

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado



TRADUCCIÓN TEATRAL

Particularidades del género dramático y enfoques
traductológicos

Raquel Pérez Anllo

Tutora: Marie-Noëlle García Sánchez

Salamanca, 2016

AGRADECIMIENTOS

Este Trabajo de Fin de Grado ha sido posible gracias al apoyo de diversas personas. Quiero agradecer, en primer lugar, el inestimable apoyo que la Dra. Marie-Noëlle García Sánchez me ha brindado a lo largo de todo el desarrollo del presente proyecto. Asimismo, quiero darle las gracias a la Dra. Aurora Lauzardo por haber colaborado conmigo en todo momento, aportando su sobrada experiencia.

Tampoco puedo dejar de nombrar al autor de la obra teatral en la que se basa este proyecto, Daniel Pina, ya que su ayuda y colaboración han resultado imprescindibles para llevar a cabo este trabajo. Por último, no puedo olvidarme de mis compañeros que, en todo momento, se ofrecieron a ayudarme con cualquier imprevisto que pudiera surgir.

RESUMEN

El teatro juega un papel muy importante dentro de nuestra sociedad. Y, hoy en día, el total de obras traducidas en nuestro país supera al de obras escritas originalmente en español. Como consecuencia, muchos teóricos y traductores tratan de encontrar un estándar común a la hora de abordar las traducciones teatrales aunque, hasta el momento, sin éxito. A lo largo de nuestro trabajo, trataremos de encontrar una teoría común que permita establecer, no solo el método más efectivo a la hora de llevar a cabo el proyecto de traducción dentro de este ámbito sino, también, determinar cuáles son las características que lo convierten en un género tan particular. Para ello, hemos dividido el presente trabajo en varios apartados. En primer lugar, analizaremos las teorías existentes en relación con el tema. En segundo lugar, estudiaremos las características y particularidades del teatro para facilitar la tarea de traducción. En tercer lugar, desarrollaremos la parte práctica de nuestro proyecto: la traducción de la obra *Bonjour le monde*. Finalmente, compararemos los resultados obtenidos para elaborar nuestra conclusión.

Palabras clave: teatro, traducción, proyecto de traducción, texto dramático, texto espectacular, traductor de teatro.

RÉSUMÉ

Le théâtre joue un rôle essentiel au sein de notre société. Aujourd'hui, l'ensemble des œuvres traduites dépasse le nombre d'œuvres originellement écrites en espagnol. Par conséquent, des théoriciens et des traducteurs essayent de trouver un cadre commun pour établir les normes qui permettent de traduire une œuvre théâtrale mais, jusqu'à présent, ils n'y sont pas parvenus. Ce projet vise à trouver une théorie commune qui nous permettra de déterminer les caractéristiques faisant du théâtre un genre littéraire si particulier, mais aussi d'établir la méthode de traduction la plus efficace. Dans ce but, on a clairement distingué différentes rubriques. En premier lieu, nous aborderons des théories relatives au sujet que nous sommes en train d'analyser. En deuxième lieu, nous étudierons les caractéristiques et les particularités du théâtre afin d'en faciliter la traduction. En troisième lieu, nous procéderons à l'élaboration de la partie pratique de ce projet : la traduction de l'œuvre *Bonjour le monde*. Finalement, nous établirons une comparaison entre l'ensemble des résultats obtenus, ce qui nous permettra d'élaborer notre conclusion.

Mots clés: théâtre, traduction, projet de traduction, texte dramatique, texte spectaculaire, traducteur de théâtre.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. ANÁLISIS CRONOLÓGICO.....	6
3. TRADUCCIÓN DRAMÁTICA.....	8
3.1. CLASIFICACIÓN DE LAS DISTINTAS TEORÍAS SOBRE TRADUCCIÓN DRAMÁTICA	12
3.1.1. Teorías literarias.....	12
3.1.2. Teorías basadas en el texto dramático.....	13
3.1.3. Teorías basadas en el texto espectacular	14
3.1.4. Teorías «neoliterarias»	16
3.2. CONCLUSIÓN.....	16
4. CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL GÉNERO DRAMÁTICO: FACTORES A TENER EN CUENTA A LA HORA DE TRADUCIR TEATRO INFANTIL.....	17
4.1. LA TRAMA COMO MANIFESTACIÓN DEL TEMA: OBJETIVOS	18
4.2. TEMPORALIDAD Y DIACRONÍA.....	19
4.3. ESPACIO Y DECORADO.....	20
4.4. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES	21
4.5. DISCURSO Y USO DEL LENGUAJE.....	22
4.6. EL ESPECTADOR: UN RECEPTOR PARTICULAR	23
4.7. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO: MULTICULTURALIDAD.....	25
4.8. LA MUSICALIDAD LOGRADA A TRAVÉS DE LA RIMA	26
5. RELACIÓN DEL TRADUCTOR CON EL TEXTO Y LOS DISTINTOS MIEMBROS DE LA CADENA DE PRODUCCIÓN DRAMÁTICA: APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR	26
5.1. APTITUDES DEL TRADUCTOR DE TEATRO	27

5.2. TRADUCCIÓN DRAMÁTICA COOPERATIVA.....	27
5.2.1. La relación del traductor con el texto origen y su autor.....	28
5.2.2. El director.....	29
5.2.3. Los actores.....	29
5.3. CONCLUSIÓN.....	29
6. TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA INFANTIL <i>BONJOUR LE MONDE</i>	30
6.1. OBJETIVO Y PRESENTACIÓN DE LA OBRA.....	30
6.2. METODOLOGÍA.....	31
6.2.1. Fases del proyecto.....	32
6.3. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	33
6.3.1. El autor.....	33
6.3.2. El texto.....	35
6.3.3. Características extralingüísticas.....	35
6.3.4. Características lingüísticas.....	37
6.4. COMENTARIO.....	39
6.4.1. Problemas y estrategias de traducción: justificación.....	39
6.5. CONCLUSIÓN.....	49
7. CONCLUSIÓN FINAL.....	50
8. OBRAS DE REFERENCIA.....	53
8.1. EN FORMATO DIGITAL.....	53
8.2. EN PAPEL.....	53
8.3. ENTREVISTAS.....	55
9. OBRAS DE CONSULTA.....	55
9.1. EN FORMATO DIGITAL.....	55
9.2. EN PAPEL.....	56
10. ANEXO.....	57

10. 1. TEXTO ORIGINAL: <i>BONJOUR LE MONDE</i>	57
10.2. TEXTO META: ¡ <i>BUENOS DÍAS, MUNDO!</i> (TRADUCCIÓN)	64
10.3. ENTREVISTA AL AUTOR EN FRANCÉS (TEXTO ORIGINAL)	70
10.4. ENTREVISTA AL AUTOR EN ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	75

1. INTRODUCCIÓN

Durante mis últimos años de formación, he descubierto el amplio abanico de géneros y subgéneros literarios que existe. Asimismo, he averiguado que cada uno exige un método distinto de traducción. También durante estos últimos años, he participado en un curso extraordinario de la Universidad de Salamanca dedicado a la traducción dramática. Gracias a ello, descubrí que se ha escrito muy poco sobre el tema. Además, me resultó interesante averiguar que no existía una teoría consolidada que explicase cuáles es exactamente el enfoque que debe seguir el traductor cuando se enfrenta al género teatral. Por lo tanto, decidí reunir información sobre el tema y analizar por mí misma las distintas teorías existentes, así como embarcarme en un proyecto de traducción teatral que me ayudase a descubrir por qué existe tanta controversia respecto a este género.

Hoy en día, el teatro ha sido relegado a un segundo plano tras la aparición de métodos tecnológicos que permiten nuevas formas de proyección, entre las que destaca el cine. No obstante, las representaciones dramáticas siguen teniendo un importante peso en la sociedad y muchos lo consideran un buen método de abstracción de la realidad. Además, son precisamente estas nuevas tecnologías las que han permitido que se desarrolle la tendencia a integrar estilos dramáticos más tradicionales con nuevas posibilidades.

Tal y como aseguraba Santoyo (1995), en nuestro país existe un corpus de obras traducidas notablemente más amplio que el de obras escritas originalmente en español (citado en Hernández González, 2014). Por lo tanto, partiendo de la importancia que tiene la traducción dramática en nuestro país y en otras regiones de Europa, nuestro objetivo es descubrir cuáles son las peculiaridades del género teatral, así como proponer el método de traducción más productivo.

Comenzaremos analizando cronológicamente la evolución del teatro para pasar, después, al estudio y clasificación de las distintas teorías relacionadas con el género dramático y su traducción. Más adelante, nos centraremos en las características que hacen del teatro un género tan particular. Cabe destacar que, aunque la obra analizada en la parte práctica corresponde al teatro infantil, no nos centraremos únicamente en esta categoría, sino que estudiaremos las características comunes a todos los subgéneros de este ámbito. Sí que dedicaremos unas líneas en cada apartado para hacer referencia al

teatro para niños en relación con el tema que se esté tratando en cada uno. Hemos tomado la decisión de basar la parte práctica de nuestro proyecto en esta obra porque pertenece a un subgénero (muy poco estudiado en nuestro país) que presenta características dramáticas fácilmente reconocibles, además de una gran expresividad que nos permitirá encontrar más elementos que analizar.

Nuestra hipótesis se deriva de la idea que Pilar Ezpeleta plasma perfectamente en su libro *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* (2007):

El texto dramático no admite la equiparación con otros textos, porque, aunque coincide con ellos en utilizar como medio expresivo el lenguaje verbal, y participa de algunas de las características de lo literario, por ser un texto de ficción, expresivo y plurisignificativo, se diferencia de ellos por el uso particular y específico que hace del lenguaje, por la especial relación que mantiene con la representación, el arte escénico y teatral (Ezpeleta, 2007:43).

Asimismo, defendemos que el método más beneficioso para llevar a cabo una traducción teatral es el enfoque multidisciplinar, es decir, la traducción cooperativa entre todos los miembros de la cadena de producción teatral aunque, en nuestro proyecto, no hemos colaborado directamente con actores, sino que nos hemos formado (durante un breve período de tiempo) como tales. Además, consideramos que el traductor tiene siempre la última palabra en relación a su texto, por lo que le corresponde a él llevar a cabo la revisión final.

Nuestro trabajo se basará en el análisis del texto a través de dos conceptos básicos acuñados por Keir Elam (1980): «dramatic text» (texto dramático o escrito)¹ y «performance text» (texto espectacular, es decir, que ofrece información sobre la puesta en escena o que se representa sobre la misma). Por lo tanto, a partir de este momento utilizaremos esta terminología para diferenciarlos.

En relación con lo anterior, reconocemos, al igual que muchos autores, la importancia, pero no la supremacía frente al texto espectacular, del texto dramático. Por lo tanto,

¹ A lo largo de nuestro trabajo, se habla también de «texto origen» como sinónimo de «texto dramático» siempre y cuando nos refiramos al escrito en su lengua original.

consideraremos perfectamente justificable la modificación o eliminación de cualquier elemento textual (términos, oraciones, juegos de palabras, etc.) que, al ser representado sobre un escenario, pueda desconcertar al público en lengua meta. Como consecuencia, defendemos la idea de que el papel del traductor no se limita a una simple reproducción de un texto en otro idioma, sino que debe tener la libertad de alterarlo (sin llegar a apropiarse de él) si lo considera necesario. Actualmente, varios autores y expertos defienden esta idea, como es el caso de Florence Zhang que, en su tesis *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises* (2006), asegura que «montrer le jeu dans une autre culture, c'est n'est pas recopier le texte dans une autre langue, mais trouver un "verbo-corps" équivalent²» (Zhang, 2006:6). Este «verbo-corps» del que habla la autora designa el concepto utilizado por Patrice Pavis (1990) para referirse a la relación entre la producción oral y el conjunto de elementos vocales y físicos que la acompañan. Por último, Lars Hamberg (1969) decía al respecto que «(le dialogue traduit) doit caractériser le locuteur et donc sembler authentique ; [...] l'aisance et le naturel du dialogue sont essentiels dans une traduction de théâtre, faute de quoi les acteurs devront se battre avec des répliques qui semblent empruntées et dépourvues de naturel³» (citado en Gregory, 2010:14).

2. ANÁLISIS CRONOLÓGICO

El teatro ha sido, desde sus orígenes, una forma de comunicación y de denuncia social. Para Jacques Copeau, importante teórico que vivió durante el siglo XX, el teatro es el resultado de la integración de distintos tipos de arte. Afirmó, más concretamente, que «il est de l'essence, en son origine, d'être à la fois parole et chant, poésie et action, couleur et danse» (citado en Zhang, 2006:16)⁴. Además, su particularidad principal

² TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Mostrar una idea en otra cultura no consiste en copiar el texto en una lengua distinta, sino en encontrar un equivalente para el conjunto de elementos orales y físicos que lo acompañan».

³ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «(El diálogo traducido) debe caracterizar al hablante y, por lo tanto, resultar auténtico; [...] la fluidez y la naturalidad del diálogo son esenciales en una traducción de teatro ya que, de lo contrario, los actores deberán enfrentarse a producciones extrañas y antinaturales».

⁴ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Tiene la particularidad de ser, a un tiempo, palabra y canto, poesía y acción, color y danza».

reside en que es tanto un texto literario como una representación potencial. Ambas son afirmaciones muy acertadas ya que, tal y como veremos a lo largo de este trabajo, las producciones dramáticas incluyen características propias de los distintos géneros literarios, además de ciertas particulares.

Resulta difícil establecer una fecha para el origen del teatro occidental, de la misma forma que es complicado definirlo con exactitud. No obstante, la mayoría de expertos coincide en que surge como herencia del teatro clásico griego a finales del siglo XII. A partir de este momento, va evolucionando hasta que, ya en el siglo XVII, los diferentes actores del sector comienzan a decantarse por un tipo de teatro en concreto, entre los que destacan la tragedia y la comedia.

Aunque podríamos profundizar mucho más en la transformación del teatro, nos interesa centrarnos en los movimientos teóricos que analizan sus particularidades frente a otro tipo de textos. Y, a pesar de la repercusión que ha tenido en la población mundial, no fue hasta el siglo XX cuando los distintos estudiosos comienzan a mostrar interés por este campo. Desde que Aristóteles publicase su *Poética* en el siglo IV (análisis literario desde un punto de vista racional y descriptivo), predomina la idea de que las obras dramáticas no presentan particularidades frente a los textos narrativos. Sin embargo, a partir de ese momento surgen otros análisis que ofrecen diferentes enfoques. Un ejemplo representativo es el estudio de las funciones del signo concebido por Charles S. Peirce (1977), que investiga los mecanismos que seguimos a la hora de comunicarnos. Esta tarea de análisis continúa evolucionando gracias a los trabajos de los estudiosos de la escuela de Praga en los años cuarenta y cincuenta, que la orientan hacia la actividad artística. Además, se centran tanto en el estudio del texto como en el de la representación.

De entre los estudios concebidos a principios y mediados del siglo XX, destaca el estudio de Otakar Zich (1931), quien concluye que «si el componente oral está más o menos determinado por el texto, los elementos visuales, por el contrario, son bastante arbitrarios y subjetivos al compararlos en la representación con la forma acústica» (citado en Ezpeleta, 2007:32). También asegura que una obra dramática no puede reducirse al texto, pero que este sí influye en aspectos tales como la expresión corporal de los actores, la distribución del espacio, etc. Sin embargo, otros como Jiri Veltruski (1940) siguen defendiendo que ciertos subgéneros dramáticos (para él, el drama)

dependen únicamente de los elementos que componen el texto escrito y los equipara, de nuevo, a los textos narrativos. A partir de los años cuarenta, se empieza a hablar de dos géneros diferenciados: el teatro como arte escénico (para el que sí se tiene en cuenta la puesta en escena) y el drama como producto textual.

Partiendo de esta base teórica, varios autores, entre los que destacará más adelante Roman Ingarden (1973), se centran en determinar la relación que existe entre el drama y el teatro, algo que Veltruski (1941, 1942) ya había intentado. Aunque utilizan una terminología diferente, casi todos coinciden en que existen dos tipos de texto: uno meramente literario que recoge los diálogos de los personajes y otro constituido por el discurso didascálico, que recoge toda la información sobre la ambientación, los gestos, las expresiones de los actores, etc. (en resumen, todo aquello que no forma parte de los diálogos). Todas estas teorías continúan evolucionando hasta que, ya en los años sesenta, la revista *Babel* publica por primera vez algunos artículos dedicados específicamente a la traducción dramática. Se trata de un paso importante que da pie a la aparición de unas bases teóricas más sólidas a mediados de la década de los ochenta. Desde este momento, destacan obras como *The languages of theatre: Problems in Translation and Transporting of Drama* de Ortrun Zuber-Skerritt (1980). Por otro lado, la revista *Théâtre/Public* publica, en 1981, un número especial titulado *Traduction* que ofrece a los lectores una amplia variedad de artículos relacionados con la traducción dramática.

3. TRADUCCIÓN DRAMÁTICA

Dentro del ámbito teatral, existe un importante vacío en lo que a estudios traductológicos se refiere. Es posible que esta situación se deba a la complejidad que supone la definición y clasificación de los textos teatrales, así como a la cantidad de elementos verbales y no verbales que intervienen. Por este motivo, la traducción dramática suele presentarse como una forma «especial» de traducción literaria. Es decir, se entiende que su análisis (o su traducción) debe llevarse a cabo sobre el texto, al igual que ocurre con las novelas, pero teniendo en cuenta (en mayor o menor grado según cada autor) que existe una representación eventual derivada del mismo. Por lo tanto, muchos autores tomarán decisiones traductológicas en base a este elemento. Por

ejemplo, al tener en cuenta que el diálogo tiene que ser pronunciado por los actores, el traductor puede seleccionar una estructura sintáctica frente a otra dependiendo de la facilidad de producción oral. Para nosotros, un factor importante a la hora de determinar la importancia del texto dramático frente al espectacular es el encargo: ¿la obra va a ser leída y/o representada? No obstante, en el siguiente apartado nos centraremos, precisamente, en este enfoque, pues analizaremos la clasificación de las distintas teorías sobre traducción dramática, así como las razones que ofrece cada autor para defender su posición.

Cuando hablamos de estudios dirigidos exclusivamente a la traducción dramática, predominan dos tipos de textos: por un lado, los escritos por traductores experimentados que exponen soluciones frente a problemas concretos y, por otro, autores que se centran en el análisis de traducciones ya elaboradas. Es decir, apenas existen artículos que busquen una metodología común para la traducción de todas las obras dramáticas, sino que se centran en casos particulares.

Como adelantábamos en el apartado anterior, el número especial de la revista *Babel*, que incluye artículos sobre traducción dramática, se publica en los años sesenta y da pie a la aparición de nuevos estudios. Para nosotros es especialmente interesante el planteamiento del traductor experimentado Michel Meyer (1966), que refuerza la idea de que no es acertado llevar a cabo una traducción literal con el fin de adaptarla después para su representación⁵. También afirmó que todo traductor de teatro debe trasladar a la lengua meta un texto escrito y, a su vez, lo que él denominó «subtexto» o significado oculto que no aparece sobre el papel (citado en Ezpeleta, 2007).

Pero los estudios descriptivos centrados en la traducción dramática aparecen, en su mayoría, a partir de la década de los ochenta. Muchos expertos critican, durante los primeros años, la excesiva dependencia del traductor respecto del texto dramático (escrito), ya que la mayor parte de los teóricos se centran en él. Susan Bassnett (1985), a pesar de darle una nueva perspectiva a su teoría unos años después, asegura en el momento que:

⁵ CITA TEXTUAL: «For one person, however bilingual, to do a literal translation and another to turn that into English is not good at all» (Meyer citado en Ezpeleta, 2007:144). TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Llevar a cabo una traducción literal para después convertirla al inglés no resulta en absoluto beneficioso, ni siquiera si lo hiciese una persona bilingüe».

C'est seulement dans le texte écrit que les représentations potentielles peuvent être encodées, et tout texte dramaturgique comporte une infinité de décodages de représentations possibles. Le texte écrit, aussi troué soit-il, est le matériau brut sur lequel le traducteur doit travailler, et c'est avec le texte écrit plutôt qu'avec une hypothétique réalisation scénique, que le traducteur doit commencer⁶ (Bassnett citado en Gregory, 2010:12).

También a lo largo de la década de los ochenta, aparecen estudios que reconocen la importancia tanto del texto escrito como de la representación. Jean-Michel Déprats (1982), firme defensor de la transcendencia de la oralidad frente al texto escrito, aseguraba que «les virtualités théâtrales présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré⁷» (citado en Regattin, 2004:161).

En España aparecen, a partir de los años setenta, algunos estudios de enfoque semiológico orientados a la traducción dramática. Sin embargo, a pesar de que el teatro es un género que se nutre de traducciones⁸, hoy en día nos sorprende el enorme desequilibrio que existe entre el número de textos teatrales traducidos en nuestro idioma y el volumen de reflexiones teóricas que existe en relación al tema. Como aseguraba Mesonero Romanos (1840), «nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida» (citado en Santoyo, 1995:13), situación que apenas ha cambiado en la actualidad. Sin embargo, la traducción teatral no ha suscitado un gran interés en nuestro país, ya que la mayoría de escritos sobre el tema prestan mucha atención a títulos y autores concretos, pero apenas existen reflexiones teóricas que engloben al género teatral en su totalidad. Destaca, entre otros, el nombre de Carmen

⁶ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Las representaciones potenciales solo pueden ser codificadas en el texto escrito y todo texto dramático permite que dichas representaciones sean interpretadas de infinitas formas. El texto escrito, por muy deficiente que sea, es el material bruto sobre el que debe trabajar el traductor y a partir del cual debe comenzar su labor, más que a partir de una hipotética representación».

⁷ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Los elementos abstractos presentes en el texto escrito se manifiestan únicamente a través de la representación. Por lo tanto, es necesario que dichos elementos estén plasmados en el texto traducido para que nazca el teatro y no un simple diálogo ilustrado».

⁸ CITA TEXTUAL: «Le théâtre se nourrit de traductions» (Wirth, 2010: 3). TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «El teatro se nutre de traducciones».

Bobes Naves (1997), que recalca la importancia de aunar el texto dramático y el texto espectacular.

A partir de los años ochenta, se produce en España una evolución importante de la traducción. Uno de los factores más determinantes fue el ingreso del país en la Comunidad Europea (1986). Este avance provocó, a su vez, una mejora del sistema de formación de los traductores, que ha tenido un efecto muy positivo en el ámbito profesional. Gracias a esto, podemos citar varias obras y autores destacados en nuestro país a partir de los años noventa. Julio C. Santoyo cuenta con una amplia bibliografía relativa al tema, como es el caso de su obra *Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español* (1995). Otro estudio muy interesante es el de Raquel Merino y Rosa Rabadán titulado *Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English-Spanish)* (2012). Esta obra analiza las consecuencias que la censura (y, más específicamente, la sufrida durante la dictadura española) provoca sobre las traducciones, incluidas las dramáticas. Por último, podemos citar a Eva Espasa que, a través de *La traducció a dalt de l'escenari* (2001), analiza el proceso traductor.

A modo de resumen y basándonos en los distintos estudios mencionados, podemos asegurar que las obras dramáticas presentan particularidades que las diferencian del resto de géneros literarios. Asimismo, afirmamos que existen al menos dos tipos de textos (el dramático y el espectacular) que deben ser tenidos en cuenta por igual y que, tal y como afirma Ezpeleta, ejercen cierto impacto el uno sobre el otro:

Si parece algo obvio que la representación teatral viene determinada por el texto dramático, no es menos cierto que la relación, paradójicamente, también se produce a la inversa: el texto dramático está condicionado por la representación en su génesis, en sus formas y hasta en sus temas (Ezpeleta, 2007:43).

Una vez analizado el desarrollo de las distintas teorías, vamos a presentar la clasificación de las mismas propuesta por el italiano Fabio Regattin (2004). Las mencionaremos por orden de aparición.

3.1. CLASIFICACIÓN DE LAS DISTINTAS TEORÍAS SOBRE TRADUCCIÓN DRAMÁTICA

Aunque existen varias propuestas de clasificación para las teorías sobre traducción dramática, la de Regattin (2004) resulta bastante clara. Se trata de un planteamiento tradicional basado en los conceptos de «texto dramático» y «texto espectacular» concebidos por Keir Elam (1980). Según esta concepción, existen cuatro grupos: las teorías literarias, las teorías basadas en el texto dramático, las teorías basadas en el texto espectacular y las teorías «neoliterarias».

3.1.1. Teorías literarias

Es la agrupación de aquellas teorías que defienden la idea de que los textos dramáticos no presentan particularidades frente a los textos narrativos. Se trata de un análisis basado en la obra de Aristóteles (que mencionábamos anteriormente) y que ha perdido fuerza en la actualidad por considerarse demasiado restrictivo. Predomina, sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, cuando apenas se tenía en cuenta el espectáculo eventual que está vinculado al texto dramático, ya que «era tenido por un fenómeno demasiado efímero para ser objeto de un estudio sistemático» (Ezpeleta, 2007:30). Además, otros autores actuales reconocen que dicha tendencia sigue estando presente en la actualidad, como es el caso de William Gregory, que menciona que «l’auteur est souvent [...] le “roi” du processus de création théâtrale, et l’on respecte religieusement ses mots⁹» (Gregory, 2010:9).

Gaston Baty (1948), por su parte, destaca también la importancia del texto al decir que «il (le texte) est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s’ordonner les autres éléments¹⁰» (citado en Zhang, 2006:16). Esta idea supone que el traductor debe tratar el texto teatral como si se tratase de una novela y nunca fuese a ser representado.

⁹ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Muchas veces se considera que el autor es el “rey” del proceso de creación teatral y, como consecuencia, se respetan religiosamente las palabras que él selecciona».

¹⁰ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «(El texto) es al arte dramático lo que la semilla al fruto: el centro sólido alrededor del cual se desarrollan el resto de elementos».

En contra de estas teorías encontramos el planteamiento de Pilar Ezpeleta que, como introducción a un intensivo análisis relativo a la traducción dramática, plantea que:

Quizá sea el teatro, de todas las manifestaciones humanas, una de las formas más complejas de arte, que comunica utilizando una multiplicidad de canales y que se vale de gran variedad de normas estéticas. A través de nuestros oídos llegan el sonido, las palabras, la música, el silencio; a través de nuestros ojos, la luz, los espacios, el movimiento, los objetos, los personajes. Todo lo que se halla encima del escenario comunica, todo es significativo (Ezpeleta, 2007:19).

Siguiendo este enfoque, entendemos que las obras dramáticas presentan especificidades ligadas a ese carácter oral y visual del que habla la autora. Por lo tanto, el planteamiento anterior queda descartado para nosotros, que defenderemos que el traductor de teatro debe tener en cuenta tanto las características lingüísticas como el carácter espontáneo de la representación de la obra.

3.1.2. Teorías basadas en el texto dramático

En este apartado se recogen las teorías de aquellos autores que se apoyan en el texto escrito a la hora de traducir. No obstante, el abanico de enfoques que se agrupa aquí es bastante amplio. Por un lado, hay autores como Laurie Anderson (1984) que consideran que el teatro como género literario presenta particularidades debido a la presencia de un diálogo, pero no como consecuencia de los elementos didascálicos, que son una mera descripción (citado en Regattin, 2004). Por otro lado, expertos como George Mounin (1965) o Robert Dengler Gassin (1997) defienden que el traductor modifique ciertos aspectos culturales del texto origen (de aquí en adelante, TO) para que la traducción sea mejor recibida por los espectadores de la lengua meta.

Pero hay autores que van más allá y comienzan a justificar la toma de decisiones a través de la noción de «jouabilité». Se trata de un concepto poco definido que surge como solución a los problemas que plantea el texto espectacular. Aunque cuenta con

muchos detractores¹¹, varios autores defienden la idea de que existe este aspecto virtual propio de la representación que se refleja en el TO y que, por lo tanto, debe ser trasladado a la lengua meta. Cabe mencionar la teoría de Tadeusz Kowzan (1975) que, aunque no utiliza el mismo término, establece trece categorías de sistemas semióticos en el teatro que también plantean problemas al traductor: verbal, paraverbal, proxémico, lenguaje corporal, vestuario, peinado, maquillaje, accesorios, decorados, sonido, iluminación, música y proyección (Gregory, 2010). Susan Bassnett (1985), negando la existencia del concepto de «jouabilité», asegura que existe una especie de «texto interior» que debe ser tenido en cuenta al mismo nivel que el texto visible.

En resumen, parece que la mayoría de los autores aquí citados coincide en que el hecho de que una obra sea susceptible de representación implica que el traductor debe seguir estrategias específicas. Sin embargo, no consiguen ponerse de acuerdo en la naturaleza del problema: ¿se trata de un «subtexto» o de elementos visuales y orales propios de la representación?

3.1.3. Teorías basadas en el texto espectacular

Estos teóricos siguen defendiendo la especificidad de los textos teatrales pero, en lugar de basar su análisis en el texto dramático, lo hacen sobre el texto espectacular. La mayoría considera que «a dramatic performance is a set of signs¹²» (Honzl citado en Ezpeleta, 2007:39). Y, puesto que todos ellos consideran que el TO es susceptible de modificaciones sujetas a las exigencias de la representación, defienden firmemente que el traductor participe en la cadena de producción de la obra. De esta forma, el texto puede ser modificado tantas veces como el traductor considere necesario.

Frente a este planteamiento, algunos estudiosos advierten que el hecho de disponer de tal libertad a la hora de traducir puede conllevar un alejamiento excesivo de las intenciones del TO. También, que las marcas de estilo del autor (que pueden verse reflejadas en el ritmo, la musicalidad, etc.) pueden desaparecer. Al reparar en tantas

¹¹ Una de las teorías más importantes en contra de la existencia de la «jouabilité» es la propuesta por Susan Bassnett a través de un artículo titulado *Ways through the Labyrinth* (1985).

¹² TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Toda representación dramática es un conjunto de signos».

ideas opuestas, podemos pensar que se le encomienda al traductor una tarea imposible; de hecho, así lo asegura Susan Bassnett en uno de sus últimos trabajos:

For the translator is effectively being asked to do the impossible. If the written text is merely a blueprint, a unit in a complex of sign system including paralinguistic and kinesic signs, and if it contains some secret gestic code that needs to be realised in performance, then how can the translator be expected not only to decode those secret signs in the source language, but also to re-code them in the target language? [...] a translator would not only have to know both languages and theatrical systems intimately, but would also have to have experience of gestic readings and training as a performer or director in those two systems (Bassnett, 1998:92)¹³.

No obstante, no es una tarea imposible, aunque sí compleja. Podemos sacar en claro que no hay una única traducción posible para cada obra, sino que existe una variedad infinita de posibilidades atendiendo a la percepción del traductor, las exigencias de la representación, las aptitudes de los actores, el público, etc. Precisamente, es al traductor a quien le corresponde encontrar el equilibrio entre la literalidad y la domesticación atendiendo, no obstante, a los comentarios del resto de miembros de la cadena de producción teatral (lo que no quiere decir que pueda apropiarse del TO, ya que entonces la traducción podría convertirse en una adaptación). El traductor tampoco debe tener miedo a aceptar nuevos enfoques traductológicos siempre y cuando sean beneficiosos:

El ser humano asume las normas a través del proceso de socialización y su incumplimiento implica sanciones. Así, cuando un traductor opera de un modo contrario a las normas (algo que no las invalida), suele verse expuesto a críticas [...] y a las correspondientes sanciones. [...] Por lo tanto, no resulta extraño que la mayoría de los traductores opten por la normalización del texto literario y, con ello, traicionen la idiosincrasia de éste (Ortega y Gasset citado en Albaladejo, 2012:244).

¹³ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Efectivamente, se le pide al traductor lo imposible. Si el texto escrito es un mero esquema, una pieza de todas las que componen el complejo sistema de signos en el que se encuentran los aspectos paralingüísticos y la expresión corporal; y si, además, oculta algún tipo de código gestual que tiene que ser plasmado en la representación, ¿cómo puede el traductor descifrar ese código secreto en la lengua origen? ¿Y cómo va a ser capaz de reconstruirlo en la lengua meta? [...] el traductor no solo tendría que conocer ambos idiomas y los procesos dramáticos a la perfección, sino que también debería ser capaz de interpretar los signos a partir de un texto y tener experiencia como director o actor en las dos lenguas».

3.1.4. Teorías «neoliterarias»

Por último, aparecen las teorías de aquellos autores que tratan de dar un giro al concepto de traducción dramática. Todos ellos buscan un motivo por el cual esta disciplina resulta tan compleja para el traductor y tratan de establecer, sin éxito, una única base teórica. Aquí se incluye también un nuevo artículo de Susan Bassnett: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre* (1998). Si bien la autora había defendido hasta ahora la existencia de un texto secundario, su nuevo planteamiento determina que el traductor debe tratar la obra dramática como cualquier otro texto literario. Concluye, además, que la traducción debe respetar las intenciones y ambigüedades del TO, de forma que el resultado permita una infinidad de representaciones. Le corresponderá, por lo tanto, al director y a los actores trabajar con la puesta en escena; no obstante, la autora sigue defendiendo los beneficios de una colaboración entre todos los integrantes de la cadena de producción.

3.2. CONCLUSIÓN

A pesar de los esfuerzos de los distintos profesionales, no existe una teoría base en lo que a traducción dramática se refiere, aunque sí parece que la mayoría coinciden en que el teatro presenta características propias, pensamiento que compartimos. También apoyamos la idea de traducción cooperativa que reforzaba Susan Bassnett al decir que:

The translator, like the writer, need not to be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors and serves again to underline the fact that theatre is a collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills¹⁴ (Bassnett, 1998:99).

Sin embargo, hay un punto en el que no estamos de acuerdo con la autora: nosotros consideraremos que el traductor, como experto en comunicación, tiene la capacidad de

¹⁴ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «El traductor, al igual que el escritor, no debe preocuparse por cómo el texto escrito va a incorporar los sistemas de signos. Esa tarea le corresponde a los actores y nos permite destacar, de nuevo, el hecho de que el teatro es un proceso colaborativo en el que se integran tanto distintos sistemas de signos como un heterogéneo grupo de personas con distintas habilidades».

participar en la toma de decisiones relativa a la puesta en escena (silencios, gestos, expresiones, etc.). Bien es cierto que lo ideal sería que tuviese también experiencia como director o actor pero, puesto que no se trata de algo frecuente, defendemos firmemente la colaboración entre los distintos miembros de la cadena de producción dramática. Es decir, aunque el traductor debe trabajar con sus compañeros y escuchar su criterio, le corresponderá al primero tomar la última decisión, ya que comprende que la traducción debe ser resultado del equilibrio entre el texto dramático y el texto espectacular (que, no olvidemos, incluye también todo elemento representado en escena).

Una vez analizada la base teórica sobre la que vamos a trabajar, pasaremos a estudiar las características que hacen del teatro un género tan complejo y peculiar. Además, examinaremos las particularidades que presenta el teatro contemporáneo infantil frente al género en su totalidad.

4. CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES DEL GÉNERO DRAMÁTICO: FACTORES A TENER EN CUENTA A LA HORA DE TRADUCIR TEATRO INFANTIL

Tras haber determinado que toda producción dramática debe ser tratada como un caso especial de literatura, debemos analizar uno por uno todos aquellos aspectos que convierten el teatro en un género tan característico, así como los factores que deben tenerse en cuenta en el caso específico del teatro infantil (cuando resulte oportuno). Para ello, debemos saber qué se incluye exactamente dentro de este concepto. Roger Deldime sugiere que:

Le théâtre pour enfants possède un caractère hautement spécifique : c'est un théâtre de création conçu pour des enfants certes mais interprété par des comédiens adultes véhiculant un contenu artistique de qualité, conscients et sensibilisés aux problèmes de la psychologie enfantine, rompus aux techniques dramatiques¹⁵ (Deldime, 1976:13).

¹⁵ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «El teatro infantil posee un carácter muy específico: se trata de un teatro de creación concebido para un público infantil, pero interpretado por comediantes adultos que

Sin embargo, no estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación. Para nosotros, existen dos tipos de teatro infantil; por un lado, encontramos el teatro concebido por adultos para ser representado ante un público infantil. No obstante, aunque sí es frecuente que los actores sean personas experimentadas y/o con formación específica, estas obras también pueden ser puestas en escena por niños (bajo la supervisión de profesores, padres, etc.). Por otro lado, existe el teatro escrito por niños (que, de nuevo, puede exigir la ayuda o revisión de un profesional). Sin embargo, a lo largo de este trabajo solo vamos a examinar el primer caso.

A continuación, pretendemos obtener un análisis claro de los elementos presentes en toda obra de teatro. Comenzaremos describiendo los elementos que aparecen en los textos literarios para ir adentrándonos cada vez más en las peculiaridades del género que estamos estudiando.

4.1. LA TRAMA COMO MANIFESTACIÓN DEL TEMA: OBJETIVOS

Al igual que todo texto literario, la obra dramática nos presenta un tema que se manifiesta a través de la trama. De hecho, a lo largo de la historia, ningún autor ha dudado de que la estructura dinámica propia del teatro se desarrolla en torno a una historia. Desde los inicios, se ha escrito sobre una infinidad de cuestiones; no obstante, la predilección por un tema u otro evoluciona al mismo ritmo que la sociedad. En Europa, por ejemplo, se ha escrito mucho sobre el amor y la libertad en el Romanticismo mientras que, en nuestro siglo, se prefieren los temas relativos a la desigualdad social o los efectos nocivos de la modernización y la globalización.

Por su parte, la variedad de tramas es, y ha sido siempre, infinitamente amplia y heterogénea. Se trata de un concepto que no existe de forma individual, sino que está condicionado por todos los demás elementos, sobre todo por los personajes, el tiempo y el espacio. Basándonos en el análisis de Ezpeleta (2007), podríamos definirla como el componente dramático a través del cual se narra una historia (línea argumental básica) organizada en base a los elementos previamente mencionados (personajes, tiempo y

incorporan un contenido artístico de calidad, conscientes y sensibilizados con ciertos aspectos de psicología infantil, y con experiencia en técnicas dramáticas».

espacio) y la relación entre los mismos. No hace falta decir que todos estos elementos son indispensables y deben aparecer sin interferencias en la lengua meta.

Cabe destacar en este punto la intención que puede presentarse en el teatro para niños. Destacan la intención didáctica o instructiva, la moralizante (dar a conocer los problemas a los que el público se enfrentará en la edad adulta), la política (desmitificar a los héroes clásicos mostrando sus defectos), la poética (desarrollar las distintas emociones) y la lúdica o de entretenimiento (Deldime, 1976).

4.2. TEMPORALIDAD Y DIACRONÍA

El concepto de temporalidad dentro del marco del arte dramático resulta especialmente complejo; sin embargo, se trata de un elemento clave para la comprensión de la obra por parte del lector/espectador. A lo largo de los años, varios teóricos como Veltruski (1977), Elam (1980), David H. Rosenthal (1984) o Ubersfeld (1989, 1993) han intentado distinguir entre los distintos tipos de cronología presentes en una obra de teatro. Uno de los trabajos más interesantes surge, precisamente, de la división entre el tiempo de la representación y el de la acción representada, establecida por Anne Ubersfeld en 1993. Según este planteamiento, el lector y/o espectador se ve condicionado por el tiempo que está viviendo. Pongamos como ejemplo que se va a representar una obra sobre el *apartheid* en el siglo XX y que un miembro del público es de origen africano y ha sufrido sus consecuencias. Obviamente, su forma de entender la obra será distinta a la de un espectador europeo que no lo ha vivido en primera persona. Por otro lado, encontramos el tiempo que se quiere representar en la obra. En este caso, el autor tiene completa libertad, ya que es posible presentar tanto una época pasada como un hipotético futuro. De la misma forma, se puede mostrar un momento concreto en la historia o un periodo más amplio.

Este estudio de la temporalidad se recoge, de manera más amplia, en la obra de Keir Elam (1980), que llega a distinguir hasta cuatro tipos de temporalidad. Sin embargo, no es necesario que el traductor lleve a cabo un análisis tan profundo, ya que no dispone de la misma libertad que el autor: los elementos temporales se presentan en el TO, de forma que el traductor debe limitarse a reproducirlos en la lengua meta. No obstante, debe considerar aquellos aspectos que puedan suponer una interferencia en el proceso

de comprensión de la obra por parte del público en lengua meta. Para ello, es suficiente el análisis propuesto por Ubersfeld (1993) o cualquier otro con un nivel de detalle similar.

Una vez comprendido lo anterior, debemos conocer la relación que existe entre ambos espacios temporales y cómo esto afecta a la obra dramática y, por consiguiente, al traductor. Este profesional, como experto en lingüística y comunicación, debe ser consciente de que existen grandes diferencias entre la forma de transmisión de la información en épocas pasadas y en la actualidad. Ezpeleta nos recuerda que «toda forma de relación temporal compromete al conjunto teatral y abarca el funcionamiento y significado total de la representación» (Ezpeleta, 2007:61). En español, como bien indica Albaladejo (2012), la mayoría de cambios ha tenido lugar dentro del campo léxico, sobre todo a partir del siglo XIX. En ese momento, el país comienza a crecer y evolucionar gracias al desarrollo de las comunicaciones y a la expansión industrial. Como consecuencia, aparecen muchos vocablos nuevos destinados a la designación de nuevas técnicas, maquinaria, etc. También podemos observar cierta modificación de las estructuras sintácticas, entre las que Lapesa (1975) destaca «la extensión del artículo indefinido (por influencia del inglés), el incremento del uso del gerundio como participio de presente en función adjetiva debido a anglicismos y galicismos [...], o construcciones como “cuestiones a discutir” (deudoras del francés)» (citado en Albaladejo, 2012:99). Podemos mencionar también el uso del pronombre en su posición enclítica, habitual durante el siglo XIX, y una variedad de cambios fónicos que no pasaremos a analizar. No debemos olvidar que todo traductor cumple, además, tareas propias de un documentalista, por lo que debe tener en cuenta otros aspectos ligados a la temporalidad tales como el vestuario de los personajes, la ambientación, etc.

4.3. ESPACIO Y DECORADO

El espacio es uno de los elementos visuales que permiten la ambientación de la obra. Sin embargo, también notamos su presencia en el texto escrito, ya que es aquí donde debe describirse. Además, como decíamos previamente, está muy ligado a los personajes y el tiempo.

De la misma forma que existen dos conceptos de temporalidad, nos encontramos con dos espacios distintos: el espacio dramático y el espacio de la representación (Ezpeleta, 2007). En el primer caso, nos referimos al espacio real del que disponemos (el escenario y todo lo que se ubica sobre él); en este caso, le correspondería al director, y no al traductor, decidir cuál es el espacio adecuado y cuál debe ser la distribución de los distintos elementos. En el segundo caso, nos encontramos frente al lugar que se quiere representar (real o ficticio) y que se construye gracias al decorado, las luces, los sonidos, el vestuario e, incluso, la descripción que dan de él los personajes. Por lo tanto, el traductor no debe hacer un simple traslado de la descripción a la lengua meta, sino que debe ser capaz de recrear el espacio en su mente y elaborar una descripción equivalente.

En el caso específico del teatro infantil, se recurre muchas veces al uso de un decorado vistoso y llamativo. Además, existe la posibilidad de apelar a la imaginación de los niños para que, a partir de un espacio vacío o casi vacío, sean capaces de imaginarse otro más complejo.

4.4. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

Los personajes componen uno de los elementos más complejos que se perciben sobre el escenario. Históricamente, solía considerarse al personaje como una máscara que se coloca el actor, de forma que nada tienen que ver el uno con el otro. No obstante, a lo largo de los años se ha desarrollado cierta tendencia a identificar al personaje tanto con el actor que lo encarna como con el público (Ezpeleta, 2007). Se produce así un acercamiento entre el mundo dramático y el real, consecuencia del deseo de muchos autores por mostrar la realidad y, en muchas ocasiones, criticarla a través de su obra (lo que no significa que no siga existiendo una importante corriente de autores de textos fantásticos).

Debemos saber además que, en la literatura infantil en general, existe la tendencia a presentar personajes, tanto principales como secundarios, como personas normales, sin rasgos destacables. Sin embargo, a lo largo de la historia suele demostrarse cómo el personaje supera sus miedos, dejando claro que las apariencias engañan; mientras tanto,

el antagonista suele recibir un castigo por su mala conducta. Precisamente al ofrecer una imagen de debilidad, se les identifica con el hombre medio (Albero, 2004).

Lo más importante que debe recordar el traductor respecto a los personajes es que, desde un punto de vista lingüístico, se trata del sujeto enunciador, ya que él pronuncia el diálogo. Al ser un elemento tan visible, debe asegurarse de que toda descripción referente a él se corresponde con lo que dice (Ezpeleta, 2007). Por ejemplo, un personaje A que, en su discurso, muestre desprecio por un personaje B, no debería mostrar afecto por él a través de sus acciones (a no ser que el deseo explícito de cualquiera de los miembros de la cadena de producción sea mostrar ese contraste).

En el teatro infantil, los personajes presentan ciertas particularidades. Este público se fija aún más que el adulto en los aspectos visuales, por lo que los actores tienden a utilizar un vestuario llamativo; también suelen pronunciar discursos sencillos y directos. Predominan, además, dos tipos de funciones: la «binaria» y la «ternaria» (Deldime, 1976). En el primer caso, los personajes se agrupan en parejas que suelen cumplir una función opuesta, complementaria, consecuente o equivalente. Sin embargo, para que se dé el segundo caso, debe aparecer un tercer personaje que cumpla cualquiera de las tareas anteriores.

4.5. DISCURSO Y USO DEL LENGUAJE

Decíamos en el apartado anterior que el discurso es pronunciado por los personajes. Es decir, que son ellos los que transmiten el mensaje no solo a través de sus palabras sino, también, con los movimientos corporales y el uso de los silencios. Sin embargo, este no es el único sistema de comunicación que maneja el género dramático. Manfred Pfister establece, en 1991, la diferencia entre dos sistemas de comunicación: externo e interno. El primero tendría como enunciador al autor (a través de los actores) y como receptor, al lector/espectador (unidireccional). El segundo, por su parte, está incluido en el anterior y tiene como enunciador a un personaje y como receptor, a otro u otros personajes (bidireccional) (Ezpeleta, 2007). No hace falta decir que ambos deben ser trasladados a la lengua meta:

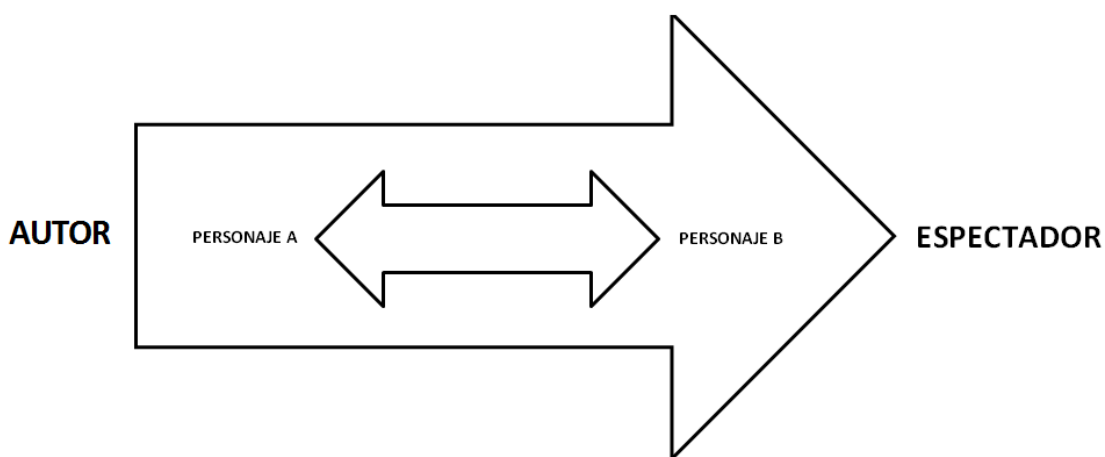


Figura 1 (Ezpeleta, 2007)

En el teatro infantil suele utilizarse un lenguaje específico, sencillo y directo. Además, suelen evitarse técnicas complejas como el uso de la ironía (aunque sí se recurre mucho al humor) y/o las metáforas enrevesadas. Muchas veces se intenta ofrecer al público infantil una obra divertida y, a su vez, con un objetivo didáctico. Se suele buscar también la participación de los niños a través de la interacción con los actores. Por último, se recurre a efectos sonoros (música, ruidos, etc.) o visuales (decorado, gestos, etc.) que llamen la atención para evitar que se cansen.

4.6. EL ESPECTADOR: UN RECEPTOR PARTICULAR

El espectador aparece como uno de los elementos más complejos y representativos del género dramático. Llegados a este punto, podemos distinguir dos tipos de receptores: los personajes (si nos referimos al sistema de comunicación interno) y el público (sistema de comunicación externo). Ambos deben comprender todos los elementos que tienen lugar durante la obra para que esta se desarrolle con normalidad (Ezpeleta, 2007).

En cuanto al receptor del sistema externo, podemos diferenciar también dos tipos. Por un lado, puede haber un lector, ya que muchas obras han sido concebidas tanto para su lectura como para su representación (o, en menor medida, solo para ser leídas). Por otro lado, aparece el espectador, que recibe información visual y sonora durante la misma. En la obra de referencia *La traducción en los medios audiovisuales* (2001), Rosa Agost y Fredric Chaume aseguran que «mientras que en otras especialidades de traducción la presencia del destinatario o usuario no resulta tan evidente y puede quedar muy

enmascarada por la impresionante presencia del autor y del texto, en la traducción audiovisual, la consideración del espectador es inevitable en cualquier estudio» (Agost y Chaume, 2001:33). Aunque nos referimos a dos tipos distintos de comunicación, podemos encontrar varias similitudes entre ambos, sobre todo en lo que al espectador se refiere. Por lo tanto, la cita anterior es perfectamente válida para describir al receptor de una obra dramática. Además, el traductor debe tener siempre muy presente que todo texto traducido está dirigido a un receptor diferente del original. Aún más, como decíamos, en el caso de la traducción dramática, donde el usuario es visible.

El teatro infantil es un subgénero teatral precisamente porque se dirige a un público específico: el infantil. Y en base a este aspecto, los demás elementos que estamos analizando se ven también modificados. Decíamos anteriormente que quienes dirijan o representen la obra deben tener conocimientos sobre las competencias infantiles; de hecho, existe una diferencia abismal entre la capacidad de comprensión de los niños según su edad. A modo de resumen, podemos decir que los menores de nueve años no son, por lo general, capaces de analizar la situación que se les presenta y adaptar su pensamiento en consecuencia, sino que integran su mundo dentro de la obra. Esto significa que no son capaces de extraer por sí mismo la enseñanza que se le quiera transmitir si no es a través del apoyo de un adulto (ya sea un acompañante o por consecuencia de un gran esfuerzo por parte del director o los actores). Sin embargo, los mayores de nueve años ya son capaces de razonar y seguir estructuras cronológicas ligeramente más complejas, lo que les permite criticar y comparar la obra; pueden, incluso, advertir errores durante el desarrollo del espectáculo (Deldime, 1976).

Una vez aprendido esto, sacamos distintas conclusiones. En primer lugar, es importante el uso de un lenguaje sencillo y directo, ya que este tipo de espectador no tiene el mismo conocimiento de la lengua que el público adulto, ni es capaz de razonar del mismo modo. Una puesta en escena vistosa puede ayudar a captar la atención de nuestro receptor. También es muy recurrente hacer que el niño participe en el espectáculo a través de la alternancia de frases exclamativas e interrogativas. Por último, es importante mantener un ritmo constante para que el público se mantenga atento hasta el final de la obra. De esta forma, el resultado de la traducción no será solo evaluable a través del texto en lengua meta, sino también durante la representación.

4.7. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO: MULTICULTURALIDAD

Todo traductor es consciente de la importancia del contexto a la hora de llevar a cabo su labor. Podemos asegurar que «todo uso de la lengua se realiza inevitablemente en un contexto y ese contexto es siempre decisivo a la hora de interpretar un enunciado» (Ezpeleta, 2007:105). Se trata, además, de un concepto muy ligado a la cultura; muchos traductores se han dado cuenta de que no se puede ofrecer al público un texto en lengua meta sin explicarle la situación en la que se da. Bronislaw Malinowski (1923) y, más tarde, su colega Firth (1951), acuñan el término «contexto de situación» para referirse a este suceso. Según este último, el concepto incluye a los participantes en el acto de comunicación, la acción que tiene lugar, los efectos de la acción verbal y otros factores que puedan ser relevantes en dicha situación (Ezpeleta, 2007).

Decíamos antes que se trata de un concepto estrechamente ligado a la cultura; es más, determina el registro y, si se diese el caso, el regionalismo que se utiliza. Y, puesto que es el autor quien construye un contexto que se da en un espacio y un tiempo concreto, está muy íntimamente ligado a una ideología determinada. David Katan, a través de su trabajo *Translating Cultures* (1999), hace referencia al enorme número de definiciones que existen del término «cultura» (citado en Albaladejo, 2012). También surge, ligada a este concepto, la división entre «domesticación» (adaptación de una cultura a la de llegada) y «extranjerización» (fidelidad a los rasgos de la cultura origen). A este respecto, resulta especialmente complejo traducir nombres propios tales como topónimos, nombres de los personajes, etc.

Por último, al igual que ocurría con la temporalidad y el espacio, podemos diferenciar entre «contexto de situación del mundo real» y «contexto del mundo dramático» (Ezpeleta, 2007). En el primer caso, interviene la cultura del espectador, que le hace interpretar la información de cierta manera. Y, precisamente, de ello depende que el público perciba la obra de una forma u otra.

Analicemos ahora los aspectos anteriores de cara al teatro infantil. Por un lado, debemos presentarle al público un contexto que comprenda fácilmente. Asimismo, el registro y variedad de la lengua deberían ser neutros (aunque pueden darse excepciones, sobre todo en áreas con dos o más lenguas oficiales, donde resulta difícil que no se presenten interferencias). En cuanto a la domesticación y la extranjerización, sabemos que:

[...] precisamente en el campo de la literatura infantil se ha notado desde los años 90, según señala Pascua (1998), cierta tendencia hacia el «internacionalismo», sobre todo en lo que a la traducción se refiere. [...] lo cual en términos traductológicos significaría decantarse (dentro de la conocida dicotomía «domesticating» – «foreignizing») por la segunda opción (Pascua citado en Iliescu Gheorghiu y Valero Garcés, 2004:100).

4.8. LA MUSICALIDAD LOGRADA A TRAVÉS DE LA RIMA

La musicalidad es un elemento muy apreciado por parte del público infantil. Y todos los textos, aunque hayan sido escritos en prosa, tienen un ritmo marcado por los distintos elementos que intervienen en la representación. Hay muchas formas de lograr este efecto, ya sea a través de la rima, con la repetición de ciertas palabras y/o estructuras o con el uso de una sintaxis poco frecuente. Se cree que el gusto por estos recursos se debe a la influencia de las historias tradicionales de transmisión oral (Cancelas y Ouviña, 2004).

No nos equivocáramos si aseguramos que la rima es uno de los elementos más complejos de trasladar a otra lengua. En muchas ocasiones, el traductor se ve obligado a tomar una importante decisión: alejarse excesivamente de las palabras del TO (y, muchas veces, del sentido) o renunciar a la rima.

5. RELACIÓN DEL TRADUCTOR CON EL TEXTO Y LOS DISTINTOS MIEMBROS DE LA CADENA DE PRODUCCIÓN DRAMÁTICA: APROXIMACIÓN MULTIDISCIPLINAR

Como adelantábamos anteriormente, el teatro presenta características propias de los demás géneros literarios, así como otras particularidades. Por lo tanto, el traductor debe cumplir una serie de requisitos y conocer ciertas técnicas antes de enfrentarse al texto.

5.1. APTITUDES DEL TRADUCTOR DE TEATRO

Partimos de que todo traductor debe tener los conocimientos suficientes de lingüística y comunicación. Además, debe ser un experto documentalista y capaz de trabajar bajo presión para adaptarse a los exigentes plazos que suelen presentarse en el mundo de la traducción.

En cuanto al traductor de teatro en concreto, sería ideal que hubiese trabajado como director y/o actor. No obstante, no es algo que ocurra muchas veces, por lo que sería suficiente con que tuviese experiencia traduciendo para este mundo. Podemos afirmar que «il n'existe hélas pas de manuel de traduction théâtrale susceptible de remplacer l'expérience, la pratique, les essais et erreurs¹⁶» (Gregory, 2010:19). Además, si trabaja en colaboración con el resto de miembros de la cadena de producción dramática, puede recurrir a ellos para solucionar cualquier tipo de duda que se le presente. En base a lo anterior, debería tener también cierto sentido del ritmo y ser capaz de trabajar en armonía con el resto de especialistas. Por último, debería ser capaz de aceptar las críticas y, también, de autocriticarse para obtener un trabajo óptimo (Agost y Chaume, 2001).

Además de lo anterior, el traductor de teatro infantil deberá tener conocimientos básicos¹⁷ relativos a la capacidad comunicativa y de razonamiento de los niños. Solo así podrá reescribir un texto apropiado para este tipo de público.

5.2. TRADUCCIÓN DRAMÁTICA COOPERATIVA

Muchos traductores son conscientes de que «cela peut paraître évident, mais en tant que traducteurs nous courons effectivement le risque de passer trop de temps devant nos écrans d'ordinateurs alors que nos recherches devraient peut-être plus pratiques et

¹⁶ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «No existe ningún tipo de manual para la traducción teatral que pueda remplazar la experiencia, la práctica, los errores y los aciertos».

¹⁷ Queremos recalcar que, tanto en este caso como en otro, nos referimos a conocimientos básicos porque el traductor no tiene por qué ser un experto en todos los campos, de la misma forma que el autor de teatro tampoco lo es.

moins solitaires¹⁸» (Gregory, 2010:19). Con esta idea, el autor defiende la idea de la traducción cooperativa. Como adelantábamos anteriormente, un traductor no puede tener conocimientos de todo campo existente, por lo que debe documentarse; ¿y qué mejor forma de hacerlo que rodarse de expertos en el tema, todos ellos con diferentes niveles de experiencia?

A lo largo de todo el trabajo, venimos hablando de los diferentes miembros de la cadena de producción teatral, pero aún no los hemos estudiado a fondo. Sin embargo, es necesario conocer cada uno de ellos, así como la función que cumplen, si queremos llevar a cabo un trabajo completo.

5.2.1. La relación del traductor con el texto origen y su autor

Hasta mediados del siglo XX, el trabajo del autor es considerado algo «sagrado» por el resto de miembros de la cadena de producción, así como por el público. Pero, a partir de ese momento, se empieza a entender que lo más importante es obtener un texto que tenga el mismo efecto en el público meta que el original en el correspondiente. A medida que se desarrolla esta nueva mentalidad, surgen nuevas teorías al respecto. Entre ellas destaca la «teoría del escopo», formulada por los profesores de la Universidad de Heidelberg, Reiß y Vermeer en los años setenta. Defiende, básicamente, que un «translatum» (el texto meta o TM) está condicionado por su escopo (la finalidad). Esto significa que la traducción dependerá de un conjunto de finalidades jerárquicamente ordenadas y que se imponen a la forma del texto (Albaladejo, 2012). Podemos concluir que el traductor tiene la última palabra en lo que a su texto se refiere, pero debe escuchar siempre al director y los actores ya que, en la mayoría de los casos, tienen más experiencia que él en el campo de la dramaturgia. Entendemos también, que le corresponde al traductor llevar a cabo la revisión del texto.

¹⁸ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «Aunque pueda resultar evidente, los traductores corremos el riesgo de pasar demasiado tiempo frente a la pantalla del ordenador, cuando en realidad deberíamos llevar a cabo investigaciones más prácticas y menos solitarias».

5.2.2. El director

La tarea del director consiste, básicamente, en supervisar todo el proceso de producción, desde la traducción hasta la puesta en escena. Esto no significa que pueda modificar la primera, sino que debe informar al traductor de los problemas que su texto pueda provocar durante la representación, de forma que pueda adaptar su texto a las exigencias de la misma.

5.2.3. Los actores

El actor cumple un papel fundamental, ya que es quien debe integrar el mundo real y el dramático. Es, además, el encargado de transmitir el mensaje oral y corporal, por lo que debe tener claras las indicaciones que le ofrece el texto traducido. En caso de duda, el traductor debe replantearse la modificación del mismo, aunque ya sabemos que le corresponde a él elaborar la versión definitiva¹⁹.

5.3. CONCLUSIÓN

En base a lo anterior, podemos decir que la forma más eficaz de que un traductor pueda llevar a cabo un buen proyecto de traducción se sostiene sobre dos pilares fundamentales. En primer lugar, debe adquirir las competencias básicas a través de la experiencia. Es decir, que cuantas más traducciones haya realizado dentro de este campo, mejor será el resultado.

Por otro lado y especialmente cuando el traductor no ha adquirido aún la experiencia necesaria, debe trabajar con los distintos miembros de la cadena de producción teatral para lograr un resultado óptimo. De esta forma, podrá lograr un texto que se adapte a las exigencias del diálogo teatral, entre las que se incluyen el lenguaje, el ritmo y la musicalidad, una buena pronunciación por parte de los actores, etc.

¹⁹ Nuestra obra está destinada a ser representada por niños pero, puesto que ya hemos tenido en cuenta que los espectadores también lo son, no debemos introducir ningún cambio nuevo, pues ya hemos tenido en cuenta el factor de la edad.

Partiendo de esta conclusión y tras todo lo estudiado en los apartados anteriores, parece que, poco a poco, se corrobora la hipótesis inicial: el teatro en un género particular y el método de traducción más beneficioso es la traducción cooperativa. No obstante, queremos completar nuestro trabajo con un proyecto de traducción que nos permita analizar en primera persona los diferentes aspectos presentados a lo largo del trabajo. De esta forma, reforzaremos todos los conocimientos que hemos adquirido y podremos elaborar una conclusión final.

6. TRADUCCIÓN COMENTADA DE LA OBRA INFANTIL *BONJOUR LE MONDE*

6.1. OBJETIVO Y PRESENTACIÓN DE LA OBRA

La traducción dramática debe ser considerada un caso especial de traducción. Por lo tanto, queremos demostrar que, para llevar a cabo esta tarea, es necesario adquirir (además de los conocimientos propios de un traductor) competencias propias de un director y/o actor. Además defendemos, de nuevo, que la traducción dramática cooperativa resulta el método más adecuado para abordar este tipo de trabajo, siempre y cuando el traductor tenga la autoridad suficiente para tomar las decisiones finales en lo que a su trabajo se refiere.

Para llevar a cabo nuestro proyecto, hemos seleccionado la obra infantil *Bonjour le monde*, cuyo idioma original es el francés. A pesar de que nuestro trabajo no se limita al subgénero del teatro infantil, hemos seleccionado este texto, en primer lugar, porque es muy expresivo y tiene un ritmo claro gracias a la rima. Este elemento es uno de los más complejos a la hora de trasladarlo a otra lengua, por lo que es importante que aparezca en el texto que queremos analizar. De la misma forma, aparecen aspectos culturales que requieren una adaptación (otro elemento que puede plantear problemas al traductor).

En segundo lugar, buscábamos una obra completa, ya que seleccionar uno o más fragmentos de cualquier texto podría provocar que perdiésemos elementos, como pueden ser la temporalidad o el contexto. No obstante, debía ser lo suficientemente

extensa como para que presentase aspectos interesantes que analizar en relación con los presentados en el punto anterior. Nuestra obra, por lo tanto, cumple estos requisitos.

Por último, era imprescindible que el autor de la obra aceptase colaborar con nosotros, aunque fuese a distancia, ya que queremos, precisamente, analizar los beneficios de la traducción cooperativa. Para ello, Daniel Pina se puso a nuestra entera disposición.

En cuanto al documento original, como decíamos, ha sido escrito en francés. Forma parte de la obra *C'est tout nous, ça !*, publicada en junio de 2011 y que recoge diálogos destinados a ser representados por y para niños. Cada uno de ellos trata un tema distinto de forma independiente por lo que, al seleccionar solo uno, no tenemos problemas con la falta de contexto. El diálogo que hemos seleccionado, en concreto, es el que cierra la obra.

En resumen, podríamos decir que este diálogo presenta algunos de los elementos que existen en la Tierra (el sol, la lluvia, las estaciones del año, etc.). Una vez que han sido presentados, cada uno de ellos describe de forma muy breve cuál es su función principal, como si se tratase de personajes vivos. La obra termina con una petición: que, dada su importancia, cuidemos del planeta y todos sus elementos. Se trata, por lo tanto, de un texto con intención didáctica y moralizante que trata de llegar al público a través del humor.

Según las propias palabras del autor (Pina, 2016), resulta difícil determinar el éxito que ha tenido esta obra en Francia, puesto que está disponible en línea (bajo petición al autor), lo que permite que se distribuya libremente (también se trata de una obra libre de derechos de autor). No obstante, según las críticas de aquellos que se han puesto en contacto con el autor, parece que el público infantil comprende la obra sin problemas, ya que capta perfectamente el tono irónico de la misma y disfruta con ella. Cabe destacar que, puesto que no ha sido traducida a ninguna otra lengua, se desconoce el efecto que pueda tener en el público extranjero.

6.2. METODOLOGÍA

Describimos a continuación las distintas fases que hemos seguido para llevar a cabo nuestra traducción. Desde hace aproximadamente un año, entré a formar parte de un

grupo de enseñanza de traducción dramática como curso extraordinario de la Universidad de Salamanca. Dicho grupo está coordinado, por un lado, por la Dra. Aurora Lauzardo, catedrática de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, donde lleva veinte años trabajando como profesora y administradora académica. Por otro lado, la organización del curso corre a cargo de la Dra. Marie-Noëlle García Sánchez, profesora del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca.

A través de dicho curso, fui capaz de adquirir algunas de las competencias básicas que todo traductor dramático debe tener. Una de las particularidades del mismo es que, tras la traducción de varias obras, nosotros mismos realizamos una lectura dramatizada sobre el escenario. De esta forma, no sentimos la necesidad de trabajar con los actores, ya que nosotros mismos fuimos capaces de ocupar su lugar. Esta técnica de trabajo ha demostrado ser muy efectiva, algo que pudimos comprobar a través de nuestra propia experiencia.

En el caso concreto de nuestra traducción, partimos de la base de que su finalidad sería la misma que la de la obra original: ser representada por y para niños de todas las edades. Contamos además, con la preciada colaboración del autor del TO, Daniel Pina, así como con la ayuda de la Dra. Lauzardo que, gracias a su sobrada experiencia, nos ofreció el punto de vista de una directora al responder a todas nuestras preguntas.

En resumen, para llevar a cabo este proyecto de traducción, nos hemos preparado como traductores dramáticos durante, más o menos, un año académico. Por un lado, hemos contado con la colaboración del autor del TO y, por otro, con la ayuda de la Dra. Lauzardo como directora experimentada. Por último, nosotros mismos nos hemos convertido en actores, de forma que dispusimos de distintos puntos de vista que nos permitieron llevar a cabo una auténtica colaboración entre profesionales.

6.2.1. Fases del proyecto

1. Selección de la obra.
2. Lectura profunda de la obra original.

3. Documentación: la mayor parte de los aspectos culturales que aparecen en la obra son frases hechas y expresiones propias de la lengua francesa. Además, preguntamos al autor sobre su formación y experiencia, así como sobre su intención con esta obra en concreto.

4. Elaboración del primer borrador.

5. Revisión del borrador con lectura en voz alta: tras realizar una primera revisión, acudimos a expertos para escuchar su opinión acerca de aspectos propios del lenguaje teatral, tales como la fluidez del discurso o el uso de los silencios, además de solicitar la ayuda de algunos compañeros del ámbito de la traducción.

6. Última lectura en voz alta: tras dejar reposar el texto durante unos días, procedimos a una última lectura en voz alta para terminar de pulir el texto.

6.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

6.3.1. El autor

Daniel Pina se ofreció a colaborar con nosotros a lo largo de este proyecto. Gracias a ello, pudimos realizar una entrevista personal que se encuentra (tanto el texto original en francés como su traducción al español) en el anexo de nuestro proyecto.

El autor nació en un humilde barrio de París en 1953, hijo de un padre nativo de Córcega y una madre originaria de la región de Poitou-Charentes. Creció con el sueño de convertirse, algún día, en cocinero o guitarrista, pero la falta de medios económicos no le permitió llevar a cabo la formación que requería. Más tarde, en 1967, se adentró en el mundo de la restauración mientras anhelaba continuar sus estudios hasta obtener, al menos, el título de Bachillerato. Sin embargo, el destino le guio por otro camino y, tres años después, comenzó a trabajar como redactor en una empresa de seguros.

Siempre se vio atraído por el mundo de la música, por lo que consagraba la mayor parte de su tiempo libre a practicar con la guitarra. Al poco tiempo, tuvo la oportunidad de entrar a formar parte de una orquesta, lo que le permitió adquirir experiencia y competencias más avanzadas. En ese tiempo, se le ofreció la ocasión de sustituir a un

vocalista durante un baile popular, momento en el que descubrió su amor por el escenario. En otra ocasión, unos amigos le pidieron que escribiese algunos *sketches* humorísticos; el autor disfrutó tanto con su escritura que decidió seguir creando pequeñas obras para su círculo de amigos hasta que, tras su primer matrimonio, decidió centrarse en su familia y su trabajo, algo que pudo compatibilizar perfectamente con la escritura de poesía y novelas.

Poco tiempo después, descubrió su pasión por varios clásicos del teatro francés, tales como *El médico a palos*²⁰ de Molière, *Cyrano de Bergerac* de Edmon Rostand, *Horacio*²¹ de Corneille, *Las mujeres sabias*²² de Molière, *Andrómaca*²³ de Racine, *El avaro*²⁴ de Molière, *El Cid* y *Romeo y Julieta*²⁵ de Shakespeare. Tras comprobar la complejidad que la representación de dichas obras podría suponer para actores poco experimentados, Daniel quiso componer sus propias obras teatrales y, a pesar de tener un comienzo difícil, poco a poco fue creando un amplio abanico de obras. Durante este tiempo, pasó de escribir mayoritariamente novelas a decantarse por el teatro. A partir de 1988, escribió obras como *Six tranches de vie* y *Mon pire Ana* y, ya en el año 2000, creó una obra de teatro para adolescentes por petición de un amigo. Desde ese momento, otros jóvenes le pidieron obras cortas similares a la anterior y, lleno de satisfacción, Daniel sintió el impulso que necesitaba para seguir escribiendo teatro.

Un elemento que debemos tener presente a la hora de llevar a cabo la traducción de esta obra es que el autor no entiende el español. Por lo tanto, aunque ha podido responder a algunas dudas relativas a la intención del TO, no puede aconsejarnos ni criticar el resultado en lengua castellana. Por lo tanto, resulta aún más importante que nos esforcemos por ser fieles a sus deseos en lo que a intención se refiere.

²⁰ Título original: *Le Médecin malgré lui*.

²¹ Título original: *Horace*.

²² Título original: *Les Femmes savantes*.

²³ Título original: *Andromaque*.

²⁴ Título original: *L'Avare*.

²⁵ Título original: *Romeo and Juliet*.

6.3.2. El texto

El género dramático engloba muchos subgéneros y permite distintos tipos de clasificación. Por lo tanto, es especialmente importante analizar en profundidad cada texto de manera aislada antes de llevar a cabo cualquier tipo de transformación del mismo, entre los que se incluye, por supuesto, la traducción. Solo así podremos obtener un resultado idóneo. Para el análisis de nuestra obra *Bonjour le monde*, debemos recordar que se trata de teatro infantil dirigido a todas las edades, que es susceptible de ser representada y que tiene un fin pedagógico y moralizante.

6.3.3. Características extralingüísticas

Intención: según afirma el propio autor, esta intervención fue concebida con el objetivo de cerrar una consecución de diálogos sobre distintos temas (que supone, además, la primera obra para niños que escribió). Con la obra en su conjunto, el autor quiere que sean los propios niños quienes transmitan a los adultos de su entorno el amor por el planeta y que les hagan comprender la necesidad de cuidarlo. Asegura, además, que «[...] los niños tienen una capacidad extraordinaria a la hora de transmitir mensajes. Además, son muy receptivos y algunos actores novatos pueden ser muy persuasivos» (Pina, 2016).

Tema: en este caso, se quiere acercar al espectador a los problemas medioambientales que se presentan en la actualidad, una cuestión muy recurrente en el teatro moralizante infantil²⁶. Por supuesto, también cumple una función de entretenimiento con el fin de que el receptor no pierda el hilo de la trama. Además, al tratarse de un enfoque básico y de fácil comprensión, no necesitaremos mayor documentación en lo referente al tema,

²⁶ El autor afirmó, en la entrevista que realizamos en línea, que ha escrito varias obras relativas al tema, como *La vie 3 000*, una historia que tiene lugar después de que una catástrofe provocase la desaparición de la Tierra. Otro ejemplo es *Le Chant du déshonneur*, que trata sobre el desastre de Hiroshima tras la explosión de la bomba atómica. No obstante, ambas obras son para adultos y tienen un carácter serio.

pero sí en lo que concierne a expresiones y frases hechas en francés para no perder ese carácter humorístico y rítmico de la obra que, además, caracteriza al autor²⁷.

Temporalidad: el tiempo de la representación y el tiempo de la acción representada coinciden: se trata de la era actual. Esto facilita de alguna forma nuestro trabajo ya que, en principio, no existe ningún elemento temporal que pueda confundir al espectador. Además, como no se especifica la composición del decorado o el vestuario, no tendremos que preocuparnos de hacer una descripción de los mismos acorde con la época.

Espacio y decorado: puesto que el autor no hace especificaciones al respecto, tampoco lo haremos nosotros. Suponemos que el director dispone de total libertad para escoger los elementos que considere oportunos y que conoce los gustos y exigencias del público infantil.

Personajes: tampoco existe ninguna descripción de los personajes. No obstante, podemos imaginar parte de su personalidad gracias al discurso que pronuncian. Por ejemplo, todos los elementos tratan de destacar sus virtudes, por lo que debemos mantener un tono de seguridad a lo largo de toda la obra. Destaca también el papel de la Noche, que subraya en varias ocasiones que no hay motivo para considerarla un elemento negativo. Además, se mantiene la misma estructura de diálogo a lo largo de toda la obra: un personaje fijo, la Tierra, llama a cada elemento, que le ofrece una respuesta. De esta forma, nos encontramos con una estructura de diálogo entre parejas con funciones consecuentes, en las que un miembro permanece estable. Al final de la obra, todos los personajes se dirigen al público para hacer una llamada de atención.

El espectador: ya sabemos que se trata de una obra dirigida, en principio, a niños de todas las edades. Por lo tanto, y como hemos dicho anteriormente, todos los demás aspectos de la obra se ven afectados y deben adaptarse.

Multiculturalidad y contexto: en nuestro caso, tanto el contexto de situación del mundo real como el contexto del mundo dramático son equivalentes (ya decíamos anteriormente que se trata de un tema muy recurrente a nivel global). Tampoco existen

²⁷ También en la entrevista, aseguró que: «Es obvio que los temas que trato son muy variados pero, por lo general, siempre intento preservar el humor, un elemento que considero esencial para enfrentarse al día a día».

regionalismos y se usa un registro neutro, por lo que no se nos presenta mayor dificultad en este aspecto. Sin embargo, debemos tomar una decisión frente a la dicotomía extranjerización/domesticación. Sabemos que la tendencia actual se inclina hacia la primera opción. No obstante, seguimos hablando de un público infantil, por lo que debemos asegurar siempre que el resultado final sea comprendido. En un principio, la cultura del autor (Francia) y la nuestra (España) es similar, aunque no equivalente. Como sabemos, se trata de dos países con cultura occidental que, debido a la proximidad y a los frecuentes movimientos migratorios entre ambos, tienen costumbres similares. En cuanto a la parte de la cultura que resulta distinta, es frecuente que sea, al menos, conocida por los residentes en el otro. El estilo de interpretación viene determinado tanto por la cultura como el público al que va dirigida la obra. En nuestro caso y al tratarse de dos culturas tan similares y el mismo tipo de público, apenas existe variación, por lo que nos limitaremos a reproducir los deseos que el autor del TO ha plasmado en el texto didascálico, del que hablaremos más adelante.

Sin embargo, nos encontramos de nuevo con el problema de traducción de las frases hechas; en este caso, debemos buscar una solución lo más cercana posible a la original, pero que no siempre será totalmente equivalente. En resumen, trataremos de mantener los elementos de la cultura origen (francesa) siempre y cuando sea posible y no comprometa la comprensión del texto y la representación en lengua meta.

Discurso didascálico: apenas existen especificaciones al respecto. El autor nos da (a todos los miembros de la cadena de producción teatral) mucha libertad a la hora de seleccionar la ambientación de la representación. Por lo tanto, nuestra traducción debe ofrecer el mismo grado de libertad. Sí se especifica, al principio, el número de actores que puede participar y, durante el diálogo, algún detalle concreto, como los silencios.

6.3.4. Características lingüísticas

Terminología: resulta, a lo largo de toda la obra, neutra y asequible para el público infantil. Se presentan, además, intervenciones cortas y directas a través de un lenguaje humorístico y poético. Se juega con la mezcla entre realidad y fantasía, y se mantiene un tono positivo a lo largo de toda la obra (a excepción del reclamo final). En cuanto a aspectos más concretos, uno de los principales problemas de traducción reside, como

decíamos, en la gran cantidad de frases hechas que aparecen. Además, nos encontramos con el uso del artículo definido en francés delante del nombre de cada elemento cuando se le llama (la Terre, le Vent, etc.). Estos sustantivos se tratan como nombres propios (se han escrito con mayúscula), por lo que hemos decidido eliminar en todos los casos el artículo y escribir el sustantivo también con mayúscula inicial, de forma que cumplan esa función de nombre propio.

Rima y musicalidad: se trata, como decíamos, de uno de los elementos más difíciles de trasladar a la lengua meta; sin embargo, resulta imprescindible hacerlo si queremos obtener un buen resultado de traducción. En este caso, se mantiene la musicalidad a lo largo de toda la obra. Además, aparece la rima en la intervención inicial del presentador y en la mayor parte del diálogo del segundo acto.

Cabe destacar que, en francés, existen tres tipos de rima: pobre, suficiente y rica. De esta forma, podríamos obtener las siguientes definiciones:

- **Pobre:** aparece cuando las palabras solo tienen un elemento vocálico en común. Por ejemplo, «là» y «voit».
- **Suficiente:** este tipo de rima se presenta cuando las palabras tienen dos sonidos comunes. Por ejemplo, «furibond» y «pollution».
- **Rica:** ocurre cuando coinciden tres sonidos. Por ejemplo «climat» y «frimas».

Además de los distintos tipos de rima, podemos hablar también de asonancia. Este fenómeno ocurre cuando la rima viene determinada por una simple proximidad fonética, como ocurre con «foire» y «toile».

Además, hay que recordar que, en francés, podemos cometer el error de pensar que dos palabras no riman por el simple hecho de que se escriben de forma distinta. Pero no debemos olvidar que no existe una única forma de representar un sonido en papel. Por ejemplo, la *e* cerrada puede representarse con las grafías *é* («confidentialité») o con las terminaciones *-er* («parler») y *-ez* («parlez»).

En español, sin embargo, existen solo dos tipos de rima: asonante y consonante. La rima asonante aparece cuando únicamente coinciden las vocales (siendo necesario que coincidan, al menos, las vocales de la última sílaba). Esto ocurre, por ejemplo, con «ensueño» y «encuentro». En cuanto a la rima consonante, se presenta cuando

coinciden, al menos, todas las letras de la última sílaba. Un ejemplo sería la rima entre «oeste» y «celeste».

A lo largo de la obra original, predomina la rima suficiente (aunque también aparece un número relevante de rimas pobres y ricas), por lo que trataremos, en la medida de lo posible, de obtener una rima consonante en español. No obstante, en los casos en los que se considere necesario (por motivos de fluidez en castellano, por ejemplo), recurriremos a la rima asonante.

6.4. COMENTARIO

En general, considero que hemos encontrado una buena solución para todos los problemas de traducción. A continuación, analizaremos las dificultades que hemos ido encontrando a lo largo de la traducción, así como las soluciones más recurrentes. Justificaremos también la toma de decisiones y, por último, responderemos a algunas preguntas que nos planteábamos al comienzo del proyecto.

6.4.1. Problemas y estrategias de traducción: justificación

Durante el análisis del texto, ya habíamos destacado algunas dificultades que supone la traducción de esta obra. No obstante, en este apartado profundizaremos un poco más en cada una de ellas. En general, hemos tratado de aproximarnos lo más posible tanto al sentido como a la forma del original aunque, en ciertas ocasiones, nos hemos visto obligados a priorizar uno de los dos aspectos. Es decir, que no siempre hemos podido mantener ambos. Además, puesto que se trata de un texto que va a ser pronunciado, es especialmente importante que el texto final sea fluido y natural.

Podríamos decir que el mayor obstáculo que se nos ha presentado es mantener la musicalidad que el autor logra a través de la rima. También hemos tenido que alterar, en mayor o menor medida, las frases hechas, ya que se trata de un elemento cultural que no tiene por qué tener un equivalente en la lengua meta. A continuación presentamos, a modo de ejemplo, distintos fragmentos del TO (columna izquierda) y su equivalente en

la lengua meta (columna derecha). También hemos subrayados los elementos que queremos destacar en cada intervención.

La rima

Hemos tomado la decisión de utilizar, en español, la rima consonante en la mayoría de los casos, pero acudimos a la rima asonante cuando hace que la oración resulte más natural. Además, hemos tenido que decidir, para cada situación, qué resultaba más importante mantener: la rima o el sentido. Hemos concluido que, debido al carácter musical de la obra en su totalidad, debía primar la primera frente al segundo. No obstante, es importante lograr un equilibrio ya que, como traductores, debemos alterar el significado y la forma de cada intervención lo menos posible. La primera rima que encontramos aparece en la línea de diálogo del presentador. Es importante que capte la atención del público, ya que se trata del primer contacto que tendrá con la representación (sin tener en cuenta el visual):

<i>Présentateur</i> – Au terme de la pièce nous sommes arriv<u>és</u> et nous allons finir en tirant le bouquet, vous prouver que la Terre est nôtre²⁸ mère porteu<u>se</u> et qu'elle est vraiment belle, si bonne et g<u>énére</u>use. Aujourd'hui elle effectue le recensement de chaque él<u>é</u>ment indispensable à sa vie. Et afin qu'elle demeure toujours si gr<u>ande</u> et r<u>onde</u>, dans cet acte dernier voici, bonjour le m<u>onde</u>.	Presentador – El final de la obra acabamos de alcanz<u>ar</u>, pero lo mejor está aún por lleg<u>ar</u>: vamos a probar que la Tierra es como una segunda madre, tan hermos<u>a</u> como buena y generos<u>a</u>. Hoy pide que se presente ante ella todo elemento indispensable para la vida. Y como todos queremos que se mantenga siempre tan gr<u>ande</u> y radi<u>ante</u>, espero que disfrut<u>éis</u> de aquí en adel<u>ante</u>. ¡Buenos días, mundo!
---	--

²⁸ Se trata de un error del texto origen, ya que se ha confundido el adjetivo posesivo «notre» con el pronombre posesivo «nôtre».

Una de las soluciones que más hemos utilizado es modificar algunos elementos del TO (tratando siempre de alterar lo menos posible el significado). En el caso anterior, vemos que los adjetivos «grande» y «ronde» han sido sustituidos por «grande» y «radiante». Mantenemos así la rima asonante y, puesto que no es suficiente para recuperar la musicalidad del texto original, hemos añadido la estructura «de aquí en adelante». Esta expresión no cumple ninguna función semántica concreta, sino que funciona como base para lograr la rima. Podemos permitirnos modificar el significado porque, a lo largo de esta obra, predomina la forma. No se trata del único caso en el que hemos alterado ligeramente el discurso para mantener la rima, sino que se repite en varias de las intervenciones, como ocurre en el ejemplo siguiente. No obstante, cada caso es diferente y debemos encontrar el equilibrio entre el sentido y la forma:

Ciel – Espace illimité, que la rêverie perdure, ce qui me va le mieux, c'est la couleur azur.	Cielo – Espacio infinito, de este a oeste, que incita a soñar con su color celeste.
---	--

En este caso, hemos mantenido tanto la idea como los elementos principales: «infinito», «soñar» y «azul». Sin embargo, hemos modificado la relación entre los elementos y algún matiz más. Por ejemplo, hemos añadido la estructura «de este a oeste» y hemos eliminado «ce qui me va le mieux». También hemos utilizado la misma estrategia en el caso siguiente al añadir «sin temor»:

Jour – J'offre l'aube et l'aurore, leurs pâles et légères, puis à mon apogée ma plus belle lumière.	Día – Yo os regalo el amanecer y la aurora, débil destello que, sin temor, da paso al amanecer en todo su esplendor.
---	---

La mayor parte de la rima se concentra a lo largo de todo el segundo acto. En algunos casos, nos hemos visto obligados a alterar el orden sintáctico natural del español. Una estrategia muy recurrente es mantener o trasladar el verbo al final de la oración, ya que, en infinitivo, solo existen tres terminaciones posibles: -ar, -er e -ir. Por lo tanto, las posibilidades de encontrar una rima aumentan. Por otro lado, el lenguaje poético permite la alteración de la que hablamos, por lo que el cambio está totalmente justificado:

Avenir – On me dit incertain, battez-vous sans faiblir, afin que le meilleur, toujours, reste à venir.	Futuro – Dicen de mí que soy incierto pero, si no dejáis de luchar, prometo que todas vuestras metas podréis alcanzar.
--	---

Hiver – Je vous offre le gel, la neige et les frimas, mon climat est propice aux premières joies de glisses.	Invierno – Yo os traigo las primeras heladas, la nieve y el hielo; un entorno ideal en el que solo tenéis que dejaros llevar.
--	--

En el caso anterior (la intervención del Invierno), no solo hemos trasladado un verbo al final de la oración, sino que lo hemos añadido, puesto que sustituye al sintagma nominal «premières joies de glisses». Al tratarse de un elemento que no existe en español, hemos decidido que esta era la mejor solución para mantener la rima y obtener un sentido lo más similar posible al original. También hemos alterado el orden inicial de «heladas», «nieve» y «hielo» para lograr mayor fluidez, una estrategia que resulta útil en varias ocasiones. Por último, es un ejemplo de rima asonante en español, como los que veremos a continuación.

En casos contados, mantener una rima consonante comprometía el significado del texto original. Por lo tanto, hemos tenido que recurrir a la rima asonante, como ocurre en el siguiente caso:

Vent – Vous avez de la chance vraiment que je sois là, car je souffle mais jamais personne ne me voit.	Viento – Tenéis suerte de que aquí esté, ya que siempre soplo aunque nadie me ve.
--	--

Frases hechas

Otro elemento complejo a la hora de traducir la obra resultó ser la cantidad de frases hechas que aparece en el original. Al contrario que la rima, este elemento se concentra

en el primer acto. A pesar de que se trata de dos culturas relativamente similares, no toda expresión tiene su equivalente en el otro idioma. Por lo tanto, para mantener los juegos de palabras, ha sido necesario modificar el significado del texto original. A continuación se muestran tres ejemplos. En el primer caso, se ha podido mantener la frase hecha; en el segundo, se ha modificado ligeramente y, en el tercero, se ha sustituido por otra completamente distinta. En este primer ejemplo nos enfrentamos a una expresión que existe en ambos idiomas. Por lo tanto, no es necesario seguir ninguna estrategia:

Etoile ²⁹ – Je brille par ma présence, normal, je suis une star.	Estrella – Brillo por mi presencia. Normal, soy <u>toda</u> una estrella.
---	---

No obstante, se aprecia una diferencia entre ambos idiomas. En el cuadro anterior se ve perfectamente que, en español, hemos utilizado el término «estrella» con dos acepciones distintas. Por un lado, nos referimos al astro y por otro, a un famoso. Como podemos apreciar, en francés existen dos términos distintos: por un lado, aparece «étoile» como astro y «star», como famoso. Por lo tanto, para destacar esta diferencia en español (ya que podría malinterpretarse el significado), hemos añadido el término «toda», que solo tiene sentido con la segunda acepción de la que hablábamos.

En el segundo ejemplo, hemos mantenido la referencia a una brisa con «soplo de aire fresco». Sin embargo, se ha perdido parte del sentido, ya que el sintagma francés «faire une bise» también significa dar un beso:

Vent (<i>essoufflé</i>) – Excuse-moi, j'étais en train de <u>faire une bise</u> .	Viento – (<i>apenas sin aire</i>) Perdón, <u>necesitaba un soplo de aire fresco</u> .
---	--

En el siguiente ejemplo hemos recurrido a una frase hecha que mantiene el elemento del color, pero con un significado completamente distinto, ya que la expresión «rester au

²⁹ Se trata de un error del texto origen, ya que el término escrito correctamente sería «étoile».

vert» hace referencia a descansar al aire libre o tomarse un respiro. No obstante, nuestra solución suena natural en español:

Herbe – Une pousse par ci, un brin par là, je fais de mon mieux pour <u>rester au vert</u> .	Hierba – Un brote por aquí, una hebra por allá: <u>¡verde que te quiero verde!</u>
--	---

En otras ocasiones, hemos utilizado una frase hecha que no se corresponde con el francés. Hemos recurrido a esta estrategia porque no existe un equivalente que mantenga exactamente el mismo juego de palabras:

Lune – Le plus difficile avec moi c’est de me faire <u>des marées</u> .	Luna – Vivo luchando <u>contra viento y marea constantemente</u> .
---	---

En la intervención anterior, en francés, el juego de palabras se presenta entre «des marées» (mareas) y «démarrer» (arrancar). Como no hemos encontrado un equivalente en español, hemos utilizado una frase hecha con un sentido distinto, pero que presenta el elemento básico: la luna y su relación con las mareas.

A continuación, mostramos dos ejemplos especialmente problemáticos. Uno de ellos es el siguiente:

<u>Printemps</u> – Présent, je prépare des jours plus heureux et plus doux.	Primavera – ¡Presente! Y conmigo se aproximan días más felices y agradables.
Terre – L’Été !	Tierra – ¡Verano!
Été – Présent, mais à force de me déranger je ne serai jamais <u>prêt à temps</u> .	Verano – ¡Presente! Pero no me apuréis. <u>Más vale ir despacio y llegar a destino que no llegar nunca.</u>

En el caso anterior, se nos presentan en francés dos elementos que deberíamos trasladar a la lengua meta. Por un lado, tenemos la frase hecha (cuyo equivalente se muestra en el texto en español). Por otro, encontramos un juego de palabras con el sintagma «prêt à temps» (estar listo a tiempo) que, tanto de forma oral como escrita, se asemeja al término «printemps», que interviene justo antes. Puesto que el equivalente en español para este último término sería «primavera», hemos tratado de buscar un nuevo juego de palabras en la lengua meta. No obstante, en esta ocasión no había forma de mantener dicho juego y obtener una expresión fluida en español, así que optamos (al contrario que en la mayoría de los casos) por mantener el sentido antes que la frase hecha (que hemos sustituido por una nueva para no perder la forma de la obra en su conjunto).

El siguiente caso que queremos tratar en este apartado es el fragmento en el que participan la Tierra y el Otoño. A continuación lo encontramos en ambos idiomas:

Terre – L’Automne ! (<i>Ne répond pas</i>) l’Automne es-tu là ? Automne – Oui pardon ! Je suis un peu <u>dur de la feuille</u>.	Tierra – ¡Otoño! (<i>No responde</i>) Otoño, ¿estás ahí? Otoño – ¡Sí, lo siento! A veces <u>me desorienta cual hoja movida por el viento</u>.
--	---

La expresión francesa «être dur de la feuille» es equivalente a la expresión «estar sordo como una tapia». Sin embargo, con esa versión en español perderíamos la relación entre el «otoño» y la «hoja». En este caso, hemos considerado importante mantener el juego de palabras, al igual que en la mayoría de los casos, aunque eso significase modificar el sentido original. En resumen, con esta solución conseguimos mantener una frase hecha (aunque no sea el equivalente exacto), el juego entre los elementos «otoño» y «hoja» y, además, ese carácter despistado que se le atribuye al personaje del otoño.

Por último, consideramos importante mencionar el único caso en el que hemos dado prioridad al juego de palabras frente a la fluidez. Se trata de la intervención siguiente:

Pluie – Ça va, pas de <u>précipitation</u> . C’est quoi après l’averse ? Ben alors là, je sèche.	Lluvia – Ya va, ya va. Sin <u>precipitaciones</u> . Después de la tormenta siempre llega la calma.
--	---

En el cuadro anterior se muestra, en ambos idiomas, el mismo juego de palabras entre «lluvia» y «precipitaciones». En español, lo más natural sería utilizar otra expresión como «no hay prisa» o, al menos, «no hay que precipitarse». No obstante, puesto que nuestro objetivo es analizar cada caso particular y encontrar la mejor solución, hemos decidido que «precipitaciones» era la solución que mejor se adaptaba al contexto, ya que es un sinónimo de «lluvia». Además, el hecho de mantener el juego de palabras solo afectaba parcialmente a la fluidez del texto, por lo que hemos optado por la solución que se muestra en este ejemplo.

Como conclusión, podemos decir que, a pesar de que hemos tomado decisiones distintas para cada problema de traducción, todas las estrategias que se muestran en los ejemplos anteriores tienen un aspecto en común: respetan el elemento principal. Como decíamos, es importante que se reconozca al menos dicho elemento que el autor ha querido plasmar en su obra, aunque resulte totalmente imposible mantener, a su vez, el sentido exacto.

Otros problemas de traducción

Otra decisión que tuvimos que tomar tiene que ver con la denominación de los personajes. Cada uno recibe el nombre del elemento que representa, es decir, que el sol será nombrado como «Sol», etc. Es importante asegurarse de que todos aparezcan con mayúscula inicial. De esta forma, no resulta necesario el uso del artículo definido:

<u>Terre</u> – <u>Le Soleil</u> ! <u>Soleil</u> – J’ai beau en connaître un rayon, avec <u>l’hiver</u> je ne peux pas en placer un.	<u>Tierra</u> – ¡ <u>Sol</u> ! <u>Sol</u> – Mientras <u>el invierno</u> no me lo permita, no habrá un rayo de esperanza para mí.
---	---

Si quisiésemos mantener el artículo, tendríamos también que añadir un verbo (de otra forma no resultaría natural en español) y cambiar la persona. Diríamos, por ejemplo «¡Que venga el Sol!». En este caso, estaríamos modificando innecesariamente el estilo de la obra original, por lo que resulta mucho más práctico eliminar el artículo, siempre y cuando seamos coherentes y lo mantengamos a lo largo de toda la obra.

Sin embargo, hay algunas excepciones. En esta situación específica, cuando se habla del invierno, se le trata como a un elemento y no como a una persona (motivo por el cual no hemos escrito el término con mayúscula inicial). Por lo tanto y, de nuevo para que la oración resulte más fluida en español (al igual que se ha hecho en francés), mantenemos el artículo definido.

También hemos tenido que reaccionar frente a otras referencias culturales que aparecían en el TO y no solo a las frases hechas. En los siguientes ejemplos, aparecen dos casos que, por suerte, tienen su equivalente en español:

Etoile – La nuit tombe et soudain arrivons par milliers, et scintillons <u>avec l'étoile du Berger</u> .	Estrella – En cuanto cae la noche, miles de nosotras aparecemos; y junto con <u>el lucero del alba</u> , todas titilaremos.
--	--

Automne – Vous allez grâce à moi peindre le quotidien et vivre pleinement un bel <u>été indien</u> .	Otoño – Gracias a mi podréis huir de lo cotidiano, que yo me encargo de <u>alargar un poco el verano</u> .
--	---

Ambas referencias tienen, como decíamos, su equivalente en español. En el primer caso, lo hemos incluido pero, en el segundo, hemos decidido modificar el elemento principal. El equivalente para «été indien» sería «veranillo (de San Martín)». No obstante, debíamos tener en cuenta la rima que, tal y como habíamos dicho, da forma al diálogo. Por lo tanto, hemos optado por describir el término francés en lugar de utilizarlo como tal.

También hemos tenido en cuenta todos los aspectos derivados de la oralidad propia del teatro. Cada vez que tomábamos una decisión y, una vez terminada la traducción, debíamos comprobar que la obra tenía el ritmo que debía. Esto también provocó que modificásemos algunos de los equivalentes de traducción:

Passé – Si je suis révolu, oui je crée vos espoirs, je suis la référence, je suis votre mémoire.	Pasado – Consolido vuestras esperanzas, soy vuestra referencia, a pesar de haberme retirado, aún guardo <u>vuestra</u> experiencia.	Pasado – <u>Yo</u> consolido vuestras esperanzas, soy vuestra referencia <u>y</u> , a pesar de haberme retirado, aún guardo <u>cada</u> experiencia.
--	--	---

En el caso anterior, se han añadido elementos que no modifican el significado de la intervención, pero que dan pie a ese carácter rítmico que buscamos. Además, la puntuación y los conectores juegan un papel muy importante.

Nos parece oportuno cerrar este apartado hablando de dos obstáculos de traducción que, aunque solo aparecen una vez en nuestro texto, se presentan en cualquier tipo de traducción de francés a español. El primer caso es la tendencia francesa a utilizar el determinante posesivo mientras que, en español, suele utilizarse mucho más el artículo definido:

Aujourd’hui elle effectue le recensement de chaque élément indispensable à <u>sa</u> vie.	Hoy pide que se presente ante ella todo elemento indispensable para <u>la</u> vida.
---	---

El siguiente problema de traducción que queremos mencionar es el uso del «vous», cuyo equivalente en español puede ser tanto «vosotros» como «usted». Para saber cuál es la solución adecuada, debemos analizar el registro y el contexto en cada caso particular. En nuestra obra, lo hemos traducido siempre por «vosotros», ya que se trata de una obra dirigida a niños y, como consecuencia, no resulta apropiado el uso del lenguaje formal.

Aspectos formales

Por último, queremos dedicar un apartado a aquellos cambios relacionados con la forma del texto que hemos llevado a cabo. En primer lugar, hemos mantenido el nombre de todos los personajes en negrita y en color negro para lograr una mayor coherencia a lo largo del texto, a pesar de que, en el TO, se utilizaba el color negro para el presentador y la Tierra, y el color azul para el resto de los elementos. En segundo lugar, hemos utilizado una puntuación distinta para el título en español, de nuevo con la intención de lograr mayor fluidez y expresividad en la lengua meta:

BONJOUR LE MONDE	¡BUENOS DÍAS, MUNDO!
------------------	----------------------

6.5. CONCLUSIÓN

Una vez que hemos terminado la parte práctica de nuestro proyecto, podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, hemos sido testigos de la importancia de llevar a cabo un buen análisis del texto previo a la fase de traducción. Este proceso nos permite conocer detalles importantes como la intención del autor, los aspectos formales, el ritmo, etc. Estos conocimientos, a su vez, nos facilitan el trabajo.

En segundo lugar, hemos aprendido cuáles son las estrategias más recurrentes y apropiadas a la hora de traducir teatro y, más concretamente, del francés al español (aunque algunas soluciones pueden aplicarse también a otros idiomas). No obstante, debemos recordar que el traductor no es el autor del TO, por lo que debe respetar la intención del mismo, su forma (en la medida de lo posible) y las condiciones del encargo (si se hubiesen determinado). Según hemos demostrado, las distintas estrategias podrían clasificarse de la siguiente forma:

- Para mantener el ritmo y la musicalidad de la obra:
 - Modificar el orden sintáctico natural de las oraciones.
 - Terminar las oraciones con un infinitivo.
 - Añadir, modificar o eliminar elementos vacíos de significado (para no alterar el sentido) y fáciles de rimar.

- Recurrir a la rima asonante y/o consonante según nos convenga.
 - Modificar la puntuación.
- Para trasladar las frases hechas y las referencias culturales que no tienen equivalente en la lengua meta:
 - Sustituir las figuras retóricas o culturales por un sintagma breve que las defina.
 - Sustituir un elemento cultural por otro que conozca el público en lengua meta (incluidas las frases hechas).
 - Perder uno de los significados de una frase hecha para mantener el otro (si tuviese más de uno).

También es muy importante conocer en profundidad las dos lenguas con las que estamos trabajando, puesto que el carácter poético del lenguaje teatral permite que se hagan muchos juegos de palabras y que se introduzcan matices difíciles de identificar. Por lo tanto, el traductor debe ser capaz de ver, en la lengua origen, todos los elementos y la relación que tienen entre ellos, así como de encontrar un equivalente lógico y coherente en la lengua meta.

7. CONCLUSIÓN FINAL

Tras finalizar el proyecto, podemos extraer distintas conclusiones. En primer lugar, en lo referente a la especificidad del teatro, hemos demostrado que se trata de un género especial que reúne elementos propios de los demás, así como ciertas particularidades. Podríamos decir que comparte propiedades principalmente con:

- **Los textos narrativos:** ya que existe un texto escrito en el que se representa una trama concreta y donde aparecen los diálogos y los elementos que permitirán, posteriormente, su representación.
- **La poesía:** puesto que tiene ritmo y musicalidad, lo que hace que, muchas veces, la forma destaque frente al uso de la terminología.
- **Los textos descriptivos:** ya que parte del texto incluye el discurso didascálico.

Por lo tanto, podemos secundar la idea que defendía Regattin al asegurar que «la traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le texte *spectaculaire* original³⁰» (Regattin, 2004:165).

Además, hemos comprobado cuáles son las aptitudes y la cualificación que debe tener un traductor de obras dramáticas. Por un lado, es importante que tenga nociones de teatro, para lo que debe haber adquirido cierta experiencia traduciendo en este ámbito. Personalmente, creo que no habríamos podido llevar a cabo esta traducción si no fuese por los conocimientos adquiridos en el curso extraordinario sobre traducción dramática mencionado anteriormente.

A parte de lo anterior, es necesario que el traductor esté en contacto con el resto de miembros de la cadena de producción dramática o, al menos, con la mayor parte de ellos. En este sentido, podemos diferenciar dos situaciones. Por un lado, podemos tener que traducir una obra cuyos detalles de representación conocemos. En este caso, sabríamos el espacio del que disponemos y conoceríamos al director y a los actores. Y, aunque un traductor experimentado podría llevar a cabo una buena traducción, sería mucho más provechoso que estuviese en contacto con todos los miembros de la cadena de producción teatral, tal y como adelantábamos al principio de este trabajo. De esa forma, podría adaptar su traducción según las exigencias del espacio de representación, el director y las capacidades de los actores. Nosotros mismos, a lo largo de este proyecto, nos hemos dado cuenta de que conocer ciertos detalles de la posible representación habría agilizado el proceso de traducción, ya que podríamos haber solucionado ciertas dudas rápidamente.

Sin embargo, lo más frecuente es que se nos pida traducir una obra sin que sepamos cuándo, dónde o por quién va a ser representada. Aunque lo ideal seguiría siendo que el traductor pudiese contactar con un experto de cada fase de la cadena de producción, no es imprescindible. Es decir, que sería suficiente con que pudiese contactar con el autor del TO (al igual que ocurre con todo tipo de traducción) y, al menos, con un experto en

³⁰ TRADUCCIÓN PARA ESTE TFG: «La traducción de teatro no debe excluir ningún enfoque, sino más bien lo contrario: debe combinarlos para establecer así unas bases teóricas de la práctica, que debería incluir al autor del texto original y al texto espectacular original».

el género dramático (ya sea un actor o un director); aunque sí que es muy recomendable que el traductor tenga una amplia experiencia en el ámbito.

Para explicar lo anterior, podemos poner por ejemplo nuestro caso. Nosotros hemos estado en contacto, en todo momento, con el autor de TO y hemos podido consultar a una directora. Y, puesto que no hemos podido hablar con ningún actor, hemos tenido que releer varias veces el resultado y pensar como ellos para obtener la traducción idónea. Aun así, hemos logrado una traducción de buena calidad para ser representada.

No obstante, que hayamos conseguido llevar a cabo el proyecto de esta forma, no significa que sea el método más apropiado. Personalmente, creo que, si hubiese podido acudir también a algún actor, habría llevado a cabo la traducción mucho más rápido. También creo que podría haberme ayudado a lograr mayor fluidez a lo largo de toda la obra. Sin embargo, como decíamos anteriormente, se ha demostrado que, puesto que es el traductor quien tiene siempre la última palabra en lo que a su trabajo se refiere, puede llevar a cabo un proyecto como este sin necesidad de acudir a todos los miembros de la cadena de producción teatral, pero no puede obtener una traducción completamente idónea si no contacta, al menos, con un experto en el área (a no ser que él mismo tenga experiencia en el campo).

Por último, hemos comprobado que es posible llevar a cabo una buena traducción dramática, en contra de la opinión de muchos que aseguran que solo puede lograrse una versión o adaptación. Una traducción de este tipo no tiene que traducir cada palabra, sino la intención, de forma que logremos un efecto equivalente en el público francés y el español.

8. OBRAS DE REFERENCIA

8.1. EN FORMATO DIGITAL

Gregory, William. 2010. «Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ?». *Traduire* 222. 12 de noviembre de 2013.

<https://traduire.revues.org/433?lang=es>

Hernández González, Elena. 2014. «Traducción teatral. Gestión y desarrollo del proyecto Opheliemachine». Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca.

Regattin, Fabio. 2004. «Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 36. 2004.

<https://www.erudit.org/revue/annuaire/2004/v/n36/041584ar.pdf>

Santoyo, Julio César. 1995. «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español». En *Teatro y traducción*, ed. por Francisco Lafarga y Roberto Dengler. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. 13-23.

Wirth, Françoise. 2010. «Édito». *Traduire* 222. 12 de noviembre de 2013.

<http://traduire.revues.org/431>

Zhang, Florence. 2006. «Traduire le théâtre : application de la théorie interpretative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises». Tesis doctoral. Universidad Sorbona Nueva – París 3.

8.2. EN PAPEL

Albaladejo Martínez, Juan Antonio. 2012. *La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

Agost, Rosa y Chaume, Frederic. 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.

Albero Poveda, Jaume. 2004. «Los personajes en el cuento popular». En *ANUARIO de INVESTIGACIÓN en LITERATURA INFANTIL y JUVENIL*, ed. por Veljka Ruzicka Kenfel, Celia Vázquez García y Lourdes Lorenzo García. Lugo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 7-20.

Bassnett, Susan. 1998. «Still trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». En *Constructing cultures* por Susan Bassnett y André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 90-108.

Cancelas y Ouviña, Lucía Pilar. 2004. «Nursery Rhymes versus Fairy Tales: la Victoria de la Lírica Infantil de Tradición Oral en el Mundo Anglosajón». En *ANUARIO de INVESTIGACIÓN en LITERATURA INFANTIL y JUVENIL*, ed. por Veljka Ruzicka Kenfel, Celia Vázquez García y Lourdes Lorenzo García. Lugo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 37-45.

Deldime, Roger. 1976. *Le théâtre pour enfants*. Bruselas: A. de Boeck.

Elam, Keir. 1980. «The semiotics of Theatre and Drama». Londres: Methuen.

Ezpeleta Piorno, Pilar. 2007. *Teatro y traducción*. Madrid: Cátedra.

Iliescu Gheorghiu, Catalina y Valero Garcés, Carmen. 2004. «Retos y claves para la traducción, adaptación y escenificación de cuentos tradicionales para niños. Una experiencia multicultural». En *ANUARIO de INVESTIGACIÓN en LITERATURA INFANTIL y JUVENIL*, ed. por Veljka Ruzicka Kenfel, Celia Vázquez García y Lourdes Lorenzo García. Lugo: Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil. 97-112.

Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. [orig. Lire le Théâtre]. Traducido por Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

8.3. ENTREVISTAS

Pina, Daniel. 2016. Entrevista personal. 16 de abril de 2016.

9. OBRAS DE CONSULTA

9.1. EN FORMATO DIGITAL

Aumada Zuaza, Luis. 2011. «El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde». *Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*.

<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/94519/TLAZ.pdf?sequence=2>

Bassnett, Susan. 1991. «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4 (1).

<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.html?vue=resume>

Jacomard, Hélène. 2013. «La captation théâtrale, le plus pur des théâtres ? Le cas d’“art” de Yasmina Reza». *French Studies* 2013. 27 de septiembre de 2013.

<http://fs.oxfordjournals.org/content/early/2013/07/23/fs.knt149.abstract#>

Raajimakers, Josephine. 2014. «La traduction d’une pièce de théâtre ancrée dans l’histoire de la France : intraduisible ou non ?». Trabajo fin de master. Universidad de Utrecht.

<http://docplayer.fr/1625663-La-traduction-d-une-piece-de-theatre-ancree-dans-l-histoire-de-la-france-intraduisible-ou-non.html>

Viguié, Florent. 2010. «L’auteur australien Daniel Keene et sa traductrice Séverine Magois». *Traduire* 222. 12 de noviembre de 2013.

<https://traduire.revues.org/436?lang=es>

Zucchiatti, Marie-Line. 2010. «Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives». *Traduire* 222. 12 de novembre de 2013.

<https://traduire.revues.org/442>

9.2. EN PAPEL

Chevrel, Yves. 2006. «Enseigner les œuvres littéraires en traduction». Buc: SCEREN-CRDP de l'Académie de Versailles.

10. ANEXO

10. 1. TEXTO ORIGINAL: *BONJOUR LE MONDE*

SAYNETE FINALE : BONJOUR LE MONDE

Peut être jouée entre deux et quarante-huit comédiens

Présentateur – Au terme de la pièce nous sommes arrivés et nous allons finir en tirant le bouquet, vous prouver que la Terre est nôtre mère porteuse et qu'elle est vraiment belle, si bonne et généreuse.

Aujourd'hui elle effectue le recensement de chaque élément indispensable à sa vie. Et afin qu'elle demeure toujours si grande et ronde, dans cet acte dernier voici, bonjour le monde.

SCÈNE UNE

Terre – Bonjour le Monde, c'est moi, la Terre. Je vais procéder à l'appel de ce qui est indispensable à ma vie et aux êtres que j'héberge. Merci de vous présenter à moi. J'appelle le Printemps !

Printemps – Présent, je prépare des jours plus heureux et plus doux.

Terre – L'Été !

Été – Présent, mais à force de me déranger je ne serai jamais prêt à temps.

Terre – L'Automne ! (*Ne répond pas*) l'Automne es-tu là ?

Automne – Oui pardon ! Je suis un peu dur de la feuille.

Terre – L'Hiver !

Hiver – Je suis bien présent et quand mon tour viendra, préparez-vous à trembler.

Terre – Le Ciel !

Ciel – Aujourd’hui vous avez de la chance j’ai réussi à me dégager.

Terre – Le Soleil !

Soleil – J’ai beau en connaître un rayon, avec l’hiver je ne peux pas en placer un.

Terre – Le Vent !

Vent (*essoufflé*) – Excuse-moi, j’étais en train de faire une bise.

Terre – La Lune !

Lune – Le plus difficile avec moi c’est de me faire des marées.

Terre – Le Temps !

Temps – Présent, toujours prêt, vingt quatre heures sur vingt quatre.

Terre – Le Brouillard ! (*Ne répond pas*) que fais-tu le Brouillard ?

Brouillard – J’étais en train de m’éteindre... en brume.

Terre – La Pluie ! (*Ne répond pas*) alors la Pluie !

Pluie – Ça va, pas de précipitation. C’est quoi après l’averse ? Ben alors là, je sèche.

Terre – L’Air ! (*Ne répond pas*) que fais-tu l’Air ?

Air – Je reprends ma respiration, c’est pas évident de vivre toujours en courant.

Terre – Le Nuage ! (*Ne répond pas*) Nuage, qu’est-ce que tu fais ?

Nuage – Heu oui ! Excuse-moi j’étais au petit coin de Ciel, je faisais pluie-pluie.

Terre – L’Etoile !

Etoile – Je brille par ma présence, normal, je suis une star.

Terre – Le Jour !

Jour – Malheur à celui qui me nuit.

Terre – La Nuit !

Nuit – Présente, je ne suis pas sectaire, je vous offre un bonjour.

Terre – L’Arbre !

Arbre – C’est bien de prendre racine mais j’aimerais bien changer de branche.

Terre – Fleur !

Fleur – Présente partout pour embellir votre vie.

Terre – L’Herbe !

Herbe – Une pousse par ci, un brin par là, je fais de mon mieux pour rester au vert.

Terre – L’Eau ! (*Ne répond pas*) l’Eau, viens, pourquoi te caches-tu ?

Eau – Présente, enfin pour le moment, j’avoue avoir vraiment peur de bientôt complètement m’évaporer.

Terre – Le Passé ! (*Ne répond pas*) le Passé, tu pourrais te manifester !

Passé – Ben oui mais je ne peux pas répondre... présent.

Terre – Le Présent !

Présent – Présent. Mais en tant que Présent je me demande bien ce qui va se passer.

Terre – L'Avenir !

Avenir – Je vais passer sur le présent, mais je garde un œil sur demain.

SCÈNE DEUX

Terre – Merci à tous mais qu'allez-vous faire pour moi aujourd'hui ? Le Printemps !

Printemps – Egal à moi-même, merveille des merveilles, moi je sors la nature d'un trop profond sommeil.

Terre – L'Été !

Été – Je suis bien impatient à tous de présenter, celle qui sera enfin la plus longue des journées.

Terre – L'Automne !

Automne – Vous allez grâce à moi peindre le quotidien et vivre pleinement un bel été indien.

Terre – L'Hiver !

Hiver – Je vous offre le gel, la neige et les frimas, mon climat est propice aux premières joies de glisses.

Terre – Le Ciel !

Ciel – Espace illimité, que la rêverie perdure, ce qui me va le mieux, c'est la couleur azur.

Terre – Le Soleil !

Soleil – Moi j'ai le feu sacré en mon âme, en mon cœur, gracieusement j'inonde le monde de ma chaleur.

Terre – Le Vent !

Vent – Vous avez de la chance vraiment que je sois là, car je souffle mais jamais personne ne me voit.

Terre – La Lune !

Lune – J'illumine vos nuits et quartier par quartier, pénètre votre esprit pour capter vos pensées.

Terre – Le Temps !

Temps – Pas l' temps pour bavarder, pas une minute à moi, car le monde doit tout l' temps pouvoir compter sur moi.

Terre – Le Brouillard !

Brouillard – Je crée une atmosphère magique et irréelle, j'enveloppe les choses, pouvoir surnaturel.

Terre – La Pluie !

Pluie – Je suis indispensable, on ne m'aime pas tant pis, mais c'est moi qui protège et perpétue la vie.

Terre – L’Air !

Air – Rien n’existe sans moi, je parais furibond, si j’ai bien mauvais air, faute à la pollution.

Terre – Le Nuage !

Nuage – À ma guise je couvre et découvre les cieux, et le vent et la pluie sont des amis précieux.

Terre – L’Etoile !

Etoile – La nuit tombe et soudain arrivons par milliers, et scintillons avec l’étoile du Berger.

Terre – Le Jour !

Jour – J’offre l’aube et l’aurore, lueurs pâles et légères, puis à mon apogée ma plus belle lumière.

Terre – La Nuit !

Nuit – On me dit sombre et noire, sans intérêt, sans cœur, nombreux sont ceux qui croient que je viens pour faire peur.

Terre – L’Arbre !

Arbre – Moi je suis ton poumon, je fais battre ton cœur, même mort je réchauffe de nombreuses demeures.

Terre – Fleur !

Fleur – Palette de couleurs ma beauté embellit, facette de douceur, je parfume la vie.

Terre – L’Herbe !

Herbe – Parmi les champignons, les feuilles et de la mousse et malgré le béton, où je peux, moi je pousse.

Terre – L’Eau !

Eau – Sans moi rien ne serait, mais il faut que ça dure, faites que je demeure à l’infini, si pure.

Terre – Le Passé !

Passé – Si je suis révolu, oui je crée vos espoirs, je suis la référence, je suis votre mémoire.

Terre – Le Présent !

Présent – C’est un cadeau divin offert généreusement, permettant à chacun de vivre cet instant.

Terre – L’Avenir !

Avenir – On me dit incertain, battez-vous sans faiblir, afin que le meilleur, toujours, reste à venir.

Terre – Mais nous sommes en sursis, au bord de la détresse, vous l’avez bien compris on lance un S.O.S. Sauvez-moi, aimez-moi, je le crie à genoux.

Tous les éléments (*puissamment*) – Car la Terre n’en peut plus. Sauvez-nous. Aimez-nous.

10.2. TEXTO META: ¡BUENOS DÍAS, MUNDO! (TRADUCCIÓN)

DIÁLOGO FINAL: ¡BUENOS DÍAS, MUNDO!

Pueden participar entre dos y cuarenta y ocho actores.

Presentador – El final de la obra acabamos de alcanzar, pero lo mejor está aún por llegar: vamos a probar que la Tierra es como una segunda madre, tan hermosa como buena y generosa.

Hoy pide que se presente ante ella todo elemento indispensable para la vida.

Y como todos queremos que se mantenga siempre tan grande y radiante, espero que disfrutéis de aquí en adelante.

¡Buenos días, mundo!

PRIMER ACTO

Tierra – ¡Buenos días, mundo! Soy la Tierra. Voy a proceder a llamar a todo aquel que resulta imprescindible para mí y para todos los seres que cobijo. Por favor, acudid a mi llamada. ¡Que se acerque la Primavera!

Primavera – ¡Presente! Y conmigo se aproximan días más felices y agradables.

Tierra – ¡Verano!

Verano – ¡Presente! Pero no me apuréis. Más vale ir despacio y llegar a destino que no llegar nunca.

Tierra – ¡Otoño! (*No responde*) Otoño, ¿estás ahí?

Otoño – ¡Sí, lo siento! A veces me desoriento cual hoja movida por el viento.

Tierra – ¡Invierno!

Invierno – ¡Presente! Y, cuando llegue mi turno, ¡preparaos para temblar!

Tierra – ¡Cielo!

Cielo – Parece que habéis tenido suerte: hoy estoy despejado.

Tierra – ¡Sol!

Sol – Mientras el invierno no me lo permita, no habrá un rayo de esperanza para mí.

Tierra – ¡Viento!

Viento – (*apenas sin aire*) Perdón, necesitaba un soplo de aire fresco.

Tierra – ¡Luna!

Luna – Vivo luchando contra viento y marea constantemente.

Tierra – ¡Tiempo!

Tiempo – Presente y siempre dispuesto; las 24 horas del día.

Tierra – ¡Niebla! (*No responde*) ¿qué estás haciendo, Niebla?

Niebla – Me estaba convirtiendo... en bruma.

Tierra – ¡Lluvia! (*No responde*) ¡Lluvia!

Lluvia – Ya va, ya va. Sin precipitaciones. Después de la tormenta siempre llega la calma.

Tierra – ¡Aire! (*No responde*) ¿qué estás haciendo, Aire?

Aire – Intento recuperar la respiración. No es fácil estar siempre al corriente de todo.

Tierra – ¡Nube! (*No responde*) Nube, ¿qué estás haciendo?

Nube – ¡Ah, sí! Perdón, me había acercado a aquel claro a bailar bajo la lluvia.

Tierra – ¡Estrella!

Estrella – Brillo por mi presencia. Normal, soy toda una estrella.

Tierra – ¡Día!

Día – No me gusta que la gente trasnoche.

Tierra – ¡Noche!

Noche – Presente. Y soy muy tolerante, por eso quiero desearos un buen día.

Tierra – ¡Árbol!

Árbol – Está bien echar raíces, pero creo que es hora de cambiar de rama.

Tierra – ¡Flor!

Flor – Presente y dispuesta a adornar vuestras vidas.

Tierra – ¡Hierba!

Hierba – Un brote por aquí, una hebra por allá: ¡verde que te quiero verde!

Tierra – ¡Agua! (*No responde*) Agua, ven, ¿por qué te escondes?

Agua – Presente, al menos por el momento. Admito que tengo miedo de evaporarme pronto.

Tierra – ¡Pasado! (*No responde*) Pasado, al menos podías contestar.

Pasado – Está bien, pero no puedo responder... presente.

Tierra – ¡Presente!

Presente – Presente. Y, como presente que soy, me pregunto que vendrá ahora.

Tierra – ¡Futuro!

Futuro – Voy a mostrarme en el presente, pero siempre con un ojo puesto en el mañana.

SEGUNDO ACTO

Tierra – Gracias a todos. Ahora os estaréis preguntando para qué os he llamado.
¡Primavera!

Primavera – Siempre fiel a mí misma, momento de ensueño, hago que la naturaleza venga a mi encuentro.

Tierra – ¡Verano!

Verano – Estoy realmente ansioso: por fin van a llegar unos días más calurosos.

Tierra – ¡Otoño!

Otoño – Gracias a mi podréis huir de lo cotidiano, que yo me encargo de alargar un poco el verano.

Tierra – ¡Invierno!

Invierno – Yo os traigo las primeras heladas, la nieve y el hielo; un entorno ideal en el que solo tenéis que dejaros llevar.

Tierra – ¡Cielo!

Cielo – Espacio infinito, de este a oeste, que incita a soñar con su color celeste.

Tierra – ¡Sol!

Sol – Llevo el fuego sagrado en mi alma y en mi corazón. Y a todo el mundo deleito con mi calor.

Tierra – ¡Viento!

Viento – Tenéis suerte de que aquí esté, ya que siempre soplo aunque nadie me ve.

Tierra – ¡Luna!

Luna – Yo ilumino vuestras noches y viajo de hogar en hogar porque realmente me entusiasma veros soñar.

Tierra – ¡Tiempo!

Tiempo – No hay tiempo que perder, no me hagáis malgastar ni un segundo, porque de mi dependen las horas todo el mundo.

Tierra – ¡Niebla!

Niebla – Yo construyo una atmósfera mágica e irreal, envuelvo las cosas, con mi poder sobrenatural.

Tierra – ¡Lluvia!

Lluvia – Resulto indispensable, aunque nadie me aprecia, pero soy yo quien permite de todos la existencia.

Tierra – ¡Aire!

Aire – Sin mí, nada existiría y, si tengo malos humos, es porque la contaminación me asfixia.

Tierra – ¡Nube!

Nube – A mi antojo cubro y despejo el firmamento; y el viento y la lluvia son mis amigos más atentos.

Tierra – ¡Estrella!

Estrella – En cuanto cae la noche, miles de nosotras aparecemos; y junto con el lucero del alba, todas titilaremos.

Tierra – ¡Día!

Día – Yo os regalo el amanecer y la aurora, débil destello que, sin temor, da paso al amanecer en todo su esplendor.

Tierra – ¡Noche!

Noche – Muchos me consideran oscura y negra, sin mayor interés, sin corazón. Y aún más son los que piensan que solo existo para infundir temor.

Tierra – ¡Árbol!

Árbol – Yo soy vuestro pulmón, hago latir vuestro corazón e, incluso una vez que mi rama ha sido talada, caliento vuestra dulce morada.

Tierra – ¡Flor!

Flor – Todos mis colores embellecen las praderas, mientras mi dulce aroma da paso a la primavera.

Tierra – ¡Hierba!

Hierba – A pesar del hormigón, entre setas, hojas y musgo, el sitio más adecuado para crecer busco.

Tierra – ¡Agua!

Agua – Sin mí, nada existiría. Y si queréis que todo siga igual, haced que dure siempre igual de pura y natural.

Tierra – ¡Pasado!

Pasado – Yo consolido vuestras esperanzas, soy vuestra referencia y, a pesar de haberme retirado, aún guardo cada experiencia.

Tierra – ¡Presente!

Presente – Se trata de un regalo importante, pues no olvidemos el valor de vivir este instante.

Tierra – ¡Futuro!

Futuro – Dicen de mí que soy incierto pero, si no dejáis de luchar, prometo que todas vuestras metas podréis alcanzar.

Tierra – Pero estamos en las últimas, al borde del desastre. Por eso esperamos escuchéis nuestro mensaje de socorro. Salvadme, queredme, os lo suplico.

Todos – (*con fuerza*) Porque la Tierra no puede más. Salvadnos. Querednos.

10.3. ENTREVISTA AL AUTOR EN FRANCÉS (TEXTO ORIGINAL)

En premier lieu, j'aimerais en savoir un peu plus à propos de votre vie et de votre formation. Où est-ce que vous avez grandi ? Quelle formation avez-vous suivie ?

Né en 1953 d'une mère native de la région Charentes-Poitou et d'un père natif de la Corse, je suis le benjamin d'une famille de quatre enfants et j'ai grandi dans les quartiers pauvres de la capitale. Je rêvais de devenir cuisinier ou guitariste, mais le manque de moyens financiers ne m'a pas permis de suivre des cours de solfège ni de guitare tant espérés. C'est en pleine insouciance que j'ai débuté ma vie professionnelle dans la restauration en 1967 un Certificat d'Études en poche, alors que je désirais poursuivre ma scolarité au moins jusqu'au Baccalauréat. Le destin en a décidé autrement. Après trois années passées dans ce domaine je suis entré comme rédacteur dans un Cabinet d'Assurances.

J'ai eu l'occasion d'apprendre que vous avez de l'expérience en tant que chanteur et guitariste. Comment et quand avez-vous pris la décision de changer la musique pour l'écriture ?

J'ai consacré la majorité de mes temps de loisirs à apprendre à jouer de la guitare, le soir dans ma chambre après le travail, à l'aide de méthodes diverses. Puis, j'ai eu la grande chance de jouer dans un orchestre de variétés où je me suis perfectionné au contact de musiciens aguerris. C'est au cours d'un bal populaire que j'ai remplacé au pied levé un chanteur grippé et pris énormément de plaisir à faire de la scène. En parallèle afin de rendre service à des amis, j'ai créé un spectacle pour une soirée privée, faite de sketches et de parodies. Le plaisir de l'écriture fut grand, tellement plaisant que trois autres spectacles ont été créés et donnés toujours dans des cercles privés. Premier mariage, j'ai décidé de me consacrer à ma famille et mon travail. Ensuite j'ai quitté l'orchestre et a commencé une grande traversée du désert scénique. Aimant la poésie je me suis lancé dans l'écriture d'un recueil ainsi que de paroles de chansons. Après douze ans passés dans ce Cabinet d'Assurances je suis entré à Air France où j'ai passé 32 années de ma vie professionnelle.

La date de publication de certaines de vos œuvres est très similaire. Par quel type de littérature avez-vous commencé à écrire ?

Mes premiers pas ont été effectués avec un roman puis un recueil de poésies. Comment suis-je arrivé au théâtre ? J'ai d'abord consulté *Le Médecin malgré lui* de Molière, puis *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, *Horace* de Corneille, ainsi que *Les Femmes savantes*, *Andromaque* de Racine, puis *L'Avare* et *Le Cid* et *Roméo et Juliette*. Bref, des classiques du théâtre destinés à être joués par des comédiens exceptionnels (mes préférés : Gérard Philippe, Isabelle Adjani, Jean Piat, Jacqueline Maillan, Michel Roux) mais je me demandais comment des amateurs ados ou adultes arrivaient à ingurgiter autant de répliques et de jeux de scène aussi difficiles. À la télévision je me délectais de cette émission consacrée au théâtre *Au théâtre ce soir* où passaient des pièces écrites par des auteurs géniaux tels que André Roussin, Robert Thomas, Pierre Barillet, Jean-Pierre Grédy ou encore Françoise Dorin. L'envie d'écrire ma propre pièce était présente mais de là à sauter le pas ! Surtout que je me trouvais sans l'ombre d'une inspiration.

Pourquoi avez-vous choisi le théâtre, étant donné qu'il s'agit d'une tendance littéraire minoritaire ?

Pourquoi ai-je choisi le théâtre ? Année 1988 rencontre avec ma seconde épouse. Ma vie change radicalement et je me remets à l'écriture d'un roman, puis d'un deuxième, puis d'un troisième. Je termine le recueil de poèmes que je n'avais pas terminé. J'écris dans la foulée *Six tranches de vie* et débute un ouvrage de pensées intitulé *Mon pire Ana* aujourd'hui achevé. Année 2000 un ami me demande si je peux écrire une pièce pour huit ados, pas de thème imposé alors j'accepte sans savoir si je suis capable de mener ce projet à son terme, et quelques semaines plus tard je lui propose *La Cour des sentiments*. Quelques ados ravis me contactent et demandent si je peux écrire des pièces plus courtes puis des saynètes, mon style d'écriture semblant leur plaire, mais ils sont fauchés. Ce n'est pas un problème je le fais gracieusement. De les savoir satisfaits me conforte dans mon envie de continuer d'écrire pour le théâtre, puisque je l'avoue cela me comble de joie également. L'un des buts dans la vie étant avant tout de faire plaisir tout en se faisant plaisir.

Les sujets touchés dans vos œuvres théâtrales sont divers. Est-ce qu'il y en a un que vous préférez ?

Les thèmes abordés sont bien évidemment variés mais j'essaie en général de préserver l'humour qui est un élément essentiel de l'équilibre au quotidien. Certains sont sérieux comme *2 480 – plusieurs personnes ne supportent plus la vie qui leur est imposée sur Terre et décident d'agir pour faire évoluer la situation. Ils dénoncent le déséquilibre causé par la perpétuation de l'espèce humaine* ou *La vie 3 000 – La Terre n'existe plus, un homme raconte la vie des rescapés du cataclysme*. Et deux tragédies qui me tenaient particulièrement à cœur *Le Chant du déshonneur* – volet 1 – *Huis clos sur la bombe atomique larguée sur Hiroshima* et *Le Chant du déshonneur* – volet 2 – *Une femme, décédée dans un camp de travail allemand témoigne des crimes commis par Werner Von Braun, ancien directeur du centre de vol spatial de la NASA*. J'aimerais écrire des saynètes ou des pièces un peu plus engagées mais en France la conscience et l'engagement politique ne sont pas un sujet de préoccupations prioritaires. Si je devais avoir une préférence ce serait pour la pièce *Les Évadés du temps* destinée (mais pas que) aux personnes âgées et *L'Esprit Marin* car j'adore le surnaturel.

Comme expert en littérature théâtrale, est-ce que vous aimez lire des œuvres traduites ? Est-ce que vous préférez les œuvres en langue originale ? Pourquoi ?

Personnellement je ne me qualifierais pas d'expert puisqu'en l'occurrence je n'acquiers pas une parfaite connaissance de cette discipline, n'ayant jamais suivi de cours dans un établissement d'art dramatique je reste un amateur en la matière. J'avoue n'avoir pas lu d'œuvres traduites, non pas que je préfère celles en langues originales mais pour la simple raison que je n'en ai pas eu l'occasion.

Quelles langues connaissez-vous ? Comment les avez-vous acquises ?

Comme précisé dans un paragraphe précédent j'ai intégré le monde du travail très tôt dans ma vie ce qui ne m'a pas permis de maîtriser une seconde langue, j'ai des rudiments d'anglais et j'aime tellement la langue de Molière !

Parmi vos œuvres, combien ont été traduites ? Dans quelles langues ?

Aucun de mes ouvrages n'a été traduit à ce jour, à ma connaissance.

Quelle était votre intention quand vous avez écrit la saynète *Bonjour le monde* ?

Comme vous le savez sûrement elle est la saynète finale de la pièce *C'est tout nous, ça !* qui est également la première pièce pour enfants que j'ai créée. Je comptais sur eux pour faire comprendre à leurs parents sans aucun doute présents dans la salle que nous vivons sur une cocotte-minute prête à exploser, même s'ils le savent ils ont tendance à l'oublier et les enfants sont magiques lorsqu'il s'agit de faire passer un message, ils sont réceptifs et certains comédiens en herbe sont très convaincants.

Quelle a été votre source d'inspiration ?

Des enfants croisés sur un trottoir blaguant et riant avec l'insouciance de leur âge. Je me suis demandé à ce moment précis s'ils étaient conscients des dangers qui guettent notre monde. C'est pour cette raison que j'ai désiré y mêler humour et poésie afin de lui donner l'ampleur que méritent la nature et les éléments qui nous entourent, parce qu'à l'évidence notre pauvre Terre tellement maltraitée est en sursis, tout comme la race humaine.

Comment définiriez-vous le succès de cette saynète (du texte et de son représentation) en France ? Et à l'étranger (si elle a été traduite) ?

Ce n'est pas aisé de répondre à cette question car je connais le succès d'une pièce que lorsque ceux qui la jouent daignent m'informer de la représentation qui a été donnée. Or cela n'arrive pas très souvent, surtout depuis que les pièces et saynètes sont disponibles en PDF sur mon site. Certains sont corrects et d'autres pas, je pense que le fait qu'elles soient libres de droits d'auteur et gratuites à l'acquisition font oublier à certains les principes fondamentaux de la bienséance. Pour ceux qui me donnent de leurs nouvelles les enfants semblent prendre beaucoup de plaisir à la jouer et pour moi c'est la plus belle des récompenses.

Pourquoi il n'y a pas encore une traduction de cette saynète en espagnol ?

Grâce à vous chère Raquel c'est chose faite et je vous en suis extrêmement reconnaissant.

10.4. ENTREVISTA AL AUTOR EN ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)

En primer lugar, me gustaría saber algo acerca de su vida y formación. ¿Dónde creció? ¿De qué tipo de formación dispone?

Nací en 1953, hijo de una madre originaria de la región de Poitou-Charentes y de un padre nativo de Córcega. Crecí siendo el pequeño de una familia con cuatro hijos en un barrio modesto de la capital. Soñaba con convertirme en cocinero o guitarrista, pero la falta de medios económicos no me permitió asistir a las clases de solfeo ni de guitarra que tanto quería. En 1967, mientras vivía un período de transición, me inicié en el mundo de la restauración. Por aquel entonces, solo disponía de un certificado de enseñanza primaria y deseaba seguir mis estudios hasta alcanzar, al menos, el Bachillerato. Pero el destino tenía otros planes para mí y, después de tres años trabajando en este sector, entré a formar parte de una empresa de seguros como redactor.

Según tengo entendido, tiene experiencia como cantante y guitarrista. ¿Cómo y en qué momento decidió cambiar el mundo de la música por el de la escritura?

Por la tarde, al salir del trabajo, dedicaba la mayor parte de mi tiempo libre a aprender a tocar la guitarra, siguiendo distintos métodos. Más tarde, tuve la suerte de entrar a formar parte de una orquesta contemporánea, lo que me permitió perfeccionar mi técnica gracias al contacto con músicos experimentados. Después, durante un baile popular y de forma imprevista, me vi obligado a sustituir a un cantante que había contraído la gripe. En ese momento me di cuenta del placer que me producía subirme al escenario. Al mismo tiempo, por petición de mis amigos, creé un espectáculo compuesto de varias escenas y parodias para una velada privada. La experiencia de escribir me resultó tan enriquecedora que compuse otros tres más para representar, siempre, en círculos de confianza. Cuando me casé por primera vez, decidí volcarme de lleno en mi familia y mi trabajo. Entonces, dejé la orquesta y, durante un largo período de tiempo, dejé de lado el mundo del espectáculo. Debido a mi amor por la poesía, me adentré en el mundo de la escritura poética a través de una recopilación de versos y canciones. Tras doce años trabajando para la misma empresa de seguros, fui contratado por la aerolínea Air France, a la que dediqué treinta y dos años de mi vida profesional.

La fecha de publicación de sus obras es muy similar. ¿Qué tipo de literatura escribió primero?

Di mis primeros pasos con una novela seguida de una antología de poesías. ¿Cómo me inicié en el teatro? Comencé leyendo *El médico a palos* de Molière y, después, *Cyrano de Bergerac* de Edmon Rostand, *Horacio* de Corneille, *Las mujeres sabias* de Molière, *Andrómaca* de Racine, *El avaro* de Molière, *El Cid* y *Romeo y Julieta*. En resumen, algunos clásicos concebidos para ser interpretados por actores excepcionales (mis preferidos son Gérard Philippe, Isabelle Adjani, Jean Piat, Jacqueline Maillan y Michel Roux). Pero no dejaba de preguntarme cómo aquellos jóvenes o adultos menos experimentados podrían interiorizar tal variedad de facetas y juegos de escena difíciles. También disfrutaba mucho con el programa de televisión *Au théâtre ce soir*, que emitía obras de teatro escritas por autores tan increíbles como André Roussin, Robert Thomas, Pierre Barillet, Jean-Pierre Grédy o, incluso, Françoise Dorin. Siempre tuve ganas de escribir mi propia obra, pero es más fácil decirlo que hacerlo, sobre todo porque no encontraba ninguna fuente de inspiración.

¿Por qué escogió el teatro, a pesar de ser un género literario minoritario?

¿Por qué escogí el teatro? Conocí a mi segunda mujer en 1988. Entonces, mi vida cambió radicalmente y me sumí de lleno en la escritura de una novela, seguida de una segunda y una tercera. También terminé la antología de poesías, algo que no había podido hacer. Al poco, escribí *Six tranches de vie* y empecé la obra *Mon pire Ana*, en la que recogía distintas reflexiones y que, hoy en día, he terminado. En el año 2000, un amigo me pidió que escribiese una obra para ocho adolescentes. No me impuso ningún tema, así que acepté sin saber si sería capaz de llevar a cabo el proyecto. Algunas semanas más tarde, le entregué *La cour des sentiments*. Algunos jóvenes se pusieron en contacto conmigo para pedirme que escribiese obras más cortas y algunos diálogos. Parecía que les gustaba mi estilo, pero no tenían muchos recursos. Pero eso no fue un problema para mí, ya que lo hacía encantado. Me reconfortaba saber que les había gustado y eso hizo que aumentasen mis ganas de seguir escribiendo teatro, porque he de reconocer que es algo que me llena de alegría. Creo que uno de nuestros objetivos en la vida es, antes que nada, hacer disfrutar a los demás haciendo algo que nos haga disfrutar a nosotros.

Sus obras abordan una gran variedad de temas. ¿Hay alguno que prefiera?

Es obvio que los temas que trato son muy variados pero, por lo general, siempre intento preservar el humor, un elemento que considero esencial para enfrentarse al día a día. Otros son serios, como *2 480* (algunas personas no soportan más la vida que se les ha impuesto en la Tierra y deciden reaccionar y cambiar la situación. Así, denuncian el desequilibrio que existe como consecuencia de la perpetuación de la raza humana) o *La vie 3 000* (en un momento en el que la Tierra ya no existe, un hombre nos cuenta la vida de aquellos que sobrevivieron al cataclismo). También escribí dos tragedias que llevo en el corazón: *Le Chant du déshonneur* (una reflexión en el momento en que se lanzó la bomba atómica en Hiroshima) y *Le Chant du déshonneur* (segunda parte de la obra anterior, donde una mujer que murió en un campo de trabajo alemán cuenta los crímenes cometidos por Werner Von Braun, antiguo director del centro de vuelo espacial de la NASA). Me gustaría escribir diálogos u obras de teatro más comprometidas, pero la conciencia y el compromiso político no son temas prioritarios en Francia. Si tuviese que elegir mi favorito, sería *Les évadés du temps*, dirigida (pero no solo) a personas de la tercera edad y *L'esprit Marin*, porque adoro lo sobrenatural.

Como experto en literatura teatral, ¿le gusta leer obras traducidas? ¿Prefiere leer en lengua original? ¿Por qué?

No tuve ocasión de desarrollar una comprensión exhaustiva de la disciplina, ya que nunca asistí a clases de arte dramático. Por lo tanto, personalmente, no me calificaría de experto sino, más bien, de autor aficionado. Tengo que reconocer que no he leído obras traducidas, no porque prefiera hacerlo en la lengua original, sino por el simple hecho de no haber tenido la oportunidad.

¿Qué idiomas habla? ¿Cómo los aprendió?

Como bien decía anteriormente, me inicié en el mundo del trabajo a una edad muy temprana, lo que me impidió aprender una segunda lengua. Conozco algunos conceptos básicos del inglés y adoro la lengua de Molière.

¿Alguna de sus obras ha sido traducida? ¿A qué idioma/s?

Que yo sepa, ninguna de mis obras ha sido traducida hasta el momento.

¿Cuál era su intención al escribir el diálogo *Bonjour le monde*?

Como ya sabrás, se trata del diálogo final de la obra *C'est tout nous ça !* que es, además, la primera obra que escribí para niños. Confiaba en ellos para hacer entender a sus padres (que, sin duda, estarían con ellos en la sala) que vivimos en una olla a presión que puede explotar en cualquier momento. Aunque ya lo sepan, tienden a olvidarlo y los niños tienen una capacidad extraordinaria a la hora de transmitir mensajes. Además, son muy receptivos y algunos actores novatos pueden ser muy persuasivos.

¿Cuál fue su fuente de inspiración?

Unos niños con los que me crucé en la calle, que reían y bromeaban despreocupados, como niños que eran. En ese momento, me pregunté si serían conscientes de los peligros que amenazan a nuestro mundo. Por ese motivo, decidí mezclar el humor y la poesía, con el objetivo de reconocer el importante papel que juegan tanto la naturaleza como los elementos que nos rodean. Porque es evidente que nuestro pobre planeta Tierra, tan maltratado, está en las últimas, al igual que la raza humana.

¿Cómo definiría el éxito de esta obra (tanto del texto como de su representación) en Francia? ¿Y en el extranjero (si ha sido traducida)?

No puedo contestar a esa pregunta, ya que no conozco su alcance. Se debe a que, aquellos que la llevan a escena, no se dignan a informarme sobre los detalles de la representación. O, al menos, no es algo que ocurra muy a menudo, sobre todo desde que las obras y los distintos diálogos se encuentran disponibles en formato PDF en mi página web. Algunos son educados y otros, no. Considero que el hecho de que estén libres de derechos de autor y de que sean gratuitos hacen que mucha gente se olvide de los principios básicos de conducta. En cuanto a aquellos que me hablan de ello, parece

que los niños disfrutaran mucho representándola y, para mí, esa es la mayor de las recompensas.

¿Por qué no existe aún una traducción de este diálogo en español?

Gracias a ti, querida Raquel, al fin existirá, algo por lo que te estoy realmente agradecido.