerilor în limba română din secolul al XX-lea. Domenii literare și non-literare (ITLR)*. Volume II. Bucharest: Editura Academiei Române, pp. 817-824.
- NICOLAESCU, Mădălina. (2012) "Translations of Shakespeare in Romania – Going from Local to Global?" *Perspectives. Studies in Translatology* 20:3, pp. 285-296.
- OSIAC-DOBRIN, Andreea-Alexandra. (2016) *Adaptation for the New Millennium: Shakespeare's New Off-Stage Life or, Reading the Bard in Klingon*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- PARR, Tony. (2016) "The Mother-Tongue Principle: Hit or Myth?" *The ATA Chronicle*. <<https://www.ata-chronicle.online/featured/the-mother-tongue-principle-hit-or-myth/>>.
- PAVIS, Patrice. (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. London: Routledge.
- PUNGĂ, Loredana. (2017) "Scurt capitol de traductologie românească recentă." In: Badea, Georgiana (coord.) 2017. *Studii de traductologie românească Încercare de cartografiere a cercetării în domeniu*. Timișoara: Editura Universității de Vest, pp. 45-65.
- REISS, Katharina; Hans Josef Vermeer. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- REISS, Katharina. (1986) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.
- RISTESKI, Aleksandar (2016) *The Reception of British Literature in the Balkans*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- SHAKESPEARE, William. (1971) *Henric al V-lea. Hamlet. Othello. Macbeth. Poveste de iarnă. Teatru*. Translated by Ion Vinea. Bucharest: Univers.
- SNELL-HORNBY, Mary. (2006) *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins.
- SUSAM-SARAJEVA, Šebnem. (2002) "A 'Multilingual' and 'International' Translation Studies?" In: Theo Hermans (ed.) 2002. *Crosscultural*

- Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, pp. 193-207.
- ȚIULESCU, Alexandra-Ștefania. (2020) *Translation and Transmediation of Shakespeare's Plays*. Iași: "Alexandru Ioan Cuza" University. Unpublished PhD thesis. Electronic version: <<https://rei.gov.ro/teze-doctorat>>.
- VANDEPITTE, Sonia. (2008) "Remapping Translation Studies: Towards a Translation Studies Ontology." *Meta: Journal des traducteurs / Translators' Journal* 53:3, pp. 569-588.
- VOLCEANOV, George. (2005) *The Shakespeare Canon Revisited*. Bucharest: Niculescu.
- WILLIAMS, Jenny & Andrew Chesterman. (2002) *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

#### BIONOTE / NOTICE BIOGRAPHIQUE

DANIELA HĂISAN is Associate Professor of Linguistics and Translation in the Faculty of Letters and Communication Sciences at Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania. She is a board member for academic journals such as *Atelier de traduction*, *Concordia Discors vs. Discordia Concors*, and *Messages, Sages and Ages*. She has been involved in research projects on cultural translation (2012-2016) and translation history (2019-2025). She has authored three books on translation—on Edgar Allan Poe's translations into Romanian, on Oscar Wilde's fairy-tales translated for Romanian children, and on writers as translators—as well as sixty papers on various subjects relating to translation and linguistics.

DANIELA HĂISAN est enseignante dans le cadre du département d'anglais de la Faculté des Lettres et Sciences de la Communication de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie. Elle est membre des comités de rédaction des revues *Atelier de traduction*, *Concordia Discors vs. Discordia Concors* et *Messages, Sages and Ages* et a fait partie des projets de recherche exploratoire comme *Traduction culturelle et littérature(s)n francophone(s) : histoire, réception et critique des traductions* (2012-2016) et *Istoria traducerilor în limba română* [Histoire des traductions en langue roumaine] (2019-2025). Elle a publié trois livres de traductologie (portant sur la traduction

de la prose de Poe en roumain, des contes d'Oscar Wilde en roumain, respectivement sur les écrivains-traducteurs) et une soixantaine d'articles de spécialité dans le domaine des sciences du langage et de la traduction.

Recibido / Received: 28/08/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.05>

Para citar este artículo / To cite this article:

RIBES TRAYER, Purificación. (2025) "The Spanish reception of Molina Foix and Plaza's 1992 version of *The Merchant of Venice*: a reassessment." In: 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. 137-165.

## THE SPANISH RECEPTION OF MOLINA FOIX AND PLAZA'S 1992 VERSION OF *THE MERCHANT OF VENICE*: A REASSESSMENT

PURIFICACIÓN RIBES TRAYER

[purificacion.ribes@uv.es](mailto:purificacion.ribes@uv.es)

University of Valencia

<https://orcid.org/0000-0002-9356-9161>

### Abstract

This paper reassesses the Spanish reception of Vicente Molina Foix and José Carlos Plaza's Spanish version of Shakespeare's *The Merchant of Venice*, premiered at the María Guerrero Theatre in Madrid in 1992. Taking into account the interdependence between text and performance, it focuses on the strategies adopted by Molina Foix in his translation of this complex Shakespearean tragicomedy. Bearing in mind that the text is a score for the actors to perform, it assesses to what extent the performance of their parts is as nuanced as the score may suggest. It then compares that analysis with the statements published by the translator of the text, the stage director and a number of newspaper reviewers and scholars on the nature of the Spanish production. It concludes by showing to what extent the paratext of a play may mediate between a performance and its target audience.

**Keywords:** Theatre translation. Spanish reception. *Merchant of Venice*. 1992. Molina Foix and Plaza.

### Resumen

El presente artículo realiza una nueva valoración de la recepción española de la versión de *El mercader de Venecia* realizada por Vicente Molina Foix y José Carlos Plaza, y representada por primera vez en el teatro María Guerrero de Madrid en 1992.



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/>.

Teniendo en cuenta la mutua dependencia de texto y representación, presta atención a las estrategias adoptadas por Molina Foix en su traducción de esta compleja tragicomedia shakespeariana. Partiendo del hecho de que el texto constituye la partitura que deben interpretar los actores, este trabajo valora la medida en que la interpretación actoral reproduce los matices de esa partitura. A continuación, compara ese análisis con las declaraciones del traductor del texto, del director escénico, así como de estudiosos y críticos teatrales, sobre la naturaleza de este montaje. Concluye mostrando hasta qué punto el paratexto de un texto puede mediar entre la representación y el público al que va destinada.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Recepción española. *El mercader de Venecia*. 1992. Molina Foix y Plaza.

## 1. Introduction

Vicente Molina Foix's Spanish version of Shakespeare's *The Merchant of Venice* premiered at the María Guerrero Theatre in Madrid on 11 December 1992. It was produced by the National Dramatic Centre (Centro Dramático Nacional), that was at the time directed by the play's stage director, José Carlos Plaza. The fact that Vicente Molina Foix was then literary advisor to the C.D.N. might have affected the decision of choosing his translation for what was repeatedly advertised as the first production of *The Merchant of Venice* by a professional company since the Spanish Civil War (Plaza 1993; Ladra 1993: 79; Sanderson 1993), even though Cayetano Luca de Tena had directed a Spanish version of the play that was successfully performed at the Teatro Español in 1947 (Ribes 2024).

The play was rehearsed over a period of two months, and ran for eight months. It remained at the María Guerrero from 11 December 1992 until 28 March 1993, and was performed in fifteen different towns during its national tour, that started on 1 April and finished on 18 July 1993.<sup>1</sup> It had a budget of over 60 million pesetas (€360,000), which allowed for a sumptuous performance that paid great attention to visual and aural detail, including its setting, costumes and background music. The play was seen by over 100.000 spectators (Several authors (1993a), and most reviews celebrated

---

1. The primary source of our analysis is the video recording made by the INAEM on 2 February 1993.

the production's high quality and success. The praise covered a variety of aspects, such as the close and fruitful collaboration between text translator and stage director, the translation's theatrical nature, the clarity of its language, its careful attention to rhythm, the actors' performance of their parts, the play's criticism of prejudice, and the production's pleasing visual spectacle. The text, moreover, was published by the C.D.N., together with a rich paratext (Genette 1982) that included several sections on the text's translation and its stage directions. It is the aim of this article to examine that material and compare it to the actual stage version, so as to decide to what extent the target audience may have been affected by these paratexts. What it ultimately attempts is a thorough reassessment of this Spanish production of *The Merchant of Venice* as well as of its critical reception—not yet undertaken—whose findings may call into question the highly positive remarks the production received when it was originally performed. The essay applies a textual-oriented and a performance-oriented approach, and provides an in-depth analysis of both the original and target texts as well as of the Spanish performance and its critical reception.

Aware of the paramount importance of language in any Shakespearean text, and the particular complexity of this tragicomedy (Mahon 2002: 80; Halio 2021: 55), this study pays close attention to the nature of Molina Foix's Spanish translation of the play, and looks into the way that text has been enacted by actual actors and actresses and received by spectators, reviewers and scholars. Our analysis takes into account Jauss's (1970) emphasis on the audience's horizon of expectations, as, in this particular case, the play had seldom been performed in Spain before 1992, so that many spectators and reviewers were new to it, and could not compare their experience of attending this performance to a previous one with a different outlook on the play. The same applies to the actors, who required special guidance for their roles, which probably explains the detailed information the translator offers in his edited version of the text on the way the different characters should be understood.

## 2. Molina Foix and Plaza's version of *The Merchant of Venice*: text, performance and paratext

When the CDN stage version of *The Merchant of Venice* had been running for five months, Sanderson celebrated the production's great success, and related it to the happy collaboration between translator and stage director: "El éxito de este montaje se debe a una feliz confluencia de texto y dirección" (Sanderson 1993). This fruitful collaboration has been repeatedly regarded as the ideal situation for any performance to succeed. As Bassnett points out, "Ideally, the translator will collaborate with the members of the team who put a playtext into performance" (Bassnett 1998: 107), an idea Johnston underlines regarding his own experience: "I count myself supremely fortunate [...] to have joined forces with some truly great directors and actors in the process of putting my translations onto the stage" (Johnston 2015: 7).

We must bear in mind, however, that both the text's translator and the theatre adaptor of *The Merchant of Venice* were conscious of the difficulties this complex text posed for actors and audiences alike. J.C. Plaza pointed out that he had paid special attention to the visual elements of his production because he was aware that contemporary audiences were not easily engaged with complex language. Three days before the end of the play's tour, he declared: "El teatro de hoy ha de ser muy visual y auditivo para que interese. El llamado teatro explicativo ha muerto" (quoted by Montero 1993), thereby justifying his production's high aesthetic appeal: "[Este] montaje espectacular [...] corresponde a una sociedad visual como la nuestra" (quoted by Martínez 1993). This aesthetic emphasis did not go unnoticed by critics, some of whom showed their approval of Plaza's choice, whereas others missed a greater emphasis on the play's verbal texture. Thus, whereas Jesús Vigorra regarded it as a "bellísimo espectáculo [...] gozoso para los sentidos y agradable para el corazón" (Vigorra 1993), Joaquín Ollero concluded: "[La dirección] es más brillante en lo escénico que en lo dramático," and viewed the production as "algo superficial y esteticista" (Ollero 1993). José María Pons went further in his condemnation of what he regarded as a superficial approach to the play's intensely dramatic scenes:

José Carlos Plaza, con todos los medios a su alcance, no ha conseguido arrancar ninguna chispa de ingenio, dejando carentes de fuerza los momentos de mayor intensidad dramática (Pons 1993).

Although José Carlos Plaza was aware of the play's ambivalent nature, he also realized the difficulty this ambivalence posed for the actors. Thus, he fittingly described this Shakespearean tragicomedy as

una comedia divertida con una envoltura casi de cuento de hadas, pero tras la que se encierra la tragedia de dos o tres pueblos que no llegan nunca a entenderse porque la raza blanca se cree en posesión de la verdad (quoted by Piña 1992a: 67).

However, he also experienced the difficulty of finding a proper balance between the comic and the darker scenes, something he stated while rehearsing the play:

Intentamos reflejar el espíritu shakesperiano en una comedia divertida pero difícil para los actores, debido al equilibrio entre las escenas cómicas y trágicas (quoted in Several authors 1993b).

Even though he highlighted the play's currency due to its exposure of racism and religious intolerance, not all reviewers were capable of discerning those elements in the production. Thus, whereas Plaza stated that *The Merchant of Venice* "toca una llaga abierta en esta Europa mercantil y racista en que vivimos," and added: "Es una obra contra el racismo, contra la hipocresía de la religión" (quoted by Levín 1993), Itziar Pascual read the play differently:

Shakespeare nos muestra una Venecia de carnaval y disfraz, de lujo y fiesta, donde es posible la convivencia entre pueblos, razas y culturas diferentes. Una Venecia ideal (Pascual 1992).

This questionable remark on the peaceful coexistence of different racial and religious groups in Shakespeare's Venice might have been prompted by the play's actual performance, as well as by some statements made by the translator. Molina Foix, in his rehearsal notes on Act I, scene ii, where Shylock agrees to lend the Venetian Antonio 3,000 ducats, claims that

Shylock ve por primera vez una posibilidad de pactar con los cristianos, de ser admitido con todas sus creencias y costumbres, de llevar a cabo una

reconciliación del pueblo judío y el pueblo cristiano (Shakespeare 1993: 56).

He repeats this idea when discussing his change of attitude in Act III, scene i, where Shylock discovers the elopement of his daughter Jessica with the Christian Lorenzo, and is mercilessly teased by Solanio and Salerio. This presumed change in attitude is understood by Molina Foix as follows: “Hasta ahora el plan de Shylock era realmente una broma con deseo de congraciarse con los cristianos” (*ibid.*: 69). It is not surprising that José Pedro Carrión, the actor playing this role, makes a similar remark when assessing his part: “Él quiere ser amigo de los moradores de Venecia” (Carrión 1993)—an idea even Susan Fischer echoes:

It clearly had occurred to Shylock for the first time that the bond might be exploited as an instrument of retribution, whereas initially it had been conceived as mere sport in order to ingratiate himself with the Christians (Fischer 2009: 285).

Ladra’s perception of the performance, however, widely differs from these opinions: “No se le ve a este judío [...] contemporizando con los cristianos, como podría deducirse de algunas de las notas del cuaderno de dirección” (Ladra 1993: 81).

What José Pedro Carrión does succeed in conveying, however, is Shylock’s mordant sense of humour as contained in the text’s delaying technique when Shylock keeps repeating Antonio’s and Bassanio’s words regarding the loan they ask from him, which contrasts with their impatient reaction at his apparent reluctance to give in to their request. This, however, should not be mistaken for a willingness to seek reconciliation with the Venetians, as the play’s context goes against this reading. This misunderstanding might have been prompted by Carrión’s unemphatic delivery of the lines that express his deep contempt for his Christian borrowers. Thus, when Bassanio invites him to join them for dinner: “¿Queréis cenar con nosotros?” his reply—not an aside in this production—“Sí, y oler carne de cerdo,” is delivered in such a spiritless way that its pungency goes unnoticed. This lack of energy marks most of the actor’s performance, and fails to express Shylock’s deep hatred for the Christians when, in Act II, scene v, II. 14-15, he tells his daughter Jessica: “Iré con odio para comer a costa del

cristiano” (Shakespeare 1993: 167). Carrión’s enactment of Shylock’s later reaction at the discovery of his daughter’s elopement with the Christian Lorenzo equally falls short of expressing the depth of his suffering at her betrayal.

The same applies to the character’s most famous monologue, which he delivers after Solanio and Salerio mock him for his misfortune, later to ask him whether he intends to take revenge on Antonio, whose ships have presumably been wrecked. Molina Foix, aware of the importance of this monologue, claimed to have paid special attention to it—“La obra es un mensaje de igualdad entre los hombres, por eso hemos recalcado el monólogo del judío” (Piña 1992a: 67)—and the critic from *La Vanguardia* drew attention to the high demands of this important monologue: “J.P. Carrión [...] tendrá que poner al máximo sus aptitudes al tener que hacerse cargo de la escena más cuidadosamente trabajada por Molina Foix” (Several authors 1992). His enactment of the role, however, does not seem to have met the critic’s expectations, as Carrión sometimes failed to pay the required attention to pauses, and his intonation not always agreed with the content of his lines. Shylock’s successive rhetorical questions, moreover, lost their effectiveness, as they were not properly emphasized. It could be said in his defence, however, that the confusing use of question marks in the translated text could have interfered with a correct delivery of the lines, as they were placed at the beginning of the successive conditional clauses, instead of at the beginning of the interrogatory clauses that follow them. Thus, Shylock’s famous lines: “If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?” (III.i.54-55) were not rendered as “Si nos hacéis un corte ¿no sangramos? Si nos hacéis cosquillas ¿no reímos? Si nos ponéis veneno ¿no morimos?,” with the question marks preceding the interrogatory clauses, but as “¿Si nos hacéis un corte, no sangramos? ¿si nos hacéis cosquillas, no reímos? ¿si nos ponéis veneno, no morimos?” (Shakespeare 1993: 205).

Rhetorical questions are particularly effective for the depiction of Shylock’s sarcasm during the trial scene, which, if not properly delivered, loses its force. This is the case with Shylock’s quick-witted retort to Portia’s request for a surgeon to assist Antonio when Shylock cuts the pound of flesh he owes him. Although, on this occasion, the rhetorical question is

properly rendered in Spanish, Carrión (1993) delivers it as a statement. Thus, when Portia tells him: “Y ten a tus expensas un cirujano / que cierre sus heridas si sangra mortalmente,” Shylock’s reply: “¿Está así mencionado en el pagaré?” is rendered as “Está así mencionado en el pagaré,” which, not only makes his pungent answer lose its barb, but even misconstrues its meaning.

There are occasions, however, where, no matter how properly he might have been able to enact Shylock’s lines, the text’s translation makes it difficult for him to achieve the intended aim. This is the case, for example, with his curt answers to Portia during the trial scene, where he claims what is due to him according to the bond he had signed with Antonio. Thus, Shylock’s reaction to Portia’s speech on mercy, where she urges him to abandon justice for mercy, loses its effectiveness, as the words he utters do not seem to correspond to the text’s actual meaning. Shylock’s reply to Portia’s request for mercy—“My deeds upon my head! I crave the law, / The penalty and forfeit of my bond” (IV.i.201-202)—is translated into Spanish as “¡Caigan mis actos sobre mi cabeza! Ansío la ley, / el castigo y el desquite del pagaré” (Shakespeare 1993: 273), where the first statement, “¡Caigan mis actos sobre mi cabeza!,” is properly translated, but the second sentence, “Ansío la ley, / el castigo y el desquite del pagaré,” misunderstands the term “crave”—defined in the OED, v.l.a.) as “to demand (a thing), to ask with authority, or by right”—as “ansío” does not reflect Shylock’s energetic demand, but merely his yearning for it. Saying “ansío la ley” is not the same as “exijo el cumplimiento de la ley,” and the choice of words affects the actor’s performance.

The truth, however, is that Carrión’s enactment of his role, no matter how accurate the translation might be, tends to lack the energy required to express his suffering at the hands of the Venetians, as well as his thirst for revenge. This is how Jesús González Soler, for example, perceives it: “José Pedro Carrión hace un Shylock discreto, pero no llega a emocionarse” (González Soler 1993). We wonder whether this is the reason why Molina Foix establishes a contrast between Portia’s and Shylock’s oratorical powers that is hard to find in the Shakespearean text. In his view, “Porcia gana en ímpetu y elocuencia a la aparatosa pero antigua retórica del judío” (Shakespeare 1993: 87), which could be related to Ana Belén’s

more nuanced delivery of her lines in the trial scene. The character's cold manipulation of Shylock's reactions, however, is substantially diminished in the production, as his feeble reaction to her words reduces the potential tension of their verbal exchange. This somehow explains the great attention awarded to Portia's "mercy" speech, that precedes their verbal *tour de force*, and which is highly appreciated—though perhaps not always properly understood—by Molina Foix, who claims that Portia introduces

una de las líneas maestras del pensamiento shakespiriano: la clemencia. La de unos y otros. La clemencia como forma de entendimiento. Como verdad superior a cualquier justicia y a cualquier ley (Shakespeare 1993: 78).

Chema Muñoz, the actor playing the role of Antonio, also says: "Mi parte preferida es el discurso de la clemencia, en el que el autor se acerca a los ideales platónicos de belleza y justicia" (quoted by Pavón 1993: 62).

Celebration of clemency was common among Humanists, as Thomas Elyot's *The Book of the Governor* (1531), with its emphasis on the need for a ruler to be merciful, shows. Queen Elizabeth I's translation of Cicero's speech "Pro Marcello" in 1592, moreover, reveals the importance awarded by rulers to this virtue at the time the play was composed. Therefore, Molina Foix's contention that "Porcia [...] ha intentado ingenuamente transformar el mundo" (Shakespeare 1993: 79), and that "[Shylock] se condena con la frase 'caigan mis acciones sobre mi'" (*ibid.*: 78) cannot be uncritically shared, as they show that he has not quite realized that Christian "mercy" goes against the Jewish sense of justice, which implies that Shylock's forced conversion to Christianity as a prerequisite to save his life and retain part of his goods does not agree with the Jew's sense of what is right. Douglas Lanier's assessment of the play's concept of "mercy" comes closer, in my view, to its actual meaning:

The 'mercy' offered to Shylock reveals a much darker side of Christian behaviour, the extent to which 'merciful' scapegoating is a way to exterminate the Other and perpetuate an elite's power and hypocrisy (Lanier 2019: 113).

Ana Belén's remarks on the character she plays, however, reveal a completely different perception of the role: "[Portia], aunque es cristiana, sabe cómo

comprender la grandeza del judío” (quoted by Sánchez 1992), which speaks of the difficulty for actors to understand this play’s complex meaning, something Carrión’s assessment of the role he plays similarly evinces, as he goes as far as to say: “[Shylock] es de una maldad tan profunda que me ha emocionado como intérprete” (quoted by Torres 1992: 44). This shows that he has not found in the character he plays grounds for his deep resentment and thirst for vengeance. This interpretation of the ultimate meaning of the trial scene is not limited to the actors performing it, but also extends to some reviewers, like Fran Díaz-Faes, who says: “El ‘no acumular’ cristiano vence al espíritu mercantil hebreo” (Díaz-Faes 1993).

Molina Foix’s remarks on Portia’s attitude on her return to Belmont after the trial where she, disguised as a judge, has successfully saved Antonio’s life and presumably Shylock’s soul as well, reveal that the ambivalence of the play’s second plot has not been quite understood, for he says:

Porcia vuelve a su mansión [...] radiante para recordar a Bassanio—y en él a todos los hombres—que el terreno de su nueva vida en común es el de la ficción, el juego y la música (Molina Foix 1992: 99).

Antonio’s presence in Belmont, however, questions this complete harmony, for, although the production has not openly shown his homoerotic attraction towards Bassanio, it has nevertheless made clear that there is a strong affective bond between both characters, a bond that had made Antonio risk his own life to support Bassanio’s love venture in Belmont, as he had accepted Shylock’s penalty of a pound of his own flesh, should he fail to return the 3,000 ducats he had borrowed from him to help his friend marry the rich heiress in Belmont.

Although Antonio’s enactment of his part is self-restrained, and agrees with Shakespeare’s ambivalent portrayal of his relationship with Bassanio, José Carlos Plaza draws attention to Venetian society’s potential intolerance of the character’s possible homosexuality. In order to do so, he has Antonio actually enact a few lines that Salerio delivers in the play, where he describes the character’s farewell of Bassanio. Plaza employs the device of interpolation for the audience to compare Antonio’s actual behaviour with Salerio’s malicious report of his actions. Although the Shakespearean text does not impose a specific reading on these lines, Plaza has Salerio

deliver them in a teasing way, so that his homophobia is made clear to the audience. By placing lines 35-49 from Act II, scene viii before scene vii, and repeating them again in the following scene, he offers the audience the possibility of comparing Antonio's actual enactment of the lines—which is self-restrained, and turns him into an admirable character who risks all that he has to help his friend—with the Venetians' prejudices against same-sex desire. In Susan Fischer's view, however:

Salerio's reporting of Antonio's verbal and non-verbal communication was a reasoned account of what he, along with the audience, had actually witnessed (Fischer 2009: 283).

Had Salerio's account been as "reasoned" as she suggests, it would be difficult to share her conclusion that "the staging of this scene effectively reinforced the production's outcry against 'othering'" (*ibid.*: 284).

No less debatable than Fischer's remarks on this interpolation is Juan Jesús Zaro's contention that "En la traducción de Molina Foix [...] se apunta a una relación amorosa en gran medida ignorada en traducciones anteriores y posteriores" (Zaro 2007: 141). Zaro tries to prove his point by explaining that the word "love" has often been translated as "amor" by Molina Foix, something that could be questioned, as both "love" and "amor" have a variety of meanings in their respective languages that allow for the text's rich ambiguity. Thus, the definition the *Oxford English Dictionary* (OED) provides for *love* n1,1.1.a:

A feeling or disposition of deep affection or fondness for someone, typically arising from a recognition of attractive qualities, from natural affinity, or from sympathy and manifesting itself in concern for the other's welfare and pleasure in his or her presence (distinguished from sexual love at sense I.4a); great liking, strong emotional attachment (Several authors 2023b)

is so inclusive that, limiting its translation to the term "amor" might prove too restrictive, even though the *Diccionario de la Lengua Española* (RAE) similarly offers the following definition for the term in 3.m.: "Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo" (Several authors 2023a).

Shakespeare's subtlety in the depiction of his characters is not limited to the choice of isolated words, but goes beyond that, and includes his

ability to modulate his rhythmic and rhyme patterns according to the different situations his characters find themselves in. This importance has been highlighted by the text's translator in different paratexts where he explains how he has addressed this challenge, which, in Sanderson's view, has been successful, as he concludes: "Se aprecia en [la traducción] no sólo su conocimiento de la lengua, sino su oído poético y su sentido del ritmo dramático" (Sanderson 1993). In this regard, Molina Foix specifies the following:

He traducido *El mercader de Venecia* en verso irregular, respetando lógicamente las partes en prosa y las secciones con rima, para las que he utilizado el endecasílabo rimado (Shakespeare 1993: 1).

And, when discussing his choice of rhyme and metre in the caskets' scene, he says:

Toda la parte rimada, y más "formal" de los mensajes y la resolución de los tres cofres la hice en endecasílabo rimado en consonante, salvo un par de asonantes (*ibid.*: 221).

The fact that Molina Foix has chosen not to follow a strict metrical pattern makes sense, as it somehow reflects the original's rhythmic flexibility, for the five iambic pentameters of the play's blank verse, which Shakespeare varies as the context requires, sound natural in English. This can be satisfactorily rendered as free verse, which is probably what Molina Foix means by the term "verso irregular," a verse form whose use Juan Mayorga detailed in the speech he delivered when appointed to the *Real Academia Española* on 19 May 2019:

Afirmaba Eliot, y Bousoño repetía, que para el verdadero poeta no hay verso libre porque éste siempre ha de estar determinado por la ley del ritmo. El de Bousoño, como el de Heráclito, se adapta al pensamiento (Mayorga 2019: 13).

This is a golden principle that also applies to the use of rhyme, especially if, as is the case here, it has a specific rhythmic pattern in English that may affect its tone. That is why the choice of hendecasyllabic lines for the translation of all rhymed lines in the play regardless of their length and metrical pattern may require some justification, as rhymed verses are not of a standard length or metrical pattern, and there seems to be some reason

behind their differences. Thus, the incantatory tone of the casket's scroll is aptly rendered in catalectic trochaic tetrameters:

You that choose not by the view  
 Chance as fair and choose as true.  
 Since this fortune falls to you,  
 Be content, and seek no new.

(III.ii.131-134)

Bassanio's cold reaction to the discovery of Portia's portrait in the casket is expressed in rhymed iambic pentameters that sound extremely formal, especially when recalling that the scroll has unravelled his good fortune:

A gentle scroll. Fair lady, by your leave,  
 I come by note to give and to receive,  
 Like one of two contending in a prize,  
 That thinks he hath done well in people's eyes  
 Hearing applause and universal shout,  
 Giddy in spirit, still gazing in a doubt  
 Whether those peals of praise be his or not.

(III.ii.139-144)

This formal tone contrasts with Bassanio's spontaneous address to Antonio shortly before his trial, where, in blank verse, he tells him that he is ready to lose his life for him: "The Jew shall have my flesh, blood, bones, and all / Ere thou shalt lose for me one drop of blood" (IV.i.111-112).

The scroll's rhymed catalectic trochaic tetrameters are rendered by Molina Foix in hendecasyllabic lines unvaryingly stressed on the sixth syllable:

Tú que no te has guiado por la vista,  
 Elige bien, y la verdad te asista.  
 Y ya que la fortuna te ha tocado,  
 Alégrate, no busques a otro lado.

(Shakespeare 1993: 219)

This is the same metrical pattern he uses to translate Bassanio's elaborate address to Portia, which, in the original text, is written in rhymed iambic pentameters:

Pliego gentil. Os pediré permiso:  
 Vengo a dar, y a tomar, con este aviso.  
 Como un contendiente en una lucha  
 Que piensa haber ganado cuando escucha  
 El aplauso sonar como estallido,  
 Pero mira confuso y descreído  
 Dudando de si es él el aclamado.  
 (*ibid.*: 219)

Shakespeare occasionally uses rhyme as a structural device. This is the case with the rhymed song Bassanio hears when he is about to choose one of the three caskets that are set before him, as it directly connects with the remark he then makes in an aside regarding the deceitful appearance of things—which may refer to the glowing surface of the golden and silver caskets that do not contain the lady’s portrait, hidden in the less glamorous casket. The song’s emphasis on the deceitful appearance of things:

*A song whilst Bassanio  
 comments on the caskets to himself*

Tell me where is fancy bred,  
 Or in the heart or in the head,  
 How begot, how nourishèd?

[ALL]  
 Reply, reply.

[ONE FROM PORTIA’S TRAIN]  
 It is engendered in the eye,  
 With gazing fed, and fancy dies  
 In the cradle where it lies.  
 Let us all ring fancy’s knell.  
 I’ll begin it. Ding, dong, bell.

[ALL]  
 Ding, dong, bell.

(III.ii.63-72)

prompts Bassanio’s following remark:

BASSANIO  
*(Aside)*  
 So may the outward shows be least themselves.  
 The world is still deceived with ornament.  
 (III.ii.73-74)

The fact that his aside starts with “so” makes clear that Bassanio has taken the hint, as there is a connection between the content of the song he has just heard and the choice he makes soon afterwards. However, for some reason that neither Molina Foix nor Plaza explain, this song is omitted from the performance despite the fact that this production lasts for over three hours, and hardly omits anything. By leaving the song out, Bassanio's initial subordinating conjunction “so,” translated as “y,” draws attention to the fact that some lines that are now missing from the text must have preceded it. This brings to mind Lluís Pasqual's perceptive remark about Shakespeare's careful attention to detail:

Shakespeare es enorme en precisión. Y esa precisión [...] que se va desarrollando [...] en las escenas [...] es algo que [...] mantiene el ritmo de secuencia teatral (Pasqual 1993: 452).

On a smaller scale, we may draw attention to the song's initial triplet, whose rhyming words, “bred,” “head” and “nourishèd” happen to rhyme with “lead,” precisely the material the correct casket is made of, which led John Weiss (*Wit and Humour in Shakespeare*, 1876: 312, mentioned by Drakakis [Shakespeare 2010/2023: 296]) to suggest that it offered Bassanio a clue; but this version, that prides itself on its careful attention to rhyme, seems to overlook this, since

Tell me where is fancy bred,  
Or in the heart or in the head,  
How begot, how nourished?  
(III.ii.63-65)

that rhyme with “lead,” is rendered as

Dónde nacen, di tú, caprichos de amor,  
¿Es en el corazón o en la cabeza?  
¿Y quién les da el ser, quién les da calor?  
(Shakespeare 1993: 215)

which fails to reproduce the triplet, and whose two rhyming words “amor” and “calor” do not rhyme with “plomo.”

The stage director, probably aware of the importance of the song that has been omitted from the performance, somehow compensates for its absence by means of gestures on the part of Portia, who coughs when Bassanio

approaches the gold casket, so as to avert the possibility of his opening the wrong casket. These gestures are in line with the scene's farcical style, which replace subtlety with broader gestures that may be more easily grasped by the audience. This hypothesis, however, would fail to explain why long passages full of mythological allusions have been retained, even though their meaning is no longer clear to most spectators. Whether this is a feasible hypothesis or not, the fact is that this scene is performed in a farcical style, which makes Ladra's observation on Portia's deep suffering somewhat surprising. In his view, "Hasta la llegada de Bassanio, [Portia] ha estado sometida a una tortura psicológica continua" (Ladra 1993: 81), a remark that echoes Molina Foix's allusion to "la depresión en que [Portia] está a punto de caer, por no atreverse a revocar la decisión de su padre" (Shakespeare 1993: 54).

This farcical style has also been adopted for the trial scene, so that Shylock's suffering is substantially reduced, and is also evident in the final scene, where Portia solves the misunderstanding that might have arisen from the fact that Bassanio had been pressed by her in disguise to give "him" the ring he had received from his wife. Although, on his arrival at Belmont, she made him think she had had an affair with the young judge who had saved Antonio's life, which explained the fact that the ring was again in her power, she solves the mystery before Bassanio actually fears that she has been unfaithful to him. And her warning about the possibility of her revenge on him, should he fail to keep his marriage vows, is made in a humorous way. The play's wordplay on the word "ring," moreover, is delivered in quick-witted exchanges between Bassanio and Portia that at no time sound threatening. That might explain Molina Foix's allusion to the happy future he envisages for them in Belmont—a feeling that some reviewers share when summarizing their overall impression of the performance: "José Carlos Plaza se decanta decididamente por el lado del juguete amoroso y por el tono de farsa y exageración" (Villán 1992: 57). This makes Alberto de la Hera reach the following conclusion on the relative priority of one plotline with respect to the other:

La historia del amor constituye el centro argumental. [...] Un argumento en sí mismo secundario [...] es el tema de la disputa entre el judío y el mercader (Hera 1992).

This impression is probably affected by their actual performance, as Haro Tecglen suggests regarding the actress who plays the role of Portia: “La presencia de Ana Belén inclina mucho la representación hacia la frivolidad y la picardía de muchachita” (Haro Tecglen 1992b: 29)—something not everybody values to the same extent, as Javier Villán shows: “Ana Belén puebla de mohínes, pequeñas gracietas y superficialidad un personaje que, sin duda, requiere más intensidad” (Villán 1992: 57). It must be said, however, that—as Ana Belén herself highlights—“El teatro es un trabajo en equipo. [...] Cuando estás en el escenario, todo lo que tú hagas depende de cómo lo haga tu compañero” (quoted by Montero 1992: 52). This implies that in scenes of tense verbal exchange and high dramatic tension it is necessary for the actors and actresses involved in them, not only to understand what they are saying, but also to bring out the text's dramatic energy together. That—as we have briefly noted—was not fully achieved in the play's trial scene, where Carrión's low-key performance would have prevented Ana Belén's proper enactment of her part, had she thoroughly understood her role, which, in view of her remarks, she only partly did:

[Portia] es uno de los personajes más positivos que escribió Shakespeare [...] Ella es lista, divertida, pero con un sentido del humor muy inteligente (Ferrando 1992a: 59).

This assessment of her role would agree with the tone of the ring scene as it was actually performed, ignoring the scene's darkest undertones—with her feelings of resentment at Bassanio's past behaviour, or her fears about his future infidelity, suppressed. In this scene she was lucky enough to have the collaboration of Toni Cantó, who performed the role of Bassanio in the same light-hearted and quick-witted vein she chose for her own.

It is worth noting that Bassanio's role in the play is far more limited than Portia's, which has not always been noticed, as Alberto de la Hera shows: “A Toni Cantó le falta emoción, le falta pasión; es un enamorado frío y distante” (Hera 1992). This remark—which was probably prompted by the actor's performance of the casket scene—seems to indicate that the reviewer has not paid due attention to the actual text Toni Cantó enacted, which, in view of its content, as well as its elaborate language and rhythm, constrained the possibilities of a spontaneous performance. Something

similar occasionally happens with the assessment of Chema Muñoz's performance of Antonio, as reviewers such as Julio Martínez do not seem to have perceived the role's subtle ambiguity: "Esperábamos más de Chema Muñoz, tozudamente inexpresivo" (Martínez Velasco 1993: 93). This is fortunately not the case with López Mozo, who states: "su comedimiento es meritorio" (López Mozo 1993: 16); or with Chema Paz Gago's accurate perception of the role: "[Chema Muñoz es un] espléndido actor receptivo, de los que saben escuchar, y en silencio habla a los espectadores con su gesto y su mirada" (Paz Gago 1993).

This accuracy in the perception of roles, however, is not always present in the play's paratext, as Molina Foix's allusion to "[el] espíritu moderno, mundano, locuaz, despilfarrador, pero convincente, de Porcia" (Shakespeare 1993: 90) reveals. An attentive reading of the play might show to what extent this rich and intelligent heiress, who offers herself and her fortune to Bassanio, makes sure her unthrift husband does not waste her fortune away, as her active part in the courtroom scene shows. In it, although she has prompted her husband to spend as much of her money as necessary to prevent Antonio's death, she foils Bassanio's attempt at paying Shylock the 3,000 ducats Antonio owes him, under the pretence that the Jew has indirectly attempted against his life. As, at the time of the trial, Antonio's ships have not yet returned, Portia makes sure her husband is not indebted to his friend—something she brings about by having half of Shylock's fortune taken away from him and given to Antonio as a penalty for his behaviour. It is therefore no surprise that, in the play's final scene, it is precisely Portia who reveals to Antonio that his ships have safely arrived in Venice's port, which removes her husband's further financial obligations towards him. Although Portia holds the reins in Belmont, Ana Belén enacts the role in such an amiable way that few reviewers seem to notice the tight control she holds over everything and everyone there. And, although López Mozo states that "[Portia] no siempre coincide con la que dibujara Shakespeare" (López Mozo 1993: 16), Carlos Ferrando's conclusion that "Ana Belén interpretó una Porcia de belleza y fresca sin par" (Ferrando 1992b) shows an admiration for that approach to her role.

The situation was different, however, with Ana Gracia, the actress that performed the part during the national tour which Ana Belén did not join

because she had other commitments. Ana Gracia was sometimes negatively compared to Ana Belén, and some reviewers, persuaded that the latter's enactment of the role was the most appropriate, referred to “[la] entereza con que Ana Gracia afronta el papel de Porcia, que no está en modo alguno hecho a su medida” (Pons 1993). In this regard, Fernando Herrero said that she was “‘menos irradiante’ que Ana Belén [...] más tendente a cierta sequedad irónica” (Herrero 1993). The truth is that the great attention most reviews had paid to Portia while the role was performed by Ana Belén suddenly vanished when it was taken up by Ana Gracia. Whereas large pictures of the former had been published in most newspapers from December to the end of March, the latter's name was barely mentioned in theatre reviews during the play's tour. Ana Belén's public persona was a key element in the production's advertising campaign, and, when this could no longer be taken advantage of, the popular TV actor Toni Cantó replaced her on the newspapers, that, all of a sudden, showed great interest in an actor that had been barely mentioned during the three previous months. Some reviewers even perceived an improvement in his acting abilities: “Toni Cantó ha dejado de ser un rostro bonito de la tele, ya no es un chico Hermida. Se ha convertido en actor” (Paz Gago 1993). Ana Belén's capacity to draw spectators to the theatre was openly admitted by the press: “La actriz y cantante Ana Belén conserva su ‘gancho’ intacto para llevar al público al teatro” (Sánchez 1992)— a capacity that was further increased by the encomiastic remarks of José Carlos Plaza, who said: “Ana Belén es el mayor talento escénico que se pueda concebir con la profesionalidad más tremenda” (quoted by Galindo 1992).

The play's advertising campaign did not exclude José Pedro Carrión, who was praised for his “enorme fuerza expresiva [y] espléndida voz al servicio de un Shylock muy teatral” (López Sancho 1992: 89), an opinion that is difficult for us to share. Carlos Ferrando's enthusiastic praise of the actor, moreover, tellingly illustrates that the advertising campaign could be taken to the extreme: “José Pedro Carrión [...] impone su Shylock entre los mejores que se recuerdan, incluido el protagonizado por Dustin Hoffman en Nueva York” (Ferrando 1992b). The presence of well-known actors playing secondary roles was also taken advantage of. This was the case, for example, with Fernando Sansegundo [Lancelot], and Carlos Lucena

[Gobbo], who were labelled “secundarios de lujo” (Several authors 1993c: 111), a remark that could be applied to the actor performing Gobbo, but perhaps less so to the one performing Lancelot, who, as Javier Villán perceptively observed, “necesita tascar el freno de su incontinencia” (Villán 1992: 57). This, however, did not prevent Vigorra from saying: “Fernando Sansegundo nos deja contentos de ver sus locuras” (Vigorra 1993), or J.A.M. from openly admitting that his name was an effective marketing strategy: “Fernando Sansegundo [...] ya es reclamo suficiente para acudir a un espectáculo musical y visual” (J.A.M. 1993). The production’s pleasing visual and aural elements were, in fact, the constant object of attention and praise:

El vestuario ‘brillante’ [...] la música ‘muy agradable’ dan el ambiente preciso para que la versión del *mercader de Venecia* que ofrece el Centro Dramático Nacional entre [...] por los ojos y deslumbre (Hera 1992).

The advertising campaign was not limited to the praise of the actors and actresses performing in the play, but also highlighted the translation’s high quality, as Haro Tecglen’s assessment of Molina Foix’s translation evinces:

[La] versión [está] hecha por Vicente Molina Foix, de quien se conoce no sólo su minuciosidad como traductor y su erudición sobre Shakespeare, sino también su valor poético en castellano (Haro Tecglen 1992a).

This assessment is in line with that of Monleón on the published translation, which he regarded as “excellent,” and whose “cuaderno de dirección” he praised thanks to the presumed usefulness of its notes, by means of which, in his view,

[él] describe la visión de cada uno de los personajes y de sus comportamientos, escena por escena [...] señalando, siempre que viene al caso, las deliberadas ambigüedades del autor (Monleón 1993: 138).

This, as we have had the occasion to discover in the preceding pages is not always the case. Monleón also expresses his admiration for the edition’s final essays: “uno de ellos de Vicente Molina Foix [...] que cierran con brillantez y oportunidad el volumen” (Monleón 1993: 138), an opinion we share regarding the quality of the texts by Hazlitt, Schlegel, Heine, and Ortega y Gasset included in the appendix, but less so in the case of Molina Foix’s when we read on page 330 that the revival of *The Merchant of Venice*

took place “tras la reapertura de los teatros que siguió en 1660 al fin de la Guerra civil inglesa” (Shakespeare 1993: 330)—a statement that seems to ignore that theatres were closed or demolished during Oliver Cromwell's Commonwealth, that immediately followed the Civil War, and preceded the Restoration of the English Monarchy in 1660.

Molina Foix deals with his translation's verbal features, and starts by drawing our attention to his good command of English: “Creo conocer bien la lengua original” (Molina Foix 1993: 221), a prerequisite for a good translation. He informs us of the connections between Marlowe's and Shakespeare's use of verse: “Shakespeare, con la influencia de Marlowe como precursor, tiene un verso muy narrativo” (*ibid.*: 220), a statement we find somewhat puzzling, as what, in our opinion, might have influenced Shakespeare's *Merchant of Venice* is not Marlowe's “narrative” but his “dramatic” verse. He also lets us know that he has rendered Shakespeare's verse into its Spanish equivalent, something we have already dealt with. His statement: “He traducido la obra en verso irregular, respetando las partes en prosa y las secciones con rima, para las que he utilizado el endecasílabo rimado” (quoted by Monjas 1992) has been widely reproduced—either in its entirety or in part—though not always properly understood, as Julio Martínez Velasco's observation shows: “Molina Foix nos lleva a la sonoridad rítmica shakesperiana usando, como aquel, el endecasílabo en los momentos más apropiados” (Martínez Velasco 1993: 93), wrongly assuming that Shakespeare used hendecasyllabic lines. Enrique Centeno, conversely, attributes the use of blank verse—Shakespeare's metrical line—to Molina Foix's translation when he praises his “hermosa traducción [...] hecha en versos blancos” (Centeno 1992).

The translation's linguistic updating has also been the object of attention by a variety of critics, most of whom praise his achievement. Thus, Lorenzo López Sancho says:

Molina Foix ha depurado hasta el máximo el texto shakesperiano, que en esta versión suena despojado de las expresiones, ya demasiado antiguas hoy, de la magistral traducción de Astrana Marín (López Sancho 1992: 89).

Chema Paz Gago does not quite agree with this: “El texto no se libera de cierta retórica anticuada [...] que nunca deja de recordar a Astrana Marín”

(Paz Gago 1993). Some reviewers, as we have seen, go as far as to ascribe the play's exposure of racism and homophobia to Molina Foix's translation. This is the case with Enrique Centeno, in whose view, "la lectura antirracista no aparece de un modo tan evidente en ninguna de las traducciones que conocemos" (Centeno 1992), or with Julio Martínez Velasco, according to whom, "Molina Foix ha introducido un matiz de homosexualidad [...] que el original tenía [...] pero que las versiones al castellano no reflejaron" (Martínez Velasco 1993: 93).

Although some isolated voices questioned the translation's quality—"[la versión de Molina Foix] no es precisamente una de las mejores traducciones de esta obra" (González Soler 1993)—the fact is that it was shortlisted for the National Translation Award, which was used as part of the advertising campaign on the play's revival that took place on 15.9.1993. On 10 September Carlos Galindo announced: "La traducción de Vicente Molina Foix seleccionada para el Premio Nacional de Traducción que se fallará el próximo mes de octubre" (Galindo 1993).

It is our contention that the carefully-orchestrated campaign we have surveyed must have had some part in the play's outstanding success, as tickets for the María Guerrero were sold out before the play's premiere (Piña 1992b: 64), a commercial success that was also shared by the play's national tour.

### 3. Conclusions

Juan Mayorga was right when he said:

Translators have to know two languages to their very core. Theatre translators have to be poets, infusing the tensions of the other language into their own, and they have to be playwrights, because only someone who understands the art of the actor will be able to write the sort of words that rise up from the page to become flesh on the stage ("Prefatory Remarks", Mayorga 2015).

This was happily the case with the 2008 Centro Dramático Nacional's production of Mayorga's Spanish version of *King Lear*, directed by Gerardo Vera, and performed by a well-trained group of actors, with Alfredo Alcón in the title role. On that occasion, the stage was almost bare, and

the costumes were kept simple, so that all the attention was on the play's words, that were most effectively delivered by the actors. The essence of the Shakespearean text was beautifully rendered in Spanish, with occasional changes where the difficulty of the original syntax, or the play's complex structure, required it. Although *King Lear* is regarded by most translators, stage directors and actors as one of Shakespeare's most difficult plays, this production succeeded in conveying its wealth of meaning (Ribes 2017: 141-145). This disagrees with Ladra's observation that "tan sólo el actor inglés es capaz de dar el tono de esas obras que, más que la acción, requieren la palabra" (Ladra 1993: 81). At the same time, it reinforces the need Patrice Pavis highlights of "patiently go[ing] back to [the] analysis and knowledge of the text" (Pavis 2013: 240), and the importance of bearing in mind "the necessary adequacy of speech and gesture," what Patrice Pavis calls the "language-body" (Pavis 1992: 138).

Our reassessment of Molina Foix and Plaza's version of *The Merchant of Venice* has shown the usefulness of paying attention to individual translations (Bassnett 2011: 163), taking advantage of a performance-oriented approach (Bassnett and Johnston 2019: 185). It has also shown to what extent Prescott is right when he claims that

of all the textual inscriptions of performance, journalistic reviews are the most widely circulated and the most influentially constitutive of memory and value (Prescott 2013: 4).

Our critical analysis of a substantial paratext, that includes over one hundred theatre reviews not previously analysed, together with prefaces and appendices to the edited text, as well as journal articles and book chapters, has made the reassessment of this stage version possible.

## References

- BASSNETT, Susan. (1998) "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." In: Bassnett, Susan & André Lefevère (eds.) 1998. *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 90-108.
- BASSNETT, Susan. (2011) *Reflections on Translation*. Bristol; Buffalo: Multilingual Matters.

- BASSNETT, Susan & David Johnston. (2019) "The Outward Turn in Translation Studies." *The Translator*, 25: 3, pp. 181-188. <https://doi.org/10.1080/13556509.20191701228>
- CARRIÓN, José Pedro. (1993) "El mercader de Venecia, algo más que la venganza de un judío." *El Correo* (Andalucía), 14 April 1993.
- CENTENO, Enrique. (1992) "Tres horas de placer." *Diario 16*, 12 December 1992.
- DÍAZ-FAES, Fran. (1993) "Resplandeciente Mercader." *La Nueva España* (Oviedo), 7 June 1993.
- FERRANDO, Carlos. (1992a) "Ana Belén interpreta a Porcia en *El mercader de Venecia* que dirige José Carlos Plaza." *Diario 16*, 21 October 1992, p. 59.
- FERRANDO, Carlos. (1992b) "José Carlos Plaza estrenó anoche con un enorme éxito su montaje de *El mercader de Venecia*." *Diario 16*, 12 December 1992.
- FISCHER, Susan L. (2009) "Spanish Appropriations of Shakespeare. *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*)." In: Fischer, Susan 2009. *Reading Performance. Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge: Tamesis, pp. 267-308.
- GALINDO, Carlos. (1992) "José Carlos Plaza. 'trabajar con Ana Belén es como tocar un Stradivarius.'" *ABC*, 11 December 1992.
- GALINDO, Carlos. (1993) "Vuelve al María Guerrero *El mercader de Venecia*." *ABC*, 10 September 1993.
- GENETTE, Gérard. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ SOLER, Jesús. (1993) "Un Mercader discreto." *La Opinión* (Murcia), 23 May 1993.
- HALIO, Jay L. (2021) "*The Merchant of Venice* in Performance." In: Hatchuel, Sarah & Nathalie Vienne-Guerrin (eds.) 2021. *The Merchant of Venice. A Critical Reader*. London: The Arden Shakespeare, pp. 55-85.
- HARO TECGLEN, Eduardo. (1992a) "Teatro: La Isla: gritos de libertad. Un Shakespeare para Ana Belén y Carrión." *El País*, 11 December 1992.
- HARO TECGLEN, Eduardo. (1992b) "Una aproximación a Shakespeare." *El País*, 12 December 1992, p. 29.
- HERA, Alberto de la. (1992) "Excelente trabajo." *Ya* (Madrid), 17.11.1992.
- HERRERO, Fernando. (1993) "Necesidad de teatro institucional." *El Norte de Castilla* (Valladolid), 29 May 1993.
- J.A.M. (1993) "Shakespeare volvió a llenar de nuevo los patios del Colegio Arzobispo Fonseca." *La Gaceta* (Salamanca), 8 July 1993.

- JAUSS, Hans Robert. (1970) *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- JOHNSTON, David. (2015) *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age. A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon Books.
- LADRA, David. (1993) "La muy excelente historia del *Mercader de Venecia*." *Primer Acto* 247, pp. 73-81.
- LANIER, Douglas. (2019) *The Merchant of Venice. Language and Writing*. London: The Arden Shakespeare.
- LEVÍN, Isabel. (1993) "El Centro Dramático Nacional presenta en Córdoba *El mercader de Venecia*." *Córdoba* (Córdoba) 8 July 1993.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. (1993) "*El mercader de Venecia*. Shakespeare actualizado." *Reseña* 236, pp. 16-17.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. (1992) "Brillante *Mercader de Venecia*, exacto sentido de un clásico en el María Guerrero." *ABC*, 12 December 1992, p. 89.
- MAHON, John W. (2002) "The Fortunes of *The Merchant of Venice* from 1596 to 2001." In Mahon, John W. & Ellen Macleod Mahon (eds.) 2002. *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. London: Routledge, pp. 1-95.
- MARTÍNEZ, Cristina. (1993) "El CDN destaca el carácter actual del *Mercader de Venecia*." *Informaciones* (Alicante), 13 May 1993.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio. (1993) "*El mercader de Venecia*." *ABC* (Sevilla), 16 April 1993, p. 93.
- MAYORGA, Juan. (2015) "Prefatory Remarks." In Johnston, David (2015). *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age. A Story of Chance and Transformation*. London: Oberon Books, 2015.
- MAYORGA, Juan. (2019) *Silencio*. Discurso leído el día 19 de mayo de 2019 en su recepción pública. Madrid: Real Academia Española.
- MOLINA FOIX, Vicente. (1992) "Teatro. 'La risa de Venecia'." *El País*, 19 December 1992, p. 99.
- MOLINA FOIX, Vicente. (1993) "Algunas consideraciones sobre mis traducciones de Shakespeare." In: González Fernández de Sevilla, José Manuel (ed.) 1993. *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante. Libros Pórtico, pp. 219-225.
- MONJAS, Ch.L. (1992) "*El mercader de Venecia*, grito contra el racismo." *Hoy* (Badajoz), 10 December 1992.

- MONLEÓN, José. (1993) “*El mercader de Venecia*, de William Shakespeare. Traducción: Vicente Molina Foix. Publicaciones del Centro Dramático Nacional. Madrid, 1992.” *Primer Acto* 247, p. 138
- MONTERO, José A. (1993) “El Centro Dramático Nacional abre el programa teatral del Fonseca. Shakespeare vuelve a despertar el interés del público salmantino.” *La Gaceta* (Salamanca), 15 July 1993.
- MONTERO, Manuel. (1992) “Ana Belén culmina su año teatral.” *El Periódico*, 5 December 1992, p. 52.
- OLLERO, Joaquín. (1993) “Una bella escena.” *El Periódico* (Aragón), 4 July 1993.
- PASCUAL, Itziar. (1992) “El grito de Shakespeare contra el racismo.” *El Mundo*, 10 December 1992.
- PASQUAL, Lluís. (1993) “Entrevista realizada por José Manuel González Fernández de Sevilla y John Sanderson (Teatro Maravillas, Madrid, 9 octubre 1992).” In: González Fernández de Sevilla, José Manuel (ed.) 1993. *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante. Libros Pórtico, pp. 447-455.
- PAVIS, Patrice. (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge.
- PAVIS, Patrice. (2013) *Contemporary Mise en Scène. Staging Theatre Today*. Trans. Joel Anderson. London and New York: Routledge.
- PAVÓN, José Luis. (1993) “Molina Foix: Sería maravilloso que tuviéramos una compañía española shakespeareana.” *ABC* (Sevilla), 14 April 1993, p. 62.
- PAZ GAGO, Chema. (1993) “*El mercader de Venecia* del Centro Dramático Nacional recupera al Shylock clásico.” *La Voz de Galicia* (La Coruña), 8 July 1993.
- PIÑA, Begoña. (1992a) “El grito antirracista del Centro Dramático Nacional.” *Diario 16*, 5 December 1992, p. 67.
- PIÑA, Begoña. (1992b) “Las localidades para ver *El mercader de Venecia* agotadas hasta el mes de marzo.” *Diario 16*, 11 December 1992, p. 64.
- PLAZA, José Carlos. (1993) “Shakespeare es un pastel, es un regalo estupendo.” *La Crónica* (Almería), 7 May 1993.
- PLAZA, José Carlos (dir.) & Vicente Molina Foix (trans.). (1993) *El mercader de Venecia. Producción del C.D.N.* Madrid: INAEM.
- PONS, José María. (1993) “Si me llamas perro, alerta a mis colmillos.” *Diario 16* (Zaragoza), 3 July 1993.

- PRESCOTT, Paul. (2013) *Reviewing Shakespeare: Journalism and Performance from the Eighteenth Century to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RIBES, Purificación. (2017) "El bufón de Lear en la escena española." In: Padilla, Carles (ed.) 2017. *Lull, Cervantes, Shakespeare. Imágenes literarias de la locura*. Quaderns de Filologia. Anejo 84. València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 127-149.
- RIBES, Purificación. (2024) "Leyendo entre líneas: análisis de la recepción crítica del *Mercader de Venecia* de Nicolás González Ruiz (Teatro Español, 1947)." *Anuario de Estudios Filológicos*, 47, pp. 209-228. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.209>
- SANDERSON, John D. (1993) "Cinco siglos de actualidad." *Información* (Alicante), 13 May 1993.
- SÁNCHEZ, Isabel. (1992) "Ana Belén estrena *El mercader de Venecia* en El María Guerrero." *La Verdad* (Alicante), 9 December 1992.
- SEVERAL authors (La Vanguardia). (1992) "*El mercader de Venecia*, un alegato antirracista del Centro Dramático Nacional." *La Vanguardia* (Barcelona), 7 December 1992.
- SEVERAL authors (ABC). (1993a) "*El Mercader de Venecia* en el María Guerrero." *ABC*, 16 September 1993.
- SEVERAL authors (La Voz de Galicia). (1993b) "Habrá lleno absoluto en el Colón con *El mercader de Venecia*." *La Voz de Galicia* (La Coruña), 24 June 1993.
- SEVERAL authors (ABC). (1993c) "Los intereses creados." *ABC* (Sevilla), 15 April 1993, p. 111.
- SEVERAL authors (Real Academia Española). (2023a) *Diccionario de la Lengua Española*. 23rd edition. Electronic version: <https://dle.rae.es>
- SEVERAL authors. (2023b) *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, July 2023. <https://doi.org/10.1093/OED/2312541832>.
- SHAKESPEARE, William. (1993) *El mercader de Venecia*. Edited, annotated and translated by Vicente Molina Foix. Madrid: Publicaciones del Centro Dramático Nacional.
- SHAKESPEARE, William. (2010/2023) *The Merchant of Venice*. Edited by John Drakakis. London: Bloomsbury. The Arden Shakespeare Third Series.
- TORRES, Rosana. (1992) "Shakespeare informatizado. Una versión de *El mercader de Venecia* se estrena mañana en el Centro Dramático." *El País*, 9 December 1992, p. 44.

- VIGORRA, Jesús. (1993) “El Mercader lo vende todo.” *El Correo* (Andalucía), 16 April 1993.
- VILLÁN, Javier. (1992) “Shylock-Carrión, sobre todo.” *El Mundo*, 13 December 1992, p. 57.
- ZARO, Juan Jesús. (2007) “Traducción y modernidad: *El mercader de Venecia* de Vicente Molina Foix (1993).” In: Zaro, Juan Jesús 2007. *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Bern: Peter Lang, pp. 133-151.

### BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

PURIFICACIÓN RIBES TRAYER is Full Professor of English at the University of Valencia, Spain. She has been the principal investigator for several research projects on the edition, translation and reception of Early Modern English Literature and has gained official recognition for five six-year periods of international quality research activity.

Her publications include bilingual annotated editions of John Donne’s *Songs and Sonnets* (Cátedra) and Ben Jonson’s *Volpone* (Cátedra); bilingual editions of Ausias March’s poems; the co-edition of a volume on the Reception of the Classics (Univ. of Valencia); a number of book chapters on John Donne’s religious poetry (Peter Lang), Shakespeare’s *Venus and Adonis* (Reichenberger), Burnand’s *Venus and Adonis* (Hakkert), the Spanish reception of Lear’s Fool (*Folly in Lull, Cervantes & Shakespeare*), the Spanish reception of Jonson’s *Volpone* (Delaware), as well as numerous articles on Early Modern English Literature in specialized journals such as *The Journal of English Studies* (Handwritten Miscellanies of the Seventeenth Century); *Modern Language Review* (Editing Tourneur’s *Volpone*); or *Comparative Drama* (American Reception of Tourneur’s *Volpone* in the 1940s).

PURIFICACIÓN RIBES TRAYER es Catedrática de Filología Inglesa de la Universidad de Valencia (España). Ha sido investigadora principal de varios proyectos de investigación sobre la edición, traducción y recepción de textos del Renacimiento Inglés, y ha obtenido cinco sexenios de investigación de ANECA.

Entre sus publicaciones cabe señalar las ediciones bilingües anotadas de *Songs and Sonnets*, de John Donne (Cátedra) y *Volpone*, de Ben Jonson (Cátedra); ediciones bilingües de la poesía de Ausiàs March; la coedición de un volumen sobre la Recepción de los Clásicos (Universidad de Valencia); capítulos sobre la poesía religiosa de John Donne (Peter Lang); *Venus and Adonis*, de Shakespeare (Reichenberger); *Venus and Adonis* de Burnand (Hakkert); la recepción española del bufón de Lear (*Folly in Lull, Cervantes and Shakespeare*); la recepción española del *Volpone* de Jonson (Delaware), así como numerosos artículos sobre la literatura del Renacimiento Inglés publicadas en revistas especializadas como *The Journal of English Studies* (Handwritten Miscellanies of the Seventeenth Century); *Modern Language Review* (Editing Tourneur's *Volpone*); o *Comparative Drama* (American Reception of Tourneur's *Volpone* in the 1940s).

Recibido / Received: 19/10/2023  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.06>

Para citar este artículo / To cite this article:

SANTOS ROVIRA, José María & Magdalena COLL. (2025) "Actitudes lingüísticas en traducciones al español y al portugués de *Pygmalion*." En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 166-195.

## ACTITUDES LINGÜÍSTICAS EN TRADUCCIONES AL ESPAÑOL Y AL PORTUGUÉS DE *PYGMALION*

### LINGUISTIC ATTITUDES IN TRANSLATIONS OF *PYGMALION* INTO SPANISH AND PORTUGUESE

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA

jose.rovira@campus.ul.pt  
Universidade de Lisboa (Portugal)  
<https://orcid.org/0000-0001-9501-6870>

MAGDALENA COLL

collmagdalena@gmail.com  
Universidad de la República (Uruguay)  
<https://orcid.org/0000-0003-4605-7881>

#### Resumen

La obra teatral *Pygmalion*, del irlandés George Bernard Shaw, es una obra maestra del drama moderno que se ha adaptado a varias producciones teatrales, en la cual se exploran temas relacionados con la clase, la movilidad social y la identidad. En este estudio, analizaremos las actitudes lingüísticas que están detrás de la selección de una variedad de prestigio y la elección de una variedad subestándar en las traducciones de esta obra teatral al español y al portugués, así como los retos a los que se enfrenta el traductor para reflejar en la lengua meta las diferencias sociales que se establecen a través del uso de dos variedades diastráticas de la lengua de partida.

**Palabras clave:** Actitudes lingüísticas. *Pygmalion*. Shaw. Teatro. Traducción.



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/>.

## Abstract

The play *Pygmalion*, by the Irish author George Bernard Shaw, is a masterpiece of modern drama that has been adapted into several theatrical productions, in which themes related to class, social mobility and identity are explored. In this study, we will analyse the linguistic attitudes behind the selection of a prestigious variety and the choice of a substandard variety in the translations of this play into Spanish and Portuguese, as well as the challenges faced by the translator in reflecting in the target language the social differences established through the use of two diastratic varieties of the source language.

**Keywords:** Drama. Linguistic attitudes. *Pygmalion*. Shaw. Translation.

## 1. Introducción

La obra teatral *Pygmalion*, del irlandés George Bernard Shaw, es una obra maestra del drama moderno que se ha adaptado a varias producciones teatrales. Se estrenó, en alemán, en Viena, en 1913, y al año siguiente fue puesta en escena en Londres. Por otra parte, sus primeras publicaciones en papel se produjeron en Estados Unidos y en Reino Unido en 1914 (Goñi 2017).

Desde entonces, además de haber sido reescrita por el autor en varias ocasiones<sup>1</sup>, ha sido llevada a la pantalla grande en diferentes versiones, la primera en 1938, producida por Gabriel Pascal. Shaw recibió el Óscar al mejor guión adaptado por esta versión cinematográfica de *Pygmalion*, convirtiéndose en la primera persona en recibir este premio y el Nobel de Literatura (1925). Las versiones cinematográficas de *Pygmalion* se sucedieron a lo largo del siglo XX: la más popular, conocida y exitosa es la de 1964, con Audrey Hepburn y Rex Harrison, y fue titulada *My Fair Lady*. La obra fue además adaptada a formato musical y, como tal, se estrenó en Broadway en 1956, bajo la dirección de Alan Lerner. Fue traducida, y sigue siéndolo, a múltiples lenguas. En lo que va del siglo XXI, *Pygmalion* sigue siendo adaptada a diferentes versiones teatrales y televisivas en diferentes partes del mundo.

La obra teatral, que lleva el nombre del mito griego sobre el escultor que se enamora de su propia creación, cuenta, en 5 actos, la historia de un profesor de fonética llamado Henry Higgins, que se propone transformar a

---

1. Shaw reescribió la obra en varias ocasiones; en el año 1941 publica la última versión.

Eliza, una florista *cockney*, en una dama de sociedad, que hable y se comporte como tal. Así, *Pygmalion* explora temas de clase, movilidad social, identidad y, sobre todo, el poder del lenguaje en la interacción social. Los personajes principales de *Pygmalion* y *My Fair Lady* son similares, con algunas diferencias notables en caracterización y motivación. En ambas versiones, el protagonista es Henry Higgins, un brillante pero socialmente torpe profesor de fonética, que es retratado como un erudito ensimismado e insensible que trata a Eliza como un experimento científico. Está obsesionado con su trabajo y tiene poco interés en las relaciones humanas, lo que le genera conflictos con su entorno y con la propia Eliza.

Eliza, por otro lado, se representa como una joven luchadora y decidida que se siente frustrada por su estatus de clase baja y busca mejorar sus perspectivas. En *Pygmalion*, Eliza está motivada por el deseo de superar su estatus social y lograr una mayor seguridad e independencia financiera. Ve la oferta de educación y refinamiento de Higgins como una oportunidad para escapar de la pobreza y ganar aceptación social. En *My Fair Lady*, las motivaciones de Eliza son más complejas y emocionales. Le impulsa un sentido de autoestima y el deseo de demostrarse a sí misma y a los demás que es capaz de lograr más de lo que la sociedad espera de ella. Su relación con Higgins es más compleja y confusa, ya que lucha por reconciliar sus sentimientos de admiración y gratitud hacia él con su creciente sentido de independencia y respeto por sí misma.

Una de las diferencias más significativas entre *Pygmalion* y *My Fair Lady* es el final. En el primer caso, el final es abierto y ambiguo, dejando el destino de los personajes a la interpretación de la audiencia. Después de una pelea, Eliza deja a Higgins y decide casarse con Freddy, un joven que la ha estado cortejando durante toda la obra. La pieza teatral termina con la separación de Higgins y Eliza, y no está claro si alguna vez se reconciliarán. En *My Fair Lady*, por el contrario, el final es más romántico y proporciona una resolución clara a la historia. Eliza deja a Higgins y regresa a su antigua vida, pero Higgins se da cuenta de que se ha enamorado de ella y corre a su casa para decírselo. La película termina con Higgins y Eliza reconciliándose y caminando juntos hacia el atardecer. Este final ha sido criticado por mostrar una versión simplificada de la compleja relación entre los dos personajes.

A pesar de las diferencias entre *Pygmalion* y *My Fair Lady*, ambas versiones exploran temas similares relacionados con la clase, la movilidad social y la identidad, como ya dijimos. Tanto la obra como la película desafían la idea de que la clase social es fija e inmutable, y sugieren que los individuos pueden trascender su clase a través de la educación y el esfuerzo. Sin embargo, también destacan las barreras sociales y los prejuicios que impiden que las personas alcancen su máximo potencial, y también el papel del lenguaje y el habla en la formación de la identidad y el poder social.

Higgins, como profesor de fonética, es muy consciente del poder del lenguaje en la formación de la identidad social y en el papel que tiene para dar forma a las interacciones y percepciones sociales. Cree que el estatus social está determinado en gran medida por el habla y el acento, y que, al enseñarle a Eliza a hablar como una dama, puede transformar su identidad y elevar su estatus social. Sin embargo, la obra y la película también muestran cómo el lenguaje puede ser una herramienta de opresión y discriminación, ya que Higgins utiliza su conocimiento de la fonética para ridiculizar y menospreciar a Eliza y su acento de clase baja.

Lo que nos ocupa en esta ocasión es un tema vinculado a la lengua, que atraviesa esta obra de Shaw: las actitudes lingüísticas que están detrás de la selección de una variedad de prestigio, que será la que caracteriza el habla del Prof. Higgins, y la elección de una variedad subestándar, que será la del habla de Eliza Doolittle. El eje de nuestra investigación, como veremos luego, serán las traducciones o adaptaciones al español y al portugués en la Península Ibérica y en América que, desde el punto de vista de las actitudes lingüísticas, no han recibido la atención que merecen.

Las actitudes lingüísticas, más allá de las del propio Shaw, pueden verse en las decisiones que han tomado quienes tradujeron el texto de *Pygmalion*, en las de quienes lo adaptaron al teatro, al cine y a la televisión y en quienes doblaron o subtitularon las versiones cinematográficas del inglés. Es un universo muy amplio que abarca textos, (re)traducciones, recreaciones, representaciones y adaptaciones, que se extienden por un lapso mayor a 100 años. Nosotros hemos segmentado este universo, como se verá más adelante. Nos concentraremos en las versiones impresas y no en la filmografía. Sin embargo, más adelante, por sus características especiales, mencionaremos la adaptación que hizo la RTE en 1979.

## 2. Antecedentes

El éxito teatral de esta obra tiene una contracara académica, en la medida en que ha sido el foco de estudio y análisis de múltiples investigaciones. Estas se han centrado en la contextualización de esta obra en el marco de la trayectoria de Shaw como dramaturgo innovador en la tradición británica. Se han centrado también en los cambios que han sufrido las diversas versiones de la obra, que han ido perdiendo paulatinamente el valor de crítica social que tuvo el original hasta convertirse en una obra romántica. Se han centrado además en el desafío que supone para la teoría de la traducción y la práctica traductológica una obra como la de Bernard Shaw. *Pygmalion* también ha sido estudiada recientemente desde la perspectiva de género. Es imposible citar aquí todos estos antecedentes, pero recomendamos la lectura de Goñi (2017), que presenta un valioso estado de la cuestión sobre este tema. Es imprescindible asimismo la consulta de la revista *Shaw: The Journal of Bernard Shaw*, de la Universidad de Penn, que tiene varios números dedicados a *Pygmalion*.

Por otra parte, hay varios acercamientos a la obra desde la lingüística: por ejemplo, desde la sociolingüística (Beardsmore 1970; Hamed 2021), desde el análisis crítico del discurso (Gallardo 2001), desde la pragmática y el lenguaje como diálogo, la teoría del código restringido de Bernstein y la teoría de las máximas de Grice (Qadha 2019)<sup>2</sup>, desde el análisis de la relación entre lenguaje y poder (Pirnajmuddin y Arani 2010), etc. También se ha estudiado como un tratado de lingüística, en el que se explicitan las relaciones entre lenguaje y sociedad y en el que se valora el rol de la fonética, de la experimentación, del trabajo de campo, etc.

Pero, hasta donde llega nuestro conocimiento, no se ha abordado el tema de las actitudes lingüísticas que subyacen a las traducciones de *Pygmalion* al español y al portugués. Por eso, este trabajo supone una investigación original que nos permite ahondar en la relación entre variedades de prestigio, variedades estigmatizadas, teatro y sociedad.

---

2. Laborda Gil (2012) brinda más referencias de estudios de *Pygmalion* en relación con la lingüística.

### 3. Lengua y clase social

La relación entre lengua y clase social ha sido un tema de interés para los académicos durante décadas (Badwan 2021; Baus *et al.* 2019; Bernstein 1974; Flores & Rosa 2018; Lippi-Green 2012; Lo 2020; Martin & White 2018; Peterson 2019; Piller 2020; Pitts & Gallois 2019; Rickford & King 2018). Por eso, el lenguaje es un aspecto fundamental de la comunicación humana y juega un papel crucial en la forma en que los individuos se identifican e interactúan con los demás en un complejo sistema de divisiones jerárquicas basadas en ingresos, educación y ocupación, es decir, en una sociedad que tiene diferentes clases sociales. Lengua y clase social están intrínsecamente unidos en la medida en que la primera es un poderoso indicador de la segunda y se utiliza, en este sentido, para determinar el nivel socioeconómico, el nivel educativo y los antecedentes culturales de una persona. La variación lingüística, que atraviesa las clases sociales, es evidente en varias formas, incluido el vocabulario, la pronunciación y la gramática, lo que puede afectar la forma en que se perciben a los hablantes. Comprender la relación entre lengua y clase social es esencial para entender las dinámicas de la sociedad, así como la desigualdad social y la discriminación basadas en el uso del lenguaje.

Uno de los temas principales tanto en *Pygmalion* como en *My Fair Lady* es el impacto del lenguaje en la clase social (Dan & Rui 2017; Kumar *et al.* 2022; Nalliveetil 2020; Qadha 2019). En *Pygmalion*, la protagonista, Eliza Doolittle, es una chica de clase trabajadora con un marcado acento cockney<sup>3</sup>. Se transforma en una dama a través de un entrenamiento intensivo

---

3. El *cockney* es un dialecto del inglés de clase trabajadora que se habla en partes de Londres. Se caracteriza por un acento y un vocabulario distintivos y, a menudo, se asocia con una identidad social y una cultura específicas. El *cockney* tiene una historia larga y compleja y ha evolucionado con el tiempo en respuesta a los cambiantes contextos sociales y culturales. En concreto, tiene sus raíces en el *East End* de Londres, donde surgió como un dialecto distinto en el siglo XVIII. Originalmente se asoció con los comerciantes ambulantes y las clases trabajadoras, y se caracterizó por un fuerte acento y un vocabulario influenciado por el yiddish, el romaní y otros idiomas hablados por las comunidades de inmigrantes en el área. Con el tiempo, el *cockney* se asoció con una cultura e identidad social específicas, y ha sido celebrado en la literatura, la música y la cultura popular. Así, ha sido un marcador de la identidad de la clase trabajadora en Londres durante siglos y se ha asociado con una variedad de

en lenguaje y etiqueta por parte del profesor Henry Higgins, un experto en fonética. A través de su dominio del idioma inglés, Eliza puede trascender sus orígenes de clase baja y aspirar a entrar en los estratos altos de la sociedad. De manera similar, en *My Fair Lady*, el personaje de Eliza también proviene de un entorno de clase trabajadora, y su transformación en una dama se logra a través del aprendizaje de la lengua. Sin embargo, en esta versión, la atención se centra en su dominio del acento británico “adecuado”, en lugar de simplemente el idioma en sí. Esto destaca la importancia del acento en la movilidad social y el mantenimiento de los límites de clase. El uso del lenguaje en ambas obras también pone de manifiesto los prejuicios y estereotipos asociados a los diferentes acentos y dialectos. En *Pygmalion*, los personajes del profesor Higgins y el coronel Pickering ven el acento cockney de Eliza como un signo de su estatus social bajo y falta de inteligencia. De manera similar, en *My Fair Lady*, el personaje del profesor Higgins desdeña el acento y el dialecto originales de Eliza, viéndolos como inferiores al acento británico “adecuado”.

#### 4. Traducciones al español y actitudes lingüísticas

##### 4.1. Las traducciones de *Pygmalion* al español

Existen muchísimas ediciones de las diferentes traducciones al español de *Pygmalion*. De hecho, Goñi (2017) dedica buena parte de su tesis doctoral a recuperar y analizar información sobre las múltiples versiones al español de esta obra de teatro. La investigadora encuentra 86 ediciones de *Pygmalion*, publicadas a partir de principios del siglo XX por las principales editoriales

---

prácticas y valores culturales.

Aunque su estatus social ha sido cuestionado, dado que algunos lo ven como un símbolo de inferioridad social y otros lo celebran como una expresión distintiva y auténtica de la identidad londinense, todas las investigaciones académicas (Ciancia 2023; Cole & Evans 2021; Cole & Strycharczuk 2022; Ranzato 2019) han demostrado que los hablantes de *cockney* a menudo son estigmatizados y discriminados en contextos educativos y laborales, y el dialecto se considera una barrera para la movilidad social. Por ello, su futuro es incierto, pero es probable que perdure su importancia sociocultural, lo que refleja la relación compleja y dinámica entre el idioma, la identidad social y el poder en la sociedad contemporánea.

de habla hispana en ambos márgenes del Atlántico (Aguilar, Bruguera, Cátedra, Centro Editor de América Latina, Hachette, Planeta, Seix Barral, Siruela, Sudamericana, etc.). Buenos Aires y Madrid se destacan como los centros editoriales de Shaw, pero también se publica su obra en español en Ciudad de México, Bogotá, etc.<sup>4</sup>

La primera versión en español es la adaptación realizada en Madrid, al español castellano, por Julio Broutá (Shaw 1920), a partir de la versión de 1914. Como bien dice Goñi (2018), la traducción de Broutá fue hecha para una representación teatral, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, y se publicó después de su representación. Broutá fue quien introdujo las obras de Shaw en España y sus traducciones se siguen publicando hoy en día. Por su parte, Floreal Mazía, argentino, desde la Editorial Sudamericana, publica otra traducción en 1952, en Buenos Aires. Estas son las dos traducciones que analizaremos, dado que Broutá y Mazía son los autores cuyas traducciones más se conocen en el mundo hispano<sup>5</sup>. No hemos utilizado la traducción de Juan Leita (Shaw 1985) porque, como claramente explica Goñi (2017; 2018), se basa, con errores, en la traducción de Broutá. Tampoco usamos la versión de 1943, publicada en Argentina y traducida por Ricardo Baeza. Este texto estaba dirigido a la audiencia de España, en donde, debido a la Guerra Civil, había escasez de papel: la variedad dialectal que elige el traductor es propia de la Península Ibérica y no la de Argentina:

has demonstrated that this version is a variation of the text produced by Broutá, an intracultural translation in which Baeza copied most of the text, and changed or modified some parts (Goñi 2017: 110).

---

4. Goñi (2017) presenta un útil desglose por traductor, editorial, año de publicación y título bajo el que se publica cada una de las versiones de *Pygmalion* en español.

5. Vale la pena recordar además que Goñi (2022) ha comparado las traducciones de Julio Broutá (Shaw 1920) al cheli y la de Floreal Mazía (Shaw 1952) al lunfardo. Entiende la autora que lo que tienen en común el original con las traducciones es que tanto el *cockney*, el cheli y el lunfardo fueron (y son) variedades de lengua sin prestigio, estigmatizadas, como también lo son sus hablantes. Goñi usa la metodología del grupo TRACE (Translation and Censorship, de la Universidad de León y del País Vasco), “which uses the replica or utterance as the basic element to compare the original with the two different versions”. El desarrollo del análisis se da en cuatro niveles: preliminar, macrotextual, microtextual e intersistémico. Si bien es un trabajo muy importante, no trata las actitudes lingüísticas de los traductores, aspecto que abordamos aquí.

Por esas razones, tampoco elegimos esta traducción para nuestro análisis.

Asimismo, no incluimos la traducción de Miguel Cisneros (Shaw 2016), de 2016. El autor, como él mismo explica, neutraliza la variedad lingüística porque entiende que no es posible traducir variedades de lenguas y plantea que son los directores y los actores quienes, a partir de las acotaciones del texto, deben adaptar la obra a los rasgos lingüísticos del caso (cfr. estos criterios traductológicos en la introducción de la propia traducción de Cisneros (Shaw 2016) y también en Cisneros (Shaw 2023)). Así las cosas, no corresponde incluir esta traducción en el análisis que aquí abordamos.

Hemos analizado diferentes ediciones de la traducción de Julio Broutá (publicadas entre 1920 y 1985 por Espasa- Calpe Argentina, por Aguilar, Madrid, y por Seix Barral, Colombia). Como todas ellas son básicamente coincidentes, queda claro que se pueden tomar como una sola, que llamaremos aquí: *trad. JB*. Por otra parte, la traducción de Floreal Mazía (Shaw 1952), de 1952, Sudamericana, Buenos Aires, tiene diferentes ediciones, pero que son esencialmente iguales (incluyendo aquellas traducciones que no reconocen los créditos del traductor, pero de cuyo cotejo con la versión de Sudamericana puede concluirse que es la de Mazía). La llamaremos *trad. F.M*. En los dos casos, parece tratarse de reimpressiones y no de reediciones.

La versión original está compuesta de un Prefacio, seguido de los cinco actos con una escena cada uno, y un Epílogo. Esta es la versión que tradujo Broutá. La que tradujo Floreal Mazía tiene algunos cambios que introdujo Shaw a partir del original.

#### 4.2. Análisis

En ambas traducciones, la variedad de español que se considera de prestigio (es decir, el habla que caracteriza a Higgins, a Pickering, a la madre de Higgins y a la familia Eynsford Hill), como es de esperar, es la que se asocia tradicionalmente a un habla estándar. Lo interesante es que no parece haber diferencias significativas entre las variedades de prestigio elegidas en ambos casos. Las particularidades de cada traducción no parecen explicarse por una diferente actitud ante la variedad de prestigio: son decisiones personales del traductor. Véase, por ejemplo, *una piedra en la calle, para hacerme un chantaje*,

que la hagan presumida a la chica en la trad. J.B. y un guijarro en la playa, para extorsionar, que la joven se envanezca en la trad. F.M.

Este hecho cobra particular valor en la medida en que las traducciones no reflejan el pluricentrismo del español, es decir, no muestran la coexistencia de rasgos estándares que no son reconocidos ni valorados homogéneamente en todas las comunidades de habla hispana. Son dos traducciones que reflejan una actitud lingüística de valorización de una única norma de prestigio. En este sentido, la norma de prestigio elegida se vincula con la madrileña. De hecho, algunos de los rasgos gramaticales elegidos en la trad. F.M. no corresponden a la variedad argentina estándar. Tal es el caso del uso de pretérito perfecto compuesto, del futuro sintético o del uso de *hombre* como vocativo o de expresiones como ¡*vaya!*. Estas características lingüísticas, de impronta peninsular, muestran una actitud positiva en la trad. F.M. hacia la variedad de España, que se percibe como más prestigiosa en términos generales y, en particular, en la dramaturgia.

En la comparación entre las versiones en español, la identificación de dos variedades dialectales estándares distintas es muy excepcional. Puede verse en el plano léxico en la elección de *autobús* en la trad. J.B. y *ómnibus* en la trad. F.M. Pero no va más allá de este tipo de caso puntual.

Es importante recordar que la problemática que sobrevuela cualquier traducción de *Pygmalion* al español – y también al portugués, como veremos en profundidad más adelante – se vincula fuertemente con la forma de establecer las variedades a las cuales traducir. Esto es una importante diferencia con la lengua inglesa, ya que en ella, al menos en la época de Shaw, las variedades elegidas para marcar la estratificación sociolingüística están claramente identificadas: la *Received Pronunciation* (RP) se percibe como la variedad de prestigio y el *cockney*, como la variedad estigmatizada.

En el caso del español, como dijimos, no hay mayores complejidades para elegir la variedad estándar que usará Higgins. Pero hay sustanciales cambios en la elección de los traductores al momento de representar la variedad no prestigiosa, no estándar. Esta variedad no prestigiosa aparece en las traducciones al español de *Pygmalion* en boca de Eliza Doolittle, de Alfred Doolittle y de algunos personajes menores que aparecen en el Acto I. En la trad. J.B. es la que suele asociarse a la andaluza, algo que era típico del teatro de la época. En la trad. F.M. es una variedad de lengua que suele asociarse a

las clases populares porteñas y que, en parte, tiene su origen en el lunfardo. En ambos casos, es un habla que transgrede la norma lingüística y que se identifica con el habla popular<sup>6</sup>. Esta elección trasluce la actitud lingüística de Broutá, de Mazía, y de sus contemporáneos, frente a estas variedades. Veamos el detalle de los rasgos elegidos para representar estas variedades no estándares en las traducciones de *Pygmalion*.

El habla de Eliza se marca como yeísta en la *trad. J.B* y en la *trad. F.M.*: *cabayero* (por “caballero”), *ramiyete* (por “ramillete”), *yamaré* (por “llamaré”)<sup>7</sup>. No se marca como un sonido rehilado, que correspondería a la pronunciación rioplatense, quizás por su difícil caracterización gráfica. Sin embargo, ningún texto muestra el seseo, que es una característica del cheli, del lunfardo, de las variedades andaluzas, etc. Quizás los traductores hayan entendido que marcar el seseo en la escritura hubiera hecho poco amigable la lectura del texto.

A nivel fonético, se destaca en la *trad. F.M.* la aspiración de /s/, que atraviesa todas las intervenciones de Eliza. La grafía “s” se sustituye por un apóstrofe o por la letra “h”: *lohpie'* (“los pies”) o *ahpeto*<sup>8</sup> (“aspecto”), *unah flore* (“unas flores”), *doh penique* (“dos peniques”). En este texto solo se registra la aspiración del sonido sibilante; no se consigna en ningún caso su eliminación. Por otra parte, en la *trad. J.B.* no hay aspiración y la eliminación de -s es totalmente excepcional.

La elisión de -d- intervocálica es muy común en la *trad. J.B.* en participios: *estropeás* (por “estropeadas”), *honraa* (por “honrada”), *quita* (“quitado”), *vení* (“venido”) y en otros contextos como *naa* (por “nada”) o *toas* (por “todas”). La elisión de -d- intevocálica es muy escasa en la *trad. F.M.*: se da, por ejemplo, en *toavía* (por “todavía”) pero no se da en participios.

Se elide -d en posición final de palabra en ambos textos. En la *trad. J.B.* *usté* alterna con *usted* y hay caída de -d también en *verdá* (“verdad”) o *diznidá*

6. Lluch Edo (2016) analiza la traducción de Julio Broutá (Shaw 1920): en el plano gramatical distingue conjugación y “usos incorrectos” de tiempos verbales. En la pronunciación, analiza la “elisión de letras en las palabras”. Habla también del laísmo, yeísmo y dequeísmo que se encuentra en el texto. Comenta además algunos errores ortográficos y el léxico.

7. En la *trad. J.B.* este rasgo no es sistemático. Aparece también *caballero*.

8. Con caída del grupo consonántico culto.

(por “dignidad”); la única caída de -d en la *trad. F.M.* ocurre en la palabra *usté*. En la *trad. J.B.*, además, hay una sustitución de la grafía “d” por una “z” en *saluz* (por “salud”) o en *diznidá* (por “dignidad”), casos en los que se quiere representar el sonido sibilante que sustituye en la oralidad al sonido dental. La presencia de este sonido sibilante, una interdental sorda, se da en variedades del español de España, no en las del Río de la Plata ni en otras variedades hispanoamericanas<sup>9</sup>.

Hasta aquí podemos decir que, en términos generales, la *trad. J.B.* se caracteriza por un rasgo característico de la variedad andaluza: la elisión de -d-. Pero no se consigna allí aspiración ni eliminación de /s/, como podría suponerse. En la *trad. F.M.* se registra aspiración de /s/ pero la elisión de /d/ es escasa. Ambas traducciones se alejan de la norma estándar pero no coinciden completamente en cómo se da ese alejamiento. En términos de actitudes lingüísticas, podemos decir que se eligen distintos rasgos para visualizar la variedad no estándar.

Por otra parte, hay apócope en la *trad. J.B.* en *pa* por “para” y en *ca* por “cada” y elisión de fonemas en interior de palabra en *ties* (por “tienes”) o *ustes* (por “ustedes”). En la *trad. F.M.* se da la forma apocopada de “para” y la elisión de fonemas en interior de palabra en *senta* (por “sesenta”), *necito* (por “necesito”), *denvueltoh* (por “desenvueltos”). En la *trad. F.M.*, a diferencia de lo que ocurre en la *trad. J.B.*, se consigna la inserción de fonemas en interior de palabra en casos como *augeradable* (por “agradable”).

Con respecto a las líquidas, se constata elisión y sustitución. En la *trad. J.B.* hay elisión en *paece* (por “parece”) o *fuas* (por “fuera”) y sustitución en *quedrá* (por “querrá”). En la *trad. F.M.* no se elide /r/ pero cambia de lugar en el interior de palabra: *tartando* (por “tratando”), *tártara* (por “tratará”). En *drecho* (por “derecho”), al eliminarse una vocal, pasa a formar parte de un grupo consonántico inicial de palabra. Hay, además, en ese texto, una líquida – que junto a la vocal /i/ – sustituye a /s/ en *balitante* por “bastante”.

La simplificación de grupos consonánticos cultos es muy común en ambos textos: en la *trad. J.B.* se da *coación* (por “coacción”), *ojezto* (por “objeto”), *correztamente* (por “correctamente”), *leciones* (por “lecciones”) y,

---

9. Por más información sobre este rasgo en el español de Madrid, puede verse Molina Martos (2016), entre otros.

en la *trad. F.M.*, se consigna en *sinifica* (por “significa”), *ónibuh* (por “ómnibus”), *lesiones* (por “lecciones”), *sesta* (por “sexta”). En este texto argentino no aparece la grafía “z” en sustitución de una consonante en estos contextos, como sí aparece en la *trad. J.B.*, como ya hemos visto para el caso de *diznidad*.

Las vocales pueden elidirse en diferentes contextos fonéticos. Caen, en la *trad. J.B.* en *ventrilocó* (por “ventrílocuo”), *l’oye* (por “lo oye”), *entéres’usté* (por “entérese usted”) y en la *trad. F.M.* en *ruinado* (por “arruinado”), *d’un* (por “de un”), *viése’na portunidad* (por “viese una oportunidad”), *m’enseñe* (por “me enseñe”), *todo’l* (por “todo él”) o *vivid’ay* (por “vivido ahí”). Por lo general, son casos de simplificación vocálica propias del habla oral. En la *trad. J.B.*, hay además sustitución de /i/ por /e/ en *vesita* (por “visita”) y de /e/ por /o/ en *prenuncian* (por “pronuncian”) y *prenunciación* (por “pronunciación”). En la *trad. F.M.* se cierra /o/ en /u/ en *tengu’inconveniente* (“tengo inconveniente”) y *tuayas* (“toallas”), característica del habla popular rioplatense.

Por otra parte, la caracterización a nivel de rasgos sintácticos del habla de la florista no es particularmente llamativa. Aun así, hay diferencias entre ambas traducciones. En el primero, la florista es laísta (*la pisan un callo*), rasgo que, aunque generalmente aceptado, no corresponde a la norma culta estándar de España. Es, por otra parte, un fenómeno ajeno a la variedad rioplatense. En la *trad. F.M.* el condicional se conjuga en una forma no estándar: *habería* (por “habría”) y *tendería* (por “tendría”).

La diferencia sintáctica más importante entra ambas versiones es que en algunos pasajes de la *trad. F.M.* se repite el verbo al final de la frase, es decir, se recurre a un “habla en capicúa” o un “habla sandwich”<sup>10</sup>; *Soy ’na buena chica, soy, Tendría que’vergonzarse, tendría, Yamaré la policía, yamaré, Ehtá chiflado, ehtá*, etc. Se trata de un rasgo propio de la variedad del español rioplatense (aunque puede darse en otras variedades con otros valores

10. Saab (2011) plantea: “Para un gramático, una construcción capicúa se describe superficialmente como un esquema cuya forma básica responde al patrón V (verbo) FRASE V (verbo). Puede ser respuesta a preguntas parciales, a respuestas sí/no e incluso puede ocurrir en inicio de discurso (...)”. Se da “un tipo de movimiento de predicado a la periferia izquierda de la oración, cuyo resultado más notable es la pronunciación de dos copias del mismo verbo y con un marcado descenso entonacional de la última (...) Este carácter capicúa o sánquche de duplicación verbal es posible si los verbos involucrados están en una relación de antiadyacencia, y codificarían simplemente un énfasis en la oración”.

pragmáticos) y es un modo de pertenencia social pero que según Saab (2011) se ve despectivamente en Argentina; se asocia con “cosas de bailaneros, chorros y bosteros”, y, en general, con hablantes con poca educación (Holt 2022). De alguna manera, sustituye al *tagging* que se da en la versión en inglés – del tipo *I'm a good girl, I am* –, aunque no tenga exactamente los mismos valores a nivel sociolingüístico y pragmático. En el caso de la *trad. J.B.*, recurrir al capicúa a la hora de traducir este *tagging* muestra la actitud lingüística del traductor frente a estas estructuras populares. En la *trad. J.B.* este rasgo no puede recuperarse y se recurre a estructuras, del tipo *Yo soy una muchacha honrá, ¿entiende?*, que no logra mostrar el valor pragmático y social que tiene el *tagging* en inglés.

En el plano léxico, el español de Eliza se aparta claramente del español estándar en los dos textos y se aparta en los textos entre sí. En la *trad. J.B.*, una de las primeras intervenciones de Eliza es la siguiente: *¡Anda, pasmao! ¡Vaya con el señorito cegato! ¡Nos ha amalao el cuatro ojos! ¡Ay, qué leñe!* A partir de aquí, se sucede una serie de voces y expresiones populares, algunas de ellas pertenecientes a una variedad subestándar del español: *De modo que al trigo, No me sale del moño, Como dicen en el “Tenorio”, Ya estoy ya escama hasta las cachas, Anda, chúpate ésta, Ruperta, A mi, ¡plin!*. También *Este señor está guillado* (por “Este señor está chiflado”), *cogorza* (por “borrachera”), *la secreta* (por “la policía secreta”), etc. En la *trad. F.M.* aparecen menos expresiones populares: la caracterización lingüística de Eliza está dada principalmente en el plano fonético. Pero, aun así, podemos destacar: *Ehtá chiflado, ehtá; Usté's un gran valentón, es'eh; Y yo digo que el que lo birló es el que la hizo espichar*, etc.

En el Acto 3, en el que Eliza describe la muerte de su tía, se evidencian particularmente este tipo de expresiones y voces: en la *trad. J.B.* se lee:

A mí no me la dan con queso, Metieron la pata hasta el corvejón, Le hicieron la pascua en grande, Arramblaron con todo, Más que la teta de su madre, Acostumbrado a la bala rosa, Agarraba cada melopea q'Dios tiritaba, ¡Pa chasco! ¡Nipis!

En la *trad. F.M.* aparecen las siguientes expresiones para describir la muerte de la tía: “le hicieron clavar el pico, se la cargaron, la liquidaron, etc.” – expresiones propias de las hablas populares rioplatenses y del lunfardo.

En esta escena la dicción es “prestigiosa”, digamos, incluso afectada: corre el Acto 3 y Eliza ha tenido suficientes lecciones de lengua con el Prof. Higgins. Pero, mientras la pronunciación es cuidada, el vocabulario no lo es. De hecho, el traductor tiene que tomar una decisión en este pasaje con respecto al inglés *bloody*: en la *trad. J.B.* se traduce por una expresión eufemística: ¡Nipis!<sup>11</sup> En cambio, en la *trad. F.M.* se traduce por *cuernos*. Y se acompaña de la siguiente nota del traductor:

En el original, Not bloody likely. Bloody es un intensivo vulgar, considerado como altamente incorrecto en la conversación en sociedad; de ahí la sensación, que en castellano sólo podría ser producida por un expletivo de más grueso calibre. (N. del T.)

Por otra parte, si nos detenemos brevemente en la adaptación de *Pygmalion* a la televisión que hizo la RTE, en 1979, veremos que tanto el personaje de la florista como el de su padre, fueron representados por actores argentinos (Marilina Ross y Luis Politti, respectivamente), que usan un lenguaje cercano al de las clases populares argentinas y que tiene su origen, en algunos casos, en el lunfardo. En el léxico de Elisa aparecen sustantivos como *despelote*, *laburo*, *guita*, *jeta*, *curda* y verbos como *afanar*, *espichear*, *rajar*, *carburar*. Se refiere a su padre como *el viejo*, quien, a su vez, usa las voces *mina*, *pibe*, *guita*, *patrona*, *sopapo*. La pronunciación y la entonación de ambos se identifican también con la de las variedades no estándar del español rioplatense: seseo, yeísmo rehilado, aspiración de -s, simplificación de grupos consonánticos cultos, apócope, etc. El habla de Alfred Doolittle es voseante: *no me saqué la lengua*, *sos*, etc. Sin embargo, también usan formas alejadas del habla popular rioplatense como el pretérito perfecto compuesto o el futuro sintético<sup>12</sup>. Lo curioso en esta adaptación es que la variedad de prestigio es la madrileña

11. Interjección que significa “no” o “no quiero”.

12. En 1975 se estrena la película argentina *La Raulito*, dirigido por Lautaro Murúa, con guion de Juan Carlos Gené y Martha Mercader y protagonizada por Marilina Ross, que luego actuaría de Eliza. En el caso de *La Raulito*, Ross interpretó al personaje principal de la obra, esa niña de la calle, fanática del club Boca Juniors, que tuvo una vida muy difícil. Esa película, en la que la protagonista usaba voces como *chupar*, *rajarse*, *laburar*, se estrenó con éxito en España. Raulito aspiraba la -s y su habla evocaba el español subestándar de Buenos Aires. Quizás el éxito de la elección del español no prestigioso de la versión televisada de *Pigmalión* (RTE 1979) se base en que hay un eco del personaje de Raulito.

y la variedad estigmatizada es la de hablantes de una variedad no estándar del otro lado del mundo.

## 5. Traducciones al portugués y actitudes lingüísticas

### 5.1. Las traducciones de *Pygmalion* al portugués

En nuestro estudio hemos analizado seis traducciones de *Pygmalion* a la lengua portuguesa, tres de ellas publicadas en Portugal (PP) y tres en Brasil (PB), en concreto: (PP1) *Pigmalião: análise da peça de Bernard Shaw, precedida da respectiva tradução portuguesa* (Shaw 1962), traducción de Marina Lopes Prieto. Coímbra: Edição de autor; (PP2) *Pigmalião. Romance em cinco actos* (Shaw 1972), traducción de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Edições Verbo; (PP3) *Pigmalião* (Shaw 1987), traducción de Mário de Abreu. Mem Martins: Publicações Europa-América; (PB1) *Pigmalião. Comédia em cinco atos* (Shaw 1964), traducción de Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Editora Delta<sup>13</sup>; (PB2) *Pigmaleão. Um romance em cinco atos* (Shaw 2005), traducción de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM; y (PB3) *Pigmalião* (Shaw 2021), traducción de Júlio Emílio Braz. São Paulo: Ciranda Cultural Editora.

La primera y mayor problemática con la que se enfrenta cualquier traductor de *Pygmalion* a la lengua portuguesa incide directamente en el tema central de nuestro trabajo, es decir, la forma de establecer la variación lingüística. Así, mientras en la lengua inglesa las dos variedades utilizadas para marcar dicha variación están firmemente establecidas y caracterizadas (RP, como la variedad más prestigiosa, y *cockney*, como la más estigmatizada), en portugués no existen equivalentes, por lo que la asimetría entre la variación lingüística en inglés y en portugués se vuelve un problema de difícil resolución. Por ello, los traductores de Shaw se han visto obligados a establecer, de manera totalmente unilateral, sus particulares visiones de la variación lingüística en su propia lengua, lo que nos ofrece un magnífico

---

13. Esta traducción es, además, una adaptación de la obra, ya que, en lugar de suceder en Londres, la acción se traslada a Río de Janeiro, y los nombres de los personajes son también adaptados a la onomástica brasileña: Henry Higgins como Henrique Mascarenhas, Coronel Pickering como Coronel Guimarães, Eliza Doolittle como Elisa Garapa, Alfred Doolittle como Alfredo Garapa, etc.

marco para estudiar y profundizar en las actitudes lingüísticas frente a la variación en portugués.

En lo referente a la variedad prestigiosa, en portugués no existe tal variedad, no al menos de manera comúnmente aceptada, como sí ocurre en inglés: “Furthermore, I would add, there is no Portuguese accent associated with such high social prestige as is the standard pronunciation of British English, RP. This makes it even more interesting to see what solutions were found for the translation of these varieties” (Assis Rosa 1994: 321). Podemos decir, de forma general, que los países de habla portuguesa poseen cada uno su propio concepto de lo que es la variedad que posee el prestigio social. Así, “for European Portuguese, the standard in terms of both pronunciation and dialect is identified “as variedades faladas pelas camadas cultas das regiões de Lisboa e de Coimbra” (“the varieties spoken by the cultured classes of the regions of Lisbon and Coimbra”) (Ferreira *et al.* 1996: 484). Pero, cabe resaltar, este estándar no es aplicable fuera de las fronteras portuguesas. De hecho, las traducciones realizadas en Brasil no siguen esta variedad, pues dicha nación posee también sus propias variedades prestigiosas de la lengua portuguesa, claramente diferenciadas de la anterior.

Con esto en mente, podemos establecer como norma que la variedad prestigiosa de la lengua portuguesa es aquella que sigue con total regularidad las pautas y características del portugués más culto, esto es, aquel que es utilizado en las obras literarias del momento. De hecho, es el portugués que se corresponde con la lengua escrita y hablada por las clases más educadas de las capitales de cada país. Así, en Portugal corresponde al portugués de Lisboa, mientras que en Brasil corresponde al portugués de Río de Janeiro (capital del país desde 1808 hasta 1960, cuando fue trasladada a Brasilia).

En lo referente al habla del Prof. Higgins, las diferencias gramaticales<sup>14</sup> que encontramos entre las traducciones de *Pygmalion* analizadas son exclusivamente de carácter nacional, esto es, mientras en Portugal utilizan la norma portuguesa, en Brasil utilizan la brasileña. Las diferencias entre

---

14. Obviamente, a nivel léxico también es posible encontrar diferencias entre las traducciones realizadas en Brasil y en Portugal, pero eso es algo que consideramos común a cualquier otra lengua internacional, por lo que no juzgamos adecuado profundizar más en ello.

ambas son fácilmente perceptibles por cualquier hablante de la lengua, y se limitan a cuestiones genéricas como la colocación o ausencia del artículo determinado antes del adjetivo posesivo o la colocación enclítica o proclítica de los pronombres átonos, como en *Sua mãe* (PB) / *A sua mãe* (PP) y *Lhe mandou* (PB) / *Mandou-lhe* (PP).

## 5.2. Análisis

Como ya dijimos, las actitudes mostradas por los traductores de las seis ediciones de *Pygmalion* analizadas en el presente trabajo muestran con claridad que en la lengua portuguesa no existe una variedad que pueda ser considerada unánimemente como portadora del mayor prestigio social, por lo que cada país se limita a considerar como tal a la variedad utilizada por las clases más cultas y educadas de su capital.

Donde los traductores sí deben mostrar su actitud personal hacia la variación lingüística es en la traducción del habla de Eliza Doolittle. Tal y como ocurre con la variedad prestigiosa, en portugués tampoco existe una variedad que pueda ser considerada, de manera generalizada, como estigmatizada:

De facto, na nossa língua não existe nenhum falar que seja tão comunicativo na sua difícil inteligibilidade, nem que seja do mesmo modo aceite como susceptível de acarretar discriminação social, ou pelo menos grave preconceito (Moser 1984: 223).

Las actitudes mostradas por los traductores muestran que no existe en la lengua portuguesa ninguna variedad, ya sea dialectal o diastrática, que sea unánimemente considerada como estigmatizada, por lo que cada traductor se ve obligado a buscar en su repertorio cuáles serían las características lingüísticas que consideraría como propias de una persona de bajo nivel educativo. En general, podemos considerar que se entiende como tal al habla que reproduce características lingüísticas propias de la oralidad de las clases más bajas, alejadas de las convenciones de la lengua escrita, por lo que es visto como un “dialecto empobrecido, que, tendo abandonado a língua escrita, convive apenas com as manifestações orais” (Cintra & Cunha 1984: 4).

Pocos traductores hablan abiertamente sobre esta cuestión, pero las palabras que escribe en el prólogo Fernando de Mello Moser, quien tradujera la versión portuguesa de 1972, son bastante esclarecedoras:

As particularidades dialectais do *cockney*, que o autor explora amplamente nesta peça, não possuem correspondência sistemática na nossa língua, sob o aspecto fonético, embora seja possível encontrar semelhanças parciais em determinados falares da Metrópole e das Ilhas Adjacentes. Dada, porém, a necessidade de um critério uniforme, coerente e inteligível para a maioria dos leitores, o tradutor preferiu, para a linguagem de Eliza Doolittle e das restantes personagens do seu meio, recorrer a uma modalidade coloquial da língua portuguesa, que, à semelhança do original, exprimisse distância social, mais do que regionalismo” (Shaw 1972: 15).

La característica común que posee el habla de Eliza Doolittle en las seis ediciones analizadas es el amplio surtido de alteraciones vocálicas y consonánticas que realiza en todo tipo de palabras: (PP1) *Ora deixe lá ver o que escreveu...* / *Dous ramos de violetas botadas p'rá lama!*; (PP2) *Atão, pra que é que vossemecê se pôs a 'screver o que eu dezia? / Se num m'agradar, num fico cá, pois atão. E num consinto que ninguém me bata. Eu num pedi pra ir ao palácio ...*; (PP3) *Sei tão bem como vossemecê canto custam umas lições! / ... numa loja de flores imbez de ser bendedeira numa esquina ...* y (PB1) *Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle?*; (PB2) *Dirvagá cum a loça, Ferderico. Num inxerga não, hõmi? / Qui inducação, qui modos, nossa sinhora. Cincos burquês de mangnólias artolados na lama* y (PB3) *Qui topera, esse Ferderico, num é? E, pra piorá, uma vaca braba, derrubando tudo aqui qui encontra pela frenti! I agora? / A madama bem que puderia tê dado mior inducação pr'ele, num, é, não?*

También comparten estas seis ediciones el caracterizar el habla de Eliza como omisora de los más variados fonemas, de nuevo en casi todo tipo de palabras: (PP1) *Dous ramos de violetas botadas p'rá lama!*; (PP2) *Atão, pra que é que vossemecê se pôs a 'screver o que eu dezia? / Pois o qu'eu disse é verdade;* (PP3) *Sei tão bem como vossemecê canto custam umas lições! / Eu sou tão séria como calquer senhora* y (PB1) *E vou pagá, não pense que não / ...tá aprendendo francês...*; (PB2) *Mãe boa, hein, qui insina êssis modus prum filho; bota as fror tudo no artolero i corri sim nim pagá. A madama vai pagá. A madama vai pagá meus prijuízo? / Quim é qui tá enganano a sinhora? Chamei êli di Fredinho ô di Carlinho cumu si farla prum istranho quano si qué sê argradávi* y (PB3) *Oia pr'onde anda, seu mané! / Que vô fazê? As flô tudo esbagaçada. E agora? Como vô rancar grana dos granfa?*

Una de las diferencias que encontramos entre las ediciones portuguesas y brasileñas es que en las segundas los traductores adjudican a Eliza Doolittle errores de concordancia gramatical de número, característica que no hemos encontrado en ninguna de las ediciones portuguesas analizadas: (PB2) *A madama vai pagá meus prejuízo? / Tenho direito di vendê minhas fror onde quizê, a num sê na carçada* y (PB3) *As flô tudo esbagaçada / Bem, pra cumeçá, podia pagá meus prejuízo. A madama vai pagá us meus prejuízo?*

Pero la característica diferenciadora más destacable entre las ediciones portuguesas y brasileñas radica en el plano léxico. Por un lado, las primeras adjudican a Eliza algunas palabras o expresiones que podríamos considerar como no estándar o espontáneas, tales como en (PP2) ... inda ter de grammar sustos e enxovalhos y en (PP3) Oraíssa! Sin embargo, es en las ediciones brasileñas donde abunda el recurso a tales palabras y expresiones, bien agramaticales, bien espontáneas, bien propias de jergas de colectivos de clase social baja, para caracterizar el habla inculta de Eliza: (PB1) *Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle? / O danado caiu em cima de mim, me esmolambou com as flôres e deu o pira;* (PB2) *Poucha! Compra uma fror di mim, Coronér* y (PB3) *Oia pr'onde anda, seu mané! / Como vô rancar grana dos granfa? / Não pesco neca! / Tu não me tapeia no preço, não.*

## 6. Autocorrecciones, correcciones lingüísticas y comentarios metalingüísticos

Hacia el final de la obra, la actitud lingüística de Eliza frente a su propia habla es muy diferente a la del primer acto. Ya no se trata de una persona que habla sin prejuicios su variedad, como lo hacía cuando vendía flores en Covent Garden, ni de una persona que quiere aprender una variedad que considera prestigiosa. Ahora, Eliza, después de haber asistido a las clases de Higgins, es consciente de su forma de hablar y se autocorrigie. Tal es lo que sucede en la trad. F.M., cuando dice: *Pero no soy el polvo que usted pisa. Lo qu'he hecho... (Corrigiéndose.) Lo que he hecho no lo hice por los vestidos y los taxis.*

Sin embargo, si bien Eliza se autocorrigie en esa ocasión, no permite que Higgins la corrija. Es dueña de su habla y Higgins ya no es su profesor, ya no tiene poder sobre ella. En el Acto 5, en la trad. de J.B. se lee:

Elisa (mirándole fieramente): ¿Casarme yo con Pickering? ¡Ni que me hubiese vuelto demente!

Higgins (con suavidad): ¡Demente?

Elisa: (perdiendo la paciencia y levantándose): Hablo como me da la gana.

Ya no es usted mi profesor.

En la *trad. F.M.* también Higgins corrige a Eliza en el Acto 5. Esta vez la corrección se da en el plano sintáctico:

Eliza: Y está más cerca de mi edad de que él ...

Higgins (dulcemente): Que él, no “de que él”

Liza (irritada): ¡Hablaré como se me ocurra! ¡Ya no es mi maestro!

En la traducción portuguesa PP2, la corrección sintáctica que realiza el Prof. Higgins también existe, aunque el texto incluya frases bien diferentes:

*Liza (voltando-se para ele, furibunda): Eu não casava consigo, se me pedisse; e está mais perto da minha idade do que ó que ele está.*

*Higgins (mansinho): Do que ele está; não do que ó que ele está.*

*Liza (descontrolando-se e erguendo-se): Falo como me apetecer. Já não é meu professor.*

En la traducción PB2, la corrección que realiza el Prof. Higgins (que en el texto adopta el nombre de Henrique Mascarenhas, como ya dijimos) es la siguiente:

*Elisa (voltando-se e fitando-o com ar bravo): Nem com você eu me casaria, mesmo que você me pedisse. E, no entanto, a diferença de idade entre nós é bem menos grande.*

*Henrique (delicadamente): Menor, e não “menos grande”.*

*Elisa (perdendo a paciência e levantando-se): Eu falo como quiser. Você já não é mais meu professor.*

Lo que tienen en común todas estas correcciones es la reacción que despiertan en Eliza. Su actitud frente a la lengua y frente a Higgins es de independencia: ella habla como quiere, y no como Higgins le dice que tiene que hablar. Ya no es la Eliza “obediente” que conocemos, ya no repite las correcciones que le hace Higgins, como si estuviera en una clase de lengua. Recuérdese, por ejemplo, que en la *trad. F.M.*, cuando Eliza había pronunciado *qu’esah pantuflas*, Higgins la había corregido diciendo *Que esas pantuflas* y Eliza había repetido *con amarga sumisión*, según consta en la obra: *Que esas pantuflas*. Algo similar había ocurrido en la *trad. J.B.*: Eliza usa la apócope *pa* en *pa usted*, Higgins reacciona – *con voz de trueno* –, *Para usted* y Eliza, de

manera casi dócil responde repitiendo lo que dice Higgins: *Para usted*. Al final de la obra, Eliza no permite que se le corrija y mucho menos repite lo que se le corrige como si fuera una menor que obedece a su profesor. En la medida en que cambia su actitud hacia Higgins cambia su actitud frente a la lengua, y viceversa.

Por otra parte, hay un comentario metalingüístico, al final de la obra, que brinda información sobre una actitud lingüística explícita: el habla prestigiosa se asocia con el habla de la realeza. En la *trad. F.M.*, Eliza afirma en el final de la obra: *Una anciana acaba de decirme que hablo exactamente como la reina Victoria*. En la traducción portuguesa PP2, encontramos la misma asociación, es decir, la misma actitud lingüística al respecto, ya que la frase que dice Eliza fue traducida de la misma forma: *Uma senhora de idade acabou de dizer-me que falo exactamente como falava a rainha Vitória*. El objetivo de Higgins, que Eliza hable el inglés de la reina, ha sido alcanzado. Pero en el proceso, Eliza aprendió mucho más que una variedad prestigiosa de una lengua: aprendió a rechazar a la persona que se la había enseñado.

## 7. Consideraciones finales

El estudio de las traducciones de *Pygmalion* nos ha permitido ver qué actitudes lingüísticas existen en las elecciones de las variedades del español y del portugués que representan a un personaje culto, el Prof. Higgins, y a un personaje de origen popular, Eliza. Los traductores, o quienes han adaptado la famosa obra de Bernard Shaw, han debido optar por una variedad de español y de portugués que consideran alta y por una variedad que consideran baja. Vimos, en primer lugar, que hay un relativo consenso en la elección de la primera pero no en la segunda, tanto en español como en portugués.

En muchos casos para traducir el habla estigmatizada, la de Eliza, no se recurre a una variedad en sí misma sino a un conjunto de rasgos asociados a una variedad no estándar. La elección de ese conjunto de rasgos es una manifestación de las actitudes lingüísticas del traductor frente a esas características subestándares. Se generará cierta complicidad con el público que verá en ese conjunto de rasgos un habla verosímil y representativa de los estratos bajos.

En definitiva, como dicen Hatim y Mason (1995: 61), “el objetivo será poner de manifiesto la ‘estigmatización’ sociolingüística del usuario, no necesariamente por el expediente de seleccionar una variedad regional en concreto, sino recurriendo a modificaciones en el estándar”.

Los traductores al español y al portugués subestándar optan por hacer alteraciones en diferentes niveles lingüísticos. La mayoría se vincula con los planos fonético y léxico, a los que se les atribuye claros marcadores sociolingüísticos, fácilmente identificables por la audiencia. Los rasgos subestándares del nivel sintáctico y morfológico tienen un papel menor.

Las elecciones que Shaw hizo al caracterizar lingüísticamente a sus personajes responden a la fuerte estratificación del inglés británico de su época. Como se sabe, el tipo de estratificación del español y del portugués es distinta: en estas lenguas romances no existe el concepto de RP y la distancia entre las variedades alta y baja no se da de la manera en que se da entre la RP y el *cockney*. Las lenguas de los sectores bajos no son identificadas necesariamente como una variedad, ni tienen un nombre. Pero sí son nombrados sus rasgos, como por ejemplo, “comerse la -s”, rasgos que atraviesan el habla de Eliza en todas las traducciones al español. En las traducciones al portugués, uno de los rasgos comunes del habla de Eliza podría considerarse similar, pues consiste también en la pérdida de sonidos, en particular, en la supresión de vocales e incluso sílabas completas, tal como ocurre en *tá* (en lugar de *está*), que es un rasgo considerado como puramente oral y fuera del registro culto tanto en Portugal como en Brasil.

En español y portugués el prestigio lingüístico está asociado, muchas veces, a variedades geográficas. Así, el español de Madrid se considera más prestigioso que el de Andalucía. Por eso, la versión peninsular combina el habla madrileña del Prof. Higgins con el habla con características andaluzas de Eliza. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esos rasgos que se identifican como andaluces también se identifican con los estratos bajos de Madrid. En este sentido, para describir lo no estándar se elige una variedad diastrática que comparte muchos rasgos con la variedad diatópica andaluza. Además, esa variedad, en el teatro madrileño, tiene una identidad propia; el cheli, habla “inventada” originariamente por Carlos Arniches. En lo que respecta a las traducciones al portugués, la variedad considerada como más prestigiosa corresponde, igualmente, a la propia de las clases cultas de la

capital, como es el caso de Lisboa, en las traducciones portuguesas, o de la histórica capital Río de Janeiro, en el caso de las traducciones brasileñas.

Por otra parte, vale la pena recordar que no necesariamente se eligen variedades del español americano para caracterizar a los personajes de Shaw, aun en las versiones de *Pygmalion* que se han traducido en Hispanoamérica. La variedad prestigiosa suele ser la madrileña, más allá del origen de la traducción. Es más, en una de las adaptaciones que hemos visto, la variedad de prestigio es la madrileña y la variedad estigmatizada es la de hablantes de una variedad no estándar de Buenos Aires. Conviven, así, en el teatro, dos variedades que no coexisten en ninguna geografía. En lo referente a las traducciones al portugués analizadas, aquí sí se eligen variedades nacionales propias en cada caso, por lo que la situación de prestigio lingüístico de cada variedad puede considerarse bastante diferente, tal y como indicamos anteriormente.

Cada uno de los traductores de Shaw ha caracterizado algunos de sus personajes de una forma muy personal y completamente diferente de la caracterización que les dio este, lo que supone una extralimitación de su papel. El más destacado de todos ellos es, sin lugar a dudas, Miroel Silveira, quien no sólo tradujo, sino adaptó la obra para que tuviese lugar en la ciudad de Río de Janeiro, adaptando también los nombres de todos los personajes de la misma. Y más aún, puesto que llegó incluso a eliminar escenas (como la última del Acto III), y a poner en boca de los personajes frases e intervenciones que no existían en el original y, cabe mencionar, tampoco en ninguna de las traducciones conocidas.

Futuros estudios de traducciones a otras lenguas podrán contribuir a la cuestión de las actitudes lingüísticas que subyacen a otras traducciones de *Pygmalion*. Podrán estudiar si los traductores apelan a variedades en concreto o si adoptan criterios individuales e incluso diferentes. Así, quedarán de manifiesto sus actitudes lingüísticas al representar lo que consideran estándar y lo que consideran no estándar, lo lingüísticamente prestigioso y lo estigmatizado. De esta manera, se podrá seguir ahondando en la compleja relación entre actitudes, variedades de prestigio, variedades estigmatizadas, teatro y sociedad.

## Referencias bibliográficas

- ASSIS ROSA, Alexandra. (1994) "The Centre and the Edges. Linguistic Variation and Subtitling Pygmalion into Portuguese." En: Vandaele, Jeroen (ed.) *Translation and the (Re) Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies*. Lovaina: Leuven Research Center for Translation, pp. 317-338.
- BADWAN, Khawla. (2021) "Unmooring language for social justice: Young people talking about language in place in Manchester, UK." *Critical Inquiry in Language Studies* 18:2, pp. 153-173.
- BAUS, Cristina; Phil McAleer, Katherine Marcoux, Pascal Belin & Albert Costa. (2019) "Forming social impressions from voices in native and foreign languages." *Scientific Reports* 9, 414. DOI: 10.1038/s41598-018-36518-6.
- BEARDSMORE, Hugo B. (1970) "A sociolinguistic interpretation of Pygmalion." *English Studies* 60, pp. 712-719.
- BERNSTEIN, Basil B. (1974) "Social class, language and socialisation." En: Abramson, Arthur S. (ed.) 1974. *Linguistics and adjacent arts and sciences*. Berlín: De Gruyter Mouton, pp. 1545-1562. DOI: 10.1515/9783110811278-003.
- CIANCIA, Carmen. (2023) "Social Class and Phonological Variation: The Case of T-Glottaling in Cockney." En: Ortu, Claudia & Francesco Bachis (eds.) 2023. *Languaging Class: Reflecting on the Linguistic Articulations of Structural Inequalities*. Delaware: Vernon Press, pp. 1-28.
- CINTRA, Lindley & Celso Cunha (1984) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições Sá da Costa.
- CISNEROS PERALES, Miguel. (2023) "La acotación como estrategia de compensación en la traducción de teatro: el caso de *Pigmalión*." *Entreculturas* 13, pp. 67-77.
- COLE, Amanda & Bronwen G. Evans. (2021) "Phonetic variation and change in the Cockney Diaspora: The role of place, gender, and identity." *Language in Society* 50:5, pp. 641-665.
- COLE, Amanda & Patrycja Strycharczuk. (2022) "Dialect levelling and Cockney diphthong shift reversal in South East England: the case of the Debden Estate." *English Language & Linguistics* 26:4, pp. 621-643.
- DAN, Jiao & Li Rui. (2017) "A Study of Linguistic Behavior from the Perspective of Sociolinguistic. Taking My Fair Lady as an Example." *Studies in Linguistics and Literature* 1:2, pp. 162-170.

- FERREIRA, Manuela Barros; Ernestina Carrilho; Maria Lobo; João Saramago & Luísa Segura da Cruz. (1996) “Variação linguística: perspectiva dialectológica.” En: Faria, Isabel Hub; Emília Ribeiro Pedro; Inês Duarte & Carlos A.M. Gouveia (eds.) *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 479-502.
- FLORES, Nelson & Jonathan Rosa. (2018) “Undoing appropriateness: Raciolinguistic ideologies and language diversity in education.” *Harvard Educational Review* 88:2, pp. 149-171.
- GALLARDO, Bárbara Cristina. (2001) “Why can’t women talk like a man?: An investigation of gender in the play *Pygmalion* by Bernard Shaw. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina. Tesis de maestría inédita. Versión electrónica: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30361303.pdf>>.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2017) *Traducción y censura, traducción de dialectos las versiones al castellano de Pigmalión de George Bernard Shaw*. Leioa: Universidad del País Vasco. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/27646>>.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2018) “Translating Characters: Eliza Doolittle “Rendered” into Spanish.” *Estudios Irlandeses* 13:2, pp. 103-119.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2022) “Two Translations of a Cockney Girl in Shaw’s *Pygmalion*: The Works of Julio Broutá and Floreal Mazia.” *Shaw* 42:1, pp. 59-84. DOI: <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0059>.
- HAMED, Tamer Hamed Mohamed. (2021) “A sociolinguistic Study of George Bernard Shaw’s *Pygmalion*.” *مجلة كلية الآداب جامعة حلوان (Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Helwan)* 53:1, pp. 1-17. Versión electrónica: <[https://kgef.journals.ekb.eg/article\\_228224.html](https://kgef.journals.ekb.eg/article_228224.html)>.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1995) *Teorías de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HOLT, Johana. (2022) “La Diaria - Hablaste en capicúa, hablaste.” <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2022/6/hablaste-capicua-hablaste/>>.
- KUMAR, Tribhuwan; Abdulrhman Musabal; Mohammed Abdalgane & Mehrunnisa M. Yunus. (2022) “The Impact of Social Class on Speech and Speech Inventiveness in George Bernard Shaw’s *Pygmalion*.” *World Journal of English Language* 12:7, pp. 328-328.
- LABORDA GIL, Xavier. (2012) “El *Pigmalión* de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística.” *Lingüística en la Red* 10. Versión electrónica: <<http://hdl.handle.net/10017/24117>>.

- LIPPI-GREEN, Rosina. (2012) *English with an accent: Language, ideology, and discrimination in the United States*. Londres: Routledge.
- LO, Adrienne. (2020) "Systems, features, figures: Approaches to language and class vs. language and race." *Journal of Sociolinguistics* 24:3, pp. 293-307.
- LLUCH EDO, Laia. (2016) *Estudio de la variación lingüística y su traducción en los textos literarios: Pygmalion*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I. Trabajo final de grado. Versión electrónica: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/27646>>.
- MARTIN, James R. & Peter R. White. (2018) *The language of evaluation: Appraisal in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MOLINA MARTOS, Isabel. (2016) "Variación de la -d/ final de palabra en Madrid: ¿prestigio abierto o encubierto?" *Boletín de filología* 51:2, pp. 347-367. DOI: 10.4067/S0718-93032016000200013.
- MOSER, Fernando de Mello. (1984) "Falares e idiolectos em *Pygmalion* de George Bernard Shaw, como problemas de tradução." En: Holtus, Günter & Edgar Radtke (eds.) 1984. *Umgangssprache in der Iberomania. Festschrift für Heinz Kröll*. Tübingen: Narr, pp. 223-228.
- NALLIVEETIL, George Mathew. (2020) "Linguistic Analysis of George Bernard Shaw's *Pygmalion*." *Scholars international journal of linguistics and literature* 3:4, pp. 116-125.
- PETERSON, Elizabeth. (2019) *Making Sense of "Bad English": An introduction to language attitudes and ideologies*. Londres: Routledge.
- PILLER, Ingrid. (2020) "Language and social justice." En: Stanlaw, James (ed.) 2020. *The International Encyclopedia of linguistic anthropology*. Hoboken: Wiley Blackwell, pp. 1-7.
- PIRNAJMUDDIN, Hossein & F. Shahpoori Arani. (2010) "Pygmalion in Conversation with Pierre Bourdieu: A Sociological Perspective." *The Journal of Teaching Language Skills (JTLS)* 2:2, pp. 57-73.
- PITTS, Margaret Jane & Cindy Gallois. (2019) "Social markers in language and speech." En: *Oxford Research Encyclopedia of Psychology*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acrefore/9780190236557.013.300.
- QADHA, Adil Mohammed Hamoud. (2019) "The use of the Concept of "Language Variation" As a Stylistic Device in *Pygmalion*: Toward Socio-Stylistic Approach." *International Journal of English Linguistics* 9:5, pp. 422-429.
- RANZATO, Irene. (2019) "The Cockney persona: the London accent in characterisation and translation." *Perspectives* 27:2, pp. 235-251.

- RICKFORD, John R. & Sharese King. (2018) "Language and Linguistics on Trial: Hearing Rachel Jeantel (and other vernacular speakers) in the courtroom and beyond." *Language in Society* 47:4, pp. 559-585.
- SAAB, Andrés Leandro. (2011) "Hablar en capicúa: algunas contribuciones al idioma universal de los argentinos." *RASAL Lingüística* 1, pp. 73-98.
- SHAW, GEORGE BERNARD. (1920) *PIGMALIÓN*. TRADUCCIÓN DE JULIO BROUTÁ. MADRID: M. AGUILAR EDITOR.
- SHAW, George Bernard. (1943) *Pigmalión*. Traducción de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Hachette.
- SHAW, George Bernard. (1944) *Pigmalión y la cosa sucede*. Traducción de Julio Broutá. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- SHAW, George Bernard. (1945) *Pigmalión y la cosa sucede*. Traducción de Julio Broutá. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- SHAW, George Bernard. (1952) *Pigmalión*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Sudamericana.
- SHAW, George Bernard. (1955) *Pigmalión*. Madrid: Aguilar.
- SHAW, George Bernard. (1957) *Androcles y el león, Denegado, Pigmalión*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SHAW, George Bernard. (1962) *Pigmalião: análise da peça de Bernard Shaw, precedida da respectiva tradução portuguesa (1962)*. Traducción de Marina Lopes Prieto. Coímbra: Edição de autor.
- SHAW, George Bernard. (1964) *Pigmalião. Comédia em cinco atos*. Traducción de Miroel Silveira). Río de Janeiro: Editora Delta.
- SHAW, George Bernard. (1972) *Pigmalião. Romance em cinco actos*. Traducción de Fernando de Mello Moser). Lisboa: Edições Verbo.
- SHAW, George Bernard. (1985) *Pigmalión*. Traducción de Julio Broutá. Colombia: Seix Barral.
- SHAW, George Bernard. (1987) *Pigmalião*. Traducción de Mário de Abreu. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SHAW, George Bernard (1991) *Pigmalión*. Traducción de Juan Leita. Barcelona: Carroggio.
- SHAW, George Bernard. (2005) *Pigmaleão. Um romance em cinco atos*. Traducción de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM.
- SHAW, George Bernard. (2016) *Pigmalión*. Traducción de Miguel Cisneros Perales. Madrid: Cátedra.

SHAW, George Bernard. (2021) *Pigmalião*. Traducción de Júlio Emílio Braz. São Paulo: Ciranda Cultural Editora.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA es Profesor Titular de la Universidad de Lisboa (Portugal). Cursó la licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Granada y el doctorado en Lingüística en la Universidad de Alicante. Ha desarrollado su labor docente en varios países: Universidad de Cantón (China), Universidad de Macao (China), Universidad Internacional de Yakarta (Indonesia) y Universidad de Nottingham (Reino Unido). Es miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua y de la Academia de Ciencias de la República Dominicana. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *Demolinguística del español en Portugal* (2022) y *La enseñanza del español en China: historia, desarrollo y situación actual* (2011). Ha publicado también un amplio número de artículos en prestigiosas revistas académicas internacionales de Alemania, Chile, España, Estados Unidos, México, Reino Unido, etc. Sus líneas de investigación cubren diversos campos, de la lingüística aplicada a la dialectología y la sociolingüística.

MAGDALENA COLL es Profesora Titular del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Es Investigadora Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores y Académica de Número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Tiene una Licenciatura en Lingüística de la Universidad de la República e hizo el doctorado en la Universidad de California (Berkeley). Ha publicado libros y artículos en sus áreas de especialidad: lingüística histórica, lexicografía y lenguas en contacto. Coordina y dirige proyectos de investigación nacionales e internacionales. Fue directora del Departamento de Psico y Sociolingüística y coordinadora del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA is Professor at Universidade de Lisboa (Portugal). He completed a B.A. in Spanish Studies at Universidad de Granada and a Ph.D. in Linguistics at Universidad de Alicante. He has developed his

professional career in several countries: Guangdong University of Foreign Studies (China), University of Macau (China), International University of Jakarta (Indonesia) and the University of Nottingham (United Kingdom). He is a corresponding member of the *Academia Dominicana de la Lengua* and of the *Academia de Ciencias de la República Dominicana*. He has published several books, including: *Demolingüística del español en Portugal* (2022) and *La enseñanza del español en China: historia, desarrollo y situación actual* (2011). He has also published a large number of articles in prestigious international academic journals from Chile, Germany, Mexico, Spain, the United Kingdom, the United States, etc. His research interests cover several fields, from applied linguistics to dialectology and sociolinguistics.

MAGDALENA COLL is Professor at the Institute of Linguistics of the Faculty of Humanities and Educational Sciences at Universidad de la República in Uruguay. She is a Level II Researcher of the National System of Researchers and member of the *Academia Nacional de Letras del Uruguay*. She has a B.A. in Linguistics from Universidad de la República and completed her Ph.D. at the University of California (Berkeley). She has published books and articles in her areas of expertise: historical linguistics, lexicography and languages in contact. She coordinates and directs national and international research projects. She was director of the Department of Psycho- and Sociolinguistics and coordinator of the Institute of Linguistics of the Faculty of Humanities and Educational Sciences.

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

Alelapyena@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 maremágnum 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 repastos 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 irrepetible. 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, resultos 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*)<sup>1</sup>. 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).

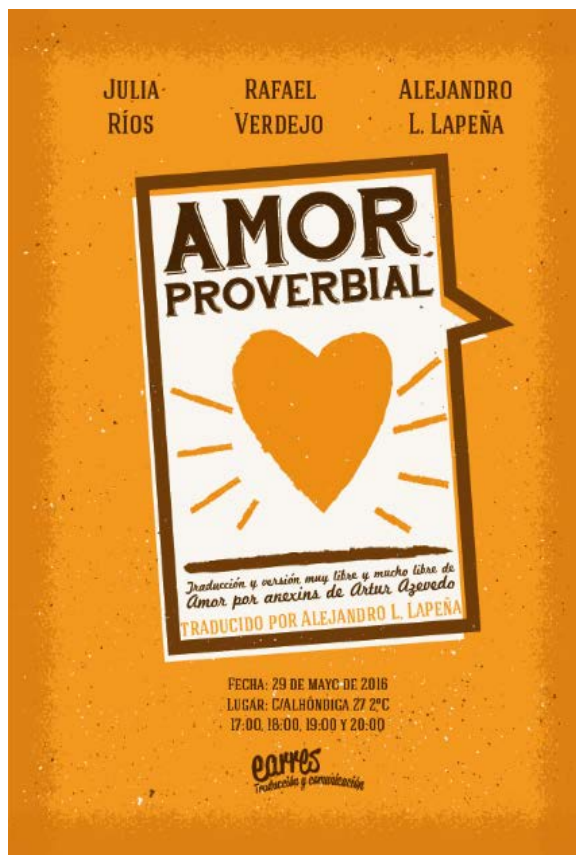


Imagen 1. Cartel de *Amor proverbial*.

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><b>Isaac.</b>- Casa de dos puertas...  <b>Isaías.</b>- ...difícil es de guardar. La ocasión la pintan calva.  <b>Isaac.</b>- Tenemos que estudiar a esta mujer: antes de que te cases...  <b>Isaías.</b>- ...mira lo que haces. Hay que mirar al futuro: para atrás ni para coger impulso.  <b>Isaac.</b>- Quien escupe al cielo le cae en la cara.  <b>Isaías.</b>- Y quien tiene cama, en ella se acuesta.  <b>Isaac.</b>- Hemos decidido casarnos, pero bien sabemos que casarse no es moco de pavo. Habrá quien diga que se nos ha pasado el arroz.  <b>Isaías.</b>- Pero más vale tarde que nunca. Al que madruga, Dios le ayuda y es verdad que no por mucho madrugar...  <b>Isaac.</b>- ...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...	<b>Isaías.</b> - Claro. El hijo de la cabra... <b>Isaac.</b> - 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?	<b>Isaac.</b> - Todos hacen leña del árbol caído. <b>Isaías.</b> - ¿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.

<b>Isaías</b>	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.
<b>Inês</b>	Não desejo enviuar de novo...		No me gustaría enviudar de nuevo tan pronto.
<b>Isaías</b>	Vaso ruim não quebra...		Bicho malo nunca muere.
<b>Inês</b>	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.
<b>Isaías</b>	Talvez façam, talvez!... Devagar se vai ao longe... [...]		Quizá lo hagan. Pasito a pasito se hace el camino... [...]
<b>Inês</b>	[...] 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.
<b>Isaías</b>	Águas passadas não movem moinhos!	<b>Isaac.</b> - 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 provérbios 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...	<b>Isaac.</b> - Pero ¿qué quiere? <b>Isaías.</b> - Mejor será que nos callemos, 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!	<b>Isaac.</b> - Pero aún no hemos entrado en harina. Aquellos los dijimos queriendo. <b>Isaías.</b> - ¡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 provokes, no me provokes.
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:

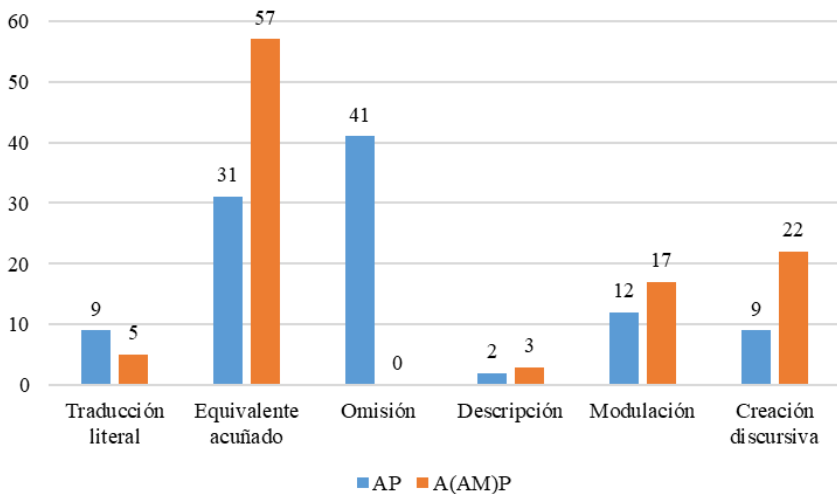


Imagen 3. Técnicas utilizadas en las traducciones de *Amor por anexins*.

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](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. Doblarje 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.

Recibido / Received: 15/06/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.08>

Para citar este artículo / To cite this article:

MISIOU, Vasiliki. (2025) "Who's afraid of Caryl Churchill's *Top Girls*? Marietta Rialde and 'feminist' theatre in translation in 1980s Greece." In: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 231-258.

## WHO'S AFRAID OF CARYL CHURCHILL'S *TOP GIRLS*? MARIETTA RIALDE AND "FEMINIST" THEATRE IN TRANSLATION IN 1980S GREECE

VASILIKI MISIOU

[vmisiou@enl.auth.gr](mailto:vmisiou@enl.auth.gr)

Aristotle University of Thessaloniki

<https://orcid.org/0000-0001-6985-2509>

### Abstract

Marietta Rialde, the "enfant terrible" of the Greek theatre world (Steen 2015: 42), was a feminist stage director, leading actress, playwright, and translator. One of the few women in the male-dominated Greek theatre of the 1960s–1980s, Rialde ran her own Experimental Theatre, acted, translated and wrote plays which address women's and gender issues. When in 1984 she decided to direct and stage Caryl Churchill's *Top Girls* (1983), in a translation by Marlena Georgiadi, she hit the headlines sparking heated debate. This essay shows that both Rialde and Georgiadi saw theatre translation as a social, political and activist praxis. Drawing on paratextual materials and the critical reception of this first Greek translation and staging of *Top Girls*, this article aims to discuss the contribution of theatre translation in Greece to placing feminism on the agenda and raising awareness in the pursuit of equity for women in a changing social landscape.

**Keywords:** Theatre translation. Feminism. *Top Girls*. Marietta Rialde. Critical reception.

### Resumen

Marietta Rialde, la "enfant terrible" del mundo del teatro griego (Steen 2015: 42), fue una directora de escena, actriz, dramaturga y traductora feminista. Rialde, una



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/>.

de las pocas mujeres en el panorama teatral griego dominado por los hombres de las décadas de 1960 y 1980, dirigió su propio Teatro Experimental, actuó ella misma, tradujo y escribió obras que abordan cuestiones de género y de mujeres. Cuando decidió dirigir y montar *Top Girls* (1983) de Caryl Churchill, en una traducción de Marlena Georgiadi, apareció en los titulares provocando un acalorado debate. El estudio muestra que tanto Rialde como Georgiadi vieron la traducción teatral como una praxis social, política y activista. En una primera exploración de los elementos paratextuales y de la recepción crítica de esta traducción y puesta en escena griega de *Top Girls*, este artículo tiene como objetivo discutir la contribución de la traducción teatral en Grecia para poner el feminismo en la agenda pública y generar conciencia en la búsqueda de la equidad en un panorama social cambiante.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Feminismo. *Top Girls*. Marietta Rialde. Recepción crítica.

## 1. Introduction

Theatre translation has drawn scholarly attention largely thanks to the pioneering contributions made by Susan Bassnett, Ortrun Zuber-Skerritt, David Johnston, and Sirkku Aaltonen, who were among the first to cast light on the interdisciplinary relations between theatre and translation (Misiou & Kostopoulou 2023: 1). Despite the conflicting opinions expressed over certain notions relating to translation and the stage realization of the playtext (Bigliuzzi, Kofler & Ambrosi 2013: 1-27), what has remained unchanged is the view of translation as being in a fundamentally dialogical relationship with performance and of translators as participating within a collaborative group of practitioners, involved in the “re-making” (Johnston 2013: 367) of the text. In this context, this essay discusses theatre translation in 1980s Greece focusing on the staging of Caryl Churchill’s *Top Girls* by Marietta Rialde in a translation by Marlena Georgiadi. Like theatre which was a neglected area in translation studies (Bassnett 1991: 99), the work of Greek women theatre practitioners, especially through the prism of translation, has also been under-studied.

As Savas Patsalidis, a major theatre studies scholar and critic, has stressed, despite the fact that there have been:

active Greek women dramatists, choreographers, and designers since 1960, only a handful of scholars have examined their work and their

contribution to the development of Greek dramatic literature and theatrical practice (Patsalidis 1996: 85).

Some thirty years later, no significant change has been seen in the study of Greek women playwrights, directors, and theatre translators, and the same is true for Marietta Rialde, whose work remains largely underexplored in spite of the fact that she is an important figure in modern Greek dramaturgy, notably in the late 1960s and 1970s.

Greece was facing crises in the 1960s and 1970s, shaken by clashes and unrest on multiple fronts. The July Apostasy of 1965, which led to the Regime of the Colonels, that is the military coup d' état in 1967, and the assassination of Grigorios Lambrakis<sup>1</sup> in Thessaloniki in 1963, are some of the events that had a profound impact on Greek society. This period, with 1967 being the culmination of the decade's politics, brought with it winds of change through the greater political consciousness in young people wanting to transform society. It was in this context that Rialde took on the artistic direction of the Experimental Stage-Pocket Theatre in Athens, in 1962. A study of the theatre programmes of the Experimental Theatre, as it was also known, reveals that Rialde wished to introduce the Athenian audience to contemporary avant-garde theatre, as produced in the USA, the UK, Austria, France, Norway, Sweden, Türkiye, and in Greece (Steen 2015; Stamatopoulou 2017; Chrysanthopoulos 2022). She was determined to turn her Experimental Theatre into a space for deliberation, where Greek theatre-goers could come into contact with new ideas. She wanted it to embrace and shed light on new voices and new forms reinforcing the development of contemporary Greek theatre. As van Steen (2015: 139) contends, it was Rialde's wish to "deconstruct the hierarchies of the male establishment and of the conformist spectacle culture." Rialde believed theatre could effect social change and she invested in the "new", especially after having experienced the impact of the seven-year military dictatorship (1967-1974) on Greek theatre and consequently on its audience.

---

1. Lambrakis was a left-wing deputy of the United Democratic Left, the only legal left-wing political party in the country after the Greek Civil War of 1946-1949 and until the fall of the military junta.

According to Rialde, Greek theatre was “severely damaged” mainly due to censorship and the propaganda enforced (Rialde 1974: 39). As she maintains, the censorship imposed by the colonels on theatre productions during the period of the junta, with its legacy of oppression, led to a ban on the staging of American and European plays under the pretext of their demoralizing effect that threatened to undermine the very essence of Greek society. American and European plays were considered by the military government as resonating with anarchism and this belief resulted in the Greek audience being deprived of quality theatre (Rialde 1974: 39). Yet, for Rialde, both the theatre and those who work at and for the theatre are “political by nature”; otherwise, they “cannot serve their multiple purposes” (*ibid.*: 39-40). She refused to compromise and reinforce dominant ideologies, choosing instead to defy censors and:

militat[e] against Greek society [...] target[ing] the petit-bourgeois speculators, their hypocritical morals, and their desires for comfort and social ascent. Her theater’s defying stance, however, ultimately aimed at empowering actors and viewers alike (Steen 2015: 140).

Rialde selected plays – others’ and her own – to “shape and validate radical ideologies” (*ibid.*), which was easier for her to do after the collapse of the dictatorship in 1974. The time was ripe then for women artists to adopt a more radical discourse and to openly ask for reforms such as the legalization of abortion, equal pay for equal work etc. that would contribute to better conditions for women. All discussion of feminist theory stifled by the dictatorship emerged again after the fall of the colonels within the context of progressive politics. Although it became clear that the conservative Greek government was not willing to rectify most, let alone all, forms of discrimination against women, Rialde along with those few women playwrights who were still active at the time (Liberaki, Zografou, Iakovidou, Alexiou, Anagnostaki, Mitropoulou, Vergou, and Hatzopoulou-Karavia) was involved in the feminist movement, convinced of the necessity for new narratives. As underlined by Patsalidis (1996: 89), “the plays written and produced in the 1970s are certainly more outspoken on issues of gender equality and women’s rights.” There were playwrights who wished to portray female characters willing to go against traditional, patriarchal values, and conventions regarding women’s role in marriage, in the family,

and in life. They were determined to seek fulfilment in a place where a career and a sisterhood of women would be a reality. Such was the case of Marietta Rialde.

Inspired by feminist ideas, Rialde was encouraged “towards a political understanding” of how she and her peers “had been either oppressively positioned, or completely left out of, the ‘malestream’ of social, cultural and political activity” (Aston 1999: 5). By the time she became the first woman director to stage performances at the National Theatre of Greece (50 years after its founding), Rialde’s personal and professional experiences had shaped her agenda. She wanted to train the Greek audience in new ways of theatre reception while building at the same time a new female theatre language. In the early 1980s, there were radical legislative changes that improved, or aimed to improve women’s position in the family, work, and society. After the emergence of various women’s groups, the first feminist marches in Athens, and the appearance of the Women’s Coordinating Action Committee, the creation of the so-called Autonomous Women’s Space was a fact. In this context, Rialde directed Caryl Churchill’s *Top Girls* aiming at empowering through theatre not only the audience, but also women more generally through challenging norms and practices. This may account for the criticism, harsh in some cases, directed at her which will be explored below.

## 2. Caryl Churchill’s *Top Girls*: Negotiating feminism and representation

Before delving into Rialde’s views on her collaboration with the National Theatre of Greece, which are intimately related to the feminist concerns she voiced over women’s position in theatre and society in general, and before discussing the critical response to Rialde’s staging and Georgiadi’s translation of *Top Girls*, it is worth presenting some key information about *Top Girls*, “a major work”, as labelled by Elaine Aston (2003: 20), “in the context of contemporary feminist theatre and in the broader context of the contemporary English stage.”

*Top Girls* was written by Caryl Churchill in 1981 and was first performed at London’s Royal Court Theatre in 1982. The play was, in a way, her response to Margaret Thatcher’s election as the first woman Prime

Minister in the United Kingdom and her tenure. Thatcher rejected feminism, used patriarchal rhetoric (Tusscher 1986), privatized public industries and described unemployed people as “caring about drool and drivell” (Thatcher 1987). Unsurprisingly, *Top Girls*, “now one of the most canonical works of the 1980s” (Milling 2012: 77), is sometimes referred to as Churchill’s “Thatcher play” (Luckhurst 2014: 85). As Beatrix Campbell (1987: 233-247) notes, Thatcher used “womanhood merely as a helpful device” – she “wore” femininity, but she “admired” masculinity (*ibid.*: 243). In an interview Churchill gave to John Simon, she clarified that it was Thatcher’s stance towards women and feminism that inspired her to write *Top Girls* (Simon 1983: 126). Through her critique of Thatcher and her government, Churchill scrutinizes the role of women throughout history. Focusing on women and feminism, and specially on women who want to succeed in business, Churchill raises in *Top Girls* several questions about women’s sacrifices in order to do so. The play begins with Marlene, the protagonist, dining with other women from history and fiction who have defied convention, sometimes suffering harsh consequences. These women, all Marlene’s dinner guests, are Pope Joan (a woman who disguised herself as a man, became Pope and allegedly reigned from 854 to 856), Isabella Bird (a Victorian traveller), Lady Nijo (a Japanese courtesan who became a Buddhist nun), Dull Gret (a figure from a Brueghel painting) and Patient Griselda (the obedient wife from Chaucer’s ‘The Clerk’s Tale’ in *The Canterbury Tales*).

In Act I, Marlene, a former member of the rural, working-class community, celebrates her promotion to managing director at the *Top Girls* employment agency. In Act II, the audience sees Marlene at her office in London and at the same time learns about Angie, her abandoned daughter that Joyce, Marlene’s sister, raises as her own child. It is in this act that Churchill reveals Marlene’s determination to succeed and not let herself become invisible again, even if this means that her daughter and sister will not be part of her new life. Act III invites the audience to follow Marlene in her attempt to reconstruct her life and it takes place a year before her promotion. The play challenges societal expectations of women, particularly with regards to the role of the mother, placing emphasis on gender and class oppression while exploring women’s issues through an intersectional

lens. Marlene's path to success is used by Churchill to criticize bourgeois values from a socialist feminist perspective given that the play's protagonist does not care about the weak and powerless for she has trodden a long, thorny path to be(come) successful. But then? Is this a feminist victory? Churchill urges readers and the audience alike to ask: "Does freedom and feminism consist of aggressively adopting the very values that have for centuries oppressed your sex?" (Nightingale 1982: 27).

*Top Girls* was first performed three years after Thatcher came to power and a year before she was re-elected for a second term of office. However, Churchill believed that Thatcher's right-wing politics did not favour the majority of women and as a self-described feminist-socialist she made it clear in another interview that her writing was spawned by Thatcher and her politics because Thatcher "may be a woman, but she isn't a sister, she may be a sister, but she isn't a comrade. And, in fact, things have got much worse for women under Thatcher" (Betsko & Koenig 1987: 82). Shelagh Stephenson asserts that with *Top Girls* Caryl Churchill "hacked out a path for a whole generation of female playwrights" (in Aston 2003: 20), and this is also true for Rialde, who "loved" this play and fervently supported its staging for the Greek audience (Rialde 1983: 6), as will be seen below. It enabled her to raise women's issues and needs from a feminist and woman-centred perspective, making them part of public discourse.

### 2.1. Greek "*Top Girls*" being front stage

*Top Girls* was the first play Rialde staged upon taking the role of director for the National Theatre of Greece. This decision cannot be considered accidental based on the information shared so far – both about Rialde herself, and about Caryl Churchill and her play. *Top Girls*, an experimental play with the technique of overlapping dialogue, its non-linear narrative structure, and multiple role casting (there are sixteen roles for women often played by seven women actors), mirrors Churchill's wish to draw attention to capitalist patriarchal society and women's oppression, as well as her desire to empower audiences. Rialde's intention was similar to that of Churchill. The emphasis was on women, and on women's struggle for greater equality not

only in the workplace but in all aspects of life. During a press conference, on December 16, 1983, Rialde declared:

A few years ago, we, young directors, playwrights and actors, could not even think of ourselves walking through the door of the National Theatre of Greece which is dominated by old men. The new management has decided to give the opportunity not only to young artists but also to women to present their work. The proposal I received from the National Theatre was very tempting and I accepted it straight away (Rialde 1983: 6).<sup>2</sup>

She did not hesitate to target her criticism at the male-dominated management of the National Theatre, pointing out the restrictions and challenges women and young artists had to face. Rialde then explained why she decided to accept the proposal:

On the one hand, there was an extremely interesting play which is about women, and its poetry and craziness suited me. On the other hand, I didn't expect the proposal and I felt important knowing that I would direct at this theatre, which has been praised by so many brilliant artists and its productions have been well organized; something that non-state theatre can never boast about.

[...] I have found myself surrounded by seven determined and talented women who work with passion non-stop.

We all love and are enticed by the play, the title of which is "Successful Women"<sup>3</sup> ... [sic] It is of course an ironic title because there are no successful women who have not paid a high price for their success (*ibid.*).

This comment by Rialde on women's determination, passion, talent and professionalism is seen as a means of dispelling long-held prejudices against women whose position in Greek society had been affected by the male doctrine that a woman's place is at home (Igglesi 1990: 250-251). Living in a traditional, conservative society women were not able to break free from the model imposed upon them and engage with a dynamic feminist agenda that would include, among others, the demand for equal rights at work and equal opportunities. For most of the twentieth century, certainly up until the 1980s, Greek women were treated as guardians of the home, expected

---

2. All translations from Greek into English are by the author unless otherwise specified.

3. *Top Girls* was rendered as Πετυχημένες Γυναίκες 'Successful Women' in Greek.

to perform the role of mother and wife. Being dependent on men financially and socially increased their vulnerability and deprived them of access to political and societal power. Unsurprisingly, Greek women remained at the margins of society, impacted by the gender hierarchy of their own culture and when they attempted to enter male-dominated territories, they were met with disdain. This is why Rialde touched upon the consequences women have to suffer while struggling to succeed in life but also why she decided, in the last part of her address to the audience (her speech was included in the programme of the performances), to privilege what seems to be a more moderate form of feminism:

The issues raised are equally important to both women and men. Viewers will feel relief after watching these seven women on stage. They are able to change their lives as opposed to the heroines who are trapped and cannot see clearly through their circumstances (Rialde 1983: 6).

Here, however, Rialde simply plays by the rules of the dominant patriarchal Greek theatre world and society, which in the early 1980s prioritized the needs of "the people", that is the nation. In that political climate, women's needs were equated with the wider demands of the Greek people, and women's issues as well as women's potential were overlooked, which is why Rialde wanted to emphasize the contribution of empowered individual women like herself:

[...] I hope the National Theatre will open its doors to all young artists and I believe that the New Stage belongs to them.

I myself have contributed to its creation. Ever since I started running my Experimental Theatre I have engaged in conversation with brilliant theatre teachers – Terzakis, Katrakis, Skarimbis – and we have stressed the need for a breeding ground for young artists that would work for our National Theatre.

The New Stage was built but it deviated from the right path [...] it is high time it was given to those for whom it was built in the first place (*ibid.*).

Marlena Georgiadi, the translator of *Top Girls* into Greek, shared similar views about Churchill's writing and her personality, and about its feminist agenda highlighting men's discrimination against women. In her note to the audience, a significant peritext accompanying the programme together

with other important information about the performance (its cast, its set and costume designer, its music designer, etc.), Georgiadi underlines that:

“Successful Women” is an intensely feminist play which established Churchill as one of the most progressive, original and exciting playwrights of our era. [...] it presents through a multifaceted lens the feminist issue: how can women who aspire to succeed and make a career survive in a world made for men without losing themselves? And how much courage and strength do they need to have in order to break free from what is accepted? (Georgiadi 1983: 15).

Georgiadi’s feminist and political agenda is also reflected in her choice to focus on and describe the first scene and first act of the play, highlighting once again that this play invites the audience to see women’s issues, struggles, and subjectivity along with the dynamics of cultural expectations across different eras and societies:

Sitting around a table and taking an historical perspective, these women [she has already referred to Marlene and the other female characters invited to dinner] delineate the achievements, dreams, struggles, and challenges faced by women. They chat, they narrate their life stories in a humorous tone and through the different experiences shared they shed light on women’s position throughout history and their subjugation to men’s superiority and dominance. [...] all women have some common experiences. (*ibid.*)

Identifying with the women characters of the play and speaking as a woman herself, Georgiadi points out the importance of togetherness and solidarity and emphasizes that they are not alone:

Caryl Churchill delves into the hearts of her characters and reveals them to the audience using simple, realistic language to talk about things that most of us think are solely of our private concern and kept well hidden in our soul. (*ibid.*)

Both Rialde’s speech and Georgiadis’ note can be seen as feminist manifestos. They both use the translation and staging of Churchill’s text as a tool that enables them to share their feminist views while drawing attention to women’s and their own journeys. They both underscore the feminist elements of the play and the importance of representing women who talk about their position and role in society and the sacrifices they have to

make in order to have a life of their own that would meet their needs and expectations. Georgiadi is not a “woman-identified translator” (Maier in Godayol Nogué 1998: 161) but a feminist one, and the same can be said for Rialde as a director, as the orientation of their approach to the translation and staging of *Top Girls* is “distinctly politicized” and shaped by feminist goals, as revealed by the paratexts discussed above. Both can be seen as gender-aware agents who have tried to challenge prevalent values in the target culture, proving once again that translation and language are political acts and can be used as powerful means of protest and resistance.

Although the 1980s saw a rise of Greek women theatre practitioners, they were largely ignored, with some of them even reinforcing the predominant notion that directing is a man's job (Angelikopoulos 1990) and thus fostering men's belief that “a play needs a man to be staged the way it deserves” (Nitsos 1998: 45). The reviews regarding Rialde's staging of *Top Girls* reflect the dominant ideology and stereotypical beliefs prevalent in Greek society; that is, women are not “naturally” creative and that women's participation at and work for the theatre needs to be compared to their male counterparts, especially when it comes to the most important roles, that of director and that of playwright (Rosi 2020: 351) Even though Georgiadi was bolder in her description of the play and of women's situation in society, she was not the one targeted by critics. It may be because translation was still considered to hold a marginal status compared to writing and staging a play, and thus a translator's views were not as important. It may be because Rialde was blunter and more outspoken regarding the situation of the Greek theatrical landscape. Or it may be because Rialde had drawn the audience's attention to the narrow-minded, all-male management of the National Theatre. What can certainly be said is that both Rialde and Georgiadi manipulated the space they themselves created with the use of the paratextual elements accompanying the text to express themselves freely, and be seen and heard.

### 3. “Missus” Churchill and “Inexperienced” Rialde

There were seventeen reviews published about Rialde's staging of *Top Girls* in Athens, traced and digitalized so far by the National Theatre of Greece,

on which this analysis will be based. Only one of these reviews, published on 16 December 1983 in *Estia* newspaper (Several authors 1983c), does not go into details regarding the performance. Nevertheless, it is considered important as it refers to an all-female production listing the names of all women members of the crew and cast who have taken front stage.

An all-female production was exceptional for Greece and it was also commented on in a review published in *Eleftherotypia* newspaper under the heading “Women have conquered the New Stage” and the subheading “There’s no man in tomorrow’s premiere” (Several authors 1983b). As the anonymous critic (*ibid.*) maintains, “what is remarkable is that only women participate in this play, all members of the cast and crew are women at the New Stage and it is the first time that a woman has directed a play for and at the National Theatre.” The review, draws readers’ attention to the all-female production and to the fact that this has never happened before. The critic’s decision to cite part of Rialde’s speech during the press conference and Georgiadi’s discussion of the play as provided in the programme, more specifically the part where they refer to women and the sacrifices they have to make in order to succeed in a man’s world, mirrors their wish to make women and their discourse visible in the then predominantly male-dominated Greek society. The opening words as “a play intensely feminist”, taken from Georgiadi, indicate right from the beginning its agenda which is linked with Churchill’s as well as with Rialde’s and Georgiadi’s views on women’s role within the larger socio-political and cultural context. Quite interestingly, the review continues with two short paragraphs regarding the viewpoints held and shared by the then artistic director of the National Theatre of Greece, Kostas Nitsos, about the operation and importance of the New Stage. This section is titled “Equal”, a word used by Nitsos to refer to the New Stage while clarifying that it may be “experimental but it is entirely equal to the Main Stage.” Yet, the choice of the word “equal” (ισότητα) which is in its feminine form (-η- is the feminine ending of adjectives in Greek), along with its implied meaning(s) – a woman equal to man – adds to the intention of the critic and to the message to be conveyed, that is, a woman is equal to a man, and a small stage is equal to the main stage of a theatre. At the same time, it could be seen as a protest against the

practice of the National Theatre of not trusting women directors with large stages at the time.

The review published by *Exormisi* newspaper under the heading "The long journey of inequality" also raises the issue of women's (in)equality to men. The anonymous critic (Several authors 1983e) starts with a reference to the symposium organized by Marlene, "a successful woman of today's era" who has invited "other women to celebrate her promotion" and informs the readership about Churchill's description of "women's struggles and the problems they face while fighting to succeed in life and break free from social oppression." Then, the critic (*ibid.*) notes that throughout history "women's journey across the world has been the same, despite their different experiences, and the same holds true for men's dominance." Women in the play, they (*ibid.*) add, "narrate their stories and taking an historical perspective, they delineate the achievements, dreams, struggles, and challenges faced by their peers in every era." The critic seems to have embraced both Rialde's and Georgiadis's viewpoints as certain words of their discussion of the play are reproduced. Much like the review discussed above, this one cites the entire speech of Rialde during the press conference, key details regarding Churchill herself, her work and *Top Girls* in particular (venue, dates of performances, etc.) and the names of all members of the cast and crew. It is all about women, by and for women.

It is worth mentioning that several reviews included Rialde's speech in its entirety and part of Georgiadi's address to the audience, especially the part where she discusses women's attempt to make a career amidst expectations originating from society and to survive in a world not designed for them. This is, for instance, the case with the review entitled "'Successful Women' at the New Stage starting today" published by *Imerisia* newspaper on the day of the premiere (Several authors 1983f), which also lists the names of all the women in the cast and crew. Rialde's being "the first woman director to stage a play at the National Theatre" also hit the headlines, and, accompanied by the subheading "A feminist play by Carol Churchill" (i.e. the review published by *Allagi Patron* newspaper, Several authors 1983a), raises the issue of women's lack of opportunities and leadership in the Greek theatrescape, along with the predominant preference for staging plays that are not feminist in nature. The review published

in *Ethnos* newspaper under the heading “They loved ‘successful women’” (Several authors 1983d), also cites part of Rialde’s speech, specifically where she refers to the old-male-dominated National Theatre, her satisfaction with the work of the seven women actors, and their love for the play and its characters – along with the names of all the women who make up the cast and crew.

Interestingly, out of the reviews studied one was entirely positive and favourable (unfortunately both the name of the critic and the newspaper remain unknown). The critic (Anonymous 1983: 13) contends right from the beginning that the audience will be interested in an all-female production of “a play which is about women.” They (*ibid.*) also praise the National Theatre for its choice to stage this play, something that, as it is stressed, went against its usual practice and approach, as well as for its decision to assign its direction to Rialde, the “first woman who transgressed the untrodden space of the male-dominated National Theatre” and offered a truly good performance with the help of “a remarkable translation” by Georgiadi. Rialde’s directing skills and approach are also commended by the critic in that she has enabled Churchill’s writing – “she writes as both a woman and a playwright” – to be presented in a “balanced way that does justice to the playwright” (*ibid.*). The review concludes in positive terms commenting on the exceptional performance of all seven women actors.

### 3.1. “Almost Successful Women”: “Feminist Misunderstandings” and Rialde’s “Scribble”

Many reviews, however, were quite negative about the play itself, Churchill’s work and writing in general, the decision of the National Theatre of Greece to assign this play to Rialde, and mainly about Rialde’s approach to the play and her performance as a director. Three days after the premiere, a review written by Vaios Pagourelis for *Eleftheros Typos* was published under the heading “Almost ‘successful women’” – clearly implying the lack of success. Pagourelis (1983) first struck out at the National Theatre, focusing on the problems that it had been facing for years, among which a) the lack of clear goals and objectives especially when it comes to the selection of plays and b) the failure to assign their staging to the right directors. He (*ibid.*) also

criticized the National Theatre's decision to promote this play as a feminist one, arguing that it is wrong to make such a claim "just because a play is written by a woman and all of its characters are women." Pagourelis's claim can be read as a scathing indictment of the National Theatre's decisions in general, as he (*ibid.*) also expressed openly his disagreement with the choice of assigning it to Rialde – a decision shaped, in his words, "only by her sex" and not by her ability to carry out successfully this task, which "she didn't," aiming merely at offering "a competent but not brilliant" staging. If it were not, he (*ibid.*) went on, for the acting excellence of three of the seven women actors on stage and the semi-adequate performance of two others, it would be an utter failure. Despite his rather positive views on Georgiadi's translation and Michalitsi's music, the review is overall negative and sees little merit in the performance. Pagourelis (*ibid.*) stressed right from the beginning that the National Theatre's "friends and foes were disappointed."

Feminism and whether *Top Girls* is a feminist play or not seems to have concerned almost all, if not all, of the reviews studied. The review by Apoulios (a pseudonym) published in *Mesimvrini* newspaper under the heading "A Feminist Performance" discusses the steps taken by Marlene to achieve success in life and criticizes the choices she made to be "free" (Apoulios 1983). Apoulios (*ibid.*) points out that Churchill is "fanatically feminist" and frowns on the fact that the play consists only of women: "There is no male actor." As the critic (*ibid.*) stresses, Churchill's goal is to show that in a male-dominated world only "an exhausting fight between the two sexes can give women a glimpse of hope and success." The critic (*ibid.*) concludes this paragraph in a misogynistic tone claiming that "women can only climb the social ladder if they cruelly devour men." Nonetheless, Apoulios (*ibid.*) notes that Rialde's "direction was enticing" and that she has once again met the expectations of the audience. Besides underlining that Rialde is the first woman to direct at the National Theatre, Apoulios (*ibid.*) argues emphatically that Greeks should be happy with Rialde. Equally positive is the review regarding the seven actors. This cannot be said, however, for Georgiadi's translation, which is characterized as "lacking language excellence" (*ibid.*).

Under the heading "Feminist misunderstandings: 'Successful Women' at the National Theatre", Tasos Lignadis wrote a review published in

*Kathimerini* newspaper on December 28, 1983. The opening lines are equally striking given that Lignadis (1983: 7) describes *Top Girls* as “an antifeminist play which goes against the spirit of the time. Let alone, when this play is a choice by the National Theatre which dared staged Successful Women at the New Stage.” These two sentences reveal, on the one hand, that the early 1980s was a period of feminist activity in Greece with larger conversations about feminism taking place, which is partially true as seen above, and, on the other hand, that the National Theatre was conservative in character, something that Rialde herself also remarked upon. However, Lignadis (*ibid.*) thinks it was Georgiadi’s mistake that, despite offering “a good translation in proper Greek”, she has provided the audience with a “neither complete nor clear” note in which she defines the play as feminist, “unintentionally trapping viewers in this belief.” As the critic (*ibid.*) explains, he certainly does not maintain that this play is “anti-woman” because its aim is to “raise questions instead of claims.” Yet, the play does both: it urges women to challenge their role and position in society, to question what is expected from them, to raise awareness and claim success on equal terms to men. Churchill believes women can be(come) successful without turning into men. And though Lignadis is right when he (*ibid.*) notes that the main theme of the play is a change in sex roles which requires a change in the social order, his description of the programme as “a silly pink leaflet” which “suffered from the terror of its emptiness” (*ibid.*: 8) adds to the overall negative review of the performance. For, even when Lignadis (*ibid.*) underlines that it “made a positive impression”, he turns against Rialde and the seven actors for failing to confirm the “reckless argument” in the programme about the necessity for “a renewal at the old-male-dominated National Theatre.” His critique, nevertheless, needs to be examined within the context in which it is situated; Lignadis had served as president of the artistic committee of the National Theatre from 1974 to 1980 and in 1984, only a few months after the premiere of *Top Girls* in Athens, he was assigned the artistic direction of its Drama School. Thus, it comes as no surprise that he wrote in defence of the men dominating the National Theatre.

Much like Lignadis, Yiangos Andreadis in his review for *Exormisi* newspaper also disagrees with *Top Girls* being seen as a feminist play and

he even goes on to suggest that “thankfully it is much better than... a feminist play” (Andreadis 1983). Following Andreadis (*ibid.*), it is “an important tragic play, the play of a woman who nevertheless unites the two sexes, the two fronts.” He (*ibid.*) praises the National Theatre: “Bravo to the National Theatre. Bravo for the selection of this play. Bravo for its actors”, naming all seven actors and congratulating them on their performance. As for Rialde, he (*ibid.*) argues that she “should be commended first for her decision to let the talent of the actors loose and then for respecting the rhythm of the text.” No reference is made though to Georgiadi’s translation. The review ends with Andreadis stressing that the performance is “good”, the play is “powerful” and that “hopefully” this is “a good omen for the year ahead” (*ibid.*). This sentence can also be read as his vote of confidence in the National Theatre since it is the theatre that selected this play and to which he offered his services as president of the Artistic Committee. The fact, however, that in the subheading of the review he opts for a question mark next to the word successful, which is also placed between parentheses – “The loneliness and uprising of a (successful?) woman” – indicates his opinion that women may rebel but they will be alone and may never become truly successful, thus guiding the audience’s interpretation of the actions unfolding on stage and serving as a narrative comment on a woman’s course of life when she decides to resist and go against social norms and conventions.

Konstantinos Georgousopoulos, a writer and theatre critic (perhaps the best known in Greece ever since he wrote the first review for *To Vima* newspaper in 1971), also disagrees with the interpretation of *Top Girls* as feminist and denies its feminist politics. In his review published by *Ta Nea* newspaper on January 4th, 1984, he points out that “never before has a play been written, let alone by a woman, which is so pessimistic about the feminist movement” (Georgousopoulos 1984) and in the lines that follow he makes his views clear:

All these women presented in the play are nothing more than a pathetic take-off of a male-dominated model, that is s u c c e s s f u l [sic] women in men’s structures, in men’s caverns. [...] A successful woman is a castrated and turned-into-a man woman (*ibid.*).

For Georgousopoulos (*ibid.*), the only critical difference between women and men is motherhood, which women chose to “humiliate, hide or debase

in order to succeed; they negated their right to motherhood or exchanged it for fame.” He (*ibid.*) also claims that “ancient Greek tragedians were thankfully rescued from the constellation of feminism and they did not distinguish between Clytaemnestra and Agamemnon. [...] They both are at an impasse and trapped.” Having thus described women as ruthless beings and as equal to men in terms of the sacrifices they need to make, and having stressed that only the first part of the play is good, while “if the second part was written by a Greek playwright it would have been rightly rejected” (*ibid.*), his negative views on Rialde and her work come as no surprise. As he (*ibid.*) notes, Rialde “has not quite understood what this play is about” and she “does not trust her actors” who vainly try to “save the day.” This is an opinion he repeats: “Rialde lurches from one mistake to another” and the seven actors struggle to save themselves. Despite the fact, he (*ibid.*) adds, that Georgiadi’s translation was “eloquent” and the set and costumes were “good”, the performance ended up being “a scribble” because of Rialde’s directing. This negative review ends with a postscript through which Georgousopoulos attacks Rialde’s views on the National Theatre and its past choices, highlighting her “inaccuracies”:

a) there were no women directors, besides Rialde, to serve the National Theatre up until five years ago; and b) the Greek men directors working for the National Theatre were 10-15 years younger than Rialde when they were first assigned to direct a play for it. [...] And they had all studied stage direction abroad or they had already proved their worth. Does, perhaps Ms Rialde mean “inexperienced” when she uses the word “young” to refer to the National Theatre’s decision to “finally assign the direction of plays to young directors and women”? (*ibid.*)

This is clearly a personal, scathing attack on Rialde’s capabilities as a director. To confirm that, he lists the names of several male directors (all younger than Rialde), all acclaimed ones, to prove himself right and Rialde wrong.

Five days later, on January 9th, 1984, a new review appeared in *Estia* newspaper. The anonymous critic, who signs their review with a capitalized T., condemns the National Theatre for choosing *Top Girls*. The audience, they (T. 1984) argue, need only watch this performance to confirm the lack of depth and obtrusive “feminist” character of both the playwright’s work and of this play in particular. They even go on to attribute these

characteristics to the Artistic Committee of the National Theatre which, as they claim:

kept bombarding the country's newspapers with press releases about the play, placing emphasis on the fact that "it is written by a woman, it is directed by a woman and all other members of the cast and crew are women"; something that "happens for 'the first time' at the National Theatre!" (*ibid.*).

Despite noting at first that the director of this "female play" is Rialde, known for her Experimental Theatre and her former remarkable work, they (*ibid.*) accuse her of now selecting "allegedly progressive" plays thus accepting to direct Churchill's play as "a reward for the present degradation of the theatre" – which can be read as a comment on Rialde's contribution to the "degradation" witnessed in Greek theatre. Additionally, much like Georgousopoulos, T. (*ibid.*) attacks Rialde and her views on the National Theatre, stressing that Rialde "is not that young" and that significant theatre practitioners had successfully served the National Theatre before her. T. (*ibid.*) goes on to criticize Rialde's directing of the play which, according to them, had a tremendous impact on the performance of the seven actors (named one by one), and they also express their disappointment with Georgiadi's translation which is described as "anti-theatrical." Equally negative is their view on Kentaka's sets and costumes, which are regarded as "unaesthetic", and on Michalitsi's music, which is seen as "indifferent" (*ibid.*). Everything, according to T. (*ibid.*), added to "a far-fetched women's contribution" leading to yet another "unsuccessful" staging at the National Theatre.

Thanos Kotsopoulos (1984), in his review for *I Vradini* newspaper, was positive about Rialde and the seven women actors but not about Churchill's play, and by extension, the National Theatre's choice. He (*ibid.*) talks about another "crack" which "saddens" him as if these cracks were on the walls of his house. Why, he asks, should Greeks "water foreign gardens" (*ibid.*) and not their own? As he adds (*ibid.*), it is one thing for the National Theatre to "stage plays by significant foreign playwrights" and another to opt for plays by "unimportant and insignificant" ones, clearly alluding to Churchill herself. And "how does *Top Girls*", he (*ibid.*) wonders, "enable us to broaden our horizons? Are we introduced to a new form of art? I do not think so."

Diametrically opposed to Kotsopoulos's position on Churchill's play, but not entirely to his views, is Ninos Fenek-Mikelides's (1984) review published in *Eleftherotypia* newspaper. The very first words praise the decision made by the National Theatre to stage this play, a decision described as "truly remarkable" (*ibid.*). After providing the readership with key information regarding Churchill and the plot of the play, Fenek-Mikelides argues that the second act is not as good as the first and points out that Rialde "did not manage to guide actors on stage", who were left alone to "salvage the situation" (*ibid.*). Nevertheless, the "right job done" by other members of the crew, as he underlines mentioning Kentaka, Michalitsi and Georgiadi, contributed to a production that can be regarded as one of the good moments in the history of the National Theatre (*ibid.*).

The last two reviews considered here are those written by Perseus Athenaios for *Imerisia* newspaper (1984a) on January 12, 1984, and *Eleftheri Ora tis Kyriakis* (1984b), on January 29, 1984. Surprisingly enough the two reviews are the same but for the heading, the presence of a photo from the performance (appended to the second review), and the use of a different word referring to Churchill, which will be discussed below. In the first review, entitled "Successful Women", the critic begins with his "disagreement" over the "pervasive irony" in Churchill's text (Athenaios 1984a). For, as he claims, "nowadays there is no lack of women across the world who have succeeded in all aspects of their life" (*ibid.*). This is why the audience has to "deal with truly frustrating moments listening to women talking about problems and issues that are of no interest to them", notes Athenaios (*ibid.*), while providing information about the seven women characters. Considering the political developments in 1980s Greece which were thought to have benefited women, Athenaios's remark can be read within its context and the then dominant belief that there was no longer any cause for women to rebel and protest and/or to engage with activism and a strong feminist agenda. He does, however, consider this play a feminist one and highlights that it was Rialde's directing skills and the performance of all actors that managed to "make its staging bearable" (*ibid.*). Yet he is dismissive of Churchill and her play, which he (*ibid.*) believes lacks quality. And he critically asks:

What does Caryl Churchill want to show? That the feminist movement progresses? That women have to fight hard against the status quo stamping on men in every way possible? Does she actually say anything new instead of proving the dominance of men once again? (*ibid.*)

If it were not for Rialde's "sharp wit", he adds (*ibid.*), for her "right interpretation of the play and her humour, one of her main traits, which helped her maintain irony", and if it were not for "the flawless translation of Georgiadi", it would have been "a complete failure." This is why Athenaios (*ibid.*) suggests that "this play should stay in the drawer." As far as the second review by Athenaios is concerned, its content is the same but for the use of one word, namely a quite pejorative term employed to refer to Churchill when Athenaios questions her aims and asks the questions cited above in a condescending tone. Hence, readers encounter the word *κυρά* 'missus or wifey' when Athenaios (1984b) asks: "What does missus Churchill want to show"? The deliberate choice of this word added insult to injury in what can be interpreted as quite a harsh, negative review of Churchill herself and her play.

#### 4. Concluding Remarks

The reviews examined here reveal a tendency on the part of critics to compare and contrast women's work in the theatre with that of men. They show that many critics, among them some of the most well-known and revered in Greek society at the time, reproduced, deliberately or not, the stereotypical view of women being less competent than men, especially in the role of director. Framing the women's concerns of the play as dull trivialities which should not have made it to the stage as they are of no interest to anyone else but women themselves, they patronized reception. As Sakellariou argues, even in 1996:

[t]he control of the Greek audience's reception by the domineering patriarchal gaze of male critics [was] still a major disconcerting factor for the development of women's theatre in Greece (Sakellariou 1996: 137).

Rialde was criticized both for her work and her views; to be more accurate, Rialde's role as an advocate for women in theatre and her personal

opinions regarding the management of the National Theatre of Greece are what made many critics turn against her.

The fact that the press releases distributed by the National Theatre itself drew readers' and the audience's attention to the feminist character of *Top Girls*, and to the all-female production, indicates that the selection of Churchill's play and of the crew and cast was mainly political and not artistic. 1983 was a period marked by profound changes in Greece, which had finally signed and ratified the convention on the elimination of all forms of discrimination against women (Several authors 1983g), and saw the formation of a new management at the National Theatre. Additionally, in the last week of performances, the Greek Union of Women, a socialist feminist group founded in 1976, ran an open discussion on the radical reforms needed. Therefore, the decision made by the National Theatre for the production of a play written by a playwright representative of feminist writing and dedicated to contemporary political theatre, and for its staging by Rialde was of symbolic value. In a way, as Lila Rosi (2020: 352) underlines, "it formalizes the role of Rialde as one of the first women directors" and the commitment of the National Theatre to open its doors to more artists, women included.

Most critics, as discussed above, praised the seven women actors stressing that they managed to overcome the challenges of a difficult text thanks to their talent, experience and professionalism. Nevertheless, few positively assessed Rialde's work, with most commenting on the mediocre outcome achieved. The "symbolic violence" these critics exerted through their negative critique was the only way they could disguise the need for their "domination", which Rialde challenged, "to be maintained" (Bourdieu 1977: 191). For, Rialde's agenda was feminist and it was political and activist. Although she may appear moderate in her discussion of the play, claiming that it equally concerned men and women (Rialde 1983: 6), her accusation of the National Theatre's former choices and especially her reference to the "old-male-dominance" became the subject of harsh criticism. She may have not stressed the feminist character of the play directly, as Georgiadi did in her note, but all her views can be interpreted as part of a feminist manifesto. The fact that almost all reviews refer to feminism proves that she achieved her telos. Critics did not share their reservations

or indignation about the artistic quality and aesthetics of the play; at least this was not at the core of their criticism. They rather expressed their ideological opposition and reaction to feminism and what it represented. This may explain the reference to Churchill by Athenaios as “missus.” It is not solely that the National Theatre invested in staging a foreign play, but that this “other” was a female and feminist one. Based on the reviews analysed what can be inferred is that feminism, an elusive and hard to define term in 1983's Greece, was seen as the means for political claims and as a vehicle for women to try to dominate over men. In this vein, some of the reviews examined clarify that women's political claims cannot change the social order and cannot transform gender identities. The staging of *Top Girls* was seen as an insidious threat by those Greeks who sought stability in their gender roles and did not wish any playwright and/or director to open up new spaces for engaging with the contestation of norms and conventions.

Nevertheless, in Greece's changing social space, and despite the symbolic violence that major critics exercised against the production of *Top Girls* which reflects upon the institutional context within which their authority was being exercised, this could not be avoided. Rialde framed the gender/sex problem in the Greek context, she had women's issues discussed, claimed rights for her peers and made the headlines. Feminism was spotlighted, the gender gap in the theatre world was highlighted and the long-prevailing, traditional, male-dominated cultural and social paradigms of women's roles in Greek society and in the theatre world were questioned. Through Rialde's speech and Georgiadi's note, alternative discourses were articulated creating the space for further discussion of gender ideology at work and, by extension, in Greek society. She campaigned for certain rights for her sex showing her unwillingness to assume a male subject position that might enable her to succeed in the theatre world. Rialde's decision to stage *Top Girls* and Georgiadi's engagement with its translation can be seen as political meaning-making praxes in their attempt to challenge dominant power relations. It is true, however, that Greek women theatre practitioners had to learn to play by the rules to survive in a space defined by male authority. Even though it was due to the controversy surrounding her work that Rialde made a difference compared to her female peers, as Patsalidis (1996) suggests, her empowering discourse, long missing in the

Greek theatrical landscape, could inspire a dynamic reception of women's theatre and could contribute to fostering feminist solidarity while raising awareness of the need for non-androcentric, non-patriarchal and non-sexist ways of reception.

Yet, the story of Greek women directors and theatre translators is still largely untold. The striking absence of women in the Greek theatre world in the 1980s, an outcome of their marginalization and of the power relations between ruling men and serving, outsider women, therefore makes important the study of Rialde's staging of *Top Girls* and the metadiscourse that emerged. Rialde made apparent Greece's lack of will to support women in the creation of a "women's theatre" with a voice of its own in a theatrical landscape that was ambiguous in its aims and in a society that was unflinching in its hostility to independent, autonomous, powerful women and their fight to succeed in a world still not made for them. They may not have been radical feminists, but their work is worth exploring. In the Greek context, the translated text of Georgiadi engaged in a dynamic relationship with the performance, as staged by Rialde, and the resulting production offered the space for critical discussion. It made clear that the place of Greek women in theatre was a reflection of their place in the world. Through this dynamic process, Rialde's claim for more opportunities for women became sharper and clearer, openly challenging patriarchy and calling for change.

## References

- ANDREADIS, Yangos. (1983). "From Soul to History. The Loneliness and Uprising of a (Successful?) Woman." *Exormisi*, 31/12/1983.
- ANGELIKOPOULOS, Vasilis. (1990) "Directing is a Male Profession." *To Vima tis Kyriakis*, 13/05/1990.
- ANONYMOUS. (1983). "Successful Women.", p. 13.
- APOULIOS. (1983) "A Feminist Performance. Caryl Churchill's 'Successful Women' at the New Stage, National Theatre." *Mesimvrini*, 28/12/1983.
- ASTON, Elaine. (1999) *Feminist Theatre Practice. A Handbook*. London: Routledge.
- ASTON, Elaine. (2003) *Feminist Views on the English Stage. Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ATHENAIOS, Perseus. (1984a) "Successful Women." *Imerisia*, 12/01/1984.

- ATHENAIOS, Perseus. (1984b) "Many Hints and Implications by the 'Successful Women' at the New Stage of the National Theatre." *Eleftheria tis Kyriakis*, 29/01/1984.
- BASSNETT, Susan. (1991) "Translating for the Theatre: The Case against Performability." *TTR* 4:1, pp. 99-111.
- BETSKO, Kathleen & Rachel Koenig (eds.) (1987) *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree Books.
- BIGLIAZZI, Silvia; Peter Kofler & Paola Ambrosi. (2013) "Introduction." In: Bigliazzi, Silvia; Peter Kofler & Paola Ambrosi (eds.) 2013. *Theatre Translation in Performance*. London: Routledge, pp. 1-27.
- BOURDIEU, Pierre. (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, Beatrix. (1987) *Unofficial Secrets: Child Sexual Abuse: The Cleveland Case*. London: Virago.
- CHRYSANTHOPOULOS, Thanos. (2022) "Marietta Rialde's Experimental Theatre (1963-1980): Ideology, Experimentation, Renewal." *Scene* 14, pp. 47-69.
- FENEK-MIKELIDES, Ninos. (1984) "The Cost of Success. 'Successful Women' at the National Theatre." *Eleftherotypia*, 10/01/1984.
- GEORGIADI, Marlena. (1983) "The 'Successful Women'." *Successful Women*. Athens National Theatre programme, p. 15.
- GEORGUSOPOULOS, Kostas. (1984) "Processes of Distinct Sadness." *Ta Nea*, 4/01/1984.
- GODAYOL NOGUÉ, Pilar. (1998) "Interviewing Carol Maier: A Woman in Translation." *Quaderns. Revista de traducció* 2, pp. 155-62.
- IGGLES, Chrysi. (1990) *Women's Faces, Facets of Consciousness. Shaping Women's Identity in Greek Society*. Athens: Odysseus.
- JOHNSTON, David. (2013) "Professing Translation. The Acts-In-Between." *Target* 25:3, pp. 365-384.
- KOTSOPOULOS, Thanos. (1984) "'Successful Women' (at the New Stage of the National Theatre)." *I Vradini*, 10/01/1984.
- LIGNADIS, Tasos. (1983) "Feminist Misunderstandings. 'Successful Women' at the National Theatre." *Kathimerini*, 28/12/1983.
- LUCKHURST, Mary. (2015) *Caryl Churchill*. London & New York: Routledge.
- MILLING, Jane. (2012) *Modern British Playwrighting. The 1980s. Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen Drama.

- MISIOU, Vasiliki & Loukia Kostopoulou (eds.) (2023) *New Paths in Theatre Translation and Surtitling*. London & New York: Routledge.
- NIGHTINGALE, Benedict. (1982) "Women's Playtime." *New Statesman*, 10/09/1982, p. 27.
- NITSOS, Kostas. (1998) *Asterisks II*. Athens: Kastaniotis.
- PAGOURELIS, Vaios. (1983) "Almost 'Successful Women' at the New Stage, at the National Theatre." *Eleftheros Typos*, 19/12/1983.
- PATSALIDIS, Savas. (1996) "Greek Women Dramatists. The Road to Emancipation." *Journal of Modern Greek Studies* 14:1, pp. 85-102.
- RIALDE, Marietta. (1974) "'Sh.' Panic Satire. Those Artists Who Are Not Committed Are Lost." *Anti* 2:4, pp. 39-40.
- RIALDE, Marietta. (1983) "Note." *Successful Women*, Programme, National Theatre, Athens, p. 6.
- ROSI, Lina. (2020) "Tracing Women Itineraries in the Theatre of *Metapolitefsi*: Theory Pursuits and Research Questions." In: *History and Historiography of Modern Greek Theatre*. Conference Proceedings in honour of Thodoros Hadjipantazis. Rethymno: Institute for Mediterranean Studies, pp. 344-364.
- SAKELLARIDOU, Elsi. (2012) *Contemporary Women's Theatre. From the Meta/Brechtian to Meta/Feminist Representation*. Thessaloniki: Epikentro Publications.
- SEVERAL authors (Allagi Patron). (1983a) "The First Woman Director Staged a Play at the National Theatre. A Feminist Play by Caryl Churchill." *Allagi Patron*, 17/12/1983.
- SEVERAL authors (Eleftherotypia). (1983b) "Women Have Conquered the New Stage. There's No Man in Tomorrow's Premiere." *Eleftherotypia*, 15/12/1983.
- SEVERAL authors (Estia). (1983c) "In a Few Words." *Estia*, 16/12/1983.
- SEVERAL authors (Ethnos). (1983d) "They Loved the 'Successful Women'." *Ethnos*, 15/12/1983.
- SEVERAL authors (Exormisi). (1983e) "The Long Journey of Inequality." *Exormisi*, 12/12/1983.
- SEVERAL authors (Imerisia). (1983f) "'Successful Women' Starting Today at the New Stage of the National Theatre." *Imerisia*, 16/12/1983.
- SEVERAL authors (New York Times). (1983g) "Greece Approves Family Law Changes." *The New York Times*, 25/01/1983. <<https://www.nytimes>.

- com/1983/01/26/world/around-the-world-greece-approves-family-law-changes.html>.
- SIMON, John. (1983) "Sex, Politics, and Other Play Things." *Vogue*, August 1983, <<https://archive.vogue.com/article/1983/8/1/sex-politics-and-other-play-things>>.
- STAMATOPOULOU, Elena. (2017) "Modern Greek Theatre in Postwar Years (1944-1967)." Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki. Unpublished PhD Thesis.
- STEEN, Gonda van. (2015) *State of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*. Oxford: Oxford University Press.
- T. (1984) "Successful Women." *Estia*, 9/01/1984.
- THATCHER, Margaret. (1987) "TV Interview for BBC (eve of poll; "drool and drivel they care")." Interviewed by David Dimpleby, 10/06/1987. Margaret Thatcher Foundation. <<https://www.margaretthatcher.org/document/106649>>.
- TUSSCHER, Tessa Ten. (1986) "Feminist Perspectives on the New Right." In: Evans, Judy; Karen Hunt; Elizabeth Meehan; Tessa Ten Tusscher; Ursula Vogue & Georgina Waylen (eds.) 1986. *Feminism and Political Theory*. London: Sage Publications.

## BIONOTE / nOTA bIOGRÁFICA

VASILIKI MISIOU is Assistant Professor of Literary Translation in the School of English at Aristotle University of Thessaloniki, Greece. As a professional translator she has collaborated with several publishing houses, theatres, and institutions. Her publications and research interests focus on literary translation, gender and/in translation, theatre translation, paratexts and translation, as well as translation and semiotics. She is the author of *The Renaissance of Women Translators in 19th-century Greece* (2023), and co-editor of *New Paths in Theatre Translation and Surtitling* (2023) and *Transmedial Perspectives on Humour and Translation: From Page to Screen to Stage* (2023). She is assistant editor of the journal *Feminist Translation Studies* (Taylor & Francis).

VASILIKI MISIOU es profesora asistente de Traducción Literaria en la Escuela de Inglés de la Universidad Aristóteles de Tesalónica, Grecia. Como traductora profesional ha colaborado con varias editoriales, teatros e instituciones. Sus publicaciones e intereses de investigación se centran en la traducción literaria, el género y/en la traducción, la traducción teatral, los paratextos y la traducción, así como en la traducción y la semiótica. Es autora de *The Renaissance of Women Translators in 19th-century Greece* (2023) y coeditora de *New Paths in Theatre Translation and Surtitling* (2023) y *Transmedial Perspectives on Humor and Translation: From Page to Screen to Stage* (2023). Es editora asistente de la revista *Feminist Translation Studies* (Taylor & Francis).

Recibido / Received: 31/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.09>

Para citar este artículo / To cite this article:

BRAGA RIERA, Jorge. (2025) "Gender dynamics in theatrical retranslation: women's roles in English versions of *Fuente Ovejuna*." 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. 259-290.

## GENDER DYNAMICS IN THEATRICAL RETRANSLATION: WOMEN'S ROLES IN ENGLISH VERSIONS OF *FUENTE OVEJUNA*

JORGE BRAGA RIERA

[jbragari@ucm.es](mailto:jbragari@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid/ITEM/IULMYT

<https://orcid.org/0000-0002-8957-1461>

### Abstract

The concept of retranslation holds particular significance in the performing arts, where considerations of historical periods, linguistic aspects, literary discoveries, and personal views are key features. This paper aims to shed some light on the textual, paratextual and social agents that intervene in the (re)translation and reception of Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* in the UK.<sup>1</sup> More specifically, it intends to show how women's roles and sexual exploitation in the Spanish text are portrayed in the target plays, examining the extent to which female characters are afforded increased empowerment and agency. For exemplification purposes, four British performance-oriented retranslations have been selected: Ruth Fainlight and Allan Sillitoe's *All Citizens Are Soldiers* (1969), Adrian Mitchell's *Fuente Ovejuna* (1989), Daniel Goldman's *Fuente Ovejuna* (2010), and April De Angelis's *The Village* (2018a). The findings reveal a gradual shift from collective judgement to alternative interpretations that situate women at the heart of the action.

**Keywords:** Theatre retranslation. *Fuente Ovejuna*. Women's roles. Empowerment. Agency.

- 
1. This paper follows the original spelling convention of *Fuente Ovejuna* as two separate words, as used by Lope de Vega and found in Frolidi's 2010 Spanish edition (Vega Carpio 2010b).



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/>.

## Resumen

El concepto de retraducción adquiere tintes únicos en el ámbito teatral, donde cobran especial interés el periodo histórico, los aspectos lingüísticos, los descubrimientos literarios y la impronta personal. Este artículo estudia los agentes textuales, paratextuales y sociales en la (re)traducción y recepción en el Reino Unido de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. En concreto, aborda cómo se reflejan en los textos meta el papel de la mujer y la explotación sexual, así como el modo en el que los personajes femeninos reciben mayor autoridad y protagonismo. Como ejemplos, se han seleccionado cuatro retraducciones pensadas para los escenarios británicos: *All Citizens Are Soldiers* de Fainlight y Sillitoe (1969); *Fuente Ovejuna* de Adrian Mitchell (1989); *Fuente Ovejuna* de Daniel Goldman (2010); y *The Village* por April De Angelis (2018a). Los resultados muestran un cambio gradual en la interpretación del clásico desde posiciones en las que prima la justicia colectiva a otras en las que la mujer ocupa el centro de atención.

**Palabras clave:** Retraducción Teatral. *Fuente Ovejuna*. Papel de la Mujer. Empoderamiento. Agencia.

## 1. Theatre Retranslation within (Re)translation Studies

The notion of retranslation, naturally “determined by the prior existence of an initial translation of a given work into a given language” (Deane-Cox 2014: 1), has recently garnered extensive scholarly attention (Zaro Vera & Ruiz Noguera 2007; Deane-Cox 2014; Cadera & Walsh 2017; Van Poucke 2017; Zhang & Huijuan 2018; Van Poucke & Sanz Gallego 2019; Berk Albachten & Tahir Gürçaglar 2019; 2020; Peeters & Van Poucke 2023; Amenta, Barrale & Sinatra 2025). These studies have attempted to refine this overarching notion and to single out the underlying motivations, mostly in relation to literature. The factors, spanning social, linguistic, literary, editorial and commercial domains, that stimulate retranslation have been of particular interest. Ageing (Van Poucke 2017), whether due to changes in cultural or translation norms (Aaltonen 2003) or because the original language is considered outdated (Aaltonen 2003; Venuti 2004: 25; Ortiz Gozalo 2007: 35) has been a focal point. Economic and literary aspects cannot be excluded either, since retranslation can be a strictly commercial affair. Besides, a novel critical interpretation addressing a different readership or a new artistic consideration of a given source text may be literary reasons (Venuti 2004: 25) that foster retranslation; for instance, basic

studies of seventeenth-century acting and performance spaces in Spain have influenced the way contemporary practitioners view Spanish early modern theatre in translation (Larson 2015: 3). Needless to say, this does not exclude the unearthing of mistakes or misinterpretations in a translation as the driver of new corrected versions; meanwhile changing social contexts, that is, ideological and political concerns as an excuse for reaffirming the authority of certain institutions (Aaltonen 2003) must also be taken into account, among them censorship and political correctness (Van Poucke 2017: 97).

Oddly, the theoretical discussion regarding literary retranslation has largely overlooked drama, with existing analyses being scarce (Zaro Vera & Ruiz Noguera 2007; Van Poucke 2017; Braga Riera 2024) and often limited to particular case studies that neglect the theatrical dimension of written plays. This apparent lack of interest sits uneasily with the fact that theatrical texts are especially age-sensitive, requiring rewritings and constant modernization (Van Poucke 2017: 97). Still, insights can be gleaned from the existing literature, such as the reluctance of theatre companies toward staging new or previously unstaged works (Fournari 2007: 233-242); the influence of theatrical trends; the need to strip the language “of old aesthetic conventions” that interfere with the illocutionary effect of the utterances on stage (Cetera 2009: 106); or the role of ideological manipulation through language (Bollaert 2019: 45-72).

Ideologies undoubtedly generate diverse readings of a single (re)translated play, with results that may feel remote from the source due to the intervention of intermedial human agents (Crossley 2019; Marinetti & De Francisci 2022), that is, people such as adaptors, directors, producers or even actors, who make interpretative choices and decide how to portray certain elements in a way that bridges linguistic and cultural gaps, aligning (or not) the performance with the sensibilities of the target audience. Gender readings, for instance, may bring female characters to the forefront, as observed in Tanya Ronder's *Peribanez* (2004), where Casilda embodies women's rights.

This essay understands retranslation in theatre as the process of creating new translations of a dramatic work that already has existing translations, usually to adapt it for thematic and stylistic reasons, in a particular

cultural, historical or literary context. These translations often result in various versions and adaptations, which might take great creative liberties and significantly alter the audience's understanding of the play.<sup>2</sup>

In what follows, I endeavour to shed light on the influences exerted by textual, paratextual and social intermedial agencies upon the retranslation and reception in the UK of one of the most internationally recognized Spanish plays, Lope de Vega's *Fuente Ovejuna* (1619). In particular, this study seeks to dissect how women's roles in the source text are portrayed in the target plays, and to what extent female characters are imbued with heightened empowerment and agency. This aspect is most noticeably observed in the case of Laurencia, the peasant woman who, following an alleged sexual assault by the village Commander, rallies the townsfolk to collectively kill him.

## 2. *Fuente Ovejuna* and its retranslation in the British Isles

Based on a historical event from 1476, the narrative of this play unfolds with the arrival of a despotic Commander, Don Guzmán, in the small town of Fuente Ovejuna. The young peasant Laurencia and her friend Pascuala express their aversion toward the Commander due to his notorious reputation for making unwelcome sexual advances towards village women. On one occasion he orders his soldiers to seize Laurencia and Pascuala, attempting to confine them in a nearby stable; however, the women resist vehemently and successfully evade being captured.

During a conversation in the woods between Laurencia and Frondoso, a young villager in love with her, the Commander appears, but Frondoso manages to hide in the trees and the Commander starts to force himself on her. Frondoso intervenes just in time to help Laurencia escape, but the Commander vows revenge on them. Subsequently, Laurencia and Frondoso decide to get married. They seek approval from her father, Esteban, who consents to their union. They do get married, but the Commander abruptly

---

2. Defining exactly what counts as an adaptation versus a version can be complex and subjective, leading to lengthy discussions that might detract from the main focus of this essay. See Braga Riera (2011) for terminological issues regarding the use of these terms.

interrupts the wedding, arrests Frondoso and takes Laurencia captive. Esteban gathers his councilmen, argues that the Commander's actions have brought dishonour upon all of them, and prompts the townspeople to unite against the tyrant.

Just then, Laurencia arrives at the meeting, after having allegedly been raped by the Commander, and urges the townspeople to collectively seek justice by confronting Don Guzmán. A royal judge is dispatched by the monarchs to uncover the culprits behind the crime, but the tortured villagers collectively reply with the defiant assertion, "Fuenteovejuna did it!" Ultimately the monarchs Isabel and Fernando pay a visit to Fuente Ovejuna and the courageous villagers receive a royal pardon.

The concept of honour, a pivotal element in the Spanish *comedias*, has traditionally posed a challenge for English translators who have either downplayed, eliminated or even mocked it, leading to substantially altered moral structures in some instances (Braga Riera 2013).<sup>3</sup> Surprisingly, however, a play such as *Fuente Ovejuna*, where honour holds profound significance, has caught the eye of many translators and adaptors in the British Isles. In fact, the narrative and thematic richness of *Fuente Ovejuna* have established it as one of the most frequently retranslated Spanish classics into English and several other languages (Kirschner 1977; Huerta 2019).

In terms of the reception of the play in the UK, a significant performance in 1936 by Theatre Union in Manchester (Johnston 1996: 92-93) possibly using the translation of American Garrett Underhill made a lasting impact (Breden 2019: 187). Directed by Joan Littlewood and Ewan MacColl, the production aimed to raise funds for the Republican cause during the Spanish Civil War. Notably, the play found its way to the stage through various left-wing theatre groups during the same decade (Paun de Garcia & Larson 2008: 20), experiencing a resurgence in subsequent years with university and amateur theatre groups presenting it as Lope's most renowned play in the country (Thacker 2007: 16).

---

3. In Spanish Golden Age plays conflicts of honour often arise from rivalries between suitors or confrontations involving a suitor and the lady's father or brother. In such cases, the family's honour may be jeopardized by the woman's behaviour, which, even if unintentionally inappropriate, is perceived as a potential threat to the family's reputation (Braga Riera 2013: 37).

The first British translation, *Spanish Village* (Unity Theatre 1943?) was authored by Stanley Harrison. This text took a liberal approach to the source material, making substantial changes, such as the adoption of contemporary language (sometimes using a colloquial register) and a slight reduction in the prominence of the monarchs, alterations driven by political considerations.<sup>4</sup> As noted by Breden (2019: 194), this perspective led to Marxist interpretations of the play, with the apparent success of the workers' struggle. However, it was not until more than two decades later that the first British retranslation, Fainlight and Sillitoe's *All Citizens Are Soldiers* (1969), emerged.

Two additional retranslations followed, both in 1989: Victor Dixon's bilingual blank-verse text and Adrian Mitchell's monolingual free-verse interpretation. The latter was criticised for its free approach, leading Gwynne Edwards (Vega Carpio 1999) to propose his own rendition. Nevertheless, from a professional standpoint, the most noteworthy production materialized as part of the British National Theatre's 1988-9 season, featuring Adrian Mitchell's script. More recent performances include director Daniel Goldman's staging in Southwark Studios (London, 9-28 August 2010), and the latest to date, April De Angelis' *The Village* in 2018a.<sup>5</sup>

For illustrative purposes in the analysis, four British retranslations of this classic have been selected: Ruth Fainlight and Allan Sillitoe's *All Citizens Are Soldiers* (Vega Carpio 1969), Adrian Mitchell's *Fuente Ovejuna* (Vega Carpio 1989), Daniel Goldman's *Fuente Ovejuna* (2010, unpublished) and April De Angelis's *The Village* (2018a).<sup>6</sup> Considering the notable socio-geographical disparities between the US and the UK, only retranslations originating in the United Kingdom are considered here. Still, the US

---

4. Established in London in 1936, Unity Theatre was a British left-wing theatre company that emerged in response to the economic hardships and social injustices of the time. Unity Theatre's productions often tackled pressing social issues, from class inequality and labour rights to fascism and war. See Breden 2020.

5. Its reception and influence in the UK, as we will see, has been varied, and the same can be said about other cultures: German adaptations, for instance, tended, until recently, to tone down violence, while most 20th-century French stagings were produced by left-wing groups (Gagen 1993: 5, 7).

6. I express my gratitude to Daniel Goldman for generously providing me with a complimentary copy of the play text.

pioneered the introduction of Lope de Vega's play in the English language, commencing in 1936 with *The Sheep Well*, John Garrett Underhill's prose rendition in *Four Plays by Lope de Vega* (Vega Carpio 1936).<sup>7</sup>

This selection is justified by the fact that they are the sole retranslations that have been associated with professional productions in the country. In all cases translators seem to have worked directly from the Spanish play, since there is no evidence they may have used literal or indirect translations.

### 3. Women in *Fuente Ovejuna* and its British retranslations

In *Fuente Ovejuna*, historical, political, and moral issues can be distinguished. Lope de Vega favoured a strong, centralized monarchy, portraying the Catholic monarchs as just and wise. Additionally, there are political undertones, particularly concerning the farmers-landowners who were gaining prominence in Lope's society and who could assert a more significant social position. The moral dimension is evident through the depiction of the peasants as simple folk embodying the fundamental values of an honest rural life. But women's roles also undergo moral scrutiny, with their courageous confrontation to both Don Guzmán and the men in the village.

---

7. Other non-professionally staged translations include Dixon's bilingual edition (Vega Carpio 1989) and Gwynne Edwards' *Fuente Ovejuna* (Vega Carpio 1999). In America, Dorothy Peterson continued Underhill's pioneering work with *Fuenteovejuna* (Vega Carpio 1937). In 1957, Angel Flores and Muriel Kittel included *Fuente Ovejuna* in their *Masterpieces of the Spanish Golden Age* (Vega Carpio 1957). Two years later Eric Bentley's collection *The Classic Theatre. Volume 3* (Vega Carpio 1959) was released incorporating a verse translation by Roy Campbell. The first actor-oriented piece came out in 1961 through actress Jill Booty in *Lope de Vega: 5 Plays* (Vega Carpio 1961), followed seven years later by *Fuente Ovejuna: A Bilingual verse translation of one of the greatest plays by the outstanding dramatist of Spain's Golden Age*, a critical edition by Professor William E. Colford (Vega Carpio 1968) aimed at university students. In the twenty-first century additional versions have surfaced: Dover Editions edited *Fuenteovejuna: A Dual-Language Book* (edited and translated by Stanley Appelbaum, Vega Carpio 2002), and poet Richard Sanger included a translation in *The Broadview Anthology of Drama: Plays from the Western Theatre* (Vega Carpio 2005). Other translations include one by G. C. Racz (Vega Carpio 2010b), who preserved the original metre and rhyme entirely, and another by the renowned British director Laurence Boswell (Vega Carpio 2009), using blank verse and staged at the Stratford Shakespeare Festival (Ontario, Canada) in 2008.

Given this multifaceted interpretation, the play has been utilized throughout theatrical history for various purposes, mainly political (loyalty to the monarchy or the supremacy of the people) and the object of this essay, feminist causes.

As expected in Spanish Golden Age theatre, women are usually portrayed as an integral component of a patriarchal system that constrains their behaviour. Central to this portrayal are the themes of marriage and virginity, with the figure of a brother or father assuming the role of preserving their honour intact. According to Allatson (1996: 261) what sets *Fuente Ovejuna* apart from other *comedias* is the presence of a woman, Laurencia, engaging in something mostly the preserve of men: inspiring a peasants' revolt against a lord to recuperate her reputation.<sup>8</sup>

In the Spanish play, several pivotal moments underscore the substantial role of women. One such moment occurs in Act I (vv. 173-274): Laurencia and her friend Pascuala engage in a conversation and discuss the Commander's past advances towards other women as well as the transient nature of men's behaviour, since they tend to abandon their victims once their desires are satisfied. The second of these moments unfolds later in this same Act, when the Commander attempts to persuade both of them to enter his house, an invitation they steadfastly reject out of mistrust (vv. 595-626), underlining their position. A third significant moment occurs at the end of Act I when the Commander tries to seduce Laurencia. In this key scene, Frondoso, in hiding, courageously defies Don Guzmán, seeking to protect the honour of his future wife (vv. 779-860).

In Act II, the most striking event unfolds during Laurencia and Frondoso's wedding, when the Commander unexpectedly arrests both of them. Act II also marks a crucial moment when Laurencia, consumed by fury, passionately appeals to the men in the village (including Esteban, her father and also town's mayor), accusing them of failing in their roles as protectors and calling for revenge (vv. 1713-1905). So she resolves to

---

8. This is not an isolated case. As Fuchs (2024: 375) asserts, Spanish *comedias* are replete with strong women characters, and translators and directors have capitalised on this feature to reimagine the canon, thereby creating new versions appealing to contemporary audiences.

supplement their lack of masculinity and the women take the initial steps towards action, organizing an armed brigade and demonstrating their determination by eventually beheading the Commander and catching his body on their lances.

In the ensuing comparative analysis, three aspects will be scrutinized: (1) how English translators (or human intermedial agents such as directors) handle the theme of sexual exploitation, and the significance attributed to Laurencia as the victim of the Commander's sexual abuse; (2) how the adoption of a contemporary idiom empowers Laurencia, proving the importance of language ageing as a key factor in retranslation; and (3) the way paratexts influence the context and interpretation of women's actions in the resulting performances.

Gérard Genette divides paratexts into peritext (features of the text in the published form) and the epitext, or "any paratext not materially appended to the text" (1997: 344). Both peritext and epitext interweave a series of linguistic and visual elements that serve as components of guidance. Given the particular nature of theatre, special emphasis will be given to epitexts. These include "publicity (press releases, ads and commercials, promotional videos and trailers), press reviews, interviews, posters, playbills, flyers and programmes, together with the photographic apparatus that usually complements them" (Braga Riera 2018: 253).

Due to space constraints, aims 1 and 2 will focus mainly on three selected scenes in the play: Laurencia's attitude in the forest (Act I), her monologue to the men in the village after her abduction and rape (Act II), and the moment when the Commander is killed (Act III). The rape incident is particularly noteworthy because Lope de Vega does not explicitly clarify it. It takes place off-stage, and some scholars (Parker Aronoson 2015: 33) argue against her having been raped.<sup>9</sup> However, various textual and contextual elements such as her physical condition (*desmelenada*, 'dishevelled hair') and transformation when she shows up to the extent that her own father can hardly recognize her, strongly suggest she was indeed subjected to a sexual assault.

---

9. "Laurencia's abduction and rape occupies a privileged position in the drama even though numerous scholars argue against her having been raped at all."

The following sections (4-7) will focus on the extent to which the theme of sexual exploitation prevails in the translations selected, and how women's actions are rendered and interpreted (linguistically and paratextually) in the target plays.

#### 4. "Long live the Republic!": *All Citizens Are Soldiers* (1969)

*All Citizens Are Soldiers* is a prose adaptation by Ruth Fainlight and Alan Sillitoe. Although neither of them had any experience in playwriting, they were drawn to a text that spoke to Sillitoe's literary commitment to the struggle of the working classes. Their connection to this theme might have been influenced by their first-hand experience with Franco's regime during their sojourn in Mallorca in the 1950s, which made them align with their cause. The play made its debut at the London's Theatre Royal Stratford East, under the direction of Bill Martin.

Set in the Teatro Lara in Madrid in 1936, *All Citizens Are Soldiers* portrays a group of Republican soldiers staging *Fuente Ovejuna* during the Spanish Civil War. The translators' political view is clearly articulated in the added Prologue before Act 1, when the troupe's assistant artistic director explains to the soldiers what the play is about: "There is a wind in Madrid, they say, that can kill a man [...] Their motto is 'Down with Intelligence'. This play tells us how, even four hundred years ago, the people of Spain were crushed by oppressors" (p. 4). The play ends with new lines describing a modern Madrid filled with explosions and gunfire, and an announcement that the Nationalist troops are nearby.

Excepting this Prologue and the final bombing scene, *All Citizens Are Soldiers* is fairly faithful to the original plot, although at times it is interspersed with references to conditions in Spain at the time, such as food restrictions (p. 11). Women's daring attitude is clearly seen in the forest scene, not only physically (at one point a stage direction indicates that Pascuala touches Laurencia's breasts, p. 10) but verbally:

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 49	<i>All Citizens Are Soldiers</i> , p. 10
PAS: Pues tales los hombres son: Cuando nos han menester somos su vida, su ser, su alma, su corazón; pero pasadas las ascuas, las tías somos judías, y en vez de llamarnos tías, anda el nombre de las pascuas.	PAS: When we've given in, they treat us like Jews who've kissed the cross. Instead of calling us darling, it's whore and slut and get out of my way you foul baggage.

This straightforward language in the English text is in this case used to render the euphemism *nombre de las pascuas*, an outdated expression meaning 'whore' and 'pimp' as referenced in *La Celestina*. Women's determination is also visible at the moment when the Commander "invites" Pascuala and Laurencia to his own house, with the help of his servant Ortuño, although the English Laurencia misses the play on words between 'meat' and 'flesh':

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 63	<i>All Citizens Are Soldiers</i> , p. 10
LAURENCIA: ¿No basta a vuestro señor tanta carne presentada? ORTUÑO: La vuestra es la que le agrada. LAURENCIA: Reviente de mal dolor.	LAURENCIA: Hasn't your master had enough flesh? ORTUÑO: It's yours he wants. LAURENCIA: It would choke him.

The translators, however, will use the commander's reprehensible conduct not only to criticize women's exploitation, but also the political situation in Spain. This is evident at the moment when Don Guzmán intends to apprehend Jacinta, an honest peasant who vehemently rejects her attacker. Infuriated by her resistance, Don Guzmán delivers her to the soldiers:

Fuente Ovejuna, pp. 89-90	All Citizens Are Soldiers, p. 30
<p>COMENDADOR: ¿Tú, villana, ¿por qué huyes?  ¿Es mejor un labrador que un hombre de mi valor? [...]  Tira por ahí.  JACINTA: ¿Con quién?  COMENDADOR: Conmigo.  JACINTA: Míralo bien.  COMENDADOR: Para tu mal lo he mirado ya no mía, del bagaje del ejército has de ser.  JACINTA: No tiene el mundo poder para hacerme, viva, ultraje.  COMENDADOR Ea, villana, camina.  JACINTA: ¡Piedad, señor!</p>	<p>GUZMAN: So you were running away? Aren't I better than a peasant? [...]  Come here.  JACINTA: Where?  GUZMAN: (<i>roaring</i>): Come with me! You common slut. I'll settle you. I don't want you – I'll hand you over to the army to be their whore.  JACINTA: I'll die first.  GUZMAN: Move on, whore!  JACINTA: Have pity! [...]  <i>As Guzman's soldiers do so, the Civil War Republican soldiers at the side of the stage jump up, protesting:</i>  <b>1st SOLDIER: Leave her, you monsters.</b>  <b>2nd SOLDIER: It's just like the Fascists and the Moors. [...]</b>  <b>BARRILDO: Comrades, keep calm, it's only a play.</b>  <b>2nd SOLDIER: But it's real too. That's the sort of thing they do. Stop it!</b></p>

The translators turn Don Guzmán into an impersonation of the fascists, and by breaking the illusion of the play, add some lines (in bold in the example) to denounce the Nationalists' violent behaviour. This is reinforced in the scene after Laurencia's rape, as she is, unlike in Lope, very explicit about what happened to her: "They put knives to my breast until they overcame my chastity" (p. 44). This contrasts, however, with the rest of the monologue to the men in the village, in which the intensity of some of the terms used in her original harangue are deleted or toned down, as the following fragment shows:

Fuente Ovejuna, pp. 109-110	All Citizens Are Soldiers, p. 44
<p>¡Qué dagas no vi en mi pecho!          ¡Qué desatinos enormes,          qué palabras, qué amenazas,          y qué delitos atroces,          por rendir mi castidad          a sus apetitos torpes!          Mis cabellos, ¿no lo dicen?          ¿No se ven aquí los golpes,          de la sangre y las señales?          ¿Vosotros sois hombres nobles?          ¿Vosotros padres y deudos? [...]          ¡Que solas mujeres cobren          la honra de estos tiranos,          la sangre de estos traidores,          y que os han de tirar piedras,          hilanderas, maricones,          amujerados, cobardes,          y que mañana os adornen          nuestras tocas y basquiñas,          solimanes y colores!</p>	<p>They put knives to my breast until they          overcame my chastity. Can't you see          what they've done? Look at my hair, look          at these bruises. But you aren't men. My          pain moves nobody. Are you my father?          Are you my uncle?          Give me weapons and I'll avenge myself,          and all your wives, while you stand by          and talk, talk, talk. It is you who should          do the spinning and cooking. We women          will kill these tyrants, even if we have to          stone them. Then we'll dress you pansies          and cowards up, paint your faces and set          you all to sew.</p>

We can see the omission of both the term *sangre* ('blood'), and of the rhetorical iteration of the acts committed on her: "Qué palabras, qué amenazas, y qué delitos atroces" (lit. 'what words, threats and horrendous crimes') is rendered as "Can't you see what they've done?". In the same manner, the homophobic insults perpetrated against the men, i.e. *hilanderas* ('spinners'), *maricones* ('faggots'), *amujerados* ('effeminates') and *cobardes* ('cowards') are limited to "pansies and cowards." The diminishment of force is also felt in the explanatory lines with which Laurencia overtly articulates her potential actions to the men villagers: "Then we'll dress you pansies and cowards up, paint your faces and set you all to sew": although the content is semantically rendered, word choice is overall less powerful. Finally, the information given in a stage note after they kill the Commander, "Salen los labradores y labradoras, con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza" (p. 121) is faithfully translated as "Enter peasants, with Fernan Gomez de Guzman's head on a lance," even though Lope probably chose to stress

the fact that women were present there, too, by using the feminine form *labradoras*.

While the three central themes in the source text are interwoven in the retranslation, it is evident that the political dimension takes precedence over women's actions, which are at times used to prioritize other purposes. This is primarily due to the additional fragments that intensify the association between the oppressed people of Fuente Ovejuna and life under fascism. This inclination is also reflected in the paratextual elements: the cover of the 1969 edition features an image of two countrymen being speared against a blood-red backdrop, while the theatre poster depicts a soldier prepared for battle with a shotgun.<sup>10</sup> Still, even though the absence of an elaborate epitextual apparatus limits the extent to which richer conclusions can be drawn regarding female presence in the paratexts, in the playtext *All Citizens Are Soldiers* women are not passive characters; rather, they are active agents of change who question the injustices around them and challenge the violence perpetuated by male power. The use of modernised idiom, the unambiguous portrayal of the Commander's actions and the directness in which females are portrayed enhance the vigour of their struggle, although language at times falls short of intensity.

### 5. The power of love: Adrian Mitchell's *Fuente Ovejuna* (1989)

Adrian Mitchell's *Fuente Ovejuna* was part of the 1988-9 season at the British National Theatre under the direction of Declan Donnellan. The production enjoyed substantial commercial success, with 95 performances. Also a poet, a performer and a playwright, Mitchell wrote many classic adaptations and was a supporter of the political left.

Mitchell employed free verse in his rendition. This approach, however, came at the expense of certain elements in the play and the reordering of lines. He tried to compensate for omissions by modernising the language, updating references to food, clothing, or colloquial expressions. He also omitted the translation of some Spanish verses to enhance the play's

---

10. <<https://www.unfinishedhistories.com/contemporary-theatre/>>.

fluidity in English, or added others, such as the scene when Laurencia kisses Frondoso (p. 74).

Mitchell might have been drawn to the theme of popular resistance to oppression, which resonated with the context of British society under Margaret Thatcher's rule, a time of rioting and social unrest. He openly acknowledged that his choice was influenced by the play's universal and contemporary qualities, emphasizing human relations and humour based on character rather than mere wordplay (Farrán Graves 1989: 176). This humour is strategically interwoven in key moments in the play, contributing to a nuanced portrayal that tempers the gravity of certain situations in which Laurencia is involved:

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 56	<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 51
MENGO: ¿Amas tú? LAURENCIA: Mi propio honor.	MENGO: Laurencia, do you love anybody? LAURENCIA: Oh I love my virtue. I'm just like Plato.

Laurencia's philosophical allusion is unexpected and unrealistic in the context of the conversation she shares with clown Mengo about love, a topic usually reserved to "wise men," and not to illiterate country women. Nonetheless, Laurencia's resistance to the Commander's advancements is notably accentuated, as evident in the forest scene when Frondoso was concealed in hiding:

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 71	<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 61
LAURENCIA: ¡Cómo! ¿Eso hacéis? ¿Estáis en vos? <i>Sale FRONDOSO y toma la ballesta.</i> COMENDADOR: No te defiendas [...] Acaba, ríndete. LAURENCIA: ¡Cielos, ayudadme agora! COMENDADOR: Solos estamos, no tengas miedo.	LAURENCIA: You'd rape me? You're crazy! <i>FRONDOSO creeps out of hiding and takes the crossbow.</i> COMMANDER: It's no use [...] I've got you. Here. Come on. LAURENCIA: Get off me, you bastard! COMMANDER: Come on, you want it, don't you? Come on. There's nobody here.

Laurencia unequivocally qualifies the Commander's actions as 'rape' and labels him a 'bastard', in a stark contrast to the Spanish original in which she merely implores the Heavens ("¡Cielos!"). Her reaction in the English version is parallel to the despicable nature of the Commander, as he presumes she is feigning resistance. In the Spanish line, the Commander merely reassures her not to be scared (*no tengas miedo*, that is, "don't be afraid").

Laurencia is also very explicit when describing the Commander's acts during her apprehension, using words such as "violent" and "violate me," while retaining references to bruises and blood. But as in the preceding translation, the terms originally used to address the men (*hilanderas, maricones, amujerados* and *cobardes*) are somehow softened to "Stones! Rabbits! Sheep! Eunuchs!" Additionally, in the search for a rhyme scheme supplementary lines are introduced, as seen in the inclusion of "and lead your round the houses," probably in an effort to find a suitable rhyming word for "blouses." This prioritizing of verse over content also introduces a subtle comedic effect:

*Fuente Ovejuna*, pp. 86-87

Well, they held me down with violent abuse,  
 with violent threats, with violent hands,  
 With every kind of violence  
 So he could violate me.  
 Doesn't my hair tell its own story?  
 Can you see the blood on my skirt?  
 Can you see the bruises  
 Where they clutched me?  
 Where they hit me?  
 Call yourselves respected councillors?  
 Call yourselves my kinsmen? [...]   
 Take my sewing needles.  
 My God, do we women have to show you  
 How to smash those bastards  
 And wash yourself clean in a through of their blood?  
 Stones! Rabbits! Sheep! Eunuchs!  
 Tomorrow we women will dress you up  
 In our best skirts and blouses  
 We'll paint and powder you prettily  
 And lead you round the houses.

Later on, the townspeople enter with the Commander's head stuck on a pole. The only difference lies in the nature of the celebratory songs: while the Spanish peasants invoke the Catholic monarchs, the English counterparts mock Don Guzmán's tragic demise, completed with rhyming elements:

<i>Fuente Ovejuna</i> , pp. 121-122	<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 95
¡Vivan la bella Isabel, Y Fernando de Aragón, Pues que para en uno son, Él con ella, ella con él!	The first time I saw the Commander He was strutting down the Street. The last time I saw the Commander He looked like a sausage-meat.

This production shifted political emphasis towards a different set of considerations, as noted by *The Guardian* critic Michael Billington, who commented that, regardless of the strength of the popular uprising, “real power resides elsewhere” (Billington 1989). This “place” is patent in the review by the *Evening Standard*, which praised Mitchell's version describing it as “robust,” and affirming “the power of love over brutality.” So while the central themes remain unaltered the role of women—at times equivocal due to versification and humour—is clear, as depicted in the poster with a woman holding what it seems to be a lance.<sup>11</sup> This is also supported by the modernised language (e.g., in Laurencia's statements such as “If a woman tells the truth she's called a bitch;” p, 49; “keep your monkey claws off me,” p. 56; etc.). It is noteworthy that the primary focus of this production, rather than revolving around women's individual actions or any other aspects of the original play, is on the potency of love and camaraderie. This is discernible from the limited production pictures accessible, where one captures a romantic portrayal of Laurencia on her wedding day, although the majority accentuate the broader sense of community.<sup>12</sup> Still, despite the humour and occasional softer language in Laurencia's scorn for the men's inaction, the voices of women in resisting tyranny remain unmistakable.

11. <<https://shop.nationaltheatre.org.uk/products/pod1033130>>.

12. <<https://www.cheekbyjowl.com/looking-back-at-fuenteovejuna/>>.

## 6. Fun at the village: Daniel Goldman's *Fuente Ovejuna* (2010)

The thematic nuances of the two previous English texts are partially absent in this fresh rendition, which was translated and directed by Daniel Goldman and staged at the Southwark Studios in London in 2010 (and restaged in 2013) thanks to the Tangram Theatre Company. Goldman's dual intention was, on the one hand, to narrate the story of "a village that rises up to kill a tyrant and then holds strong in the face of a justice system that is looking for an individual to hang," but, on the other, "perform a show with a different live band every night [...], casting the audience as actors in the show, running a bar on stage that was open to all throughout."<sup>13</sup> The blend of pop music and flamenco, along with a contemporization of language and costumes resonated well with critics, who unanimously praised its entertainment value (Fisher 2010).

While Laurencia initially rejects Don Guzmán, the gravity of the narrative is frequently alleviated by the use of pop songs (for example Frondoso woos Laurencia to musical classics such as The Supreme's *Stop In The Name Of Love*, to which Laurencia fairly replies with some Bon Jovi: *You Give Love A Bad Name*) and laughs appear at crucial moments, such as when the villagers march to execute Don Guzmán using water-filled balloons involving the audience's participation, as specified in the stage directions (Act III).

Other humorous elements incorporate modern language. For instance, the character Johnny (a sort of master of ceremonies) introduces Laurencia as an independent woman, but also as "hopeless romantic," eliciting a candid retort from her: "Fuck off!" Laurencia puts it clearly when she articulates her perspective on what men want from women: "Be whores at night, virgins by day, daughters to their mothers and cleaners for their homes" (Act I). She also takes a critical stance on male misogyny: "If we want to look good, we're sluts / If we want to live alone, we're spinsters" (Act I). Laurencia's determination in her actions is further accentuated by the translator's inclusion of extra lines (marked in bold in the next example) highlighting her assertiveness. This is evident when Flores, one of the Commander's attendants, tries to persuade Laurencia and Pascuala to enter Don Guzman's residence:

13. <<https://danielgoldman.co.uk/directing/fuente-ovejuna/>>.

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 63	<i>Fuente Ovejuna</i> , Act I
LAURENCIA: No nos agarre. FLORES: Entrad; que sois necias. PASCUALA: Harre, que echaréis luego el postigo.	LAURENCIA: Let me go! Hasn't he had enough meat already! PASCUALA: Stop it! I'll scream! LAURENCIA: ( <i>She kicks Flores in the balls. He falls onto the floor</i> ). Pascuala. Come on! FLORES: FFFFFFFF. Stop laughing. It's not funny!

Even in the gravest situations intentional black humour is not absent; for instance, in the forest scene when the Commander attempts to abuse Laurencia, asking her to relax by thinking of her own country:

<i>Fuente Ovejuna</i> , p. 63	<i>Fuente Ovejuna</i> , Act I
LAURENCIA: ¡Cómo! <i>¿Eso hacéis? ¿Estáis en vos? [...]</i> COMENDADOR: No te defiendas [...] LAURENCIA: Acaba, ríndete.	LAURENCIA: What are you doing? Remember who you are! COMMANDER: Lie back and think of Spain [...] Stop struggling! You'll love it! Get on your knees. Open your legs! Open them. Let me in! You're gagging for it. No, just gagging!

Another situation not devoid of absurd humour is the scene where the Commander's decapitated head appears on stage, and two male characters, Esteban (the mayor) and Mengo, engage in a playful exchange: "ESTEBAN: Will you stop playing with his head! / MENGO: But it's so much fun!" (Act III), ignoring the presence of female characters. However, in other instances of violence seriousness prevails, such as when the Commander spits on Jacinta or in Laurencia's renowned discourse, which is more explicit and leaves no room for ambiguity concerning the sexual abuse – even specifying the precise number of offenders. With updated and daring language, she openly references the men's lack of "balls," though, again, the insults directed to them are tempered to "Cowards. Eunuchs." Intriguingly, in this particular instance Laurencia extends her plea beyond the confines of the male villagers, addressing the entire community. However, the final lines

of the English harangue (“Is there nothing we women don’t have to do!”) presents a simplified perspective view of her reaction:

*Fuente Ovejuna*, Act II

There were four of them, and fifty of you.  
 But what else could you do? They were armed.  
 Would you like to see what happens when the monsters come?  
 Look at my clothes. My hair. My thighs.  
 Would you like to see the blood between my legs?  
 It’s not dried yet.  
 Would you like to smell my fear?  
 Call yourselves good fathers, mothers, brothers, sisters?  
 Call yourselves decent and good? [...]  
 And yet your warm souls lift not even a finger! [...]  
 Cowards. Eunuchs. Where are your balls?  
 My God, is there nothing we women don’t have to do!

Nevertheless, the promotional materials for the play provide minimal reference to its central themes. The poster features a man playing the guitar, and the photos showcased in the director’s webpage primarily capture the celebratory moments, with a focus on the band, dances, the Commander and even more peripheral characters, such as the monarchs, who are dressed in casual attire and adorned with party hats.<sup>14</sup>

In short, the play revolves about love, honour, collective power and monarchy. While the most crucial issues are not neglected (Laurencia’s maltreatment, the despair in the town, Laurencia’s expression of grief and wrath in response to her ordeal, and the Commander’s contribution of sombre tones), the dynamism of dialogues, the jokes, the bold language employed by women and the performative elements that underpin the production (which suggests Goldman’s extensive experience as a director, playwright and producer), mainly contribute to creating a rich and vibrant theatrical picture.

14. <<https://danielgoldman.co.uk/directing/fuente-ovejuna/>>. The reviews consulted lack in photographic material.

## 7. Women rule: *The Village* (2018)

*The Village* departs from fifteenth-century Spain to immerse itself in the contemporary political turmoil of India. Directed by Nadia Fall at the Stratford East Theatre in London, *The Village* embraced a vibrant, music-infused, Bollywood-inspired show. The translator, April De Angelis, a feminist with an extensive career in play writing and an experience in rewriting “the traditional narratives that relegate women to a peripheral status” (Gardner 2015), recognised the potential of the text centred on women who embody a “female resilience that becomes increasingly dark, lurching into something akin to feminist revenge thriller territory” (Lukowski 2018). The empowerment of female characters is also pointed out in *Morning Star*: “This is a vivid production that remains true to Lope de Vega’s original but, by putting women at the heart of the action, it’s infused with contemporary relevance. Its deceptive simplicity, underpinned by a skilful blend of styles and techniques, holds the audience throughout” (Persson 2018).

The translator maintains the original storyline while introducing its own antagonist in the form of a corrupt police inspector Gangwar, who subjects the villagers of Sahaspur to terror, mistreats women and fuels animosity between the Muslim and Hindu communities. In a harrowing turn of events, after Gangwar sexually assaults 16-year-old Jyoti (the Spanish Laurencia), a Hindu planning to wed a Muslim, the villagers rise up and exact retribution by killing Gangwar. Indeed, Jyoti is portrayed as a strong woman with no overt desire for marriage (p. 25), not even after she is informed that her potential suitor is financially secure (p. 19). She articulates this perspective when she asserts that “once men have had us in the sack / They pass us by and don’t look back” (p. 20). Socially, Jyoti’s experience of rape is critically important: she also shows up “unrecognisable,” but in stark contrast to Lope’s work, she clearly announces that “my beaten face which was used as a / space to smash their fits / while they drove into me with their sex” (p. 71). This level of explicitness persists throughout the rest of the monologue directed towards the men in Sahaspur, although the impact is somewhat diluted in the translation since terms such as “stones, sheep, mice, worms” might seem as lacking the visceral intensity of Laurencia’s original Spanish words.

*The Village*, p. 71

Doesn't my hair tell its own story?  
 Or my bloody clothes, my wedding dress of rags  
 Or my beaten face which was used as  
 A space to smash their fists  
 While they drove into me with their sex.  
 Are you my father?  
 I was your daughter, not yet Farooq's wife.  
 [...]  
 Stones, sheep, mice, worms  
 Yes, that's what you're like –worms-  
 Blind and buried in the earth, too scared of the bird's sharp beak to take a peek.

A similar absence of force is observed in the murder scene. Jyoti acts less theatrical and does not raise the Commander's head but she wears Gangwar's blood-smearred jacket. However, the significance of this image is intensified later when it is revealed that Gangwar had his ears cut off, "a euphemism of his cock / which the women bit off" (as stated by Ishani, p. 90, see below). Finally, the translator emphasises the role of women by introducing two new female characters: Gina, who serves as the co-mayor of the village, and Ishani, a Hindu political candidate who describes the women's response as "an outpouring of suppressed rage – hashtag Me Too" (p. 89).

Linguistically, the play employs a modern idiom, replete with colloquialisms and references to both British and Indian contemporary culture. Gangwar's language is generally profane or obscene and does not hesitate to use derogative terms to refer to women ("sluts," "whores"), abruptly interrupting conversations with remarks as "Shut up." Jyoti exhibits more restraint in her expressions (particularly when compared to her predecessors in the works discussed above), accentuating Gangwar's repugnance even further.

The paratextual information also stresses the role of the heroine, evident not only in the illustrations accompanying printed reviews but also on the book cover, the theatre poster and the promotional video.<sup>15</sup> These elements

15. <<https://stratfordeast.com/whats-on/all-shows/the-village/437>>.

collectively leave no room for doubt about the protagonist's central position within a context of a racially and religiously diverse society.

## 8. Discussion and conclusions

Spanish classical theatre in retranslation may serve as a fertile ground for the examination of issues related to sex and gender. An excellent example of this is female characters in *Fuente Ovejuna* and, above all, Laurencia, who boldly states her views about men and the oppression they impose on women, culminating in a physical expression of resistance. The Spanish Laurencia manipulates a masculine discourse without having to adopt a men's attire, while the male characters succumb to the passive roles traditionally ascribed to ladies.

This essay has selected four stage-oriented derivative works (*The Village* labelled as "an adaptation," the other three inconsistently described as translations and adaptations) of this classic in the UK and examines how various agents portray a gendered voice, mainly that of sexual abuse and the extent to which Laurencia is characterised as a victim of the Commander. An analysis of textual data, supported by paratextual features, reveals substantial differences between the retranslations and between them and the original play. These differences shape the manner in which English audiences perceive women's roles and behaviour in the resulting texts once transplanted across spatial and temporal settings.

Textually, the four retranslations address issues related to women in the Spanish play differently, although also exhibiting notable similarities. Firstly, the original and all the target texts convey the determination of women not to be subjugated by men, in the case of the translations employing updated, clear language, audacious remarks, and, on occasion, unconventional actions for classical theatre such as physical contact (e.g., kisses or breast touching). Furthermore, all four target texts make it unequivocal that Laurencia was subjected to sexual assault by her master. This is apparent in the descriptions of her clothing and hair, as well as the explicitness in the language used, adopting a contemporary idiom that places women on an equal footing with men.

Additionally, the resources employed by Laurencia to motivate men into action (misogyny and homophobia according to Allatson 1996: 267) are also present in the retranslations, though less accentuated. Paratextually, the reviews, posters and images reflect the intentions of the translators (and eventually the directors), who do their task out of personal interest within distinct socio-political contexts: *All Citizens Are Soldiers* in the backdrop of Francoism, Mitchell's *Fuente Ovejuna* in the midst of Thatcher's social unrest, Goldman's *Fuente Ovejuna* emphasising collective responsibility by including the audience as part of the village community, and *The Village* resonating with the Me-Too movements of the 2010s.

In *All Citizens Are Soldiers* the add-ons expose specific political and social differences, and utilize the Commander's behaviour not merely to criticize his abuse of the female villagers but also to comment on the broader political landscape in Spain, aligning him with Franco's supporters. Laurencia's monologue, while still describing the violence she endures, downplays the visual references to clothing and hair, and portrays the men in the village with a softer depiction, making the political dimension take precedence.

Adrian Mitchell's *Fuente Ovejuna* might have drawn inspiration from the theme of popular resistance to oppression, possibly due to the socio-political situation in the UK during that period. He characterizes Laurencia's sexual abuse as rape, articulating it openly in the text. However, there is also room for humour, perhaps as a result of preserving versification and rhyme. Nonetheless, despite these variations and moments of levity, mainly induced by laughter and a colloquial register, the central themes of the Spanish play (women's issues included) are not absent. The primary focus still centres on the enduring power of love and the strength of the community, as further evidenced by the scarce paratextual elements associated with this translation.

Goldman delivers a highly modernized version of the play, characterized by *Go London* (Several Authors 2010) as "a blend of Quentin Tarantino, *As You Like It*, and *Glee*." This rendition presents sex and violence in a more explicit manner, often intertwined with humour and music, a combination that received favourable reviews from critics. Laurencia's bold idiom

and attitude resemble that of men, allowing her to convey her message clearly, albeit somewhat overshadowed by other performative elements. Consequently, rather than serving primarily as a platform for denunciation or political commentary, the play provides an engaging and captivating theatrical show. Additionally, posters and promotional photos emphasize the festive and entertaining nature of the production.

*The Village* carries the unmistakable influence of its translator, who infuses the play with an evident feminist perspective.<sup>16</sup> She masterfully preserves the essence of the original work while reimagining characters and situations in a completely different context, retaining political and social themes, and even introducing a religious dimension. Throughout, women take on a central and empowered role, their strength bolstered by the use of contemporary and colloquial language, though never reaching the Commander's levels of profanity. While in some instances, as seen in Laurencia's monologue, the lexical force may seem to wane, the visual impact remains potent. Particularly, the theme of sexual exploitation takes precedence over that of collective justice, positioning women at the heart of the play's action and emphasizing their pivotal role in the narrative. This production demonstrates the enduring licence attributed to the female characters in *Fuente Ovejuna*, underlining the resonance of the play's themes on a global scale in the present day.

The target texts reflect each translator's unique perspective of the role of women in the play. Fainlight and Sillitoe paid no notice to the only existing British translation of the classic at the time, offering a realistic perspective of resistance against oppression. Although they emphasize Laurencia's determination and bold confrontation, their approach frames Laurencia less as an individual heroine and more as a voice for a community. Mitchell's proposal brings a fresh perspective that reflects contemporary sensibilities about social justice, including gender equality (in fact this text is still popular in modern performances, most recently at

---

16. De Angelis is unequivocal about the imperative to give closer consideration to gender-related issues: "It is up to writers and theatre-makers – male and female – to make gender trouble, and to audiences to ask the questions critics don't" (2018b: 559).

New York's Theatre for a New Audience in 2023).<sup>17</sup> Goldman, for his part, diverges from his predecessors with an interactive style, bringing a festive atmosphere to the play's themes, but with humour shifting the focus slightly away from Laurencia as a catalytic figure. On the contrary, April De Angelis' reasons for writing a new translation seem to be the adoption of an explicit feminist lens, sharpening women's psychological situation under the Commander's rule, and casting Laurencia more as a victim than as a rebellious figure.

All in all, women's issues do not seem to have been the primary motivation behind the retranslations, with the clear exception of *The Village*, which was probably influenced by the push for gender equality in recent decades. Still, women's oppression has not been overlooked in any of the target texts, as proved by a language and actions that significantly diverge from the expected conventions of Golden Age drama, and which may inspire future efforts to further explore this trend in the form of new retranslations.

Conclusions could undoubtedly have benefited from the study of recordings of different performances (accessing the videos has proven to be unfeasible), as dialect, tone, and non-verbal elements such as gesture, attire or props might have yielded interesting results contributing to the final portrayal of Golden Age women in the translations.

## References

- AALTONEN, Sirkku. (2003) "Retranslation in the Finnish Theatre." *Cadernos de Tradução* 11: 1, pp. 141-159.
- ALLATSON, Paul. (1996) "Confounding conventions: 'Women' in three Golden Age plays." *Bulletin of the Comediantes* 48: 2, pp. 261-273.
- AMENTA, Alessandro; Natascia Barrale & Chiara Sinatra. (eds) (2025) *Retranslation and Socio-Cultural Changes*. Oxford & Berlin: Peter Lang.
- ANGELIS, April de. (2018a) *The Village* London: Faber & Faber.
- ANGELIS, April de. (2018b) "Troubling Gender on Stage and with the critics." *Theatre Journal* 62, pp. 557-559.

---

17. <https://tfana.org/productions/fuente-ovejuna>.

- BERK ALBACHTEN, Özlem & Tahir Gürçaglar Sehnaz. (eds.) (2019) *Perspectives on Retranslation; Ideology, Paratexts, Methods*. New York & London: Routledge.
- BERK ALBACHTEN, Özlem & Tahir Gürçaglar Sehnaz. (eds.) (2020) *Multimodality in Translation Studies and Retranslation*. Special issue of *The Translator* 26: 1.
- BILLINGTON, Michael. (1989) "Review in *The Guardian*." *London Theatre Record*, p. 24.
- BOLLAERT, Charlotte. (2019) "Jean-Paul Sartre's Theatre after Communism: Perpetuating the Past through Non-retranslation?" *Cadernos de Tradução* 39: 1, pp. 45-72.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2011) "¿Traducción, adaptación o versión? Maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática." *Estudios de Traducción* 1, pp. 59-72.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2013) "The Spanish Classics under Scrutiny: Translating Honour for Modern English-speaking Audiences." *The European English Messenger* 22: 2, pp. 36-41.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2018) "The role of epitexts in theatre translation." *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation* 30, pp. 249-268.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2024) "En torno a la retraducción teatral: propuesta para una (re)definición." *Sendeban. Revista de Traducción e Interpretación* 35, pp. 1-16.
- BREDEN, Simon. (2019) "Fuenteovejuna and the worker's movement in Great Britain in the 1930s." In: Peral Vega, Emilio (ed.) 2019. *Lope de Vega en la escena europea de los siglos XX y XXI*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 183-195.
- BREDEN, Simon. (2020) *El Unity Theatre y la Guerra Civil española*. Madrid: Guillermo Escolar.
- CADERA, Susanne M. & Walsh Andrew S. (eds.) (2017) *Literary Retranslation in Context*. Oxford & New York: Peter Lang.
- CETERA, Anna. (2009) "Translating the Translated: The Evergreen Classics Storm the Publishing Market Again." *Brno Studies in English* 35: 1, pp. 103-114.
- CROSSLEY, Anna. (2019) *Intermedial Theatre. Principles and Practices*. London: Bloomsbury.

- DEANE-COX, Sharon. (2014) *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. London & New York: Bloomsbury.
- FAINLIGHT, Ruth & Allan Sillitoe. (1969) *All Citizens Are Soldiers*. Chester Springs, Pennsylvania: Dufour Editions.
- FARRÁN GRAVES, Natalia. (1989) "Adrian Mitchell y su versión de *Fuente Ovejuna*." Special Issue *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico* 4, pp. 175-180.
- FISHER, Philip. (2010) "*Fuente Ovejuna*." *British Theatre Guide*. <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/fuente-rev>>.
- FOURNARI, Maria. (2007) "La retraducción del teatro lorquiano y la renovación escénica de la Grecia de posguerra." In: Zaro Vera, J. J. & F. Ruiz Noguera (eds.) 2007. *Retraducir: una nueva mirada*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 233-242.
- FUCHS, Barbara. (2024) "Rethinking Gender in the Hispanic *Comedia*." In: Metzger, Sean & Roberta Mock (eds.) 2024. *The Methuen Drama Handbook of Gender and Theatre*. London: Bloomsbury Publishing, pp. 373-410.
- GAGEN, D.H. (1993) "Coming to Terms with the Civil War. Modern Productions of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*." Inaugural lecture delivered at University College of Swansea, 22 February 1993. Swansea: University College. Electronic version: <<https://rescoll.swan.ac.uk/omeka-s/files/original/7ad10e93e13d691960bef2ab0db6d76eb665103b.pdf>>.
- GARDNER, Lyn. (2015) "April De Angelis: 'Being a feminist in the real world is tough'." *The Guardian*. Electronic version: <<https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/11/april-de-angelis-after-electra-motherhood-older-women>>.
- GENETTE, Gérard. (1997) *Paratexts, Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press.
- GOLDMAN, Daniel. (2010) *Fuente Ovejuna*. Unpublished script.
- HUERTA, Javier (ed.) (2019) *Fuente Ovejuna (1619-2019): Pervivencia de un mito universal*. New York: Idea.
- JOHNSTON, David. (1996) "Las terribles aduanas: fortuna de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina en inglés." In: Pujante, Ángel L. & K. Gregor (eds.) 1996. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad, pp. 89-98.

- KIRSCHNER, Teresa. (1977) "Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1: 3, pp. 255- 271.
- LARSON, Catherine. (2015) "Terms and Concepts: The Adaptation of Classical Texts for the Stage." In: Erdman, H. & and S. Paun de Garcia (eds.) 2015. *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theatre in Adaptation*. Woodbridge: Tamesis, pp. 3-12.
- LUKOWSKI, Andrzej. (2018) "The Village." *Time Out*, 14 September 2018.
- MARINETTI, Cristina & Enza De Francisci. (2022) "Introduction: translation and performance cultures." In: Marinetti, C. & E. De Francisci (eds.) 2022. *Translation Studies* 15: 3, pp. 247-257.
- MITCHELL, Adrian. (1989) *Fuente Ovejuna, Lost in a Mirror*. London: Oberon Books.
- ORTIZ GOZALO, Juan M. (2007) "La retraducción en el panorama de la literatura contemporánea." In: Zaro Vera, J. J. & F. Ruiz Noguera (eds.) 2007. *Retraducir: una nueva mirada*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 35-48.
- PARKER ARONOSON, Stacey L. (2015) "They said, she said: making the case for rape in *Fuenteovejuna*." *Bulletin of the Comediantes* 67: 2, pp. 33-47.
- PAUN DE GARCIA, Susan & Donald R. Larson (eds.) (2008) *The Comedia in English: Translation and Performance*. Woodbridge: Tamesis.
- PEETERS, Kris & Piet Van Poucke (eds.) (2023) Special issue of *Parallèles* 35: 1.
- PERSSON, Johan. (2018) "Outstanding Adaptation Brings Lope de Vega's Parable of Social Injustice Bang Up To Date." *Morning Star*. <<https://morningstaronline.co.uk/article/outstanding-adaptation-brings-lope-de-vegas-parable-social-injustice-bang-date-link-pic>>.
- POUCKE, Piet Van. (2017) "Aging as a motive for literary retranslation." *Translation and Interpreting Studies* 12: 1, pp. 91-115.
- POUCKE, Piet Van & Guillermo Sanz Gallego (eds.) (2019) *Retranslation in Context*. Special issue of *Translation and Interpreting Studies* 12: 1.
- RONDER, Tanya. (2004) *Peribanez by Lope de Vega*. London: Nik Hern Books.
- SEVERAL AUTHORS. (2010) "Songs and dance of the revolt in Fuente Ovejuna." *The Standard*. <<https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/song-and-dance-of-the-revolt-in-fuente-ovejuna-7421202.html>>.
- THACKER, Jonathan. (2007) "History of performance in English." In: Boyle, Catherine & David Johnston (eds.) 2007. *The Spanish Golden Age in English. Perspectives on Performance*. London: Oberon Books, pp. 15-30.

- VEGA CARPIO, Lope de. (1936) *The Sheep Well*. Translated by John Garret Underhill. *Four Plays by Lope de Vega*. New York: Charles Scribner's Sons. Electronic version: < [https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0726\\_TheSheepWell.php](https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0726_TheSheepWell.php)>.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1937) *Fuente Ovejuna*. Translated by John Garret Underhill & Dorothy Peterson. Unpublished typescript. Electronic version: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/17034162>>.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1961) "Fuente Ovejuna." In: Pring-Mill, Robert D. F. (ed.) 1961. *Lope de Vega: 5 Plays*. Translated by Jill Booty. New York: Hill and Wang.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1957) "Fuente Ovejuna." Translated by Angel Flores & Muriel Kittel. In: Flores, Angel (ed.) 1957. *MasterPieces of The Spanish Golden Age*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1959) "Fuente Ovejuna." In: Bentley, Eric (ed.) 1959. *The Classic Theatre. Volume III: Six Spanish Plays*. Translated by Roy Campbell. New York: Doubleday & Co.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1968) *Fuente Ovejuna: A Bilingual verse translation of one of the greatest plays by the outstanding dramatist of Spain's Golden Age*. Translated and critical edition by William E. ColFord. Woodbury, New York: Barron's Educational Service.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1989) *Fuente Ovejuna*. Translated by Victor Dixon. Warminster: Aris and Phillips.
- VEGA CARPIO, Lope de. (1999) *Fuente Ovejuna*. Translated by Gwynne Edwards. Oxford, New York: OUP.
- VEGA CARPIO, Lope de. (2002) *Fuenteovejuna: A Dual-Language Book by Lope de Vega*. Edited and Translated by Stanley Appelbaum. Kent: Dover Publications.
- VEGA CARPIO, Lope de. (2005) "Fuente Ovejuna." Translated by Richard Sanger. In: Wise, Jennifer & Craig S. Walker (eds.) 2005. *The Broadview Anthology of Drama: Plays from the Western Theatre*. Ontario: Broadview Press.
- VEGA CARPIO, Lope de. (2009) *Fuente Ovejuna*. Translated by Laurence Boswell. London: Nick Hern Books.
- VEGA CARPIO, Lope de. (2010a) *Fuenteovejuna*. Translated by Gregory J. Racz. New Haven & London: Yale University Press.
- VEGA CARPIO, Lope de. (2010b) *Fuente Ovejuna*. Edited by Rinaldo Froldi. Barcelona: Espasa.

- VENUTI, Lawrence. (2004) "Retranslation: the creation of value." In: Faull, Katherine M. (ed.) 2004. *Translation and Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 25-38.
- ZARO VERA, Juan Jesús & Francisco Ruiz Noguera (eds.) (2007) *Retraducir: una nueva mirada*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- ZHANG Zhang, Huanyao & Huijuan Ma. (2018) "Intertextuality in Retranslation." *Perspectives* 26: 4, pp. 576-592.

### BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

JORGE BRAGA RIERA (PhD) is Associate Professor in the Department of English Studies at Universidad Complutense de Madrid, where he teaches modules related to translation at undergraduate and master's degree level. His research focuses mainly on literary translation (principally drama) and contrastive studies. Within this area he has published, among others, *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)* (John Benjamins 2009) and "*Theatre is different*": *la traducción de la experiencia dramática* (Guillermo Escolar 2024), and co-edited the *Diccionario de la recepción teatral en España* (Antígona 2020). He is a member of INTRAL (Research Group for Literary Translation) and the CONSTEMAD-CM Project (funded by CAM/EU). He has worked as a professional translator for major Spanish publishing houses (Gredos, Alianza Editorial, Fundación Universitaria Española) and is currently the editor-in-chief of the journal *Estudios de Traducción*.

Dr. JORGE BRAGA RIERA es profesor titular del Departamento de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte docencia relacionada con la traducción en cursos de Grado y Máster. Su labor investigadora se centra fundamentalmente en la traducción literaria (en especial la dramática) y en los estudios contrastivos. Dentro de esta línea ha publicado, entre otros, los libros *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)* (John Benjamins 2009) y "*Theatre is different*": *la traducción de la experiencia dramática* (Guillermo Escolar 2024), y ha coeditado el *Diccionario de la recepción teatral en España* (Antígona 2020). Forma parte del grupo de Investigación en Traducción Literaria INTRAL y del

proyecto CONSTEMAD-CM (financiado por la CAM y la UE). También ha colaborado como traductor profesional para algunas editoriales españolas (Gredos, Alianza Editorial, Fundación Universitaria Española) y en la actualidad es director de la revista *Estudios de Traducción*.

Recibido / Received: 11/04/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.10>

Para citar este artículo / To cite this article:

BOHUNOVSKY, Ruth. (2025) "What happened after Nora left the Doll's House and Came to Brazil: Elfriede Jelinek's theatre texts in Brazil and the translator as dramaturg." In: 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. 291-321.

## WHAT HAPPENED AFTER NORA LEFT THE DOLL'S HOUSE AND CAME TO BRAZIL: ELFRIEDE JELINEK'S THEATRE TEXTS IN BRAZIL AND THE TRANSLATOR AS DRAMATURG

RUTH BOHUNOVSKY

[ruth.bohunovsky@gmail.com](mailto:ruth.bohunovsky@gmail.com)

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

<https://orcid.org/0000-0003-4412-2678>

### Abstract

Using the reception of Elfriede Jelinek's theatre texts in Brazil as an example, both in the form of published translations and on stage, this paper explores the dramaturgical function often exercised by translators—especially in contexts where the professional profile of the dramaturg does not exist. To this end, this article draws upon current approaches in the fields of Translation Studies (Morini 2022), as well as Dramaturgy, particularly in non-European contexts (Romanska 2015; Bleeker 2023), and the author's own practical experience during the translation process of Jelinek's *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* 'What Happened after Nora Left Her Husband or Pillars of Societies.' The discussion is complemented by preliminary findings from a survey on the scope of the work of international theatre translators whose translations of the same Elfriede Jelinek play have already been published. It is suggested that translators who approach their dramaturgical role with awareness and skill can make a valuable contribution to the successful reception of theatrical texts in different languages and/or cultures—whether their work is intended for the stage or the page.

**Keywords:** Theatre translation. Dramaturg. Elfriede Jelinek. Brazil.



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/>.

## Zusammenfassung

Am Beispiel der Rezeption von Elfriede Jelineks Theaterertexten in Brasilien, sowohl in Form publizierter Übersetzungen als auch auf der Bühne, behandelt der Beitrag die dramaturgische Funktion, die häufig von ÜbersetzerInnen wahrgenommen wird – vor allem in Kontexten, in denen es den Beruf des/der Dramaturgen/in nicht gibt. Dazu werden aktuelle Ansätze im Bereich der Translationswissenschaft (Morini 2022), aber auch der Dramaturgie, besonders im außereuropäischen Raum (Romanska 2015; Bleeker 2023), sowie eigene praktische Erfahrungen der Autorin während des Übersetzungsprozesses von Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* herangezogen. Ergänzt wird die Diskussion durch erste Ergebnisse einer Bestandsaufnahme des Aktionsradius von internationalen TheaterübersetzerInnen, deren Übertragungen desselben Theaterertextes Elfriede Jelineks bereits in publizierter Form vorliegen. Es wird vorgeschlagen, dass ÜbersetzerInnen, die ihre dramaturgische Rolle bewusst und kompetent wahrnehmen, wertvoll zur gelungenen Rezeption von Theaterertexten in anderen Sprachen und/oder Kulturen beitragen können – unabhängig davon, ob sie für die Bühne oder die Publikation arbeiten.

**Schlüsselwörter:** Theaterübersetzung. Dramaturg. Elfriede Jelinek. Brasilien.

## Introduction<sup>1</sup>

This paper focuses on the Brazilian reception and translation of the German-language play *What Happened after Nora Left Her Husband or Pillars of Societies*, by Austrian Nobel laureate Elfriede Jelinek, which premiered at the *Schauspielhaus* Graz in 1979. This contribution is a qualitative case study that examines the agency of translators beyond interlingual text transfer, illustrating once again that drawing a clear line between translations intended for the page and for the stage is not particularly useful (see, among others, Pinto 2012). Information on the involvement of translators in publication projects of the same play, in an international context outside of Brazil, are added to complement the case study. However, this paper does

---

1. This paper was developed within the context of the research project “Theatre Translation as Dramaturgism: Elfriede Jelinek and Other Austrian Playwrights in Brazilian Version and Reception”, funded by a scholarship from the Brazilian National Council for Scientific and Technological Development CNPq (Productivity Scholarship PQ2, Process Number: 303794/2023-2).

not claim to draw conclusions that might be generalised; more extensive research would be required for that to be possible. Instead, it engages with current theoretical approaches that propose an expanded understanding of theatre translation (Morini 2022), as well as of dramaturgy (Romanska 2015; Bleeker 2023). The goal of this paper is not only to support the perspectives on theatre translation and dramaturgy proposed by Morini, Romanska, and Bleeker through the concrete case study of the Brazilian reception and translation of *What Happened after Nora Left Her Husband or Pillars of Societies*, but also to demonstrate that these two areas often overlap, and that considering these overlapping areas in future research, translations, and translator trainings could be highly productive.

The first section addresses the reception history of Elfriede Jelinek's work in Brazil, focusing on the different publication contexts of prose and theatrical texts and the many roles in the fields of translation, dramaturgy, and directing that theatre practitioners often take on. The second section examines the aforementioned theoretical approaches in the fields of theatre translation and dramaturgy, arguing – based on examples and in the arguments put forward by the cited authors – for a stronger consideration of the dramaturgical function of theatre translators, a role that can be performed both in publications and performances. The third section focuses on the case study of the translation history of *What Happened after Nora Left Her Husband or Pillars of Societies*, in which the author was personally involved, and which further illustrates the overlap between translation and dramaturgical work.

## 1. Elfriede Jelinek in Brazil

In 2004, the Austrian author and playwright Elfriede Jelinek was awarded the Nobel Prize in Literature by the Swedish Academy “for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power.”<sup>2</sup> As is customary, the award led to a global demand in translations of her work, and whilst international reception was strongest in Europe, it

---

2. See: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/summary/>>

extended far beyond it. For instance, following the Nobel Prize ceremony, almost the entire body of the author's work was translated and published in China, and there has been a notable reception in the United States, Japan, South Korea, and many other countries, both within the literary sphere and within their respective theatre systems.<sup>3</sup>

In Brazil, the media reported on the awarding of the Nobel Prize. However, the first translation did not appear on the national book market until seven years later. In 2011, the Brazilian version of *Die Klavierspielerin* 'The Piano Teacher' was published under the title *A pianista*, translated by Luis S. Krausz; followed by *Lust 'Lust,'* titled *Desejo*, translated by Marcelo Rondinelli in 2013. Both titles were released by the Tordesilhas publishing house, which also took on the role of initiator, meaning that the publishing house itself approached the translators and commissioned the translation and publication of the titles.<sup>4</sup> The delayed reception through publisher initiatives then came to an end and, to this day, no other prose texts by the only female Austrian literature Nobel laureate have been published in Brazilian Portuguese translation. Although Jelinek is internationally recognized as an author of prose and theatre texts and has primarily focused on the latter for many years, it is not surprising that both publications are novels, a genre that typically attracts more buyers in Brazil and (overall) poses lower risks for publishers.

Even before the Brazilian reading public had the opportunity to read a text by Jelinek in a Portuguese translation, the image of the author had already been shaped by the award-winning film adaptation *The Piano Teacher*, by Michael Haneke (2001), and the media coverage surrounding the Nobel Prize. Both facts contributed to solidifying a certain perception (also frequently found outside of Brazil), namely that of a writer whose works are often associated with adjectives such as senseless, "pathological," or

---

3. The volumes of the *Jelinek[Jahr]Book*, published annually by the Joint Research Network Elfriede Jelinek (<https://www.ifvjelinek.at/en/>) since 2010, and biennially since 2014, provide a detailed overview of the increasingly vast number of translations of Jelinek's writings into various languages.

4. This information was confirmed to the author by Luis S. Krausz and Marcelo Rondinelli via email.

“obscene,” and which elicit feelings of “disgust” and “discomfort” (Leones 2013, my translation), rather than pleasure among readers.

However, since 2015 several performances have been staged, mainly in the cultural metropolis of São Paulo, inspired by Jelinek's texts or bringing her theatre works to the stage in Portuguese translation. *Sportstück* ‘Sportsplay’ was performed in 2015 as *Peça Esporte*, by the *Companhia de Teatro Acidental*, translated by Camilo Schaden.<sup>5</sup> In 2016, *Prinzessinnendrama* ‘Princess Plays,’ titled *Dramas de Princesas* and translated by Alexandre Krug, was produced by the theatre group *Companhia das Atrizes*.<sup>6</sup> In both cases, the adaptations were made specifically for the respective performances, once by a commissioned translator (Schaden) and once by a member of the cast (Krug). Drawing on Sirkku Aaltonen's work (2000), it can be noted that while some of Jelinek's play-texts have found their way into the Brazilian theatre system in translated form, none of these versions has yet managed to be included in the literary system (i.e. to be published). As already noted by Elena Serrano, if “neither the reading, nor the stage version have been published, reception is limited to specific moments when the play is performed; and so its appearance in the target polysystem is only recorded in programmes, files and occasional recordings” (Serrano Bertos 2013: 12). Those who have not seen these productions (such as the author of this article) have no access to the translations, except through direct contact with the translators.

When it comes to the reception of Jelinek in Brazil, two additional examples deserve special mention: in 2018 the group *Teatro do Fim do Mundo* staged the dance piece *Sem Luz* ‘Without Light,’ based on Jelinek's *Kein Licht*, although there is hardly any spoken dialogue on stage. The driving force behind this performance was Artur Kon, who had previously been involved as a producer, actor and/or director in productions such as *Peça Esporte* and *Dramas de Princesas*, and had also written his doctoral thesis on Jelinek (Kon 2021). Additionally, the theatre text *Strahlende Verfolger* ‘Radiant Pursuers’ must be mentioned, as it is the only one in Jelinek's

---

5. See, for example: <<http://www.usp.br/tusp/?portfolio=peca-esporte-cia-de-teatro-acidental/>>

6. See, for example: <<https://paulacarrara.com/Dramas-de-Princesas>>

oeuvre that explicitly deals with Brazil – a reason, one would think, to make the text accessible to the Brazilian audience as well. *Strahlende Verfolger* was written by Elfriede Jelinek in 2013 at the invitation of the then artistic director of the *SchauSpielHaus Hamburg*, Karin Beier. At the time, Beier was working on a performance project, a sort of documentary theatre focusing on the descendants of German-speaking immigrants in southern Brazil, as well as on their deeply rooted nationalism and racism. Jelinek’s text was a contribution to this project, which was enacted in 2014 as *Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger: eine Menschausstellung* ‘Pepper Barons in Sugarland & Radiant Pursuers: A Human Exhibition’ at the *Hamburg Theaterhaus*.<sup>7</sup> Already in 2013 the performance premiered in São Paulo (titled *Brasilien. 13 caixas* ‘Brazil. 13 boxes’), where a stage version of Jelinek’s text, authored and condensed by Beier, was rehearsed in Hamburg in a Portuguese version written by Alexandre Krug, and a version by George Sperber was presented. These two translations, as yet, remain unpublished.<sup>8</sup>

Following the publication of the novels in 2011 and 2013, there were no new releases of Jelinek’s work in Brazil for another ten years. It was not until 2023 that the small publishing house Temporal, founded in 2018 with an exclusive focus on texts for and about theatre, dared to undertake a new translation. This endeavour entailed Jelinek’s first full-length play published and performed in 1979. It is one of Jelinek’s many “secondary dramas,” in this case a sort of continuation of two dramas by Henrik Ibsen (*A Doll’s House; Pillars of Society*), as readily deduced from the play’s title, *What Happened After Nora Left Her Husband or Pillars of Societies* (Jelinek 2018). The Brazilian version resulted from a collective translation effort (Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr. & Ruth Bohunovsky), which was initially made exclusively for the page and originated in an academic environment. It was titled *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de*

7. See, for example: <<https://schauspielhaus.de/stuecke/pfeffersaecke-im-zuckerland-strahlende-verfolger>>

8. See, for example: <<https://educult.at/forschungsprojekte/evaluation-des-theaterprojekts-13-kisten-brasilien-13-caixas/>>

*Bonecas ou Pilares das Sociedades* 'What happened after Nora Left the Doll's House or Pillars of Societies' (Jelinek 2023).

This brief account of the Brazilian reception history of Elfriede Jelinek illustrates some facets of the literary and theatrical system in this country that are relevant to the discussion that follows. Firstly, large publishing houses show more interest in prose texts than in dramatic texts and do not usually take the initiative to translate and publish theatrical works. As Jelinek's example demonstrates, this holds true even for a Nobel Prize-winning author primarily known for her dramatic writing. Secondly, the initiative to translate theatrical texts usually comes from individuals within the theatrical field who are interested in staging a production. Thirdly, translations produced within this theatrical context tend not to be subsequently published. Lastly, the academic context, where agents are less dependent on translation as a source of income, can be a productive space for creating and/or publishing (theatrical) translations.

To stimulate further reflections on necessary actions for the reception of translated dramatic texts, without limiting ourselves to a narrow concept of translation that does not allow us to consider the translational work beyond the linguistic-textual dimension, the concept of "dramaturgy" is here proposed as useful. This concept can also help us understand translations for the stage and for the page not as separate domains, but rather, as Serrano Bertos suggests, "the union of both" as "essential in order to write the entire history of theatre reception/translation" (Serrano Bertos 2013: 2). We will now briefly discuss current debates in the fields of Translation Studies and Dramaturgy that support this approach.

## 2. Dramaturgs as Translators and Translators as Dramaturgs

In his book *Theatre Translation: Theory and Practice*, published in 2022, Massimiliano Morini summarizes various theoretical approaches to theatre translation that have been developed over the past decades and, like other authors before him (Aaltonen 2000; Bassnett 1998), comes to the following conclusion: although the term adaptation is still "a popular term" (Morini 2022: 69) in the world of theatre production,

from the point of view of Theatre Translation Studies, the fact that the interlingual translation of a play is accompanied by textual adjustments and/or modifications in terms of scene should make no difference at all: the resulting product, the final theatre act, is still a theatre translation. (Morini 2022: 69)

Theatre translation, therefore, is “the recreation (*any* recreation) of a theatre event in a different language, whether done with a strong emphasis on text or on performance” (Morini 2022: 69, italics in the original). Morini also points out that

the inherently collaborative nature of theatre translation [...] should alert theorists to the fact that in this field, it is often impossible to distinguish between the translator’s (or translators’) work and the contributions offered by other professionals with any clarity. (Morini 2022: 70)

Therefore, Morini uses the term “theatre translation” not only for intralingual practices (the adaptation of a dramatic text for the stage) and for the interlingual translation of theatre texts, but also for intra- and intersemiotic “recreations” in the theatre (2022: 71). The impossibility emphasized by Morini to draw clear boundaries between translation and adaptation, as well as between the tasks of different professionals in the theatre sector, is also crucial for the arguments presented here, as it contributes to a broader understanding of the concept of translation.

In the field of dramaturgy, there are also no universally accepted definitions and attributions. However, it is beyond doubt that dramaturgs are integral components of the European theatre landscape. They often hold permanent positions in theatres, and their names and roles are typically listed in the programmes of major stages, usually following the individual responsible for directing. Without delving into the history of (European or German-language) dramaturgy, which started with Lessing and his Hamburg Dramaturgy in 1769, it is worth recalling that the duties of a dramaturg include the selection of plays, the textual adaptation of a drama to suit a particular performance, the development of the performance schedule and program brochures, collaboration with directors during rehearsals, and public relations activities (such as liaising with the press and engaging in audience discussions). All these tasks can be understood as a mediation between text, production, critique, and audience, and they

are necessary for successfully transforming a text into theatre and arousing the audience's interest.

The focus of the dramaturg in the classical sense lies primarily with the text, its contextual origins, and its utilization in a new setting. The following questions can be of great importance in this regard: What are the linguistic peculiarities of the text? In what historical context did the text originate? Which existing translation should be used, or would it be better to commission a new one? What do words that are no longer in common use today mean? Should they remain unchanged on stage, or should they be translated? Is the text understandable for contemporary audiences? Should a historical text be updated, and if so, how? Some of these questions suggest that dramaturgy and translation cover closely related domains. However, they also suggest that translation is generally perceived as a preliminary step, one taken before the dramaturgical work. When a dramaturg opts for an existing translation or commissions a new one, it then becomes their responsibility to linguistically adapt, change, condense, etc., the text for the specific production. Morini summarizes this traditional perspective on the two domains:

[T]he performance-driven transformation of theatrical writing – including changes in terms of invention and disposition – is presented as being outside the scope of translation. It is the ‘dramaturg’ who can operate those alterations, while the translator ‘must’ exercise the utmost care and, in sharp contrast [...] to what happens on stage, avoid any hint of ‘carelessness’. (2022: 23)

Since the 1980s, the longstanding understanding of dramaturgy, influenced by figures such as Lessing or later Brecht, has been questioned within the field. In this context, the study *Doing Dramaturgy* by Maaika Bleeker, published in 2023, is particularly intriguing. Right from the outset, Bleeker points out that “there are many ways of doing dramaturgy” and that “dramaturgs have expanded their field of action beyond particular culturally and historically specific traditions of text-based theatre, as well as to the expansion of activities that can be part of dramaturgical practice” (Bleeker 2023: 1). The author highlights that “approaches to doing dramaturgy as they historically developed in relation to the tradition of Western dramatic theatre and its reformations under the influence of Brecht and others no

longer hold” (2023: 2) and even speaks of a “paradigm shift” (2023: 2). In contrast to the traditional understanding, the concept of “dramaturgical sensibility” as coined by Geoffrey Proehl in 2008 and a significant heterogeneity take centre stage:

Doing dramaturgy is not a matter of intellectual interpretation, or of having the correct answers to how to construct a performance, but of engaging with the complexity of creative processes, where this may also mean to complicate or problematize rather than to clarify. This requires what Geoffrey Proehl (2008) calls dramaturgical sensibility. (Bleeker 2023: 6)

Bleeker further adds that “[d]ramaturgical sensibility, understood as the capacity to engage with, reflect on, and respond to processes of making choices and taking decisions in creation, is not exclusive to dramaturgs” (Bleeker 2023: 7). This concept serves to inform “how directors, choreographers, scenographers, costume and light designers, actors, dancers, and others involved in creative processes can (and often do) give shape to their creative practice” (2023: 7). Thus, while Morini advocates a broader understanding of the concept of theatre translation, a similar tendency can be observed in the field of dramaturgy.<sup>9</sup> It is nonetheless significant that Bleeker excludes translators from her list of professions and fields involved in the creative processes of theatre production who are expected to exhibit “dramaturgical sensitivity.” In this regard, the present analysis adopts a contrasting proposition.

A heterogeneous, context-bound, and flexible understanding of dramaturgy, along with an understanding of current debates in the field of

---

9. At the same time, one must question to what extent such considerations are even perceived outside the field of translation studies. While research on theatre translation has been heavily influenced by “theories which do not deal specifically with translation,” such as theatre semiotics (Pavis; Ubersfeld), contemporary translation theories often “have not been very influential on views about translation developed *within* the field of Theatre Studies” (Morini 2022: 53). This is evident, among other things, in the continually unquestioned use of the distinction between “translation” and “adaptation,” which still contributes to associating translators to a phase of work prior to the actual staging and to keeping their prestige and pay low (consider only the differentiation between “literal” and “adaptation,” which is common in the British theatre context).

Translation Studies regarding the similarly context- and culture-bound field of theatre translation, serves as the starting point for the considerations that follow on the role that translators may take on in the theatre and literary systems where the professional profile of a dramaturg is not recognized, such as in Brazil. The profession of the dramaturg, in fact, does not exist in the country. One may encounter occasional mentions of the term in specialized journals or publications, such as in the *Dicionário do Teatro Brasileiro* 'Dictionary of Brazilian Theatre,' where it is noted that two different terms are available: the loanword *dramaturg* (borrowed from the German word) or the neologism *dramaturgista* (Guinsburg; Faria & Lima 2009: 129). Nonetheless, both terms are scarcely known in Brazil, not found in common dictionaries, and are often confused with the similar word *dramaturgo*, which refers to a playwright or author of theatre works. In the *Dicionário do Teatro Brasileiro* it is also noted that the figure of the *dramaturgista* "is not a constant presence in national performances, partly due to financial reasons" (Guinsburg; Faria & Lima 2009: 129). Finally, a total of only five individuals are named who have worked as dramaturgs in theatre productions in São Paulo, a metropolis with over 20 million inhabitants and accordingly dense cultural and theatre offerings. Their main profession, however, is listed as theatre critics or playwrights. Additionally, one name from Rio de Janeiro is mentioned: Fátima Saadi, who works as a dramaturg, essayist, and translator at the *Pequeno Gesto* Theatre (Guinsburg; Faria & Lima 2009: 130). The example of Fátima Saadi—one of the few individuals in Brazil to even identify as a *dramaturgista*—illustrates that the roles of a dramaturg and a translator are often fulfilled by the same person.

Brazil is a country where there are hardly any state-funded theatres with permanent ensembles. The theatre scene is mostly shaped by small groups that try to support themselves with considerable inventiveness, small public tenders, invitations to theatre festivals, and a great deal of commitment (often on an unpaid basis). Even very well-known actors often see their work on stage merely as a side job, with their income mostly secured from works on television (including Brazilian soap operas) or cinema. Nevertheless, the country has an interesting, innovative, and often high-quality theatre landscape, characterized by political activism, improvisation, collective authorship, postcolonial themes, documentary

theatre, and post-dramatic aesthetics (see, for example: Ward 2015; Vouta 2016). Productions are not always based on published or pre-written dramatic texts; the collective writing process during the creation of a production is very common, with texts that are often lost after the performances. Dramatic texts from the international or Brazilian canon are rarely found in bookstores. Throughout the 20th century and up to the present day there have been initiatives by various publishing houses, including institutions such as the *Goethe Institut*, to publish and/or circulate Brazilian or translated dramatic texts.<sup>10</sup> However, these are isolated initiatives that do not change the fact that, in Brazil we are dealing with a theatre landscape marked by a weak publication and reading tradition of play-texts, as well as precarious financial resources for artistic projects.

Nonetheless, in Brazil there are also productions of dramatic texts by Brazilian or foreign authors (Bertolt Brecht experienced intensive reception during the military dictatorship period, including in published translations, and even today theatre festivals feature productions of authors such as Molière, Jon Fosse, Edward Albee, or Thomas Bernhard). However, one will fruitlessly search for a mention of the function or name of a dramaturg in program brochures. For instance, in 2017 there was an elaborate production of Friedrich Dürrenmatt's play *Der Besuch der alten Dame* 'The Visit of The Old Lady,' sponsored by the Cultural Department of the Industrial Association SESI (*Serviço Social da Indústria*), which was shown with great success in several cities in Brazil in the subsequent years (until the outbreak of the pandemic).<sup>11</sup> The production adhered to the plot, character development, names, and structure of the original, with the addition of a few musical interludes and comments indirectly referencing the then-current political situation of the country (the impending election of

---

10. In the decades following World War II, many series of dramatic texts were published, mostly European and US-American classics, by major publishing houses. In the 1990s the *Goethe Institut* released a series of pamphlets containing translations of German-language play-texts, which never made it to the book market but can be borrowed from the institute's libraries and are fondly remembered to this day.

11. The semi-governmental *Institution of Industry* (SESI), founded on July 1, 1946, is an institution that collaborates with companies to enhance the quality of education and raise the educational level of Brazilians. Cultural projects funded through these means can expect above-average financial resources within the Brazilian context.

Jair Bolsonaro as president, the political polarization reaching unprecedented levels, and widespread tension across the country). In the leading role of the emblematic Claire Zachanassian was Denise Fraga, an actress well-known to the public from film and television. As can be gleaned from the published information about the production, the experienced translator Christine Röhrig was responsible for the “*tradução*” ‘translation,’ while the “*adaptação*” ‘adaptation’ was carried out collaboratively by the actress Fraga, the translator Röhrig, and Maristela Chelala (who presents herself on her website as an “actress, teacher, and director”).<sup>12</sup> Denise Fraga was also active as a mediator between the play, the audience, and the critics in numerous interviews across various media. Thus, the tasks that could be associated with the domain of a dramaturg were fulfilled, in this case, by the leading actress, the translator, and a director.

Both functions, translation and dramaturgy, demand an intensive, precise, and creative engagement with the source text, aimed at mediation with the target audience, employing whatever strategies are necessary (Saadi 2007). The tasks that Magda Romanska identifies as the “main tasks of the many production dramaturgs” – namely “[r]esearching historical background, maintaining the coherence of a project, and explaining its context to an audience” (Romanska 2015: 10-11) – are also well-known to translators, regardless of whether their versions are intended for the stage or for the page.

An examination of the intersections between translations for page and for stage in Brazil reveals that it is difficult to draw precise boundaries. While the example of the Brazilian production of *The Visit of The Old Lady* evidenced the dramaturgical collaboration of the actress and the translator on the stage version, without subsequently leading to a publication of the new version, current projects show that translations for the stage can also be the first step towards publication. A case in point is the example involving Alexandre Krug and Artur Kon, both artistic contributors to theatre productions of Jelinek’s texts in São Paulo. They were not only responsible

---

12. These pieces of information can be found in the program brochures and production details on various websites, such as: <<https://centrocultural.fiesp.com.br/evento/a-visita-da-velha-senhora>>.

for the stage translations, but also initiators of publications in book form of the Austrian author's play-texts, which are soon to be printed. There may be some specific differences between the stage and print versions of the respective translations, and in some cases, the latter are translations that have not yet been seen on stage in Brazil. The volume edited by Kon, for instance, will include his own translations of texts by Jelinek such as *FaustIn and Out*, *Rechnitz*, or *Wolken.Heim.*, which have never been staged in Brazil. Apart from being a translator, actor, and director, Kon is also an author of journalistic and academic texts and lectures on Jelinek for the wider public and is thus clearly one of the main responsible individuals for the – albeit still relatively hesitant – growing recognition of the her work in Brazil. His field of activity cannot be limited solely to translation and dramaturgy, but the fact that he performs multiple functions and apparently possesses the necessary “dramaturgical sensibility” for creative processes was crucial for Jelinek's theatre texts finding their way to Brazil, both on page and on stage.

No Brazilian publisher has yet taken the initiative to publish a play-text by Elfriede Jelinek in Portuguese translation. The decisive initiators have always been the translators. This applies both to the example of *What Happened...* (published by Temporal), which will be discussed in more detail later, and to the publications planned for 2024 of several other of Jelinek's dramatic texts (to be published by the Perspectiva publishing house), initiated and organized by Arthur Kon. In the case of *What Happened...*, the translation was originally meant for publication and then made its way onto the stage. In the case of Kon's publication project, these are versions originally intended for performance and are now being published. A third book project, also organized and edited by three Jelinek translators, is still in its early stages.

In keeping with Patrice Pavis's arguments, both dramaturgs and translators can be understood as “reception-adapters,” regardless of whether the text is intended for the stage or the page. They are equally co-responsible for the way in which a theatre text enters a new language and culture, for its “readability” by a new audience, and they work as mediators whose reading and interpretation of the source text greatly influence how it is presented to the target audience (Pavis 2015). This also applies to published

translations because the assumption that these are inherently more aligned with the source text is simply incorrect. Consider the English translation of “What Happened after Nora Left Her Husband,” by Tinch Minter, published in the series *Plays by Women* (Jelinek 1994): their version contains only about half of all the characters’ speeches from Jelinek’s source text, the rest being omitted without alerting the reader to the fact that this is a significantly abridged version. It is not a concern here to evaluate or determine the reasons for this; however, this example illustrates that the translations of dramatic texts, even when published, can undergo a process that is more closely aligned with the traditional understanding of dramaturgical revision than with that of translation.

In *The Routledge Companion to Dramaturgy*, which offers an interesting perspective on various interpretations of the role of the dramaturg in non-European theatre scenes, the following question arises multiple times: “To what extent does the dramaturg’s role overlap with that of the translator?” (Caplan 2015: 142). Tom Sellar mentions translators even before full-time dramaturgs, an occupation that does not exist in many countries, when highlighting the crucial position held by certain professional groups in the intercultural exchange of theatre texts:

Indeed, without the dedication of certain individuals to specialized areas of international theatre research – whether as scholars, translators, critics, curators, producers, of institutional dramaturgs – it would be hard to imagine the introduction of key figures from world theatre into the repertory and into other national theatre cultures. Who knows when US theatre-makers would have heard of Thomas Bernhard or Elfriede Jelinek if Gitta Honegger had not translated their plays into English, directed and advised theatre productions, and authored biographies? (Sellar 2015: 116).

In this context, it is also relevant to recall that, in many countries, translating theatre texts is not enough to make a living, and many translators have other primary professions. A look into a 2008 publication detailing the precise professional profiles of translators of Jelinek’s theatre texts into various languages across Europe clearly illustrates this:

In total, 103 translators are responsible for the 173 ‘European’ translations. 41 of them come (also) from the academic, university environment. Less than a third (31) work as professional translators. 20 are authors, 19

come from the theatre sector, 14 of the translators work in literary mediation, and 6 of the translators are artists (Clar & Schenkermayr 2008: 41, my translation).

One can assume that in the non-European context, similar studies would find an even smaller proportion of full-time translators, especially for translations of works that do not appear on bestseller lists. In Brazil, for example, there is not a single full-time translator who has translated a play by Jelinek into Portuguese. Therefore, theatre translators often do more than “just” translate a text into another language; they also perform tasks that can be attributed to dramaturgy, whether they are paid or unpaid to do so.

As mentioned at the outset, more extensive studies on the agency of theatre translators in an international context would undoubtedly be necessary to draw meaningful and generalisable conclusions. In the context of the research project underlying this contribution, an initial step was taken by collecting data on the scope of activity of translators of published versions of *What Happened After Nora Left Her Husband*.<sup>13</sup> Since information on translations created solely for a production but not published are only occasionally available, these could not yet be considered. A total of 15 published translations of the play-text into 13 different languages were identified. The following table provides bibliographic information, as well as information extracted from the paratexts, regarding the translators’ reception-related activities, which go beyond mere interlingual translation work.

Language/country	Bibliographic entry	Activities of the translator beyond interlingual transfer
Bulgarian/Bulgaria	Murdarov (2008)	The translator is the editor of the anthology (which contains several of Jelinek’s plays).
Catalan/Spain	Jelinek (2008)	No further mediation work by the translators is known.

13. I would like to express my gratitude to the Elfriede Jelinek Research Centre (<https://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/>), which provided me with access to the extensive translation archive. The research centre strives to include a copy of every published translation of Jelinek’s works in its collection.

Chinese/China	Jelinek (2004)	No further mediation work by the translator is known (the translations of Jelinek's complete works after the Nobel Prize were coordinated by the literary agent Cai Hongjun).
Chinese/China	Jelinek (2005)	The translator completed her PhD on Jelinek in 2007 at Shanghai International Studies University and is currently an Assistant Professor at Nanjing Normal University. She is also leading a project called "Elfriede Jelinek and Her Work," which is funded by the Education Department of Jiangsu Province (Wie & Müller 2014: p. 320-321).
Croatian/Croatia	Jelinek (2002)	Sead Muhamedagić is also the editor of the anthology featuring additional Austrian play texts, as well as the author of the foreword and afterword.
Czech/Czech Republic	Jelinek (2010)	Jitka Jilková is a theatre director and dramaturg.
English/Great Britain	Jelinek (1994)	Tinch Minter also signs the afterword.
French/France	Jelinek (1993)	No further mediation work by the translator is known.
French/France	Jelinek (2019a)	No further mediation work by the translators is known.
Korean/South Korea	Jelinek (2003)	Chang-Gu Kang is also the author of an afterword.
Norwegian/Norway	Jelinek (2006)	No further mediation work by the translator is known.
Polish/Poland	Jelinek (2001)	No further mediation work by the translator is known.
Portuguese/Portugal	Jelinek (2014b)	Bruno Monteiro was also responsible for selecting the play and is the author of the foreword of the book.

Serbian/Serbia	Jelinek (2016)	Jelena Kostić works as a translator and university lecturer. The book includes a “dramaturgical introduction” by the dramaturg Periša Perišić.
Slovak/Slovakia	Jelinek (2014a)	Elena Diamantová is a professional translator. No further mediation work by the translator is known.

Table 1. Bibliographic information and translator’s reception.

Although this table can only be seen as an initial step towards further research regarding the agency of theatre translators, it reveals that in at least five of the fifteen publications, the translators were also responsible for selecting the texts to be translated and/or for writing paratexts. Other case studies would certainly yield different results, but the data collected already show that the agency of the Brazilian translators, which will be described in more detail in the next section, is not an exception in the international context.

Based on what has been put forward so far, the following discussion aims to reverse the traditional perspective shaped by the European theatre world: instead of focusing on dramaturgs who also work as translators or revise translations or contribute to them (as exemplified by Lessing or many dramaturgs in contemporary German-speaking theatre), the focus shifts to translators who also engage in dramaturgical work. This may be because they initiate making a new author or text accessible in their literary or theatre systems, participate in a production, design program notes, give interviews, or write prefaces, articles, or other peri- or epitexts about the play or its author, or translate for the page, thereby making texts accessible for productions. As Graça P. Corrêa emphasizes that “translation issues have always been at the centre of dramaturgical practice” (2015: 310). However, this relationship can also be viewed from a different perspective, considering that dramaturgical questions are closely related to the practice of theatre translation, especially in countries where the figure of the dramaturg is not present or well-known. This is not merely a theoretical question or an attempt to create clear terminology or categorization (which naturally cannot exist), but rather an aspect that can have relevant implications for

the self-conception of theatre translators, their professional training, their visibility, and not least, their pay.

In this sense, it is important to emphasize once again that the term “dramaturgy” does not necessarily refer to a profession but can also denote a “function” (Kenny 2015: 208), because “regardless of who actually completes or compiles the dramaturgical support of a production - an actor, director, student, or a specified literary manager - the practice of dramaturgy is an integral part of every production” (Kenny 2015: 210-211). Bleeker also argues along these lines when she refers to the contextuality of dramaturgical work and states that “there is also dramaturgy without a dramaturg. Dramaturgy can also be performed by others than dramaturgs, or be distributed among participants in the creative process” (Bleeker 2023: 1). In the professions mentioned here by Kenny, and elaborated upon by Bleeker, the translator can and should, in my opinion, also be included.

### **The translator as dramaturg: What happened after Nora left the Doll's House and came to Brazil**

Jelinek's texts are rooted in an Austrian language and theatre tradition characterized by experimentation, immense delight in linguistic play, a creative combination of pessimism and comedy, and a complex socio-critical dimension. Johann Nestroy, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, and the *Wiener Gruppe* ‘Vienna Group’ are regularly cited as her literary and language-philosophical predecessors, as well as sources of inspiration. Jelinek's early play-texts are recognizable as such at first glance; they consist of dialogues, stage directions and may include a list of characters and details about the setting and time of the action. However, since the 1990s, the author has departed from this traditional format and has devised her now famous “text surfaces” (Mariacher 2018). These are flowing texts in which more or less identifiable speaker instances emerge but are only identifiable as “texts for the theatre” because Jelinek labels them as such – this is the main reason why they are normally not called “dramatic texts.”<sup>14</sup>

---

14. Due to space constraints, a detailed discussion of Jelinek's theatre aesthetics cannot be provided here, but there is extensive research literature on the subject (for an introduction, see Haß [2013]; Meister [2013]).

Jelinek's texts are linguistically and formally innovative, often difficult to access, thematically provocative, and characterized by an intertextual dimension that is not always easy for German-speaking readers and theatregoers to navigate. An insight into the complexity of Jelinek's theatre texts is provided, for example, by Monika Meister:

Jelinek's theatre texts fundamentally negate the representational function of the scenic arts and conventional dramaturgies, but in manifold ways they draw on traditions, not least on the aesthetic methods significant for modern and postmodern eras, such as the political writing [cf. Lehmann 2002] of Bertolt Brecht and Heiner Müller. At the same time, the texts draw upon the reservoir of cultural and art history, establishing connections to Greek tragedy, European theatre and drama history, philosophical discourses, and societal constructs (Meister 2013: 68, my translation).

To successfully engage with the potential audience and contribute to a positive reception of Jelinek's work in the long term, competent intermediaries (journalists, scholars, translators, directors, etc.) are necessary – especially to counter the stereotypical and negatively portrayed images of the author and her work, mentioned at the outset. Building on the theoretical considerations outlined above regarding the concepts of dramaturgy and translation, the focus will now shift to the specific case of the translation process of *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte...* and the extensive scope of dramaturgical action of the translators involved. At this point, it should be noted that the author of this article was one of the four translators involved and is also affiliated with an academic institution in Brazil.

Taking Morini's broad definition of the concept of translation as a starting point, the actual translation work began years before the development of the Portuguese text version. It started with an academic research project on Austrian literature and drama, some publications on Jelinek in academic journals (Bohunovsky 2020; 2021), translations of smaller sections of texts (Bachmann & Bohunovsky 2020), the organization of publicly accessible courses, as well as lectures and the supervision of undergraduate and graduate theses on the author. These efforts contributed not only to a higher level of recognition of the author and a more nuanced reception of her work in the academic context, but also to an increased circulation of her name among non-academic audiences, and to an intensified engagement of future

translators with Jelinek's oeuvre. This preliminary work and the acquired knowledge were crucial for approaching a publisher in 2021 with a concrete and well-founded proposal. As mentioned earlier, the translators were the initiators of the publication project; they were also responsible for the selection of the text and the development of the translation project.

Even before the actual translation process, it was up to the future translators to mediate between the text, the audience and the publisher, to strengthen interest regarding the author and thereby pave the way for the later translations. It was also the translators who chose the text, primarily because they were the most familiar with the author's entire body of work. There were several reasons why the choice fell on *Was geschah...*: it is one of the author's early plays and relatively understandable even for non-professional readers, making it an ideal "entry point" into Jelinek's theatre work. It also connects to two plays by Ibsen that are also well-known in Brazil, as well as to discourses on feminism and fascism that are highly relevant in Brazil's contemporary reality. The responsibilities embraced by the translators in this project entailed the following: the selection of the play, the publication project, the translation strategies applied, and the composition of the introductory foreword, which presents the play in its historical and intertextual context and addresses its linguistic peculiarities. It is likely that, without these intermediary activities preceding the actual translation work, no Brazilian publisher would have taken the initiative to publish a theatre text by Jelinek to this day.

In the interlingual translation work on the text, conducted collaboratively, it was agreed on that no textual cuts should be made and that Germany would remain as the setting. It was also agreed on that some strategies would be applied to partially neglect the semantic level of the text (which is not always clearly identifiable in Jelinek's work), while making a concerted effort to convey the playful, comedic, intertextual, and critical dimensions of the text in the Portuguese language. An example is the title: it would have been linguistically simple to translate the title "literally" into Portuguese. However, *Et dukkehjem* (Ibsen 1879) is more commonly known in the German-speaking world as *Nora* (sometimes with the subtitle *Ein Puppenheim*), whereas in Brazil it is only known as *Casa de Bonecas* 'A Doll's House,' and furthermore, "Nora" is a very common female name in Brazil.

Therefore, the intertextual reference to Ibsen's plays could be more clearly preserved by translating "What Happened After Nora Left Her Husband" as "What Happened After Nora Left the Doll's House." During the translation of the text, efforts were made to largely avoid footnotes (there are only three), to incorporate references to Brazilian discourses or well-known songs from Brazilian popular culture, and to handle the Portuguese language as playfully and creatively as Jelinek does with German. This was done, for instance, in the case of wordplays, so common in Jelinek's work, for which there were no exact equivalents in Portuguese, and which were replaced in the translation by new associations and rhymes relevant to the theme of the play. The following examples can illustrate the semantic shifts in favour of rhymes or 'slips' pronounced by the characters:

<p>Weygang: Mir bleibt keine Wahl. Sonst stocken Kauf und Verkauf, <b>Handel</b> und <b>Wandel</b>. (Jelinek 2018: 40)          'I have no choice. Otherwise, buying and selling, trade and transformation will come to a halt.'</p>	<p>Weygang: Não tenho outra escolha, senão encalham as compras e as vendas, o <b>tráfego</b> e o <b>tráfico</b>. (Jelinek 2023: 102)          'I have no other choice; otherwise, buying and selling, traffic and trafficking will come to a standstill.'</p>
<p>Helmer: Habe erst sein kurzem die Ehre, Herr Konsul. Doch schon schieße ich wie ein <b>Hai</b>, äh, wie ein <b>Hecht</b> zwischen den etwas verkalkten Säulen des Großkapitals hin und her... 'I have only recently had the honour, Mr. Consul. Yet I already dart back and forth like a shark—uh, I mean a pike - back and forth between the somewhat calcified pillars of big capital...' (Jelinek 2018: 48)</p>	<p>Helmer: Só recentemente tive essa honra, senhor cônsul. Por isso já estou me atirando como um <b>tubarão</b>, digo <b>garanhão</b>, pra lá e pra cá entre os pilares fossilizados do grande capital... 'I have only recently had that honour, Mr. Consul. That's why I'm already darting around like a shark—uh, I mean a stallion - back and forth between the fossilized pillars of big capital...' (Jelinek 2023: 118)</p>
<p>Arbeiterin: Schon erscheint der Meister mit dem neuen <b>Parteizettel</b>!          Nora: Was für schöne Kinder<b>parties</b> wir feierten! (Jelinek 2018: 13-14)          'Worker: Here comes the master with the new party ticket! Nora: What wonderful children's parties we used to have!'</p>	<p>Operária: Daqui a pouco vem o chefe para anunciar mais um <b>velório</b>!          Nora: Ai que saudade do meu <b>casório</b>... (Jelinek 2023: 50)          'Worker: Soon the boss will come to announce another funeral! Nora: Oh, how I miss my wedding...'</p>

For the associative writing style that is characteristic of Jelinek, attempts were made to find suitable equivalents in Brazilian Portuguese. While Nora, in the very first scene in Jelinek's work, says "Mein Gatte wünschte mich häuslich und abgeschlossen" 'My husband wanted me domestic and withdrawn.' (Jelinek 2018: 10), in the Brazilian version this was rendered as "Meu esposo me desejava bela, recatada e do lar" 'My husband wanted me beautiful, modest, and homely' (Jelinek 2023: 42), easily identifiable for any Brazilian reader as a direct quote from a statement made in 2016 by the conservative, then 75-year-old interim president Michel Temer about his wife, 43 years his junior. Without disregarding the semantic dimension, attempts were made to apply Jelinek's strategies to "subversively change the language" (Jelinek 2019b: 519) and ensure the comic potential with indirect quotes of real statements, even in the Brazilian version. This resonates with the author's understanding of translation, as expressed in an interview with Gitta Honegger regarding English translations: "Yes, thinking toward, sure, some things will work in translation, some just won't, then you have to make up for it in some other place, where the English term may trigger a wordplay, but not its German equivalent" (Jelinek 2019b: 536). Jelinek's famous expression, "Do as you please," with which she encourages directors and other "continuers" of her work to be creative and subversive towards her texts, was thus also taken to heart by the translators of the play.

With these strategies, on the one hand, an attempt was made to ensure readability, enabling Brazilian readers to gain insight into Jelinek's handling of language, discourses, and associations. On the other hand, however, it was also a clear concern to pave the way for the text's journey to the stage. In this respect, an effort was made to produce a "stage-effective" translation (Hörmanseder 2008), even though no staging was yet in sight. To achieve this, "dramaturgical sensibility" was employed, with special attention paid to language melody and rhythm, comprehensibility of allusions, and the preservation of the text's comedic potential (e.g., using expressions from Brazilian colloquial language). One example is the substitution of the first line of a German folk song with a short excerpt from a well-known Brazilian song that, although it deviates thematically from the German quote, can evoke similar associations and emotions related to a familiar conservative

context among Brazilian readers or viewers, even during a stage performance. An explanatory footnote, which would be rather cumbersome in the context of a performance, could thus be avoided:

<p><i>Die Bühne verdunkelt sich langsam. Der Chor singt im Dunkeln weiter: „Oh, wie wohl ist mir am Abend...“ Kanon.</i> (Jelinek 2018: 28)          ‘The stage slowly darkens. The choir continues to sing in the dark: ‘Oh, how happy I am in the evening...’ Canon.’</p>	<p><i>O palco vai escurecendo aos poucos. O coral continua cantando no escuro: “Abençoa, Senhor, as famílias, amém! Abençoa, Senhor, a minha também!” Cãnone.</i> (Jelinek 2023: 78)          ‘The stage gradually darkens. The choir continues singing in the dark: ‘Bless, Lord, the families, amen! Bless, Lord, mine as well!’ Canon.’</p>
---	--

Additionally, quotes and allusions to Ibsen’s two dramas, as well as texts by Freud, the Bible, and even Hitler’s *Mein Kampf*, were not directly translated; instead, corresponding passages were sought in Brazilian versions of these books to enable the intertextual dimension within the Brazilian theatre canon.

<p>Nora: Wenn eine Frau eine Maschine bedient, verliert sie in dem Moment ihre Weiblichkeit, entmännlicht gleichzeitig den Mann und nimmt ihm, ihn demütigend, das Brot aus dem Munde. Mussolini. (Jelinek 2018: 66-67)          ‘When a woman operates a machine, she loses her femininity at that moment, simultaneously emasculates the man, and humiliatingly takes the bread out of his mouth. Mussolini.’</p>	<p>Nora: No momento em que uma mulher opera uma máquina, ela instantaneamente perde sua feminilidade, castra o homem e, ao humilhá-lo, rouba-lhe o pão da boca. Mussolini. (Jelinek: 153)          ‘When a woman operates a machine, she loses her femininity at that moment, simultaneously emasculates the man, and humiliatingly takes the bread out of his mouth. Mussolini.’</p>
---	---

We are dealing here with a translation that, despite it being the result of engagement with the theory of theatre translation and Jelinek’s work on the part of the translators, does not aim to be an “academic translation” in that it steers away from the problems identified by Black as resulting from translations of this nature. He posits that “[t]he reason academic translations don’t work [on the stage] is because they’re explaining the text and the context at the same time” (Black 2011 cited in Trencsényi 2015: 278).

Although the translation project originated in an academic environment with publication as the goal it was aimed at achieving a stage-effective result. That this was accomplished was demonstrated in three dramatic readings in São Paulo, Brasília, and Curitiba, where selected passages were chosen and performed by professional actors and actresses without any linguistic alterations needed.

Dramaturgical tasks were also undertaken by the translators in organizing these dramatic readings, which took place as part of the launches of the newly published book and again at the initiative of the translators. In addition to the presentation of selected passages from Ibsen's plays and from *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas*, there was also an introductory lecture on text and context (in German and Portuguese translation). For this purpose, the former artistic director of the renowned Salzburg Festival, Bettina Hering, was enlisted, again at the initiative of the translators, who are much more familiar with the German-speaking theatre world than the involved publishers and actors, etc. Her presence positively influenced the media attention and audience interest in the event and enriched the ensuing intercultural dialogue. The present translator was also involved in the audience discussions following the readings, not only as a communication aid (between the audience and the guest speaker) but also as a person who was asked questions about the play and the translation process.

Shortly after the book's publication, a university theatre group from Campinas, in the state of São Paulo, decided to stage a bilingual and abridged version of the play<sup>15</sup>. The text version for this project was developed by the actors and actresses involved, who, however, decided to invite the translators of the book version as presenters on a workshop to expand their own understanding and interpretation of the play. In this case, the translators acted as intermediaries between text and stage – another task that can be attributed to the dramaturgical scope of action.

---

15. See, for example: <<https://jornal.unicamp.br/en/agenda/2023/12/06/apresentacao-da-peca-o-que-aconteceu-apos-nora-deixar-a-casa-de-bonecas-ou-pilares-das-so-ciedades/>>

Aside from that, the translators were also engaged in social media posts, as interviewees in videos or podcasts, and numerous other minor tasks, which have less to do with the text work than with those tasks that would be assigned to the dramaturg in other contexts. This broad field of activity of theatre translators shows that it is important not only to carry out research “on how texts are translated and translations are performed, but on how translation participates in the endless iteration-cum-variation of theatrical performance” (Morini 2022: 57). A dialogue with current debates in the field of dramaturgy can bring interesting concepts and ideas to this endeavour.

### Closing Remarks

When Campell points out in an interview with Trencsényi that in theatre, “a dramaturg is highly desirable for the translation process” (Trencsényi 2015: 280), namely as a “match-maker” between different entities (original text, director, audience, translator, etc.), this may well be true – for contexts where dramaturgs exist. If they are not available, translators often find themselves among those who fulfil dramaturgical tasks. They are usually the ones who have engaged with the text the longest and can best answer the central questions regarding the selection of a text for publication or performance, possible adaptations during rehearsals, explanations or introductions, as well as the creation of paratexts, program booklets, the organization of events or similar activities for a wider audience.

The case study discussed in this paper aimed to demonstrate that a broad understanding of theatre translation (Morini 2022) and dramaturgy (Romanska 2015; Bleeker 2023), as well as the acknowledgement of the overlaps between these fields, can be extremely helpful in addressing and researching the actual scope of work of many theatre translators. In terms of highlighting their role and relevance for the intercultural exchange of play-texts and productions, it would be important to further examine and delineate the dramaturgical tasks they fulfil, regardless of whether their translations are intended for the stage or publication. It is to be hoped that theatre translators will gain prestige, public recognition, and

financial compensation if they are aware of these functions and market them accordingly.

## References

- AALTONEN, Sirkku. (2000) *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters.
- BACHMANN, Cristiane Gonçalves & Ruth Bohunovsky. (2020) "Elfriede Jelinek: 'Sombra (Euridice diz)'" *Belas Infiéis* 9:2. Brasília: Universidade de Brasília, pp. 261-80. Electronic version: <<https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v9.n2.2020.27435>>
- BASSNETT, Susan. (1998) "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." In: Bassnett, Susan & André Lefevere (eds.) 1998. *Constructing Cultures*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 90-108.
- BLACK, Penny & Katalin Trencsényi. (2011) "Labours of Love: Interview with Penny Black on Translation for the Stage by Katalin Trencsényi." *Journal of Adaptation in Film & Performance* 4:2, pp. 189-200.
- BLEEKER, Maaïke. (2023) *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*. Cham: Macmillan.
- BOHUNOVSKY, Ruth. (2020) "Em caso de dúvida: sempre cômico! O teatro de Elfriede Jelinek." *Pandaemonium Germanicum* 23:39, pp. 128-157.
- BOHUNOVSKY, Ruth. (2021) "Traduzir e Publicar o Teatro de Elfriede Jelinek no Brasil: Por que, O que e Como?" *Cadernos de tradução* 41:3, pp. 201-220.
- CAPLAN, Debra. (2015) "The dramaturgical bridge: contextualizing foreignness in multilingual theatre." In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 141-144.
- CLAR, Peter & Christian Schenkermayr. (2008) *Theatrale Grenzgänge: Jelineks Theatertexte in Europa*. Vienna: Praesens.
- CORREIA, Graça P. . (2015) "Dramaturg as context manager: A phenomenological and political practice." In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 308-312.
- GUINSBURG, Jacó; João Roberto Faria & Mariangela Alves de Lima. (2009) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva.
- HASS, Ulrike. (2013) "Textformen." In: Janke, Pia (ed.) 2013. *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 62 - 67.

- HÖRMANSEDER, Fabienne. (2008) *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung in Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenberg.
- JELINEK, Elfriede. (1993) *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*. Translated by Louis-Charles Sirjacq. Paris: L'Arche.
- JELINEK, Elfriede. (1994) "What Happened after Nora Left Her Husband." Translated by Tinch Minter. In: Castledine, Annie. (ed.) 2002. *Plays by Women: Ten*. London: Methuen, pp. 22-63.
- JELINEK, Elfriede. (2001) „nora.” In: Jelinek, Elfriede (ed.) 2001. *nora. clara s. zajazd*. Translated by Dorota Sajewscy and Krzysztof Sajewscy. Cracow: Księgarnia
- JELINEK, Elfriede. (2002) "Što se dogodilo, nakon što je Nora napustila svoga muža, ili Potpornji društava." In: Muhamedagić, Sead (ed.) 2002. *Antologija novije austrijske drame*. Translated by Sead Muhamedagić. Zagreb: Croatian Centre of ITI Unesco, pp. 9-87.
- JELINEK, Elfriede. (2003) *Nora*. Translated by Chang-Gu Kang. Seoul: Sungkyunk University Press.
- JELINEK, Elfriede. (2004) *Nora*. Translated by Jiao Yongjian. Shanghai: Wan Yu Culture & Art Co. Ltd.
- JELINEK, Elfriede. (2005) *Nora*. Translated by Kuaige Qi. Shanghai: Foreign literature und art.
- JELINEK, Elfriede. (2006) *Hva skjedde etter at Nora hadde forlatt sin mann?* Translated by Alf B. Glad. Oslo: Solum Forlag.
- JELINEK, Elfriede. (2008) *Què va passar quan Nora va deixar es seu home o Els pilars de les societats*. Translated by Ramon Farrés and Theres Moser. Tarragona: Arola Editors.
- JELINEK, Elfriede. (2010) *Co se stalo, když Nora opustila manželka, aneb, Opory společnosti*. Program booklet. Translated by Jitka Jilková. Prague: Národní divadlo.
- JELINEK, Elfriede. (2011) *A pianista*. Translated by Luis S. Krausz. São Paulo: Tordesilhas.
- JELINEK, Elfriede. (2013) *Desejo*. Translated by Marcelo Rondinelli. São Paulo: Tordesilhas.
- JELINEK, Elfriede. (2014a) "Čo sa stalo, keď Nora opustila manželka, alebo Opory spoločnosti." Translated by Elena Diamantová. In: Jelinek, Elfriede. *HRY*. Bratislava: Divadelný ústav 2014, pp. 29-79.

- JELINEK, Elfriede. (2014b) *Manual de sabotagem. Escritos sobre política, memória e capitalismo*. Selected and translated by Bruno Monteiro, Porto: Deriva.
- JELINEK, Elfriede. (2016) *Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društava*. Translated by Jelena Kostić Tomović. Belgrade: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- JELINEK, Elfriede. (2018) *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- JELINEK, Elfriede. (2019a) *Ce qui arriva après le départ de Nora*. Translated by Magali Jourdan and Mathilde Sobottke. Paris: L'Arche Éditeur.
- JELINEK, Elfriede. (2019b) *Three Plays*. Translation, Introduction and Preface: Gitta Honegger. New Delhi: WordsWorth India.
- JELINEK, Elfriede. (2023) *O que aconteceu após Nora deixar a Casa de Bonecas ou Pilares das Sociedades*. Translated by Angélica Neri, Gisele Eberspächer, Luiz Abdala Jr. & Ruth Bohunovsky. São Paulo: Temporal.
- KENNY, Amy. (2015) "Dramaturgy ans training: A collaborative model at Shakespeare's Globe." In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 208-212.
- KON, Artur Sartori. (2021) *Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Electronic version: <<https://filosofia.fflch.usp.br/posgraduacao/discente/5238>>
- LEONES, André de. (2013) "Elfriede Jelinek lança leitor a anos-luz de qualquer zona de conforto." *Estado de São Paulo*. Electronic version: <<https://www.estadao.com.br/cultura/elfriede-jelinek-lanca-leitor-a-anos-luz-de-qualquer-zona-de-conforto/>>
- MARIACHER, Barbara. (2018) "Die Tektonik in der Tiefe: Eine sprachwissenschaftliche Analyse zu Elfriede Jelineks ‚Sprachflächen‘ als innovative künstlerische Ausdrucksform." *Die Deutsche Bühne* 10, pp. 48-51.
- MEISTER, Monika. (2013) "Bezüge zur Theatertradition." In: Janke, Pia. (ed.) 2013. *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler, pp. 68-74.
- MORINI, Massimiliano. (2022) *Theatre Translation: Theory and Practice*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- MURDAROV, Vladko. (ed.) (2008) *Elfriede Jelinek: Vstrani*. Translated by Vladko Murdarov. Sofia: Riva.
- PAVIS, Patrice. (2015) *O teatro no cruzamento de culturas*. Translated by Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva.

- PINTO, Sara Ramos. (2012) “Quando o palco e a página se encontram na tradução.” In: Carvalho, Manuela & Daniela Di Pasquale (eds.) 2012. *Depois do labirinto: Teatro e Tradução*. Lisboa: Nova Vega, pp. 189-207.
- PROEHL, Geoffrey S. (2008) *Toward a Dramaturgical Sensibility: Landscape and Journey*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- ROMANSKA, Magda (ed.) (2015) *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge.
- SAADI, Fátima. (2007) “Traduzindo teatro.” *Revista Cerrados* 16:23, pp. 67–71. Electronic version: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1240>>
- SELLAR, Tom. (2015) “The dramaturg as globalist.” In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 113-117.
- SERRANO BERTOS, Elena. (2013) “A Deficiency of Documentation in Translation Historiography in Spain: Reflections about Performed but Unpublished (Austrian) Theatre.” *MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación* 5. Electronic version: <<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1570/1310>>
- TRENCSENÝI, Katalin. (2015) “A view from the bridge: the dramaturg’s role when working on a play in translation.” In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 275-281.
- VOUTA, Stella. (2016) *Politisches Theater in Brasilien. Aufführungsanalysen aus Salvador da Bahia*. Bielefeld: Transcript.
- WARD, Julie Ann. (2015) “Documentary dramaturgy in Brazil.” In: Romanska, Magda (ed.) 2015. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge, pp. 35-39.
- WIE, Liu & Julian Müller. (ed.) (2014) *Frauen. Schreiben. Österreichische Literatur in China 2*. Vienna: Prasens.

## BIONOTE / KURZBIOS

RUTH BOHUNOVSKY studied Latin American Studies at the University of Vienna, obtained her PhD in Translation Studies from the State University of Campinas UNICAMP (São Paulo, Brazil) in 2003, and has been a professor at the Federal University of Paraná UFPR (Curitiba, Brazil) since 2008.

She is head of the Austrian Centre at the same institution. Bohunovsky researches and publishes on Austrian literature and drama, theatre translation, and the development of learning materials for German as a foreign language in Brazil. She translated an Austrian literary history (Zeyringer, Gollner, 2012) into Portuguese, which was published by UFPR Press in 2019, and conducts research and publishes on Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Wolfgang Bauer, Johann Nestroy, and other Austrian authors and playwrights.

RUTH BOHUNOVSKY studierte Lateinamerikanistik an der Universität Wien, promovierte 2003 im Bereich Übersetzungswissenschaft an der Bundesuniversität Campinas UNICAMP (São Paulo, Brasilien) und ist seit 2008 Professorin an der Bundesuniversität von Paraná UFPR (Curitiba, Brasilien). Sie ist Leiterin des Österreichzentrums an derselben Institution. Bohunovsky forscht und veröffentlicht über österreichische Literatur und Dramatik, Theaterübersetzung und die Erstellung von Lehrmaterialien für den Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht in Brasilien. Sie übersetzte eine österreichische Literaturgeschichte (Zeyringer, Gollner, 2012) ins Portugiesische, die 2019 im Verlag UFPR erschien, und forscht und publiziert zu Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Wolfgang Bauer, Johann Nestroy und anderen österreichische AutorInnen und DramatikerInnen.

Recibido / Received: 06/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.11>

Para citar este artículo / To cite this article:

CISNEROS PERALES, Miguel. (2025) "4.48 Psychosis en España: traducción, representación, recepción y género." 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. 322-351.

## 4.48 PSYCHOSIS EN ESPAÑA: TRADUCCIÓN, REPRESENTACIÓN, RECEPCIÓN Y GÉNERO

### 4.48 PSYCHOSIS IN SPAIN: TRANSLATION, PERFORMANCE, RECEPTION AND GENDER

MIGUEL CISNEROS PERALES

miguelci@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid - Instituto Universitario de Lenguas Modernas y  
Traductores

<https://orcid.org/0000-0003-4358-7967>

#### Resumen

Las obras de Sarah Kane han sido traducidas y representadas en varias ocasiones en España. *4.48 Psychosis* ha gozado de varios estrenos y ediciones en España en español, catalán y gallego. En este trabajo se analizarán las versiones publicadas de Matteini (Kane 2006b), Matamala (2014) y Varela (2019), que es la última que se ha llevado a escena, en montaje de la compañía La Phármaco para el Teatro Español (2023), centrándonos especialmente en la visibilidad y la agencia de las traductoras y en el tratamiento de la ambigüedad de género de la voz dramática principal de la obra original. A través de los paratextos y de la recepción de sus trabajos y procesos, se compararán los resultados con los del análisis que hacen Spoturno & Zucchi (2022) de la traducción de Spregelburd (Kane 2006a), originada y publicada en el contexto de Argentina.

Palabras clave: Sarah Kane. Traducción teatral. Paratextos. Género. Agencia.



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/>.

## Abstract

Sarah Kane's plays have been translated and performed several times in Spain. *4.48 Psychosis* has been staged and published in Spain in Spanish, Catalan and Galician. In this paper we will analyse the published versions by Matteini (Kane 2006b), Matamala (2014) and Varela (2019), which was the most recent to be staged, by the company La Fármaco for Teatro Español (2023), focusing particularly on the visibility and agency of female translators and on the treatment of the gender ambiguity of the main dramatic voice of the original play. Through the paratexts and the reception of their work and processes, the results will be compared with those of Spoturno & Zucchi's (2022) analysis of Sprengelburd's translation (Kane 2006a), which originated and was published in the context of Argentina.

Keywords: Sarah Kane. Theatre translation. Paratexts. Gender. Agency.

## 1. Introducción

*4.48 Psychosis* se estrenó en junio de 2000, en el Royal Court Theatre Upstairs de Londres. Desde su estreno, la obra ha quedado casi indisolublemente ligada al destino de su autora, que se suicidó en el King's College Hospital meses después. Los temas centrales del texto, la enfermedad mental y el suicidio, tienen un fuerte componente biográfico. No obstante, como propone David Greig, la obra es mucho más que una nota de suicidio y deberíamos "not to search for the author behind the words but to freight the plays with [their] own presence" (Greig 2001: xviii).

Desde el punto de vista teatral, aunque no es el objetivo de este trabajo categorizar la obra en una escuela o periodo concreto, podemos señalar que tiene características propias del teatro posdramático, como han indicado numerosos autores:

A decentred structure, the dilution of characters, the almost complete absence of stage directions, an unconventional use of language, punctuation and layout, indeterminacy of the situation and of the dramatic conflict reveal *4.48 Psychosis* as part of this tradition (Spoturno & Zucchi 2022: 10).

En este sentido, la forma encaja perfectamente con el tema, puesto que "the text vividly portrays the travels of a psychotic mind within the limits of dramatic and discursive indeterminacy" (Spoturno & Zucchi 2022: 2).

El carácter canónico de la obra, su naturaleza posdramática, la complejidad del texto y la indeterminación discursiva de la voz dramática convierten *4.48 Psychosis* en un objeto de estudio muy interesante desde el punto de vista traductológico. Esto se acentúa si sumamos la perspectiva de género, puesto que la reflexión sobre el cuerpo y la identidad atraviesa toda la obra, no solo textual o temáticamente, sino también lingüística y performativamente: “there are no delineated voices, and no textual indication of the number or gender of the performer” (Greig 2001: xvi).

Numerosos autores han enfatizado la importancia de esta lectura *queer* (véanse Tyser 2008; Reckendrees 2021; o Hamamra 2022). Kansız, aunque, considera que la voz dramática principal es de género femenino, señala que el lenguaje (o su ausencia) que usa Kane para expresar esta ambivalencia es consustancialmente ambiguo, lo que permite que la obra sea representada tanto por actores como por actrices:

The silence of the stage directions regarding the name and sex of the patient significantly contribute to the decomposition/disjunction of the patient's body on stage because in this way the patient can be represented by both male and female actors and bestowed with multiple bodies on stage (Kansız 2017: 281).

Delgado-García, a su vez, considera que *4.48 Psychosis* presenta “non-individuated characters that open up the possibility for non-normative subjectivities” (Delgado-García 2012: 237). Esto se refleja en el lenguaje de la obra, en el uso de pronombres y en el hincapié que se hace en la disforia (“Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body?”), lo que favorece una lectura *queer* de la voz dramática:

*4.48 Psychosis* resists the normative presumption of a correlation between gender identity and gendered corporeality, as well as the existence of a binary gender paradigm – male and female (*ibid.*: 242).

No obstante, esta ambigüedad, al ser escenificada y llevar un cuerpo a escena que es observado e interpretado en clave de género, necesariamente se concretiza: “In speaking and performing these playtexts, presentations of particular bodies are inevitably made, and physical contours of subjectivation are consequently imposed” (*ibid.*: 246-247). Si entendemos la escenificación como un tipo de transformación intersemiótica, cabe preguntarse si también

ocurre con la traducción interlingüística lo que señala Delgado-García respecto a la imposición de límites físicos y corporales respecto al género de la voz dramática principal de *4.48 Psychosis*.

Spoturno & Zucchi han abordado esta cuestión recientemente desde los Estudios de Traducción, en su análisis de la construcción del *ethos* y la persona traductora de la traducción al español argentino de Rafael Spregelburd, publicada en 2006. En sus conclusiones señalan que:

while Spregelburd's translation uses dramatic strategies and techniques that successfully foster the image or ethos of a rupturist playwright, it still stresses the autobiographical character often attributed to the text (Spoturno & Zuchi 2022: 5).

Uno de los elementos que más refuerza esta conclusión es “the female gender construction of the main voice in the [translated] play” (*ibid.*: 5).

## 2. Objetivos

Siguiendo el modelo de Spoturno & Zucchi (2022), que abogan por el estudio de los paratextos para el análisis de la construcción subjetiva de la agencia del traductor, en este trabajo vamos a analizar otras traducciones de *4.48 Psychosis* al español peninsular —Matteini (Kane 2006b); Matamala Pérez (Kane 2014) y Varela Lasheras (Kane 2019)— con el objetivo de comprobar si, al igual que ocurre con la traducción de Spregelburd (Kane 2006a), se mantiene la naturaleza autobiográfica habitualmente atribuida al texto original, a través de la construcción de género de la voz dramática principal y su representación escénica.

Para analizar la agencia de las traductoras en la recepción de la obra y sus mecanismos de visibilización, analizaremos diversos paratextos, como prólogos, notas de las traductoras, entrevistas, reseñas y otros textos relacionados con el proceso de traducción. También analizaremos la recepción de estas traducciones en críticas y reseñas, así como su presencia en carteles, folletos, programas de mano y páginas web de distintas producciones. El objetivo de este análisis paratextual es abordar la agencia de las traductoras y su visibilización o invisibilización y comparar los procesos de las tres traducciones con la recepción de cada una de las versiones, para comprobar

si existe una correlación entre las estrategias de autovisibilización y la visibilización real de las traductoras.

Por último, se compararán las estrategias de traducción utilizadas para abordar el tratamiento del género de la obra original, especialmente aquellos aspectos relacionados con el cuerpo en la representación y escenificación y con la (de)construcción performativa de la ambigüedad de género de la voz principal de la obra. Para comprobar cómo estas estrategias de traducción se reflejan en la escena, el texto traducido de Varela Lasheras (Kane 2019) se comparará con las estrategias performativas y dramáticas de la adaptación de la obra de *La Fármaco* (junio 2023).

### 3. Apuntes sobre la agencia, la visibilidad y la traducción de teatro

En primer lugar, hemos de señalar que en España la traducción literaria (y por tanto la teatral) goza de los mismos derechos que las creaciones originales según la Ley de Propiedad Intelectual. Por tanto, a ojos de la ley española, un traductor debe tener la misma consideración que un creador. No obstante, estos derechos se vulneran habitualmente, como señala el acuerdo por un código de buenas prácticas entre la asociación de traductores literarios ACEtt y la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España, que establece en su preámbulo:

Es frecuente que en el teatro que se realiza en España se utilicen traducciones ya existentes o expresamente encargadas a partir de las cuales se llevan a cabo 'versiones'. En muchos de estos casos no se menciona el nombre del traductor y su trabajo queda sin remunerar (Varios autores 2014).

Además, como apunta Fernández (2012), este proceso de invisibilización es aún mayor en el caso de las traductoras, que en general reciben menos premios por su labor y menos menciones en la prensa que los hombres traductores.

Para superar estos procesos de invisibilización, las traductoras se autovisibilizan de diversos modos. Uno de estos métodos es el uso de paratextos donde exponer su agencia y *ethos* o, en palabras de Spoturno, la imagen discursiva

that can be attributed to the Implied Translator, the agency originating and directing the reading of translated narrative discourse (Spoturno 2017: 191).

El uso de paratextos o metatextualidad, a su vez, como señala Castro Vázquez, es una estrategia de traducción feminista que:

consiste en la inclusión de prefacios, notas del/de la traductora y otros paratextos para explicar cuáles son las intenciones políticas de la traducción, justificar las intervenciones sobre el texto, transmitir todas sus extrañezas del texto y explicitar los múltiples significados que podrían perderse en la traducción, optando en este caso por una visibilidad obvia de la persona que traduce (Castro Vázquez 2008: 294).

En el caso de la traducción de teatro, consideramos que la participación de los traductores en los ensayos o en el proceso de creación del montaje de la obra escénica (el objeto de estudio último de este trabajo) constituye otro mecanismo de visibilización de su agencia, aunque en ocasiones no se reconozca con la mención del traductor en los epitextos de la producción, tales como la cartelería, los programas de mano, los anuncios y notas de producción o las reseñas y críticas teatrales.

Entendemos la paratextualidad como la define Yuste-Frías:

[el] acompañamiento de un texto por formas discursivas, icónicas, verbo-icónicas o puramente materiales que lo introducen, presentan, rodean, acompañan y envuelven materialmente en su propio soporte (peritexto) o lo prolongan fuera del soporte físico en el que es editado (epitexto) (2015: 320).

En este trabajo también distinguiremos entre texto fuente y texto escénico, siguiendo la terminología recogida por Martínez Valderas & López Antuñano (2021: 15), aunque hemos de advertir que, en contra de lo que pudiera sugerir una perspectiva textocentrista, no consideramos el texto escénico un paratexto del texto fuente, sino que el texto escénico sería el texto verdaderamente teatral. Y el texto fuente, en todo caso, un peritexto del mismo. Por eso, aunque analizaremos los textos fuente, el objeto de estudio último es el análisis del texto escénico de *La Fármaco*, cuyo montaje vimos en junio de 2023.

Con esta perspectiva pretendemos escapar del binarismo que diferencia entre traducir para la página y traducir para la escena, lo que coloca al traductor en un punto previo al de la creación escénica (y por tanto más proclive a la invisibilización o menosprecio de su labor). Creemos que esta dicotomía, que quizá pueda servir para un teatro “de texto” o para una concepción del teatro como literatura y no como espectáculo, se queda corta para el análisis

de las traducciones de obras posdramáticas y para entender en su plenitud los procesos y sistemas de producción teatral-espectacular contemporáneos. Asimismo, siguiendo la idea de Johnston (2017) de la traducción de teatro como un acto colaborativo, consideramos que entender la traducción como un elemento hermenéutico más de la creación de la escenificación (al igual que la iluminación, el vestuario o el trabajo actoral, por ejemplo) puede servir para reconocer la labor del traductor de teatro y reinsertarlo en el proceso de creación autoral como autor de pleno derecho.

#### 4. 4.48 *Psychosis* en España: un poco de contexto

Un vistazo rápido a la bibliografía reciente sobre 4.48 *Psychosis* en español es más que suficiente para constatar que una de las lecturas principales de la obra es la autobiográfica. Por ejemplo, Bonilla Agudo afirma que los “tintes autobiográficos son más que evidentes” y “que tiene mucho que ver con la vida de la autora” (2005: 299). En consecuencia, algunos autores han resaltado la “experiencia femenina” que guarda la voz o voces dramáticas del original o “su estrecha vinculación con la biografía de la dramaturga” (Martín Villareal 2020: 64). Martín Villareal, pese a reconocer que “el propio texto se separa de un reconocimiento autobiográfico por medio del uso de una primera persona con un género no marcado” (*ibid.*: 64-65), no duda en hablar de “la protagonista” y de la “fragmentación de la identidad femenina” (*ibid.*: 67) o en interpretar la experiencia de este personaje como la expresión artística “de la mujer como sujeto doliente” (*ibid.*: 64). Por el contrario, Blanco de La Lama (2017), que analiza la obra desde la perspectiva del teatro posdramático, se muestra más cauta con la interpretación autobiográfica o la identificación de personajes, independientemente de su género.

Las primeras ediciones en español de 4.48 *Psychosis* se publican en Buenos Aires: la de J. Arrambide (Kane 2004) y la de Rafael Spregelburd (Kane 2006a). En España, la primera traducción publicada fue la de Carla Matteini (Kane 2006b), hoy muy difícil de encontrar. En 2014, María Eugenia Matamala, en su tesis doctoral (Matamala Pérez 2014) publica una edición crítica. La traducción más reciente es la de Eva Varela Lasheras, publicada en la Editorial Continta Me Tienes en 2019 (Kane 2019). Por último, también existe una versión publicada en catalán de Anna Soler Horta (Kane 2015).

Muchas de estas traducciones han sido representadas en España en distintos momentos. En la base de datos de la web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música encontramos fichas técnicas de algunos montajes de la obra en España<sup>1</sup>. En algunos sí se menciona al traductor y en otros no. En el primer grupo encontramos las producciones de Teatro del Astillero (2002), espectáculo coproducido con el Consorcio Salamanca, Behemot S.L. y Teatre do Noroeste; de Néstor Saied, dirigida por Luciano Cáceres para el Teatro Fernán Gómez de Madrid (2009), con la traducción de Rafael Spregelburd; de Teatro en Tránsito, dirigida por Carlos Aladro, con “traducción y versión” de Carla Matteini, para la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2010); y de *The Three Keatons*, en traducción al catalán de Anna Soler Horta, dirigida por Moisès Maicas con la colaboración de Iván Morales y estrenada el 9 de septiembre de 2015 en la sala Joan Brossa de La Seca Espai Brossa y el 2 de noviembre de 2017 en la sala Beckett de Barcelona. En el segundo grupo, las fichas de las siguientes producciones no recogen quién se encargó de la traducción: la de *Nut Teatro* (2007), dirigida por Carlos Neira, aparentemente en gallego, en la Sala Nasa de Santiago de Compostela (A Coruña); la de *Xtremo Teatro* (2007), dirigida por Luisa Torregrosa (no hay más datos); y la del Aula Municipal de Teatre de Lleida (2007), dirigida por Mercè Ballespí, aparentemente (en el programa de mano no se menciona al traductor).

Sin ánimo de exhaustividad, ofrecemos aquí una lista cronológica del primer estreno de cada producción de *4.48 Psychosis* en español que hemos podido ubicar en España, sin distinguir entre grandes, medianas y pequeñas producciones:

- 2002. Traducción al español peninsular de Carla Matteini, dirigida por Guillermo Heras, espectáculo coproducido con el Consorcio Salamanca, Behemot S.L. y Teatre do Noroeste.
- 2009. Traducción al español argentino de Rafael Spregelburd, dirigida por Luciano Cáceres y estrenada en el Teatro Fernán Gómez de Madrid.

---

1. Fuente: <https://www.teatro.es/profesionales/sarah-kane-3278/estrenos>.

- 2010. Traducción al español peninsular de Carla Matteini (Kane 2006b), dirigida por Carlos Aladro y estrenada en el Círculo de Bellas Artes/Teatro Fernando de Rojas, Madrid.
- 2018. Traducción al español peninsular de Daniel Rabanaque (Kane 2010),<sup>2</sup> adaptada y dirigida por Elisa San Miguel para la Sala Tarambana, Madrid.
- 2021. Traducción al español peninsular de Anna Soler Horta (sin publicar), dirigida por Moisès Maicas y estrenada en el Teatro del Barrio, Madrid.
- 2023. Adaptación al español de Alejandro Espeso, dirigida por Alejandro Espeso, compañía La Gárgola de Haikus, estrenada en Teatro La Encina, Madrid.
- 2023. Traducción al español peninsular de Eva Varela Lasheras (Kane 2019), adaptada y dirigida por la compañía de Luz Arcas, La Fármaco, y estrenada en el Teatro Español de Madrid.

## 5. La recepción de *4.48 Psychosis* en español a través de sus paratextos

Antes de comenzar con el análisis de los paratextos de, principalmente, las versiones en español de Matteini, Matamala Pérez y Varela Lasheras de *4.48 Psychosis*, hemos de indicar que distinguiremos aquellos paratextos fruto de la agencia de las traductoras (prólogos, notas al pie, entrevistas o artículos; así como la participación en los ensayos o en la escenificación de su traducción), que funcionarían como mecanismos de autovisibilización, de aquellos ajenos a las traductoras (diseño editorial, cartelería, programas, notas de producción, anuncios o reseñas publicadas en prensa generalista y medios especializados), en los que puede haber, o no, cierto reconocimiento externo.<sup>3</sup> El objetivo es plantear si hay una correlación entre los mecanismos de invisibilización de las traductoras en los paratextos ajenos y la genera-

2. El traductor, en su blog personal (<https://aquariablog.wordpress.com>), señala erróneamente que el texto no había sido publicado antes en español. También indica que para traducir el texto al español se sirvió de la edición italiana de Einaudi como apoyo (Rabanaque 2010).

3. Por motivos metodológicos y de espacio, dejamos fuera del análisis un mecanismo de reconocimiento de la autoría de la traducción no menos importante y que está recogido como derecho en la Ley de Propiedad Intelectual que, no obstante, no tiene

ción de paratextos propios de las traductoras donde expliquen su trabajo. Para ello, primero recopilaremos y comentaremos los paratextos ajenos a las traductoras y, en el siguiente apartado, analizaremos la agencia de las traductoras y sus procesos de traducción, con especial atención a la agencia y visibilización de los procesos de Eva Varela Lasheras en relación con la traducción escénica de *La Phármaco*.

Para analizar los peritextos y epitextos de las principales traducciones escénicas hemos buscado en repositorios y archivos como los del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España, el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, en hemerotecas digitales y en páginas web y medios audiovisuales de productoras y compañías.

### 5.1. *Peritextos editoriales*

En este apartado nos centraremos en los elementos paratextuales que rodean las traducciones españolas publicadas de *4.48 Psychosis*, principalmente las cubiertas y contracubiertas, que no hayan dependido directamente de las traductoras.

La edición de Teatro del Astillero recoge *Cleansed* y *4.48 Psychosis*. La cubierta no incluye ninguna ilustración, pero sí indica justo debajo de los títulos de las obras que se trata de una “Versión castellana de Carla Matteini”.

La traducción de Matamala se recoge en su tesis doctoral, que consiste en una edición crítica de las obras completas de Sarah Kane. Está en acceso abierto. No tenemos constancia de que su versión se haya utilizado en algún montaje.

Por último, la edición de Editorial Continta Me Tienes, que contiene las obras completas de Sarah Kane, lleva en cubierta un primer plano de Sarah Kane, “reinforcing an autobiographical reading” (Spoturno & Zucchi 2022: 3-4), al igual que ocurre en las ediciones argentinas de Losada y Artes del Sur, que, por otra parte, no recogen el nombre del traductor en sus cubiertas. La Editorial Continta Me Tienes en la contracubierta dice: “Traducción de Eva Varela Lasheras y prólogo de María Eugenia Matamala” (Kane 2019).

---

por qué implicar visibilidad: el cobro de regalías en concepto de derechos de autor de obra derivada.

La versión al catalán publicada por Lleonard Muntaner también recoge el nombre de la traductora, Anna Soler Horta, en la cubierta.

## 5.2. *Peritextos teatrales*

En este apartado describiremos los elementos paratextuales relacionados con la traducción y la interpretación autobiográfica de la obra original que rodean las escenificaciones de *4.48 Psychosis* estrenadas en España, es decir, los carteles, folletos, programas de mano, anuncios en prensa y páginas web de los teatros y compañías implicadas.

En el cartel de una representación de 2002, en Salamanca, de la compañía Teatro del Astillero de la versión de Carla Matteini, en el anverso del folleto, justo debajo del nombre de Sarah Kane y antes de los nombres de los actores y otros agentes implicados en la producción, leemos: “Traducción y dramaturgia: Carla Matteini”. El nombre del director, Guillermo Heras, aparece al final. La nota de prensa (Varios autores 2003) de otra producción de Teatro del Astillero estrenada en el Teatro de la Estación de Zaragoza, en 2003, también dirigida por Guillermo Heras, menciona el papel de Carla Matteini, indicando que no solo traduce las palabras de Sarah Kane, sino que las lleva a escena. En la ficha técnica del estreno de este montaje el 16 de enero de 2003 en el Teatro Rialto de Valencia<sup>4</sup>, Carla Matteini aparece como responsable de la traducción y la dramaturgia.

En el Teatro Fernán Gómez de Madrid se estrenó la versión de Rafael Spregelburd dirigida por Luciano Cáceres en 2009. En la web del teatro aparece recogido el nombre del traductor en la ficha técnica, debajo del director. El traductor también aparece en el cartel y en dos dossieres que pueden descargarse en la web del teatro<sup>5</sup>. También se indica que

Rafael Spregelburd ha sido el responsable de traducir la pieza al español. Particularmente, él conoció a la autora en 1998 cuando participaba en el Summer International Residency que organiza anualmente el Royal Court Theatre de Londres.

---

4. Fuente: [https://documentacionescenica.com/peripezia/consultes/espectacle/espectaculo\\_1976/448-psicosis](https://documentacionescenica.com/peripezia/consultes/espectacle/espectaculo_1976/448-psicosis).

5. Fuente: <https://www.teatrofernangomez.es/prensa/448-psicosis-de-sarah-kane>.

En una entrevista al director, este explica que por esto mismo y por haber sido la primera traducción de la obra al español, no pudo tocar ni una coma de la versión de Spregelburd: “La primera traducción se hizo al argentino-español y veo que ahora no puedo cambiar ni una coma, ni una línea” (Díaz Sande 2010).

La web del Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>6</sup> recoge la ficha técnica del montaje de Carlos Aladro, en versión de Carla Matteini, estrenado en 2010. No aparece el nombre de la traductora. Sí aparece en un vídeo promocional, en tercer lugar, justo detrás del nombre de la actriz, Beatriz Argüello, y el director.<sup>7</sup>

En la página web de la sala Cuarta Pared<sup>8</sup> se menciona la disponibilidad del texto en la editorial Teatro del Astillero, pero no a la traductora. Entre las palabras clave con las que se describe la temática de la obra interesan a este estudio “mujer”, “género” y “feminidad”. Se trata del mismo montaje que se presentó en Salamanca en 2002. En la web de Teatro del Astillero se encuentra el prólogo del proyecto “Crónicas del desasosiego”, en formato de notas de dirección, firmado por Guillermo Heras, donde se hace hincapié en el “respeto por los textos”; no obstante, Heras (s.f.), en sus notas, no explicita la naturaleza traducida de esos textos. En la ficha técnica del espectáculo, Carla Matteini aparece como responsable de la “traducción y dramaturgia”, por encima del director. En la sinopsis, que firma Carla Matteini (s.f.), volvemos a encontrar una relación entre el suicidio de la autora y la obra: “título inquietante para la crónica anunciada de su próximo suicidio”. La traductora no menciona su proceso de traducción en ningún momento.

La versión de Soler Horta supone un caso interesante. Publicada y representada en catalán, en un espectáculo dirigido por Moisès Maicas y estrenado en varias salas catalanas desde 2015, también se ha estrenado en español, en versión de la misma traductora. En Madrid, la traducción al español de Anna Soler Horta (inérita) se estrenó en el Teatro del Barrio en 2021. El nombre de la traductora aparece en la ficha técnica publicada en la web

---

6. Fuente: <https://www.circulobellasartes.com/espectaculos/sarah-kane-4-48-psicosis/>.

7. El vídeo puede verse aquí: <http://v1.ceciliamolano.com/tag/sarah-kane/>.

8. Fuente: <https://www.cuartapared.es/obra/4-48-psicosis>.

del teatro<sup>9</sup> y en la biografía de Moisés Maicas, como estrecha colaboradora (“Junto con la traductora Anna Soler Huerta, su pareja creativa, programó diversas obras de autores internacionales”), no así en el cartel ni en el tráiler, que sí recogían el nombre de la actriz y del director. La interpretación autobiográfica de la obra en este caso no es tan explícita. Por ejemplo, en la nota de prensa publicada por varios medios se explica que el objetivo de la producción es que el público deje “de buscar a la autora entre las palabras de la pieza” (Varios autores 2021); y en el dossier de la producción, donde se incluyen unas notas de dirección, leemos:

Los especialistas coinciden en decir que *Psicosis de las 4.48* es la obra más autobiográfica de Sarah Kane, pero reducir la pieza a una carta de despedida es empobrecerla notablemente (Maicas s.f.).

La producción dirigida por Elisa San Miguel que se estrenó en 2018 en el LAVA (Laboratorio de las Artes de Valladolid) y posteriormente en la sala Tarambana de Madrid buscó financiación mediante la plataforma de micromecenazgo Ulule ese mismo año. En la web del proyecto se presenta la obra desde una interpretación absolutamente autobiográfica: “*Psicosis 4:48* es una obra de teatro que habla sobre un hecho real”.<sup>10</sup> Elisa San Miguel (2018) se presenta como directora y adaptadora y reconoce “que no ha sido nada fácil conseguir la adaptación de esta obra”, tanto por el tema como “por la dificultad del monólogo en su forma de expresión gramatical”. Para esta producción la voz dramática del original se descompuso en cuatro personajes. San Miguel indica que uno de ellos es “Sarah”, identificada como “Ella”. Por otro lado, aunque en la ficha técnica del proyecto se indica que la traducción utilizada es de “Daniel Rabanaque”, no se explica cómo fue el proceso de traducción ni el de adaptación. En el cartel de la producción no aparece el nombre del traductor. Los únicos nombres son los de los actores y el de Elisa San Miguel, bajo la etiqueta “Adaptación y dirección”. En el programa de mano sí aparecen otros participantes de la producción, como los técnicos de iluminación y sonido, pero no el traductor. En la web de la Sala Tarambana sí aparece el nombre del traductor en la ficha técnica, no

---

9. Fuente: <https://teatrodelbarrio.com/la-psicosis-de-las-448/>.

10. Fuente: <https://www.tarambana.net/espectaculos/psicosis-4-48/>

así en los dos videos que se incluyen en la web: el tráiler y un video de presentación del equipo artístico.

El 12 de marzo de 2023, se estrenó en el Teatro La Encina, Madrid, una versión cuyo título, *Sarah 4:48*, explicita directamente la interpretación autobiográfica, dirigida por Alejandro Espeso, de la compañía La Gárgola de Haikus. En la nota de prensa publicada en la cartelera de *Revista Godot* (Varios autores s.f.), no se indica la autoría de la traducción, sí de las “Dramaturgias”, a cargo de Alejandro Espeso.

El 1 de febrero de 2023 se estrenó, en el Teatro Echegaray, de mano de No Estés Triste Producciones, un montaje a cargo de egresados y alumnos de la ESAD de Málaga, dirigido por Nora S. Cantero. En la página del teatro hay una sinopsis de la obra, donde se relaciona el suicidio de la autora con la obra, “que muchos la consideran su carta de despedida”, pese a que, según la web, sea “mucho más que eso”.<sup>11</sup> El nombre de la traductora, Eva Varela Lasheras, aparece en la ficha técnica de la web. Sin embargo, en el programa de mano, que puede descargarse en la web y que tiene forma de prospecto farmacológico, aunque se indica que la obra de Kane ha sido “traducida al alemán, francés, italiano, español, catalán, polaco, griego, danés, portugués, neerlandés, rumano y ruso” (Cantero s.f.), no se menciona en ningún lado que el montaje que presenta parta de una traducción, ni tampoco el nombre de la traductora. La nota de prensa publicada en *La opinión de Málaga* empieza repitiendo la idea de que para muchos la obra “era una carta de despedida” (Vivar 2023). También se cita indirectamente a la directora, que afirma que la obra “no es una voz, son muchas”. No se menciona a la traductora.

Para terminar, el montaje más reciente, el de la compañía La Fármaco, se representó en una de las salas del Teatro Español de Madrid en 2023. En el texto de presentación que se envió como nota de prensa no se menciona el suicidio de Sarah Kane ni se busca una lectura biográfica, sino que se incide en “temas transversales como la adicción a los fármacos”, la indiferencia, la desigualdad o la violencia, entre otros. En los carteles y la ficha artística de la web del Teatro Español, el nombre de la traductora aparece el segundo,

---

11. Fuente: <https://www.teatroechegaray.com/es/genero/teatro/40-festival-de-teatro/4-48-psychosis-1286>.

justo debajo del de la autora y encima del de la directora.<sup>12</sup> No obstante, en la web Teatro Madrid no solo no aparece el nombre de Varela Lasheras, sino que Luz Arcas, la directora, aparece como autora de la “Adaptación”.<sup>13</sup> Lo mismo ocurre con el tráiler oficial del Teatro Español, que recoge los nombres de la directora y de otros agentes de la producción, como los encargados de iluminación, escenografía y espacio sonoro, junto con muchos otros como los encargados del vídeo, el ayudante de dirección o la residente de ayudantía de dirección. Pero no el de la traductora.

### 5.3. *Epitextos: las reseñas y críticas*

En este apartado describiremos cómo tratan la traducción e interpretan la obra algunos epitextos críticos. Distinguiremos aquellos que se generan como respuesta a las distintas escenificaciones de la obra en español de aquellos que se derivan de la publicación de la última traducción, firmada por Varela Lasheras.

La reseña de Julio Bravo (2009) del montaje estrenado en el Teatro Fernán Gómez de Madrid en 2009, dirigido por Luciano Cáceres y en traducción de Rafael Spregelburd, comienza refiriéndose al suicidio de Sarah Kane y relaciona la obra con la biografía de la autora en todo momento. Bravo da voz a la actriz, Leonor Manso. No se cita al traductor.

Castro, en su crítica al montaje de Carlos Aladro, con traducción de Carla Matteini, se refiere a la obra como “una historia más que real que termina con la muerte de su autora” (Castro 2012). Matteini aparece en la ficha técnica como traductora. La reseña de Paisano del estreno de esta producción en Sevilla también menciona a la traductora. El crítico empieza y acaba su breve reseña haciendo mención al suicidio de Sarah Kane, desde el que explica el texto, y llega a decir que la obra “es una absoluta y encendida defensa del suicidio” (Paisano 2012).

Ordóñez (2015) reseña el montaje de Maicas para La Seca barcelonesa, en traducción al catalán de Anna Soler Horta, que define como “estupenda”, empezando con el dato del suicidio de Kane. La reseña de Fernando Muñoz Jaén para *Vista teatral* (2021) del montaje de Moisès Maicas, en versión

---

12. Fuente: <https://www.teatroespanol.es/psicosis-448>.

13. Fuente: <https://teatromadrid.com/espectaculo/la-pharmaco-psicosis-4-48>.

española de Soler Horta, para el Teatro del Barrio, menciona a la traductora como pareja del director fallecido y explica brevemente que el proceso de traducción fue a la par que la dirección:

Junto con Anna Soler Huerta (traductora de esta obra) formó pareja creativa y juntos crearon esta versión del monólogo de Kane que ahora Anna Alarcón representa en Madrid (Muñoz Jaén 2021).

Asimismo, reincide en la lectura autobiográfica. Muñoz Jaén dice: “Kane se mató poco después de acabar esta pieza” y justo después califica la obra de “testimonio”. En este sentido, la crítica de Carlos Herrera Carmona (2021), que califica a la actriz Anna Alarcón de “alter ego de Sarah”, es similar en la lectura autobiográfica de la obra. Herrera, por cierto, no menciona a la traductora (y sí a la actriz y al director). Horacio Otheguy Riveira (2021), que sí recoge el nombre de la traductora en la ficha técnica que acompaña a la reseña, se pregunta “¿De verdad Sarah Kane es Anna Alarcón?”, pero, al contrario que las dos reseñas previas, responde que no lo sabe.

Pese a que la nota de prensa del montaje de *La Phármaco* se centre en otros aspectos de *4.48 Psychosis*, las reseñas del espectáculo inciden mayoritariamente en el suicidio de Kane y lo relacionan con la obra. Bravo (2023) define la obra como “un demoledor testimonio sobre su enfermedad”. Vidales, para *El País*, señala que el suicidio de la autora marca necesariamente “la recepción de la pieza y la disposición del público: no vamos para ver una obra sobre el suicidio, sino la obra de una suicida” (Vidales 2023). Ni Bravo ni Vidales mencionan a la traductora.

Perales (2023) considera la obra “el testamento de su autora” y, aunque menciona en su crítica que “En España tardó en traducirse”, no menciona a la traductora de la producción que reseña ni siquiera en la ficha técnica. De un modo similar, Caruana (2023) menciona la traducción de Rafael Spregelburd: “hubo que esperar hasta el año 2009 a que llegara un hermoso montaje desde Argentina, con una valiosa traducción de Rafael Spregelburd”, pero no menciona en ninguna parte a la traductora del montaje de *La Phármaco*, que es la producción que reseña.

Vila (2023) también comienza hablando del suicidio de la autora. No obstante, sí menciona a la traductora, tanto en el cuerpo de la reseña como

en la ficha técnica. Lo mismo hace Lomana, que también considera la obra “una muerte anunciada” (Lomana 2023).

Un contrapunto lo marca la crítica de García Miranda (2023), que tarda varios párrafos en referirse al suicidio de la autora en su texto y que no cita a la traductora (su nombre sí se recoge en la ficha técnica), pero sí a la prologuista, María Eugenia Matamala, de las obras completas de Kane traducidas por Varela (Matamala Pérez 2019). Curiosamente, utiliza varias veces el verbo traducir para hablar de la escenificación, por ejemplo, cuando afirma que “no existe una traducción en escena de toda esa hecatombe vital que supone querer dejar de vivir”; e incluso considera que la traducción del título de la obra se debe a Luz Arcas y no a la traductora: “*Psicosis 4.48* (Arcas invierte el orden original de los términos del título)”.

Entre las reseñas de la edición de *Continta Me Tienes*, destacamos la de Pedraz Decker (2021), que se alegra de que por fin haya una edición de las obras completas de Sarah Kane, y se lamenta de que las ediciones previas, además de “muy difíciles de encontrar”, tuvieran una traducción que “dejaba mucho que desear”. Considera que la traducción de Varela es “un gran trabajo, reflejando el estilo directo y descarnado de Kane, y sabiendo respetar todos los juegos de palabras y puntuación, también característicos de la autora”. También menciona a la prologuista, María Eugenia Matamala. Con una perspectiva completamente distinta, la reseña de Brox (2019) del libro no se refiere a la traducción o al prólogo y apenas recoge el nombre de la traductora en la ficha técnica.

#### 5.4. *La agencia de las traductoras en los epitextos: entrevistas y artículos*

Matteini se ha prodigado mucho en artículos y entrevistas, textos en los que habla de su trabajo, de su proceso y de su concepción de la traducción de teatro (véase Matteini 2005). En estas ocasiones, no solo ha visibilizado la traducción de teatro, sino que la ha reivindicado activamente: “Reivindicar este oficio es un trabajo que hemos hecho muy pocos en España. La gente debería decir voy a ver o leer esta obra porque está traducida por una persona que me merece confianza” (en Jeftanovic 2000: 119). En muchas de estas entrevistas y artículos Matteini ha explicado que, para ella, la participación del traductor en el proceso de montaje, pese a que sea poco habitual, es

esencial: “el autor y el traductor deben estar en los ensayos, seguir el desarrollo, el teatro es una práctica que engloba todos sus campos, todas sus vertientes, entonces no se puede aislar” (*ibid.*: 120). También explica que a veces aparezca solo como encargada de la traducción y, en otras, de la traducción y la dramaturgia:

Si eso es adaptación, versión o traducción son matices semánticos, a mí me da lo mismo, salvo si intervengo en una escena, ahí pongo dramaturgia de Carla Matteini. [...] Creo que es muy importante la función viva y activa del traductor en el proceso de puesta en escena (Jeftanovic 2000: 120).

Esta distinción es, sin duda, reivindicativa. Matteini denunció en muchas ocasiones las malas prácticas invisibilizadoras, lamentablemente demasiado extendidas, del teatro español contemporáneo con la traducción:

Creo que de todo lo anterior se deduce que estoy a favor de la intervención en un texto, pero pongo por delante la lealtad al autor y a sus intenciones. [...] ¿Dónde está la frontera entre esa libertad desde la lealtad al autor que reivindico, y donde creo que se significa el verdadero trabajo de un traductor teatral contemporáneo, y el descarado expolio que muchos han hecho de textos originales e incluso de traducciones anteriores? (Matteini 2001).

En un texto posterior, Matteini habla de la dificultad que le supuso traducir a Sarah Kane, sobre todo porque el albacea en aquel momento de las traducciones, el hermano de la dramaturga, cuidaba mucho que se respetaran todas las decisiones de la autora, incluidas las ortotipográficas, por incomprensibles que parecieran. En esta intervención, además, Matteini señala los momentos de disforia de la voz dramática principal del texto:

Con Sarah Kane, cuando se suicidó, fue su hermano quien filtró las traducciones y a mí casi me echa atrás la de *4.48 Psicosis*, que es un testamento poético, un monólogo maravilloso, antes de suicidarse, porque no había respetado exactamente los espacios. Ella es una psicótica que intenta suicidarse varias veces, escribe cinco obras con 28 años y digamos que plasma la disociación de su mundo. Entonces aparecen números, letras, textos maravillosos, muy poéticos, pero si no respetabas esas lagunas que ella había puesto precisamente por los momentos de disforia, de anulación, pues no le gustaba (Enguix Tercero 2008: 287).

Varela Lasheras ha dado menos entrevistas y publicado menos textos en los que hable de su proceso de traducción. No obstante, al igual que ocurría

con Matteini, su relación con el teatro va más allá de la traducción. En una entrevista con Antonio Hernández, se indica que “es la directora artística del Teatro La Puerta Estrecha” (Hernández Nieto s.f.) y que ha protagonizado, creado y producido diversos montajes. Esta entrevista, aunque no aborde la obra de Sarah Kane ni sus procesos traductológicos, sí nos ayuda a entender la naturaleza de la agencia de Varela como traductora: “Soy una mujer que lleva muchos años en la escena. En el circuito independiente siempre, en espacios alternativos”, dice. También es alguien con conciencia feminista y que aprecia la importancia de la visibilidad, como dice al explicar su proyecto *Hacedoras de la Puerta*: “Nos juntamos para hacer algo sin otro motivo que dar visibilidad a las mujeres creadoras”; o al definirse: “El movimiento feminista lo que está haciendo, y haciendo muy bien, es visibilizar”.

Matamala, por su parte, ha explicado su lectura de la obra en su tesis doctoral y en algunos artículos científicos, en los que reconoce que la obra está “desprovista de direcciones escénicas e información relativa al espacio o los personajes” (Matamala Pérez 2017: 490). Matamala considera que la voz dramática no es un personaje identificable, sino el resultado de “la escisión de la mente fragmentada por la psicosis” (*ibid.*: 491). En este texto, Matamala evita otorgar un género reconocible a esta voz dramática y elude por completo la lectura autobiográfica de la obra.

### 5.5. *Peritextos de las traductoras: prólogos, introducciones y notas*

La traducción de Matamala se inserta en su tesis doctoral, que es una edición crítica bilingüe de las obras completas de Kane. Entre sus objetivos explícitos está el de juzgar la obra de Kane por su valor y desligarla de su biografía, puesto que

observar su obra desde el prisma de su suicidio resulta injusto y reduccionista con su trabajo y empaña el valor de un cuerpo dramático único y singular (Matamala Pérez 2014: 12).

Dada la naturaleza doctoral del texto, la traducción de Matamala va precedida de varios capítulos que pretenden situar la figura de Kane en su contexto histórico y teatral. También se analizan la forma y el contenido de cada una de las obras. Por último, se incluye un apartado donde se comentan los problemas y decisiones de traducción.

Al hablar de la voz protagonista de *4.48 Psychosis*, Matamala utiliza genéricos como “voz” o “ser” para evitar imponerle un género, aunque a veces utiliza algunos femeninos: “la protagonista” o “una paciente”, por ejemplo. En el análisis del texto y de las dificultades de traducción, Matamala reconoce que la falta de contexto, la ambigüedad y la disolución del ser y del lenguaje de la obra dificultan la búsqueda de equivalentes, pero no aborda directamente la cuestión de la traducción del género (o su ausencia).

Una de las herramientas de autovisibilización de la traducción más habitual son las notas, ya sean a pie de página o finales. Matamala hace uso de numerosas notas para explicar sus decisiones. Entre estas, abundan aquellas que revelan la naturaleza intertextual de algunos fragmentos y el significado de procedimientos y terminología médica, abreviaturas, algunos juegos de palabras, culturemas y neologismos. Ninguna trata la cuestión del género.

Matamala también es la responsable del prólogo (Matamala Pérez 2019) que acompaña la edición de las *Obras completas* de Kane traducidas por Varela Lasheras (Kane 2019). Aunque en este texto no habla de la traducción en concreto, sí encontramos indicaciones de su lectura de la obra. Así, evita, y en este caso lo hace en todo momento, imponer un género a la voz dramática principal, que denomina como “voz”, “ser” o “yo”, entre otras fórmulas ambiguas. También evita imponer la lectura autobiográfica, que apenas se vislumbra en la afirmación de que *4.48 Psychosis* es “el más íntimo de sus trabajos” (Matamala Pérez 2019: 27).

Varela firma una “Nota de la traductora” (Kane 2019: 35-36) en la edición española de las *Obras completas* de Kane. No obstante, pese al título de la nota, en ella no explica su proceso traductor y se limita a exponer su lectura de la obra de Kane en general. Aparte, incluye cuatro notas a su traducción de *4.48 Psicosis*. En tres de las cuatro afirma que el neologismo, juego o frase que acompañan carece de equivalente o es “intraducible al castellano” (*ibid.*: 442).

Por último, se podría argumentar que las decisiones de traducción ante problemas de traducción son en sí una demostración de la agencia de las traductoras. En este sentido, en el siguiente epígrafe analizaremos cómo se ha traducido la problemática del género en la traducción escénica de Varela para *La Fármaco*, comparándola con las traducciones fuente y escénicas previas.

### 5.6. *La traducción del género en escena*

En este último apartado, analizaremos el texto escénico de *La Fármaco*, que pudimos ver en directo el 30 de junio de 2023, y lo compararemos con el texto fuente de Varela y las escenificaciones previas de la obra en España.

*La Fármaco* es una compañía española fundada en 2009 y dirigida por la bailarina Luz Arcas que busca rechazar “the notion of the body as housing the individual, the anecdotal, the romantic” y que “re-vindicates its capacity to embody a collective voice” (Arcas 2023), una declaración de principios que, como se ha visto, encaja perfectamente con la reflexión sobre el cuerpo que Kane desarrolla en *4.48 Psychosis*.

Para Arcas, en el texto de Kane el cuerpo es muy importante: “Es un texto escrito desde el cuerpo; tiene una dimensión corporal por sí mismo, es el cuerpo desde donde parte la palabra” (Bravo 2023). Esta corporalidad la comparte Natalia Huarte, la actriz que encarna a la voz protagonista en esta escenificación:

Hay momentos muy intensos [...] en los que el cuerpo revela una verdad que la palabra no tiene. Y al revés, a veces la palabra revela unas verdades que el cuerpo no consigue transmitir (Bravo 2023).

Por otro lado, aunque las participantes de esta escenificación rechacen reducir la obra al suicidio de la autora (“no es una nota de suicidio, aunque lo parezca”, dice Huarte en Herrero 2023), sí privilegian una lectura autobiográfica, aunque matizada: “Es una obra escrita desde unos estados físicos muy concretos, y ahí el cuerpo está muy marcado por lo que está padeciendo su autora, el personaje” (Arcas en Herrero 2023) o “Siento que es autobiográfico, sin duda, pero Kane era una artista, y estoy segura de que puso por delante ‘la obra de arte’ a su propia situación” (Arcas en Ojeda 2023).

El cuerpo que Arcas pone en escena, representado por Huarte, es inequívocamente femenino. Algunos elementos de la escena, como tampones o una prueba de embarazo, refuerzan esta idea. No obstante, es en el lenguaje donde esta imposición del género femenino a la voz protagonista se realiza del todo. El personaje de Huarte se refiere a sí misma en femenino en todo momento. Si acudimos al texto fuente en el que se basa el texto escénico, esto no debería sorprender, puesto que Varela hace lo mismo para deshacer

la ambigüedad de género gramatical, mucho más fácil de conseguir en el inglés del original. Así, leemos: “estoy aburrida e insatisfecha” (Kane 2019: 384) y “castigada”, “gorda”, “enferma”, “sola”, “ella”, “la paciente”, “amada”, “a mí misma”, etc.

Cuando el personaje de Huarte se refiere al otro, utiliza el masculino: “todos”, “amigos”, “ningún suicida” o “el único doctor”, al igual que Varela. También ocurre lo mismo con el primer “amante” que aparece, que en el texto fuente de Varela y el texto escénico es masculino: “Cuando él se despierte” (*ibid.*: 386).

Huarte, en el montaje de *La Phármaco*, comienza a decir el texto en un susurro casi inaudible. Y, aunque hemos identificado algunas partes omitidas respecto al texto fuente, por ejemplo, desde el inicio hasta “Recuerda la luz” (Kane 2019: 384), que es la primera frase audible, no fuimos capaces de oír bien cómo se resolvía el problema de *hermsself*, que Varela anota del siguiente modo: “Kane utiliza aquí una simbiosis de los pronombres reflexivos en inglés *himself* y *herself*: ‘hermsself’. Intraducible al castellano” (*ibid.*: 442). En cualquier caso, está claro que en la escenificación se omitió el “ella mismo” de la traducción de Varela (*ibid.*: 384). Otros cambios respecto al texto fuente son algunas omisiones y cambios de los expletivos: “puto final”, “porque es la puta hostia”, en vez de los “jodido” de Varela.

Los textos fuente y escénicos previos también optan por feminizar el género de la voz dramática ambigua del original, sin excepción. Y también acuden al masculino genérico para traducir al otro. Respecto al “the broken hermaphrodite who trusted hermsself alone” del original, las soluciones de los distintos traductores previos son similares a la de Varela. Spregelburd traduce como “la hermafrodita quebrado que sólo confiaba en sí mismo” (Kane 2006a: 91) y Matamala como “el hermafrodita roto que no confiaba más que en ella-mismo” (Matamala Pérez 2014: 699).

Estas decisiones van de la mano de una lectura autobiográfica, con la excepción de Matamala. El caso más ilustrativo es el de Matteini (2004), que considera la obra de Kane “la crónica de su propio suicidio”; Aladro, que utilizó la traducción de Matteini para su escenificación, asegura que “le da mucha importancia” a las biografías de los autores cuyas obras monta y pone el ejemplo de “Kane escribiendo sobre su suicidio” (Pons 2023: 119).

## 6. Conclusiones

Tras analizar los paratextos propios y ajenos de las traducciones de Matteini, Matamala y Varela, comprobamos que, a mayor agencia, reflejada en la generación de paratextos propios, y a mayor relación con el mundo teatral, como en el caso de Varela y, sobre todo, Matteini, se consigue mayor visibilidad en los epitextos y peritextos ajenos a la traducción. Esto indicaría que, al menos en este caso, sí existe una correlación entre las estrategias de auto-visibilización y la visibilización de las traductoras. No obstante, seguimos encontrando situaciones en las que hay un sesgo de género evidente, especialmente en algunos epitextos críticos en los que se omite el nombre de la traductora, se asume que las decisiones de traducción son decisiones de los directores o directamente se menciona a un traductor hombre anterior, Spregelburd, mientras se invisibiliza a la traductora de la escenificación concreta que se está reseñando.

En segundo lugar, comprobamos que todas las traducciones publicadas (a excepción de Matamala) y escénicas privilegian en mayor o menor medida la lectura autobiográfica. Esto, a su vez, se refleja en un predominio de esta lectura en todos los niveles de la recepción: desde los peritextos (programas de mano, notas de prensa, prólogos, cubiertas), hasta los epitextos (reseñas).

Por último, al igual que ocurría con Spregelburd, cuya traducción reforzaba la naturaleza autobiográfica de la obra, especialmente en la construcción femenina de la voz dramática ambigua del original (Spoturno & Zucchi 2022: 5), hallamos una preeminencia del género femenino en todas las traducciones analizadas, incluso en aquellas escenificaciones corales.

En el caso de la escenificación de *La Phármaco*, tras analizarla y contrastarla con varias entrevistas y declaraciones de Arcas, la directora, cabe preguntarse si la visión de la directora sobre el género de la obra es anterior o si está directamente mediada por la traducción que ha utilizado como texto fuente. Esto nos llevaría a preguntarnos también por el nivel de participación de la traductora en la escenificación y, por tanto, por el nivel de participación en el rédito económico, social o cultural de esa escenificación.

Sea como fuere, es evidente que existe una participación importante de la traducción en la interpretación del texto original y que, como texto fuente, una decisión de traducción dada supone una serie de cambios que culminan

en una lectura, escenificación y recepción particulares. Por esto, es necesario afirmar la importancia que tiene la traducción teatral y, en consecuencia, incorporarla en la toma de decisiones que desembocan en la escenificación y reconocerla en las glosas derivadas de esas propuestas escénicas concretas.

### Referencias bibliográficas

- ARCAS, Luz. (2023) “La Phármaco.” Versión electrónica: <<https://lapharmaco.com/en/company/>>.
- BLANCO DE LA LAMA, María Asunción. (2017) “Reflexiones sobre la relación texto-escena en el horizonte teatral posdramático. El caso de ‘4.48 Psychosis’ de Sarah Kane.” *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 27, pp. 160-175.
- BONILLA AGUDO, María. (2005) “Dramaturgias del horror: espacio y tiempo en las obras de Sarah Kane.” En: Romera Castillo, José Nicolás (ed.) 2023. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid: Visor, pp. 293-302.
- BRAVO, Julio. (2009) “Un suicidio anunciado.” *ABC* 06/02/2009. Versión electrónica: <[https://www.abc.es/cultura/abci-suicidio-anunciado-200902060300-912947511454\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-suicidio-anunciado-200902060300-912947511454_noticia.html)>.
- BRAVO, Julio. (2023) “‘Psicosis 4.48’, un texto demoledor “escrito desde el cuerpo”.” *ABC* 07/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.abc.es/cultura/teatros/psicosis-448-texto-demoledor-escrito-cuerpo-20230607171433-nt.html>>.
- BROX, Óscar. (2019) “Sarah Kane. Un shock estético.” *Detour* 18/12/2019. Versión electrónica: <<https://diarios.detour.es/escenas/sarah-kane-un-shock-estetico-por-oscar-brox>>.
- CANTERO, Nora S. (s.f.) “Prospecto: información para el espectador. 4:48 Psychosis vía sensorial.” Versión electrónica: <<https://www.teatrochegaray.com/public/uploads/programas/44259eae5a2dbffe4d153d920c9c80a5.pdf>>.
- CARUANA HÜDER, Pablo. (2023) “La insoportable actualidad de Sarah Kane y su obra ‘Psicosis 4.48’.” *El diario* 11/06/2023. Versión electrónica: <[https://www.eldiario.es/cultura/teatro/insoportable-actualidad-sarah-kane-obra-psicosis-4-48\\_1\\_10281946.html](https://www.eldiario.es/cultura/teatro/insoportable-actualidad-sarah-kane-obra-psicosis-4-48_1_10281946.html)>.
- CASTRO, Julio. (2012) “Sarah Kane se libera de la sociedad a manos de Beatriz Argüello en 4:48h Psicosis.” *La República Cultural* 01/06/2012. Versión electrónica: <<https://larepublicacultural.es/article5810>>.

- CASTRO VÁZQUEZ, Olga. (2008) "Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista." *Lectora* 14, pp. 285-302.
- DELGADO-GARCÍA, Cristina. (2012) "Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*." *Modern Drama* 55:2, pp. 230-250. DOI: 10.1353/mdr.2012.0026.
- DÍAZ SANDE, José R. (2010) "4.48 Psicosis. Entrevista." *Madrid Teatro* 08/02/2010. Versión electrónica: <[https://madridteatro.eu/?option=com\\_content&id=158:448-psicosis-entrevista&Itemid=33](https://madridteatro.eu/?option=com_content&id=158:448-psicosis-entrevista&Itemid=33)>.
- ENGUIX TERCERO, María. (2008) "La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli." *TRANS* 12, pp. 279-290.
- FERNÁNDEZ, Fruela. (2012) "De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial." *TRANS* 16, pp. 49-64.
- GARCÍA MIRANDA, Marta. (2023) "'Psicosis 4.48': una depresión demasiado hermosa." *El Confidencial*, 09/06/2023. Versión electrónica: <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-06-09/psicosis-4-48-depresion-hermosa\\_3661714/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-06-09/psicosis-4-48-depresion-hermosa_3661714/)>.
- GREIG, David. (2001) "Introduction." En: Kane, Sarah. 2001. *Complete Plays*. Londres: Methuen Drama, pp. ix-xviii.
- HAMAMRA, Bilal. (2022) "'Born in the Wrong Body': Fragmentation of the Self in Kane's *4.48 Psychosis*." *The Explicator* 80:3-4, pp. 151-155. DOI: 10.1080/00144940.2023.2211250.
- HERAS, Guillermo. (s.f.) "Notas de dirección: Crónicas del desasosiego." *Página web del Teatro del Astillero*. Versión electrónica: <<https://www.oocities.org/teatroastillero/notascr.htm>>.
- HERNÁNDEZ NIETO, Antonio. (s.f.) "Eva Varela Lasheras, creadora teatral de espacios de libertad." *Woman'Soul*. Versión electrónica: <<https://womans-soul.com/eva-varela-lasheras-creadora-teatral-de-espacios-de-libertad/>>.
- HERRERA CARMONA, Carlos. (2021) "Crítica de 'Psicosis de las 4.48' de Sarah Kane." *Más teatro* 17/05/2021. Versión electrónica: <<https://www.masteatro.com/critica-de-psicosis-de-las-4-48-de-sarah-kane/>>.
- HERRERO, Julián. (2023) "Sarah Kane, la suicida que no quería morir." *La Razón* 01/06/2023. Versión electrónica: <[https://www.larazon.es/cultura/teatro/sarah-kane-suicida-que-queria-morir\\_2023060164787b1aa-7fe8d0001d56474.html](https://www.larazon.es/cultura/teatro/sarah-kane-suicida-que-queria-morir_2023060164787b1aa-7fe8d0001d56474.html)>.

- JEFTANOVIC, Andrea. (2000) "Entrevista a Carla Matteini, una agitadora de teatro." *Apuntes de Teatro* 117, pp. 118-122. DOI: 10.7764/apuntesdeteatro.117.59125.2000.
- JOHNSTON, David. (2017) "Narratives of Translation in Performance: Collaborative Acts." En: Cole, Emma y Geraldine Brodie (eds.) 2017. *Adapting Translation for the Stage*. Londres: Routledge, pp. 236-249.
- KANE, Sarah. (2001) *Complete plays*. Introducción de David Greig. Londres: Methuen.
- KANE, Sarah. (2004) *Crave; 4.48 Psicosis*. Traducción de Jaime Arrambide. Buenos Aires: Artes del Sur.
- KANE, Sarah. (2006a) *Ansia / 4.48 Psicosis*. Traducción de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Losada.
- KANE, Sarah. (2006b) *4:48 Psicosis / Depurados*. Traducción de Carla Matteini. Madrid: Editorial Teatro del Astillero.
- KANE, Sarah. (2010) "Psicosis de las 4:48. Sarah Kane." *Aquaria Ben Laden*. Versión electrónica: <[https://aquariablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/4\\_48.pdf](https://aquariablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/4_48.pdf)>.
- KANE, Sarah. (2015). *Psicosi de les 4.48*. Traducción de Anna Soler Horta. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- KANE, Sarah. (2019) *Obras completas*. Traducción de Eva Varela Lasheras. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- KANSIZ, Merve. (2017) "Born in the Wrong Body: The Articulation of Sexual Self-Perception in Sarah Kane's 4.48 Psychosis." *Journal of Contemporary Drama in English* 5:2, pp. 277-291. DOI: 10.1515/jcde-2017-0026.
- LOMANA, Isamel. (2023) "Luz cruda." *En platea* 13/06/2023. Versión electrónica: <<https://enplatea.com/?p=36998>>.
- MAICAS, Moisés. (s.f.) "Trabajo, metodología y notas de dirección: Psicosis de las 4.48 Sarah Kane." Versión electrónica: <<https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/psicosi-4.4dossier0.pdf>>.
- MARTÍN VILLAREAL, Juan Pedro. (2020) "Contra la 'verdad': 4.48 Psychosis y Clavicula como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 8:1, pp. 59-74.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara & José Gabriel López Antuñano (eds.) (2021) *El análisis de la escenificación*. Madrid: Fundamentos.
- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2014) *Sarah Kane, una edición crítica*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Tesis doctoral inédita.

- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2017) “4.48 Psychosis, de Sarah Kane: materialización de la experiencia.” En Romera Castillo, José (ed.) 2017. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 490-498.
- MATAMALA PÉREZ, Eugenia. (2019) “Prólogo.” En: Kane, Sarah. 2019. *Obras completas*. Traducción de Eva Varela Lasheras. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 9-33.
- MATTEINI, Carla. (s.f.) “Sarah Kane o la imposibilidad de vivir.” Teatro del Astillero. Versión electrónica: <<https://www.oocities.org/teatroastillero/cronicas.htm>>.
- MATTEINI, Carla. (2001) “La traducción teatral: una alquimia delicada.” *Vasos comunicantes* 18. Versión electrónica: <<https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/29/la-traduccion-teatral-una-delicada-alquimia-carla-matteini/>>.
- MATTEINI, Carla. (2004) “Realidad y representación.” *Página Abierta* 145, febrero 2004.
- MATTEINI, Carla. (2005) “La traducción teatral: una traición inevitable.” *Vasos comunicantes* 32, pp. 13-20.
- MUÑOZ JAÉN, Fernando. (2021) “Teatro: La Psicosis de las 4:48. Teatro del Barrio.” *Vista teatral*. Versión electrónica: <<https://www.vistateatral.com/2021/05/teatro-la-psicosis-de-las-448-teatro.html>>.
- OJEDA, Alberto. (2023) “La Fármaco se adentra en la ‘Psicosis’ de Sarah Kane.” *El Cultural* 07/06/2023. Versión electrónica: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20230607/pharmaco-adentra-psicosis-sarah-kane/769173167\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20230607/pharmaco-adentra-psicosis-sarah-kane/769173167_0.html)>.
- ORDÓÑEZ, Marcos. (2015) “La hora del lobo.” *El País* 26/09/2015. Versión electrónica: <[https://elpais.com/cultura/2015/09/25/babelia/1443175015\\_646396.html](https://elpais.com/cultura/2015/09/25/babelia/1443175015_646396.html)>.
- OTHEGUY RIVEIRA, Horacio. (2023) “Natalia Huarte en una nueva versión de “Psicosis 4:48”, la obra póstuma de Sarah Kane.” *Culturamas* 06/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.culturamas.es/2023/06/06/natalia-huarte-en-una-nueva-version-de-psicosis-448-la-obra-postuma-de-sarah-kane/>>.
- PAISANO, Javier. (2012) “El suicidio y el dolor convertido en arte.” *Diario de Sevilla* 29/05/2012. Versión electrónica: <[https://www.diariodesevilla.es/ocio/suicidio-dolor-convertido-arte\\_0\\_590941417.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/suicidio-dolor-convertido-arte_0_590941417.html)>.

- PEDRAZ DECKER, Sandra. (2021) "Teatro para leer. Todas las voces de Sarah Kane en sus Obras Completas." *Culturamas* 08/05/2021. Versión electrónica: <<https://www.culturamas.es/2021/05/08/teatro-para-leer-todas-las-vozes-de-sarah-kane-en-sus-obras-completas/>>.
- PERALES, Liz. (2023) "Impactante Natalia Huarte en '4.48 Psychosis'". *El Cultural* 16/06/2023. Versión electrónica: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislablog/20230616/impactante-natalia-huarte-psicosis/772042794\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislablog/20230616/impactante-natalia-huarte-psicosis/772042794_12.html)>.
- PONS, Macarena. (2023) "Carlos Aladro en conversación con Macarena Pons." En: Martínez Valderas, Jara; Marga del Hoyo Ventura & José Manuel Teira Alcaraz (eds.) 2023. *La mirada creadora ante la escenificación*. Madrid: Publicaciones de la ADE, pp. 116-126.
- RABANAQUE, Daniel. (2010) "Aquariablog - Sin ganas de morir." <<https://aquariablog.wordpress.com/2010/08/19/sin-ganas-de-morir/>>.
- RECKENDREES, Evie H. (2021) "Genderqueer Perspectives on Sarah Kane's *Cleansed* and *4.48 Psychosis*." *Gender Forum* 79, pp. 17-35.
- SAN MIGUEL, Elisa. (2018) "Sobre la adaptación." Ulule. Versión electrónica: <<https://es.ulule.com/psicosis448/>>.
- SPOTURNO, María Laura. (2017) "The Presence and Image of the Translator in Narrative Discourse: Towards a Definition of the Translator's Ethos." *Moderna Språk* 111:1, pp. 173-196.
- SPOTURNO, María Laura & Mariano Zucchi. (2022) "Anger, Faith and Bewildered Fragments of Self: The Shaping of Ethos in an Argentinean Translation of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*." *Cadernos de Tradução* 42:1, pp. 01-31. DOI: 10.5007/2175-7968.2022.e90303.
- TYCER, Alicia. (2008) "'Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48, Psychosis*." *Theatre Journal* 60:1, pp. 23-36.
- VARELA LASHERAS, Eva. (2019) "Nota de la traductora." En: Kane, Sarah 2019. *Obras completas*. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 35-36.
- VARIOS autores. (s.f.) "Sarah 4:48." *Revista de Artes Escénicas Godot*. Versión electrónica: <<https://revistagodot.com/cartelera-teatro-madrid/sarah-448/>>.
- VARIOS autores. (2003) "'4,48 Psychosis', de Kane, en el Teatro de la Estación." *El Periódico de Aragón* 08/03/2003. Versión electrónica: <<https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2003/03/08/4-48-psicosis-kane-teatro-48333441.html>>.

- VARIOS autores. (2014) *Código de buenas prácticas para traducciones y adaptaciones teatrales*. Asociación Colegial de Escritores de España-Traductores y Asociación de Directores de Escena. Versión electrónica: <<https://ace-traductores.org/wp-content/uploads/Codigo-buenas-practicas-traducciones-y-adaptaciones-teatrales.pdf>>.
- VARIOS autores. (2021) “‘Psicosis de las 4:48’ de Sarah Kane en el Teatro del Barrio.” *Artezblai: el periódico de las Artes Escénicas* 12/05/2021. <<https://www.artezblai.com/psicosis-de-las-4-48-de-sarah-kane-en-el-teatro-del-barrio/>>.
- VIDALES, Raquel. (2023) “Sarah Kane nunca muere.” *El País* 09/06/2023. Versión electrónica: <<https://elpais.com/babelia/2023-06-09/448-psicosis-y-haraki-ri-dos-miradas-al-suicidio-desde-el-teatro.html>>.
- VILA, José-Miguel. (2023) “Crítica de la obra de teatro ‘Psicosis 4.48’: amarga intrahistoria de una muerte anunciada.” *Diario crítico* 21/06/2023. Versión electrónica: <<https://www.diariocritico.com/teatro/critica-obra-psicosis-448-amarga-historia-muerte-anunciada>>.
- VIVAR, Dani. (2023) “Las voces de la depresión: ‘4.48 Psychosis’.” *La opinión de Málaga* 30/01/2023. Versión electrónica: <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2023/01/30/voce-depresion-4-48-psychosis-82199102.html>>.
- YUSTE FRIAS, José. (2015) “Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción.” *DELTA* 31. DOI: 10.1590/0102-445031725373379053.

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

MIGUEL CISNEROS PERALES es licenciado en Traducción e Interpretación y Humanidades por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España). Actualmente, enseña traducción en la Universidad Complutense de Madrid. Dedicó su tesis a la recepción de Bernard Shaw en España. Sus líneas de investigación incluyen la traducción literaria y teatral, las reescrituras y la literatura comparada. Ha traducido numerosos libros del inglés al español, de autores como Bernard Shaw, Daphne du Maurier, Arthur Conan Doyle, Vita Sackville-West y Charles Brockden Brown.

MIGUEL CISNEROS PERALES holds a degree in Translation and Interpreting and in Humanities from Universidad Pablo de Olavide (Seville, Spain). Currently, he teaches translation at Universidad Complutense de Madrid. He dedicated

his thesis to the reception of Bernard Shaw in Spain. His areas of research include literary and theatre translation, rewritings, and comparative literature. He has translated several books by English authors such as Bernard Shaw, Daphne du Maurier, Arthur Conan Doyle, Vita Sackville-West, and Charles Brockden Brown.

Recibido / Received: 25/06/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.12>

Para citar este artículo / To cite this article:

PÉREZ-HEREDIA, Elisabet & Gora ZARAGOZA-NINET. (2025) "La (no) traducción del teatro sufragista anglófono en España: hacia una propuesta para su recuperación." 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. 352-378.

## LA (NO) TRADUCCIÓN DEL TEATRO SUFRAGISTA ANGLÓFONO EN ESPAÑA: HACIA UNA PROPUESTA PARA SU RECUPERACIÓN

THE (NON)TRANSLATION OF SUFFRAGIST THEATRE IN SPAIN:  
TOWARDS A PROPOSAL FOR ITS RECOVERY

ELISABET PÉREZ-HEREDIA

[epehe@alumni.uv.es](mailto:epehe@alumni.uv.es)

Universidad de Valencia

<https://orcid.org/0009-0001-9759-4129>

GORA ZARAGOZA-NINET

[gora.zaragoza@uv.es](mailto:gora.zaragoza@uv.es)

Universidad de Valencia

<https://orcid.org/0000-0001-5014-0456>

### Resumen

El teatro sufragista tuvo un papel decisivo a la hora poner de manifiesto las injusticias sociales y políticas a las que se veían sometidas las mujeres a principios del siglo XX. A pesar de tratarse de un tipo de literatura que influyó profundamente en la sociedad y contribuyó a cambiar el curso de la historia, en la actualidad la mayor parte de estos textos no están traducidos al español, por lo que son inaccesibles para el público general en España. Este trabajo introduce una propuesta para recuperar estos textos, darlos a conocer al público meta y despertar el interés de investigadores e investigadoras en seguir indagando en las causas de esta ausencia, para, en última instancia, combatir la invisibilización de textos clave escritos por mujeres.

**Palabras clave:** Traducción. Teatro. Sufragismo. Recuperación. Feminismo.



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/>.

## Abstract

Theatrical productions by suffragettes played a crucial role in bringing attention to the social and political injustices faced by women in the early 20th century. Despite the significant impact of this form of literature on society and its role in shaping history, most of these texts have not been translated into Spanish, making them inaccessible to the public in Spain. This paper aims to develop a method for recovering these texts, making them available to the public, and sparking the interest of researchers to further explore the reasons behind this lack of translation and address the invisibility of key texts written by women.

**Keywords:** Translation. Theatre. Suffragism. Recovery. Feminism.

## 1. Introducción

En 1907 la autora Elizabeth Robins, sufragista y feminista, publicó *Votes For Women!* en medio de la lucha por el sufragio (Chothia 1998: xxi; cf. Farkas 2019: 75). El texto desafía las esferas de lo doméstico y lo público (Croft 2009), ya que persigue desafiar los límites impuestos a las mujeres en la época. Se trata de una obra no traducida al castellano. Constituye una prueba de la ausencia de traducciones de obras del teatro sufragista anglófono al español. Estos textos son de gran importancia cultural e histórica, por lo que proponemos un estudio en el que se documenta qué obras quedan por traducir, los posibles motivos de estas ausencias y, asimismo, se presenta un planteamiento metodológico que tiene como finalidad combatir el desconocimiento de esta literatura en el contexto meta y facilitar herramientas que permitan la visibilización de esta labor. No proponemos únicamente traer los textos a la lengua meta, sino informar a los lectores de que estas obras han sido desconocidas durante décadas tras su publicación y de los motivos por los cuales han podido ser olvidadas. Además, se juzga pertinente hacer hincapié en el valor histórico y social de estos textos, y en su vigencia en la actualidad, de modo que el público pueda comprender por qué se insiste en que estas obras sean traducidas un siglo más tarde de su publicación.

A pesar de ser España una de las naciones que más importa teatro del extranjero (Santoyo 1995), se observa una ausencia en lo que se refiere al teatro sufragista. Los Estudios Descriptivos de Traducción, y especialmente, la noción de normas preliminares, proporcionan un marco teórico desde el

cual indagar sobre el contexto receptor de una obra. Asimismo, este marco permite el análisis de las traducciones, atendiendo a las normas iniciales y a las normas operativas.

Por otra parte, los trabajos de Santoyo (1995) y Merino Álvarez (2010), que se centran en la traducción de teatro en España durante el siglo XX, así como el estudio de Vega Cernuda (2004), quien indaga en la historia de la traducción del teatro en España, también resultan pertinentes para nuestro análisis, al describir el panorama de España en cuanto a la traducción del teatro se refiere.

Para ofrecer las primeras pinceladas de un análisis de la traducción (o no traducción) de teatro sufragista, se elaboró un corpus. Este análisis ha demostrado un vacío considerable de estas obras en español. Las pocas traducciones se han estudiado para observar qué objetivos las han guiado y el tipo de estrategias que han seguido (Massardier-Kenney 1997). Finalmente, se ha incluido una propuesta metodológica para la recuperación de estos textos, no solo de innegable importancia histórica y social, sino también de gran vigencia en la actualidad.

## 2. El teatro sufragista

El teatro sufragista nace como herramienta política en la lucha por el sufragio femenino en Reino Unido y Estados Unidos. El sufragismo comienza a tomar forma en la era moderna, como parte de un movimiento más amplio por la igualdad de derechos de las mujeres. Durante la Revolución Francesa (1789), aunque las mujeres no logran los derechos políticos, surgen ideas sobre la igualdad de género y la ciudadanía, lo que inspira a futuras generaciones (Álvarez Rodríguez 2018: 133). En Reino Unido, este movimiento comienza en 1832, con la aprobación de la ley *Reform Act*, que amplía el sufragio masculino (Pacheco Costa 2018a: 18). No obstante, ya desde finales del siglo XVIII se alzan voces en defensa de los derechos de las mujeres, como la de Mary Wollstonecraft en su ensayo *A Vindication of the Rights of Women* (1792). A lo largo del siglo XIX se crean distintas asociaciones, que sirven de plataforma para la lucha por el voto de las mujeres, como la *National Society for Women's Suffrage* (1867), la *Women's Franchise League* (1889) y la *National Union of Women's Suffrage Society* (NUWSS) (1897). En el siglo XX,

Emmeline Pankhurst funda la que terminaría siendo la organización sufragista más conocida: la *Women's Social and Political Union* (WSPU) (1903); y en 1907, Charlotte Despard crea la *Women's Freedom League* (WFL) (Pacheco Costa 2018a: 18-19). Cabe mencionar que, si bien todas estas asociaciones comparten una misma meta, es decir, el sufragio femenino, sus opiniones respecto a los métodos que han de emplearse para alcanzarla difieren. Por un lado, la vertiente más militante, representada por Emmeline Pankhurst y la WSPU, aboga por una lucha más combativa, a través de huelgas de hambre, marchas de protesta y destrucción de propiedad, bajo el lema *deeds not words*. Por otro lado, la vertiente más moderada considera que el movimiento debe mantenerse dentro de la legalidad y defender el voto de la mujer mediante mítines y campañas. La NUWSS, liderada por Millicent Garrett Fawcett, respalda este enfoque. Sin embargo, resulta fundamental señalar que la línea que divide el sufragismo en estas dos vertientes no está totalmente definida, ya que un gran número de sufragistas participan en más de una organización y hacen uso tanto de métodos violentos como de resistencia pasiva. En la práctica estos enfoques no se consideran necesariamente excluyentes entre sí, y el énfasis en esta perspectiva binaria comienza a surgir después de la Primera Guerra Mundial, como explica Mayhall (1995).

En EE. UU. el movimiento sufragista tiene la particularidad de que va ligado al movimiento antiesclavista (Kelly 2014: 210). En la convención antiesclavista de 1840, celebrada en Londres, se conocen Lucrecia Mott (1793-1880) y Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), ambas defensoras de la igualdad de derechos de las mujeres, lo que marca el inicio del sufragismo en EE. UU. (Pacheco Costa 2021: 249). En 1848, redactan la *Declaration of Sentiments*, inspirada en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. En ella denuncian la opresión política y legal a la que están sometidas las mujeres. En 1869, Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony crean *The National Woman Suffrage Association* (NWSA) para demandar la reforma de la constitución, de modo que las mujeres puedan votar (France 1993). También exigen cambios en cuanto a la ley del divorcio, de la propiedad o de los derechos laborales (Pacheco Costa 2021: 249). Asimismo, Lucy Stone crea la *America Woman Suffrage Association* (AWSA) en el mismo año y en 1890, ambas asociaciones se unen.

La causa sufragista comienza a ganar visibilidad a principios del siglo XX, gracias a que en Reino Unido comienzan a celebrarse marchas de protesta y manifestaciones en espacios públicos. A pesar de que un sector del sufragismo estadounidense busca distanciarse de estas tácticas militantes, un gran número de sufragistas, especialmente de la generación más joven, viaja a Reino Unido para apoyar la causa y aprender de las estrategias de sus compañeras. En 1907, Alice Paul y Lucy Burns se conocen en las huelgas de hambre de allí y, junto a Inez Milholland, acaban por convertirse en las figuras más destacadas del sufragismo estadounidense (Pacheco Costa 2021: 250). El inicio de la Primera Guerra Mundial comporta un distanciamiento entre la primera y la nueva generación. Esta última aboga por continuar con la lucha a pesar de la guerra y en 1916 funda el *National Woman's Party* (NWP), bajo el liderazgo de Alice Paul. El partido apoya un enfoque militante, basado en la desobediencia civil, las huelgas de hambre y las protestas públicas (*ibid.*: 250). En enero de 1918, el derecho a voto de las mujeres se había aprobado en quince estados y en agosto de 1920, este derecho se recoge en la constitución, de modo que el sufragio femenino pasa a ser una realidad en todo el país. En Reino Unido, las mujeres comienzan a disfrutar del derecho a voto en febrero de 1918, pero bajo ciertas limitaciones: han de ser mayores de treinta años y cumplir ciertos requisitos de propiedad (Farkas 2019: 116). No será hasta julio de 1928 cuando las mujeres puedan ejercer el derecho a voto en igualdad de condiciones que los hombres, gracias al *Representation of the People Act*.

En España, a principios del siglo XX, algunas mujeres destacadas, como Clara Campoamor y Victoria Kent, comienzan a organizarse para exigir la igualdad de derechos políticos (Álvarez Rodríguez 2018: 140). En 1918, se fundan la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y la Unión de Mujeres de España (UME). Trabajan en la promoción de la educación y la participación política de las mujeres (Aguilera Sastre 2021: 134-137). Uno de los obstáculos que enfrentan se manifiesta en el rechazo de una parte de la sociedad hacia el feminismo, percibido como una influencia extranjera perjudicial para la femineidad española, y, por tanto, incompatible con los valores nacionales. En consecuencia, estas organizaciones, especialmente la ANME, tratan de incorporar argumentos patrióticos en sus pronunciamientos. A pesar de ello, se muestran partidarias de incorporarse a la *International*

*Woman Suffrage Alliance* (IWSA), que propone celebrar su VIII congreso en Madrid (1920). No obstante, las desavenencias entre asociaciones españolas desembocan en la oposición por parte de la ANME a que el congreso se celebre en España. María Espinosa, presidenta de la ANME, alega que en él las mujeres españolas no serán escuchadas y que el español no constará como uno de los idiomas oficiales. Clara Campoamor, por su parte, se une a las voces a favor de la celebración del congreso en Madrid. Finalmente, si bien este termina celebrándose en Ginebra, la IWSA afilia a ambas organizaciones (Aguilera Sastre 2021: 134-145). Otro ejemplo de la participación de las sufragistas españolas en la lucha internacional por el voto femenino lo protagoniza Lilly Rose Schenrich, marquesa del Ter y presidenta de la UME, quien representa a España en los congresos de la IWSA de París (1926) y de Ámsterdam (1927). Además, colabora con la Comisión Interamericana de Mujeres, que tiene como objetivo determinar cómo las leyes matrimoniales afectan a la nacionalidad de las mujeres en cada país (Lee 2004). También resulta imprescindible mencionar a Clara Campoamor, quien juega un papel crucial en la aprobación del voto femenino en 1931 y, en su viaje a Londres, se reúne con otras sufragistas y conoce de cerca las tácticas de sus compañeras británicas. Las sufragistas inglesas y las españolas comparten la lucha por la igualdad política, pero sus estrategias y contextos históricos difieren. Las británicas, con tácticas militantes, encabezan la lucha por el voto femenino, y su victoria sirve como modelo para las sufragistas españolas, quienes, aunque adoptan un enfoque más moderado, también logran conquistar este derecho. Sin embargo, la dictadura franquista interrumpe ese progreso, mientras que, en el Reino Unido, las mujeres pueden consolidar su derecho al voto a lo largo del siglo XX.

La gran victoria para el sufragio femenino en España llega con la proclamación de la Segunda República en 1931, un período que representa un momento clave de reformas políticas y sociales. En el contexto de la nueva Constitución de 1931, las mujeres logran el derecho a votar, impulsadas por un sector progresista de la sociedad y con el liderazgo de mujeres como Clara Campoamor (Álvarez Rodríguez 2018: 144-151). Las mujeres españolas ejercen por primera vez su derecho al voto en las elecciones generales de 1933, en las que participan como electoras y elegibles, aunque en una proporción pequeña. Se trata de un momento histórico, ya que se reconoce formalmente

la capacidad de las mujeres para influir en la política del país. La llegada de la dictadura franquista en 1939 supone un duro retroceso para los derechos de las mujeres, que quedan prácticamente anulados. El sufragio femenino se suspende, y las mujeres pierden muchos de los derechos alcanzados durante la República. Durante el régimen de Franco, las mujeres están sometidas a una estricta tutela masculina y no pueden votar ni participar activamente en la vida política. No es hasta la Transición Española, tras la muerte de Franco, que el sufragio femenino se recupera plenamente. En las primeras elecciones democráticas de 1977, las mujeres vuelven a ejercer su derecho al voto en un sistema democrático, y, desde entonces, constituyen una parte fundamental en la política española.

El movimiento sufragista hace uso de la literatura como medio para difundir sus ideales. En 1908, Cicely Hamilton y Bessie Hatton fundan la *Women Writers' Suffrage League* (WWSL), una plataforma para que las escritoras de la época pudieran poner su talento literario al servicio de esta causa. En ella participan autoras de gran éxito como Elizabeth Robins, Olive Schreiner, Ivy Compton-Burnett y Sarah Grand (Carlson 2006: 100). En ese mismo año, Gertrude Elliott, Adeline Bourne, Winifred Mayo y Sime Seruya fundan la *Actresses' Franchise League* (AFL). La AFL cuenta con la colaboración de actrices y dramaturgas reconocidas como Cicely Hamilton, Inez Bensusan, Beatrice Harraden y Alice Chapin. Además, no solo representan obras, sino que también apoyan a otros grupos sufragistas, mediante la propaganda y la recaudación de fondos (Farkas 2019: 86; cf. Newey 2005: 157; cf. Hirshfield 1987: 3). En 1911, Ellen Terry, Edith Craig y Christopher St. John fundan *The Pioneer Players*, como iniciativa que parte de la WWSL y la AFL. Las obras que ponen en escena tratan una diversidad de temas más allá del derecho a voto, como la maternidad, el divorcio y las desigualdades laborales entre hombres y mujeres (Pacheco Costa 2018a: 21; cf. Farkas 2019: 106). *In The Workhouse* (1911), de Margaret Nevinston, es una de las obras más controvertidas que producen. En ella, se ponen de manifiesto las injusticias que sufren las mujeres al casarse, dado que dejan de tener autonomía legal.

El teatro constituye un medio que permite hacer propaganda política y llegar a un público más amplio, al ser más accesible que otros géneros literarios. Por ello, el sufragismo y el teatro están estrechamente vinculados: el teatro le otorga una mayor visibilidad a la causa, y esta, por su parte, permite

a las mujeres que participan en aquel (actrices, dramaturgas, directoras, etc.) tener un rol más protagónico que en las obras convencionales, de carácter eminentemente patriarcal (Stewart 2019; cf. Pacheco Costa 2018a). Muchas actrices buscan poder ir más allá de los roles que normalmente desempeñan los personajes femeninos del teatro victoriano y edwardiano (Hirshfield 1987; cf. Farkas 2019: 56). Además, les presenta la oportunidad a las activistas de mejorar su oratoria de cara a dar discursos públicos (Cockin 2007: 4; cf. Kelly 2014: 210). El teatro sufragista prioriza la cooperación antes que la competición (Stewart 2019). Su objetivo principal reside en apoyar el movimiento, por lo que es frecuente que distintas organizaciones colaboren con tal de difundir sus ideales. Este entorno, dominado por mujeres, se caracteriza por prácticas laborales más democráticas respecto a las del teatro comercial (*ibid.*). Asimismo, se subraya la importancia de lo colectivo por encima de lo individual, la sororidad adquiere un papel esencial, dado que actuar colectivamente les otorga una fuerza considerablemente mayor. No se trata de un teatro experimental, sino que se centra en el contenido. El empleo de formas convencionales le permite llegar a un público más diverso, ya que puede asistir con falsas expectativas, desconociendo el carácter político de las obras, y acabar convencido, gracias a los argumentos presentados en el escenario. Este tipo de propaganda emplea una estrategia poco agresiva, centrada en el uso de la ironía y el humor (Pacheco Costa 2018a: 20). Se persigue hacer llegar a los espectadores un mensaje “claro, accesible, educativo y entretenedor” (*ibid.*: 20). Este estilo es bautizado por Aston & Reinelt (2000: 5) como *agritpop comic-realism*. El que se trate de un tipo de teatro ideado para ser accesible, llegar al gran público, puede condicionar la traducción de estos textos en la actualidad, dado que si se busca que sigan siendo accesibles probablemente se hayan de adaptar, en la medida de lo posible, al contexto meta. No obstante, si se pretende visibilizar este tipo de literatura, se han de mantener los rasgos distintivos de estos textos, de modo que el espectador pueda conocer el contexto en que fueron escritos. Un gran número de estas obras están ambientadas en el interior de una casa. De esta manera, se pretende trasladar la esfera de lo doméstico (femenina) a la esfera pública (masculina) (Newey 2005: 138, 155). El mero hecho de que las mujeres escriban o actúen constituye un desafío a los argumentos anti-sufragistas, que defienden la necesidad de que la esfera femenina y la

masculina se mantengan separadas (Pacheco Costa 2018a: 20). Son habituales las representaciones de un acto, lo que permite reducir los costes de producción y hacer llegar el mensaje de forma más clara y directa (Kelly 2014: 211; cf. Farkas 2019: 88).

El teatro sufragista y, en general, la literatura sufragista, no son un mero producto literario, sino que constituyen actos socioculturales, puesto que tienen como objetivo principal producir un cambio social (Park 1996: 457). Se trata de una literatura militante. Esto conlleva a que se optara por producir textos accesibles para mujeres de clase media y clase obrera. En consecuencia, estas obras han recibido escasa atención a nivel académico, por considerarse de poco valor literario, al no caracterizarse por su complejidad formal (Park 1996: 451). Sin embargo, se ha de tener en cuenta que la simplicidad de estos textos era deliberada, su función radicaba en hacer llegar sus mensajes al mayor número de espectadores posible, es decir, gozar de una popularidad considerable (Newey 2005: 155). Asimismo, las sufragistas fueron pioneras en el uso del teatro como arma política. El teatro sufragista, como señala Carlson (2006: 99): “foreshadowed the now familiar conventions of subsequent community-based political theatre”. Gracias a la lucha sufragista, las mujeres pudieron convertirse en ciudadanas de pleno derecho y, dado que el teatro fue una herramienta clave en el movimiento, no se puede obviar su relevancia a nivel social. Por ello, resulta imprescindible que el gran público conozca estas obras y, especialmente, el alumnado de Grado o Máster en Estudios Ingleses y en Traducción, al constituir este un periodo decisivo en la historia política y literaria de los países anglófonos (Newey 2005: 155).

### 3. La traducción del teatro sufragista en España

Los denominados Estudios Descriptivos de Traducción (Toury 1995; Munday 2001) proponen la observación y descripción de las traducciones existentes para así entender los patrones y normas que guían a los traductores. Este es un enfoque adoptado también por Chesterman (1997) y por académicos de la Escuela de la Manipulación como Hermans (1985), y Lambert & Van Gorp (1985). Los DTS nos proporciona un marco teórico idóneo para el estudio de las traducciones al español de obras del teatro sufragista. En este paradigma se concibe la traducción como un hecho cultural, por lo que las traducciones

reflejan las normas y valores de la cultura receptora y de la época en que se llevaron a cabo. Esta es una de sus características principales: la aproximación al estudio de la traducción desde el contexto y el texto meta, y no desde el texto origen. Toury (1995: 18-21) considera que es la cultura receptora la que dirige el acto de traducción, ya que es la que decide qué textos quiere importar, qué función van a tener estas traducciones y cuál va a ser su estatus dentro de la cultura. Asimismo, señala la posibilidad de que las traducciones provoquen cambios en la cultura receptora, al proporcionarle acceso a textos de los cuales carecía hasta ese momento. Propone tres tipos de normas que condicionan las decisiones que se toman a la hora de trasladar un texto de la cultura origen a la cultura meta (Meylaerts 2008: 91). Estas son las normas preliminares, que comprenden las decisiones sobre la política de traducción y sobre la selección de textos a traducir; las normas iniciales, que reflejan la elección entre adherirse más al texto fuente (norma de adecuación) o al texto meta (norma de aceptabilidad). Venuti (1995) también aborda esta dicotomía y se refiere a la adecuación como *extranjerización*, y a la aceptabilidad, como *domesticación*. Y, por último, las normas operativas, referentes a las decisiones prácticas que se toman durante el proceso de traducción.

Las *normas preliminares* son especialmente relevantes, porque el análisis del contexto meta puede proporcionar datos significativos, que permitan establecer hipótesis sobre los motivos por los que hay una insuficiencia de traducciones de obras del teatro sufragista. Gracias a su relación con las políticas de traducción, que condicionan la selección de textos por traducir en un contexto determinado; estas normas ayudan a comprender los motivos por los cuales una obra puede no haber sido traducida (falta de interés, censura, desconocimiento...) y, en consecuencia, permiten buscar soluciones que fomenten la traducción y visibilización de estos textos. Por ejemplo, si se trata de un desconocimiento por parte de la cultura receptora, se puede fomentar el estudio de este tipo de teatro, mediante investigaciones que pongan de relieve su impacto en la sociedad del momento y que también muestren su ausencia en guías académicas de asignaturas sobre la literatura anglófona de la primera mitad del siglo XX, de ser este el caso.

Santoyo (1995) pone de relieve la escasa atención académica que ha recibido la traducción teatral, respecto a la de otros géneros literarios. Hace especial hincapié en lo paradójico de que España, uno de los países en la

que más teatro se ha traducido, sea uno de los que menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida (Santoyo 1995: 14). Otro estudio de particular importancia lo constituye *La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE* de Merino Álvarez (2010), ya que ofrece una visión panorámica del estado de la cuestión respecto al estudio de la traducción del teatro inglés en el siglo XX y se hace eco de la necesidad de contribuir a esta línea de investigación, como expone Santoyo (1995). Merino Álvarez (2010: 358) explica cómo las historias del teatro en España han tendido a obviar textos traducidos, para centrarse en la producción nativa. Las traducciones de obras extranjeras tradicionalmente no se han considerado parte del canon literario nacional. Sin embargo, los traductores y las traductoras comienzan a tener cada vez mayor conciencia de su propia visibilidad y relevancia cultural, lo cual está permitiendo que esta situación cambie (Merino Álvarez 2010: 359). Según Merino (*ibid.*: 361), en la actualidad ya hay un número considerable de estudios sobre la traducción del teatro, pero todavía faltan propuestas teóricas que los integren en un todo. Asimismo, siguiendo la aportación de Lafarga (1997), insiste en la necesidad de esbozar una historia del teatro traducido en España, para así establecer un catálogo general de traducciones y de estudiar las traducciones en su contexto. Por último, Vega Cernuda (2004) describe brevemente el contexto en España antes de la Guerra Civil. Vega explica que a principios del siglo XX no había una ley de propiedad intelectual, por lo que era común que las traducciones se presentaran como originales. Por ello, en 1925 la Sociedad de Autores propone para las traducciones de obras extranjeras “el gravamen de un tanto por ciento, que quedará a beneficio de la Sociedad” (*ibid.*: 518), para así limitar su importación. Respecto a estas traducciones teatrales, señala que a la hora de importar obras el género más demandado era el que tenía un mayor éxito comercial: el vodevil francés (*ibid.*: 518). Este dato nos presenta otro posible motivo por el cual el teatro sufragista no fue traducido: no se trataba de un teatro exclusivamente de entretenimiento, tenía un mensaje político y, en ocasiones, pedagógico. Por ello, quizá no hubiera un interés en importarlo, al no tener garantías de que se pudiera rentabilizar.

Además, el auge del teatro sufragista británico y estadounidense (1900-1915) coincide en España con el reinado de Alfonso XIII y, posteriormente,

con la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En esta época, si bien se representan algunas obras que incluyen la figura de la mujer moderna que busca mayor independencia, estas son de carácter moderado. La Segunda República trae consigo una mayor apertura respecto a las ideas feministas. María Lejárraga y Carlota o'Neill se cuentan entre las dramaturgas destacadas de este momento (Alonso Monedero 2017: 96-100; Arias Careaga 2009: 602). Sin embargo, puesto que entonces las mujeres comienzan a disfrutar del voto en España, ya no existe la necesidad de poner en escena obras que aboguen por este derecho, al menos no con la intención de activismo político con la que se conciben las representaciones anglófonas. En los años sucesivos, tampoco se muestra un interés en importar estas obras, dado que los ideales del teatro feminista británico no encajan con el conservadurismo social de la dictadura de franquista.

Con el fin de proporcionar unas primeras pinceladas sobre la traducción del teatro sufragista en España, hemos elaborado una base de datos preliminar. Esta base de datos está integrada por dramaturgas escogidas de acuerdo con los siguientes criterios: incluir a las que juzgamos autoras clave y elegir un mínimo de veinte. Esto nos han permitido, por una parte, observar si los textos más significativos han sido traducidos y, por otra parte, apreciar tendencias, al disponer de una muestra lo suficientemente extensa como para tener una visión de conjunto del estado de la cuestión. Este corpus representa un muestreo preliminar, el cual se irá ampliando en próximas investigaciones. Para determinar qué autoras desempeñaron un papel más significativo, se ha realizado una búsqueda en antologías y publicaciones en lengua origen como las de Croft (2009), Stewart (2019), Carlson (2006), Mayhall (2006), Newey (2005), France (1993) y Hirshfield (1987), y también en los trabajos de Pacheco Costa (2018a; 2019; 2021). Con el propósito de incluir a las dramaturgas más destacadas, se ha optado por no limitar la selección a un solo país, en consecuencia, se han elegido británicas y estadounidenses, y, además, una australiana. Asimismo, se ha considerado pertinente incluir a dos autoras contemporáneas (Rebecca Lenkiewicz y Sally Sheringham), con el objetivo de observar si, al tratarse las suyas de obras relativamente recientes, ha habido un mayor interés por traducirlas. Las autoras, mencionadas anteriormente, han sido seleccionadas de acuerdo con su trascendencia y reconocimiento en la época y su participación en distintas

organizaciones sufragistas. Representan la mitad de nuestro corpus (10) y son: Inez Bensusan, Alice Chapin, Cicely Hamilton, Beatrice Harraden, Bessie Hatton, Inez Milholland, Margaret Nevinson, Charlotte Perkins Gilman, Elizabeth Robins y Christopher St. John.

En línea con los Estudios Descriptivos de Traducción, se ha elaborado la Tabla 1, que constituye una primera aproximación al estudio de la traducción de este tipo de literatura. En ella, hemos destacado las autoras, su país de origen, los textos más significativos en lengua origen y los textos en lengua meta, en caso de que los haya, así como la edición y el paratexto que los acompaña. Los textos *The Pot and the Kettle* y *How The Vote Was Won* se han incluido por duplicado, ya que fueron escritos en coautoría por Cicely Hamilton y Christopher St. John.

	Autora	País	TO	TM	Traductor/a y edición
1	Bensusan, Inez	AUS	The Apple (1909)	–	–
			Perfect Ladies (1909)	–	–
			Nobody's Sweetheart (1911)	–	–
			The Prodigal Passes (1914)	–	–
2	Chapin, Alice	EE. UU.	At the Gates (1909)	En la verja (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
3	Cheever Thayer, Ella	EE. UU.	The Lords of Creation (1883)	–	–
4	Gerberding, Elizabeth	EE. UU.	Scissors or Swords	–	–

5	Glover, Evelyn	R. U.	Mrs Appleyard's Awakening (1911)	El despertar de la señorita Appleyard (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			A Chat with Mrs Chicky (1912)	–	–
6	Hamilton, Cicely	R. U.	Diana of Dobson's (1908)	Diana de Dobson (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			The Pot and the Kettle (1909)	La sartén y el cazo (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			A Pageant of Great Women (1909)	Un desfile de grandes mujeres (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			How The Vote Was Won (1909)	Cómo se ganó el voto (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
7	Harraden, Beatrice	R. U.	Lady Geraldine's Speech (1909)	El discurso de Lady Geraldine (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>

8	Hatton, Bessie	R. U.	Before Sunrise (1909)	–	–
9	Jenning, Gertrude	R. U.	A Woman's Influence (1910)	–	–
10	Lenkiewicz, Rebecca	R. U.	Her Naked Skin (2008)	–	–
11	Milholland, Inez	EE. UU.	If Women Voted (1911)	–	–
12	Nevinson, Margaret	R. U.	In The Workhouse (1911)	–	–
13	Nicholson, Miriam	EE. UU.	Help Us To Help Ourselves	–	–
14	Nightingale, Helen Margaret	R. U.	A Change of Tenant (1908)	–	–
15	Perkins Gilman, Charlotte	EE. UU.	Three Women (1911)	–	–
			The Ceaseless Struggle of Sex: A Dramatic View (1890)	–	–
			Something To Vote For (1911)	–	–
16	Phibbs, L. S.	R. U.	Jim's Leg (1911)	La pierna de Jim (2022)	Miguel Teruel Pozas
			The Mothers' Meeting (1913)	Reunión de madres (2022)	Miguel Teruel Pozas
17	Robins, Elizabeth	EE. UU.	Votes for Women! (1907)	–	–
18	Sheringham, Sally	R. U.	The Sound of Breaking Glass (2009)	–	–
19	Solomon, Selina	EE. UU.	The Girl From Colorado (1906)	–	–

20	St. John, Christopher Mary (Christabel Marshall)	R. U.	The Pot and the Kettle (1909)	La sartén y el cazo (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			How The Vote Was Won (1909)	Cómo se ganó el voto (2018)	Verónica Pacheco Costa, <i>Teatro sufragista británico</i>
			The First Actress (1911)	–	–

Tabla 1. Representación de la traducción del corpus de dramaturgas sufragistas<sup>1</sup>.

Como se puede observar, de los treinta textos seleccionados, únicamente nueve han sido traducidos al español, es decir, menos de un tercio (30%). Esto no resulta sorprendente, ya que, como explica Newey (2005: 157), al referirse a las obras de Evelyn Glover, estas no han recibido suficiente atención académica a pesar de su importancia. Asimismo, se aprecia que las obras de las autoras contemporáneas Rebecca Lenkiewicz y Sally Sheringham todavía no han sido traducidas al español. Además, se ha de valorar que, de las nueve traducciones disponibles, siete pertenecen al mismo libro<sup>2</sup>, *Teatro sufragista británico* (2018), de la editorial Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España y han sido traducidos por la misma persona, Verónica Pacheco Costa (2018b). Del mismo modo, conviene subrayar la reciente aparición de estas traducciones, especialmente si se tiene en cuenta de cuándo datan los textos originales. Estas obras han comenzado a estar

1. Estos datos han sido obtenidos consultando los catálogos de la *British Library* y de la Biblioteca Nacional de España, así como las publicaciones anteriormente mencionadas.

2. Las traducciones restantes, *Reunión de madres* y *La pierna de Jim* de L. S. Phibbs, son obra del profesor Teruel, en el marco de un proyecto de investigación (AICO/2021/225). Ambas son obras inéditas, se encuentran en proceso de ser publicadas por una editorial. No obstante, ya han sido representadas. Para indagar en los objetivos y las estrategias de traducción empleadas, así como en las representaciones, tuvimos una entrevista con el profesor Teruel.

disponibles en español más de un siglo después de su publicación. No obstante, ahondaremos en las traducciones en el apartado 4.

#### **4. Hacia una propuesta para la traducción y recuperación del teatro sufragista**

El estudio del corpus preliminar sugiere que, efectivamente, existe una ausencia en cuanto a traducción de teatro sufragista. Para ofrecer una aproximación que guíe la recuperación de estos textos y autoras, nos hemos detenido particularmente en el marco de estrategias traductológicas que sugiere Massardier-Kenney (1997), quien reflexiona sobre cómo lo femenino ha sido tradicionalmente infravalorado. Por este motivo, propone distintos métodos de traducción, enfocados a combatir esta desigualdad y visibilizar a las mujeres, tanto en su faceta de autoras como de traductoras. Distingue dos tipos de estrategias: las centradas en la autora y las centradas en la traductora. Las centradas en la autora incluyen la estrategia de recuperación, que consiste en revisar el canon literario y ampliarlo, y en hacer uso de la traducción como herramienta para dar a conocer a una autora olvidada o censurada; la estrategia de comentario, que se basa en utilizar el paratexto que acompaña a la traducción para poner de manifiesto la importancia de la escritora y los motivos por los cuales se está rescatando (si fue excluida del canon o censurada, por ejemplo); y la estrategia de resistencia, que procura destacar el hecho de que el texto se trata de una traducción, de modo que quienes lean tengan presente las circunstancias en las que se origina el texto (la época, el lugar, el contexto de la autora...). Las estrategias centradas en la traductora comprenden también la estrategia de comentario, pero en este caso el paratexto se utiliza para destacar distintos aspectos del proceso de traducción (por qué se ha optado por traducir ese texto, qué dificultades ha presentado, por qué motivos se han tomado ciertas decisiones de traducción, etc.); la estrategia basada en el uso de textos paralelos, es decir, consultar textos producidos en la lengua meta en una situación similar al texto origen, para así poder reproducir más fácilmente el estilo de la época o del género al que pertenezca el texto; y la estrategia de colaboración, que consiste en trabajar con uno o más traductores o con la autora.

En el caso de la traducción de Pacheco en el *Teatro sufragista británico* (Pacheco Costa 2018b) se incluye un prólogo escrito por la traductora titulado “Ocho obras sufragistas británicas”. En él, la autora-traductora pone de relieve lo poco que se ha estudiado a las dramaturgas, ya que hasta finales de los años 70 no se ha mostrado un interés por analizar a estas escritoras. También explica las dificultades a las que se enfrentaban las autoras de teatro, al ser este un ámbito dominado por hombres. Una prueba de ello es la tendencia a utilizar pseudónimos o mantenerse en el anonimato (Pacheco Costa 2018a: 8). Además, la traductora introduce brevemente el contexto del sufragismo en el Reino Unido, así como las características del teatro producido por el movimiento, aludiendo a las distintas organizaciones teatrales sufragistas (AFL, WWSL y *The Pioneer Players*). Asimismo, señala que todas las obras recogidas en el volumen son inéditas en español, es decir, son textos que se están introduciendo por primera vez en la cultura receptora. Pacheco también incluye una breve descripción de los distintos bloques temáticos en los que se ha estructurado el volumen. Las obras se agrupan según su contenido. La última obra, *Cómo se ganó el voto*, cuenta con un prefacio sobre las autoras Cicely Hamilton y Christopher St. John, en el que se explica cómo se escribió y dónde se representó, así como a qué lenguas se ha traducido. Por último, se incluye una breve biografía de cada una de las autoras. Siguiendo las estrategias de Massardier-Kenney (1997), podemos afirmar que encontramos tanto estrategias centradas en las autoras, como estrategias centradas en la traductora. Estas últimas hacen referencia a la descripción de los bloques temáticos en los que se organiza la obra, ya que ponen de manifiesto el rol activo de la traductora, al ser quien elige en qué orden presenta los textos partiendo de su criterio: en este caso, la temática. En cuanto a las estrategias centradas en las autoras, cabe mencionar tanto las alusiones al estado de la cuestión en cuanto al estudio de teatro escrito por mujeres, como al contexto de la época. También el prefacio de *Cómo se ganó el voto* y las biografías de las autoras, porque todas se dirigen a la concienciación sobre el olvido en el que se encontraban estas dramaturgas, así como la reivindicación del valor de sus obras. Por todos estos motivos, consideramos que se trata de una traducción que parte de una clara concienciación feminista.

Respecto a las estrategias adoptadas durante el proceso de traducción de *Reunión de madres* y *La pierna de Jim*<sup>3</sup>, Teruel explica que priorizó mantener un equilibrio entre preservar la identidad de los textos y hacerlos accesibles y relevantes para el público contemporáneo. Siguiendo a Toury (1995), se puede afirmar que la norma inicial sería encontrar un equilibrio entre las normas de adecuación y de aceptabilidad. Para ello, opta por traducirlos a un castellano contemporáneo, pero manteniendo las referencias culturales, que revelan el lugar y la época en la que se crearon y están ambientados. De esta manera, consigue visibilizar a la autora y a la obra, y, al mismo tiempo, implicar a la audiencia actual. Se respeta la fuente, pero también se acerca al contexto meta. Teruel también describe los objetivos de la edición que se encuentra en proceso de ser publicada. Esta parte de un enfoque principalmente didáctico, su intención radica en dar a conocer este texto entre el público joven, sobre todo de primero y segundo de bachillerato. Por este motivo, el paratexto ha de tener una función educativa: dar a conocer a la autora y el teatro sufragista, y hacer los textos accesibles, acercarlos a la juventud contemporánea de España. Asimismo, se incluirán propuestas de debate sobre los distintos temas tratados en las obras, de modo que el alumnado pueda implicarse y sentir que las cuestiones planteadas realmente le incumben o, al menos, siguen siendo relevantes en la actualidad (como el feminismo, las desigualdades laborales y la maternidad). Además, estas traducciones están concebidas para ser representadas en otros contextos, como, por ejemplo, institutos de bachillerato, lo cual permite una mayor visibilización de estos textos y una mayor cercanía con el público contemporáneo. No será el público el que tenga que buscar las obras, sino que estas serán llevadas a la audiencia.

---

3. Ambas obras de la autora L. S. Phibbs han sido traducidas por el profesor Teruel como parte del proyecto de investigación AICO/2021/225, financiado por la Generalitat Valenciana. Los dos textos fueron representados en la Universitat de València y posteriormente publicados por su Servei de Publicacions (Phibbs 2024a; 2024b). La primera representación tuvo lugar el 5 de octubre de 2022 en la Sala Matilde Salvador del Centro Cultural La Nau (UV) como parte del congreso internacional *Women Staging and Restaging the Nineteenth Century*. La segunda representación se llevó a cabo el 7 de marzo de 2023 en la Sala Palmireno de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València.

Con el fin de fomentar la recuperación de autoras del teatro sufragista, proponemos el uso de la estrategia de comentario de Massardier-Kenney (1997), tanto centrada en la autora como en la traductora. Por un lado, es fundamental que el paratexto explique la relevancia de la obra que se está recuperando y los motivos por los que ha habido de ser rescatada, es decir, por qué no ha sido traducida hasta la fecha. Por otro lado, la recuperación de autoras conlleva la adopción de un rol activo por parte de la traductora, ya que es quien elige qué autoras recuperar y qué estrategias empleará durante el proceso de traducción, y lo hace a partir de su concienciación feminista. Por ello, también consideramos importante que el paratexto sea una plataforma desde la que la traductora pueda visibilizar el papel decisivo de la traducción a nivel cultural. La recuperación también ha de prestar atención a las normas que se siguen durante el proceso de traducción: se ha de intentar preservar la identidad de la obra, que no se pierda de vista el contexto origen, pero también hacerla accesible al público contemporáneo, de manera que realmente despierte el interés de la mayoría del público potencial y no solo de los académicos. Para ello, el lenguaje ha de ser comprensible y natural, tal y como defiende Teruel. La representación es un punto clave en la recepción y divulgación de estas obras, por lo que debe intentar acercarse a la audiencia, conseguir que se sienta identificada en alguna medida, ya que constituía uno de los objetivos principales de estos textos en su origen. Su función residía en informar y, sobre todo, convencer. Por ello, si queremos respetar el sentido de estas obras, debemos trabajar por llevar a cabo representaciones que logren conmovir a la audiencia.

## 5. Conclusiones

La traducción del teatro sufragista en España constituye un campo de investigación todavía no suficientemente explorado. A pesar de las traducciones de Pacheco Costa (2018a) y Teruel (Phibbs 2024a; 2024b), queda un considerable número de dramaturgas por rescatar. A medida que se recuperen textos, se habrá de analizar también su recepción, tanto de las publicaciones editoriales (número de ventas, críticas en medios de comunicación, estudios académicos...) como de las representaciones (número de espectadores, recepción por parte de los medios, crítica teatral...). El análisis de las pocas

traducciones de teatro sufragista en español nos ha permitido entender en qué contexto se produjeron y con qué finalidad. Se trata de información muy significativa, dado que entendemos que, si disponemos de ellas, es gracias a que ha habido una intención clara de rescate. La prueba de ello es lo reciente de estas traducciones y la concienciación manifiesta de ambos traductores a la hora de traer los textos al contexto meta. Consideramos que tanto las traducciones de Pacheco como las de Teruel constituyen buenos ejemplos de la estrategia de recuperación de Massardier-Kenney (1997). En ambas queda manifiesta la importancia del uso del paratexto y la reflexión sobre qué tipo de normas se seguirán según el público al que se quiera dirigir el texto.

El olvido de las obras de las escritoras sufragistas puede deberse a varios factores clave. En primer lugar, la historia literaria y política se ha escrito principalmente desde una perspectiva masculina, que ha relegado las contribuciones de las mujeres, incluyendo las sufragistas. Del mismo modo, existe una desvalorización de este tipo de literatura feminista: las obras sufragistas se centraron en la lucha por el sufragio y la igualdad de derechos, en consecuencia, su legado literario fue menos reconocido frente a su activismo político, lo que las hizo menos interesantes para el canon (Park 1996: 450-452). Además, las escritoras sufragistas no tuvieron acceso a los mismos espacios de difusión que los hombres, y su trabajo fue ignorado o descalificado por la crítica literaria dominante (Pacheco Costa 2018a: 17-18).

En España, la dictadura franquista suprimió muchos avances feministas, y las escritoras sufragistas fueron olvidadas o deslegitimadas. Durante mucho tiempo, no hubo un esfuerzo serio por recuperar la historia de las mujeres y sus contribuciones, por lo que muchas de sus obras cayeron en el olvido. La censura es uno de los mecanismos por los que se explica la ausencia de traducciones. Como demuestran estudios anteriores (Zaragoza-Ninet 2008; 2023; Riba & Sanmartí 2018; Godayol 2017; 2020), la censura franquista ha marcado la mayor parte de la historia de la traducción en el siglo XX en España y ha afectado particularmente a textos que no encajaban con la ideología del régimen, como aquellos que muestran una imagen de la femineidad distinta a la propuesta por la tradición católica. En consecuencia, es un factor de indiscutible relevancia a la hora de estudiar la importación (o no) de obras en el contexto meta, ya que permite observar si hubo alguna petición para traducir estos textos y cómo esta fue recibida. El análisis de los

archivos de censura da la oportunidad de poner de manifiesto las normas por las que se regía la política traductora del momento y también de poner esta información a disposición del público lector de España, a través del paratexto. No obstante, dudamos que, en el contexto de la dictadura franquista, los editores se atrevieran a solicitar la publicación de traducciones de obras sufragistas anglófonas, lo que explica la escasez de expedientes de censura encontrados en el AGA. En este sentido, aunque no se puede hablar de un silenciamiento como tal, dado que estas obras no se prohibieron directamente, sí se podría valorar la posibilidad de que hubiera autocensura, es decir, que los propios editores no se atrevieran ni tan siquiera a solicitar la importación o traducción de estas obras.

Si bien este trabajo constituye un estudio inicial con intención de ser ampliado, ha permitido atraer atención sobre la necesidad de seguir investigando esta cuestión y destacar la importancia de que estos textos se conozcan por parte del alumnado Bachillerato, Grado y Máster. Las traducciones también subrayan la oportunidad que estos textos ofrecen para ser estudiados por un público más joven, al tratar temas tan vigentes como vitales para una educación en igualdad (igualdad de derechos entre mujeres y hombres, injusticias laborales y maternidad). Creemos fundamental que estas obras se den a conocer, porque esto también fomentará que se sigan traduciendo, al despertar el interés de editoriales y de teatros que quieran verlas representadas.

En los últimos años, ha habido un resurgimiento del interés por las luchas feministas del pasado, y el teatro feminista ha tenido una especie de renacimiento en el paisaje contemporáneo. Esto ha incluido representaciones de historias sufragistas, aunque, generalmente, se ha centrado en las luchas nacionales o globales más recientes. Algunos grupos y compañías de teatro españolas, en el marco de un movimiento feminista renovado, han llevado a escena obras sobre la historia del sufragio femenino. Algunos ejemplos de ello lo constituyen *El pecado mortal de madame Campoamor* dirigida por Mario Hernández y representada en 2021 en el Teatro del Barrio (Madrid); y *Victoria viene a cenar* escrita por Olga Mínguez, dirigida por Carmen Nieves y actualmente, en 2024, representada en Teatros Luchana (Madrid). El hecho de que hoy en día se estén poniendo en escena obras de esta temática sugiere que las traducciones de las dramaturgas incluidas en nuestro corpus podrían tener cabida en el circuito teatral español y confiamos en que el presente

estudio contribuya a visibilizar esta parte de la historia del teatro anglófono en nuestro país.

### Referencias bibliográficas

- AGUILERA SASTRE, Juan. (2021) “Para una historia de las asociaciones femeninas en España. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921).” *Feminismo/s* 37, pp. 131-160.
- ALONSO MONEDERO, Begoña. (2017) “En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje dramático de María Lejárraga.” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 16, pp. 80-104.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Ignacio. (2018) “El sufragio femenino en la II República.” *Revista de Derecho UNED* 22, pp. 131-158.
- ARIAS CAREAGA, Raquel. (2009) “Carlota O’Neill: sobrevivir para recordar.” *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, pp. 599-607. Versión electrónica: <<https://www.cervantesvirtual.com/research/carlota-oneill-sobrevivir-para-recordar-849575/af91b417-4103-47d2-8bbf-e8932061675d.pdf>>
- ASTON, Elaine & Janelle Reinelt. (2000) “A Century in View: From Suffrage to the 1990s.” En: Aston, Elaine & Janelle Reinelt (eds.) 2000. *Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-20.
- CARLSON, Susan. (2006) “Suffrage Theatre: Community Activism and Political Commitment.” En: Luckhurst, Mary (ed.) 2006. *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 99-109.
- CHESTERMAN, Andrew. (1997) *Memes of Translation*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins.
- CHOTHIA, Jean. (1998) “Introduction.” En: Chothia, Jean (ed.) 1998. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*. Nueva York: Oxford University Press, pp. ix-xxxiv.
- COCKIN, Katherine. (2004) *Women’s Suffrage Literature. Volume I*. Londres: Routledge.
- CROFT, Susan. (2009) *Votes for Women and other plays*. Londres: Aurora Metro Publications.
- FARKAS, Anna. (2019) *Women’s Playwriting and the Women’s Movement, 1890-1918*. Londres & Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- FRANCE, Rachel. (1993) “Apropos of Women and the American Theatre: The Suffrage Play.” *Theatre History Studies* 13, pp. 33-46.

- GODAYOL, Pilar. (2017) *Tres escritoras censuradas: Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy*. Granada: Comares.
- GODAYOL, Pilar. (2020) "Censorship and women writers in translation. Focus on Spain under Francoism." En: Von Flotow, Luise & Hala Kamal (eds.) 2020. *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. Londres: Routledge, pp. 147-158.
- HERMANS, Theo. (1985) "Introduction. Translation Studies and a New Paradigm." En: Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres & Sidney: Croom Helm, pp. 7-15.
- HIRSHFIELD, Claire. (1987) "The Suffragist as Playwright in Edwardian England." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 9:2, pp. 1-6.
- KELLY, Katherine E. (2014) "The New Woman, the Suffragist, and the Stage." En: Richards, Jeffrey H. & Heather S. Nathans (eds.) 2014. *The Oxford Handbook of American Drama*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 203-217.
- LAFARGA, Francisco. (1997) "La traducción en la España del siglo XVIII." En: Santamaría, José Miguel; Eterio Pajares & Raquel Merino Álvarez (eds.) 1997. *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, 2. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 37-55.
- LAMBERT, José & Hendrik Van Gorp. (1985) "On Describing Translations." En: Hermans, Theo (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres & Sidney: Croom Helm, pp. 42-53.
- LEE, Muna. (2004). *A Pan-American Life: Selected Poetry and Prose of Muna Lee*. Madison: University of Wisconsin Press.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise. (1997) "Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice." *The Translator* 3:1, pp. 55-69.
- MAYHALL, Laura E. Nym (1995) "Creating the 'suffragette spirit': British feminism and the historical imagination." *Women's History Review* 4:3, pp. 319-344.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. (2010) "La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE." En: Rabadán, Rosa; Marisa Fernández López & Trinidad Guzmán González (eds.) 2010. *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*. León: Universidad de León, pp. 357-384.
- MEYLAERTS, Reine. (2008) "Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual." En: Pym, Anthony; Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni (eds.) 2008. *Beyond Descriptive Translation Studies*.

- Investigations in homage to Gideon Toury*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins, pp. 91-102.
- MUNDAY, Jeremy. (2001) *Introducing Translation Studies*. Londres & Nueva York: Routledge: Taylor & Francis Group.
- NEWY, Katherine. (2005) *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- PACHECO COSTA, Verónica. (2018) "Teatro escenario al parlamento: el teatro sufragista británico como discurso político." *Acotaciones: revista de investigación teatral* 41, pp. 17-39.
- PACHECO COSTA, Verónica. (ed.) (2018b) *Teatro sufragista británico*. Traducciones de Verónica Pacheco Costa. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- PACHECO COSTA, Verónica. (2019) "Women's theatre as a political weapon: The Pioneer Players." En: Santamaría Villarroya, Andrea (ed.) 2019. *L'universo scenico delle donne. Dalla scrittura alla rappresentazione*. Roma: Aracne editrice, pp. 209-218.
- PACHECO COSTA, Verónica. (2021) "Teatro y política: teatro sufragista estadounidense." *Revista Internacional de Pensamiento Político. I Época* 16, pp. 247-257.
- PARK, Sowon S. (1996) "Suffrage Fiction: A Political Discourse in the Marketplace." *English Literature in Transition, 1880-1920* 39:4, pp. 450-461.
- PHIBBS, L. S. (2024) "Reunión de madres." Traducción de Miguel Teruel Pozas. En: Borham-Puyal, Miriam (ed.) 2024. *(Re)escribiendo el pasado: Narrativas femeninas (neo)victorianas ante tiempos de cambio y crisis*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 201-206.
- PHIBBS, L. S. (2024) "La pierna de Jim." Traducción de Miguel Teruel Pozas. En: Borham-Puyal, Miriam (ed.) 2024. *(Re)escribiendo el pasado: Narrativas femeninas (neo)victorianas ante tiempos de cambio y crisis*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 207-2011.
- RIBA, Caterina & Carme Sanmartí. (2018) "The Reception of Elinor Glyn's Work in Spain (1926-57)." *Women: A Cultural Review* 29:2, pp. 188-215.
- SANTOYO, Julio César. (1995) "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español." En: Lafarga, Francisco & Roberto Dengler Gassin (eds.) 1995. *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 13-24.
- STEWART, Eleanor. (2019) "The Suffrage Pageant Play: Making and Performing Women's History in Cicely Hamilton's A Pageant of Great Women (1909)

- and Christopher St. John's *The First Actress* (1911)." *Caliban. French Journal of English Studies* 62, pp. 73-97.
- TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Filadelfia: John Benjamins.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. (2004) "De la Guerra Civil al pasado inmediato." En: Pegenaute, Luis & Francisco Lafarga (eds.) 2004. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, pp. 479-526.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres & Nueva York: Routledge.
- ZARAGOZA-NINET, Gora. (2008) *Censuradas, criticadas, olvidadas. Las novelistas inglesas del siglo XX y su traducción al castellano*. Valencia: Servei de Publicacions.
- ZARAGOZA-NINET, Gora. (2023) *Traducción y censura de las escritoras ganadoras del Femina Vie Heureuse inglés*. Madrid: Dykinson.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

ELISABET PÉREZ-HEREDIA es graduada en Lenguas Modernas y sus Literaturas, en alemán e inglés, por la Universitat de València (2019). En la misma universidad también cursó el Máster en Traducción Creativa y Humanística (2023) con especialización en Traducción Literaria. Actualmente está realizando su tesis doctoral en el programa de doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones de la Universitat de València, bajo la dirección de la Dra. Gora Zaragoza-Ninet. Sus principales líneas de investigación son la traducción feminista, y la traducción y recuperación de autoras anglófonas de la primera mitad del siglo XX.

ELISABET PÉREZ-HEREDIA holds a BA in Modern Languages and Literatures, with a major in German and a minor in English, from Universitat de València (2019). At the same university she also studied a master's degree in Creative and Humanistic Translation (2023), focusing on literary translation. She is currently working on her doctoral thesis, while enrolled in the PhD programme in Language, Literature, Culture and its Applications at Universitat de València, under the supervision of Dr. Gora Zaragoza-Ninet. Her main

areas of research are feminist translation and the translation of anglophone women authors from the first half of the 20th century.

GORA ZARAGOZA-NINET es Profesora Titular en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universitat de València. Su investigación se centra en el campo de la traducción feminista, traducción, género y censura y traducción al castellano de novelistas inglesas del siglo XX. Ha participado en congresos nacionales e internacionales, publicado libros, capítulos de libros y artículos en revistas indexadas. Ha realizado estancias de investigación en universidades internacionales de referencia y ha coordinado proyectos de investigación en el campo del género, la traducción y la censura.

GORA ZARAGOZA-NINET is an Associate Professor in the Department of English and German at Universitat de València (Spain). Her research focuses on feminist translation, the relationship between translation and censorship, and the translation and reception of 20th-century English female novelists. She has presented at national and international conferences and published books, book chapters, and articles in indexed journals. She has also been a visiting scholar at leading international research universities and has coordinated research projects in the fields of gender, translation, and censorship.

Recibido / Received: 16/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.13>

Para citar este artículo / To cite this article:

FERNANDES, Alinne Balduino P. (2025) "What's a cottage to you? The case of Stacey Gregg's *Override* on the Brazilian stage." In: 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. 379-403

## WHAT'S A COTTAGE TO YOU? THE CASE OF STACEY GREGG'S OVERRIDE ON THE BRAZILIAN STAGE

ALINNE BALDUINO P. FERNANDES<sup>1</sup>

[alinne.fernandes@ufsc.br](mailto:alinne.fernandes@ufsc.br)

Universidade Federal de Santa Catarina

<https://orcid.org/0000-0003-0979-6036>

### Abstract

In this essay, I examine my own translation for the stage of *Override* (2013), by the Northern Irish playwright Stacey Gregg, produced by Cia Ludens, under the title *Controle Manual*, in 2023. Here I retrospectively analyse my own translation choices, with a focus on their cultural, linguistic, and discursive aspects with a view towards a stage reading. I also explore how the play may have been received in São Paulo, Brazil, reflecting on the stage reading's post-show debate. My main objective is thus to consider the importance of a dramaturgical consciousness in theatre translation, in which the theatre translator, as an expert in both source and target cultures, works as a creative agent in the theatre scene. The translator as dramaturge (Pavis 1992) works as an important interlocutor not only between two different theatre systems and traditions, but also as a sensitive interpreter of some of the pressing issues of her own time.

**Keywords:** Stacey Gregg. *Override*. *Controle Manual*. Translator as dramaturge. Dramaturgical consciousness.

---

1. This work was supported by Brazil's National Council for Scientific and Technological Development, *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*, grant numbers 310189/2022-5 and 408300/2021-3.



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/>.

## Résumé

Dans cet essai, j'examine ma propre traduction pour la scène de *Override* (2013) de la nord-irlandaise Stacey Gregg, produite par Cia Ludens, sous le titre *Contrôle Manuel*, en 2023. J'analyse rétrospectivement mes propres choix de traduction, en me concentrant sur les aspects culturels, linguistiques et discursifs de la traduction dans une perspective de lecture scénique. J'explore également la façon dont la pièce a pu être reçue à São Paulo, au Brésil, en réfléchissant sur le débat post-spectacle de la lecture scénique. Mon principal objectif est donc de considérer l'importance d'une conscience dramaturgique dans la traduction théâtrale, où le traducteur de théâtre, en tant qu'expert des cultures source et cible, agit en tant qu'agent créatif sur la scène théâtrale. Le traducteur comme dramaturge (Pavis 1992) fonctionne comme un interlocuteur important non seulement entre deux systèmes et traditions théâtrales différents, mais aussi comme un interprète sensible de certains des problèmes pressants de son époque.

**Mots-Clés:** Stacey Gregg. Outrepasser. *Contrôle Manuel*. Traducteur comme dramaturge. Conscience dramaturgique.

## 1. First, a prelude

In the past few years, I have been asking myself what is so feminist about the plays I translate for my practice-based research, and about the plays (and other literary texts) I choose to teach my students. Since the conclusion of my PhD in 2012, I have chosen to study and translate plays by women playwrights. More specifically, my focus has been on Irish and Northern Irish women playwrights who had their plays produced from the 1980s to the present. But my interest in plays dating back to the beginning of the twentieth century has also become more salient.

And why is it that I choose works by women playwrights? One of the reasons is: “We must find images of the world devised by women themselves through their vision and insight as artists as they liberate themselves from servitude to an image that has been imposed from without,” as once said Irish playwright and women’s rights activist Patricia Burke-Brogan (1994) in a lecture she gave at University of Florence.<sup>2</sup> Historically speaking

---

2. I had access to Burke-Brogan’s written version of her unpublished lecture originally delivered at University of Florence, Italy, in 1994, at the Archive collections of the University of Galway Library as a Moore Institute Fellow in 2017.

(and, of course, I speak from the perspective of an Irish Studies scholar, interested in comparative approaches, especially in relation to Brazilian drama), the theatre is not exactly a space predominantly occupied by women (see, for example, Andrade 2006 and Vincenzo 1992, in the case of Brazilian theatre; Coffey 2016, Haughton & Kurdi 2015, and Sihra 2007, in the case of Irish and Northern Irish theatre). Women most certainly constitute a minority when it comes to occupying the theatre stage, both literally and metaphorically. The theatre is a public art form, and only recently, have women started to occupy more public spheres, be they political, cultural or artistic.

In the Irish context more specifically, Lady Gregory is a case in point. She spent most of her lifetime as a patroness of the arts. She was one of the minds behind the Irish Dramatic Revival, together with writers of the calibre of W. B. Yeats, Sean O'Casey (see Rempfort 2018 and Grene 2000). She also provided both financially and intellectually for the works of W. B. Yeats himself, the 1923 Nobel Prize-winner in Literature. Lady Gregory was also a folklorist, a translator, and a playwright. She co-authored plays with Yeats as well as writing plays on her own, but as Paul Murphy has put it, her place in the history of Irish drama has become ossified; as a dramatist, she has been "mummified" due to the lack of critical historicization of her body of works (Murphy 2007: 28). The absence of plays by women playwrights on the Irish national stage became even more blatant when in 2016, more than a century after the foundation of the Abbey Theatre, when its "Waking the Nation" programme in commemoration of the centenary of Ireland's Easter Rising, featured the work of only one woman playwright. One of the reasons my research focuses on works by women dramatists is because their stories and conflicts deserve more critical attention in order to dis-ossify their places in history.

Another reason why I choose to translate, research and teach works by women playwrights is because they represent and place women's realities centre stage, both literally and metaphorically. By doing so, they tend to assign greater importance to some aspects of human (and non-human if using an ecocritical lens) life that have been often forgotten or considered unworthy of representing, including domesticity. But of course, one may question my affirmations and remember the great plays, and the great male

playwrights, like Euripides, or Henrik Ibsen, who have also represented the lives of women, or placed them centre-stage. Not only are they scarce, but also one-sided, as they are still representations of women's realities from a male perspective.

With these ideas in mind, here I examine my own translation of *Override* (2013), originally written by the Northern Irish playwright, Stacey Gregg, for a stage reading produced by Cia Ludens, Brazil, in October 2023. Based on Patrice Pavis's (1992) notion of the theatre translator as dramaturge, I retrospectively analyse my own translation choices, with a focus on cultural, linguistic, and discursive aspects of the translation with a view towards a stage reading. I also explore how the play may have been received in São Paulo, Brazil, reflecting on the stage reading's post-show debate in a post-Covid-19 pandemic context. My main objective is thus to consider the importance of a dramaturgical consciousness in theatre translation, in which the theatre translator, as an expert in both source and target cultures, works as a creative agent in the theatre scene, and on the importance of such dramaturgical skills for theatre translation. The theatre translator-as-dramaturge works as an important interlocutor not only between two different theatre systems and traditions, but also as a sensitive interpreter of some of the pressing issues of her own time.

Aware of the various debates that have long permeated what is at stake when translating for the stage, I wish to clarify some notions at the outset of this discussion. In my own practice as theatre translator, I subscribe to the view put forward by Geraldine Brodie & Emma Cole (2017), in *Adapting Translation for the Stage*. They regard theatre translation in reference "not only to the idea of a translated text, but to the entire process surrounding the adaptation of the written word for performance" (*ibid.*: 5).

In order to acquire, or develop, the necessary skills to do so, I contend that the theatre translator translates with a dramaturgical consciousness (also, as previously discussed in Fernandes 2014, for example). I also follow Pavis's notion that:

[t]he translator is a dramaturge who must first of all effect a macrotextual translation, that is a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text (Pavis 1992: 134).

Additionally, for Pavis:

[the] translator-as-dramaturge must provide in the text (or subsequently in the *mise en scène*) information that the original audience needs to understand situation or character (*ibid.*: 136).

My views on theatre translation derive from own practice and practice-based research, for that matter, subscribing thus to the “dramaturgical turn” in Translation Studies, prefigured by Pavis (1992), and later developed by several others, such as David Johnston (1996), Baines, Marinetti & Perteghella (2011), Margherita Laera (2014), Brodie & Cole (2017), and Alinne Fernandes & Ruth Bohunovksy (2023), to name a few.

## 2. A dramaturgical analysis of *Override*

Although not supposed to have a futuristic feel, *Override* is a sci-fi dystopia in the sense that its characters, Violet (henceforth, Vi) and Mark, are overwhelmed by the technological advances of their own society and move to a cottage in a rural area to reproduce naturally by freeing themselves from any sort of medical interventions. It turns out that the couple's assumptions of “natural” and their own capability of reproducing naturally fall apart as soon as some truths about both of them start to surface. Vi, for instance, went through a series of technological “augmentations” and “enhancements” as a child, mainly due to her being from a lower social class. Mark, on the other hand, had been genetically selected before conception, but neither of them knows this until it is revealed over a phone call after Mark had already decided to override Vi's systems. Not only does the play question gender roles, but also the extent and limits of what constitutes a human being. As Mark learns about Vi's procedures, he compares her to different types of robot and machines designed to keep men company – after all, is she a human or a cyborg? Mark's capabilities and skills, on the other hand, are extended or “augmented” by his own power over the cottage's digital surfaces – would not he also be a cyborg? Are not we all considering all the smart surfaces surrounding us, for that matter?

For Vi, being a human being can be summarized as “just a splat of neurons, Mark, we're not special. People make mistakes, die. We're juice and carbon” (Gregg 2013: 27). Her considerations permeate the entire play.

The moral ground on which their relationship stands starts to crumble metaphorically as Vi literally deteriorates. As their bond of trust is broken, Mark becomes her Administrator and overrides her system. His ultimate violent act towards her (which he thinks will save her) transforms her into a USB hub. With this in mind, I intend to weave the tropes of isolation present in the play as relevant metaphors for thinking about some of the consequences of social and psychological isolation in the play's new context, Brazil.

As a post-Troubles artist, Stacey Gregg has become known as a playwright who extrapolates the binaries commonly present in Northern Irish drama. Historically the Catholic-Protestant binomial has worked as a way to examine the Northern Irish recent past, marked by decades of armed conflict between those two religious, and most importantly, political groups.<sup>3</sup> Far from solely presenting a commentary on the Northern Irish recent past, Gregg's plays look at other pressing issues, moving "well beyond the Northern Irish conflict" (Jordan & Weitz 2018: 6): queer identities, immigration, and post- and trans-human questions. In the specific case of *Override*, the voluntary isolation of a seemingly heterosexual couple and their subsequent actions call into question what it means to be human and challenge any sense of respect and cordiality for a fellow human being.

Gregg has become known as a transgressive multi-artist in many senses. Her explorations of different media and interest in topics that extrapolate dichotomies can be perceived since her early works. She has authored a number of commissioned plays, scripts for short films, a feature film, and episodes for television series.<sup>4</sup>

---

3. Various terms may be used as attempts to characterize the Troubles. Some critics have referred to the Troubles as "political violence," "terrorist campaign," or "civil war," for instance. Here I refer to the Troubles as an "armed conflict" as choosing to call it a civil war or terrorist campaign means taking sides. For a more detailed discussion on the characterization of the Northern Irish Troubles see Stephanie Callan (2019).

4. On the 12th of November 2021, I had the opportunity to interview Stacey Gregg as part of the V Jornada do Núcleo de Estudos Irlandeses: Intersections of Irish Literature, Theatre and Technology, when we discussed her status as a post-Troubles artist. For the full interview, please see: <https://www.youtube.com/watch?v=lK5OwJHoqqk>

*Override* was commissioned by the Watford Palace Theatre, in London, for the 2013 Ideal World season, together with two other plays, Gary Owen's *Perfect Match* and E. V. Crowe's *Virgin*. All three commissioned plays deal with the rapid changes and impact of technologies on human lives (for a review of the Ideal World Season see Cavendish 2013). In the same year, digital artist and programmer Anna Troisi, electroacoustic performer Antonino Chiamonte, specialist in interactive media Jenna Pei-Suin Ng, and Stacey Gregg jointly created "Talk to me," a digital art web installation that "serves to augment the story world of *Override*" (Troisi, Ng, Gregg & Chiamonte 2013). This is just to show how Gregg's interests as an artist involve experimentation and often go beyond traditional theatrical conventions.

In spite of the excitement surrounding Gregg's work, not much critical attention in academia has been given to her work in general. To date there are only two essays that deal specifically with *Override*: Ashley Taggart's book chapter "Contempt of Flesh': Adventures in the Uncanny Valley – Stacey Gregg's *Override*" (Taggart 2018) and Melina Savi & Alinne Fernandes's (2023) article "You're like a vegetarian in leather shoes': Cognitive Disconnect and Ecogrief in Stacey Gregg's *Override*."

Both essays comment on the strangeness provoked by the play. Once Mark realizes that Vi is not as human as he once thought, he starts to feel revulsion towards her, thus falling into the "uncanny valley," a term coined by Masahiro Mori to describe "our strange revulsion towards things that appear nearly human, but are *not quite right*," as Taggart (2018: 661, italics in the original) explains. Savi & Fernandes (2023) ponder over the play's genre:

As a sci-fi play, *Override* is inserted in a speculative terrain that ponders what is not yet, but the somewhat contemporary feel to the play, suggests that that is" (*ibid.*: 139, italics in the original).

In Part Two of the play, Vi goes through a process of decay. Her entire body decomposes to the point where her physical presence is reduced to a metal box, "*a cube-like hub with a voice transmitter*" (Gregg 2013: 60, stage directions, italics in the original). In a way, one could argue that she dies but also remains alive in virtual reality.

The play may start off as a utopia: Vi and Mark are in this idyllic place, with peaceful sounds all around them. Nonetheless, not long into the play, we realize that everything in it is artificial. This is the play's major *coup* of dramatic irony: they have escaped from society to be more natural and do things naturally, but everything in their seemingly natural surroundings is synthetic and only exists by means of artificial intelligence. When Mark finds out that Vi has been enhanced, he starts to question the meaning of their escapade and of life in broader terms. Subsequently, Vi retorts: "None of this is 'real', is it? Rubbish synthetic crap [...] / Smell these? Nice? Organic? o LOVELY – 'they're as good as real' you said! Astroturf and Easigrass –" (Gregg 2013: 23). Even what seems like natural soundscape is in truth artificial: "*He makes a gesture: the birdsong stops.*" (*ibid.*: 25). Lights are automatically turned on when a door "flies open" (*ibid.*: 42), and music can be turned on and off either by voice command ("MARK: (*Over the music*) Turn it OFF. *The music stops abruptly,*" 9) or by gesture ("*He gestures. Her music plays,*" *ibid.*: 59). Although futuristic for a setting that "might feel retro or bricolage, as though we could be in the 1960s, or 1990s, or an unplaceble contemporary space" (Author's Note, Gregg 2013: 8), the features above could plausibly feature as part of a twenty-first century home's set of appliances. As Taggart points out, "Gregg's focus is very much the present the play's moral leverage exerted on the way we live now, the blurry compromises and muddled thinking around our current attitude to technological 'enhancement', 'augmentation' and even replication" (Taggart 2018: 657).

### 3. Irish tropes, Brazilian resonances

The Brazilian rehearsed reading of *Controle Manual* took place at Teatro Célia Helena in São Paulo. Differently from *Override*'s originary pre-pandemic context that featured the play's production in the English theatre festival Ideal World Season, the Brazilian production of the play took place on 5 October 2023, as part of the *V Ciclo de Leituras da Cia Ludens* (the 5<sup>th</sup> Cycle of Cia Ludens's Stage Readings), whose theme was *Teatro irlandês, deficiência e protagonismo* (Irish theatre, disabilities, and protagonism). I am mentioning this because the context of production affects reception,

the type of critical attention, and if there is an after-show debate, how debate takes shape.

*Controle Manual* was the play of the Cycle that was less obviously “Irish” (or Northern Irish), so to speak. It does not have any explicit culturally-specific bound terms that makes it Irish and it could be placed nearly anywhere with a rural feel. Its highly technological infrastructure is revealed as the play unfolds. Everything handmade, or more artisanal, reveals itself as artificial, even the plants that Vi tries to set in the vases. It can be argued that the play’s most obvious theme involves a discussion of the ethics involved in extreme technological transformation, medical intervention and its consequences, leading to the question of what makes a human being a human being, especially in times of accelerated developments in artificial intelligence. Nonetheless, at its heart, the play also deals with the consequences of social isolation, in some ways akin to that experienced by the global population between 2020 and 2021. That is directly tied to the one trope that is recurrent in Irish drama, but may go unnoticed: the cottage, which is where the entire action takes place.

The English premiere of *Override* at the Watford Palace Theatre on 2 October 2013 had the play set in a small cottage, with wooden doors, and wood-framed windows.<sup>5</sup> The Irish premiere, on the other hand, which took place at Dublin’s innovative Project Arts Centre as part of the Tiger Dublin Fringe Festival in September 2016 took a different approach: the setting and costumes were overtly futuristic, almost going against Gregg’s “Author’s Notes,” in which “the style might feel retro [...] or and unplaceable [sic] contemporary space. As long as we do not feel we are seeing something ‘futuristic’” (Gregg 2013: 8). In his review for *Exeunt Magazine*, Chris McCormack commented that, for the Irish set design, “designer Sarah Jane Shiels cleverly folds in technologies old and new, building a refuge in the natural world out of cheap imitative materials, with a large computer screen placed centre stage” (McCormack 2016).

---

5. A photo of the setting is available in Lyn Garden’s review of the production written for *The Guardian* on 8 October 2023 (see <https://www.theguardian.com/stage/2013/oct/08/override-virgin-reviews>).

The 2023 dramatic reading of *Controle Manual*, which took place coincidentally ten years after its English premiere, did not explore the setting but went for black costumes – perhaps due to time and budget constraints (see Image 1 below). Still considering setting and production choices, Helen Lojek comments, “Even if we encounter plays exclusively as text, reading with the ‘mind’s eye’ brings us closer to realizing the impact of nonverbal, nonlinear performance elements” (Lojek 2011: 5). In the case of a stage reading in which there was no setting, just a table at which all actors sat, we, as audience members, watched the performance attentive to the actors, paying close attention to their words and whatever information was verbally used to describe place. So, to a certain extent, we were watching the play partially in the mind’s eye. In stage readings, the prerogative is that of text, of what is said on stage. In the Brazilian stage reading of *Controle Manual*, director Maurício Paroni opted for an actor (Tibério Faria Scárdua) to read the stage directions that described the setting and whatever changes took place in it.

Considering that “playwrights do not select dramatic sites arbitrarily and that stage spaces are not casual background, but deliberate reinforcements of important themes” (Lojek 2011: 5), the space of the cottage deserves our attention. The cottage kitchen has been used as setting representing an idea of home since the Irish Dramatic Revival. Although the cottage has ceased to be the typical Irish home for decades, its repeated staging has turned it into an archetypal place in Irish drama.

It could thus be argued that *Override* uses its stereotypical setting doubly ironically. Firstly, the cottage serves as a façade for a highly technological place, artificial in the sense that all is but appearances. Many of the things that appear to be physical objects in the cottage are actually digital projections. At the end of Part One, for instance, Vi “*spins her arm and the room’s smart surfaces spin like a kaleidoscope*” (Gregg 2013: 37, italics in the original). Secondly, the cottage kitchen is a link to traditional Irish drama. It is a place of the mind, of the Irish idyllic past, which was also idealised in the beginning of the twentieth century; “it represents a built space of home that has long disappeared as a major feature of the Ireland of the actual present, but that persists in the Ireland of the mind,” says Lojek (2011: 10). For Oona Frawley, nostalgia serves to preserve the past; it bridges past and present in a way that individuals may “adapt to change” (Frawley 1999: 270).



Image 1. *Controle Manual* – dramatic reading. To the left, Luciana Borghi as Violet, and to the right, Elcio Nogueira Seixas as Mark. Photo taken by Kim Leekyung on 5th of October 2023. Permission obtained from the producer André Roman.

On the ubiquitous presence of the cottage on the Irish stage, Csilla Bertha ponders that it “has been so much overused in Irish drama since the beginning of the twentieth century that today, a playwright shows either laziness or great courage to set a play in a naturalistic house” (Bertha 2004: 64). I would argue that in the case of *Override*, Gregg’s choice of a naturalistic setting is not only courageous but clever in the sense that it raises expectations but in turn breaks free from them. The setting becomes part of the irony and hypocrisy that permeates the entire play and sets its tone. The expected “topophilia” of the cottage meaning home – in the specific case of *Override*, an escape or a shelter from the dominant technologies that have overtaken human race – becomes, in turn, “topophobia,” as it turns out to be the place where Vi and her baby die. In commenting on the meaning of the house in three contemporary Irish plays, namely, Stewart

Parker's *Pentecost* (1987), Marina Carr's *On Raftery's Hill* (2000), and Tom Murphy's *The House* (2000), Bertha suggests that:

each offers examples of how the house image can be deployed constructively to enhance the drama [...], or how its enclosed space, if it remains static, may restrict 'future possibilities' for both its dwellers and the play itself (Bertha 2004: 64-65).

In *Override*, the cottage as setting and trope is highly ambivalent being at first constructive but soon becoming "enclosed space," almost an entrapment, and more so for Vi and the baby.

To reinforce this point, it may be worth remembering Gaston Bachelard's canonical reflections on the house as a space of safety. Bachelard speaks of the house as shelter; even new houses are permeated by early memories of childhood, leading us to our earliest notions of comfort. Bachelard ponders, "if I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace" (Bachelard 1964/1994: 6). In *Override*, the couples' plans for their near future together are shattered, and their new house, here a rural cottage, becomes a place of doom.

The cottage as a multi-layered trope in Irish drama may resonate differently in its new receiving context, though. If the cottage (and its kitchen) is such an emblematic referent for the Irish (and Northern Irish), either consciously or unconsciously, how does it come across in the Brazilian context?

Although I do not intend to trace a historiography of Brazilian drama and its recurrent tropes, I would argue that the isolated cottage may speak to Brazilian audiences in its own particular way in recent post-pandemic times. Mark's and Vi's lives become nightmarish after choosing to live in isolation. Their obsession for an anti-tech life leads them to seclusion, which in turn leads them into paranoia and suspicion of one another (especially in Mark's case, and then Vi notes his own incoherence when he reveals to her that he had been selected; he exists thanks to *in vitro* fertilization, Gregg 2013: 52-54).

With this in mind, now I turn my considerations onto the translated play's new receiving context. Albeit strictly necessary for sanitary reasons, the pandemic was a period when domestic violence soared in

Brazil. Further to the recommended social distancing, Brazil went through a period of intense dismantling of public policies and services under Jair Bolsonaro's presidential mandate (for more information on this, see Faria & Lima 2024).<sup>6</sup> Pedro Hallal, an epidemiologist member of a special commission investigating Covid-19-related death rates in Brazil, reported that the country accounted for 13% of world's death tolls. Brazil's death rates due to Covid-19 were far higher than the global average. Whereas the global average was that of 494 deaths/1,000,000 people, in Brazil, the numbers went up to 2,345 deaths/1,000,000 people (Several authors 2021). Hundreds of thousands of deaths could have been prevented should there have been more national coordination and aligned approaches to responding to the pandemic in Brazil's five regions (for more on this, see Castro *et al.* 2021).

In this context, one could argue that public policies designed to prevent domestic violence has also suffered a backlash. *Ligue 180*, Brazil's national helpline for women's protection, has had 41% of its budget reduced from 2019 to 2022. *Fórum Brasileiro de Segurança Pública* (Brazilian Public Security Forum) reported on its 29<sup>th</sup> of May 2020 technical note that between March and April 2020 there was a rise 22.2% of uxoricides if compared to the previous year (Several authors 2020a). In addition to that, the number of cases of domestic violence has been notably underreported in the first semester of the pandemic as observed in police registrations and number of calls placed to *Ligue 180*. With intense conviviality, victims of domestic aggression feel intimidated to make a formal complaint as their main aggressors are their own partners or close relatives (Pimentel & Martins 2020).

Although here I highlight Brazil's specific case, UN Women has referred to violence against women during Covid-19 as "the Shadow Pandemic growing amidst the COVID-10 Crisis" with "significantly increased calls for help to domestic violence helplines" (Several authors 2020). In Brazil's case, sadly, those numbers are still on the rise. Jéssica Moura (*Deutsche*

---

6. Although that tendency has been observed since Michel Temer became incumbent as Brazil's acting president (2016-2018), it is a consensus that the general dismantling of Brazil's welfare state was one of the major goals of Bolsonaro's presidency.

*Welle – Brazil*), in an interview with Brazilian sociologist and UN Women senior assessor, Wânia Pasinato, discusses how Brazil has been distancing itself from achieving gender equality, UN’s Sustainable Development Goal 5. In the interview, Pasinato points to both Brazil’s dismantling of public policies and the ascension of far-right movements (Moura 2024).

The data presented above also serve to consider Vi’s condition in the cottage. As soon as Mark realizes she has “tech bits” and is not a “pure” human being, he resorts to manipulating her (Gregg 2013: 26). Having nowhere to go or anyone else to talk to, Vi, although not agreeing, cannot do anything but succumb to Mark’s overriding her system. In its new context, *Override/Controle Manual* would invariably resonate with those issues. In the after-show Q&A session, Luciana Borghi, the actor who played Vi, when asked about how *Controle Manual* had an impact on her, said:

In my view, the play speaks volumes to all of us, but it speaks even more to women. It’s about domestic and technological violence, but it’s also an analogy to everything else that’s been happening... Yes, it is about an abusive relationship. Yes, although there is cynicism, they love each other, but neither of them can let go of wanting to control the other, but still... She is the one who loses the battle. She loses. That in itself has really moved me and got me thinking: instead of being physically aggressed, one of her arms is removed from her, she suffers a miscarriage, and he mocks her for having tried to “reproduce naturally” (my translation).<sup>7</sup>

In Brazil, domestic violence neither is a new phenomenon, nor has it been generated by the Covid-19 Pandemic. Domestic violence in Brazil is in itself an epidemic and ought to be treated as a matter of public health and not simply a social phenomenon. Women’s main aggressors are usually their own partners or an ex-partner, as UN Women (Several authors 2020b) points out. Most episodes of aggression, be them physical or psychological, happen inside the victims’ own homes.

---

7. “Acho que essa peça fala bastante a todos, mas fala muito mais às mulheres. É violência doméstica e tecnológica, mas é uma analogia a tudo o que acontece... É uma relação abusiva sim, por mais que tenha cinismo e que eles se amam, eles não conseguem não querer um controlar o outro, mas ela perde nessa. Ela perde. Isso me pegou muito e fico pensando: ao invés de uma agressão física, tem um braço que lhe é tirado, [tem] a situação do aborto e ele debocha: parto natural.”

Having dealt with both the play's originary and receiving contexts as well as with its main tropes, I now turn to exploring the translation of the playtext.

#### 4. The translated playtext

Now I reflect more specifically on how I “breathed life into the text,” to borrow from Pavis (1992: 140), by means of re-creating language in the target text with a linguistic style in Brazilian Portuguese that is highly colloquial and punchy. *Override*'s linguistic style is constructed around fragmented sentences and constant interruptions. The staccato rhythm of the play marks the flow of “fractured ideas, overlaid dialogue, the unfinished thoughts, aborted gestures and punctuating grunts of “normal ‘non-fluency’” (Taggart 2018: 660). This notion of “normal non-fluency” was fundamental to the development of the translation and the search for interrupted thoughts in Brazilian Portuguese. My translation project involved re-creating a new type of language that would reflect Gregg's colloquial lines, the informality, and made-up expressions.

The playtext's informality is perceived right from its initial stage directions, in how Vi is described: “*She guesstimates ingredients when cooking*” (Gregg 2013: 9, italics in the original). The verb “to guesstimate” (or “to guesstimate,” an alternative spelling suggested by the Cambridge dictionary) is informal, a contraction of the verbs “to guess” and “to estimate.” To maintain the tone of the play, I went for *Quando cozinha, mede as quantidades dos ingredientes no olhômetro* (back-translation: ‘When cooking, she measures the quantity of ingredients based on her eye-metre’). *Olhômetro* is a humorous and informal noun, used in my translation in an adverbial construction, which means to use one's vision as a measuring or evaluative instrument with little precision. In my translation, I needed to resort to a modulation, following Jean-Paul Vinay and Jean Dalbernet's notion of the term (Vinay & Dalbernet 2004), to maintain the playful tone used to describe Violet.<sup>8</sup>

---

8. Vinay & Dalbernet (2004) explain modulation as a translation procedure that alters the form of the message, by changing its point of view. For them, “this change can be justified when, although a literal, or even transposed, translation results

Brand names used to refer to elements existing exclusively in the world of the play also presented an important issue for translation as they carry meaning. For example, “Astroturf” and “Easigrass” (Gregg 2013: 23), mentioned just above, were translated, respectively as *Relvastro*, a combination through the contraction of *relva*, for “turf,” and *astro*; and *Gramma-Fácil*, literally, ‘easy grass’, but inverted as the non-marked usage in Portuguese is normally constituted by a noun followed by an adjective. Other made-up brand names are used in the play in reference to Vi’s implants, such as her synthetic skin “Livingtech™.” In the translation, the brand name for her synthetic skin became *Vidatech*®, in which I borrowed the anglicised suffix “tech,” as it is commonly used in brand names in Brazil and translated “Living” as *Vida* (the verb ‘to live’ in its gerund form *vivendo* or *vida*, the noun for ‘life’, depending on context). A similar logic was applied to “Superarm250™” in reference to Vi’s super-bionic arm (Gregg 2013: 55), *Superbraço250*®. In the script sent to the theatre director, I added brief footnotes to the translation explaining aspects of the world of the play, including my choices for made-up words.

Other important technical terms used to depict the world of the play involve government policies and AI-related commands. In Part One, when Vi begins to disclose to Mark that she might have “tech bits” in her body, Mark exhorts her to be scanned so he knows whether he is dealing with a “Companion” or a human being (Gregg 2013: 26). He threatens her by saying that if she does have “tech bits,” “You’ll be done for Contempt of Flesh” and that “They could profile you any second” (*ibid.*: 26). Those references allude to a new legislation in force after certain types of surgical procedures had become illegal. My translation of Mark’s lines follows: *Eles vão te fichar por Desacato à Carne. Eles podem traçar o seu perfil a qualquer hora*, to which I added a footnote with explanations about the context of the play. My translation focuses on the policing and surveillance aspect of Mark’s threats. The verb *fichar* means to officially charge somebody, whereas *desacato* means ‘disobedience’ (disobedience towards the flesh). *Traçar o perfil* refers to tracking her down so she would be officially charged by the police,

---

in a grammatically correct utterance, it is considered unsuitable, unidiomatic or awkward in the TL [target language]” (*ibid.*: 133).

and probably no longer allowed to live in freedom. Vi is, in fact, a scapegoat in the play. This comparison is far from ideal, but what is being taken into account here is that, although Vi is not black, in the world of the play, she belongs to a psychological minority as she comes from a lower social class when compared to Mark (“Compared to what you’re from, *well off* – it’s easier for/you,” Gregg 2013: 15). Additionally, her body contains “tech bits,” which is unacceptable in the place where they have decided to isolate themselves. She passes for a regular human being, but in case she were caught she would be doomed. The notion of racial or ethnic passing is relevant in a context in which if one does not conform, one necessarily perishes.

Another characteristic of Gregg’s playtext is the extensive use of swear words and contractions, which attest to the high informality of the writing. In addition to those, oftentimes characters’ lines have no punctuation or are fragmented, constructed in a staccato rhythm. See the excerpt below, from Part One, for instance:

Mark: If we allow – Vi – people – your mum – expected *choice* beyond – Would you deselect our baby? You can’t augment every inch of your body and then deselect your baby cos it’s not super enough

Vi: nngGG I KNOW – I can think for myself, I know it’s a shock but I can.

Mark: That’s creating – a a superior class of, that’s that’s a holocaust of *normal* people, Violet. (Gregg 2013: 31)

In my translation, I followed a staccato rhythm, but opted for punctuation in places where there was none. The lack of punctuation (tried at first) was vetoed by one of the cycle producers as he found the playtext too difficult to follow. Mark’s first line above ends with the word “enough” with no punctuation. In my translation, I have added a dash, indicating interruption:

Mark: Se a gente permitir – Vi – as pessoas – a sua mãe – queriam poder *escolher* – Você desescolheria o *nosso* bebê? Você não pode aprimorar cada milímetro do seu corpo e depois desescolher o seu filho porque ele não é ‘super’ o bastante –

For Mark’s last line in the example above, I have added a comma between *uma, uma* (‘a, a’), indicating his hesitation, or search for an adequate word:

Mark: Isso é como criar – uma, uma raça superior de, isso é, é um holocausto de pessoas *normais*, Violet.

Overall, the translation project aimed at following a highly colloquial rhythm of Brazilian Portuguese, bearing in mind the sociolect of the characters. Although middle (Violet) and upper-middle (Mark) class, they speak in a more intimate language, almost created by and for themselves, which introduce us to the world of the play, with its own social norms.

Translating as a dramaturge involves developing the consciousness of an intercultural agent who straddles two cultures. Since I could not take part in the rehearsals, and for that reason, could not expose my opinions on the production itself, whenever I felt that some references were somehow obscure, I added footnotes so the director could decide how to manage them, as I have explained above in relation to made-up words and the world of the play. Another example that could be added is in Vi's reference to the US singer Bette Midler (a reference that may not be known to younger generations, in particular, the one present at the cycle of readings at Teatro Célia Helena, mostly students in their early twenties). Early in the play, when she tells Mark about what she found up on her mother's cloud after her death, amongst the documents and online subscriptions, she found "Bette Midler's collection." Of course, that may go unnoticed, but it may also say something about who her mother was. Since the Bette Midler reference might be obscure to a Brazilian audience, I decided to bring part of the information available on my footnote (that she is a singer, comedian and actor, and has recorded dozens of albums) to Vi's line. Instead of just saying that there on her mother's cloud was the Bette Midler's collection, she says *os discos da Bette Midler* (which back-translates as 'Midler's recorded albums'). *Discos* makes explicit who Midler is.

Another small, but perhaps noteworthy example, has to do with the play's Irishness, or Britishness even. At the beginning of the play, in Part One, in the midst of Vi and Mark's argument about Vi's mother and her virtual belongings, Vi asks Mark if he wants some tea:

Vi: [...] Cup of tea?

*He looks at her, at a loss.*

*She goes off.*

Mark: (*Mutters.*) O your head's falling off? Cup of tea. Brilliant. Brilliant.  
(Gregg 2013: 10)

He then simply ignores her offer and goes back to talking about her mother. In both Irish and British contexts, having a cup of tea necessarily implies black tea. For the Brazilian production my translation read:

Vi: [...] Quer um chazinho?

*Ele olha para ela, meio perdido. Ela encaminha-se para preparar o chá.*

Mark: (*resmungando*) Que sem noção. Um chazinho. Que boa ideia. Excelente ideia.

The translation features small but crucial alterations, so to speak, in relation to the originary text: Vi offers Mark a *chazinho*, not a cup of tea. *Chazinho* is the diminutive of *chá* (tea), which would not back-translate exactly as ‘a small cup of tea’, but closely so as the Northern Irish ‘wee tea’. *Chazinho* provides an extra layer of informality especially when Mark is particularly tense: he senses that he is about to discover the whole truth about Vi (even though it is just the beginning of the play!). Additionally, although the signifier might be the corresponding one (‘tea’ translates as *chá*), the referent is not. People often use the word *chá* referring to herbal infusions (instead of *infusão*), which are commonly consumed in Brazil, especially as a palliative to some illness or for relaxation, especially in the Midwest, the Southeast, and the South of the country. In that way, a Brazilian audience will hardly think of black tea when hearing *chazinho*, but of a camomile infusion, or something of the like. Although the originary referent will likely fall into oblivion, the dramaturgical result is achieved by means of its illocutionary effect: Vi is offering Mark some *chazinho* so he can cool down (but he does not).

## 5. Final remarks

In *Theatre at the Crossroads of Cultures*, Pavis speaks of the hermeneutic act that is “*interpreting* the source text” (1992: 138, italics in the original). This exercise consists of “pull[ing] the foreign text toward the target language and culture, so as to separate it from its source and origin” (*ibid.*: 138). This hermeneutic exercise, or “pulling” the foreign text, involves a “dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text” (*ibid.*: 139). Here I have offered an analysis of the source text, bearing in mind the original contexts of production (both in England and Ireland) and by considering possible

tropes and themes in light of its dramatic tradition. In other words, I have also considered the text's "ideological, ethnological and cultural dimensions" (*ibid.*: 155). When retrospectively analysing my own translation, I took into account its new context of production and how the text, in translation, would speak to its new receiving audience (which invariably involves the actors, producer and director).

The dramaturgical reading of the text and its subsequent dramaturgical translation involves "breath[ing] life into the text, constituting it as text and as fiction, by outlining its dramaturgy" (Pavis 1992: 140). The act of breathing life into the translation is vivid and interactive. It requires listening to the words of the characters. Due to geographical and time constraints (I was based in Florianópolis, teaching full time, 700 kilometres away from São Paulo as rehearsals took place), I could not be in the rehearsal room discussing the play with the actors and the directors. Listening to the actors rehearse their lines is always an important opportunity to polish the text – essential, most of the times. But I did make myself available to the director and did speak to him about the play over the phone a number of times. Our exchanges had to do with the rhythm that he had perceived in my translation. When reading the translation, he perceived an argument between a couple. He perceived that, in their row, there was a crescendo that led to Violet's overriding, and thus complete deterioration. That is how the staccato language was staged, which I appreciated. The conversations did not result in any actual changes or revisions to the translation but served as an exchange of views about the play itself. Perceiving myself as both translator and dramaturge, my conversations with Paroni worked as negotiations and consultations. Paroni was open and accepted my translation project and design. He added his intentions and gave life to the artistic concept of the production.

Much has been said about power relations in productions of translated drama, whether the translator is able to manifest his or her opinion on the production or other dramaturgical issues (see, for instance, more recently, Aaltonen (2023) about the Finnish context). Whether such a harmonious relation between theatre director and translator is common or not, the fact is that, although I could not take part in rehearsals, Paroni fully embraced the translated script I presented to him. My exchanges with the producer

prior to handing in the translation, however, did result in revisions. The most fundamental one, apart from adding punctuation where there was none as discussed above, involved avoiding the contraction of the verb *estar* (meaning 'to be', but in a more temporal and ephemeral sense). In spoken language, the verb is commonly contracted but may bring along with it regional markers. To make that explicit, I added an explanatory footnote to the first occurrence of *está* in the playtext that says:

O texto originário é bastante coloquial. Sabendo que poderá ser encenada em qualquer parte do país, optei pela conjugação padrão do verbo “estar” como “está,” “estou” etc. No entanto, considerando-se o alto nível de coloquialidade do registro empregado pelos personagens, sugiro que, na atuação, sejam usadas as contrações “tá” e “tô,” por exemplo, a depender de onde a peça for encenada.

(Back-translation: The original text is very colloquial. Aware of the fact that the play may be staged anywhere in the country, I have opted for the standard conjugation of the verb “estar” [...].)

Nonetheless, considering the high level of colloquialism in the text, I suggest that, when acting, the actors use “tá” and “tô” (contraction forms), for example, depending on the region where the play is performed). As I re-revise the translated playtext for publication, I have decided to change all occurrences of *estar* and its conjugations back to its contracted forms, as I believe that mark of colloquialism needs to be there.

As said earlier, the theatre translator-as-dramaturge works as an important interlocutor between two different theatre systems and traditions. Pavis says that “we fit the works of the past into the present” (1992: 141). *Override* is a contemporary play, but a pre-pandemic one. I believe that many of our most fundamental world views have changed since the Covid-19 pandemic, not only in terms of how we relate to technology but also in terms of how and why we socialize. Socialization should also involve fighting violence committed against women as well as any form of violence committed behind closed doors. I wanted *Controle Manual* to reflect that. I also wanted to contribute to opening up more room and placing centre-stage the work of Stacey Gregg, a non-binary playwright whose worldviews help make our world more accepting of different ways of being and existing and less dichotomous.

## References

- AALTONEN, Sirkku. (2023) “I’m the Empty Stage Where Various Actors Act Out Various Plays’: Theatre Translator’s View of their Work.” *Cadernos de Tradução* 43:1, pp. 34-65. DOI: 10.5007/2175-7968.2023.e92139.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. (2006) *Margem e Centro: A Dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva.
- BACHELARD, Gaston. (1964/1994) *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: The Beacon Press.
- BAINES, Roger, Cristina Marinetti & Manuela Perteghella (eds.) (2011) *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- BERTHA, Csilla. (2004) “The House Image in Three Contemporary Irish Plays.” *New Hibernia Review* 8:2, pp. 64-84.
- BRODIE, Geraldine & Emma Cole. (2017) “Introduction.” In: Brodie, Geraldine & Emma Cole (eds.) *Adapting Translation for the Stage*. London: Routledge, pp. 1-18.
- BURKE-BROGAN, Patricia. (1994) *Lecture*. University of Florence, Italy. Unpublished lecture.
- CALLAN, Stephanie. (2019) “The Making of a Terrorist: Imagining Combatants’ Points of View in Troubles Literature.” *Humanities* 8:1, pp. 1-10. DOI: 10.3390/h8010027.
- CASTRO, Márcia C.; Susie Gurzenda; Cassio Turra; Sun Kim; Theresa Andrasfay & Noreen Goldman. (2021) “Reduction in life expectancy in Brazil after COVID-19,” *Nature Medicine*, 27, pp. 1629–1635. DOI: <10.1038/s41591-021-01437-z>.
- CAVENDISH, Dominic. (2013) “Ideal World, Watford Palace Theatre, Review.” *The Telegraph*, 8 October 2013. Electronic version: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10363449/Ideal-World-Watford-Palace-Theatre-review.html>>.
- COFFEY, Fiona. (2016) *Political Acts: Women in Northern Irish Theatre, 1921-2012*. Syracuse: Syracuse University Press.
- FARIA, Carlos Aurélio P. de & Luciana Leite Lima. (eds.) (2024) *As políticas públicas do governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação*. Porto Alegre: Centro de Estudos Internacionais sobre Governo, UFRGS.

- FERNANDES, Alinne. (2014) "Translating Marina Carr for a Brazilian Audience: The Interweaving of Memories in Theatre and Translation." *Journal of Romance Studies* 14:1, pp. 40-55.
- FERNANDES, Alinne & Ruth Bohunovsky. (eds.) (2023) *Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos – Cadernos de Tradução*, 43:1, 235 pp.
- FRAWLEY, Oona. (1999) "Nature and Nostalgia in Irish Literature." *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 18/19, pp. 268-277. Electronic version: <<https://www.jstor.org/stable/20557346>>.
- GREGG, Stacey. (2013) *Override*. London: Nick Hern Books.
- GRENE, Nicholas. (2000) *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAUGHTON, Miriam & Mária Kurdi (eds.) (2015) *Radical Contemporary Theatre Practices by Women in Ireland*. Dublin: Carysfort Press.
- JOHNSTON, David (ed.) (1996) *Stages of Translation: Interviews and Essays on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Press.
- JORDAN, Eamonn & Eric Weitz. (2018) "Introductions/ Orientations." In: Jordan, Eamonn & Eric Weitz (eds.) 2018. *The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-28.
- LAERA, Margherita (ed.) (2014) *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. London: Bloomsbury.
- LOJEK, Helen. (2011) *The Spaces of Irish Drama: Stage and Place in Contemporary Plays*. London: Palgrave MacMillan.
- MCCORMACK, Chris. (2016) "Review: *Override* at the Dublin Fringe." *Exeunt Magazine*, 14 September 2016. Electronic version: <<https://exeuntmagazine.com/reviews/review-override-dublin-fringe/>>.
- MOURA, Jéssica. (2024) "Feminicídio em alta afasta Brasil da igualdade de gênero." *Deutsche Welle – Brasil*, 25 November 2024. Electronic version: <<https://www.dw.com/pt-br/femicidio-em-alta-afasta-brasil-da-igualdade-de-genero/a-67551485>>.
- MURPHY, Paul. (2007) "Woman as Fantasy Object in Lady Gregory's Historical Tragedies." In: Sihra, Melissa (ed.) 2007. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. London: Palgrave Macmillan, pp. 28-41.
- PAVIS, Patrice. (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. London: Routledge.

- PIMENTEL, Amanda & Juliana Martins. (2020) “O impacto da pandemia na violência de gênero no Brasil.” *Anuário Brasileiro de Segurança Pública – Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, 14, pp. 38-41.
- REPORT, Eglantina. (2018) *Lady Gregory and Irish National Theatre: Art, Drama, Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SAVI, Melina & Alinne Fernandes. (2023) “You’re like a vegetarian in leather shoes’: Cognitive Disconnect and Ecogrief in Stacey Gregg’s *Override*.” *Estudios Irlandeses*, 18:1, pp. 137-147. Electronic version: <<https://doi.org/10.24162/EI2023-11472>>.
- SEVERAL authors (Agência Senado). (2021) “Pesquisas apontam que milhares de mortes por covid poderiam ter sido evitadas no Brasil,” 24 June 2021. Electronic version: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/24/pesquisas-apontam-que-milhares-de-mortes-por-covid-poderiam-ter-sido-evitadas-no-brasil>>.
- SEVERAL authors (Fórum Brasileiro de Segurança Pública). (2020a) “Violência doméstica durante a pandemia de Covid-19.” *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, 29 May 2020. ISBN: 978-65-89596-04-2. Electronic version:<<https://apidspace.forumseguranca.org.br/server/api/core/bitstreams/860e4f56-2df7-4849-860c-dafdd5cc9389/content>>.
- SEVERAL authors (United Nations Women). (2020b) “UN Women raises awareness of the shadow pandemic of violence against women during COVID-19,” 27 May 2020. Electronic version: <<https://www.unwomen.org/en/news/stories/2020/5/press-release-the-shadow-pandemic-of-violence-against-women-during-covid-19>>.
- SIHRA, Melissa (ed.) (2007) *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. London: Palgrave Macmillan.
- TAGGART, Ashley. (2018) “‘Contempt of Flesh’: Adventures in the Uncanny Valley, Stacey Gregg’s *Override*.” In: Jordan, Eamonn & Eric Weitz (eds.) 2018. *Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance*. London: Palgrave Macmillan, pp. 657-663.
- TROISI, Anna; Jenna P-S. Ng; Stacey Gregg & Antonino Chiaramonte. (2013) “‘Talk to me’, a digital art web installation.” In: *Proceedings of the 10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research – Sound, Music & Motion*, 15-18 October 2013. Marseille, France, pp. 1025-1028. Electronic version: <<https://cmmr2013.prism.cnrs.fr/Docs/CMMR2013Proceedings.pdf>>.

- VINAY, Jean Paul & Jean Dalbernet. (2004) "A Methodology for Translation." Translated by Juan C. Sager and M.-J. Hamel. In: Venuti, Lawrence (ed.) 2004. *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York: Routledge, pp. 128-137.
- VINCENZO, Elza de. (1992) *Um Teatro da Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva.

## BIONOTE / NOTICE BIOGRAPHIQUE

ALINNE BALDUINO PIRES FERNANDES is a theatre translator, dramaturge and Senior Lecturer in English and Translation at Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). She is also Director of the Centre for Irish Studies and the Radio Drama Lab at UFSC. Her most recent publications include, as editor, *Teorias da Tradução de 1990 a 2019* (EdUFSC, 2023), as co-editor, *Theatre, Performance and Commemoration* (Bloomsbury, 2023) and the themed issue *Theatre Translators* for *Cadernos de Tradução* (2023). Since 2009, she has translated various plays for stage production, including Marina Carr's *By the Bog of Cats...*, Patricia Burke-Brogan's *Eclipsed*, Mary Raftery's *No Escape*, and Christina Reid's *My Name, Shall I Tell You My Name?*

ALINNE BALDUINO PIRES FERNANDES est traductrice de théâtre, dramaturgiste et professeure de littérature anglaise et irlandaise et traduction à l'Université Fédérale de Santa Catarina (UFSC). Elle est également directrice du Centre d'Études Irlandaises et du Laboratoire de Théâtre Radiophonique à l'UFSC. Ses publications les plus récentes comprennent, en tant qu'éditrice, *Teorias da Tradução de 1990 a 2019* (EdUFSC, 2023), en tant que coéditrice, *Theatre, Performance and Commemoration* (Bloomsbury, 2023) et le dossier "Théâtre et Traducteurs" (*Cadernos de Tradução*, 2023). Depuis 2009, elle a traduit plusieurs pièces pour la production théâtrale, notamment *By the Bog of Cats...* de Marina Carr, *Eclipsed* de Patricia Burke-Brogan, *No Escape* de Mary Raftery et *My Name, Shall I Tell You My Name?* de Christina Reid.

Recibido / Received: 24/07/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.14>

Para citar este artículo / To cite this article:

TAVIANO, Stefania. (2025) "Translating disability on Stage: resistant performances." In: 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. 404-429.

## TRANSLATING DISABILITY ON STAGE: RESISTANT PERFORMANCES

STEFANIA TAVIANO

staviano@unime.it

University of Messina

<https://orcid.org/0000-0003-4590-624>

### Abstract

Translation in its many forms, as an interlingual practice, as well as a social and human practice, plays a central role across and beyond geographical and cultural borders, as well as across social categories. Theatre translation, including self-translation, deserves further attention as a powerful form of identity construction and an opportunity for artists to make their voice heard. By adopting an interdisciplinary approach, combining translation studies with disability and performance studies approaches to disability and disabled performing artists, I will focus on the performance *I got 99 problems, palsy is just one* by the activist comedian Maysoon Zayid. Zayid ironically challenges predominant narratives and prejudices about disability by self-translating her "defective" disabled body on stage. Her performance, available online in 42 languages, has acquired broad political significance, due also to her commitment to safeguarding the rights of persons with disabilities.

**Keywords:** Disability culture. Resistant performance. Self-translation. Identity.

### Riassunto

La traduzione, nelle sue varie forme, sia come pratica interlinguistica, che come pratica sociale e umana, svolge un ruolo fondamentale non solo attraverso e oltre confini geografici e culturali, ma anche attraverso categorie sociali. La traduzione teatrale, compresa l'auto-traduzione, meritano ulteriore attenzione in quanto costituiscono una potente forma di costruzione identitaria ed un'opportunità per gli artisti per fare



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/>.

sentire la propria voce. Attraverso un approccio interdisciplinare, che mette insieme Translation Studies, con studi sulla disabilità e sulla performance, applicati all'esame della disabilità e dei performance artist con disabilità, esaminerò la performance *I got 99 problems, palsy is just one*, della comica attivista Maysoun Zayid. Zayid ironicamente mette in discussione narrative e pregiudizi predominanti sulla disabilità auto-traducendo in scena il suo corpo disabile in quanto "difettoso". La sua performance, disponibile online in 42 lingue, acquista un valore politico anche grazie al suo impegno costante per la difesa dei diritti delle persone con disabilità.

**Parole chiave:** Cultura della disabilità. Performance di resistenza. Traduzione del sè. Identità

No longer the polite tin-cuppers, waiting for your generous inclusion,  
we are more and more, proud freedom fighters, taking to the stages,  
raising our speech-impaired voices in celebration of who we are.

Cheryl Marie Wade, *The Woman with Juice*

Translation has acquired a key role in the current world, not only and much beyond its traditional function as an interlingual practice from one language to another, but in a broad sense and in its many forms, particularly as a social and human practice across geographical and cultural borders, as well as social categories. Translation, for instance, is central in terms of identity construction and self-translation. The latter, in particular, is intended as translation of one's own identity and as such is a powerful form of translation through which migrant artists, and artists in general, can make their voice heard and become agents of their own identity (see Maio 2021; Inghilleri & Polezzi 2020; Polezzi 2020).

Recent studies on disability as performance address the notion of disability in its several meanings: as performance in everyday life, as a metaphor in dramatic literature, and as the work of disabled performing artists. The first and the latter are particularly relevant to my translation approach to disability, also drawing on from scholarly crossings between performance and feminist disability studies (see Garland-Thompson 2005a; Kuppers 2005; Fraser 2013; Mladenov 2016; Sati & Prasad 2020; Spišáková 2021). Such an interdisciplinary perspective allows an investigation of the significance of identity construction in personal experience as well as

performances by disabled artists, together with the social nature of predominant notions and perceptions of disability.

In their introduction to the volume, *Disability Studies in Commotion with Performance Studies*, Sandhal & Auslander (2005) claim that disability in everyday life is somehow performed, and then reflected upon and brought on stage by disabled artists, while depictions of disability in dramatic literature affect the performance of disability in everyday life. Such close connections between the performance of disability in life and on stage raise a series of questions and challenge traditional understandings of disability as well as artistic genres. Sandhal and Auslander also remind us that persons with disabilities directly experience Goffman's metaphor of identity construction and Butler's (1988) notion of performativity and that disabled artists consciously bring such experiences on stage in their performances.

Feminist disability studies (see Garland-Thomson 2005a; Hall 2011), focusing on the social processes of identity construction, are equally relevant to the present study. Disability, like race and gender, is in fact socially constructed. These people's identities are perceived as being determined by permanent biological body conditions and are commonly seen as belonging to apparently homogenous social categories, despite the diversity of their physical, intellectual and sensory conditions. Persons with disabilities, as in the case of other minorities, are usually subject, rather than agents, of translation. What happens when disabled performers appear on stage is that they become active identity makers. They act as self-translators questioning the opposition between physically impaired bodies of disabled people and abled bodies - based on the contrast between what is *natural* and what is not – and contribute as activists to the fight against the distinction between first and second-class citizens.

In this essay I am going to focus on the performance *I got 99 problems, palsy is just one* by the activist comedian Maysoon Zayid, co-founder of the New York Arab-American Comedy Festival, at the 2013 *Ted Women Conference* in San Francisco. I have chosen to focus on this performance for its staging of multiple social and cultural identities, including disability, translated on stage and interlingually translated on youtube through its video reproduction in 42 languages. I will show how she negotiates and challenges predominant narratives about disability and disabled bodies

through several layers of translation and staging of cultural stereotypes. Like other disabled performers and artists, Zayid performs her disabled body and stages disability as a cultural and social construction while claiming her right to exist.

Disability activism, which has become more and more relevant together with activism in other areas of social inequalities, such as racism and sexism, is key to my translation approach to disability. Contemporary translation studies, focusing on the significance of translation and interpreting across language and cultural barriers, increasingly address social oppression and discriminatory discourses against ethnic, gender and language, minorities (see Boéri 2023). A critical translation approach can thus shed light on disabled artists' performances which can play a central role with a view to the safeguard of persons with disabilities' human rights. Both as a translation scholar, through my research, and as the mother of an 11-year-old boy with Down's syndrome, I am committed to promoting social justice and to challenging social and cultural practices reinforcing predominant views of disability (Erevelles 2011). For all these reasons, my analysis of Zayid's performance will be contextualized within the wider movement for the human rights of persons with disabilities, pursued by disabled performance artists, as well as ordinary citizens and non-profit organizations, such as *Art to Heart*, fighting for the rights of disabled Palestinians, and the Palestinian cause at large. Ultimately, like Hip Hop artists who "flip the script" (Porco 2014) of dominant value systems and ableist narratives, both disabled artists and common citizens perform acts of resistance against the stigma of disability.

## 1. Disabled identities on stage

Following on from Sandhal and Auslander, I would like to address some significant questions asked more than a decade ago, which are still in need of an answer. How and to what extent do disabled artists' performances challenge "medical, charity, and freak-show models of disability" (Sandhal & Auslander 2005: 1)? How does the work of disabled performing artists transform and affect artistic genres and audience expectations? Disabled people can be seen as performers in daily life and pass by the audience

staring at them as something out of the ordinary (Mitchell & Synder 2000). As Goffman argues (1959), social identities are closely related to how we are perceived by others, who act as spectators, while we perform to make an impression on them mostly by conforming to social norms. If the way we behave in everyday life affects how others perceive us, identity is the result of social interactions exactly in the same way as disability, rather than being an inherent characteristic of disabled bodies, is socially produced by the interaction of people and their bodies. However, while for Butler (1988) identity is performed unconsciously, persons with disabilities might choose to perform their disabilities and their disabled identities as a form of activism to fight for their rights. For Koppers, a feminist disabled performance artist and theorist, disabled artists' work "is part of a larger political project, the challenge to, and dismantling of, the stigma of disability" (Koppers 2005: 152). This is what Ed Roberts, with quadriplegia, among many others, did when fighting to go back to public high school, rather continuing home schooling, when he chose to be "a star, not a helpless cripple" (quoted in Sandhal & Auslander 2005: 3).

Manipulating and subverting prejudices is vital for persons with disabilities, particularly artists, "since the available 'scripts' of disability - both in daily life and in representation - are frustratingly limited and deeply entrenched in the cultural imagination" (Sandhal & Auslander 2005: 3). Catherine Cole, a dancer who became disabled during her life, in describing her dance-theatre performance *Five Foot Feat*, explains that since she only had one leg and had to use crutches, she "became a walking performance art piece, with people stopping to stare or avoiding eye contact all together. But whether people looked or didn't look, I was a performer, a performer in a script I didn't write." And her performance became for her an opportunity to work and shape that spectacle "by giving people permission to look, and to look on my terms" (quoted in Sandhal & Auslander 2005: 4). This is precisely what she and other disabled artists do: they appropriate and reclaim dominant social and cultural "scripts", which categorize and classify disability according to normative paradigms, to challenge them and propose their own narratives while controlling "the terms of the encounter between themselves and their audiences" (Garland-Thomson 2005b: 39).

Disability activists and artists performing disability on stage have been fighting and continue to fight against narratives of disabled people as helpless and defective human beings according to the so-called *disability culture*, that is cultural perceptions of the disability experience, based on stereotypes and representations of disabled bodies as limited exceptions to “normality” paradigms. As Corker & Shakespeare (2002) and Thomas (2006) claim, we need to make a distinction between impairment, related to physical and psychological medical conditions, which exclusively refers to the body, and disability, a social and cultural phenomenon resulting from identity issues. Disability activists and artists challenge such an idea of disability, that is a medical impairment in need of a cure, by performing and translating their own identity and their perceptions and personal experience of disability. If as spectators, thus as citizens, we realize that predominant images of disability, based on the assumption that the disabled body needs to be cured, are cultural constructions, we can begin to understand that the possibility and/or need of a cure to have a “normal” body are perceived so and determined by able-bodied people and imposed on disabled bodies (Cheu 2005). As Ferris reminds us, being aware of “fictionality, which is the heart of aesthetic distance, is crucial to recognizing and remediating the damaging fiction of disability” (Ferris 2005: 67). Disabled artists resist such fiction since “how others who are able-bodied write about and perform our disability experiences is not always how we write about, define, and see ourselves” (Cheu 2005: 136).

Medical care, as an inherent part of the social construction and representations of disability, becomes particularly evident to the audience in performance. Rather than being minimized or hidden, the performer’s disabled body becomes a protagonist, for instance throughout Zayid’s performance, as I am going to show later. Medical care is constantly and ironically referred to so as to claim “the right of the disabled body to exist” (Cheu 2005: 139) and to remind the audience of its double nature as a physical entity and a social label. Performance artists’ commitment to fight against disability culture is similar to what actors, performers, playwrights and theatre directors staging political theatre do.

While according to poststructuralism and postmodernism all theatre is political, Holderness (1992) believes that if a particular theatre text

is political only in terms of its content will not be particularly effective, whereas theatre texts which are also provocative due their form and function will have a more significant impact. I have previously researched alternative strategies adopted in staging foreign theatre texts in the UK, more precisely in key productions of Italian playwrights' work. Those productions challenge common British stage traditions, such as the tendency to focus on stereotypical representations of foreign cultural identities, as well as dominant acting styles. The use of non-standard languages and the commitment of theatre collectives to physical acting are key aspects of what I have defined a *resistant* approach to foreign theatre in the UK (Taviano 2007) that distinguishes itself through socially and politically significant stagings. According to Foster (1985) and Auslander (1992), resistant theatre and performance art challenge predominant ideology and forms of representation. Carlson (1996) defines resistant performances those of disabled performance artists, such as Cheryl Marie Wade in her one-woman show, *The Woman with Juice*, since they subvert hegemonic perceptions of persons with disabilities.

Performances staged by Korean artists and activists, in response to the Sewol ferry disaster and the subsequent South Korean government's cover-ups, functioned as a form of public counter-memory, transforming a national disaster into an opportunity for political and social change (Jeong 2024). A special issue of *Studies in Theatre and Performance*, "Seeking solidarity and wonder through performance", addresses the many forms of solidarity in creative practices by artists from around the world. The variety of forms and contexts of solidarity through artistic practices, as Curtis & Clarke (2024) claim, acquire significance as collective action and resistance and include, among others, those in contexts of violence, intercultural practices and intersectional, feminist, queer, and decolonial approaches.

Similarly performing disability on stage has a social and political value since, as previously argued, it involves and is closely related to social justice and human rights, thus parallel to the translation of disability carried out, for instance, by organizations of persons with disabilities for the safeguard of disability rights, as in the case of an activist campaign promoted by Cooldown, the Italian National Coordination of Associations of Persons with Down Syndrome. Fraser (2005) has applied her theory of

social justice to cases of injustice related to gender, class, race and sexuality issues, but not disability. Mladenov adopts Fraser's theory while extending it to include disability as a category of oppression since he claims that:

mechanisms which produce and maintain injustices along other axes of difference such as class or gender cannot be completely understood nor fully dismantled without taking disability into account (Mladenov 2016: 1226).

As an activist performer Zayid has been advocating social justice for persons with disabilities throughout her career, particularly through her performance at the 2013 *Ted Women Conference* in San Francisco, *I got 99 problems, palsy is just one* - thanks to its worldwide distribution - and she has then extended her plea for equality to all minorities, a year later in an independent *Ted Talk* in Athens, *The World is Broken*, to which I will return. She is also the founder of Maysoon's Kids, a scholarship and wellness program for disabled and wounded refugee children in the West Bank. Activism is thus central to hers and the work of many disabled performers, such as Koppers, who aims to contribute to the *de-naturalisation* of disability (Koppers 2001: 26), as I am going to show in the next section.

## 2. Resisting disability culture

Zayid (2015) verbally and physically *de-naturalises* her disability right from the beginning of her *Ted Women* performance, *I got 99 problems... palsy is just one* by reminding her audience:

(00: 13) I am not drunk,  
but the doctor who delivered me was.  
He cut my mom six different times  
in six different directions,  
suffocating poor little me in the process.  
As a result, I have cerebral palsy,  
which means I shake all the time.  
Look.  
It's exhausting.  
I'm like Shakira, Shakira meets Muhammad Ali.<sup>1</sup>

---

1. This and all citations are from the transcript of Zayid's *Ted Talk*, *I got 99 problems... palsy is just one* (Zayid 2013).

She puts her body centre stage by emphasizing and defining her disability, cerebral palsy, while ironically identifying herself a hybrid resulting from the encounter of the well-known singer Shakira and the professional boxer Muhammad Ali making her audience laugh. She continues by deconstructing predominant misconceptions about disability: it is neither genetic nor infectious, and she plays with other cultural prejudices, such as the idea that a defective body might be the result of evil forces and curses.

(00:45) CP is not genetic.  
It's not a birth defect. You can't catch it.  
No one put a curse on my mother's uterus,  
and I didn't get it because my parents are first cousins,  
which they are.

(01:03) It only happens from accidents,  
like what happened to me on my birth day.

(01:07) She also reminds spectators that she is not on stage to inspire  
other people.

Now, I must warn you,  
I'm not inspirational.

While criticizing predominant views about disability and its possible causes, she also ironically plays with her parents' identity to then reveal that she has cerebral palsy simply by accident. She thus unsettles cultural prejudices about disability as an exclusively genetic condition affecting a minority, while describing it as a condition which might affect all of us at some point in our life.

(01:13) And I don't want anyone  
in this room to feel bad for me,  
because at some point in your life,  
you have dreamt of being disabled.  
Come on a journey with me.  
It's Christmas Eve, you're at the mall,  
you're driving around in circles looking for parking,  
and what do you see?  
Sixteen empty handicapped spaces.  
And you're like, "God, can't I just be a little disabled?"

Here she subverts a prevailing view of persons with disabilities as exceptional and inspirational people, a pietistic view which reinforces the perception that they represent a class of their own. She does so by staging and subverting non-disabled people's common self-perception as superior human beings compared to disabled people. She jokes about the first imagining and desiring to be in the second's shoes, at least a little or for a short period of time. As persons with disabilities and caregivers know very well, in Italy for instance, non-disabled people often unlawfully occupy such spaces claiming that they do so just for few minutes or the necessary time to drop somebody off, without realizing that they violate somebody's else right while preventing them from occupying that space when they truly need it. As Hadley argues, the terms and labels defining disability that disabled artists critique, as well as reclaim, such as "handicapped spaces" here, become "politicized performative gestures" in their own right (Hadley 2021: 531).

Zayid's comic narration of an anecdote about her interview (Zayid 2013) during the US TV show, *Count down with Keith Olbermann*, when she was given a wheelchair to sit on, rather than a normal chair, is a perfect example of how such labels, grouping persons with disabilities in an apparently homogenous social class, affect their lives. Like other social minorities and categories, they are believed to have the same needs despite a wide range of physical and cognitive differences (Garland-Thomson 2005a). More precisely, as Zayid puts it, "disability is as visual as race" (11: 24) and "people with disabilities are the largest minority in the world, and the most underrepresented in entertainment" (11: 43).

(10:00) So I looked at the stage manager  
and I'm like, "Excuse me, can I have another chair?"  
And she looked at me and she went,  
"Five, four, three, two ..."  
And we were live, right?  
So I had to grip onto the anchor's desk  
so that I wouldn't roll off the screen during the segment,  
and when the interview was over, I was livid.  
I had finally gotten my chance and I blew it,  
and I knew I would never get invited back.  
But not only did Mr. Olbermann invite me back,

he made me a full-time contributor,  
and he taped down my chair.

Not only is she not asked whether she needs a wheelchair, but she is literally seated and quickly pushed in on a wheelchair when the TV program goes on air. However, she surprises her audience by proving herself wrong since she is invited back to the TV show and becomes a full-time contributor, adding a comic note about her chair which is later taped down.

Garland-Thomson's work (2005b) on disabled women performance artists is particularly relevant to Zayid's performance since all these artists, as Garland-Thomson claims, control and shape the dynamics of their audience's "staring at disability" by creating performance art on the basis of their personal experience as persons with disabilities. These women artists challenge those stares that they face and resist in everyday life by bringing their disability on stage. Like them, Zayid shows that disability, rather than being an exception, is part of human diversity, as opposed to what the predominant ableist ideology makes us believe. She places disability below her others labels, also socially and culturally shaped, which are part of her complex identity:

(01: 46) Also, I've got to tell you,  
I've got 99 problems, and palsy is just one.  
If there was an Oppression Olympics,  
I would win the gold medal.  
I'm Palestinian, Muslim,  
I'm female, I'm disabled,  
and I live in New Jersey.

By creating the "Oppression Olympics" metaphor, she stages her multilayered and intersectional identity, well beyond her cerebral palsy, to include her other identities, being Palestinian, Muslim, and a woman, while placing her disability right at the end. As in the case of other women of colour in the US, who are subject to intersecting patterns of sexism and racism (Crenshaw 1991), Zayid reminds her audience that complexity and uniqueness is an inherent part of humanity by performing her life story combining several social and cultural differences. Disability, instead of being something unexpected that should be the hidden, becomes human.

“In other words, she stresses her differences, rather than minimizing them, playing with existential and aesthetic anxiety that nondisabled people feel around people with disabilities” (Garland-Thompson 2005b: 40).

Existential anxiety has to do with the fear that disabilities can interfere and limit functional capacities, while aesthetic anxiety causes discrimination against disabled people because of their defective bodies or behaviour (Hahn 1988). Like other disabled women artists, Zayid challenges and subverts existential and functional anxieties. In her one-woman show she forges “an autobiographical form of feminist disability performance art that unsettles cultural presumptions about humanity, femaleness, disability, and self (Garland-Thomson 2005b: 39).

(02: 29) A lot of people with CP don't walk,  
but my parents didn't believe in “can't.”  
My father's mantra was,  
“You can do it, yes you can can.”

(02:40)

(Laughter)

So, if my three older sisters were mopping,  
I was mopping.  
If my three older sisters went to public school,  
my parents would sue the school system  
and guarantee that I went too,  
and if we didn't all get A's,  
we all got my mother's slipper.

Zayid tells her audience of how her father treated her exactly in the same way as her other sisters, while repeating his mantra, the performance key punchline “You can do it, yes you can can”, and at the same time she plays with predominant medicalized perceptions of disability, including her father's:

(05: 01) Summer vacations often consisted of my father trying to heal me,  
so I drank deer's milk,  
I had hot cups on my back,  
I was dunked in the Dead Sea,  
and I remember the water burning my eyes  
and thinking, “It's working! It's working!”

Her father, however, despite being influenced by exclusive notions of disability as a medical condition, fights against an education system which discriminates against persons with disabilities and manages to send his daughter to school, like any other student, including his other daughters. Zayid, in other words, like other disabled artists, creates art from her personal experience, common to other disabled people, while mounting “a critique of the politics of appearance, the medicalization of human variation [...] and the assumption that disability is embodied inferiority” (Garland Thompson 2005b: 40). She carries on her father’s activism with her brother years later explaining that she started right after being excluded from playing the part of a disabled character in a play at college:

(07: 14) This was a part that I was literally born to play  
they gave it to a non-palsy actress.  
College was imitating life.  
Hollywood has a sordid history  
of casting able-bodied actors to play disabled onscreen.

(09: 07) In 2003, my brother from another mother and father  
Dean Obeidallah and I started  
the New York Arab-American Comedy Festival,  
now in its 10th year.  
Our goal was to change the negative image of Arab-Americans in media,  
while also reminding casting directors  
that South Asian and Arab are not synonymous.

(09: 28)

(Laughter)

(09:31)

Mainstreaming Arabs was much, much easier  
than conquering the challenge against the stigma against disability.

Zayid’s line about the difficulties in overcoming stigma against disability as apparently more significant than those related to the treatment of Arabs in the media ironically emphasises the intersectional nature of social prejudices and obstacles, which have affected her life, as she reminds us through the metaphor of the Oppression Olympics. Interestingly enough, this line has recently proved wrong by the cancelation of her show, a point to which I will come back later. She concludes this, and other performances, by repeating her name followed by her punchline:

(13:45) My name is Maysoun Zayid,  
and if I can can, you can can.

The significance of her naming strategy and the repetition of her mantra becomes even stronger through and thanks to translation, as will be shown in the next section.

### 3. Translating disability

In *Storm Reading*, first staged at Lobero Theatre, Santa Barbara, California in 1996, American playwright, actor and disability rights advocate, Neil Marcus, verbally and physically delivers disability through his performance piece, like Zayid. More precisely, the performance begins with Marcus who struggles to speak for forty seconds leaving his audience unable to understand before a female interpreter appears on stage. Forty seconds later Marcus utters the final word of a sentence “h-h-h-human” and a male interpreter, Matt Ingersoll, appears from the audience, gets on stage, and repeats Marcus’ speech: “People are always watching me... they’re watching to see how well I do this thing called human” (Marcus 1996).

The presence of an interpreter as an inherent part to Marcus’ performance is a fascinating instance of translation and disability made visible on stage while unveiling and challenging predominant views about disability as well as common views of translation. First of all, translation becomes a play within a play. It functions as a central, essential element of the performance piece without which the performance itself would make no sense to its viewers. In other words, translation makes Marcus’ speech understandable while contributing to its possible meanings and connotations.

Translation made visible on stage thanks to the physical presence of an interpreter, who also acts as a performer, reminds us that all forms of communication, including intralingual translation, involve acts of interpretation. As Metzger (1999) claims in relation to sign language, the roles of the speaker, the interpreter, and the audience are not so well defined since one might wonder who really the speaker is, whether, for instance, the interpreter or the disabled artist. In reinscribing the roles in the triangle of communication, the interpreter’s key function in making Marcus’ performance accessible shows and reminds us that accessibility concerns

us all, not just persons with disabilities, as Greco & Romero-Fresco (2023) argue. In this case, able-bodied spectators, as well as disabled ones, need intralingual translation to understand the performance. Translation thus also contributes to challenge and reverse social and cultural perceptions of disability by putting us as able-bodied viewers in persons with disabilities' shoes. As Brueggemann claims, disability "highlights the boundaries of the "human condition" since it is commonly perceived as "supernormal, sub-normal, and abnormal. It is portrayed as essentially human; yet it is also portrayed as essentially not human." (Brueggemann 2005: 20) Marcus' performance questions these assumptions by making us experience common obstacles to accessibility, and thus realize the human nature of disability.

Zayid's performance is another yet different example of how translation's visibility runs parallel and contributes to make disability visible in performance. In this case translated transcripts are available on the right hand of our screens and are synchronized with Zayid's performance. While translation here is not an inherent part of the performance itself, Zayid's political commitment for the safeguard of persons with disabilities' human rights is translated and made available to viewers from all over the world in 42 different languages thanks to the TED Open Translation project. As we can read on the TED website, "TED Translators are a global crowdsourced community of volunteers who subtitle TED Talks, and enable the inspiring ideas in them to crisscross languages and borders" for a total of over 50,000 translators and 115 languages. The program was created by volunteer translators, launched in 2009 and expanded in 2012 to include transcriptions of TED talks, which also make them accessible to deaf and hard-of-hearing audiences. The fact that the names of translators are available is another important element of translation's visibility, and is part of the TED collaborative project which recognizes the active role of its volunteer translators.

Collaboration, which can simply refer to the work of two or more translators producing a translation together, can also be part of different types of translation and translation projects. Nowadays it has become synonym of several notions and practices, such as community translation, volunteer translation, fansubbing and crowdsourcing, often examples of non-profit projects and movements with social and political commitments (see Díaz Cintas & Muñoz Sánchez 2006; O'Hagan 2009; O'Brien 2011; Boeri

2012). The volunteer translators of Zayid’s performance collaborated and discussed on how to translate punch lines and wordplays in different languages on the TedBlog, and Zayid appreciated their dedication and commitment in translating her talk:

Every time a new language was added, I would post it on Facebook because it made me so happy. As a bilingual comic, I know how hard it is to translate comedy and I love everything these volunteers did, especially in tackling ‘can can.’ I’m thrilled that so many people were willing to take on this challenge. Together we proved that comedy really is a universal language.” (quoted in Torgovnick May 2014)



Fig. 1 Picture of Maysoon Zayid available at *TedBlog* (Torgovnick May 2014).

Together with the discussion reported in the blog, this image of Zayid and the translation of her punchline “If I can can, you can can” in different languages makes even more evident and visible the role and importance of translation. It is thanks to translation, and the work of volunteer translators, that Zayid’s performance becomes available to people from all over the world. It is thanks to these translators, and their strategies in adapting her punchline, either through the repetition of the modal can or by

conjugating it, as the French translator has done, that her performance can make audiences laugh beyond language barriers while making them aware of the social and political implications of predominant representations of disability across cultures and geographical borders.

Similar and yet different from Marcus' translational performance, such a collaborative translation experience acquires a social and political function in line with Zayid's performance of disability and advocacy of equal rights. Her personal commitment in fact needs to be contextualized within the wider and global movement for disability rights by disabled artists whose performances become significant as "political translation." Doerr conceives "political translation" as "a disruptive and communicative practice" (Doerr 2018: 1) against social injustice and as a tool to empower marginalized citizens. While focusing on the role of activist translators who facilitate the democratic participation of disempowered citizens, Doerr's view of political translation applies to the role of any activist citizen who challenges social inequalities. As I have shown elsewhere (Taviano 2024) common citizens, including persons with disabilities, and associations pursuing the recognition of their human rights, can acquire such a role in a range of social and political contexts. Disabled artists, in particular, can have a voice through self-translation and become visible as makers of their own identity.

Zayid aimed to do so, for instance, in 2015 when she gave a talk, at a local TEDx event, produced independently of the TED Conferences, in Athens, entitled *The World is Broken*. She extended and transformed her delivery and performance of disability of her previous *Ted Women Talk* to a plea for equality for all citizens, by encouraging people to fight against violence towards women, against the killing of children and all civilians, against bullying online and by pursuing one own's dream to be happy.

More recently, ten years after her 2013 *Ted Talk*, during an interview Zayid explained that her performance scheduled for the New York Arab Comedy Festival, of which she was co-founder, was cancelled due to the number of threats that they received. She emphasized how this was revealing of US culture and society at the time of the Israeli-Palestinian war given that "a Palestinian, disabled, funny girl has received so many Zionist threats that she cannot even step on stage" (Zayid 2023) calling into question her

line “mainstreaming Arabs was much, much easier than conquering the challenge against the stigma against disability” dating back to her 2013 performance. Zayid’s performances, inherently connected to her commitment to the fight for persons with disabilities’ rights, is in turn strongly related to other activist campaigns and initiatives for the Palestinian cause.

#### 4. Disability culture rap

According to the 2024 *Thematic Report* by ACAPS, an independent non-profit information provider specializing in the assessment of humanitarian needs, Israeli attacks and blockade of Gaza after Hamas attacks on 7 October 2023 have had a much higher impact on persons with disabilities for a number of reasons, including being separated from their caregivers and life-saving devices, for being unable to find a shelter or because they could not have access to water, food, and medicine. In general persons with disabilities are much more vulnerable in contexts of war since they have more difficulties in accessing humanitarian assistance than many others, and their number grows significantly during long-term conflicts. Zayid testifies to and fights against the terrible living conditions in the Gaza strip also through a series of short videos available on her website.<sup>2</sup>

Together with well-known activists, such as Zayid, and perhaps precisely because disability affects such a high number of people, their voice in denouncing violence and international neglect is starting to be heard, both locally and internationally, as in the case of disabled Palestinians, who aim to educate common citizens to the importance of equality for all people, including persons with disabilities, through their *Disability Justice* project and video (see Zhou-Lee 2023), while reciprocally offering support and information. *Art to Heart* is yet another non-profit organization based in Palestine, founded in 2018 by Suha Khuffash, which aims to empower persons with disabilities through the arts:

change the narrative and challenge social norms and preconceptions in Palestine regarding those with disability through the arts. It is now time to end discrimination against persons with disabilities, to stop perceiving

---

2. <https://maysoon.com/bio/>.

them as objects of pity or charity, and instead recognising, celebrating, and advocating for their rights, their humanity, their inherent value, and their extraordinary potential (Several authors n/d).

Similarly, as previously explained, Zayid is actively involved in the fight for persons with disabilities' rights through the charity she has founded, *Maysoon's Kids*, for disabled and wounded refugee children in the West Bank, which she regularly visits to conduct training sessions for parents and comedy workshops for disabled children, since she believes in the therapeutic, as well as social and political value, of theatre, and comedy, in particular.

Zayid's political commitment follows on from the work of other activist disabled performers, such as Wade, one among the first disability rights advocates writing, producing and acting in the *Disability Culture Rap* video (Wade 2000). In the video she acts with other disabled people and artists, displaying her disability and disabled body while celebrating difference and pride, claiming their freedom and right to choose, their sexuality, as well as denouncing discrimination and calling for unity and independence. The video also provides an insight into key moments of the historical struggle for persons with disabilities rights through very powerful images. *Disability Culture Rap* was part of a campaign carried out by *Advocating Change Together*, a disability rights organization, which has been leading the self-advocacy movement in the US since 1979. As previously argued, all these artists actively contribute to the fight for the full recognition of persons with disabilities' rights through resistant performances which subvert hegemonic views of persons with disabilities as second-class citizens.

## 5. Conclusions

The commitment and experience of disabled performance artists is parallel to that of diasporic Arab Hip Hoppers who challenge predominant images of Arabs as terrorists codified in mainstream Western discourses. Through their art, performances, songs and videos, as well as their political commitment, they resist such images while translating their identities as activist citizens. The Syrian-American *Offendum* and the Iraqi-Canadian the

Narcycist, for instance, have done so through multimedia projects, such as *Arab Winter* consisting of installations, paintings, collage, photography and calligraphy, as well as by teaching courses on Hip Hop to encourage awareness and creative thinking. The prefigurative role (Baker 2016) of Hip Hop, that it to say its contribution to make a difference in the here and now, is common to the experience of all those disabled artists' work whose significance extends well beyond music and/or theatre performances to include pedagogical projects as well as fundraising to provide practical help and support to populations in needs. This is the case of Omar Offendum's record sales donated to Iraqi children with congenital diseases to pay for their surgery, together with another fundraising initiative for the production of limbs with 3d technology for children with amputated limbs, as well as Maysoon's Kids charity for Palestinian disabled and wounded refugee children. Disabled performance artists, together with Hip Hop musicians, among other artists, each of them through their individual performances and activism, contribute to the collective transformation of persons with disabilities' physical and intellectual conditions into aesthetic experiences while fighting against social oppression.

A translation approach to the delivery and performance of disability by disabled artists who flip the script to unveil the fictional and social nature of disability culture and ableist scripts through self-translation and stagings of their own bodies and identities is particularly useful in addressing the pervasiveness of social labels and categorizations (see also Hadley 2021). By focusing on how disability is performed and translated on stage by activist disabled performers, as I have attempted to do here, the political value of those performances, as key elements of the global movement for disabled rights, becomes evident while forcing us to interrogate ourselves on our responsibility as able-bodied spectators and common citizens. In *Storm reading* Marcus explains:

Some people, when they see my twisted frame, dystonic disarray, embrace the storm. Their eyes light up and they rush to hug me as a long-lost brother, as if embracing a storm was food for their soul. I can teach you to read a storm. [...] Disability is not a brave struggle or courage in the face of adversity, disability is an art (Marcus 1996).

Disability as a form of art, and different forms of art by persons with disabilities, remind us that the centrality of the disabled body, with its unique characteristics and human imperfections, is closely related and cannot be separated from a person's value and identity, and that bodies contribute to who we are as human beings actively making choices within a social and political context. Furthermore, disability arts in many forms create spaces and environments where persons with disabilities can share and promote an awareness of disabled identities. As Macqueen Black (2018) claims, while celebrating the US National Disability Arts Collection (NDACA) for its role in providing us with the history of disabled people and the arts and their contribution in changing the law, "it is the barriers of an inaccessible world that makes disability political."

## References

- AUSLANDER, Philip. (1992) *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BAKER, Mona. (2016) "The prefigurative politics of translation in place-based movements of protest. Subtitling in the Egyptian Revolution." *The Translator* 22:1, pp. 1-21. DOI: 10/10180/13556509.2016.1148438.
- BOERI, Julie. (2012) "Translation/Interpreting Politics and Praxis: The Impact of Political Principles on Babels' Interpreting Practice." *The Translator* 18, pp. 269-290.
- BOËRI, Julie. (2023) "Steering ethics towards social justice: A model for a meta-ethics of interpreting." *Translation and Interpreting Studies* 18:1, pp. 21-26.
- BRUEGGEMANN, Brenda Jo. (2005) "Delivering Disability, Willing Speech." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp. 17-30.
- BUTLER, Judith. (1988) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40:4, pp. 519-31. DOI: 10.2307/3207893.
- CARLSON, Marvin. (1996) *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

- CHEU, Johnson. (2005) "Performing Disability, Problematizing Cure." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp.135-147.
- CORKER, Marian & Tom Shakespeare. (2002) *Disability and Postmodernity: Embodying Disability Theory*. London: Continuum.
- CRENSHAW, Kimberle. (1991) "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review*, Jul. 1991, 43:6, pp. 1241-1299.
- CURTIS, Harriet & Alissa Clarke. (2024) "Editorial: Seeking solidarity and wonder through performance." *Studies in Theatre and Performance* 44:1, pp. 1-7. DOI: < 10.1080/14682761.2024.2338997>.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Pablo Muñoz Sánchez. (2006) "Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment." *Journal of Specialised Translation* 6, pp. 37–52.
- DOERR, Nicole. (2018). *Political translation: How social movement democracies survive*. Cambridge University Press. DOI: 10.1017/9781108355087.
- EREVELLES, Nirmala. (2011) *Disability and Difference in Global Contexts, Enabling a Transformative Body Politic*. London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9781137001184.
- FERRIS, Jim. (2005) "Aesthetic Distance and the Fiction of Disability." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp. 56-68.
- FOSTER, Hal. (1985) "For a concept of the Political in Contemporary Art." In: Foster, Hal (ed.) (1985). *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics*. Port Townsend, Washington: Bay Press, pp. 143-155.
- FRASER, Benjamin. (2013) *Disability Studies and Spanish Culture*. Liverpool: Liverpool University Press. DOI: 10.5949/liverpool/9781846318702.001.0001.
- FRASER, Nancy. (2005) "Reframing Justice in a Globalizing World." *New Left Review* 36, pp. 1-19.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie. (2005a) "Feminist Disability Studies." *Signs*, 30:2, Winter, pp. 1557-1587. DOI: 10.1086/423352.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie. (2005b) "Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists & the Dynamics of Staring." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp. 30-41.

- GOOFMAN, Erving. (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor.
- GRECO, Gian Maria & Pablo Romero-Fresco. (2023) "Universalist, user-centred and proactive approaches in media accessibility: The way forward." *The Journal of Specialised Translation* 39, pp. 3-10.
- HADLEY, Bree. (2021) "What's in a Name? The Politics of Labeling in Disability Performance?" In: Rai, Shirin; Milija Gluhovic; Silvija Jestrovic & Michael Seward (eds.) 2021. *The Oxford Handbook of Politics and Performance*. Oxford: Oxford University Press, pp. 531-544. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190863456.013.43.
- HAHN, Harlan. (1988) "The Politics of Physical Differences: Disability and Discrimination." *Journal of Social Issues* 44:1, pp. 39-47. DOI: 10.1111/j.1540-4560.1988.tb02047.x.
- HALL, Kim. (ed.) (2011) *Feminist Disability Studies*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- HOLDERNESS, Graham. (ed.) (1992) *The Politics of Theatre and Drama*. London: MacMillan.
- INGHILLERI, Moira & Loredana Polezzi. (2020) "A Conversation about Translation and Migratio." *Cultus* 13, pp. 24-43.
- JEONG, Areum. (2024) "Performing memory and testimony after a national disaster: the Sewol mothers in *Talking about Her* (2016), *VEGA* (2016), and *His and Her Closet* (2016)." *Studies in Theatre and Performance* 44:2, pp. 286-305.
- KUPPERS, Petra. (2001) "Deconstructing Images: Performing Disability." *Contemporary Theatre Review* 11:3-4, pp. 25-40.
- KUPPERS, Petra. (2005) "Bodies, Hysteria, Pain, Staging the Invisible." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp. 147-162.
- MACQUEEN BLACK, Georgia. (2018) "Why is Disability Art Political?" *National Disability Arts Collection and Archive*. <<https://the-ndaca.org/the-story/why-is-disability-arts-political/>>.
- MAIO, Alessandra Di. (2021) "The Black Mediterranean." *Transition* 132, pp. 34-53.
- MARCUS, Neil. (1996) *Storm Reading*. Direction by Rod Lathim. Performers: Neil Marcus, Matthew Ingersoll & Kathryn Voice. Santa Barbara: Access Theatre Productions. (Unreleased video,

- courtesy of Access Theatre Productions.) <[https://www.youtube.com/watch?v=XVT9eqeiDdc&t=15s&ab\\_channel=PeterMRobertson](https://www.youtube.com/watch?v=XVT9eqeiDdc&t=15s&ab_channel=PeterMRobertson)>.
- METZGER, Melanie. (1999) *Sign Language Interpreting: Deconstructing the Myth of Neutrality*. Washington, D.C: Gallaudet University Press.
- MITCHELL, David & Sharon Snyder. (2000) *Narrative Prosthesis: Disabilities and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MLADENOV, Teodor. (2016) "Disability and social justice." *Disability & Society* 31:9, pp. 1226-1241. DOI: 10.1080/09687599.2016.1256273.
- POLEZZI, Loredana. (2020) "From Substitution to Co-presence: Translation, Memory, Trace and the Visual Practices of Diasporic Italian Artists." In: Burdett, Charles; Loredana Polezzi & Barbara Spadaro (eds.) 2020. *Transcultural Italies, Mobility, Memory and Translation*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 317-340.
- PORCO, Alex. (2014) "Throw Yo' Voice Out: Disability as a Desirable Practice in Hip-Hop Vocal Performance." *Disability Studies Quarterly* 34: 4. DOI: 10.18061/dsq.v34i4.3822.
- O'BRIEN, Sharon. (2011) "Collaborative translation." In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (eds.) 2011. *Handbook of Translation Studies*. Volume 2. Amsterdam: John Benjamins Publisher Company, pp. 17-20.
- O'HAGAN, Minako. (2009) "Evolution of user-generated translation: Fansubs, translation hacking, and crowdsourcing." *The Journal of Translation and Localisation* 1, pp. 94-121.
- SANDHAL, Carrie & Philip Auslander. (2005) "Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies." In: Sandhal, Carrie & Philip Auslander (eds.) 2005. *Bodies in Commotion*. Michigan: University of Michigan, pp.1-12.
- SATI, Someshwar & G.J.V. Prasad. (eds.) (2020). *Disability in Translation. The Indian Experience*. London and New York: Routledge.
- SEVERAL authors (Art to Heart). (n/d) "Our Story." *Art to Heart website*. <<https://arttoheart.ps/our-story/>>.
- SPIŠIAKOVÁ, Eva. (2021). "Disability in Translation." In: SpišIAková, Eva & Šebnem Susam-Saraeva (eds.) 2021. *The Routledge Handbook of Translation and Health*. London and New York: Routledge, pp. 300-313.
- TAVIANO, Stefania. (2007). "Staging Italian Theatre: A Resistant Approach." In: Anderman, Gunilla (ed.) 2007. *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 46-55.

- TAVIANO, Stefania. (2024) "Translating disability towards social justice: Turning representations of persons with disabilities upside DOWN." *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* 23, pp. 210-228. DOI: 10.52034/lans-tts.v23i.789.
- THOMAS, Carol. (2006) "Disability and Gender: Reflections on Theory and Research." *Scandinavian Journal of Disability Research* 8:2-3, pp. 177-185. DOI: 10.1080/15017410600731368.
- TORGOVNICK MAY, Kate. (2014) "Funny in 33 languages: The art of translating Maysoon Zayid's hilarious TED Talk." TedBlog. <<https://blog.ted.com/funny-in-33-languages-the-art-of-translating-maysoon-zayids-hilarious-ted-talk/>>.
- WADE, Cheryl Marie. (2000) *Disability Culture Rap*. Video. <<https://vimeo.com/436877154>>.
- ZAYID, Maisoon. (2013) I got 99 problems... palsy is just one. <[https://www.ted.com/talks/maysoon\\_zayid\\_i\\_got\\_99\\_problems\\_palsy\\_is\\_just\\_one/transcript](https://www.ted.com/talks/maysoon_zayid_i_got_99_problems_palsy_is_just_one/transcript)>.
- ZAYID, Maisoon. (2015) *The World is Broken*. <[https://www.youtube.com/watch?v=FM5-DGprLpc&ab\\_channel=TEDxTalks](https://www.youtube.com/watch?v=FM5-DGprLpc&ab_channel=TEDxTalks)>.
- ZAYID, Maisoon. (2023) "Maysoon Zayid talks about life 10 years after famous Ted Talk." Interview by Hannan Adely, The Record, NorthJersey.com. <[https://www.youtube.com/watch?v=sMtKU4leSA8&ab\\_channel=NorthJersey](https://www.youtube.com/watch?v=sMtKU4leSA8&ab_channel=NorthJersey)>.
- ZHOU-LEE, Rohan. (2023) "In war zones, disabled people must fend for themselves", Reckon News. <<https://www.reckon.news/justice/2023/12/perspectives-in-war-zones-disabled-people-must-fend-for-themselves.html>>.

## BIONOTE / NOTA BIOGRAFICA

STEFANIA TAVIANO has been an Associate Professor of English and Translation at the University of Messina since 2002. Her research areas include the spread of English as a Lingua Franca and its impact on professional translation and interpreting, language and translation pedagogy, the role of translation in Hip Hop and art activism, translation and migration, and more recently a translation theory approach to disability. She is also a professional translator and interpreter. She is a member of IATIS Executive Council and president of *Tre Ali Onlus*, an association and centre providing

rehabilitation therapy to children with genetic conditions, such as Down syndrome.

STEFANIA TAVIANO è Professoressa Associata di Linguistica Inglese e Traduzione presso l'Università di Messina dal 2002. I suoi interessi di ricerca comprendono la diffusione dell'inglese come lingua franca e il suo impatto sulla traduzione e l'interpretazione professionale, la didattica della lingua e della traduzione, il ruolo della traduzione nell'Hip Hop e nell'attivismo artistico, la traduzione e la migrazione e di recente un approccio traduttivo alla disabilità. È anche traduttrice e interprete professionista, oltre ad essere membro del Consiglio Direttivo della IATIS e presidente della Treali Onlus, un'associazione e un centro di riabilitazione per bambini con condizioni genetiche, come la sindrome di Down.

Recibido / Received: 31/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.15>

Para citar este artículo / To cite this article:

LUJÁN RUBIO, María; Ana María ROJO LÓPEZ & Marina RAMOS CARO. (2025) "La audiodescripción de danza: un análisis del proceso basado en entrevistas con profesionales". 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. 430-464.

# LA AUDIODESCRIPCIÓN DE DANZA: UN ANÁLISIS DEL PROCESO BASADO EN ENTREVISTAS CON PROFESIONALES<sup>1</sup>

## DANCE AUDIO DESCRIPTION: AN ANALYSIS OF THE PROCESS BASED ON INTERVIEWS WITH PROFESSIONALS

MARÍA LUJÁN RUBIO

[maria.lujanr@um.es](mailto:maria.lujanr@um.es)

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0002-0194-1836>

ANA MARÍA ROJO LÓPEZ

[anarojo@um.es](mailto:anarojo@um.es)

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0002-8868-5694>

MARINA RAMOS CARO

[marinaramos@um.es](mailto:marinaramos@um.es)

Universidad de Murcia

<https://orcid.org/0000-0003-4303-9047>

- 
1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto ADan-ce: La recepción emocional y cognitiva de la audiodescripción de danza contemporánea (Ref. 22028/PI/22) financiado por La Fundación Séneca. Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.



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/>.

## Resumen

La audiodescripción de danza es una modalidad relativamente reciente que continúa en proceso de desarrollo para hacer accesibles las obras coreográficas a personas con discapacidad visual o baja visión. Este estudio sitúa la audiodescripción de danza en el contexto de la investigación en AD y recopila las experiencias de diez audiodescriptoras de distintos países. Su objetivo es conocer y describir en mayor detalle el proceso de audiodescripción de danza, identificar los principales retos, estrategias y recursos adicionales empleados y analizar cómo las prácticas varían o convergen en diferentes contextos internacionales, con el fin de fomentar el avance en la accesibilidad y comprensión de este arte.

**Palabras clave:** Audiodescripción. Danza contemporánea. Audiointroducción. Discapacidad visual. Visita táctil.

## Abstract

Dance audio description is a relatively recent modality that is still being developed to make choreographic works accessible to people with visual impairments or low vision. This study situates dance audio description within the broader field of audio description research and draws on the experiences of ten dance audio describers from different countries. Its purpose is to explore and provide a detailed account of the dance audio description process, to identify the main challenges, strategies, and supplementary resources employed, and to examine how practices diverge or align across different international contexts, with the ultimate aim of advancing accessibility and fostering a deeper understanding of this art form.

**Keywords:** Audio description. Contemporary dance. Audio introduction. Visual disability. Touch tour.

## 1. Introducción

La audiodescripción (en adelante, AD), tal como la define Benecke (2004), es un proceso de traducción sensorial que convierte elementos visuales en elementos lingüísticos sonoros. Está regulado por la norma española UNE 153020 (Varios autores 2005), que lo define como un servicio fundamental de apoyo a la comunicación para personas con discapacidad visual. La AD aprovecha los silencios presentes en cualquier producto audiovisual (película, ópera, obra de teatro, etc.) para añadir una narración descriptiva a la imagen (Benecke 2004).

En el presente artículo, el producto audiovisual es la danza contemporánea. La danza en general es un producto plenamente visual, ya que el mensaje se transmite a través de los movimientos corporales. Por lo tanto, la AD es necesaria para que la audiencia con discapacidad visual pueda comprender el mensaje. Algunos autores como Kleege (2014), Snyder (2010), Fryer (2018b), Ramos Caro (2024) han investigado cómo audiodescribir la danza para que pueda ser entendida por personas sin acceso a la imagen. Estos estudios, aunque centrados en la danza clásica, sirven de base para nuestro estudio.

La danza es una manifestación artística cuya misión esencial es utilizar el movimiento del cuerpo, acompañado de música, como una forma de expresión y de interacción social con fines de entretenimiento o artísticos (García Ruso 1998). Este modo de expresión puede presentar una barrera sensorial para el público con discapacidad visual, pues la danza es un arte visual y sonoro en el que los sentimientos y la trama de la obra se presentan mediante los movimientos corporales. La traducción accesible, y en concreto la AD, desempeña un papel esencial para permitir al público con discapacidad visual acceder a los espectáculos de danza (Verdú Macián 2022). Este tipo de AD presenta retos específicos para el audiodescriptor derivados, entre otros aspectos, de la ausencia de diálogos, el continuo movimiento de los artistas o la superposición de la AD locutada y la música.

El presente trabajo presenta un estudio exploratorio sobre la AD de los espectáculos de danza, con el objetivo de identificar los distintos pasos de la elaboración del guion, los principales retos de este tipo de AD, el tipo de lenguaje empleado y las características básicas de los servicios o recursos adicionales (p.ej., la audiointroducción, las visitas táctiles o los talles previos) que acompañan a la AD de danza y que facilitan su comprensión y accesibilidad. El estudio emplea una metodología cualitativa basada en el análisis de datos recopilados a partir de diez entrevistas realizadas a audiodescriptoras<sup>2</sup> de danza profesionales.

---

2. En este trabajo utilizamos la forma femenina *audiodescriptoras* para referirnos a las profesionales de este ámbito, ya que todas nuestras participantes eran mujeres. Además, esta elección refleja la realidad predominante en el campo de la AD de danza, donde la mayoría de las personas que se dedican a esta actividad son mujeres.

## 2. La audiodescripción de espectáculos en directo

Los espectáculos en vivo (ópera, teatro, danza, etc.) se consideran un material dinámico en directo; por ello, la narración de la AD normalmente se locuta en directo durante la representación de la obra o espectáculo. Además, suele ser una audiodescripción planificada, ya que se elabora un guion previo a la representación (Fryer & Cavallo 2022). En ocasiones, la AD puede ser locutada en semidirecto, es decir, el audiodescriptor lanza la AD pregrabada durante la representación (Castan 2014).

La mayoría de la investigación en accesibilidad de artes escénicas se centra en teatro y ópera (Di Giovanni 2014), con pocos estudios que incluyan la AD de danza (Snyder & Geiger 2022; Kleege 2014; Margolies 2015). Si bien existen algunas directrices y recursos de formación en audiodescripción, estos son limitados, especialmente en el contexto hispanohablante (Fryer & Cavallo 2022; Snyder 2010; Fryer 2018b).

En teatro, se han explorado técnicas experimentales, como la AD de Shakespeare en pentámetro yámbico (Udo & Fels 2010). Para la ópera, Cabeza-Cáceres & Matamala (2008) proponen integrar la descripción visual con la interpretación de música y canto, mientras que Iturregui Gallardo & Permuy Hércules de Solás (2019) sugieren usar audiointroducciones (AI) para ofrecer sinopsis y detalles importantes antes del inicio de la obra. Fryer (2018a) también discute cómo hacer la AD de ópera y danza, destacando la necesidad de decidir cómo y cuándo parafrasear o leer los sobretítulos.

### 2.1. La audiodescripción de danza

La AD en la danza es un campo de investigación emergente que se centra en mejorar la accesibilidad de este arte para personas con discapacidad visual. Diversos estudios han abordado distintos aspectos de la AD en la danza, destacando su importancia, desafíos y metodologías. La AD de danza presenta dificultades específicas que no se adaptan bien a la objetividad exigida por la norma UNE española, dado que este contexto requiere descripciones más creativas y evocadoras para captar la naturaleza artística de las obras. No obstante, un enfoque más creativo puede implicar un mayor esfuerzo cognitivo y emocional, lo que subraya la necesidad de equilibrar normativa y accesibilidad. En este sentido, resulta esencial profundizar en la AD de

danza y desarrollar estrategias más eficaces que permitan armonizar precisión, accesibilidad y apreciación artística.

La danza es un arte principalmente visual. Por ello, la AD es esencial para que el espectador sin acceso a las imágenes pueda comprenderla y disfrutar de la experiencia.

La inclusión de descripciones verbales y visitas táctiles en las presentaciones de danza puede mejorar significativamente el acceso y enriquecer la experiencia para todas las audiencias, promoviendo obras más inclusivas y accesibles.

Uno de los principales desafíos en la AD de danza es determinar qué aspectos deben ser descritos y cómo hacerlo de manera efectiva. El audio-descriptor debe plantearse qué debe decir en el guion de AD y qué omitir, teniendo presente que la AD no esté sobrecargada de detalles innecesarios (Kleege 2014), pues una descripción demasiado detallada puede resultar abrumadora para el oyente, quien se cansará y dejará de prestar atención. Por ello, se recomienda enfocarse en los patrones generales y en los movimientos más significativos (Fryer 2018b y Snyder 2010). Los movimientos deben describirse de manera clara, pero en armonía con la música y la disposición escénica para mejorar la experiencia del público (Bukowski 2021).

En lo que se refiere a métodos y técnicas de AD en Danza, se ha comprobado que el uso de las visitas táctiles mejora la experiencia (Fryer 2018b), pues los asistentes pueden experimentar los movimientos clave del espectáculo. Por otro lado, hay estudios en los que se han incorporado técnicas propias de la AD cinematográfica a la AD de danza, ofreciendo un enfoque interpretativo que incluya la descripción de la espacialización de los cuerpos, la dinámica y el simbolismo del movimiento (Castan 2014) y la importancia de los símiles (Ramos Caro 2024). Del mismo modo, también se ha estudiado si el uso de la herramienta labanotation, un sistema detallado y preciso para registrar y analizar movimientos de danza, puede dar fluidez a la AD. Sin embargo, requiere un exhaustivo trabajo previo antes de la representación para analizar y explicar los pasos con ayuda de la anotación (Verdú Macián 2022).

### 3. El estudio

#### 3.1. Los objetivos

El presente estudio tiene como objetivo central la caracterización de la AD de danza. Este objetivo central se desglosa en cinco objetivos secundarios dirigidos a recopilar información sobre los siguientes aspectos de la AD de danza:

1. El proceso de elaboración del guion.
2. Las dificultades y soluciones implicadas en la AD de danza.
3. El lenguaje empleado.
4. El desarrollo de los elementos adicionales previos a la representación, como las visitas táctiles, los talleres o las audiointroducciones.
5. Otros aspectos relevantes.

#### 3.2. Las participantes

##### 3.2.1. Criterios de selección de la muestra

La muestra de audiodescriptoras se seleccionó por conveniencia, priorizando el acceso a personas con las que se contaba facilidad de contacto. Antes de seleccionar la muestra, se establecieron los siguientes criterios para definir el perfil de las participantes:

1. Que las audiodescriptoras hubieran investigado previamente sobre audiodescripción (AD) en el ámbito de las artes escénicas.
2. Que hubieran realizado al menos una audiodescripción de una obra de artes escénicas.
3. Que estuvieran en activo como audiodescriptoras en el ámbito de las artes escénicas.

Las participantes debían cumplir al menos uno de estos tres criterios para ser incluidas en el estudio. Inicialmente, se contactó a un total de veinte profesionales que cumplieran estas condiciones, pero solo doce respondieron a la invitación y, finalmente, se pudo realizar la entrevista a diez de ellas. Las entrevistas se llevaron a cabo por videollamada debido a la imposibilidad de concertar reuniones presenciales con algunas de las personas contactadas.

Somos conscientes de que una selección de la muestra basada en criterios demográficos hubiera sido más rigurosa y representativa. Sin embargo, al tratarse de un estudio exploratorio y no a gran escala, el objetivo principal no es obtener resultados generalizables, sino realizar un primer acercamiento al tema de la audiodescripción en el ámbito de las artes escénicas.

El estudio siguió el protocolo aprobado por el Comité de Ética de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), y se utilizó su modelo de consentimiento informado para garantizar el cumplimiento de los principios éticos. Las participantes firmaron el consentimiento antes de iniciar las entrevistas, tras haber leído el documento correspondiente. Todas dieron su consentimiento para ser entrevistadas y citadas en este trabajo.

### 3.2.2. Descripción demográfica de la muestra

Como ya se ha indicado, la muestra final estuvo compuesta por 10 mujeres, con una edad media de 40 años, provenientes de diferentes países y con distintos idiomas maternos, todas vinculadas profesionalmente al ámbito de la AD y la danza. Cinco eran hablantes nativas de español, tres eran nativas de francés y dos eran hablantes de neerlandés. Esta diversidad permitió recoger perspectivas tanto de países donde la audiodescripción tiene una trayectoria consolidada como de contextos con enfoques emergentes en el ámbito de las artes escénicas. En cuanto a sus profesiones, las participantes incluían audiodescriptoras, traductoras, investigadoras y bailarinas profesionales. Algunas combinaban varias de estas actividades.

A continuación, presentamos una breve descripción demográfica de cada una de las participantes por nacionalidad y perfil profesional. Aunque las participantes otorgaron su consentimiento para grabar las entrevistas y autorizaron la publicación de sus nombres, hemos optado por anonimizar sus identidades para preservar su privacidad y también la de quienes no respondieron o no participaron finalmente en el estudio. Este enfoque garantiza la confidencialidad y evita cualquier posible asociación directa que pueda comprometer su entorno profesional:

Participante 1	
Nacionalidad:	Española
Lengua de trabajo:	Español
Formación:	Traducción e Interpretación (Universidad de Valencia).
Profesión:	Bailarina profesional y formadora en accesibilidad en danza.
Experiencia:	<i>Trabaja en Arnhem (Holanda) como guía en un programa para alumnos interesados en la accesibilidad en danza. Investigó cómo preparar y realizar una AD de danza contemporánea, trabajando con su propia coreografía, Minerva.</i>
Participante 2	
Nacionalidad:	Española
Lengua de trabajo:	Español
Formación:	Traducción e Interpretación (Universidad de Granada), Máster en Traducción Profesional y Accesibilidad.
Profesión:	Audiodescriptora e investigadora.
Experiencia:	Colaboró con el grupo TRACCE y realizó prácticas en Kaleidoscope, participando en más de 20 visitas culturales accesibles, especialmente para personas ciegas o con baja visión afiliadas a la ONCE. Su tesis doctoral se centró en la audiodescripción museística. Colabora con la compañía de danza Vinculados, realizando AD de danza.
Participante 3	
Nacionalidad:	Española
Lengua de trabajo:	Español
Formación:	Traducción e Interpretación (Universidad de Granada), Máster en Lengua Inglesa, cursos de accesibilidad.
Profesión:	Investigadora y creadora de LTRIUM, un laboratorio de traducción inclusiva.
Experiencia:	Su tesis doctoral se centra en la recepción de la AD. Desde 2020, lidera proyectos de accesibilidad en espectáculos en la Región de Murcia y actualmente investiga sobre danza contemporánea.
Participante 4	
Nacionalidad:	Española

Lengua de trabajo:	Español
Formación:	Máster en Audiodescripción y Subtitulación (Universidad de Granada).
Profesión:	Audiodescriptora y organizadora de festivales de danza inclusiva.
Experiencia:	Comenzó investigando sobre AD de danza tras su máster. Desde 2010, realiza guiones de AD para teatro y danza contemporánea, y desde 2017 organiza festivales de danza inclusiva en Zaragoza.
Participante 5	
Nacionalidad:	Española
Lengua de trabajo:	Español
Formación:	Traducción e Interpretación (Universidad Complutense de Madrid), Máster en Traducción Audiovisual (UAB).
Profesión:	Audiodescriptora, subtituladora y directora de contenidos en Teatro Accesible.
Experiencia:	Ha trabajado en más de 500 representaciones accesibles en España y realiza visitas táctiles (touch tours). Es habitual en proyectos de AD y subtitulación en cine, televisión y teatro.
Participante 6	
Nacionalidad:	Francesa
Lengua de trabajo:	Francés
Formación:	Antropología.
Profesión:	Bailarina profesional y audiodescriptora.
Experiencia:	Formada en AD a través de la asociación Accès Culture, donde ahora dirige la especialidad de danza. Audiodescribió su primer ballet, Romeo y Julieta, y actualmente trabaja en el Teatro Nacional de Chaillot, centrándose en la danza clásica.
Participante 7	
Nacionalidad:	Canadiense
Lengua de trabajo:	Francés
Formación:	Formación en AD con Valérie Castan (Francia).
Profesión:	Bailarina profesional, coreógrafa e investigadora.

Experiencia:	Reside en Montreal, donde forma a futuros audiodescriptores de danza en Danse-cité. Lidera proyectos de danza con AD.
Participante 8	
Nacionalidad:	Canadiense
Lengua de trabajo:	Francés
Formación:	Teatro e Historia del Arte con especialización en interpretación especializada (MA, Goldsmiths College, Reino Unido).
Profesión:	Audiodescriptora y mediadora cultural.
Experiencia:	Trabaja en espectáculos en vivo y televisión, impartiendo talleres sobre movimiento, narración y artes visuales en Montreal, Quebec y Londres.
Participante 9	
Nacionalidad:	Belga
Lengua de trabajo:	Neerlandés
Formación:	Máster en Literatura y Lingüística (Inglés), Máster en Traducción (Inglés-Francés, Universidad de Amberes).
Profesión:	Audiodescriptora freelance e investigadora.
Experiencia:	Comenzó su carrera en AD a través de su tesis doctoral sobre ópera, que amplió a la AD de danza, describiendo escenas de baile en óperas.
Participante 10	
Nacionalidad:	Belga
Lengua de trabajo:	Neerlandés
Formación:	Doctorado en Estudios de Traducción.
Profesión:	Profesora titular en traducción audiovisual y accesibilidad.
Experiencia:	Dirige el OPEN Expertise Center for Accessible Media and Culture. Su investigación aborda aspectos lingüísticos y multimodales de la AD y herramientas de traducción asistida.

Tabla 1. Muestra de participantes.

En resumen, la muestra está compuesta por diez mujeres con perfiles diversos y experiencia en AD y accesibilidad en danza y artes escénicas. Siete son españolas, dos belgas y una francesa, con lenguas de trabajo que incluyen español, francés y neerlandés. Su formación abarca Traducción e Interpretación, Antropología, Literatura y Lingüística, así como doctorados y másteres en Traducción y Audiodescripción. Ocupan roles como audiodescriptoras, bailarinas profesionales, investigadoras, coreógrafas y organizadoras de festivales de danza inclusiva. Su experiencia incluye la creación de AD para espectáculos en vivo, televisión y museos, formación de futuros audiodescriptores y liderazgo en proyectos de accesibilidad cultural. Destacan iniciativas innovadoras, como laboratorios inclusivos, festivales de danza accesible y roles destacados en instituciones como el Teatro Nacional de Chaillot y el OPEN Expertise Center.

### 3.3. *Los materiales: la entrevista*

Para recabar la información se diseñó una entrevista semiestructurada en dos grandes bloques, introducidos por una pregunta inicial (P1) sobre la experiencia de la persona entrevistada en el ámbito de la AD y, en concreto, de la AD de danza. El primer bloque incluía cinco preguntas (P2-P6) dirigidas a recopilar información sobre el proceso de elaboración de AD, en concreto, sobre los distintos pasos del proceso (P2), las dificultades para reproducir las imágenes (P3) y las posibles soluciones (P4), el lenguaje empleado (P5) y los aspectos clave que se deben tener en cuenta (P6). El segundo bloque consistía en cuatro preguntas (P7-P10) centradas en recoger información sobre tres elementos adicionales a la AD y previos a la representación, en concreto sobre las visitas táctiles (P7), los talleres previos (P8) y las audiointroducciones (P9). La entrevista concluía con una pregunta final abierta en la que se invitaba a las entrevistadas a que aportaran datos que consideraban relevantes y no se hubieran tratado en ninguna de las preguntas.

A continuación, se incluye el listado de las distintas preguntas:

1. ¿Cuál es su experiencia en la AD de danza?
2. ¿Qué pasos sigue usted a la hora de elaborar el guion de AD?
3. ¿Qué dificultades puede encontrar un audiodescriptor de danza a la hora de reproducir el discurso visual?

4. ¿Cómo se podrían solucionar?
5. ¿Qué lenguaje utiliza en la audiodescripción de danza?
6. ¿Qué es lo más importante para tener en cuenta en la AD de danza?
7. ¿Tiene experiencia en visitas táctiles previas a la representación? Si es así, ¿podría describir el desarrollo de estas sesiones?
8. ¿Tiene experiencia en talleres previos a la representación? Si es así, ¿podría describir el desarrollo de estos talleres?
9. ¿Tiene experiencia en audiointroducciones previas a la representación? Si es así, ¿podría decirnos qué retos plantea la AI a la hora de su elaboración y qué información debe de incluir?
10. ¿Hay algo más que quiera compartir con nosotros?

### 3.4. El procedimiento

El presente estudio utiliza una metodología cualitativa basada en entrevistas con especialistas para recoger y contrastar sus experiencias (Rojo López 2013).

Entre septiembre de 2022 y enero de 2023, se contactó a un total de 18 audiodescriptoras y 2 audiodescriptores a través de redes sociales (como Facebook e Instagram) y correo electrónico. Algunas de las primeras audiodescriptoras entrevistadas nos facilitaron nuevos contactos de colegas, ampliando así la red de participantes. Finalmente, durante enero de 2023, se llevaron a cabo entrevistas con 10 audiodescriptoras que habían realizado AD de danza en alguna ocasión.

Las entrevistas se realizaron por videollamada a través de Microsoft Teams, garantizando la flexibilidad y accesibilidad de las sesiones. Antes de cada entrevista, se leyó el consentimiento informado, de acuerdo con los requisitos del Comité de Ética de la Universidad Autónoma de Barcelona. Las participantes otorgaron su consentimiento para grabar las entrevistas con el objetivo de transcribirlas posteriormente en el idioma original de las mismas. Además, las diez participantes autorizaron la publicación de sus nombres en este estudio.

### 3.5. *El análisis de resultados*

Las entrevistas exploraron experiencias en España, Bélgica, Francia y Canadá, lo que permitió comparar diferencias en la metodología y planificación de la AD de danza entre estos países. Una vez recopiladas y transcritas las respuestas, los datos se introdujeron en Taguette, un programa para el análisis de datos cualitativos. En Taguette, las transcripciones fueron clasificadas por etiquetas con el fin de facilitar el análisis y organizar la información en diferentes categorías:

1. GAD: Información relacionada con el proceso de elaboración del guion de AD.
2. Dificultades: Dificultades encontradas al audiodescribir danza y las soluciones implementadas.
3. Lenguaje: Terminología y lenguaje específico utilizados en la AD de danza.
4. Aspectos relevantes: Elementos clave a considerar al audiodescribir danza.
5. Visitas táctiles: Contenido y desarrollo de las visitas táctiles, incluyendo su relevancia para la accesibilidad.
6. Talleres de danza: Información sobre los talleres previos a las representaciones.
7. Audiointroducciones (AI): Contenido y desarrollo de las AI como complemento de la AD.
8. Información complementaria: Otros aspectos relacionados con la elaboración de la AD de danza.

Tras clasificar los datos en estas categorías, se analizaron y compararon con el objetivo de responder a los cinco objetivos principales de la investigación. Este enfoque permitió profundizar en las diferencias culturales y metodológicas en la AD de danza, destacando prácticas y recursos relevantes como los métodos de trabajo (AD en directo o a partir de grabaciones), el uso de programas específicos, el papel de las audiointroducciones y las estrategias adicionales como talleres y visitas táctiles.

### 3.5.1. El proceso de elaboración y locución del guion de AD

El proceso de elaboración y locución de la AD en danza comparte similitudes con otras artes escénicas, como el teatro y la ópera, pero presenta diferencias significativas debido a la naturaleza visual y dinámica de la danza. A continuación, se detalla este proceso y sus particularidades:

Las entrevistadas describieron un proceso general similar que incluye los siguientes pasos:

1. Visualización de la obra: todas las audiodescriptoras comienzan visualizando la obra, ya sea a través de vídeos de ensayos o asistiendo a los ensayos generales. En algunos casos, reciben un archivo de vídeo de un ensayo inicial sin iluminación, vestuario ni efectos finales, lo que limita la comprensión total del montaje.
2. Elaboración de un primer borrador: basándose en esta visualización, se redacta una primera versión del guion de AD. Este borrador suele enfocarse en identificar los momentos clave y las transiciones importantes entre escenas.
3. Revisión y ajuste del borrador: un mes antes del estreno, el audiodescriptor suele asistir a los ensayos generales para afinar el guion y ajustarlo al montaje final. Esto permite incluir detalles como la iluminación, el vestuario y los efectos visuales. En obras que están de gira, el acceso puede limitarse a vídeos del montaje final sin asistencia presencial, o con una asistencia presencial muy limitada a las horas previas a la representación.
4. Prueba locutada del guion: antes de su aplicación, el guion se prueba con una persona voluntaria con discapacidad visual. Esto garantiza que la AD sea comprensible y eficaz. En muchos casos, el director del montaje también colabora revisando el guion para asegurar que la AD refleje la intención artística original.

#### 3.5.1.1. Las diferencias con otras artes escénicas

En la danza, el audiodescriptor debe adoptar una estrategia que alterne entre una visión global y un enfoque en los detalles importantes. Esta habilidad es crucial para captar la esencia de la coreografía y sus particularidades. En comparación con el teatro o la ópera, donde el guion suele centrarse en

los diálogos o elementos narrativos, en la danza el foco está en describir los movimientos, las formaciones espaciales y los cambios visuales en el escenario (Fryer 2018a).

Dos aspectos centrales en la AD de danza son la improvisación en directo y la colaboración artística:

- Improvisación en directo: En las piezas contemporáneas que incluyen elementos de improvisación, el guion de la AD debe ser flexible, priorizando la identificación de patrones interpretativos sobre la descripción de acciones fijas
- Colaboración artística: Aunque la colaboración con el equipo artístico es importante en todas las artes escénicas, en la danza resulta esencial para captar la intención del coreógrafo. La colaboración con el equipo artístico es crucial en todas las artes escénicas, pero en la danza es especialmente relevante para transmitir la intención del coreógrafo. En este sentido, sería ideal que la AD se integre en la producción del espectáculo desde sus primeras etapas, aplicando los principios del diseño universal, tal y como sugiere Romero-Fresco (2013) para el cine y siguiendo la idea de Patiniotaki (2022) de desarrollar una AD de danza más integrada y artística.

### 3.5.1.2. La grabación y la locución de la AD

La grabación y la locución del guion presentan las siguientes variaciones según el país y los recursos disponibles:

- La grabación con software especializado: en Francia, la compañía Accès Culture ha desarrollado un software específico para AD en danza y teatro. Este programa permite que el audiodescriptor grabe su voz mientras visualiza el vídeo, cronometrando la velocidad de lectura. Durante la representación, la grabación se reproduce en segmentos sincronizados con la obra. En caso de improvisaciones o cambios en directo, el audiodescriptor interviene en tiempo real mediante microfónica, ajustando la AD al momento.
- La locución en directo desde cabina: en otros contextos, como en España, la locución del guion se realiza en directo desde una cabina. Esto permite adaptarse a posibles variaciones en la representación.

Algunos programas de reconocimiento de voz pueden usarse para transcribir el guion, pero la interpretación final se realiza manualmente.

- El uso de voces sintéticas: en algunos teatros españoles, como los que trabajan con la empresa Aptent, se emplea voz sintética pregrabada. Esta técnica es más común en teatro, pero en danza sigue siendo limitada debido a la necesidad de flexibilidad y ajuste en tiempo real.

### 3.5.1.3. Los aspectos clave en la elaboración de AD de danza

A continuación, se señalan tres aspectos fundamentales en la elaboración de la AD de danza:

- La importancia de ir de lo general al detalle: El audiodescriptor debe decidir cuándo centrarse en una imagen general del escenario y cuándo destacar detalles significativos, como un gesto o una interacción específica entre los intérpretes. Este enfoque es menos habitual en teatro o ópera, donde los diálogos y la narrativa estructuran la AD.
- La necesidad de colaboración estrecha: La interacción con el equipo artístico, especialmente el coreógrafo, es indispensable para reflejar las intenciones emocionales y narrativas de la coreografía.
- La relevancia de la revisión con voluntarios: La prueba final con personas con discapacidad visual es una práctica clave para garantizar la accesibilidad, aunque no siempre es estándar en otras artes escénicas.

### 3.5.2. Dificultades y soluciones en la AD de danza

La audiodescripción de danza afronta desafíos específicos debido a su naturaleza abstracta y multimodal. A continuación, se detallan las principales dificultades identificadas en las entrevistas, junto con las soluciones propuestas para abordarlas:

#### 1. La transmisión de movimientos abstractos

Dificultad:

Los movimientos abstractos de la danza son complejos de describir, especialmente debido a las diferencias interlingüísticas y culturales en la expresión

de eventos de movimiento. Mientras que algunos términos especializados, como *plié* o *relevé*, pueden ser suficientes en un idioma, en otros se requiere el uso de descripciones detalladas, símiles o metáforas (e.g., “los talones se rozan formando una ‘uve’; flexiona las rodillas como si un hilo invisible tirara de ellas hacia la tierra”).

Soluciones:

- El uso de terminología técnica combinada con descripciones visuales claras, según las necesidades del público.
- La organización de talleres previos a las representaciones para que los asistentes experimenten físicamente los movimientos descritos, facilitando así su comprensión durante el espectáculo.
- La capacitación de los audiodescriptores en las particularidades lingüísticas y culturales de la danza.

## 2. La limitación de tiempo

Dificultad:

El tiempo disponible para describir es limitado, especialmente en piezas contemporáneas grupales donde cada bailarín realiza movimientos distintos simultáneamente. Esto dificulta la cobertura de todos los elementos importantes, obligando al audiodescriptor a seleccionar cuidadosamente qué describir.

Soluciones:

- La priorización de los movimientos más relevantes para la narrativa o la estética general de la pieza.
- La coordinación de la descripción con las pausas y la música, asegurando un equilibrio entre descripción y silencio para no saturar al oyente.
- El empleo de estrategias de síntesis lingüística, como el uso de términos técnicos o metáforas, para describir más en menos tiempo.

## 3. La subjetividad en la interpretación

Dificultad:

La danza es un arte “predominantemente abstracto y cada espectador puede interpretar su mensaje de manera diferente. El audiodescriptor, como primer

espectador, debe transmitir una imagen mental que permita al público construir su propia interpretación.

Soluciones:

- La necesidad de comprender profundamente la pieza y su mensaje antes de realizar la audiodescripción.
- La colaboración con los coreógrafos o directores artísticos para identificar los elementos simbólicos clave de la coreografía.
- El desarrollo de una narrativa descriptiva que respete la ambigüedad inherente de la danza, dejando espacio para la interpretación del público.

#### 4. La escasa familiaridad del público

Dificultad:

Muchos usuarios de audiodescripción no están familiarizados con los espectáculos de danza, lo que dificulta la creación de imágenes mentales de los movimientos descritos.

Soluciones:

- Implementar talleres de danza previos a las funciones, donde los asistentes puedan experimentar los movimientos descritos y familiarizarse con el vocabulario técnico.
- Proveer materiales de apoyo, como guías o explicaciones breves, que preparen a los usuarios para disfrutar de la experiencia.

#### 5. La novedad del ámbito

Dificultad:

La audiodescripción de danza es un campo emergente, con pocos estándares establecidos y desafíos únicos, como la adaptación a la multimodalidad de la obra o su similitud con la descripción de arte abstracto.

Soluciones:

- Fomentar la formación de audiodescriptores en danza, incluyendo técnicas específicas para este tipo de espectáculos.
- Crear guías y estándares que ayuden a establecer prácticas consistentes.

- Explorar colaboraciones interdisciplinarias con especialistas en música, arte visual y teatro para enriquecer las descripciones.

## 6. El uso de la voz como herramienta estilística

### Dificultad:

De acuerdo con las audiodescriptoras, la voz del audiodescriptor debe reflejar la estética y el ritmo de la danza, utilizando entonación, emoción y ritmo para complementar la música y la atmósfera de la pieza.

### Soluciones:

- Entrenar a los audiodescriptores en técnicas vocales y estilísticas que les permitan adaptar su voz a las necesidades específicas de cada obra.
- Sincronizar la narración con la música y el ritmo de la coreografía, asegurando que las pausas y el flujo vocal se alineen con la experiencia visual y auditiva del espectáculo.

La audiodescripción de danza combina desafíos técnicos, lingüísticos y creativos, pero también ofrece oportunidades para explorar nuevas formas de accesibilidad. Mediante la formación adecuada, la implementación de talleres previos y el desarrollo de estándares específicos, es posible superar estas dificultades y garantizar que la danza sea una experiencia enriquecedora para todos los públicos.

### 3.5.3. Lenguaje utilizado por las audiodescriptoras de danza

La elección del lenguaje y su adaptación al ritmo y la atmósfera de la música son aspectos cruciales en la AD de danza, ya que influyen directamente en la comprensión y disfrute de la coreografía por parte del público. El lenguaje empleado varía entre dos enfoques principales: el uso de terminología técnica y el lenguaje poético. Ambos tienen ventajas y retos, y su elección suele depender del contexto y las necesidades del público.

En relación al lenguaje técnico, algunas audiodescriptoras prefieren emplear terminología especializada, como *plié*, *rond de jambe* o *cambré*, por su precisión y agilidad. Sin embargo, para que esta terminología sea accesible, es esencial organizar talleres previos a las representaciones en lo que los

asistentes puedan experimentar los movimientos en su propio cuerpo. Este enfoque permite describir los movimientos de forma concisa, facilitando un seguimiento fluido del hilo narrativo de la pieza.

En lo que respecta al lenguaje poético, el uso de un lenguaje más evocador, basado en metáforas y símiles, permite transmitir imágenes y sensaciones asociadas a la danza, en lugar de limitarse a describir movimientos técnicos. Este enfoque es especialmente útil en obras abstractas o contemporáneas, donde el simbolismo juega un papel central. Recursos como la aliteración, la repetición y la sincronización del lenguaje con la música son fundamentales para crear una experiencia inmersiva. Por ejemplo, en obras con mucho dinamismo, se emplean verbos en cascada para reflejar la continuidad del movimiento.

Aunque la norma UNE enfatiza la necesidad de objetividad y accesibilidad en la audiodescripción, lo que parece estar en tensión con el enfoque evocador del lenguaje poético, en ámbitos artísticos como la danza este enfoque resulta necesario. La danza, especialmente en estilos abstractos o contemporáneos, es un arte profundamente simbólico y emocional, en el que las características técnicas de los movimientos no siempre son suficientes para capturar su significado y atmósfera. El uso de metáforas, símiles y otros recursos estilísticos no debe entenderse como una ruptura con la objetividad, sino como una forma de reflejar la esencia y estética de la obra de manera fiel. De hecho, en contextos donde el simbolismo y la emoción son fundamentales, adherirse estrictamente a un enfoque técnico podría limitar la capacidad de la audiodescripción para transmitir la experiencia completa al público. Por ello, es importante considerar que en la danza la objetividad debe reinterpretarse como la capacidad de representar con fidelidad no solo los movimientos visibles, sino también las sensaciones, emociones y ritmos que la coreografía busca evocar.

### 3.6. Elementos adicionales

#### 3.6.1. La visita táctil

La visita táctil es una actividad complementaria que puede servir para enriquecer la experiencia de personas con discapacidad visual en los espectáculos de danza. Sin embargo, entre nuestras entrevistadas solo seis de las

audiodescriptoras han participado en estas visitas. Según sus testimonios, esta actividad permite a los asistentes familiarizarse con el espacio escénico, tocar vestuario y elementos de la escenografía, así como interactuar con el equipo artístico y técnico del montaje.

Las experiencias compartidas destacan que uno de los aspectos que más interesan a los asistentes es la descripción física de los bailarines. Los participantes suelen preguntar por características como la musculatura, la estatura, el tipo de cabello (si lo llevan suelto o recogido) y otros detalles relacionados con su apariencia. Una de las participantes señaló que “la danza es como un deporte en el que el cuerpo importa”, y los espectadores desean conocer cómo son físicamente los intérpretes.

En Francia, estas visitas suelen durar entre 30 y 40 minutos y tienen lugar poco antes de la representación, ya sea una hora antes o durante la mañana del espectáculo. Durante estas sesiones, los asistentes tienen la oportunidad de tocar el decorado, el vestuario y el atrezzo, además de conocer personalmente a los bailarines. Esto último es particularmente relevante, ya que, durante la audiodescripción posterior, los bailarines suelen ser identificados por sus nombres, lo que refuerza la conexión entre el público y la obra. Además, se explica la iluminación que se utilizará en el espectáculo, un aspecto importante para aquellos asistentes que tienen resto visual o conservan recuerdos de cómo es la luz.

Aunque la estructura de la visita se adapta a las características de cada montaje, la experiencia de las audiodescriptoras sugiere que puede dividirse en cuatro pasos principales:

1. La exploración del espacio escénico: la visita comienza con un recorrido por el teatro y la sala de representación. Se explican las dimensiones del espacio, incluyendo el patio de butacas, el anfiteatro, las gradas y el escenario. Este primer paso ayuda a los asistentes a situarse en el entorno en el que se desarrollará la obra.
2. La presentación del cuerpo de danza: a continuación, se presenta a los bailarines principales. Aunque no siempre es posible contar con la presencia de todo el elenco, cuando los bailarines asisten suelen describirse a sí mismos. En casos en los que no es viable su

participación, se utilizan alternativas como muñecos vestidos con el vestuario de la obra o descripciones detalladas.

3. La descripción del vestuario y el atrezzo: en este paso, los asistentes tienen la oportunidad de tocar el vestuario y percibir las texturas y dimensiones reales de las prendas. Si no se dispone del vestuario completo, se utilizan fragmentos de tela o modelos en miniatura. Con el atrezzo, se sigue un proceso similar: se prioriza aquello que sea más relevante para la obra, utilizando maquetas si el mobiliario real no está disponible.
4. La presentación de elementos escenográficos: en montajes donde no se permite realizar una visita táctil completa, las expertas sugieren soluciones como la recreación en maqueta del espacio escénico y el mobiliario. Estas maquetas también son útiles para presentar los elementos más importantes de la escenografía a quienes no hayan podido asistir a la visita. Por lo general, las maquetas se colocan a la entrada del teatro y se acompañan de una breve audiodescripción inicial para orientar a los asistentes antes del espectáculo.

En todas las experiencias descritas, las visitas táctiles han demostrado ser una herramienta valiosa para mejorar la accesibilidad de los espectáculos de danza, al permitir que las personas con discapacidad visual se involucren de manera más directa y significativa con la obra. Sin embargo, la realización de estas visitas depende de las características del montaje y de las políticas del teatro o del director, lo que puede limitar su implementación.

### 3.6.2. *Los talleres de danza*

Los talleres de danza para personas con discapacidad visual son más habituales en algunos países que en otros, dependiendo de la tradición en accesibilidad cultural y la disponibilidad de recursos. Francia se ha consolidado como un referente en esta práctica, con una oferta regular de talleres inclusivos y cursos para formar a profesionales en su organización. En España, aunque estos talleres son menos frecuentes, las audiodescriptoras entrevistadas han tenido la oportunidad de asistir o conocer cómo se desarrollan, lo que les

ha permitido valorar su utilidad para enriquecer la experiencia del público y facilitar la comprensión de las audiodescripciones.

En estos talleres, los participantes aprenden algunos de los movimientos clave del montaje. Esto puede realizarse de dos formas: o bien los asistentes ejecutan los movimientos por sí mismos, o los bailarines mantienen posturas estáticas mientras los participantes exploran las figuras con las manos. Durante esta exploración, el equipo técnico contextualiza cada movimiento, explicando en qué momento del montaje se integra. Esta experiencia es extremadamente valiosa, ya que proporciona a los asistentes una comprensión táctil de los movimientos, lo que les ayuda a visualizarse en la escena durante la audiodescripción. Así, la AD se enriquece al permitir que el oyente se identifique con los movimientos y los relacione con las sensaciones experimentadas en el taller.

Además, los talleres facilitan el uso de terminología técnica especializada, como *plié* o *retiré*, en las audiodescripciones. Este vocabulario permite descripciones más concisas y fluidas, dejando más espacio para que los oyentes disfruten de la música o las pausas contemplativas del montaje.

En Francia, estos talleres abarcan géneros de danza muy variados, como africana, hip hop, clásica o contemporánea. Su estructura combina descripciones objetivas con metáforas para explicar las figuras corporales. Posteriormente, los participantes las reproducen por sí mismos. Si tienen dificultades, los bailarines o los acompañantes de los asistentes ofrecen apoyo directo, permitiendo que los participantes toquen las posturas con las manos. En el caso de movimientos continuos, los bailarines adoptan sucesivas figuras que forman parte de una secuencia dinámica, mientras los asistentes las exploran táctilmente, comprendiendo cómo se encadenan en un flujo continuo.

Cuando los asistentes no pueden participar en los talleres previos, se implementan soluciones alternativas para garantizar una experiencia más inclusiva. Por ejemplo, se han utilizado muñecos que representan las figuras corporales, permitiendo que los participantes los toquen antes de la función para familiarizarse con los movimientos y la terminología. En otros casos, las audiodescripciones realizadas en directo incluyen explicaciones más detalladas para suplir la falta de interacción previa.

En cuanto a las diferencias entre los talleres de danza y las visitas táctiles descritas en el apartado anterior, aunque ambos servicios comparten el objetivo de mejorar la accesibilidad de los espectáculos, sus enfoques y objetivos son significativamente distintos. Los talleres de danza se configuran como clases prácticas en las que los asistentes tienen la oportunidad de experimentar los movimientos de la coreografía, proporcionando una vivencia directa que, como señala Castan (2014), favorece la comprensión y el disfrute de los espectáculos.

Por otro lado, las visitas táctiles están diseñadas para que los asistentes exploren el entorno escénico, incluyendo decorados, vestuario y mobiliario, pero sin involucrarse en la realización de los movimientos de danza. Estas visitas se enfocan más en contextualizar el espacio y los elementos físicos de la obra. Aunque en algunos casos los talleres pueden integrarse dentro de una visita táctil, cada actividad tiene propósitos y metodologías diferentes que, en conjunto, enriquecen la experiencia del público desde perspectivas complementarias.

### 3.6.3. *Las audiointroducciones*

Las audiointroducciones (AI) son fundamentales para facilitar la comprensión de las AD en espectáculos de danza. Según las entrevistadas, el primer paso en su elaboración es dialogar con la compañía artística para definir qué contenido debe incluirse. Por lo general, las AI comienzan con una introducción sobre el espacio escénico y continúan con la descripción de aspectos clave como la sinopsis, el vestuario, los personajes y la fisionomía de los intérpretes.

Las participantes destacan que las AI son incluso más importantes que la AD, ya que proporcionan a las personas con discapacidad visual una herramienta previa que les permite situarse en la obra antes de que comience. Estas introducciones deben incluir información esencial, como el número aproximado de personas en escena, la distribución del espacio y, en caso de que existan proyecciones de fondo, detalles sobre estas.

Las entrevistas realizadas con las audiodescriptoras han proporcionado información clave sobre tres aspectos esenciales de las AIs: el contenido, las estrategias empleadas y su función.

En lo que se refiere al contenido específico de las AI, se destaca que, comparadas con las AI empleadas en teatro o cine (p.ej., Matamala 2019), las de danza requieren incluir información similar sobre el contexto, la ambientación y el vestuario, pero con ciertos añadidos específicos. En el caso de la danza, es crucial detallar aspectos como si los bailarines van a hablar en algún momento del espectáculo y, cuando sea posible, describir su apariencia física. Este último punto es relevante porque, a menudo, los bailarines no tienen nombres específicos en la narrativa y son referenciados mediante descripciones visuales como “el rubio alto” o “la morena alta”. Si bien esta información puede presentarse durante la visita táctil, también debe integrarse en la AI para quienes no puedan asistir a dicha visita.

No obstante, hay casos en los que no es posible describir físicamente a los bailarines, por ejemplo, cuando no se cuenta con su autorización. Esto ocurre especialmente en montajes de danza inclusiva donde algunos intérpretes tienen discapacidades y prefieren no revelarlas. En estos casos, las audiodescriptoras optan por una descripción general que mencione la inclusión de bailarines con y sin discapacidad, pero sin especificar detalles individuales.

Otro aspecto importante se refiere a las estrategias para llevar a cabo una buena AI. Todas las participantes coinciden en que una buena AI requiere encontrar un estilo de descripción que se adapte a las características de la obra. Esto implica mencionar los retos específicos del montaje, explicar cómo se ha diseñado la audiodescripción y orientar al oyente para que disfrute mejor de la experiencia. Además, el texto debe ser lo suficientemente flexible como para responder a variables logísticas, como el momento en que el público accede a la sala, la posibilidad de proporcionar programas de mano en braille, o si los asistentes con discapacidad visual podrán explorar el espacio antes de la llegada del público general.

Por otro lado, la AI debe someterse a una revisión final por parte del director del montaje, quien verificará que la información sea precisa y que no se desvele la trama, preservando la experiencia narrativa para todos los espectadores.

Por último, es importante tener en cuenta la función de la AI. La AI es un texto clave que, antes del espectáculo, proporciona información visual y contextual esencial. Esta debe incluir descripciones detalladas del vestuario,

el espacio escénico, la iluminación, la utilería y cualquier otro dato relevante para comprender la obra, sin desvelar elementos que puedan comprometer la sorpresa o las emociones compartidas del público. Su elaboración es un proceso que requiere considerar múltiples parámetros, pero su correcta implementación garantiza una experiencia accesible e inclusiva para el espectador con discapacidad visual.

### 3.7. Aspectos más relevantes a la hora de audiodescribir la danza

Las entrevistas realizadas con las audiodescriptoras han permitido identificar tres aspectos clave que deben considerarse para garantizar una AD efectiva en espectáculos de danza. Estas aportaciones destacan la importancia de comprender profundamente la obra, adaptarse a las características del público y combinar recursos que faciliten una experiencia multisensorial:

En relación a la comprensión y la toma de decisiones, todas las participantes coinciden en que lo más importante es que se comprenda la obra en su totalidad antes de elaborar el guion. Es fundamental tener claro qué se quiere transmitir y cómo hacerlo, de manera que la persona que escuche la AD pueda imaginar y crear su propia representación mental de la pieza. Este proceso está intrínsecamente relacionado con la toma de decisiones, ya que se debe seleccionar cuidadosamente qué aspectos visuales describir y cuáles omitir. Por ejemplo, en una coreografía grupal donde cada bailarín realiza movimientos diferentes, la audiodescriptora debe decidir qué elementos destacar para no sobrecargar al oyente con exceso de información.

Además, las entrevistas han revelado que la atención del público con discapacidad visual tiende a disminuir después de unos quince minutos. Por ello, es esencial incluir momentos de pausa en la AD para permitir que el oyente se relaje, escuche la música y recupere la concentración. Estos silencios estratégicos no solo favorecen la atención, sino que también enriquecen la experiencia sensorial del espectáculo.

La adaptación al público objetivo es otro aspecto crucial. Es necesario asegurarse de que los espectadores con discapacidad visual reciban la misma información que los espectadores videntes, pero a través del canal auditivo. Esto implica conocer profundamente la obra y respetar tanto las sutilezas del mensaje como los ritmos de la coreografía. Además, sería útil tener en cuenta

el bagaje cultural de los espectadores para ajustar el lenguaje utilizado. Por ejemplo, el uso de terminología técnica puede hacer la AD más fluida, permitiendo incluir más pausas para disfrutar de la música.

Por último, no debemos olvidar que la danza implica una experiencia multisensorial. Para que la experiencia de la danza sea realmente significativa, las participantes sugieren que la AD debería ir acompañada de elementos multisensoriales siempre que sea posible. Esto incluye permitir que los asistentes con discapacidad visual experimenten físicamente algunos movimientos, toquen las texturas del vestuario y el atrezzo, y reciban tanto las sensaciones de la música como la descripción de la imagen que se genera en el escenario. Estas experiencias previas no solo complementan la AD, sino que también potencian la conexión emocional y cognitiva del público con la obra.

En conclusión, las entrevistas han puesto de manifiesto que una audio-descripción efectiva en la danza requiere un enfoque integral que combine un profundo conocimiento de la obra, una adaptación cuidadosa al público objetivo y el uso de estrategias que permitan una experiencia multisensorial. Estos aspectos son esenciales para garantizar que los espectadores con discapacidad visual puedan disfrutar plenamente de los espectáculos de danza en igualdad de condiciones.

### *3.8. Información complementaria sobre la elaboración de la AD de danza*

Las entrevistas con las profesionales han aportado información clave sobre los retos y oportunidades en la elaboración de AD para espectáculos de danza, destacando la importancia de los proyectos piloto, los talleres inclusivos, los enfoques creativos y el apoyo institucional para desarrollar una cultura accesible:

Los proyectos piloto para analizar el interés en la danza audiodescrita: las dos participantes canadienses señalaron que, debido a la baja asistencia a espectáculos de danza audiodescritos, surge la duda de si las personas con discapacidad realmente disfrutaban de este tipo de eventos o si el problema radica en el desconocimiento. Propusieron que sería útil implementar proyectos piloto en los que, tras asistir a un espectáculo, se encuestara a los asistentes con discapacidad visual para identificar si su interés aumenta al

recibir una experiencia adecuada. Este tipo de investigaciones ayudaría a diferenciar entre desinterés real y falta de acceso o información, permitiendo diseñar estrategias más efectivas para atraer a este público.

Los talleres inclusivos y su impacto en la experiencia: las experiencias en países como Francia y Canadá han demostrado que los talleres de danza inclusiva pueden mejorar significativamente la experiencia de las personas con discapacidad visual. Estos talleres permiten a los participantes experimentar algunos movimientos de la coreografía antes del espectáculo, facilitando su comprensión de la AD y promoviendo una conexión más profunda con la obra. En España, donde este tipo de talleres no son tan comunes, su implementación podría ser una herramienta valiosa para acercar a las personas con discapacidad a un ámbito tan visual como la danza. Proyectos como los del Latrium (Laboratorio de Traducción Inclusiva de la Universidad de Murcia) ya trabajan en esta dirección, promoviendo el acceso de estas personas a la danza y explorando nuevas formas de disfrutar de este arte.

Otro punto destacado por las entrevistadas es que la AD de danza no solo beneficia a las personas sin acceso a las imágenes, sino que puede enriquecer la experiencia de todo el público. La danza, por su naturaleza abstracta y simbólica, puede ser difícil de interpretar incluso para espectadores videntes. Herramientas como las visitas táctiles, los talleres previos y las audiointroducciones detalladas podrían proporcionar a todos una comprensión más integral de la pieza, facilitando una experiencia más accesible y enriquecedora para el conjunto del público.

La creatividad y el trabajo en equipo: para las profesionales, una buena AD de danza requiere creatividad tanto en el lenguaje y la voz como en el diseño multisensorial. Sin embargo, consideran que este nivel de calidad no puede alcanzarse trabajando en solitario. Es necesario un enfoque colaborativo que integre a otros profesionales, bailarines, coreógrafos y técnicos, fomentando un intercambio de ideas y estrategias. Incluso podrían explorarse pequeños ajustes en las actuaciones, realizados en colaboración con los artistas, para hacer las piezas más accesibles sin comprometer su esencia artística.

El apoyo institucional y los recursos: finalmente, las entrevistadas subrayaron la importancia del apoyo externo, tanto económico como político,

para que los proyectos de cultura accesible sean viables. La accesibilidad en la danza no se limita a contratar a una persona para la AD, sino que requiere recursos adicionales como técnicos de sonido, herramientas para preparar las descripciones, ensayos con el equipo artístico y tiempo para planificar y coordinar todas las etapas del proceso. Sin este respaldo, la implementación de una AD verdaderamente inclusiva resulta difícil de sostener.

En resumen, las entrevistas han puesto de manifiesto que la elaboración de una buena AD de danza no solo implica creatividad y conocimiento, sino también un enfoque colaborativo e interdisciplinar, apoyado por recursos suficientes. Este modelo permitiría no solo beneficiar a las personas con discapacidad visual, sino también ampliar el alcance de la danza como un arte accesible para todos.

#### 4. Conclusiones

Este estudio ha permitido explorar y describir en profundidad el proceso de la AD de espectáculos de danza, destacando los principales retos y estrategias a partir de entrevistas con audiodescriptoras de diversos contextos geográficos. Además, ha aportado información clave sobre cómo las profesionales preparan el guion de AD, organizan visitas táctiles y utilizan recursos adicionales para mejorar la accesibilidad y la comprensión de estas obras por parte de las personas con discapacidad visual.

Uno de los hallazgos principales es que, independientemente de la región (Francia, España, Países Bajos, Canadá, Bélgica), el proceso de creación de las AD sigue pasos comunes. Estos incluyen el análisis detallado de la obra, la revisión de grabaciones de las escenas, la asistencia a ensayos (cuando es posible) y, en algunos casos, la realización de pruebas con voluntarios con discapacidad visual para evaluar la efectividad de la descripción. Sin embargo, se observan variaciones regionales en la organización de talleres previos y visitas táctiles, que son más frecuentes en Francia y están en desarrollo en países como Canadá. En España, estas actividades aún son menos habituales, aunque iniciativas como las de Latrium y Cía Danza Vinculados están comenzando a cerrar esta brecha.

#### 4.1. Retos en la audiodescripción de danza

La danza presenta desafíos únicos para los audiodescriptores por la naturaleza abstracta de los movimientos y la simultaneidad de acciones en coreografías grupales. Uno de los principales retos es transmitir movimientos que, aunque sutiles, pueden comunicar significados complejos, como un simple caminar de los bailarines. Esto exige que el audiodescriptor seleccione cuidadosamente qué aspectos describir para evitar abrumar al oyente, garantizando que reciba una experiencia comparable a la del espectador vidente. Además, la necesidad de incorporar pausas estratégicas para permitir que el público disfrute de la música y procese la información destaca la importancia de un diseño narrativo equilibrado.

El uso del lenguaje también es crítico. Las audiodescriptoras recurren a metáforas, analogías y descripciones emocionales para transmitir el simbolismo de la danza. Estas herramientas deben combinarse con un manejo adecuado del tono y la entonación para generar sensaciones en el oyente, adaptándose siempre al estilo y contenido de cada obra. Los talleres previos, donde los espectadores pueden experimentar físicamente algunos movimientos, han demostrado ser un recurso valioso para facilitar la comprensión y enriquecer la experiencia de la AD.

#### 4.2. Recursos adicionales y su impacto

Las visitas táctiles y las audiointroducciones son recursos fundamentales para complementar la AD. Las visitas táctiles permiten a los asistentes familiarizarse con el espacio escénico, el vestuario y los bailarines, lo que ayuda a contextualizar la experiencia. En aquellos casos donde no es posible asistir a estas visitas, las audiointroducciones se convierten en una herramienta indispensable. Estas introducciones ofrecen detalles adicionales que no pueden incluirse durante la representación por limitaciones de tiempo, como un resumen de la visita táctil y descripciones más completas del montaje.

Además, las audiodescriptoras señalan que la AD de danza no solo beneficia a las personas con discapacidad visual, sino que también puede enriquecer la experiencia de los espectadores videntes, al ofrecer claves

interpretativas para comprender mejor una disciplina abstracta y simbólica como la danza.

#### 4.3. *Líneas futuras de investigación*

Este estudio ha identificado varias áreas para futuras investigaciones. Una línea interesante sería analizar la recepción emocional de las AD de danza, comparando las experiencias de espectadores con y sin discapacidad visual. Asimismo, investigar el impacto de los talleres previos podría ofrecer una perspectiva más clara sobre su contribución al disfrute y comprensión de la danza. También sería relevante extender estas investigaciones a otras disciplinas relacionadas con la expresión corporal, como el circo o los musicales, para abordar retos específicos, como la descripción de acrobacias o parlamentos en vivo.

Otro campo de interés sería explorar la relación entre la AD de danza y la percepción de esculturas a través de la imitación de movimientos. Esta propuesta permitiría analizar si experimentar físicamente las figuras escultóricas ayuda a las personas con discapacidad visual a recrear mentalmente estas imágenes, abriendo nuevas posibilidades en la intersección entre las artes visuales y la danza.

Como conclusión general, este estudio ha proporcionado una visión detallada de las prácticas y retos asociados con la AD de espectáculos de danza. Ha demostrado la importancia de familiarizarse con el espectáculo y, en la medida de lo posible, de colaborar con el equipo artístico para garantizar una descripción fiel y enriquecedora. Aunque existen variaciones en las prácticas entre regiones, el análisis detallado de la obra, las pruebas con voluntarios y el uso de recursos complementarios son pasos comunes que reflejan un enfoque profesional y adaptado a las necesidades del público con discapacidad visual. En definitiva, este estudio subraya la importancia de adoptar un enfoque interdisciplinario y colaborativo para transformar la danza en una experiencia verdaderamente accesible e inclusiva para todos. Al final, garantizar que la danza sea accesible no solo enriquece a quienes la disfrutan, sino que también redefine este arte como un espacio de igualdad, creatividad compartida y auténtica inclusión.

## Referencias bibliográficas

- BENECKE, Bernd (2004) "Audio-Description." *Meta* 49, pp. 78-80. DOI: 10.7202/009022ar.
- BUKOWSKI, Sarah Cecilia (2021) "Hearing Dance: The Power of Audio Description." *Amy Seiwert's imagery*. Versión electrónica: <<https://www.asimagery.org/sarahs-blog/2021/6/19/hearing-dance-the-power-of-audio-description>>.
- CABEZA-CÁCERES, Cristóbal & Anna Matamala. (2008) "La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta." En: Pérez-Ugena y Coromina, Álvaro & Ricardo Vizcaíno-Pérez (eds.) 2008. *Ulises y la comunidad sorda: Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación, pp. 95-106.
- CASTAN, Valérie (2014) *L'audiodescription de spectacles chorégraphiques contemporains pour le public déficient visuel*. París: Centre national de la danse.
- DI GIOVANNI, Elena (2014) "Audio introduction meets audio description: an Italian experiment." Special Issue: Across Screens Across Boundaries. *inTRAlinea. Online translation journal*. Versión electrónica: <<https://www.intralinea.org/specials/article/2072>>.
- FRYER, Louise (2018a) "Unit 8: Dance and opera." Transcripción del video principal. ADLAB Pro.
- FRYER, Louise (2018b) "Staging the audio describer." *Disability Studies Quarterly*, 38: 3. Versión electrónica: <<https://dsq-sds.org/article/view/6490/5093>>.
- FRYER, Louise & Amelia Cavallo. (2022) *Integrated Access in live performance*. Nueva York: Routledge.
- GARCÍA RUSO, Herminia María (1998) "La danza. Propuesta de elementos a considerar en el estudio de la danza. Educación física e deporte no século XXI." Congreso Internacional de Intervención en Conductas Motrices Significativas. A Coruña: *Universidade*, pp. 345-355.
- ITURREGUI GALLARDO, Gonzalo & Iris Cristina Permuy Hércules de Solás. (2019) "A template for the audio introduction of operas: A proposal." *Hikma* 18:2, pp. 217-235.
- KLEEGER, Georgina. (2014) "What does dance do, and who says so? Some thoughts on blind access to dance performance." *British Journal of Visual Impairment* 32:1, pp. 7-13. DOI: 10.1177/0264619613512568.
- MARGOLIES, Eleanor. (2015) Going to hear a dance: On audio describing, *Performance Research* 20:6, pp. 17-23. DOI: 10.1080/13528165.2015.1111044.

- MATAMALA, Ana. (2019) *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Vic: Eumo Editorial.
- PATINIOTAKI, Emmanuela. (2022) "Audio Description for Dance Performances: An Artistic and Collaborative Approach." *Status Quaestionis* 23. DOI: 10.13133/2239-1983/18228.
- RAMOS CARO, Marina. (2024) "La audiodescripción de danza contemporánea: la importancia del símil en la transmisión del lenguaje visual abstracto." En: Bottin, Béatrice (ed.) 2024. *Las artes como expresión vital*. Berna: Peter Lang. ISBN 978-3-631-91-588-2. SPI ICEE 350.
- ROMERO-FRESCO, Pablo. (2013) "Accessible filmmaking. Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking." *The Journal of Specialised Translation* 20, pp. 201-223.
- ROJO LÓPEZ, Ana. (2013) *Diseños y métodos de investigación en traducción*. Madrid: Síntesis.
- SNYDER, Joel. (2010) "AD guidelines and best practices (version 3.1)." American Council of the blind's audio description project. Versión electrónica: < <https://adp.acb.org/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>>.
- SNYDER, Joel & Esther Geiger. (2022) "Opera and dance audio description." En: Taylor, Christopher & Elisa Perego (eds.) 2022. *The Routledge Handbook of Audio Description*, pp. 168-182. New York: Routledge.
- UDO, John-Patrick & Deborah Fels. (2010) "Enhancing the Entertainment Experience of Blind and Low-vision Theatre-goers Through Touch Tours." *Disability and Society* 25: 2, pp. 231-240, pp. 168-182.
- VARIOS autores (AENOR). (2005) UNE 153020:2005. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR – Asociación Española de Normalización y Certificación.
- VERDÚ MACIÁN, Alicia. (2022) *Accesibilidad en la danza mediante la audiodescripción: la traducción Intersemiótica como recurso para las personas ciegas y con baja visión*. Trabajo final de grado inédito. Universidad de Valencia.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

MARÍA LUJÁN RUBIO es doctoranda en la línea de Traducción e Interpretación y profesora sustituta en Traducción e Interpretación, en la Universidad de Murcia.

MARÍA LUJÁN RUBIO is a PhD student in Translation and Interpreting and a substitute teacher in Translation and Interpreting at the University of Murcia.

ANA M<sup>a</sup> ROJO LÓPEZ es Catedrática de Traducción e Interpretación en la UMU. Coordina el grupo de investigación Traducción, Didáctica y Cognición y es miembro de la Red Temática en Investigación Empírica y Experimental y del Laboratorio internacional de Cognición y Comunicación Mediada Multilectal. Su investigación se desarrolla en las áreas de la traducción y la cognición, con un énfasis central en la metodología de la investigación y en el papel de las emociones en el proceso de traducción y audiodescripción. Ha publicado numerosos libros y trabajos académicos en editoriales y revistas nacionales e internacionales de prestigio.

ANA M<sup>a</sup> ROJO LÓPEZ is Professor of Translation and Interpreting at UMU. She coordinates the Translation, Didactics and Cognition research group and is a member of the Thematic Network in Empirical and Experimental Research and of the international Laboratory for Multilectal Mediated Communication and Cognition. Her research is in the areas of translation and cognition, with a focus on research methodology and the role of emotions in the translation and audio description process. She has published numerous books and academic papers in prestigious national and international publishers and journals.

MARINA RAMOS CARO es profesora de Traducción e Interpretación en la Universidad de Murcia (España). Como investigadora está especialmente interesada en la influencia de las emociones y la personalidad en el proceso y la recepción de la audiodescripción y la traducción. Ha recibido varias becas internacionales y ha presentado su trabajo en numerosas revistas especializadas de prestigio, así como en una treintena de conferencias por todo el mundo. Como traductora profesional ha trabajado principalmente en los campos de la subtitulación y la transcreación del inglés, el alemán y el portugués al español. Es fundadora de Latrium, el Laboratorio de Traducción Inclusiva de la Universidad de Murcia, proyecto dedicado a la accesibilidad en las artes escénicas para personas con discapacidad sensorial.

MARINA RAMOS CARO is Professor of Translation and Interpreting at Universidad de Murcia (Spain). As a researcher she is particularly interested

in the influence of emotions and personality on the process and reception of audio description and translation. She has received several international grants and has presented her work in a number of prestigious journals, as well as at some thirty conferences around the world. As a professional translator, she has worked mainly in the fields of subtitling and transcreation from English, German and Portuguese into Spanish. She is the founder of *Latrium*, the Laboratory for Inclusive Translation of the University of Murcia, a project dedicated to accessibility in the performing arts for people with sensory disabilities.

Recibido / Received: 12/06/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.16>

Para citar este artículo / To cite this article:

VILLANUEVA-JORDÁN, Iván & César SANGAY TORRES. (2025) "Textualidades sónicas y traducción: trayectos interlingüísticos y transmodales del musical de teatro *La cage aux folles*." In: 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. 465-493.

## TEXTUALIDADES SÓNICAS Y TRADUCCIÓN: TRAYECTOS INTERLINGÜÍSTICOS Y TRANSMODALES DEL MUSICAL DE TEATRO *LA CAGE AUX FOLLES*<sup>1</sup>

### SONIC TEXTUALITIES IN TRANSLATION: THE INTERLINGUAL AND TRANSMODAL TRAJECTORIES OF THE MUSICAL PLAY *LA CAGE AUX FOLLES*

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN<sup>2</sup>

ivan.villanueva@upc.pe  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
<https://orcid.org/0000-0003-1479-1627>

CÉSAR SANGAY TORRES<sup>3</sup>

cesarsangaytorres@gmail.com  
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas  
<https://orcid.org/0000-0003-2527-4692>

#### Resumen

En el presente estudio se analizan cuatro versiones de la canción "I Am What I Am" escrita por Jerry Herman para el musical de 1983 *La Cage aux folles*. El musical de Broadway fue el primero en tener dos protagonistas homosexuales en un contexto de resurgimiento del conservadurismo en Estados Unidos y durante la emergencia de la epidemia del VIH. El análisis de las canciones se basa en su composición, así

1. Esta investigación se ha desarrollado gracias al financiamiento del proyecto A-045-2023 por parte de la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
2. Autor principal del estudio.
3. Coautor contribuyente al análisis musical (sección 3.1 y sección 4).



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/>.

como en la manera en que las letras movilizan discursos sobre la sexualidad. Desde una mirada traductológica multimodal, la interacción entre los sistemas musicales y lingüísticos, sumados a la materialidad de cada versión, permite explorar la trayectoria de artefactos culturales en la formación de imaginarios y archivos cuir.

**Palabras clave:** Traducción teatral. Traducción de canciones. LGTB+. Cuir. *Drag queen*.

### Abstract

This study examines four versions of “I Am What I Am,” penned by Jerry Herman for the 1983 musical *La Cage aux Folles*, a Broadway show notable for featuring two gay protagonists amid the conservative resurgence in the United States and the onset of the HIV epidemic. This analysis focuses on the composition and how the lyrics of the songs engage with discourses on sexuality. Employing a multimodal translation approach, this research underscores how the interplay between musical and linguistic systems, alongside the material elements of each version, facilitates the exploration of the trajectories of cultural artifacts in the shaping of queer imaginaries and archive.

**Keywords:** Theatre translation. Song translation. LGTB+. Queer. Drag queen.

## 1. Introducción: los trayectos de *La Cage aux folles*

La obra musical *La Cage aux folles* (Herman & Fierstein 1984) se estrenó en Broadway en 1983. Es una adaptación de la obra de teatro homónima de Jean Poiret (1973), estrenada una década antes en París y que a su vez tuvo una adaptación filmica de producción francoitaliana, dirigida por Édouard Molinaro (1978). *La Cage* presenta la historia de Georges y Albin, el dueño y la *drag queen* estelar, respectivamente, de un club nocturno ubicado en Saint Tropez, en la Riviera francesa. Jean-Michel, hijo biológico de Georges, vuelve a casa para anunciar su matrimonio con la hija de un político ultraconservador y le pide a Georges que invite a su madre biológica, y no a Albin, a la cena con los padres de su prometida. Cuando la madre de Jean-Michel no puede llegar a la cena, Albin toma su lugar recurriendo a sus habilidades como *drag queen*. La farsa cómica se sostiene a lo largo de la cena hasta que finalmente Georges reivindica el lugar de Albin como parte de su vida, y así ambos consiguen cuestionar los valores tradicionales de la familia de la novia.

El estreno del musical de teatro en Nueva York fue la continuación de una etapa de pruebas en Boston, donde su buena recepción solo era un adelanto

del éxito que tendría en el circuito de los grandes musicales estadounidenses (Hart 2003). El equipo creativo de esta primera producción para Broadway incluyó a Jerry Herman como compositor de las canciones, Harvey Fierstein a cargo del guion y a Arthur Laurents como director. Sobre el talento creativo a cargo del musical, Stephen Citron, en su ensayo biográfico sobre Jerry Herman, señala con tono irónico:

That the triumvirate was gay was a bonus. Who other than three homosexual men could hope to write Broadway's first musical about a gay couple? (Citron 2017: 233).

Sin embargo, como señala Fierstein (2022) en sus memorias, aunque el proceso de escritura y composición de las canciones fluyó con Herman, el trabajo con Laurents implicó hacer concesiones con respecto a su visión inicial de cómo representar la homosexualidad, incluso sobre cómo los protagonistas Georges y Albin podían o no demostrarse afecto.

La producción del musical se caracterizó por la habilidad de “negotiate the border between its non-conservative, homosexual content and its mostly neo-conservative, straight audiences” (Hart 2003: 5). O, como propone Ethan Mordden (2013: 234), *La Cage* cambió la experiencia gay, de la noción wildeana del amor que no se atreve a decir su nombre a la del amor que no se cansa de decirlo cantando. De esta manera, con un trabajo estratégico organizado desde la producción (la elección de George Hearn y Gene Barry, dos actores heterosexuales como protagonistas) hasta la etapa de publicidad, se consiguió modular el tono homoerótico y liberal de *La Cage* para facilitar una buena recepción a pesar del contexto neoconservador de los Estados Unidos de Ronald Reagan. El musical proponía sobre todo que el conflicto entre el discurso liberal (George y Albin) y conservador (los padres de la novia) se resolviera mediante una noción tolerante de lo que es una familia en la que, sobre todo, se debía honrar al padre y a la madre (Hart 2003).

Si bien la respuesta comercial y de los medios *mainstream* fue muy favorable (el musical se mantuvo en Broadway hasta 1987, además de las tres giras nacionales entre 1984 y 1988), la epidemia del VIH/sida vivida crudamente en los Estados Unidos resultó en una dura respuesta por parte del movimiento de liberación gay. La principal crítica se basó en el supuesto recurso escapista de *La Cage* de no abordar un tema urgente y optar por el entretenimiento sin conciencia política (Frontain 2004). Fierstein (Fierstein 2022;

Donovan 2023b) ha reconocido que la epidemia se sintió como algo muy personal a lo largo de los años, con el fallecimiento de la mitad del elenco original por enfermedades relacionadas con el sida. Con las nuevas producciones de *La Cage* en Broadway en 2004 y West End (Londres) en 2008, y la distancia temporal desde su estreno original, la recepción del musical puede revisarse y así comprender su lugar en la relación entre Broadway y la política de visibilidad LGBTQ+. Así, *La Cage* ocupa un espacio entre los *out musicals* que siguieron a aquellas obras con personajes codificados o encubiertos de décadas anteriores (Thomas 2023: 11). Musicales como *La Cage* sirvieron para asegurar un recurso de subjetividad para personas sexo/género-diversas y establecer un vínculo visible y reconocido entre el deseo cuir (*queer*) y las distintas formas de representación del teatro musical (Miller 1998; Thomas 2020).

El presente estudio de caso se halla en un punto de intersección entre la traducción de teatro musical y la traducción de canciones. Si bien el teatro musical históricamente ha ocupado una posición periférica o de baja cultura —en el caso de las comedias musicales por reflejar los cambios de la modernidad más que por cuestiones inherentemente cualitativas (Platt & Becker 2013; Savran 2018)—, una mirada traductológica desvela, también en los musicales, aquella importante tensión entre textualidad, representabilidad y transferencia interlingüística que Susan Bassnett (Bassnett-McGuire 2014) señalaba en la traducción teatral. Otra exploración relevante sobre la traducción teatral que se puede desarrollar mediante *La Cage* es la relación entre *performance* (como representación) y la performatividad de género (Butler 1990; 1993). De esta manera, los modelos de análisis de la traducción del teatro musical elaborados por Franzon (2005), Carpi (2021) o Soto Bueno (2022) pueden complementarse con criterios relacionados a artefactos cuir en los que el tema de la sexualidad y el género contribuyen a la temática y *performance* de las piezas musicales. Como se ha señalado antes, *La Cage* es ahora un artefacto de la cultura popular que ha influido ampliamente en las formas de representar los vínculos homoeróticos y las *performances* de género contranormativas, en particular, relacionadas con el dragqueenismo. Explorar los discursos sobre la diversidad de género y sexual que circulan mediante productos de la cultura popular conduce a comprender cómo la globalización del entretenimiento no significa necesariamente normalización,

sino formas variadas de negociación en las que la traducción es tanto el medio de contacto entre sistemas culturales como la clave metodológica para comprender lo que sucede (Baldo, Evans & Guo 2023).

En cuanto a la traducción de canciones, este estudio corresponde a aquellos casos que Şebnem Susam-Sarajeva (2020) identifica por su enfoque “on the travels of non-canonized genres across linguistic and cultural borders and the role translations play in these travels” (*ibid.*: 352). Así, el propósito de esta investigación es analizar la construcción de narrativas sobre la homosexualidad en la canción “I Am What I Am” (Herman 1983) de *La Cage* y cuatro versiones de esta canción: “I Am What I Am” de Gloria Gaynor (1983), “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich (1984) y de las producciones argentina (Herman 1986), colombiana (Herman 1991) y mexicana (Herman 1993) de *La jaula de las locas*. La primera de estas versiones puede caracterizarse como un *club remix* intralingüístico, mientras que las otras cuatro versiones se alinean con el concepto de *cover* (o versión) interlingüístico (Susam-Sarajeva 2019).

Sobre las secciones del artículo, este sigue la estructura general de un estudio empírico. La segunda sección es una exposición metodológica en la que se describe el estudio de caso, pero también se propone una mirada poscualitativa y cuir de los métodos mediante conceptos de la teoría sobre la multimodalidad y el rizoma. El análisis del corpus se expone a partir de la tercera sección. En dicha sección se explorarán en profundidad las canciones que abordan las representaciones de género transgresoras en *La Cage*, en particular, mediante la temática y práctica del dragqueenismo. En esta sección se presentará además el análisis de la canción “I Am What I Am”. En las secciones siguientes (4, 5 y 6), se analizarán contrastivamente el remix intralingüístico y las versiones en español. El análisis se enfocará en la dimensión musical y temática de las versiones. En la sección 7, se retoman los principales hallazgos del estudio para elaborar una discusión teórica a partir de investigaciones precedentes.

## 2. Sobre el diseño metodológico y la construcción de un corpus “indisciplinado”

El diseño básico de esta investigación constituye un estudio de caso, método fundamental de los estudios descriptivos de la traducción (Toury 2012).

Además, con atención a esta metodología (Yin 2018), la investigación es un estudio de caso múltiple o colectivo. Ello se justifica considerando que cada una de las cinco canciones se analizará individualmente y, más adelante, los resultados se contrastarán para fortalecer los argumentos que deriven del análisis (Chmiliar 2010). De esta manera, se pretende que los resultados de la investigación permitan una generalización teórica sólida (extrapolación de los argumentos teóricos del estudio para la interpretación crítica de otros casos) y que se superen las debilidades de trabajar con un solo caso de estudio (Susam-Sarajeva 2001).

Los casos, en tanto un conjunto de composiciones textuales reunidas con fines de investigación, constituyen también un corpus. Tomando algunos criterios básicos de clasificación, este es un corpus bilingüe (a partir de un texto en inglés y otros tres en español), diacrónico, no especializado (Laviosa 2010; Bernardini & Kenny 2020), aunque sí marcado por su dimensión (teatral) musical. Estas coordenadas posicionan los casos en un marco disciplinar reconocido en los estudios de corpus con fines traductológicos (Laviosa 2011). A estos criterios de clasificación del corpus y del tipo de estudio de caso (vistos en el párrafo anterior), se pueden integrar otros rasgos que demuestran formas de subjetividad subyacentes al diseño del estudio. Estos elementos subjetivos no deben confundirse con sesgos metodológicos o analíticos, sino reconocerse como componentes del enfoque investigativo, como la empatía cognitiva y la atención a la heterogeneidad del objeto de estudio.<sup>4</sup> Estos componentes son más pertinentes en el contexto del giro poscualitativo —mediante el que se señala y critica la clausura de nueva metodología en favor de métodos que ya se han convencionalizado y gozan de reconocimiento en los campos científicos (Krehl, Thomas & Bellingham 2020).

Este estudio de casos colectivo puede entenderse también como un corpus “indisciplinado” o un ensamblaje de textos, en el que los objetos o artefactos reunidos se relacionan no por criterios estadísticos, estructuras

---

4. Small & Calarco (2022) desarrollan cinco criterios para la literacidad cualitativa. Entre estos, la empatía cognitiva se refiere a la capacidad del sujeto investigador de comprender los objetos o las experiencias de otros sujetos a partir de la percepción, los significados y las motivaciones. La heterogeneidad resulta de un proceso de empatía riguroso; revela las distintas facetas del objeto o artefacto estudiado.

sociales fijas o de materialidad observable, sino por posibilidades, contingencia y experiencias cuir. Lescure (2023) ha elaborado la noción de “relacionalidad” para explicar cómo los sujetos establecen relaciones con otros sujetos y artefactos mediante distintas formas de erotismo —entendido no en términos sexuales, sino por el hecho de rendirse al otro en un vínculo sensual potenciado por la pasión y el placer (Lescure 2023: 39). Así, la experiencia sónica de los musicales de teatro —vivida y explorada por Miller (1998)— puede expandirse a las distintas formas que toma una canción y en las que los sujetos oyen o escuchan música. Estas formas varían según quién sea el intérprete; por ejemplo, una diva de la música disco o pop (Jennex 2013); o las transformaciones genéricas de la pieza musical, de una canción teatral a una canción disco, para luego terminar en una versión pop.

En esta cuirización (*queering*) del diseño metodológico y de los casos del estudio, no se puede tomar como único vínculo entre las canciones el diacrónico —una relación temporal y lineal en la que la canción primera asume la posición del texto original—. Los vínculos son más intertextuales, entendidos en clave kristeviana, de una semiótica no logocéntrica (Kristeva 1986). De esta manera, resulta relevante el supuesto de que las canciones analizadas componen una cadena de semiosis, entendida como proceso de transformación de recursos semióticos que llevan a cabo sujetos o grupos humanos como manifestación situada de agentividad y subjetividad (Stein 2008; Kress 2010). Por ello, las canciones de esta cadena semiótica no se relacionan solo de manera temporal, sino también de manera rizomática. La idea del rizoma apunta a las conexiones múltiples entre artefactos heterogéneos, de las que no son posibles resultados puramente binarios (Deleuze & Guattari 1976).

Cada canción es una coordenada, punto de anclaje —“fixing points” (Stein 2008)— o punto de estasis y estabilidad (Newfield 2014).

These points of fixing contain the past, the present, the future. They are part of the chains of meaning-making, and in constant transformation as culture draws new materials into communicative processes (Stein 2008: 29).

El “espacio” o “periodo” entre canción y canción puede interpretarse como un “momento transmodal”, es decir, aquellos pasajes de cambio y transformación de los modos en la construcción de un nuevo texto (Newfield

2014). Los momentos transmodales son abstracciones interpretativas de los cambios para señalar la producción de nuevas interacciones semióticas y los nuevos significados posibles. Rizoma y cadena semiótica sirven, entonces, para aproximarse a las transformaciones que han atravesado las canciones objeto de estudio en su significado como contenido y como forma.

### 3. *I Am What I Am*: homosexualidad y dragqueenismo

El personaje de Albin es descrito en el libreto del musical como “a performer of star quality; mature; great powerhouse of a Broadway voice; fine comic actor” (Herman & Fierstein 1984: 13). Los criterios de la descripción son más o menos claros en relación con la calidad de la voz—dada la tradición de los musicales de Broadway desde las primeras décadas del siglo XX y conociendo las obras previas de Jerry Herman—, así como con la edad (*mature*), mientras que la referencia a la habilidad cómica y la presencia en el escenario podrían entenderse como indirectas sobre actuar con afeminamiento y ser capaz de personificar a una *drag queen*. Estos criterios de selección fueron importantes considerando que, como se señaló antes, los dos actores principales de la primera producción de Broadway eran heterosexuales. Además, casi como un exceso derivado de esta incongruencia entre la representación de una pareja gay y la estrategia asimilacionista para promocionar el musical, George Hearn, quien interpretó a Albin, buscó dessexualizar su personaje en las distintas entrevistas que dio sobre el musical (Donovan 2023a: 129). Así, la homosexualidad representada en los textos de Fierstein y Herman era negada en su publicidad y en la producción general lo que, en efecto, conllevó el éxito de *La Cage*.

Se debe señalar entonces la tensión que existía entre negar la homosexualidad y (re)presentar el dragqueenismo (como una forma radical de transgresión del género). Como reconoce en sus memorias Arthur Laurents (2009), director de la primera producción de Broadway: “I didn’t want to direct: drag turned me off” (*ibid.*: 115) o “Drag in the theatre wasn’t to my taste” (*ibid.*: 116). Aunque estratégica en favor del éxito del musical, la actitud de Laurents tuvo implicaciones reales para los artistas que en efecto eran *drag queens* y se veían excluidos de un trabajo que podían hacer a pesar de las exigencias acrobáticas. Ryan Donovan (2023a: 137) señala que a los diez actores y las dos actrices elegidos se les instruía en actuar como *drag queens*

no bajo la idea de la ilusión de realidad que potencialmente transgrede el género, sino remarcando el artificio y la teatralidad como entretenimiento.

En la posición afirmativa de la homosexualidad, se encontraba el trabajo del Herman, como compositor, cuya tradición de musicales de divas presentaba siempre tres componentes: el número de las escaleras, la canción de posicionamiento y el soliloquio dramático (Frontain 2004). Cada uno de estos es representado por *drag queens* en *La Cage*, lo que da cuenta de la importancia del dragqueenismo como pieza clave de la obra:

- a. “We are What We Are” es el número inicial del primer acto, en el que el elenco de *drag queens* exhiben sus habilidades para bailar, así como la producción de sus vestuarios. El juego de género significado en el drag (la acción de travestirse) y en la corporalidad del elenco (con una masculinidad convencional que emerge por momentos) es una dicotomía que también aparece en las letras.
- b. Poco después, Albin aparece en su camerino, en el proceso de transformación y canta “A Little More Mascara”, que es su canción de posicionamiento con la que explica cómo el maquillaje y travestirse son una forma de vida que pueden dar sustento a la subjetividad de cada persona.<sup>5</sup>
- c. “I Am What I Am”, que se analizará a continuación.

### 3.1. *I am my own special creation...*

“I Am What I Am” (Herman 1983) tiene lugar como número final del primer acto. Hasta este punto el dragqueenismo ya se ha planteado como una poética (un saber hacer) y también como acto íntimo, con reservas de subjetividad. Según la clasificación de Frontain (2004), esta canción vendría a ser el soliloquio de la diva, que sirve para demostrar su espíritu indómito y también

---

5. En este lado afirmativo, también se encuentra Fierstein quien trabajó como *drag queen* mientras vivía en Canadá. “A Little More Mascara” se relaciona con una obra escrita un par de años antes por el propio Fierstein, *Torch Song Trilogy*, en cuyo monólogo inicial, el personaje de Arnold (basado en él mismo) se encuentra en su camerino preparándose para salir al escenario e intenta pegarse unas pestañas postizas con poco éxito (Fierstein 2022: 93). Entonces, grita para que le escuche el público “Just let me finish emasculating this eye and I’ll be right with you” (Fierstein 2018: 13).

la capacidad de los actores de resistirse a ser una caricatura mediante la intensidad de su interpretación.

The song marks a moment of self-doubt in which [the diva] rallies her spirits, even while allowing the audience to see the price that [she] pays for her optimism (Frontain 2004: 121).

La canción posee tres estrofas y la organización de cada una de estas corresponde a la forma *verse-refrain*. En este modelo el mensaje principal de la canción suele encontrarse en el *refrain* (la línea de verso ubicada usualmente al inicio o al final de cada estrofa y suele llevar el título de la canción). Herman ubica el *refrain* “I am what I am” al inicio y al final de cada sección, como una manera de involucrar al oyente. Así, debido a la repetición de esa idea lírica y musical, esta se hace memorable para el público (Perricone 2018: 183).

La primera estrofa empieza con la canción y acaba en el minuto 1:16. Tiene un ritmo lento y poco acompañamiento musical, por lo que la voz del intérprete (Hearn) sobresale. La segunda estrofa empieza en el minuto 1:17 y acaba en el 1:56. Esta sección posee un ritmo medio y está acompañada con más instrumentos musicales. La velocidad de la tercera estrofa (minutos 1:57 a 2:47) es mucho más rápida que las anteriores y el tono es más agudo.

La lentitud en el inicio de la primera estrofa y las pausas que el cantante hace después de cada palabra sugieren la dubitación de alguien que ha estado escondido durante mucho tiempo y que comienza a mostrarse a los demás. El sujeto lírico convoca, de manera tímida, a la audiencia a observar su mundo (“Come, take a look”, la frase “my world” ocurre tres veces). En la segunda estrofa, el personaje comienza a asumir su identidad sin miedo. Como un recurso interpretativo, el cantante grita algunas palabras (*praise, bang, life*) y frases (...*what I am!*). El clímax de la canción tiene lugar en el último verso de la última estrofa (el *refrain*). Este momento intenso está reforzado por la aceleración de la velocidad y por el aumento de la altura musical que procedía desde la segunda estrofa de la canción.

La progresión entre la primera parte de la canción y el final de esta también pueden observarse en la imagen 1. En esta se muestran algunos planos de la actuación de Walter Charles, quien cubría a George Hearn durante la primera producción de *La Cage*, en la ceremonia de los premios de los Grammy de 1984. Como propone Donovan, esta canción y las veces que la

presentaron en ceremonias televisadas terminaron “embodying the tensions inherent in the show’s approach to performing identity” (Donovan 2023a: 238). El plano 1 y 2 corresponden a la primera estrofa. Inicialmente, Charles se muestra rendido ante la mirada del público; su postura y el reflector que lo ilumina desde arriba refuerzan esta falta de voluntad. Otros gestos, como el de las manos, contribuyen también a la inseguridad en su enunciación y del mensaje que viene articulando. Los planos 3 y 4, por otro lado, corresponden a los últimos versos de la tercera estrofa y al final de la canción, respectivamente. Los brazos abiertos se contraponen con la disposición inicial de Charles y acompañan la intensidad de la voz y la velocidad de su canto. La acción de quitarse la peluca, que se analizará con detalle en la siguiente sección, se hace con fuerza y una demostración de hartazgo (visible en el rostro).



Imagen 1. Secuencia de gestos de Zaza (interpretada por Walter Charles) en “I Am What I Am”

Por último, a nivel lírico, las metáforas sobre la identidad cambian de campo entre la primera y la tercera estrofa. Estas metáforas inician el ámbito del teatro. En la primera estrofa, el sujeto lírico es a su vez el objeto observado, que requiere de una respuesta del otro para reconocerse (“give me the hook / or the ovation”). La capacidad de acción de la *drag queen* se ve reducida (“I am my own special creation”). En la segunda estrofa, se hace referencia también al espectáculo, pero la *drag queen* reclama más “talentos” y, por lo tanto, su agentividad (“I bang my own drum”). En esta estrofa, la *drag queen* también reconoce y encarna el artificio como parte de su forma de ser (“And so what / if I love each feather and each spangle?”).

### 3.2. *It's time to open up your closet*

Los componentes líricos de la tercera estrofa se ven complementados por los gestos del intérprete. En esta sección de la canción, las metáforas tienen que ver con el juego de cartas y el dinero como signos de la poca certeza de la vida, pero también de la importancia de actuar con seguridad. Asimismo, resulta importante la línea de verso “So it's time to open up your closet” que señala el proceso del *coming out* (salir del armario). Ya antes en la canción se había hecho referencia al orgullo (*pride*) que puede entenderse como el correlato menos extremo de la política identitaria de la liberación gay de la década de los setenta. Sin embargo, la interacción entre la interpretación y las letras revela un momento crítico en el autorreconocimiento de Albin como Zaza, la *drag queen*. En el propio libreto, se señala que al finalizar la canción:

Albin rips off his wig, throws it to George's face, walks off the stage, down the aisle and out of the theatre. George is onstage, holding the wig, reaching out to Albin as the curtain falls (Herman & Fierstein 1984: 66).

En *La Cage*, quitarse la peluca también da cuenta de la vida de Fierstein, quien relata haber adaptado muchas de sus propias experiencias en el libreto.

Performing at a club, I was ordered to take my wig off at the end of my act. It was the law. Law or not, I didn't wear a wig. I had my own long hair. The manager shrugged; “It's your ass,” and left me to my own devices. At the end of the second show, I bowed and exited the stage to find two policemen waiting for me. Luckily, they let me off with a promise to at least ruffle my

hair as I bowed. [...] We needed a clever way to unmask Zaza as a man. I remembered that incident and wrote it right into the show. At the end of each production number the drag queens would line up, bow, and then remove their wigs to reveal themselves to be men. It became a routine in the show's rhythm [...] (Fierstein 2022: 94).

Sin embargo, Esther Newton (1972) también registró que las *drag queens* recurría a quitarse la peluca en la década de 1960 en los Estados Unidos. Newton señala en su etnografía que esta es una forma de cortar la ilusión del travestismo. En los eventos a los que asistió, la incongruencia entre lo masculino y lo femenino se señalaba constantemente. De esa manera, cuando la actuación de la *drag queen* había logrado convencer al público, este podía darse cuenta de la diferencia entre actor y personaje. Entre otros recursos, la *drag queen* también solía quitarse el relleno del pecho y mostrárselo a su audiencia. “A more drastic step is taking off the wig” (Newton 1972: 101).

Cualquiera de los recuentos (de Fierstein o Newton) sirve para interpretar este momento final de la canción y del primer acto de *La Cage*. Albin/Zaza busca interpelar a la audiencia y quitarse la peluca no es solo un juego de utilería. En los estudios de la *performance*, Schechner (2020) ha propuesto la diferencia entre las acciones que pretenden “make believe” o “make belief”. La primera de estas establece una distancia entre la realidad y la *performance*, mientras que la segunda funciona intencionadamente para que el realismo se confunda con la realidad (Schechner 2020: 16). Al final de “I Am What I Am”, el límite entre Albin y Zaza se ha difuminado casi por completo, lo que hace de la *drag queen* un personaje complejo que integra tanto recursos de masculinidad (la voz) como de feminidad (los gestos, la apariencia) convencionales. Este personaje, aunque construye un discurso de afirmación personal, termina por apelar también a la tolerancia y la aceptación del público. Sin embargo, con las acciones de quitarse la peluca, salir del escenario y cruzar el espacio de las butacas del público, se retoma la diferencia entre realidad y *performance*.

#### 4. “I Am What I Am” de Gloria Gaynor

Jerry Herman: “I Am What I Am,” I know it's become an anthem. I know it's become a pop disco favorite. But to me, it will always be a cry for help,

brilliantly delineated by George Hearn, alone on stage [...] (Herman & Bloom 2003: 227).

Gloria Gaynor lanzó su versión de “I Am What I Am” con la producción de Joel Diamond en 1983. Diamond había escuchado la canción cuando asistió a la *La Cage* en Broadway y produjo una versión disco de la canción que luego ofrecería a Gaynor<sup>6</sup>. La canción fue lanzada en ediciones de vinilo de 7 (3:51 minutos) y 12 pulgadas (5:54 minutos). Esta segunda destinada a los DJ para su uso en clubes.

Aunque enmarcada en el género disco por sus elementos de producción, la canción sigue la estructura de la canción de Hearn en *La Cage*. La forma *verse-refrain* de las tres secciones originales se mantiene y se agregan tres secciones adicionales: una cuarta estrofa (que es la repetición de la tercera), un interludio musical entre la tercera y cuarta estrofa, y una sección final o coda.

La canción inicia con las primeras líneas cantadas de manera lenta y sin acompañamiento musical. No se produce un aumento de velocidad ni de altura musical entre las primeras estrofas. De esta forma, el proceso de autoafirmación del sujeto lírico que se señalaba en la versión del musical, estrofa por estrofa, cambia por la enunciación una identidad más definida desde la primera sección. La repetición de la tercera estrofa, sin embargo, sugiere que el contenido de dicha sección es el más relevante. A ello se suma que un ligero aumento del tono musical en la repetición. En la edición del disco de vinilo de 7 pulgadas, dichos cambios en el tono suceden a partir del minuto 2:13 y en las últimas líneas de verso, a partir del minuto 2:37. En la edición de 12 pulgadas, estas suceden en el minuto 3:23 y 3:47, respectivamente; la diferencia en los tiempos se debe al interludio musical que es más extenso. En las líneas finales, también se nota el cambio en la frase “till you can say” por “till you can shout out” que se alinea con la intensidad de la voz de Gaynor y el mensaje de declarar a viva voz quién es uno.

En la coda, se escuchan varias líneas de verso adicionales:

---

6. En palabras de Gaynor: “Joel Diamond picked me for that song. [...] He heard the song in the show, and right away got the idea to do a disco version of it — and he thought of me. He played us a version of what he wanted to do with it, and I thought it was a great idea. That’s how we hooked up” (Arena 2013: 108).

I am, I am, I am good  
I am, I am, I am strong  
I am, I am, I am worthy  
I am, I am, I belong [...]  
I am, I am, I am useful  
I am, I am, I am true  
I am, I am, I am somebody  
I am as good as new

El campo semántico de las frases (adjetivos) añadidos sugiere argumentos en favor de la aceptación y desestigmatización del sujeto lírico que, debido a la recepción de Gaynor y la música disco en general, puede identificarse con la comunidad gay. De esta manera, “I Am What I Am” en su resemiotización disco promueve el discurso del *coming out* y la tolerancia, en espacios distintos al teatro, como las discotecas o los clubes.

Como un eslabón de la cadena semiótica o yema del rizoma, la versión de Gaynor posibilita diversas relaciones cuir. Por un lado, se encuentra la figura de la propia Gaynor, cuya representación (ella como estrella y diva del disco) y materialidad (su voz) habían adquirido nuevas capas de significación con la canción “I Will Survive”, lanzada años antes. Dicha canción ya elaboraba los discursos de marginalización y trascendencia, mediante elementos barrocos que ponían de relieve la potencia de la voz de Gaynor y los arreglos musicales que atienden al deseo de bailar (Hubbs 2007). De esta manera, el juego performático, narrativo e instrumental entre la posición trágica y de supervivencia también señala la incongruencia propia del *camp* musical (Jarman-Ivens 2009). En cierta forma, “I Will Survive” es un intertexto relevante para interpretar “I Am What I Am” debido a la propia Gaynor y su catálogo, pero también por su carácter genérico de música disco.

La posibilidad de bailar al ritmo de la música en un club deriva de la popularización de la música disco en el contexto occidental. Sin embargo, bailar solo no implica necesariamente individualismo, sino más bien conlleva colectividad en entornos cuir donde quienes bailan no lo hacen en fórmulas binarias (de quien marca el paso y quien sigue), sino como parte de un flujo simultáneo entre los cuerpos en movimiento (Lawrence 2011). La versión disco de Gaynor, en sus dos ediciones (7 y 12 pulgadas), es más larga que la

versión del musical (2:58 minutos). La extensión de la canción apela al baile y su composición permite distintos momentos de mezcla por parte de los DJ; por ejemplo, las líneas de verso cantadas a capela al inicio de la canción, así como el interludio musical de sintetizadores.

Con su versión disco, “I Am What I Am” migra a otros contextos potenciales —del teatro al club o discoteca— y con ello surgen posibilidades de escucha y baile más comunitarias. Así, ambas versiones de la canción contribuyeron a construir el carácter himnico de “I Am What I Am”. La versión del musical, con su estructura propia y cambios de velocidad, enfatiza lo emotivo e invita a la que la audiencia la aproveche como forma de expresión de su esfera interior (Everett 2022: 73).

### 5. “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich

La cantante argentina Sandra Mihanovich lanzó en 1984 el *cover* interlingüístico “Soy lo que soy”. Ella reconoce que fue en una discoteca gay en Brasil donde escuchó la versión de Gloria Gaynor cuando una *drag queen* hacía la fonomímica (Varios autores 2021). A pesar de esta inspiración, la versión de Mihanovich es más cercana a la música pop o al pop *rock* latino, género en el que la cantante ya había incursionado además de las baladas y el jazz. Esta transformación del género de la canción y la traducción de la letra al español (a pesar de que ella también cantaba en inglés), se explican porque Mihanovich esperaba que sus seguidores también cantarían la canción y la reconocieran como parte de su repertorio.

Mihanovich ha señalado que no tenía sentido repetir a Gloria Gaynor, refiriéndose a cantar la canción en inglés (Varios autores 2021). No obstante, su versión posee cuatro estrofas, un interludio musical y una sección final, como sucede en el caso de la versión disco. Asimismo, en cuanto a la dimensión lingüística, el desarrollo de los temas por cada estrofa es muy similar al texto en inglés (véase la sección 3.1). Considerando los criterios de análisis de Low (2017), los cambios en la letra de la canción pueden explicarse por criterios de sentido o “precisión semántica” y también de naturalidad —si se toma en cuenta la intención de Mihanovich de adaptar su canción a la Argentina de 1980—. En lo formal, se notan algunas frases con estructuras marcadas que no facilitan la cantabilidad (facilidad de vocalización).

Asimismo, la letra en español no cuenta con las rimas presentes en los versos en inglés. Ambas características ponen de relieve la capacidad interpretativa de Mihanovich, dado que la cantante logra mantener el ritmo de la canción, a pesar de la variación en cuanto a la extensión de las frases en español y las combinaciones vocálicas.

“I Am What I Am”	“Soy lo que soy”
<p><b>Estrofa 2</b>                      I am what I am,                      I don't want praise,                      I don't want pity.                      I bang my own drum.                      Some think it's noise,                      I think it's pretty.                      And so what                      if I love each feather and each spangle?                      Why not                      try to see things from a different angle?                      Your life is a sham                      till you can shout —out loud                      “I am what I am!”</p> <p><b>Estrofa 3</b>                      I am what I am,                      and what I am                      needs no excuses.                      I deal my own deck                      Sometimes the ace,                      sometimes the deuces                      There's one life,                      and there's no return and no deposit;                      One life,                      so it's time to open up your closet.                      Life's not worth a damn                      till you can say, “Hey, World                      I am what I am!”</p>	<p>Soy lo que soy.                      No quiero piedad,                      no busco aplausos.                      Toco mi propio tambor.                      Dicen que está mal,                      yo creo que es hermoso.                      ¿Por qué                      tengo que amar según los otros dicen,                      tratar de                      entender las cosas de mi mundo?                      La vergüenza real                      es no poder gritar                      “Yo soy lo que soy”.</p> <p>Soy lo que soy.                      No tengo que dar                      excusas por eso.                      A nadie hago mal.                      El sol sale igual                      para mí, para ellos.                      Tenemos                      una sola vida sin retorno.                      ¿Por qué                      no vivir como de verdad somos?                      No quiero fingir,                      no voy a mentir.                      Yo soy lo que soy.</p>

Tabla 1. Estrofas de “Soy lo que soy” de Sandra Mihanovich

En relación con los campos semánticos y la progresión temática, como se señaló antes, estos siguen en general el desarrollo de la letra en inglés. Sin

embargo, algunos cambios son de interés para el análisis contrastivo porque sugieren innovaciones de la letra en español. Por un lado, en la versión de Mihanovich, se señala explícitamente al otro. Por ejemplo, en los versos “¿Por qué // tengo que amar según lo que otros dicen?”, se señala el vínculo afectivo (“amar”) como un tema de debate entre terceros y la decisión propia. El recurso de la pregunta aparece nuevamente en la tercera estrofa (y cuarta estrofa que la repite) como “¿Por qué // no vivir como de verdad somos?”. Esta pregunta reemplaza la metáfora de abrir (salir) del clóset; sin embargo, también apunta a una subjetividad auténtica que a su vez se propone como relacionada con una forma de amar. En la sección 7 se explorarán las implicaciones de dicha metáfora en relación con la traducción de las identidades, considerando que la versión de Mihanovich es la que, en el campo semántico, resulta más cercana a la versión en inglés.

## 6. “Soy lo que soy” en *La jaula de las locas*

La primera producción de *La Cage* en América Latina llegó a Argentina en 1986, dirigida por Mario Morgan. Siguió las demás en la década de 1990, encontrándose entre las producciones iniciales de *La jaula de las locas* de Colombia (1991, dirigida por David Stivel) y México (1993, dirigida por José Luis Ibáñez). En las tres producciones la versión en español de la canción estudiada llevó como título “Soy lo que soy”. Las canciones en español siguen con detalle el modelo de la versión en inglés: tres estrofas, estructura *verse-refrain*, con una velocidad que aumenta progresivamente entre el inicio y fin de la canción. Existen variaciones interpretativas entre las canciones, derivadas del estilo y calidad de la voz de Carlos Perciavalle, quien interpretó Albin/Zaza en la producción argentina; César Mora, en la producción colombiana; y de Javier Díaz Dueñas, en la producción mexicana.

En comparación con la versión de Mihanovich, que seguía el desarrollo temático de cada estrofa y ello ocurría en campos semánticos próximos a los de la canción en inglés, las versiones de los musicales en español presentan una progresión de temas diferente. La versión argentina y colombiana tienen la misma letra, mientras que la versión de México sí tiene letras propias.

“I Am What I Am”	“Soy lo que soy” Argentina (1986) y Colombia (1991)	“Soy lo que soy” México (1993)
<p>Estrofa 1</p> <p>Dubitación para afirmar quién es; referencia a la construcción de una subjetividad propia; poca importancia a la aceptación o rechazo en la vida pública; elección de un lugar de enunciación o de desarrollo personal del que se siente orgullo; reconocimiento de que la vida vale si uno no se oculta y si se reconoce quién se es.</p>	<p>Dubitación para afirmar quién es; negación a vivir una vida secreta; falta de importancia de la aprobación de los demás; puesta de relieve del respeto y la dignidad de uno; rechazo a la violencia u odio de terceros; afirmación de un lugar propio.</p>	<p>Afirmación dubitativa de quien se es, pero sin hacer concesiones; deseo de vivir sin decepcionar a otros por ser diferente; llamado a los demás a que vean, a pesar de sentir rechazo.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>Falta de importancia de la aceptación o rechazo de los demás; celebración de la identidad propia; aceptación de las características propias y del afeminamiento y exageración; apelación a que los demás cambien de actitud; llamado a que otros acepten quiénes son.</p>	<p>Valentía para mostrarse a los demás; negación que todas las personas son iguales; falta de importancia; temor a la violencia o falta de reconocimiento de la dignidad.</p>	<p>Afirmación de la identidad propia sin esperar tolerancia o compasión y a pesar de las injurias por la homosexualidad; búsqueda de llamar la atención para lograr cambios.</p>
<p>Estrofa 3</p> <p>Las excusas son innecesarias para la identidad; valentía y agentividad frente a distintas circunstancias; importancia de aprovechar la vida y de declarar una identidad sexual (metáfora del clóset); reconocimiento de que la vida vale si uno no se oculta y si se reconoce quién se es.</p>	<p>La identidad es parte del destino de uno; importancia de persistir siendo diferente a pesar de los daños sufridos; independencia en la vida; hartazgo de negar una identidad.</p>	<p>Afirmación de quién se es sin concesiones; capacidad de aprendizaje de lo vivido; prestar atención a lo negativo no contribuye a la vida propia, pero sí actuar bien; hartazgo del sufrimiento.</p>

Tabla 2. Comparación de temas entre “I Am What I am” y las versiones en español de “Soy lo que soy” en los musicales de Argentina, Colombia y México

Las tres versiones se fundamentan en mensajes de afirmación —claramente así por el lema que inicia y concluye cada estrofa: “I am what I am” o “yo soy lo que soy”—. En general, los contenidos que dan valor a esta afirmación son similares en las tres letras: la identidad como hecho que sostiene el proyecto de vida o la vida misma. Sin embargo, el camino hacia la identidad no es directo, sino que se pueden encontrar restricciones o impedimentos (la vergüenza, la vida en secreto, el rechazo o la condena pública). En el caso de la versión en inglés y la versión mexicana, en la segunda estrofa se hace referencia al histrionismo o a la teatralidad como símbolo de afeminamiento y homosexualidad (“So what // if I love each feather and each spangle?” y “Si salgo // con mis plumas // y mis lentejuelas”). Este componente no es parte de la versión argentina/colombiana. Como se señaló antes, en la tercera estrofa de la canción en inglés se hace referencia a declarar la identidad sexual mediante la metáfora de “salir del armario”. Aunque las versiones en español también se alinean con el discurso de la política identitaria gay, esta metáfora no aparece en las estrofas. Este tema se desarrollará en la siguiente sección.

En la versión argentina y colombiana, los temas nuevos que aparecen, en comparación con la versión en inglés, son la idea de una identidad no negada (“lo que yo soy no es un secreto”, “sin ocultar lo que soy”) y las acciones afirmativas de quien canta (“muestro la cara”, “lo que soy es mi destino”, “apartarme // nunca más // de mi camino”). En esta versión, también se presenta el reclamo frente al rechazo o incluso violencia por parte de los otros (“pido respeto”, “No quiero // que me acusen ojos iracundos”, “gente sin piedad”, “he recibido heridas”). La versión mexicana incluye también algunas innovaciones relacionadas con la reacción frente a la injuria (“aunque nos digan // maricones”), pero también la posibilidad de un cambio en la sociedad (los otros) (“quiero que las cosas // sean de otra escuela”). En estas versiones de la canción en español, la rima, como un aspecto formal, parece haberse privilegiado junto con la cantabilidad frente al criterio de precisión semántica.

## 7. Discusión: la *drag queen* como medio translingüístico e identitario

La cadena de resemiotización de “I Am What I Am” se puede caracterizar prestando atención a los cambios mediales y genéricos. Aunque existen grabaciones de la banda sonora de *La Cage*, las versiones de teatro son parte de

espectáculos para ser vistos. Los registros en video disponibles en Youtube, por ejemplo, permiten ver actuaciones contemporáneas o de décadas pasadas lo que contrarresta lo efímero del *performance*. Los musicales grabados, a veces con videos fragmentarios, con buena o mala calidad, están al alcance de muchas personas y así se democratiza la manera de construir imaginarios de la cultura popular, sin las restricciones económicas o geográficas de dónde se producen y exhiben estos espectáculos (Pietrobruno 2013). La confección de la versión disco apunta a que las personas bailen, en contextos en los que la materialidad del sonido conlleva que las emociones o, mejor dicho, los afectos dejen de ser individuales y se transformen en colectivos, más sociales y encarnados en los cuerpos de quienes ocupan las pistas de baile (García-Mispireta 2023: 127). La versión pop, a partir del valor himnico de la canción en inglés y la apuesta por traducirla en español, pretende ser escuchada y cantada por el público. Entre lo social de la radio y lo íntimo de la escucha con auriculares, una canción pop contribuye a que quienes escuchan asocien las canciones a distintas componentes de su subjetividad (Du Gay *et al.* 1997). La realización interlingüística de las canciones (inglés-español) solo potencia lo colectivo, lo social, lo subjetivo de las distintas maneras de escuchar.

Además de estos trayectos transmodales, existe un vínculo crítico y persistente entre las versiones. Se trata de la *drag queen*. En las últimas dos décadas, la *drag queen*, como concepto y forma de *performance*, se ha globalizado debido a producciones televisivas (principalmente, la franquicia *Drag Race*), también disponibles masivamente en internet y *streaming*. Sin embargo, en la década de 1980, la *drag queen* hacía referencia a una forma de actuación y entretenimiento principalmente anglófona. La *drag queen* reemplazó la noción de la *travesti* de la obra de teatro y la película de *La Cage* originalmente en francés. En las distintas versiones de *La Cage* en inglés (el musical de 1983 y la película de 1995), la traducción al español de *drag queen* ha sido más compleja, con distintos destinos lexicales presentes en las adaptaciones teatrales, así como en los doblajes y subtítulos (*travesti*, *transformista*, *raro*, *travestita*, *maricón*, *reina*). La *drag queen* se ha posicionado como una categoría más abarcadora, una forma de hiperónimo que engloba otras formas de representación transgenéricas. Esta clausura de otras formas

de imaginar la transgresión del binarismo de género apunta a un monolingüismo o a un colonialismo lingüístico (Butler 2019; Khubchandani 2023).

No obstante, la *drag queen* no debe tomarse como algo totalizante y, si lo es en la actualidad, se debe a procesos contingentes que establecen significantes unívocos o equivalencias entre lenguas. La exploración en detalle de lo que se supone equivalente es posible mediante el análisis contrastivo o interlingüístico que, como se propuso antes, es un método privilegiado de la traductología. En relación con la metáfora del clóset, por ejemplo, en las versiones del musical en español se hace referencia a la autonomía (“Libre // siempre fui y yo elegí mi vida” y “Vives // cuando tomas buenas decisiones”). Como sucedía en el caso de Mihanovich, en estas canciones también se hace referencia a una subjetividad auténtica, pero no se recurre a una acción específica de declaración identitaria. Esto puede deberse a que, como revela el análisis contrastivo, la construcción de la identidad no requiere una construcción discursiva específica. Como se ha propuesto en estudios previos, *coming out* y otras metáforas del closet son parte de una tradición discursiva de las identidades LGBT, así como los activismos relacionados (En & En 2019; Wang 2021; Bassi 2017a; 2017b). Si bien a veces se considera legítimo traducir desde una posición activista (En & En 2019), la manera en que se asumen ciertos discursos identitarios puede deberse a procesos generacionales y privados, y no necesariamente vinculados con un activismo o una agenda de transformación social (Wang 2021).

En relación con las canciones analizadas, no se debe olvidar que estos son productos o artefactos de industrias culturales, enmarcados en dinámicas de reproducción/consumo. Sin embargo, ello no resta a su capacidad para informar subjetividades en busca de construir un repertorio identitario. La traducción, en ese sentido, hecha para fines de consumo, sin una agenda necesariamente activista o de subversión de los binarismos de género, plantea siempre que entre los textos de partida y los textos de llegada existe una brecha que se mantiene abierta. En el caso del discurso del *coming out*, las traducciones equivalentes no son siempre viables en distintas lenguas, en tanto las nociones de liberación y la posibilidad de vidas vivibles o con futuro dependen de aspectos sociales, normativos e incluso materiales que influyen en la decisión o la necesidad de declarar una identidad (Domínguez-Ruvalcaba 2009). Este tipo de aprendizajes son solo posibles

cuando se cuestiona artefactos que circulan sin mayores complicaciones (por entenderse simplemente como “entretenimiento”) en los imaginarios públicos. Así, aunque el dragqueenismo anglófono ha terminado siendo un punto de confluencia de distintas tradiciones de transformismo o travestismo, este solo es un momento de clausura. Debajo existen muchos otros discursos que siguen en tensión y con el potencial de ser explorados críticamente o desde una mirada traductológica y cuir.

## 8. A modo de conclusión

A lo largo del análisis, los casos se han conectado no solo por aspectos lingüísticos, sino también mediante cuestiones del género musical, quién era la artista, cuál era su repertorio, y también mediante la figura de la *drag queen* que ha servido como eje del *crossover* de la canción en América Latina. Son estas conexiones diversas las que vuelven sobre la idea de la *cuirización* de la metodología y de reconocer las distintas relaciones que pueden tener los componentes de un corpus ensamblado.

En el contexto actual, distintos artefactos culturales, principalmente audiovisuales, vienen siendo objeto de nuevas ediciones, adaptaciones o recontextualizaciones. Estos procesos involucran la traducción propiamente dicha, pero también otras formas de resemiotización. Por ejemplo, en los *remakes* de películas animadas con componentes musicales, en sus nuevas versiones de acción real, se reinterpretan y retraducen los diálogos y letras de canciones para las nuevas audiencias. En dichos casos, se podría explorar cómo los distintos discursos (sobre el género, la clase, la raza, la sexualidad) han variado no solo por cuestiones lingüísticas, sino también debido a la voz de los nuevos actores o las tecnologías usadas en la representación.

## Referencias bibliográficas

- ARENA, James. (2013) *First Ladies of Disco: 32 Stars Discuss the Era and Their Singing Careers*. Jefferson: McFarland & Company.
- BALDO, Michela; Jonathan Evans & Ting Guo. (2023) “Introduction of the Special Issue on ‘Translating the Queer Popular.’” *Perspectives* 31: 2, pp. 165-71. DOI: 10.1080/0907676X.2023.2152231.

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. (2014) "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts." En: Hermans, Theo (ed.) 2014. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Routledge, pp. 87-102.
- BASSI, Serena. (2017a) "Displacing LGBT. Global Englishes, Activism and Translated Sexualities." En: Castro, Olga & Emek Ergun (eds.) 2017. *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. Londres: Routledge, pp. 235-248. DOI: 10.0.16.228/9781315679624-17.
- BASSI, Serena. (2017b) "The Future Is a Foreign Country. Translation and Temporal Critique in the Italian It Gets Better Project." En: Baer, Brian & Klaus Kaindl (eds.) 2017. *Queering Translation, Translating the Queer*. Londres: Routledge, pp. 58-71. DOI: 10.4324/9781315505978-5.
- BERNARDINI, Silvia & Dorothy Kenny. (2020) "Corpora." En: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2020. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, pp. 110-115.
- BUTLER, Judith. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith. (2019). "Gender in Translation: Beyond Monolingualism." *PhiloSOPHIA* 9:1, pp. 1-25. DOI: 10.1353/phi.2019.0011.
- CARPI, Beatrice. (2021) "A Multimodal Model of Analysis for the Translation of Songs from Stage Musicals." *Meta* 65: 2, pp. 420-39. DOI: 10.7202/1075843ar.
- CHMILIAR, Linda. (2010) "Multiple-Case Designs." En: Milles, Albert; Gabrielle Durepos & Elden Wiebe (eds.) 2010. *Encyclopedia of Case Study Research*. Thousand Oaks: Sage, pp. 582-584.
- CITRON, Stephen. (2017) *Jerry Herman*. New Haven: Yale University Press.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari. (1976) *Rhizome. Introduction*. París: Les Éditions de Minuit.
- DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. (2009) "From Fags to Gays. Political Adaptations and Cultural Translations in the Mexican Liberation Movement." En: Egan, Linda & Mary K. Long (eds.) 2009. *Mexico Reading the United States*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 116-134.
- DONOVAN, Ryan. (2023a) *Broadway Bodies. A Critical History of Conformity*. Nueva York: Oxford University Press.
- DONOVAN, Ryan. (2023b) *Queer Approaches in Musical Theatre*. Londres: Methuen.

- DU GAY, Paul; Stuart Hall; Linda Janes; Hugh Mackay & Keith Negus. (1997) *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- EN, Michael & Boka EN. (2019) “‘Coming out’ ... as a translator? Expertise, identities and knowledge practices in an LGBTIQ\* migrant community translation project.” *Translation Studies* 12: 2, pp. 213-230. DOI: 10.1080/14781700.2019.1696222.
- EVERETT, William A. (2022) “‘The Song Is You.’ Song Types and Genres in Musical Theatre.” En: MacDonald, Laura & Ryan Donovan (eds.) 2022. *The Routledge Companion to Musical Theatre*. Londres: Routledge, pp. 68-80. DOI: 10.4324/9780429260247-8.
- FIERSTEIN, Harvey. (2018) *Torch Song Trilogy*. Nueva York: Ballentine Books.
- FIERSTEIN, Harvey. (2022) *I Was Better Last Night. A Memoir*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- FRANZON, Johan. (2005) “Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady.” En: Dinda L Gorrée (ed.) 2005. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 263-297.
- FRONTAIN, Raymon-Jean. (2004) “Herman, Jerry.” En: Claude J. Summers (ed.) 2004. *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*. San Francisco: Cleis Press, pp. 120-122.
- GARCIA-MISPIRETA, Luis Manuel. (2023) *Together, Somehow. Music, Affect, and Intimacy on the Dancefloor*. Durham: Duke University Press. DOI: 10.1215/9781478027058.
- GAYNOR, Gloria. (1983) *I Am What I Am*. Estados Unidos: Silver Blue Records.
- HART, Norman. (2003) “The Selling of La Cage Aux Folles: How Audiences Were Helped to Read Broadway’s First Gay Musical.” *Theatre History Studies* 23, pp. 5-24.
- HERMAN, Jerry. (1983) “I Am What I Am.” *La Cage aux folles*. Nueva York: RCA Records.
- HERMAN, Jerry. (1986) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. Argentina: Carlos Perciavalle, productor.
- HERMAN, Jerry. (1991) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. Colombia: MTM.
- HERMAN, Jerry. (1993) “Soy lo que soy.” *La jaula de las locas*. México: Producciones Silvia Pinal.

- HERMAN, Jerry & Ken Bloom. (2003) *Jerry Herman. The Lyrics*. Londres: Routledge.
- HERMAN, Jerry & Harvey FIERSTEIN. (1984) *La Cage Aux Folles. The Broadway Musical*. Nueva York: Samuel French.
- HUBBS, Nadine. (2007) "I Will Survive': Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem." *Popular Music* 26: 2, pp. 231-44. DOI: 10.1017/S0261143007001250.
- JARMAN-IVENS, Freya. (2009) "Notes on Musical Camp." En: Scott, Derek B. (ed.) 2009. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Nueva York: Routledge. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.4324/9781315613451-13>>
- JENNEX, Craig. (2013) "Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia." *Popular Music and Society* 36: 3, pp. 343-59. DOI: 10.1080/03007766.2013.798544.
- KHUBCHANDANI, Kareem. (2023) *Decolonize Drag*. Nueva York: OR Books.
- KREHL, Matthew; Edward Thomas & Robin Bellingham. (2020) "The Vitality of Theory in Research Innovation." En: Krehl, Matthew; Edward Thomas & Robin Bellingham (eds.) 2020. *Post-Qualitative Research and Innovative Methodologies*. Londres: Bloomsbury Academic, pp. 1-16.
- KRESS, Gunther. (2010) *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres: Routledge.
- KRISTEVA, Julia. (1986) "Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science." En: Moi, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 74-88. Traducción de Séan Hand.
- LAURENTS, Arthur. (2009) *Mainly on Directing. Gypsy, West Side Story, and Other Musicals*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- LAVIOSA, Sara. (2010) "Corpora." En: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies Volume 1*. Amsterdam: John Benjamins.
- LAVIOSA, Sara. (2011) "Corpus-Based Translation Studies: Where Does It Come From? Where Is It Going?" En: Kruger, Alex; Kim Wallmach & Jeremy Munday (eds.) 2011. *Corpus-Based Translation Studies. Research and Applications*. Londres: Continuum, pp. 13-32.
- LAWRENCE, Tim. (2011) "Disco and the Queering of the Dance Floor." *Cultural Studies* 25: 2, pp. 230-43. DOI: 10.1080/09502386.2011.535989.
- LESCURE, Ryan M. (2023) "(Extra)Ordinary Relationalities: Methodological Suggestions for Studying Queer Relationalities Through the Prism of Memory, Sensation, and Affect." *Journal of Homosexuality* 70: 1, pp. 35-52. DOI: 10.1080/00918369.2022.2103872.

- LOW, Peter. (2017) *Translating Song. Lyrics and Texts*. Londres: Routledge.
- MIHANOVICH, Sandra. (1984) "Soy lo que soy." *Soy lo que soy*. Argentina: Microfon.
- MILLER, D. A. (1998) *Place for Us. Essays on the Broadway Musical*. Londres: Harvard University Press.
- MOLINARO, Édouard. (1978) *La Cage Aux Folles*. Italia & Francia: Les Productions Artistes Associés.
- MORDDEN, Ethan. (2013) *Anything Goes. A History of American Musical Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- NEWFIELD, Denise. (2014) "Transformation, Transduction and the Transmodal Moment." En: Jewitt, Carey (ed.) 2014. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres: Routledge, pp. 100-113.
- NEWTON, Esther. (1972) *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PERRICONE, Jack. (2018) *Great Songwriting Techniques*. Nueva York: Oxford University Press.
- PIETROBRUNO, Sheenagh. (2013). YouTube and the social archiving of intangible heritage. *New Media & Society* 15: 8, 1259-1276. DOI: 10.1177/1461444812469598.
- PLATT, Len & Tobias BECKER. (2013) "Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890-1930." *Theatre Journal* 65: 1, pp. 1-18. DOI: 10.1353/tj.2013.0026.
- POIRET, Jean. (1973) *La Cage Aux Folles*. Paris: L'Avant Scène Théâtre.
- SAVRAN, David. (2018) "Class and Culture." En: Knapp, Raymond; Mitchell Morris & Stacy Wolf (eds.) 2018. *Identities and Audiences in the Musical. An Oxford Handbook of the American Musical Volume 3*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHECHNER, Richard. (2020) *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.
- SMALL, Mario Luis & Jessica McCrory Calarco. (2022) *Qualitative Literacy. A Guide to Evaluating Ethnographic and Interview Research*. Oakland: University of California Press.
- SOTO BUENO, Daniel Ricardo. (2022) "Un modelo de análisis medial y multimodal de musicales traducidos: el caso de *Notre Dame de París* (2001)." *Sendebare* 33, pp. 83-103. DOI: 10.30827/sendebare.v33.18088.
- STEIN, Pippa. (2008) *Multimodal Pedagogies in Diverse Classrooms: Representation, Rights and Resources*. Londres: Routledge.

- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. (2001) "Is One Case Always Enough?" *Perspectives* 9: 3, pp. 167-76. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2001.9961415>>
- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. (2019) "Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World." *The Translator* 25: 1, pp. 42-59. DOI: 10.1080/13556509.2018.1549710.
- THOMAS, Aaron C. (2020) "The Pink Elephant in the Room." En: Sternfeld, Jessica & Elizabeth L. Wollman (eds.) 2020. *The Routledge Companion to Contemporary Musical*. Londres: Routledge, pp. 163-72.
- THOMAS, Aaron C. (2023) *Love Is Love Is Love. Broadway Musicals and LGBTQ+ Politics, 2010-2020*. Londres: Routledge.
- TOURY, Gideon. (2012) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VARIOS autores (América TV). (2021). Sandra Mihanovich pasó por Los Mammones. Entrevista completa [Video]. Versión electrónica: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fq0WwCTdmec>>
- WANG, Yiran. (2021) "Revisiting the dominant coming out discourses in China's LGBT activism and research: Lesbians' *chugui* experiences within the family." *Journal of Lesbian Studies* 25: 4, pp. 279-294. DOI: 10.1080/10894160.2021.1969720.
- YIN, Robert K. (2018) *Case Study Research and Application. Design and Methods*. Los Angeles: Sage.

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN es profesor investigador a tiempo completo del Departamento de Traducción e Interpretación Profesional de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es autor del libro *Traducción audiovisual y teleficción queer: teoría y metodología* (Editorial UPC, 2024). Sus líneas de investigación son los estudios de género y los estudios LGBTQ+ en intersección con la traducción y los medios. Su producción académica aparece en revistas indexadas como *Cadernos de Tradução*, *Perspectives*, *Mutatis Mutandis*, *Babel*, *MonTI*, *Hikma*, *Meta*, *The Translator*, *Target*, así como en volúmenes especializados en traducción audiovisual y estudios de género.

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN is a Research Associate Professor in the Department of Professional Translation and Interpretation at Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC, Peru). He has published the book *Traducción audiovisual y teleficción queer: teoría y metodología* [Queer audiovisual translation and telefiction: theory and methodology] (Editorial UPC, 2024). His research interests include gender and LGBTQ+ studies in intersection with audiovisual translation. His academic work has been published in journals such as *Cadernos de Tradução*, *Perspectives*, *Mutatis Mutandis*, *Babel*, *MonTI*, *Hikma*, *Meta*, *The Translator*, *Target*, as well as in specialised edited volumes on audiovisual translation and gender studies.

CÉSAR SANGAY TORRES es músico y profesor universitario. Ha tocado con diferentes bandas y artistas en Lima y Barcelona, y ha compuesto música y canciones para teatro y cortometrajes. Tiene el grado de magister por la Universidad de Barcelona. Da talleres de creación musical y de historia del rock británico. Enseña en la Carrera de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Sus campos de especialidad son la composición de canciones, el análisis de las formas en música popular y la historia de la música pop.

CÉSAR SANGAY TORRES is a musician and university lecturer. He has performed with various bands and artists in Lima and Barcelona and has composed music and songs for theatre and short films. He holds a master's degree from Universitat de Barcelona. He conducts workshops on musical creation and the history of British rock. He teaches in the Music Program at Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). His areas of expertise include songwriting, the analysis of forms in popular music, and the history of pop music.

Recibido / Received: 30/05/2024  
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.17>

Para citar este artículo / To cite this article:

ROBAUX, Pierre. (2025) "Traduire une chanson de comédie musicale ou la nécessité d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle." A: 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. 494-524.

# TRADUIRE UNE CHANSON DE COMÉDIE MUSICALE OU LA NÉCESSITÉ D'ÊTRE FIDÈLEMENT FLEXIBLE ET FLEXIBLEMENT FIDÈLE

## TRANSLATING MUSICAL THEATRE SONGS, OR THE IMPORTANCE OF BEING FAITHFULLY FLEXIBLE AND FLEXIBLY FAITHFUL

PIERRE ROBAUX

[probaux@uliege.be](mailto:probaux@uliege.be)

Université de Liège

<https://orcid.org/0009-0000-7468-0932>

### Résumé

Bien qu'ayant reçu davantage d'attention depuis le début des années 2000, la traduction de textes destinés à être chantés reste un domaine peu étudié en traductologie. La traduction de chansons de comédie musicale ne fait pas exception à la règle puisqu'elle est souvent laissée de côté, contrairement à la traduction de chants d'opéra ou de chansons de variété. De ce constat est né notre souhait de créer ce que nous appelons le *New Pentathlon Tool*, un outil tant analytique que d'aide à la traduction qui s'inspire du *Pentathlon Principle* de Peter Low et qui s'articule autour des notions de fidélité et de flexibilité, deux notions étroitement liées qui, en traduction de chansons, sont loin de s'exclure mutuellement.

**Mots clés** : Traduction de chanson. Comédie musicale. Théâtre. *Pentathlon*.

### Abstract

The translation of singable texts remains a field that has received little scientific attention despite an increase in the number of papers published on the subject of song translation since the beginning of the 21st century. The translation of songs for musical theatre is hardly an exception to the rule, as it is often overlooked by



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/>.

scholars, unlike the translation of operatic or pop songs. This has led us to create what we call the 'New Pentathlon Tool'—a translation tool as well as a quality assessment tool—based on Peter Low's Pentathlon Principle and centred on fidelity and flexibility, two closely related concepts which are by no means mutually exclusive in the field of song translation.

**Keywords:** Song translation. Musical. Theatre. *Pentathlon*.

## 1. Introduction

Bien qu'ayant reçu davantage d'attention depuis le début des années 2000, la traduction de textes destinés à être chantés reste un domaine peu étudié en traductologie. Cette situation se remarque notamment dans les ouvrages de référence dans lesquels, habituellement, seulement quelques paragraphes sont consacrés à ce type de traduction. Parmi ces monographies, nous pouvons mentionner *A Companion to Translation Studies* de Piotr Kuhiwczak et Karin Littau (2007), *The Oxford Handbook of Translation Studies* de Kirsten Malmkjaer et Kevin Windle (2011), le quatrième volume de l'*Histoire des traductions en langue française* de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (2019) ou encore la troisième édition du livre *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de Mona Baker et Gabriela Saldanha (2020).

Le premier chercheur, à notre connaissance, à s'être intéressé à la traduction de chansons est le musicologue anglais Arthur Strangways qui, en 1921, publie un article intitulé « Song-Translation » dans *Music & Letters*, une revue qu'il a lui-même fondée en 1920. L'objectif poursuivi par Strangways est d'attirer l'attention sur la traduction de chants d'opéra, un type de traduction qu'il qualifie, déjà à l'époque, de *neglected art* (Strangways 1921: 211).

Une quantité impressionnante d'articles sur la traduction de chants d'opéra ont été publiés depuis, sans compter le nombre important de sources détaillant l'art d'écrire une chanson. Toutefois, dresser une liste exhaustive de la littérature existante sur ce type de traduction sortirait des limites de cette recherche. Nous nous en tiendrons néanmoins à la digression suivante concernant deux auteurs qui ont écrit sur le sujet, et ce bien avant Strangways, et dont les propos pourraient corroborer ceux tenus par ce dernier en 1921. Le premier est Richard Wagner qui, en 1852, consacre quelques paragraphes de son *Oper und Drama/Opera and Drama* (Wagner 1852/1893)

à la traduction de chants d'opéra. Il ne s'agit pas d'une analyse scientifique ou traductologique à proprement parler, raison pour laquelle nous n'avons pas mentionné cette source dans le paragraphe précédent, mais plutôt d'un commentaire personnel de la part de Wagner sur une pratique envers laquelle il ne cache pas son mépris. Le second auteur, Sigmund Spaeth (1915), pose quant à lui la question « [w]hy translate at all? » à une époque où le débat autour d'un opéra traduit et joué en anglais faisait toujours rage.

D'autres chercheurs, après Strangways, se sont penchés sur la question de la traduction de textes destinés à être chantés et l'ont abordée à partir de points de vue divers et variés, dont nous vous proposons un bref aperçu ci-après : Henry Drinker (1950) dresse une liste de critères auxquels un traducteur doit prêter attention lorsqu'il se lance dans un tel type de traduction ; Suzanne de Grandmont (1978) analyse sa propre traduction en français canadien de la comédie musicale *The Fantasticks* et explique sa démarche pour obtenir une équivalence la plus dynamique possible entre texte source et texte cible ; à l'instar de Drinker, Andrew Kelly (1992) donne à son tour une liste de conseils à suivre, en insistant sur la notion de respect du texte original ; Peter Low (2003a ; 2003b ; 2005 ; 2006 ; 2008 ; 2013) s'inspire des conseils donnés par Drinker et Kelly pour proposer sa propre théorie traductologique, le *Pentathlon Principle*, que nous développerons plus en détail ci-après ; Johan Franzon (2005) analyse trois traductions scandinaves de la comédie musicale *My Fair Lady* et met en lumière les difficultés auxquelles font face les traducteurs lorsqu'ils doivent traduire des chansons ; Klaus Kaindl (2005) adopte une approche socio-sémiotique dans ses analyses de traductions de chansons de variété ; Charlotte Bosseaux (2008) s'intéresse à la traduction audiovisuelle et analyse le doublage en français d'un épisode musical de la série américaine *Buffy the Vampire Slayer* ; enfin, dans un autre article, Franzon (2008) s'intéresse aux choix stratégiques et traductifs opérés par plusieurs traducteurs/paroliers et articule sa réflexion autour du concept de *singability*.

Comme nous pouvons le constater, les études dans le domaine qui nous intéresse ici, à savoir la traduction de textes destinés à être chantés dans un contexte théâtral, sont rares. En effet, contrairement à la traduction de chants d'opéra ou de chansons de variété, la traduction de chansons de comédie musicale est souvent laissée de côté (Bosseaux 2011: 136). Seuls

deux chercheurs mentionnés dans le paragraphe précédent font exception à la règle, Grandmont (1978) et Franzon (2005), qui tentent respectivement d'objectiver leurs propres choix de traduction ou les choix de traduction d'autres traducteurs.

L'absence de travaux sur le sujet est expliquée par divers auteurs, notamment Şebnem Susam-Saraeva (2008b) qui s'interroge sur les raisons qui se cachent derrière le manque de recherche scientifique mêlant traduction et musique, ou encore Franzon, qui écrit :

One of the very few musical comedy translators who have commented on their practice, Grandmont (1978: 98) metaphorically compares the practice to the minute labors of a Benedictine monk. Of the few translation theorists who comment on song translation, Nida (1964: 177) discusses the "severe restrictions," while Hervey and Higgins (1992: 138) call libretto translation an "extremely demanding task," on account of having to mind musical and dramatic constraints as well as audience preconceptions as to what a song of a certain type should be like (Franzon 2005: 266).

Toutefois, la publication des ouvrages collectifs édités par Dinda L. Gorrée (2005), Susam-Saraeva (2008a), Helen Julia Minors (2013) et Franzon *et al.* (2021), ou encore les monographies écrites par Susam-Saraeva (2015) et Lucile Desblache (2019), témoigne d'un intérêt scientifique grandissant pour le domaine de la traduction de chansons. Deux ouvrages traductologiques ont également été récemment publiés sur le sujet : *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics* de Ronnie Apter et Mark Herman (2016), ainsi que *Translating Song: Lyrics and Texts* de Low (2017). Ces trois traducteurs anglophones sont, pour l'instant, les seuls à avoir intégralement consacré un livre à leur propre démarche méthodologique. Ces deux monographies se différencient toutefois par leur domaine d'application : Apter et Herman abordent la traduction de chants d'opéra alors que Low se concentre sur la traduction de chansons de variété et de chansons populaires. Apter et Herman, cependant, fournissent des conseils sur les stratégies et tactiques à adopter dans la traduction de *singable texts*. Low, quant à lui, se distingue par le développement d'une théorie traductologique très ciblée, la *Pentathlon Approach*, et du modèle qu'il baptise *Pentathlon Principle*. Ce pentathlon est le premier concept autour duquel s'articule notre présente recherche.

## 2. Le Pentathlon Principe de Low : une question de flexibilité

Bien qu'ayant originellement été créée pour être appliquée à la traduction de chansons de variété et de chansons populaires, la théorie de Low est suffisamment universelle pour être étendue à la traduction d'autres types de chansons, notamment les chansons de comédie musicale, notre domaine de prédilection. À quoi cette théorie sert-elle ?

Par ce *Pentathlon Principe*, que nous nommerons dès à présent PP ou pentathlon, Low compare les traducteurs de chansons à des pentathlètes qui participent à cinq épreuves distinctes lors d'une compétition sportive. Comme ces athlètes, les traducteurs doivent prêter attention à cinq critères lorsqu'ils traduisent une chanson ; le critère de la *singability*, du *sense*, de la *naturalness*, du *rhythm* et de la *rhyme*. Tout comme dans un pentathlon, la qualité de la performance (ou de la traduction) dépendra du score global (ou du degré de fidélité) obtenu dans les cinq épreuves (ou critères) confondues, sans qu'un score parfait dans chacune des épreuves ne soit nécessaire pour gagner la médaille (Low 2005 : 192). Low précise que la recherche d'un équilibre entre ces critères peut :

assist translators both in their overall strategic thinking and also in their microlevel decisions — in the practical task of choosing which of several possible words or phrases is the best option overall (Low 2005: 191).

Puisque cette recherche d'équilibre les amène à devoir faire des compromis, il ajoute qu'une certaine flexibilité de la part des traducteurs est primordiale, et ce, afin d'obtenir une traduction la plus équilibrée possible (Low 2017: 80).

Cette place accordée à la flexibilité est ce qui donne un caractère inédit à la théorie de Low et qui la différencie des théories ou marches à suivre, davantage prescriptives, développées auparavant par d'autres auteurs déjà mentionnés dans l'introduction, notamment Strangways (1921), Drinker (1950) et Kelly (1992). Contrairement à Low, ces chercheurs imposent des règles très strictes à quiconque souhaite traduire des chansons ; des règles que Low assimile à des carcans, ou *straitjackets*, desquels il est extrêmement difficile de se défaire (Low 2008: 5). Faire de la flexibilité une caractéristique inhérente de son PP est sa solution face à ces prescrits trop contraignants. En effet, à propos de la flexibilité, Low nous dit :

When translating a song, we should not *a priori* consider any one feature sacrosanct and to be rendered to perfection. To consider anything sacrosanct *a priori* [...] is to accept a constraint which may lead to great losses. By tolerating some deviations – small margins of compromise in several areas – one can more easily avoid serious translation loss in any single area [...] The more margins of compromise that are available, the greater chance of a successful translation (Low 2003a: 101-102).

En d'autres termes, nous accorder une certaine flexibilité ou marge de manœuvre dans notre processus de traduction ne pourra qu'augmenter nos chances de créer une traduction la plus juste qui soit.

C'est au départ de cette notion de flexibilité que nous pouvons introduire le second concept autour duquel s'organise cette recherche, celui de la fidélité, car, au vu des différentes contraintes inhérentes à la traduction de textes destinés à être chantés, il serait tout à fait légitime de se poser la question suivante : comment rester flexibles dans nos choix de traduction sans tomber dans l'infidélité au texte source et, partant, donner raison au fameux adage italien, souvent rebattu, *traduttore, traditore* ?

### 3. Le New Pentathlon Tool ou la nécessité d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle

Les contraintes qui caractérisent la traduction de chansons ont déjà été illustrées ci-dessus, par le biais du PP, et sont au nombre de cinq : *singability, sense, naturalness, rhythm* et *rhyme*. Elles font respectivement référence à l'attention qui doit être portée à la phonétique, au sens, à l'idiomaticité, au rythme et aux rimes (Low 2017: 79-80). Pour le cas de la traduction de chansons de comédie musicale et de chants d'opéra, Low avance (*ibid.*: 110) l'existence d'un sixième critère (ou d'une sixième contrainte) qu'il nomme *stage effectiveness* ou *dramatic performability*, en ce sens que la mise en scène ne peut être laissée de côté dans le processus traductif puisque mise en scène et texte chanté se répondent et, par conséquent, peuvent se refléter l'une dans l'autre. Cet ajout d'un sixième critère transforme donc le pentathlon originel en un hexathlon.

Ces multiples contraintes, par leur existence, mettent en péril la notion même de fidélité. Que signifie ce concept en traductologie ?

Cette notion, bien qu'elle soit souvent mise en avant par les théoriciens et les professionnels de la traduction, reste fondamentalement ambiguë (Bogacki 2000: 30), voire paradoxale (Bataillon 1991: 21) ou encore contradictoire (Cary 1963: 21), d'autant plus qu'il s'agirait « d'un concept éminemment plastique [et] modulable à souhait » (Balliu 1997: 56). La fidélité est donc une notion qui serait sémantiquement instable (Delisle 2021: 134), à un point tel que Paul Chavy ne cache pas son agacement lorsqu'il écrit :

Le terme de fidélité [...] assume des sens tellement divers qu'il faudra bien, dans une terminologie moderne, ou l'éliminer ou le définir rigoureusement. Tout traducteur prétend être fidèle, mais fidèle à quoi ? (Chavy 1984: 119)

De fait, les traductologues ne s'accordent pas sur une définition unique de la fidélité, mais proposent chacun leur propre définition qu'ils veulent universelle. Ainsi, à titre d'exemples, Amparo Hurtado Albir (1990) étudie la fidélité à travers le prisme du sens, qu'elle qualifie d'invariant en traduction ; Umberto Eco avance que la fidélité :

est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste (Eco 2003/2010: 466)

Christian Balliu insiste également sur le sens et définit la fidélité de la manière suivante :

[Q]ualité d'une traduction qui, en fonction de sa finalité, respecte le plus possible le sens attribué au texte de départ par le traducteur et dont la formulation en langue d'arrivée est conforme à l'usage (Balliu 2005: 19)

Nicolas Froeliger (2007) introduit la notion de fidélité à la forme du texte source et parle de la recherche d'un *balanced effort*, ou d'un équilibre, entre une fidélité de sens et une fidélité de forme ; enfin, pour Mark Shuttleworth et Moira Cowie (2014), une traduction fidèle est un texte qui ressemble fortement à l'original, « in terms of either its literal adherence to source meaning or its successful communication of the "spirit" of the original » (Shuttleworth & Cowie 2014: 57).

Bien que cette compilation de définitions de la fidélité soit loin d'être exhaustive, elle nous permet néanmoins de conclure que, s'il y a en effet autant de définitions de la fidélité qu'il existe de traducteurs, la primauté pour respecter la fidélité au texte source réside dans le transfert du sens.

Low souligne, lui aussi, l'importance du sens dans la traduction de chansons (Low 2005: 194). Des cinq critères qui forment son PP, celui du *sense* occupe l'une des premières places puisque, pour Low, un texte cible qui s'éloignerait radicalement du texte source d'un point de vue sémantique ne peut être qualifié de traduction. Qui plus est, l'existence des contraintes propres à ce type de traduction exige des traducteurs une grande souplesse sémantique. À cause de ces manipulations sémantiques visant à équilibrer les cinq critères, le respect absolu du sens est constamment mis en péril. Obtenir un texte cible chantable qui renferme et transmet un sens proche de celui du texte source, et cela malgré les contraintes, devient alors l'objectif à ne pas perdre de vue lorsque l'on traduit une chanson.

La réalisation de cet objectif est facilitée par la flexibilité inhérente au PP qui tend à l'équilibre entre les cinq critères. Low n'est pas le seul à avoir mentionné cette recherche d'équilibre. Nous la retrouvons notamment au cœur de la définition de la fidélité donnée par Froeliger ou encore de celle d'Eco qui associe la traduction à une négociation. Pour Eco, cette négociation est un processus sur lequel se fonde toute traduction, tout comme la recherche d'équilibre l'est pour Low. Ce sont les négociations engagées par le traducteur lors du processus de traduction qui lui garantissent l'obtention d'un texte d'arrivée fidèle au texte de départ.

### 3.1. *La fidélité*

De nos jours, opter pour l'utilisation du concept de fidélité en traductologie peut sembler être un choix controversé. Permettez-nous donc de faire une ultime parenthèse avant de passer au point suivant, afin d'expliquer brièvement l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de parler de fidélité et non pas d'équivalence, une notion tout aussi problématique puisqu'elle se retrouve également au cœur de multiples débats, et ce, depuis son apparition dans les années 1950, ou d'autres termes et concepts en vogue en traductologie, comme celui de loyauté (Nord 1989) par exemple. D'autres raisons de natures diverses pourraient expliquer ce choix terminologique et mériteraient d'être développées davantage, mais nous nous limiterons à celle exposée ci-après afin de ne pas allonger inutilement cet article et, ainsi, de dévier à l'excès de notre propos original.

Comme démontré ci-dessus, nous sommes conscients du passé historique et polémique de la notion de fidélité en traductologie, mais nous sommes convaincus, d'une part, que ce mot reste le plus approprié et le plus pertinent pour le bon développement de notre propos et, d'autre part, qu'il s'agit d'un concept qui non seulement peut être défini, mais qui plus est, gagne à être défini conformément à un contexte d'application précis, plutôt que par le truchement d'une définition universelle. En effet, pour nous, ce concept a une nature profondément protéiforme en ce sens qu'il s'adapte, ou que sa définition s'adapte, au contexte de traduction dans lequel il est sollicité. Par conséquent, au lieu de choisir d'écarter le concept de fidélité car jugé trop éculé, ancien et problématique, nous proposons plutôt de l'interpréter différemment en lui accolant une nouvelle définition (cf. point 3.2.).

Afin de construire notre conception de la fidélité, qui prend comme point de départ la théorie de Low, nous avons emprunté et, partant, fait dialoguer entre elles les idées et approches d'autres traductologues qui ont marqué le champ des recherches en traduction. Ainsi, plusieurs théories se retrouvent, de près ou de loin, dans notre conception de la fidélité appliquée à notre contexte ; une conception qui ne se limite donc pas qu'à la traditionnelle approche (socio)linguistique de la traduction. Citons par exemple la notion de normes en traduction (Chesterman 1997 ; Toury 2012), l'approche interprétative (Seleskovitch & Lederer 2014) ou encore l'approche fonctionnaliste et la notion de *skopos* (Vermeer & Reiss 1984), sans oublier le caractère interdisciplinaire de notre théorie puisque nous travaillons avec des textes plurisémiotiques, ce qui nous pousse à faire appel à des notions de sémiotique et de performance, entre autres.

La fidélité telle que nous la concevons n'est donc pas à comprendre à travers le prisme de la littéralité, ce qui représente un objectif inatteignable en traduction de chansons de comédie musicale. Rappelons d'ailleurs le paradoxe de la fidélité en traduction, qui prend tout son sens dans notre contexte, à savoir qu'il est nécessaire d'être infidèle à un texte source pour pouvoir en créer une traduction fidèle en langue cible, car, après tout, « une traduction qui rend fidèlement chaque mot restituera rarement le sens de l'original » (Hurtado Albir 1990: 21).

La fidélité telle que nous l'entendons, et à laquelle se rattache donc le concept de flexibilité, doit être comprise comme synonyme de ce que nous

appellerions la traduction libre-contrainte, une expression contradictoire à première vue, certes, mais où, nous en sommes convaincus, la promesse de(s) liberté(s) que le traducteur décide de s'accorder dans son travail est tout sauf illusoire. En d'autres mots, cette traduction libre-contrainte, ou fidèle-flexible, implique la pose inévitable de choix de traduction, non pas serviles ou au contraire trop libres, mais réfléchis et négociés, conformes aux contraintes propres au texte source, afin de créer une traduction qui permette une permanence fonctionnelle de *skopos*, c'est-à-dire viser la création d'un texte qui, en plus de transmettre le sens de l'original, puisse être chanté en langue cible.

### 3.2. Le New Pentathlon Tool

Les divergences d'opinions sur la notion de fidélité en traduction, ainsi que l'absence d'une définition précise de la fidélité appliquée au contexte de la traduction de chansons de comédie musicale, sont les raisons qui nous poussent à proposer ci-après notre propre conception de la fidélité appliquée à ce même contexte, en la corrélant à la théorie du PP de Low. Cette fidélité, pour répondre à la question de Chavy, nous la schématisons comme suit :

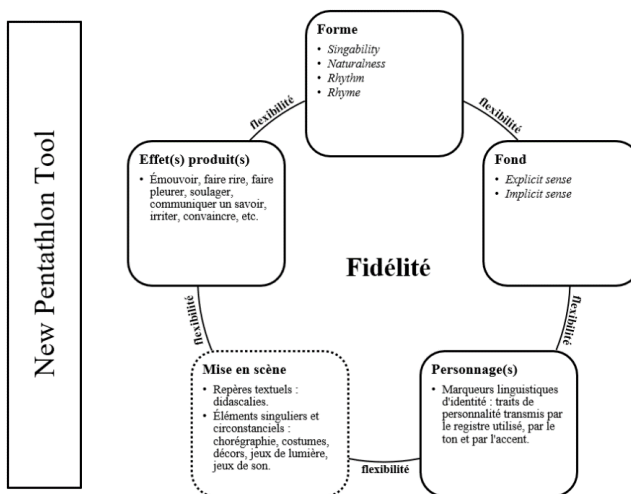


Image 1. Schéma du New Pentathlon Tool.

Ce que nous appelons le New Pentathlon Tool, ci-après NPT, peut être vu comme une autre version du PP de Low puisqu'il en reprend les critères initiaux, mais les distribue différemment, et est lui-même composé de cinq éléments présentés sous la forme d'une fidélité à cinq branches. Toutefois, il ne s'agit aucunement d'une version 2.0 du PP de Low qui viendrait remplacer la version originale. Au contraire. Leur différence, voire leur complémentarité, réside dans leur domaine d'application respectif : le PP s'utilise dans le domaine de la traduction de chansons de variété et de chansons populaires, tandis que le NPT est exclusivement applicable au domaine de la traduction de chansons de comédie musicale.

Cet outil, tel qu'il est conçu, peut être utilisé à deux moments clés du processus de traduction, à savoir en amont et en aval. En ce sens, il joue également un double rôle : il prend la forme d'un outil d'aide à la traduction en amont et celle d'un outil d'évaluation de la qualité du produit fini en aval. Lors de son utilisation, notamment lors de la phase de traduction en amont, le NPT s'apparente davantage à un outil relativement souple puisque les critères qui le composent peuvent (ou doivent) être nuancés, complexifiés ou simplifiés, et ce, conformément aux caractéristiques du texte traduit.

Il est néanmoins important de préciser que le NPT que nous présentons ici est actuellement dans une phase test, puisque l'un des objectifs principaux de notre recherche est d'évaluer la pertinence des cinq critères qui forment cet outil. Nous n'écartons donc pas la possibilité de devoir y apporter quelques modifications au fil de nos recherches ; ainsi certains critères pourraient-ils se voir renommés, remplacés ou complétés.

Penchons-nous maintenant plus en détail sur le schéma afin de tenter d'en définir les différents éléments. Comme nous pouvons le voir, il n'y a pas que le sens qui joue un rôle dans notre conception de la fidélité en traduction de chansons de comédie musicale. Autour de cette notion gravitent également d'autres éléments (ou d'autres critères) qui sont tout aussi importants. Comme pour le PP de Low, les critères qui composent le NPT sont au nombre de cinq ; ainsi, nous retrouvons dans ce schéma une fidélité de forme, de fond et d'effets, ainsi qu'une fidélité aux personnages et à la mise en scène. Attardons-nous brièvement sur chacun de ces éléments.

### 3.2.1. Fidélité de forme

La fidélité de forme s'attache aux choix stylistiques déterminés dans le texte source. Sous cette appellation, nous rangeons quatre des cinq critères du PP originel : *singability*, *naturalness*, *rhythm* et *rhyme*.

### 3.2.2. Fidélité de fond

La fidélité de fond correspond au critère restant du PP, celui du *sense* que nous avons décidé de diviser en deux pour une simple raison de maniabilité du critère. Ainsi, cette fidélité de fond se rapporte au sens transmis par le texte source, qu'il soit explicite ou implicite.

Nous ne développerons pas plus ces deux premiers types de fidélité puisque les cinq critères qui les composent ont déjà fait l'objet de publications diverses. Si vous souhaitez en apprendre davantage sur ces critères, nous vous invitons à consulter les différents articles de Low, ainsi que son ouvrage *Translating Song*, dont vous trouverez les références exactes dans la bibliographie.

### 3.2.3. Fidélité d'effets

La fidélité d'effets revient à s'interroger sur l'interprétation de la volonté de l'auteur du texte source : veut-il faire rire, faire pleurer, déranger, choquer, etc. le public ? Il va sans dire qu'un seul et même texte peut renfermer plusieurs effets différents, voire contradictoires, selon l'interprétation donnée.

Nous pouvons trouver une raison qui justifie la présence de ce critère dans notre conception de la fidélité dans les propos de Hurtado Albir, qui écrit que

[l]a notion d'effet est importante dans la théorie de la traduction et dans l'analyse de la fidélité car le traducteur doit toujours tenir compte de l'effet produit par le texte original chez le récepteur dans la langue de départ, pour produire avec sa traduction le même effet chez son destinataire (Hurtado Albir 1990: 77).

Il est néanmoins complexe d'évaluer un tel critère en amont, c'est-à-dire lors du processus créatif, qu'il s'agisse de la création du texte original par l'auteur ou de la traduction par le traducteur. En effet, comment pourrions-nous

(auteurs comme traducteurs) savoir si notre œuvre (texte original comme traduction) suscitera les rires ou les pleurs du public sans que cette œuvre n'ait été jouée devant un vrai public ? Auteur et traducteur n'ont en réalité que très peu d'influence sur les effets que cette œuvre prise dans son ensemble, ou une partie de l'œuvre, aura sur le public puisqu'une représentation théâtrale est avant tout « an interactive process, which relies on the presence of spectators to achieve its effects » (Bennett 1997: 67), d'autant plus qu'elle est également « always open to immediate and public acceptance, modification, or rejection by those people it addresses » (Bennett 1997: 67-68). Nous pouvons donc supposer que l'effet voulu par l'auteur ou le traducteur d'un texte pourrait changer suivant le public, et ce, d'une ville à l'autre, d'un continent à l'autre et, partant, d'une langue et d'une culture à l'autre. Voici l'une des raisons pour lesquelles un spectacle (original ou traduit) est souvent retravaillé lors des quelques représentations précédant la première officielle, communément appelées *previews*.

Ce critère ne peut donc être évalué, dans un premier temps, qu'hypothétiquement.

#### 3.2.4. *Fidélité aux personnages*

La fidélité aux personnages fait référence à l'attention qui doit être portée, lors de la traduction, aux caractéristiques individuelles du (ou des) personnage(s) pour qui les paroles du texte source ont été écrites. Ces caractéristiques correspondent aux particularités linguistiques du personnage en question, qu'il s'agisse du registre de langue utilisé, du ton ou encore d'un accent.

De nombreux auteurs plaident en faveur de cette fidélité, même s'ils lui attribuent un autre nom. Citons par exemple Gunilla Anderman (2005) qui, dans son livre *Europe on Stage*, parle de la voix des personnages. L'autrice écrit que, dans une pièce de théâtre, chaque personnage possède sa propre voix. Cette voix, l'auteur la façonne par l'intermédiaire de l'origine sociale et culturelle dudit personnage. Selon Anderman (2005: 28-29), il est nécessaire de conserver ces différentes voix dans la traduction, afin que cette dernière transmette le plus fidèlement possible les intentions de l'auteur du texte original. Ne pas respecter ces voix reviendrait donc à être infidèle aux personnages. Grandmont (1978: 99-100) mentionne également cette fidélité

tout comme Apter & Herman (2016: 143-156), qui y consacrent un chapitre de leur livre.

Ce respect des personnages n'incombe évidemment pas uniquement aux traducteurs. De grands noms du théâtre musical américain mentionnent également cette attention portée aux personnages et à leur voix lors de leur processus créatif. Citons par exemple John Kander et Fred Ebb, qui confient toujours s'évertuer à laisser « the character be true to himself or herself » (Kander & Ebb 2003: 41); Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, qui expliquent avoir dû écrire « in their words, not ours » (cités dans Lunden 2000) en faisant référence à Laurey et Curly, les deux personnages principaux du spectacle *Oklahoma!* ; ou encore Stephen Sondheim (2010: 48), qui parle de son manque de fidélité au personnage de Maria dans les paroles de la chanson « I Feel Pretty » du spectacle *West Side Story*, car il lui fait dire des mots bien trop complexes pour elle, c'est-à-dire des mots qu'une jeune Portoricaine sans instruction ne pourrait connaître.

Ces différents propos lèvent le voile sur l'un des principes et fondements de l'écriture de chansons de comédie musicale ; un principe auquel les traducteurs ne peuvent échapper dans leur processus de traduction, comme le soulignent Apter et Herman lorsqu'ils écrivent que les traducteurs « should do no less » (Apter & Herman 2016: 156).

### 3.2.5. Fidélité à la mise en scène

Enfin, ce critère rappelle celui de la *stage effectiveness* ou *dramatic performativity* mentionné par Low.

La fidélité à la mise en scène se greffe à la fois sur les repères textuels figés (les didascalies) et, dans notre démarche de traduction, sur la réciprocité entre mises en scène existantes (la chorégraphie, les costumes, les décors, les jeux de lumière et de son) et interprétation des chansons.

De nouveau, la littérature propre au domaine de la traduction théâtrale insiste sur l'existence du lien entre texte joué sur scène et mise en scène, mais aussi sur l'importance de maintenir ce lien dans la traduction. À ce sujet, Anderman écrit :

When performed on stage, [...] the words spoken constitute only one element of a theatrical production, along with lighting, sets, costumes

and music. Here, because it forms part of an integrated whole, greater demands are also placed on the translation with respect to its 'performability' (Anderman 2011: 92).

Et Florence Zhang (2006: 137) d'ajouter en faisant référence, d'une part, à cette notion de *performability* et, d'autre part, à la théorie du verbo-corps développée par Patrice Pavis dans son ouvrage *Le théâtre au croisement des cultures* :

[L]a traduction du texte théâtral doit se coordonner avec la future mise en scène. Ces notions d'oralité et de gestualité résument en partie la théâtralité du texte dramatique, et constituent le vrai enjeu de la traduction. Préserver la théâtralité de l'original, c'est la tâche primordiale du traducteur (Zhang 2006).

Ce lien entre mise en scène et texte joué est donc à ne pas perdre de vue lorsque l'on traduit une pièce de théâtre ou, dans notre cas, une comédie musicale.

Cette cinquième et dernière fidélité apparaît en pointillé dans le schéma du NPT, car elle n'est pas singulière, contrairement aux quatre autres types de fidélités, mais est ancrée dans les productions existantes. N'oublions pas que la mise en scène, si elle n'est pas unique, est encore moins immuable, ce qui peut nous laisser une certaine marge de manœuvre dans nos choix de traduction. En effet, « un texte, original ou traduit, est toujours suffisamment ouvert pour se prêter à des mises en scène différent[e]s » (Pavis 1990: 145). Les pointillés qui entourent ce critère symbolisent donc cette éventuelle marge de manœuvre.

### 3.2.6. *La flexibilité*

Un dernier élément complète ce schéma : la flexibilité. Cette notion, chère à Low, a également sa place dans la traduction de chansons de comédie musicale. C'est le fil qui unit tous les éléments du schéma du NPT et qui, en outre, garantit l'équilibre entre les cinq critères. En d'autres mots, cette flexibilité garantit un certain degré de fidélité.

En complément de la métaphore du pentathlon qu'il utilise pour illustrer son outil, Low fait appel à une autre métaphore, propre au domaine du tir à l'arc cette fois, pour définir l'essentiel de la tâche d'un traducteur flexible:

« [Y]ou don't need to hit the bull's-eye, you do have to hit the board » (Low 2017: 81).

Nous pouvons dresser un parallèle fortuit entre cette citation et la façon dont nous avons choisi de schématiser le NPT, qui ressemble à s'y méprendre à une cible ; une cible où le mot 'fidélité' indiquerait l'emplacement du centre et où le vide qui entoure ce mot serait le domaine où la flexibilité règnerait en maître. Ce centre de la cible représenterait symboliquement une traduction parfaitement fidèle au texte original, c'est-à-dire une traduction qui obtiendrait le score maximum dans chacun des cinq critères, pour reprendre la métaphore du pentathlon.

Or, ne nous réjouissons pas trop vite à l'idée d'une traduction 100 % fidèle puisque, comme nous l'avons expliqué précédemment, obtenir un score parfait dans chacun des critères n'est pas essentiel pour décrocher la médaille. Nous pourrions même aller plus loin en affirmant qu'une telle recherche de la fidélité parfaite n'est pas recommandée, voire qu'elle serait même impossible. Lancer notre fléchette en espérant qu'elle se plantera dans le mille n'est rien d'autre, dans le domaine de la traduction de chansons, qu'un objectif aux allures de chimère, un but qui relève davantage de l'utopie. Qui plus est, comme l'explique Phyllis Zatlin (2005: 5-6) : « The servitude of total fidelity is undesirable [...] even if it were possible, it would yield unstageworthy results. » Appliquée à notre contexte, cette citation nous signale qu'il est en effet impossible de viser l'obtention d'un score parfait dans chacun des critères tout en désirant respecter le *skopos* du texte original, à savoir créer un texte qui serait également chantable en langue cible.

Nous pouvons donc conclure que, en traduction de chansons de comédie musicale, ces notions de flexibilité et de fidélité sont loin de s'exclure mutuellement. Elles ne se repoussent pas tels deux aimants une fois leurs pôles identiques mis côte à côte, mais cohabitent dans le texte traduit.

### 3.3. Lien(s) entre les critères du NPT et principe de hiérarchisation

Il nous reste un dernier point à aborder, mais non le moindre : le lien éventuel entre les critères du NPT et le principe de hiérarchisation des critères qui en découle.

Ce serait une erreur de penser que ces cinq critères existent indépendamment l'un de l'autre au sein d'une seule et même chanson. Suivant le texte à traduire, des liens, tantôt étroits tantôt lâches, peuvent se tisser entre deux critères, voire plus.

Il est donc primordial d'être conscient de l'existence de ces liens, mais aussi des pertes éventuelles (sémantiques ou autres) que certains choix de traduction risqueraient d'engendrer. Il va de soi que si certaines pertes, bien que nécessaires ou inévitables, auront des conséquences mineures, d'autres pourraient néanmoins entraîner des conséquences bien plus désastreuses vis-à-vis de l'équilibre général du NPT.

Nous espérons que l'exemple qui suit sera suffisamment éloquent et qu'il suffira amplement à démontrer l'importance d'une telle prise de conscience par le traducteur, lors de son processus de traduction, du lien éventuel qui unit les critères du NPT.

Prenons la chanson « I Guess This Is Goodbye », tirée du premier acte du spectacle *Into the Woods* de Sondheim et James Lapine, dont voici les paroles (Sondheim 2011: 66) :

- (1) I guess this is goodbye, old pal.  
 You've been a perfect friend.  
 I hate to see us part, old pal.  
 Someday I'll buy you back.  
 I'll see you soon again.  
 I hope that when I do,  
 It won't be on a plate.

Cette chanson est chantée par Jack, personnage inspiré du conte *Jack et le haricot magique* des frères Grimm, à sa meilleure amie, la vache Milky White, à un moment de l'histoire où tous deux sont contraints de se séparer.

Cette chanson, comme nous pouvons le remarquer, est dépourvue de rimes. Laissons Sondheim (2011: 66) nous expliquer pourquoi : « It seemed fitting that innocent, empty-headed Jack be so dimwitted that he couldn't even rhyme. » Sondheim fait ici référence à l'une des conventions de l'écriture de chansons de comédie musicale que Richard Andrews (1997: 99) résume de cette manière : « [C]omplex rhyming implies education, so the level of sophistication should be dictated by the character who is singing. » En d'autres termes, et d'un autre point de vue, écrire une chanson qui ne rime

pas est un moyen de mettre en évidence le manque d'éducation d'un personnage, tout comme peut l'être le recours à des rimes imparfaites (Woolford 2012: 285), une catégorie de rimes dans laquelle nous retrouvons notamment les assonances et les allitérations, ou encore le recours à des rimes qui sont exclusivement pauvres (Sondheim 2010: 48), c'est-à-dire deux mots qui n'ont qu'un seul phonème en commun.

Jack n'étant indubitablement pas le personnage le plus malin, décider de lui faire chanter une chanson remplie de rimes aurait été un choix contraire à sa voix, pour reprendre la terminologie développée par Anderman. Un principe d'écriture qui incombe au parolier original, certes, mais auquel un traducteur ne doit pas déroger, comme nous le verrons ci-après. Outre l'argument des capacités intellectuelles de Jack, nous pourrions avancer une raison supplémentaire à cette absence de rimes, purement hypothétique mais qui n'en est pas moins logique : le sentiment de tristesse ressenti par Jack est tel que ce dernier n'a pas le cœur à faire des rimes.

Cet exemple, qui n'a pas été choisi au hasard, nous permet d'illustrer les limites, morales peut-être, qu'un traducteur est contraint de s'imposer vis-à-vis de la flexibilité qu'il est prêt à s'accorder dans son travail. D'où l'importance également de rappeler la nécessité de dresser la liste, en amont du processus de traduction, des conséquences que pourrait engendrer une flexibilité trop large (ou un manque de contraintes) sur l'équilibre général du NPT, voire l'importance également, toujours en amont, de hiérarchiser les critères du schéma, et ce, afin de savoir où pourrait être envisagée une certaine marge de manœuvre, aussi petite soit-elle, puisque, après tout, « never in a work of art is everything equally significant » (Golomb 2005: 136).

Cette hiérarchisation des critères et, partant, les choix stratégiques de traduction opérés par le traducteur, est établie conformément aux caractéristiques du texte à traduire. Puisque chaque texte source est effectivement différent, « it is the specificity of each individual song which should guide the choice of strategy », comme le fait remarquer Low (2005: 200). C'est justement cette analyse des caractéristiques du texte source, et la hiérarchisation des critères qui en découle, qui permettront au traducteur de trouver un compromis de flexibilité le plus optimal possible entre les cinq critères (Meller & Costa 2020: 312).

Appliqué à cet exemple-ci, ce principe de hiérarchisation nous pousse à accorder une importance majeure à deux critères : le critère des personnages ainsi que l'un des sous-critères de la fidélité de forme, celui des rimes. Afin de maintenir ce lien crucial entre ces deux éléments et, par conséquent, conserver le sens implicite transmis par l'absence de rimes (à savoir le fait que Jack ne soit pas le garçon le plus perspicace), il est primordial que la version traduite de cette chanson soit, elle aussi, dépourvue de rimes.

Voici néanmoins la liste des conséquences en cascade d'une traduction avec rimes de la chanson « I Guess This Is Goodbye » : la présence de rimes ferait non seulement imploser le sous-critère correspondant, mais ébranlerait également le critère des personnages, sans oublier le fait qu'elle déséquilibrerait tout autant le sous-critère du sens implicite. De ce choix résulterait donc une traduction qui, selon nous, serait profondément bancal. Son degré de fidélité général mériterait tout d'abord d'être remis en question, pour ensuite être recalculé et recalibré, car les pertes engendrées par ce choix initial auront des conséquences bien trop lourdes sur l'équilibre inter-critériel du NPT.

Par ailleurs, notons également l'attention qui doit être accordée au critère de la fidélité d'effets au vu de la nature profondément humoristique de la dernière phrase (*It won't be on a plate*). Il s'agit d'une autre caractéristique tout aussi essentielle de cette chanson qui, selon nous, doit également se retrouver dans la version traduite, de préférence au même endroit que dans la version originale.

#### 4. Le NPT en application

Passons à présent à la mise en application du NPT. Pour ce faire, nous analysons ci-dessous, à l'aide des critères du NPT, deux extraits de traductions que nous avons nous-mêmes réalisées et qui proviennent d'une partie du corpus sur lequel portent nos recherches actuelles. Ces extraits sont tirés de deux chansons du *revival* londonien de 2015 de la comédie musicale *Gypsy*. Les paroles originales sont reprises du livret inclus dans la pochette du CD officiel du spectacle (cf. Sondheim & Styne 2015).

#### 4.1. Gypsy

Créée en 1959 au départ des mémoires de Gypsy Rose Lee, une célèbre effeuilleuse américaine, la comédie musicale *Gypsy* est née de l'imagination de trois grands noms du théâtre musical américain : Arthur Laurents (auteur du livret), Stephen Sondheim (parolier) et Jule Styne (compositeur).

L'histoire, qui se passe durant la période de l'entre-deux-guerres, a pour toile de fond le déclin du music-hall aux États-Unis. Nous suivons Rose, l'archétype de la mère étouffante, qui se lance dans un voyage à travers le pays en quête de gloire et de célébrité pour ses deux filles, June et Louise.

Nous analysons ci-après nos traductions des chansons « Mr Goldstone » et « Dainty June and Her Farmboys ».

##### 4.1.1. Mr Goldstone

Ce premier exemple provient de la sixième scène de l'acte 1, qui se passe dans l'appartement que louent Rose et son compagnon Herbie. Rose est en train de mettre la table pour le petit-déjeuner lorsque Herbie apparaît, accompagné d'un certain Monsieur Goldstone qu'il présente à Rose. Il s'avère que Goldstone travaille pour un circuit de music-hall très célèbre, le *Orpheum Circuit*. Cet homme est peut-être celui qui fera de June, la plus jeune des filles de Rose, une star.

Voici les deux premiers couplets de la chanson :

- (2) Have an egg roll, Mr. Goldstone,  
Have a napkin, have a chopstick, have a chair!  
Have a sparerib, Mr. Goldstone—  
Any sparerib that I can spare,  
I'd be glad to share!  
Have a dish, have a fork,  
Have a fish, have a pork,  
Put your feet up, feel at home.  
Have a smoke, have a Coke,  
Would you like to hear a joke?  
I'll have June recite a poem!

Ci-après, notre tentative de traduction :

Tenez, un nem, Monsieur Goldstone.  
 V'là une assiette, des baguettes et puis une chaise !  
 Un caramel, Monsieur Goldstone...  
 Une p'tite escalope milanaise  
 Ou p't'être une merguez ?  
 Un p'tit plat, une fourchette,  
 Un coca, une serviette,  
 Une p'tite tranche de mortadelle.  
 Un kumquat, une tomate,  
 Dénouez donc votre cravate.  
 June chant'ra une ritournelle !

Ce sont les spécificités de cette chanson qui nous ont poussés, en amont du processus de traduction, à hiérarchiser les critères du NPT de la manière suivante : les deux critères auxquels nous accordons le plus d'importance sont ceux de la fidélité à la mise en scène et de la fidélité de forme.

Tout d'abord, abordons le critère de la mise en scène. L'une des particularités de cette chanson est le lien très étroit qui existe entre cette mise en scène et les paroles ; un lien maintenu de la production originale de 1959 aux productions les plus récentes. À ce sujet, le DVD de la captation officielle de la production qui nous intéresse ici (cf. Price 2015) est une source inestimable.

Ce lien est physiquement joué de la manière suivante : dès que Rose mentionne le nom d'un objet ou d'un aliment, elle s'en empare et le donne à Goldstone qui se retrouve très rapidement submergé et ne sait plus où donner de la tête.

Ce lien entre paroles et mise en scène originales est à maintenir dans notre traduction pour autant que le metteur en scène du spectacle traduit souhaite le garder dans la production française. Nous sommes donc partis d'une situation hypothétique où ce même lien serait reproduit dans la version traduite. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons parallèlement dans notre traduction une liste d'aliments et d'objets en tous genres que Rose pourrait donner à Goldstone.

Il est également important de souligner que l'un de nos choix de traduction aura une influence inévitable sur le choix de costume porté par Goldstone. En effet, il va sans dire que l'avant-dernière phrase (*Dénouez donc votre cravate*) ne pourra être chantée que si Goldstone porte une cravate.

Ensuite, penchons-nous sur le critère de la forme ou, plus précisément, sur les sous-critères du rythme et des rimes. Notre brève analyse ne portera pas sur les sous-critères de la *naturalness* et de la *singability* car, d'une part, la traduction que nous proposons nous paraît suffisamment idiomatique pour rendre superflue l'évaluation du critère de la *naturalness* et, d'autre part, le critère de la *singability* ne peut être évalué que par un chanteur professionnel. Cette évaluation professionnelle sort du cadre de notre présente recherche, mais sera menée ultérieurement, une fois nos traductions finalisées. Les élisions, symbolisées dans notre traduction par des apostrophes, n'existent donc pour l'instant qu'à titre indicatif.

Une dernière remarque avant de poursuivre notre analyse. Il est important de garder à l'esprit que notre démarche de traduction est toujours régie par deux types de contraintes : les contraintes variables, c'est-à-dire celles qui varient d'un texte source à l'autre et que nous développerons ci-après, et les contraintes constantes, c'est-à-dire celles auxquelles nous nous engageons à nous soumettre continuellement. Ces dernières se rapportent, d'une part, au maintien, phrase par phrase, d'une correspondance exacte du nombre de syllabes entre phrase source et phrase cible et, d'autre part, à la conservation des rimes, pour autant qu'il s'agisse d'une caractéristique du texte original. Ceci signifie que, des cinq critères qui composent le NPT, nous maintenons toujours, dans nos traductions, un certain degré de fidélité vis-à-vis du critère de la fidélité de forme. N'oublions pas non plus que l'un des objectifs principaux de notre travail est de créer des traductions qui soient également chantables dans la langue cible. Un manque total de fidélité au critère de la forme rendrait impossible cette permanence fonctionnelle de *skopos*.

Reprenons notre analyse. Rose est face à l'homme qui pourrait changer la vie de l'une de ses filles. Elle est tellement heureuse qu'elle va dans tous les sens. Cet état d'esprit dans lequel se trouve le personnage de Rose se traduit par un rythme, ou un débit de parole, assez soutenu et est également transmis par l'enchaînement des rimes, qu'elles apparaissent soit à l'intérieur d'un vers soit en fin de vers.

Au vu de l'importance accordée aux sous-critères du rythme et des rimes dans la chanson « Mr Goldstone », nous nous sommes imposé plusieurs contraintes dans notre traduction afin d'y maintenir une certaine équivalence rythmique et rimique vis-à-vis du texte original. Ces contraintes agissent

comme une sorte de garde-fou contre une prise de liberté trop importante qui aurait mis en péril l'équilibre de ces deux sous-critères essentiels. Voici la liste de ces contraintes variables que nous ne voulions pas contourner dans le cas de cette chanson-ci : ne pas modifier la disposition originale des rimes, ne pas déplacer (et encore moins effacer) les deux occurrences du syntagme *Mr Goldstone*, conserver des jeux de sonorité (assonances et allitérations) et, enfin, respecter le nombre de syllabes des éléments formant partie d'une énumération (comme c'est le cas des première, deuxième et quatrième phrases du deuxième couplet).

Nous nous sommes néanmoins octroyé un certain degré de flexibilité au sein du critère du rythme, notamment vis-à-vis du respect de la structure originale de quelques phrases. En effet, nous n'avons pas souhaité rendre en français chaque occurrence du verbe *have*, même si la répétition de ce mot contribue à donner une certaine identité rythmique à la chanson, car cela aurait inutilement restreint nos possibilités de traduction, en particulier la traduction des syntagmes ne faisant pas plus de trois syllabes. Une autre raison qui a motivé cette prise de liberté est le fait que ce verbe, en plus d'être prononcé par Rose, est également joué dans la version originale du spectacle. Autrement dit, ce mot n'existe pas seul sur scène puisqu'il est accompagné d'un geste. Qui plus est, nous pouvons affirmer que, dans ce cas-ci, mot et geste transmettent tous deux un même sens. Ainsi, sacrifier l'un de ces deux éléments dans notre traduction nous semblait être une option aussi justifiable qu'excusable puisqu'un geste, en tant que transmetteur de sens, peut se suffire à lui-même et n'a donc pas nécessairement besoin d'être accompagné d'un mot pour que le public en saisisse le sens exact.

#### 4.1.2. *Dainty June and Her Farmboys*

Ce second exemple est tiré de la huitième scène de l'acte 1. Cette chanson, dont nous ne reproduisons ci-dessous qu'un très court extrait, est chantée par June. Il s'agit d'un nouveau numéro de music-hall créé par Rose, qui vient remplacer le numéro intitulé « *Baby June and Her Newsboys* » joué quelques scènes plus tôt. À l'instar de Jack dans la chanson « *I Guess This Is Goodbye* », June s'adresse à son amie Caroline, une vache, représentée

dans le couplet par le pronom personnel *she*. Sous ce costume de vache se cache Louise.

Voici l'extrait sélectionné :

- (3) She likes to moo in the moonlight  
 When the moody moon appears.  
 And when she moos in the moonlight,  
 Gosh, it's moosic to my ears—  
 She's so moosical!

Ci-après, notre tentative de traduction :

Elle r'mue sa queue et fait meuh meuh  
 Dès qu'elle meuh voit. J'suis sous l'charme.  
 Et oh mon Dieu, à chaque meuh meuh,  
 J'ai les yeux tout pleins de larmes.  
 C'est si meuh-lodieux !

Outre le respect implicite des contraintes constantes de forme et sur lesquelles nous ne reviendrons pas dans cette analyse-ci, des cinq critères qui composent le NPT, seul celui de la fidélité d'effets mérite que nous lui prêtions une attention toute particulière dans notre processus de traduction.

De fait, l'élément original à impérativement transférer dans notre traduction est l'effet humoristique créé par les différents jeux de sonorité. Cette caractéristique qui représente à elle seule l'essence même de la chanson, d'où l'importance accordée à cet unique critère, repose sur les multiples occurrences du son /mu:/ (prononcé *moo*), qui rappelle le cri que fait la vache en anglais. Cet effet humoristique a donc été maintenu dans la traduction française et a été rendu par une multitude de mots renfermant soit le son /mø/ (prononcé *meu*) soit le son /ø/ (prononcé *eu*), qui rappellent à leur tour le cri que ferait une vache en français. Notons que nous avons également modifié la graphie et, par conséquent, la prononciation de certains mots de la version traduite, un procédé utilisé pour créer les mots *moosic* et *moosical* du texte original ; ainsi le pronom *me* et l'adjectif *mélodieux* se prononceront respectivement *meuh* et *meuh-lodieux*.

Nous pourrions ajouter qu'une certaine importance a été également accordée au critère des personnages et, incidemment, à celui de la mise en scène. De toute évidence, changer la race de Caroline n'était pas une option envisageable, et ce, pour diverses raisons : 1) l'action se déroulant dans une

ferme, Caroline ne peut être qu'un animal propre au milieu agricole, 2) Caroline doit être un animal naturellement grand afin de permettre à Louise de se cacher sous le costume correspondant, et 3) le cri que pousse Caroline doit correspondre à un son suffisamment commun en français pour qu'il soit facilement insérable dans la traduction. En outre, de nombreuses allusions sont faites au personnage de Caroline au fil de l'histoire. Changer la race de ce personnage aurait donc nécessité d'autres adaptations, bien plus complexes cette fois, de la mise en scène.

Une dernière question subsiste : pourquoi avons-nous décidé de reléguer au second plan le critère du fond ? Même si nous avons été relativement fidèles à ce critère dans la traduction proposée ci-dessus puisque l'histoire que nous racontons en français appartient toujours au champ lexical des émotions, nous aurions pu créer une traduction transmettant un sens totalement différent de celui du texte original sans pour autant mettre en péril l'équilibre général du NPT. La raison, encore une fois, est simple, mais pour pouvoir l'expliquer, il nous faut définir plus en détail la structure générale du spectacle.

*Gypsy* est une œuvre théâtrale appartenant au genre des *integrated musicals*, c'est-à-dire des comédies musicales où les chansons contribuent à la progression de l'intrigue et à l'évolution des personnages, un genre qui n'existait pas avant la création de *Oklahoma!* en 1943 par Rodgers et Hammerstein II.

Cependant, même si pris dans son ensemble, *Gypsy* appartient à cette catégorie de spectacle, toutes les chansons qui y figurent n'ont pas la même valeur. En effet, plusieurs d'entre elles ne font pas avancer l'intrigue et contribuent encore moins au développement des personnages. Nous pouvons citer, par exemple, toutes les chansons qui sont des numéros de music-hall : « Baby June and Her Newsboys », « Broadway » et les différentes occurrences de la chanson « Let Me Entertain You ». Nous pouvons également ajouter à cette liste « Dainty June and Her Farmboys » puisque, à l'instar des chansons énumérées ci-avant, cette dernière a avant tout été conçue comme une chanson diégétique, c'est-à-dire une chanson que les personnages ont conscience de chanter puisqu'elle fait partie intégrante du récit. Ces chansons et numéros, au lieu de faire avancer l'intrigue, la mettent plutôt en suspens, ne serait-ce que l'espace d'un instant.

Si le sens transmis par les paroles d'une chanson peut être qualifié d'accessoire, nous pouvons dès lors partir du principe qu'une réécriture des paroles originales en langue cible peut être envisagée. Cette prise de liberté dans la réécriture du texte en français n'est toutefois pas sans limite. En effet, l'équilibre du NPT sera garanti tant que les caractéristiques essentielles de la chanson source sont conservées dans la traduction. Dans ce cas-ci, ces caractéristiques sont les suivantes : d'une part, mettre en scène une vache et, d'autre part, contenir des jeux de sonorité rappelant le meuglement de l'animal.

Voici donc les raisons pour lesquelles nous aurions pu décider de traduire plus librement cette chanson, sans que ce choix, qui à première vue aurait pu sembler aberrant, ne mette en péril l'équilibre entre les critères du NPT.

## 5. Conclusion

Même si cette première mise à l'épreuve du NPT nous rassure à la fois sur la pertinence de l'existence d'un tel outil et sur la pertinence des critères qui le composent, cette version initiale du modèle sera réévaluée une fois nos traductions finalisées. Cette étape de révision jouera un rôle profondément crucial dans notre quête de conception d'un outil le plus optimal possible.

Un autre événement survenu récemment nous a également confortés dans l'idée que de telles recherches sont utiles en traductologie et qu'elles trouveront leur public. Lors d'un symposium qui s'est tenu à l'Université de Liège (Belgique) en avril 2024, nous avons organisé une table ronde avec un professionnel de la traduction en français de comédies musicales anglaises et américaines. Durant nos divers échanges, il nous a confié avoir lui-même inconsciemment développé son propre pentathlon au fil de ses multiples années de carrière. Une confiance qui légitime quelque peu notre souhait de lever le voile sur un domaine dont les traductologues parlent peu, ainsi que notre volonté de schématiser et d'expliquer les différentes réflexions méthodologiques qui se créent dans la tête d'une personne qui traduit des chansons de comédie musicale.

Quoi qu'il en soit, nous espérons être parvenus à vous faire prendre conscience des enjeux qui régissent un tel type de traduction. En résumé, dans le domaine de la traduction de chansons de comédie musicale, la tâche

du traducteur revient à « exercis[ing] damage control and try[ing] to choose the components one sacrifices advisedly, locally and individually » (Golomb 2005: 137). Traduire en connaissance de cause, évaluer les pertes et les gains, peser le pour et le contre de tel ou tel choix de traduction, c'est là que résident les multiples talents d'un traducteur de chansons de comédie musicale.

Pour le dire simplement et autrement : traduire une chanson, c'est aussi accepter d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle.

## Bibliographie

- ANDERMAN, Gunilla. (2005) *Europe on Stage*. Londres: Oberon Books.
- ANDERMAN, Gunilla. (2011) "Drama Translation." À: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2011. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2<sup>nd</sup> ed. Londres & New York: Routledge, pp. 92-95.
- ANDREWS, Richard. (1997) *Writing a Musical*. Londres: Robert Hale.
- APTER, Ronnie & Mark Herman. (2016) *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Londres & New York: Bloomsbury.
- BAKER, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) (2020) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3<sup>rd</sup> ed. Londres & New York: Routledge.
- BALLIU, Christian. (1997) "La fidélité et ses avatars." *Équivalences* 26:2/27:1, pp. 45-58.
- BALLIU, Christian. (2005) "L'histoire de la traduction : une somme théorique." À: Durieux, Christine (ed.) 2005. *La traduction : identités et altérités*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 15-33.
- BANOUN, Bernard ; Isabelle Poulin & Yves Chevrel (eds.) (2019) *Histoire des traductions en langue française : XX<sup>e</sup> siècle*. Lagrasse: Verdier.
- BATAILLON, Laure. (1991) *Traduire, Écrire*. Saint-Nazaire: Arcane 17.
- BENNETT, Susan. (1997) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, 2<sup>nd</sup> edition. Londres & New York: Routledge.
- BOGACKI, Krzysztof. (2000) "La traduction et les limites de la fidélité." *Studia Romanica Posnaniensia* 25/26, pp. 29-40.
- BOSSEAU, Charlotte. (2008) "Buffy the Vampire Slayer." *The Translator* 14:2, pp. 343-372.
- BOSSEAU, Charlotte. (2011) "The Translation of Song." À: Malmkjaer, Kirsten & Kevin Windle (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 132-141.

- CARY, Edmond. (1963) *Les grands traducteurs français*. Genève: Georg.
- CHAVY, Paul. (1984) "Valeur heuristique et pédagogique de l'histoire des traductions." À: Thomas, Arlette & Jacques Flamand (eds.) 1984. *La traduction : l'universitaire et le praticien*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 113-120.
- CHESTERMAN, Andrew. (1997) "Ethics of Translation." À: Snell-Hornby, Mary ; Zuzana Jettmarová & Klaus Kaindl (eds.) 1997. *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress Prague 1995*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-157.
- DELISLE, Jean. (2021) *Notions d'histoire de la traduction*. Québec: Hermann.
- DESLACHE, Lucile. (2019) *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DRINKER, Henry S. (1950) "On Translating Vocal Texts." *The Musical Quarterly* 36:2, pp. 225-240.
- ECO, Umberto. (2003) *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Milan: Bompiani. Cited in the French translation by Myriem Bouzaher: *Dire presque la même chose : expériences de traduction*. Paris: Le Livre de Poche, 2010.
- FRANZON, Johan. (2005) "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*." À: Gorrée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 263-297.
- FRANZON, Johan. (2008) "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance." *The Translator* 14:2, pp. 373-399.
- FRANZON, Johan ; Annjo K. Greenall ; Sigmund Kvam & Anastasia Parianou (eds.) (2021) *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme.
- FROELIGER, Nicolas. (2007) "Nothing's Been Changed, Except the Words: Some Faithful Attempts at Covering Bob Dylan Songs in French." *Oral Tradition* 22:1, pp. 175-196.
- GOLOMB, Harai. (2005) "Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives." À: Gorrée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 121-161.
- GORRÉE, Dinda. L. (ed.) (2005) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- GRANDMONT, Suzanne de. (1978) "Problèmes de traduction dans le domaine de la poésie chantée." *Meta* 23:1, pp. 97-108.

- HERVEY, Sándor & Ian Higgins. (1992) *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. Londres & New York: Routledge.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (1990) *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- KAINDL, Klaus. (2005) "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image." Å: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 235-262.
- KANDER, John & Fred Ebb. (2003) *Colored Lights: Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz*. New York: Faber and Faber.
- KELLY, Andrew B. (1992) "Translating French Song as a Language Learning Activity." *Équivalences* 22:1-2/23:1, pp. 91-112.
- KUHIWCZAK, Piotr & Karin Littau (eds.) (2007) *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters.
- LOW, Peter. (2003a) "Singable translations of songs." *Perspectives* 11:2, pp. 87-103.
- LOW, Peter. (2003b) "Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies." *Target* 15:1, pp. 91-110.
- LOW, Peter. (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs." Å: Gorlée, Dinda L. (ed.) 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 185-212.
- LOW, Peter. (2006) "Translations of Songs: What Kind Matches Your Purpose?" *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing* 62:5, pp. 505-513.
- LOW, Peter. (2008) "Translating Songs that Rhyme." *Perspectives* 16:1-2, pp. 1-20.
- LOW, Peter. (2013) "When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts.'" *The Translator* 19:2, pp. 229-244
- LOW, Peter. (2017) *Translating Song: Lyrics and Texts*. Londres & New York: Routledge.
- LUNDEN, Jeff. (2000) "'Oklahoma!'" *NPR National Public Radio*. 29/04/2000. <<https://www.npr.org/2000/04/29/1073526/npr-100-oklahoma?t=1653645569278>>
- MALMKJAER, Kirsten & Kevin Windle (eds.) (2011) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- MELLER, Lauro & Daniel Costa. (2020) "Interview with Peter Low." *Tradução em Revista* 29, pp. 298-313.

- MINORS, Helen Julia. (ed.) (2013) *Music, Text and Translation*. Londres & New York: Bloomsbury.
- NIDA, Eugene. (1964) *Toward a Science of Translating, With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.
- NORD, Christiane. (1989) "Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie." *Lebende Sprachen* 34:3, pp. 100-105.
- PAVIS, Patrice. (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- PRICE, Lonny. (dir.) (2015) *Gypsy: The Musical* [DVD]. Universal Pictures.
- SELESKOVITCH, Danica & Marianne Lederer. (2014) *Interpréter pour traduire*, rev. ed. Paris: Les Belles Lettres.
- SHUTTLEWORTH, Mark & Moira Cowie. (2014) *Dictionary of Translation Studies*. Londres & New York: Routledge.
- SONDHEIM, Stephen & Jule Styne. (2015) *Gypsy* [CD]. First Night Records.
- SONDHEIM, Stephen. (2010) *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Grudges, Whines and Anecdotes*. New York: Alfred A. Knopf.
- SONDHEIM, Stephen. (2011) *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany*. New York: Alfred A. Knopf.
- SPAETH, Sigmund. (1915) "Translating to Music." *The Musical Quarterly* 1:2, pp. 291-298.
- STRANGWAYS, Arthur Henry Fox. (1921) "Song-Translation." *Music & Letters* 2:3, pp. 211-224.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem (ed.) (2008a) *Translation and music*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem. (2008b) "Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance." *The Translator* 14:2, pp. 187-200.
- SUSAM-SARAEVA, Şebnem. (2015) *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Bern & New York: Peter Lang.
- TOURY, Gideon. (2012) *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, 2<sup>nd</sup> ed. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- VERMEER, Hans J. & Katharina Reiss. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

- WAGNER, Richard. (1852) *Oper und Drama*. Leipzig: Weber. Cited in the English translation by William Ashton Ellis: *Opera and Drama*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893.
- WOOLFORD, Julian. (2012) *How Musicals Work and How To Write Your Own*. Londres: Nick Hern Books.
- ZATLIN, Phyllis. (2005) *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters.
- ZHANG, Florence. (2006) *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises*. Paris: Université Sorbonne-Nouvelle – Paris III. Unpublished PhD thesis.

### NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

PIERRE ROBAUX occupe le poste d'assistant-doctorant en traduction anglaise au sein de la filière Traduction-Interprétation de l'Université de Liège depuis septembre 2023. L'un des objectifs principaux de sa thèse, qui porte sur la traduction de chansons de comédie musicale, est de démontrer la pertinence de son *New Pentathlon Tool*, un outil tant analytique que d'aide à la traduction, qui s'inspire du *Pentathlon Principle* de Peter Low et qui s'articule autour de deux notions étroitement liées, la fidélité et la flexibilité.

PIERRE ROBAUX has been working as a PhD assistant in the department of Translation and Interpreting at Université de Liège (Belgium) since September 2023. Through his work, which focuses on the translation of musical theatre songs, he seeks to prove the relevance of his *New Pentathlon Tool*—a translation tool as well as a quality assessment tool—based on Peter Low's *Pentathlon Principle* and centred on two closely related concepts, fidelity and flexibility.

## AIMS / OBJETIVOS / OBJECTIUS

*MonTI* (*Monographs in Translation and Interpreting*) is an academic, peer-reviewed and international journal fostered by the three public universities with a Translation Degree in the Spanish region of Valencia (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló and Universitat de València).

Each issue will be thematic, providing an in-depth analysis of translation- and interpreting-related matters that meets high standards of scientific rigour, fosters debate and promotes plurality. Therefore, this journal is addressed to researchers, lecturers and specialists in Translation Studies.

*MonTI* will publish one issue each year, first as a hard copy journal and later as an online journal.

In order to ensure both linguistic democracy and dissemination of the journal to the broadest readership possible, the hard-copy version will publish articles in German, Spanish, French, Catalan, Italian and English. The online version is able to accommodate multilingual versions of articles, and it will include translations into any other language the authors may propose and an attempt will be made to provide an English-language translation of all articles not submitted in this language.

Further information at:

<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/about/contact>

*MonTI* es una revista académica con vocación internacional promovida por las universidades públicas valencianas con docencia en traducción e interpretación (Universidad de Alicante, Universidad Jaume I de Castellón y Universidad de Valencia).

Nuestra revista pretende ante todo centrarse en el análisis en profundidad de los asuntos relacionados con nuestra interdisciplina a través de monográficos caracterizados por el rigor científico, el debate y la pluralidad. Por consiguiente, la revista está dirigida a investigadores, docentes y especialistas en estudios de traducción.

*MonTI* publicará un número monográfico anual, primero en papel y a continuación en edición electrónica. Igualmente y con el fin de alcanzar un equilibrio entre la máxima pluralidad lingüística y su óptima difusión, la versión en papel admitirá artículos en alemán, castellano, catalán, francés, italiano o inglés, mientras que la edición en Internet aceptará traducciones a cualquier otro idioma adicional y tratará de ofrecer una versión en inglés de todos los artículos.

Más información en:

<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/about/contact>

*MonTI* és una revista acadèmica amb vocació internacional promoguda per les universitats públiques valencianes amb docència en traducció i interpretació (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló i Universitat de València).

La nostra revista pretén sobretot centrar-se en l'anàlisi en profunditat dels assumptes relacionats amb la nostra interdisciplina a través de monogràfics caracteritzats pel rigor científic, el debat i la pluralitat. Per tant, la revista va dirigida a investigadors, docents i especialistes en estudis de traducció.

*MonTI* publicarà un número monogràfic anual, primer en paper i a continuació en edició electrònica. Igualment, i a fi d'aconseguir un equilibri entre la màxima pluralitat lingüística i la seua difusió òptima, la versió en paper admetrà articles en alemany, castellà, català, francès, italià o anglès, mentre que l'edició en Internet acceptarà traduccions a qualsevol altre idioma addicional i tractarà d'oferir una versió en anglès de tots els articles.

Més informació a:

<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/about/contact>

## MAIN INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

*MonTI* publishes one yearly issue. The contributions, which should be original and unpublished, will be strictly subjected to the following norms:

1. Maximum length: 10,000 words, including works cited.
2. Font and spacing: Font: Times New Roman; Size: 11 pt.; Line spacing: single.
3. Language options: Catalan, English, French, German, Italian or Spanish.
4. The title page should include the following information in this same order:

Title of the article, followed by a blank line. An English translation of the title should be included if this is not in English. Author(s). <e-mail>. Affiliation, followed by a blank line. Abstracts in English and in any of the other four languages. (Maximum length: 150 words each). Keywords: up to five subject headings in each of the same two languages.

5. Parenthetical citations: *MonTI* follows one of the main variants of the Chicago-style citation: Surname(s) (year: pages) or (Surname(s) year: pages).

6. Works cited / references: This section will only include works really cited in the text and will begin after the article has come to an end. The list will be arranged in alphabetical order by author and year of the first edition, and according to the following pattern: Monographs: Author (Surname(s), complete first name). Year (in brackets) *Title* (in italics). City: Publisher. Journal article: Author (Surname(s), complete first name). Year (in brackets). "Title of the article" (with quotation marks). *Name of the journal* (in italics). Volume: Issue, first page-last page (preceded by the abbreviation pp.)

At *MonTI*'s website (<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/information/authors>) numerous examples of each of these variants are available.

7. Deadline: The deadline will be May 31. The contribution and a short CV (a maximum of 150 words) for each of the authors in a separate file will be sent as an attachment (in Word or any other word processor compatible with Word) addressed to the Managing Editor of *MonTI*: <email: [monti.secretaria@ua.es](mailto:monti.secretaria@ua.es)>

8. After requesting the editors' approval and receiving the reports from the referees, the journal will provide the authors with a reasoned statement regarding the acceptance of their contributions.

## PRINCIPALES NORMAS DE REDACCIÓN

*MonTI* edita un número anual. Los trabajos originales e inéditos que se propongan para su publicación en la revista se someterán estrictamente a las siguientes normas:

1. Extensión máxima: 10.000 palabras, incluida la bibliografía.
2. Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño de letra: 11 pt. Interlineado: sencillo.
3. Lenguas vehiculares: alemán, castellano, catalán, francés, inglés o italiano.
4. La primera página incluirá, por este orden y en líneas sucesivas, lo siguiente:

Título del trabajo, seguido de una línea en blanco de separación. Deberá aportarse, además, la traducción del título al inglés, si el artículo no está escrito en esta lengua. Autor(es). <Correo electrónico>. Centro de procedencia, seguido de una línea en blanco de separación. Resúmenes en inglés y en otra de las lenguas vehiculares (extensión máxima de 150 palabras cada uno). Palabras clave: se aportarán cinco términos en los dos idiomas de los resúmenes.

5. Remisión a la Bibliografía. Se seguirá una de las principales variantes del estilo Chicago de citas: Apellido(s) del autor (año: páginas) o (Apellido(s) del autor año: páginas).

6. Bibliografía: este epígrafe sólo recogerá los trabajos citados en el artículo, y aparecerá después del final del texto. Se ordenará alfabéticamente por autor y año del siguiente modo. Monografías: Autor (apellido(s), nombre completo). Año (entre paréntesis) *Título* (en cursiva). Ciudad: Editorial. Artículo de revista: Autor (apellido(s), nombre completo). Año (entre paréntesis). Título del artículo (entre comillas). *Nombre de la revista* (en cursiva). Volumen: fascículo, páginas de comienzo y fin del artículo (antecedidas por la abreviatura pp.).

En la página web de *MonTI* (<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/information/authors>) se puede acceder a numerosos ejemplos de cada una de las variantes de referencia bibliográfica.

7. Envío de originales: el plazo de recepción finalizará el 31 de mayo. Los textos –y un breve currículum (150 palabras máximo) de los autores en otro documento– se remitirán en soporte informático (Word o cualquier programa de tratamiento de textos compatible con Word) dirigidos al Secretario de la revista: <e-mail: [monti.secretaria@ua.es](mailto:monti.secretaria@ua.es)>

8. La Dirección de la revista, vistos los informes de los asesores y el parecer de los editores, comunicará a los autores la decisión razonada sobre la aceptación o no de los trabajos.

# MON TI

Theatre translation: evolutions across time,  
space and tradition (pp. 8-26)

La traducción del teatro: evoluciones en tiempo,  
espacio y tradición (pp. 27-45)

*Antigonas* pero no antagónicas: cuando una traducción  
de teatro se convierte en un original (pp. 46-76)

Theatre translation in Iran: a historical overview (pp. 77-104)

Doctoral research on theatre translation  
in Romanian universities in the 21th century: an overview (pp. 105-136)

The Spanish reception of Molina Foix and Plaza's 1992 version  
of *The Merchant of Venice*: a reassessment (pp. 137-165)

Actitudes lingüísticas en traducciones al español y al portugués  
de *Pygmalion* (pp. 166-195)

'Abra a torneira dos anexins, ditados, rífoes, sentenças,  
adagios e proverbios...': la traducción de paremias en dos versiones  
de *Amor por anexins* de Artur Azevedo (pp. 196-230)

Who's afraid of Caryl Churchill's *Top Girls*? Marietta Rialde  
and 'feminist' theatre in translation in 1980s Greece (pp. 231-258)

Gender dynamics in theatrical retranslation:  
women's roles in English versions of *Fuente Ovejuna* (pp. 259-290)

What happened after Nora left the Doll's House and came to Brazil: Elfriede  
Jelinek's theatre texts in Brazil and the translator as dramaturg (pp. 291-321)

4.48 *Psychosis* en España: traducción, representación,  
recepción y género (pp. 322-351)

La (no) traducción del teatro sufragista anglófono  
en España: hacia una propuesta para su recuperación (pp. 352-378)

What's a cottage to you? The case of Stacey Gregg's *Override*  
on the Brazilian stage (pp. 379-403)

Translating disability on Stage: resistant performances (pp. 404-429)

La audiodescripción de danza: un análisis  
del proceso basado en entrevistas con profesionales (pp. 430-464)

Textualidades sónicas y traducción: trayectos interlingüísticos  
y transmodales del musical de teatro *La cage aux folles* (pp. 465-493)

Traduire une chanson de comédie musicale ou la nécessité  
d'être fidèlement flexible et flexiblement fidèle (pp. 494-524)

Susan Bassnett  
& Catalina Iliescu-Gheorghiu

Susan Bassnett  
& Catalina Iliescu-Gheorghiu

Susana Schoer-Granado

Elmira Soleimanirad

Daniela Háisan

Purificación Ribes Traver

José María Santos Rovira  
& Magdalena Coll

Alejandro L. Lapeña  
& José Fernando Carrero Martín

Vasiliki Misiou

Jorge Braga Riera

Ruth Bohunovsky

Miguel Cisneros Perales

Elisabet Pérez-Heredia  
& Gora Zaragoza-Ninet

Aline Balduino P. Fernandes

Stefanía Taviano

María Luján Rubio, Ana María Rojo  
López & Marina Ramos Caro

Iván Villanueva-Jordán  
& César Sangay Torres

Pierre Robaux