La traducción teatral y la configuración de imágenes. Diferencias entre la traducción postescénica y la intersemiótica en el caso Quitt

ELENA SERRANO BERTOS
Universidad de Alicante
e.serrano@ua.es

Introducción

La complejidad del arte teatral en su realización escénica resulta evidente, en tanto que en ella la comunicación tiene lugar mediante la fusión de canales y códigos de distinta naturaleza. Más allá de las palabras, medio único de expresión del texto escrito, en la puesta en escena el lenguaje trasciende el signo lingüístico —los diálogos y las acotaciones— y se traduce en el lenguaje gestual de los actores, la escenografía, la iluminación, la música o el *atrezzo*, entre otros muchos factores que igualmente poseen una función comunicativa y expresiva que pueden diferir en mayor o menor medida de las concebidas en origen por el autor de la obra en cuestión. De ahí que el análisis de las representaciones teatrales, incluyendo adaptaciones y versiones libres, resulte perentorio en todo estudio de recepción teatral que pretenda ser exhaustivo y trascender lo puramente cuantitativo para atender a la manera en que un producto cultural, la pieza teatral en cuestión, se recibe en la propia cultura o cruza las barreras de esta para ser acogida en la foránea.[1]

En el contexto de los estudios teatrales, ya a finales de los años setenta, el teórico checo Jan Veltruski parte de la consideración del texto dramático (*drama*) y la representación dramática (*theatre*) como unidades parcialmente independientes; para el primero, el lenguaje es el único material existente, mientras para la segunda es un elemento entre otros (Veltruski 1977, p. 120. Cit. en: Ezpeleta 2007, p. 35):

> «Those who declare that the specific characteristic of drama consists in its link with acting are mistaken. Such a criterion is not only far from being pertinent, it is not even useful as a practical tool for a first approach [...] Theatre is not another literary genre but another art.

1 A este respecto, véase: Serrano Bertos, Elena (2013). «Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España» en *MonTi. Monografías de Traducción e Interpretación*, (5), pp. 143-152. https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.7.

> It uses language as one of its materials while for all the other literary genres, including drama, language is the only material —though each organizes it in different fashion—».

Por su parte, Otakar Zich, fundador de la concepción estructuralista de los estudios teatrales, aboga por la preponderancia de la representación dramática frente al texto teatral, que sería tan sólo una pieza dentro del (*poli*)*sistema* que da lugar a la puesta en escena. Así pues, según el teórico checo, el teatro contemporáneo sería el único objeto de estudio posible en el ámbito de los estudios teatrales, en tanto que es el único que se puede presenciar como fenómeno performativo.[2]

Extrapolado al ámbito de los estudios de traducción, si bien no es excluyente, la representación teatral, en tanto que traducción lingüística e intersemiótica de un texto dramático, debería ser incluida a la hora de registrar y analizar la historia de la traducción teatral de un determinado país. Desde un punto de vista cuantitativo, dicha inclusión es necesaria para abordar el trabajo de registro de la presencia de un determinado autor u obra extranjera en un país determinado con un criterio de exhaustividad. Atendiendo a una perspectiva cualitativa, las diferencias existentes entre la traducción editorial (lingüística, exclusivamente) de una determinada pieza teatral y sus correspondientes traducciones escénicas (tanto lingüísticas como intersemióticas), hacen necesario su estudio de forma independiente y refuerzan dicha afirmación.

El presente trabajo tiene por objetivo demostrar nuestro aserto mediante el análisis de las traducciones postescénica e intersemiótica de la obra *Die Unvernünftigen sterben aus (Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción),* del austriaco Peter Handke. Registraremos las posibles diferencias que durante el proceso de puesta en escena puede sufrir el texto original y/o la *traducción preescénica* que el traductor entrega por encargo a la compañía teatral en relación con la traducción *postescénica* que finalmente cobra vida y recibe el espectador en la representación, y la consiguiente traducción intersemiótica.

2 Otakar Zich marcó en 1931 un hito en el ámbito de la disciplina con la publicación de La estética del arte dramático. Junto a la obra de Jan Mukařovský «An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor» (1977) supuso un giro radical en las perspectivas del estudio del teatro. Ambas establecieron las bases del corpus probablemente más rico sobre teoría dramática y teatro de la modernidad, los trabajos publicados en los años 40 y 50 por la Escuela Estructuralista de Praga (Ezpeleta 2007, p. 32).

La traducción teatral y sus distintas manifestaciones. El caso Quitt

Traducción editorial, traducción preescénica, traducción postescénica y traducción intersemiótica.

Antes de acometer nuestro análisis, será necesario establecer una tipología de las distintas formas de traducción teatral posibles, a saber, la traducción editorial, la traducción escénica (que incluye la traducción preescénica y la traducción postescénica) y la traducción intersemiótica. Así pues, en el contexto de la traducción teatral, diferenciamos entre:

1 Traducción editorial: Traducción interlingüística de un texto dramático con el objetivo de ser publicado en una editorial.
2 Traducción escénica: Traducción interlingüística de un texto con fines escénicos. Dentro de esta categoría, distinguimos asimismo entre la *traducción preescénica* y la *traducción postescénica*.
3 *Traducción preescénica*: La traducción interlingüística que elabora en un primer momento el traductor, generalmente por encargo de una compañía.
4 *Traducción postescénica:* La traducción interlingüística definitiva, cuyo responsable es el director de escena, con los cambios añadidos a la traducción preescénica durante el proceso de ensayo y puesta en escena.
5 Traducción intersemiótica: Puesta en escena de la obra. Contempla todos los elementos que integran un montaje: escenografía, *atrezzo,* iluminación, música, coreografía, etc.

En trabajos anteriores,[3] tras cotejar las traducciones de lectura y las traducciones preescénicas con sus correspondientes textos originales, observamos que, por lo general, se respetan fielmente tanto diálogos como didascalias y que no existe, por ende, ningún tipo de manipulación, tampoco en lo referente a elementos culturales, que se mantuvieron por norma general, muchas veces acompañados de nota del traductor. Creemos que el impacto de estas traducciones es, en cualquier caso, algo menor que el de las escénicas, teniendo en cuenta que, entre el público lector en España, ya escaso en sí, solo un pequeño porcentaje consume literatura dramática.

3 E. Serrano Bertos: *Recepción del teatro austriaco en España: la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos en España entre 1975 y 2015. Un análisis cuantitativo y cualitativo.* [Tesis doctoral inédita].

No sucedió lo mismo en el caso de las traducciones postescénicas e intersemióticas, en las que sí se detectaron diferencias con respecto a la traducción de lectura y a la preescénica. Estas alteraciones del texto que originariamente concibiera el dramaturgo interfieren necesariamente en el proceso de transferencia del mismo, por no ser aquello que el espectador explícito percibe lo que se escribiera originariamente para el espectador implícito (el concebido por el dramaturgo del texto original). Esto convierte la traducción postescénica e intersemiótica en un instrumento de recepción muy particular, pero también muy necesario para comprender las modificaciones que sufre una determinada pieza teatral en aras de su funcionamiento entre un determinado público.

Con el objetivo de ejemplificar todas estas afirmaciones, en el siguiente apartado analizamos los casos concretos de las traducciones postescénica e intersemiótica de *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción*, de Peter Handke.

Traducción post-escénica: el caso de Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción: Peter Handke-Lluís Pasqual-Pablo Martín

El autor y la obra: Peter Handke y Las personas no razonables están en peligro de extinción

El narrador, poeta y dramaturgo Peter Handke (Griffen, 1942) es considerado uno de los principales escritores vivos de lengua alemana de nuestro tiempo. Su obra literaria, inscrita en la denominada *Neue Subjektivität* («Nueva Subjetividad»),[4] movimiento literario predominantemente alemán nacido en los años 70 del siglo XX, ha sido tan alabada como criticada,[5] entre otros motivos, por su uso poco convencional del lenguaje y su crítica a la política de derechas. Precisamente, desde que atacara la *Beschreibungsimpotenz* («impotencia descriptiva») de la literatura en el encuentro del Grupo 47 en Princeton en 1966 y, sobre todo, desde que subiera a las tablas ese mismo año su tan controvertida como exitosa pieza teatral *Publikumsbeschimpfung (Insultos al público)*, la producción artística

4 Otros escritores inscritos en este movimiento son Peter Schneider (*Lenz*), Christoph Meckel, Botho Strauss, Martin Walser y Fritz Zorn, todos ellos alemanes excepto el último, de nacionalidad suiza. La obra de Peter Weiss *Adiós a los padres* (1961) es considerada por muchos críticos como precursora del movimiento.

5 En 1996 se le acusó por primera vez de apoyar a Milosevic y los servios en la Guerra de los Balcanes, lo cual él ha desmentido.

de Handke comenzó a ser conocida. En esta obra, los actores se dirigen directamente al público llegando al improperio, con el fin de denunciar el teatro burgués y el consumo pasivo de la obra dramática, «weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden. Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden",[6] decía al respecto el dramaturgo austriaco (Cit. en: Hernández y Maldonado 2003, p. 265).

El espectáculo que aquí nos ocupa, *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción*, fue una producción del Centro Dramático Nacional, entonces dirigido por Ernesto Caballero, y del Teatre Lliure, presentada en la temporada 2011/2012. Los dos actos de que consta el TO se desarrollaron en 60 y 50 minutos, respectivamente, separados por un breve intermedio. En su afán por describir los personajes en su contexto, en esta obra, Handke retrata al empresario Hermann Quitt, personificación del capitalismo voraz y su efecto (auto)destructivo, quien propone a un grupo de colegas una estrategia común para adueñarse del mercado internacional consistente en la disminución de los salarios, la compra de materias primas o el lanzamiento al mercado de nuevos productos como equipo. La avaricia y la falta de escrúpulos de Quitt le llevará a estafar a sus colegas y a la autodestrucción.

Sabemos por la prensa que Pasqual descubrió esta obra en París en 1976 y que tuvo un impacto significativo sobre él (Ortega 2012):

> «Vi esta obra protagonizada por Gerard Depardieu en 1976 en París y me marcó, pero no me volví a acordar de ella hasta hace un año y medio, supongo que por las circunstancias. [...] Llegué a casa y fui directo al libro y, en cuanto visualicé al repertorio de actores, supe que tenía que montarla.»

Se trata, según el director de la obra, de «un largo poema hecho de palabras con apariencia de texto teatral», que pone en cuestión la narratividad en el teatro y que él mismo compara con la interpretación de una partitura del expresionista Schoenberg, en tanto que supone un enfrentamiento a sistemas desestructurados (Centro Dramático Nacional 2011, p. 17). Para Lluís Pasqual, el verdadero compromiso de Handke ha sido y es un compromiso con el lenguaje, un lenguaje que emplea para ofrecer la verdad sin adornos ni miramientos.

6 «[...] porque también el insulto es una forma de hablar con ustedes. A través del mismo podemos ser directos».

Análisis de las traducciones intersemiótica y postescénica

Para el análisis de las traducciones postescénica e intersemiótica de la obra objeto de nuestro trabajo hemos contado con los siguientes materiales:

1 El texto original de Peter Handke *Die Unvernünftigen sterben aus* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1973);
2 La traducción postescénica al castellano del texto de Handke, realizada por Pablo Martín a partir de la traducción postescénica en catalán que Lluis Pasqual, director del montaje, hizo, a su vez, a partir la traducción preescénica al catalán de Feliu Formosa;
3 La grabación de la representación de *Quitt. Els irresponsables són en vies d'extinció* que tuvo lugar en el Teatre Lliure y que se encuentra en el archivo de esta institución;
4 Los cuadernos pedagógicos que elabora el Centro de Documentación Teatral, en los que se recoge información relativa a la dirección, la escenografía, el vestuario y demás elementos que conformaron el espectáculo teatral.

Así pues, Feliu Formosa fue el encargado de elaborar una primera traducción preescénica del alemán al catalán. A partir de esta, Pasqual realizó una traducción postescénica que, asimismo, funcionaría como texto original en la fiel —a todos los niveles— traducción postescénica al castellano que posteriormente realizó Pablo Martín. Por lo que a la traducción intersemiótica respecta, en su traducción al catalán, Pasqual respetó el contenido de la traducción preescénica, pero prescindió de ciertos elementos formales que, según los cuadernos pedagógicos del Centro de Documentación Teatral, remitían en exceso al momento en que la obra se concibió, a saber, los años setenta. Estos cambios, como sucede en otros casos, se refieren sobre todo a elementos de escenografía, vestuario y *atrezzo*, es decir, al paratexto de la obra y no tanto a los diálogos de los personajes. No obstante, salvo el traje (primer acto) y la chaqueta deportiva (segundo acto) del protagonista, que bien podría vestir un empresario actual, el vestuario corresponde a la época en que el texto original fue concebido: pantalones de campana, chaquetas a cuadros, gafas de pasta, bigotes y peluquines recrean de forma fiel aquella época de crisis y cambios en Austria y España.

Por parte de la escenografía, a cargo de Paco Azorín, la atmósfera simbolista y onírica de la obra fue conservada, si bien solo parcialmente ante la dificultad de llegar al público actual (Centro Dramático Nacional 2012, p. 19), lo cual hizo al escenógrafo apostar por el minimalismo. Partiendo de dicho fundamento, el espacio escénico se desplazó del escenario a la platea del teatro Valle Inclán con el fin de aproximar la obra al espectador

y subsanar en la medida de lo posible la complejidad del texto. *Motu propio* se introdujo una serie de elementos que contribuyeran a la definición del protagonista, ególatra empresario millonario: dos mesas de billar —en las que los empresarios juegan durante la repartición de ganancias—, un saco de boxeo, un mueble bar, unas sillas y unas enormes letras inspiradas en las de Hollywood que rezaban «QUITT» en el primer acto; un piano de cola a la derecha (proscenio) y una «Q» a la izquierda (fondo) del escenario en el segundo acto. Asimismo, en determinados momentos del espectáculo, a través de una pantalla se fueron proyectando imágenes que buscaban, de un lado, ubicar al espectador en los años setenta —anuncios publicitarios de la época, canales de televisión, etc.— y, de otro, aludir al mundo empresarial —imágenes de cotizaciones de la bolsa—.

Más allá de estos cambios de tipo paratextual referidos a la traducción intersemiótica, en el terreno de lo lingüístico y con respecto a la traducción postescénica cabe aludir a la omisión de varias partes dialogadas, que no alteran la esencia de la obra, y que probablemente se realizaron en aras de una menor densidad textual y, consiguientemente, una mayor facilidad de comprensión. Estos cambios, sin embargo, tampoco distorsionan el estilo de Handke, por lo que la traducción postescénica de Lluís Pasqual puede considerarse una traducción fiel a los elementos fundamentales de la obra original.

Por lo que al título respecta, el de la obra original *(Die Unvernünftigen sterben aus)* pasa a ser sobretítulo de la traducción *(Las personas no razonables están en vías de extinción*; en catalán *Els irresponsables són en vies d'extinció)* y el traductor antepone el apellido del protagonista (Quitt) haciéndolo funcionar como título.

Tanto en el TO como en el TM, los diálogos son fluidos y el lenguaje natural, de acuerdo con la oralidad propia del género. Sí detectamos una mayor expresividad, según las diferencias habituales entre las ediciones de lectura y las destinadas a la representación. Dicha expresividad viene dada por el uso de interjecciones, palabras malsonantes y fórmulas propias del lenguaje hablado que se añadieron a la traducción postescénica con el fin de imprimir mayor coloquialidad y veracidad a las intervenciones de los personajes. Por cuestiones de espacio mostraremos únicamente unos pocos ejemplos de cada caso:

Ejemplo 1:

HANS: **Vielleicht** der Kleinaktionär?
HANS: **¡Ah!** ¿El Pequeño Accionista?[7]

Ejemplo 2:

KILB *stört:* Feuer!
KILB *intentando sembrar la confusión*: **¡Hostia**, fuego![8]

Ejemplo 3:

QUITT Reagier **doch** endlich.
QUITT Reacciona, **coño**.[9]

La dualidad existente relativa al tiempo —años setenta-actualidad— con la que el director juega aleja parcialmente la obra de la época en que fue concebida, si bien no podemos hablar de una traducción domesticadora en aras de acercar al público el texto, pues el objetivo de estas referencias a la actualidad parece ser evidenciar la validez del tema todavía hoy. No obstante, sí hemos observado una «voluntad localizadora» por parte de Pasqual, quien, ante las referencias a elementos culturales e históricos del ambiente austro-alemán, ha optado por su supresión o su adaptación a la nueva situación comunicativa:

Ejemplo 1:

Im Dritten Reich macht ich mein Freischwimmerzeugnis.
También tengo el diploma de natación libre.[10]

7 Pérdida semántica al traducir el adverbio «quizás» por la interjección «¡ah!». Se prescinde del valor semántico del adverbio —que expresa posibilidad— para imprimir expresividad mediante la interjección.

8 La mayor oralidad y expresividad de la traducción postescénica viene dada por la palabra malsonante «hostia», no recogida en el texto original alemán.

9 La partícula modal enfática «doch» se traduce por «coño», que también imprime una expresividad y una coloquialidad mayores.

10 La alusión al III Reich («Im Dritten Reich») del texto original alemán desaparece en la traducción postescénica.

Ejemplo 2:

Quitts Frau tritt auf, mit einer Illustrierten in der Hand.
FRAU: Österreichischer Dramatiker, gestorben, sieben Buchstaben?
QUITT: **Nestroy**.
FRAU: Nein.
QUITT: Waagrecht oder senkrecht?
FRAU: Waagrecht.
QUITT: **Raimund**.
FRAU: Ach ja.

Aparece la mujer de Quitt con una revista ilustrada en la mano.
LA MUJER: Escritor austriaco, muerto, de cinco letras.
QUITT: **Rilke**.
LA MUJER: No.
QUITT: ¿Horizontales o verticales?
LA MUJER: Horizontales.
QUITT: **Kafka**.
LA MUJER: ¡Sí, exacto![11]

Ejemplo 3:

HANS Ich [...] fühlte mich nicht als **Hans**, sondern als **Hanswurst** behandelt - bemerken Sie meine Freiheit, **ich mache schon Wortspiele!** -, schimpfte Sie bei mir einen Blutsauger, sah in Ihnen nicht den Menschen, sondern den Konzernherrn. So unfrei war ich also. Jetzt sehe ich immer, kaum daβ ich Sie mir vorstelle, die selbssichere Kurve, die Ihre Uhrkette in einem weiten Bogen über Ihren Bauch beschreibt, und bin schon gerührt.

HANS [...] y no me sentía tratado como un **servidor**, sino como un **bufón**, y en mi interior le veía como una sanguijuela, usted no era un ser humano, sino el propietario de una inmensa Corporación. ¡Tan poco libre me sentía! Ahora, en cuanto me viene a la cabeza su imagen, es su humanidad la que me llega y me conmueve.[12]

11 En el crucigrama que hace la mujer de Quitt, los escritores austriacos de siete letras que aparecen en el texto original alemán, Nestroy y Raimund, se cambian por los escritores praguenses de lengua alemana, Rilke y Kafka, sin duda más conocidos entre el público español. Se trata de una traducción domesticadora en la que se conserva la esencia cultural del texto original.

12 El traductor traduce por el sentido eliminando la alusión al juego de palabras que se hace en el TO con el nombre del personaje (Hans) y la figura cómica del teatro de repentización

En la comparación del texto original alemán y la traducción postescénica española observamos igualmente una tendencia a explicitar el sentido del texto en esta última, de forma que resulta más evidente para el espectador de la traducción postescénica que para el lector del texto original, que siempre tiene la posibilidad de releer algunos pasajes que haya podido no comprender en una primera lectura:

Ejemplo 1:

(*Hans tritt mit geballter Faust vor und halt sie Kilb vor das Gesicht,* ***zeigt mit der andern Hand hinaus***)

(*Hans avanza con el puño cerrado y lo acerca a la cara de Kilb, mientras con la otra mano señala la puerta.*)
HANS: **¡Largo de aquí!**[13]

Ejemplo 2:

QUITT *zeigt auf Kilb.*
QUITT: **¡Mira quién está aquí!** (*Quitt señala a Kilb.*)[14]

Ejemplo 3:

Was ist noch möglich? Was kann ich noch tun?

¿Hay algo que aún sea posible **en el mundo de los negocios**? ¿Hay algo que aún pueda hacer?[15]

Sin embargo, en algunos fragmentos de la obra, el texto que se añade y/u omite, produce variaciones de sentido, unas veces para adaptarlo al *atrezzo*:

en el ámbito alemán (Hanswurst).

13 En el siguiente caso, la explicitación viene dada por la acción que recoge la acotación del texto original, el movimiento que hace Hans con la mano para indicar a Kilb que salga. Se explicita con un «¡Largo de aquí!» del personaje.

14 La presencia de Kilb, expresada en la acotación, de nuevo se explicita con un «¡Mira quién está aquí!».

15 En el siguiente caso, en el texto original no se alude expresamente al mundo de los negocios, pues se sobreentiende por el contexto. En la traducción postescénica se ha optado por expresarlo de forma aún más clara.

PAULA *schaut weg*: Ja, mein Aufzug stört mich jetzt auch. Und es fällt mir nichts ein, was ich Ihnen sagen könnte. Aber ich möchte Ihnen etwas sagen. *Pause.* Es ist schön, **in der Dämmerung** zu sitzen.

PAULA: Siéntate. (*Quitt obedece. Pausa. Se miran. Paula aparta la vista.*) Sí, ahora mi personaje también me molesta, pero no se me ocurre qué te podría decir. Y algo tendría que decirte. (*Pausa.*) Es bonito estar sentados **en un billar**.[16]

Otras veces, los cambios se deben a juegos de palabras no reproducidos:

Ejemplo 1:

Das war unser **Feuer**, Pardon: **Fehler**.
Ese ha sido nuestro **fuego**, perdón, nuestro **error**.

Ejemplo 2:

KOERBER-KENT: Dann fiel er **tot** um.
QUITT *zerstreut*: Wieso fiel das Brot um?
KOERBER-KENT: Er fiel tot um, sagte ich. *Mit Angst*. Auch Sie fürchten sich davor![17]

KOERBER-KENT Después cayó **muerto**.
QUITT, *distraído*: **¿Cómo?**
KOERBER-KENT: Digo que cayó muerto. (*Con miedo.*) ¡También a usted le ha dado miedo![18]

Una vez analizadas las traducciones intersemiótica y postescénica, por lo que a la recepción de la obra *Quitt* en España se refiere, podemos afirmar que en los procesos de traducción intersemiótica y postescénica, los textos sí se

16 En el siguiente ejemplo, «in der Dämmerung» significa «al atardecer» y no «en un billar».

17 Con «Ese ha sido nuestro *hervor*, perdón, nuestro *error*», se conservaría el parecido entre ambos términos (tanto el carácter «fogoso» del término como su parecido formal) y quedaría justificado el *lapsus linguae* de Lutz por tratarse de palabras similares.

18 En el TO, «tot» (muerto) y «Brot» (pan) riman; en el TM, el juego de palabras se pierde y se traduce simplemente por un «¿Cómo?». No es el único caso en el que la traducción no recupera el juego de palabras. En el siguiente caso, el original utiliza dos palabras bastante parecidas, «Feuer» (fuego) y «Fehler» (error), lo que hace más comprensible el *lapsus linguae* de Lutz. La traducción francesa intenta reproducirlo usando «Feu» y «Faute». En castellano, se emplean las palabras «fuego» y «error», a pesar de no compartir parecido formal.

han visto alterados de forma evidente en el plano lingüístico y extratextual. Más allá del mayor grado de expresividad y oralidad detectados, propio de los textos escénicos, hemos observado un acercamiento de la obra al lector explícito mediante técnicas de corte domesticador, sin que esto suponga un alejamiento significativo del lector implícito. De hecho, el ambiente de la época se mantiene, si bien, en el caso de *Quitt*, el director juega con la dualidad temporal: las referencias a elementos actuales en la escenografía, el vestuario y la música refuerzan, decíamos, el valor de denuncia de la obra en la actualidad. Cabe señalar en este contexto que la libertad relativa a escenografía, vestuario y música resulta especialmente común en los montajes teatrales de los últimos años.

Conclusiones

Ante las distintas manifestaciones de la traducción teatral expuestas en el presente trabajo, más allá de la inclusión de cada una de ellas en los estudios de traducción teatral en aras de una mayor exhaustividad, consideramos necesario atender a su naturaleza y a las eventuales divergencias en la recepción de los productos teatrales derivados de cada una de ellas, y la correspondiente configuración de imágenes.

En el presente trabajo hemos comparado el texto original alemán de la obra *Die Unvernünftigen sterben aus* con las traducciones intersemiótica y postescénica con el fin de mostrar que se dieron una serie de alteraciones de los elementos textuales y sobre todo paratextuales. Debemos atender también a estos últimos a la hora de estudiar la recepción de un determinado espectáculo, pues lejos de constituir una decoración arbitraria, un «suplemento de vida accidental» o una «colección de imágenes para ponerles un rostro a los personajes o para hacer más vistoso un libro», la puesta en escena es «una vía de comprensión, una parte integrante de la historia de la pieza y de su sentido» (Charvet 2005, p. 3. Cit. en Pavis 2015, p. 19).

Sin embargo, hemos observado asimismo que los cambios registrados en el plano lingüístico en el caso de la traducción postescénica, y en el plano paratextual en el caso de la traducción intersemiótica, no afectaron en este caso al producto final de forma significativa, ni a la correspondiente configuración de imágenes. De dichas modificaciones pueden ser responsables en el plano lingüístico sobre todo el director, el ayudante de dirección e incluso los actores, que pueden proponer ciertos cambios de las formulaciones con el fin de dotar su interpretación de mayor credibilidad. En el terreno extralingüístico, serían agentes causantes de los cambios el director, el iluminador, el escenógrafo, el responsable de vestuario y de

maquillaje… En definitiva, se trata de todos los agentes que intervienen en el proceso de escenificación de un texto teatral.

En estos casos, sobre todo el director —responsable último de absolutamente todas las decisiones que se toman durante el proceso— se convierte en cotraductor —junto con el traductor propiamente dicho— que modifica el texto original y/o la traducción preescénica con estrategias de adición y supresión para adaptarlos o versionarlos de manera que se ajusten mejor a su idea de la puesta en escena. Sabemos que en las distintas manifestaciones artísticas se producen cambios con rapidez, también con motivo de posibles cambios en la actitud del público y en su capacidad de identificar los diferentes signos dramáticos, y su, quizás, cada vez menor grado de concentración, para lo cual debe el director habilitar el texto en busca de un mejor funcionamiento del mismo en el espectador. Todo esto provoca que obras relativamente recientes enseguida puedan resultar un poco anticuadas, repetitivas o demasiado explícitas. Por otra parte, como responsable máximo del espectáculo, el director considera necesario ejecutar cambios para que el texto, que el autor original —y en su caso, el traductor— en principio sólo concibe en su mente, funcione sobre el escenario.

Ciertamente, son cosas bien distintas el imaginar unos diálogos y movimientos desde la mesa de trabajo y el escucharlos en directo y acompañados por una elocuente parte visual y física. El texto teatral es, pues, al mismo tiempo un soporte intermediario —destinado a ser interpretado, como una partitura— y una obra literaria que pretende ser conclusa.

Referencias bibliográficas

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL, *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción. Cuaderno pedagógico* n.º 25. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2012.

EZPELETA PIORNO, Pilar. *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinar desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra, 2007.

HERNÁNDEZ, isabelIsabel; Maldonado, Manuel. *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días.* Madrid: Alianza, 2003.

ORTEGA, Patricia. (2012) «Una profecía hecha teatro», *El País*, 9 de marzo de 2012. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2012/03/09/madrid/1331281896_692066.html.

PAVIS, Patrice. *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas.* Murcia: Editum, 2015.