

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL TEATRO ITALIANO
EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA (1975-2000)

Eva Muñoz Raya
Universidad de Granada

1. Introducción

El objeto fundamental de nuestro estudio, como se ha podido intuir por el título, lo constituye el teatro italiano y sus distintas modalidades de traslación —traducción, adaptación o versión— al español. Ante la imposibilidad de ser exhaustivo, la selección del corpus, se ha basado en criterios de disponibilidad y heterogeneidad para así poder ofrecer una muestra lo más representativa posible en el último cuarto del siglo XX. Además, y aunque no se trata de un periodo muy lejano, sí es lo suficiente como para que el estudio ofrezca algunas conclusiones fehacientes.

La elección de este periodo se justifica porque España comienza su andadura democrática, lo cual no solo tiene relevancia desde el punto de vista político, sino que su incidencia, obviamente, se extiende a todos los ámbitos, y muy especialmente a la actividad literaria y editorial. En primer lugar, la completa desaparición de la censura, el cambio de intereses y gustos del público, mayores presupuestos para cultura de los gobiernos socialistas y la consiguiente política de subvenciones fueron algunos de los motivos más destacados para el cambio en nuestro país. En ese contexto, el panorama teatral español, a grandes rasgos, ofrecía variedad: un teatro comercial dirigido a un público burgués, un teatro público surgido al amparo de las instituciones oficiales que se iban creando,¹ un teatro nuevo independiente (encarnado en grupos como *Els Comedians*, *Els Joglars* o *La Cuadra*) o un teatro denominado alternativo, minoritario, que se desarrollaba en pequeñas salas, al margen del teatro comercial. Esas eran las posi-

¹ Recordemos que en 1978 se crea el Centro Dramático Nacional y más tarde el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

bilidades que brindaba nuestra escena, pero ¿cuál era el papel del teatro extranjero en ese marco?

Para percibir la importancia y evolución del fenómeno teatral y, sobre todo, de su traducción en nuestro país, vamos a empezar por dar un dato indicativo. Durante la primera semana completa del periodo elegido (del 6 al 12 de enero de 1975), solo en los escenarios de Madrid, según la cartelera del periódico “ABC”, se representaban una decena de obras de autores extranjeros: *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brech; *La más hermosa niña del mundo* de Peter Nichols; *Los peces rojos* de Jean Anouilh; *Diseño para mi vida* de Noel Coward; *Ellos las prefieren un poquito locas* de Harry Caine; *De repente, el último verano* de Tennessee Williams; *Tal como son* de Chejov; *No te pases de la raya, cariño* de Marc Camoletti; *Qué absurda es la gente absurda* de Alan Ayckbourn; y *¡Chao, don Antonio Barracano!* de Eduardo De Filippo; es decir, más de la mitad de las obras que estaban en cartel eran extranjeras. Si consultamos el mismo periódico, y contando ya con competidores consolidados como el cine y la televisión, la cartelera teatral en la última semana de 2000 (del 25 al 31 de diciembre) nos ofrece títulos como: *La fiebre del heno* de Coward, *Escenas de matrimonio* de Ingmar Bergman, *Cuento de Navidad* de Charles Dickens; *Salomé, la hija de Herodías* de Oscar Wilde; *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. La presencia del teatro extranjero se ha reducido prácticamente a la mitad con respecto a la que hallábamos al inicio del periodo, pero todavía con algún peso a pesar de cierta caída de la actividad teatral en general (también nacional) y de los competidores directos que mencionábamos.

Pues bien, queda patente que contamos con una nutrida presencia del teatro extranjero en nuestro país, sobre todo en la primera década del ciclo estudiado, y en este panorama ¿cuál es la posición del teatro italiano en esas primeras décadas democráticas? Si hacemos un poco de memoria, desde una perspectiva histórica, hubo etapas en las que la escena italiana llegó a gozar de cierto protagonismo. Por ejemplo, con el cambio de tendencia que se produce a finales del siglo XIX y principios del XX, la influencia de la escena francesa va cediendo su lugar a favor de la italiana. Como consecuencia de ello lo mejor del teatro italiano desfiló por

los escenarios españoles como nunca antes se había visto (al menos desde el siglo XVI). Las mejores compañías como la de Eleonora Duse, la de Novelli, Vitalini o Zocconi, entre otras, realizan sus giras por todo el territorio nacional.

Si hiciéramos un corte longitudinal en la historia de la literatura dramática italiana se apreciaría con facilidad que en el mundo del teatro sobresalen, fundamentalmente, tres exponentes: *La Commedia dell'arte*, la Ópera lírica y Pirandello. También se podría destacar a Goldoni, aunque es contemplado, por parte de la crítica, como un testigo singular de la *Commedia dell'arte*. El teatro italiano en el contexto histórico general es considerado como una “fértil desobediencia”, una anomalía recurrente (TAVIANI 2010) que está presente en todas las épocas y periodos. Y ello ocurre de forma sobresaliente en la literatura dramática italiana del siglo XX, una de las más fructíferas de la historia, en la cual el autor ya no es la figura más relevante, sino la de los hombres-teatro (como Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo, Dario Fo e incluso el propio Luigi Pirandello), lo que constituye un nuevo canon que se sustenta en actores-autores (TAVIANI 2010: 13). Y volviendo al interrogante que nos hacíamos, ¿cuánto de este teatro se puede encontrar en la España democrática entre 1975 y 2000?. Para dar una respuesta más o menos completa, y desde una perspectiva nítida, no solo habrá que centrar nuestra observación en el estudio de la dramaturgia traducida, sino también en el recorrido de la misma como espectáculo.

1.1. El texto teatral ¿traducción o adaptación?

Desde que Holmes (1972) dibuja el "mapa" de aquella disciplina que denominó Estudios de Traducción la organiza en tres ramas: la teórica, que explica y predice los fenómenos de traducción; la descriptiva, en la cual podemos delimitar un enfoque orientado hacia la función, hacia el proceso y, por último, el producto; y la aplicada, que se ocupa de la elaboración de materiales y herramientas que faciliten la labor de traducir o las actividades relacionadas con ella. La perspectiva metodológica de nuestro análisis se circunscribe en el segundo enfoque, es decir, el descriptivo. Somos conscientes de que sería más adecuado, si se quiere huir de la superficialidad, considerar esas tres orienta-

ciones de la rama descriptiva de forma autónoma. Sin embargo, nuestro trabajo atenderá aspectos relacionados sobre todo con la traducción como producto, su descripción, pero también, aunque en menor medida, de algunos rasgos de los otros enfoques mencionados. Además, como apoyo teórico, partimos de la base de que

la posición [...] de una traducción dentro de la cultura receptora [...] debería considerarse como factor que condiciona bastante la configuración misma del producto, en cuanto a modelos subyacentes, representación lingüística, o ambos. Después de todo, las traducciones surgen siempre en un determinado ambiente cultural y se diseñan para responder a ciertas necesidades, y/o ocupar ciertos ‘espacios’ en dicha cultura (TOURY 2004: 48).

Por tanto, un enfoque descriptivo propicia el establecimiento del lugar que ocupa la traducción entre los dos polos opuestos de ‘adecuación’ al original y ‘aceptabilidad’ en el marco de llegada (TOURY 2004: 27).

Por otro lado, no podemos ignorar que el corpus que analizaremos, el teatro, presenta propiedades específicas. Traducir teatro implica ser consciente de la multiplicidad de códigos dentro y alrededor del texto escrito (BASSNETT 1985: 101), y por ello cualquier intención de demostrar un correcto modo de traducir no tiene sentido: traducir no conforma una operación matemática exacta. Los rasgos que diferencian el texto teatral de otros (como la novela o la poesía) son tanto su estructura como sus niveles de lengua. En consecuencia, se trata de un producto literario en el cual la acción prima sobre la descripción y el diálogo sobre la narración (MERINO 1994: 18). El teatro está dotado de una dualidad clara: una dimensión literaria en relación dialéctica con la representación, ya que el texto en el teatro es solo un elemento más de la representación. Por consiguiente, una relación ontológica entre drama-teatro se basa en “la que mantiene el texto dramático, en tanto que literario, con todas sus posibles lecturas; y, en tanto que ‘partitura teatral’, con todas sus posibles representaciones” (EZPELETA 2007: 367). Y olvidar esa relación en el momento de la traducción o la adaptación, quizá, sea el mayor error que se pueda cometer. En palabras de U. Eco (2013), traducir es un proceso de “negoziazione” que, en el caso del teatro, afecta a

cuatro planos: cultural, teatral, textual y lingüístico, y el traductor se establecería en un punto intermedio entre la cultura origen y la cultura meta. Compartimos, aunque solo en parte, la opinión de que el tipo de texto es el factor primario en la elección del método de traducción por parte del traductor (REISS 1983). Más bien nos decantamos por privilegiar la primacía del objetivo propuesto en el encargo de traducción (HURTADO 2001). Por método entendemos, al igual que Hurtado Albir, una decisión global que obviamente afectará tanto al proceso como al resultado final. Difícil será en muchos casos conocer la finalidad enunciada en el posible encargo recibido por los traductores de teatro italiano, si no contamos con elementos paratextuales que lo pongan de manifiesto. Sin embargo, sí podremos observar el resultado —el producto— y deslindar las técnicas y estrategias por las que se han decantado (HURTADO 2001) y, por consiguiente, emprender el camino inverso hasta llegar al método, o métodos, utilizados. En definitiva, los textos dramáticos traducidos y el trasvase de la página original a la página traducida o a la página escénica; dicho de otro modo, perseguir una finalidad de lectura o de representación conforma ya un modelo de traducción (MERINO 1994: 28).

Según Ezpeleta, las preocupaciones en el campo de la traducción teatral, en los últimos años, se centran tanto en “la necesidad de delimitar y definir claramente qué entendemos por teatro y drama” como en la inclinación por “perfilar adecuadamente el papel y la responsabilidad del traductor, ya sea respecto del texto dramático de partida, ya sea del texto meta” (2007: 159-160). En una entrevista a Carlos Gumpert, traductor habitual de literatura italiana en las últimas décadas, este hablaba de que “la poesía y el teatro son desde luego, más difíciles de traducir, o al menos presentan dificultades propias, y sufren más para encontrar su público” (TEJERO & PÉREZ 2014: 130). Quizá sea por ello que los textos teatrales tienen una menor presencia en el panorama editorial principalmente privado.

No queremos cerrar este apartado sin apuntar otro problema clave. Al igual que en otros sectores de los Estudios de Traducción, aquí también se da cierta indeterminación terminológica. Acabamos de ver cómo la traducción teatral lleva aparejada toda

una serie de exigencias que no se dan en otro tipo de textos literarios, por lo que el traductor, a veces, toma decisiones susceptibles de ser criticadas por su “infidelidad” con respecto al texto original. Como consecuencia, según V. Dixon, se prefiere en ocasiones utilizar los términos de ‘versión’ o ‘adaptación’ para, así, salir al paso de los ataques más ortodoxos sin que ello suponga avergonzarse de su producto (en BRAGA 2011: 65). Otra opción, según M. Mateo, se debe a que estos términos serían “mejor vistos” en el mundo del teatro, acostumbrado como está a equiparar “traducción” con un texto poco natural, no apto para ponerlo en boca de los actores (en BRAGA 2011: 65). Es cuanto menos complicado hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por ‘traducción’, ‘versión’, ‘adaptación’ o ‘adaptación libre’ (con destinatarios meta totalmente distintos) si en la mayoría de las ocasiones se utilizan como sinónimos, o con diferencias poco nítidas, tanto en los anuncios y programas de las representaciones teatrales como en las publicaciones. Además, habría que considerar otros términos, también en uso, que vienen a enredar aún más la selva terminológica en la que nos movemos, como ‘recreación’ o ‘reescritura’,² entre otros, cuyo significado varía según quien los utilice y sobre los que no existe un modelo prefijado.

Enrique Llovet (uno de nuestros traductores) entiende por ‘adaptación’ o ‘versión’ (utiliza los dos términos con el mismo significado), un proceso de reescritura del original que acomete

Ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada, normalmente con el propósito de hacerla inteligible —si procede de otro género—, aceptable —si una presión cualquiera entorpece la representación integral— o, sencillamente, mejorada y

² Es el caso de Fermín Cabal y su *Sopa de Mijo para cenar* (1979), ‘reescritura’ de la obra de Dario Fo *No se paga, no se paga*. Esta obra se representó en la Sala Villarroel de Barcelona y en la Sala Cadarso de Madrid, locales míticos para el desarrollo del teatro independiente; espacios estables dedicados a la programación de espectáculos de grupos, cooperativas de actores u otros colectivos que, además de patearse la geografía del país para encontrar un público perdido para el teatro, estaban comprometidos con el proyecto democrático. En la Sala Cadarso también verá la luz *Muerte accidental de un anarquista* (25 de febrero de 1978). Como autor de teatro, Fermín Cabal fue miembro de grupos de teatro independiente (Los Goliardos o Tábano) y sus obras, de carácter costumbrista, siempre se acompañaron de sátira política.

ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas (en BRAGA 2011: 65-66).

Es decir, una operación a medio camino entre el teatro pensado para su posterior representación y el que solo forma parte del canon literario como texto escrito. Merino (1994: 25-26) concibe la adaptación como un proceso de adecuación lingüística y cultural —no exclusivo de la literatura dramática— a un determinado país o época, aunque no la considera un tipo de traducción, sino más bien una parte de ese proceso. Reserva, pues, el término “versión”, al igual que Santoyo, para el texto escrito que se destina principalmente a un medio determinado. Por su parte, Hurtado Albir (2001: 68) irá un paso más allá al afirmar que

existen (...) algunos textos (por ejemplo, una comedia urbana de crítica social, anclada en el punto de partida) cuya única solución traductora, para no perder funcionalidad, sería la adaptación de todo el texto al medio de llegada.

Este es un factor que nos parece clave: la funcionalidad, o sea, la finalidad de la obra original según su autor y que se transmite en el texto meta. Nosotros entenderemos por ‘adaptación’ la naturalización del texto en la cultura meta para lograr un efecto equivalente; y ‘versión’ cuando se traduce para un medio determinado, en este caso la escena.

Y por último, apuntar que este déficit se podría explicar por la dificultad de acceso a los textos (muchos de ellos no se publican y permanecen exclusivamente en el ámbito de la compañía teatral), el escaso o nulo interés de las editoriales ante este género textual que se proyecta más allá de la escritura: la oralidad, la gestualidad, la inmediatez (LAFARGA 1998: 101); cuestiones nada nimias en el campo de la traducción teatral o dramática.

Para finalizar, podemos afirmar que el panorama que se aprecia en el último cuarto del siglo pasado es muy dispar: versiones, adaptaciones, traducciones libres, otras con una orientación didáctica y, por último y muy presentes, las llamadas traducciones filológicas nacidas, casi siempre, en o desde el ámbito universitario.

2. El teatro italiano en los primeros 25 años de democracia. Algunos testimonios

Una ojeada a las programaciones de los teatros de las principales ciudades españolas para darse cuenta, en primer lugar, de sonoras ausencias. No aparecen autores como Giovaninetti, Malaparte, Callegari, Bompiani, Candoni, Bonacci entre otros a los que habíamos visto años atrás. Desaparece el teatro de matriz católica que tanto éxito había cosechado en la etapa franquista (MUÑOZ 2012): Betti, que vio la traducción de todas sus obras teatrales publicadas en un volumen, ahora es un eco que solo sirve como referencia para algunos episodios sociales o culturales;³ y Fabbri (MUÑOZ 2015) con cuatro obras traducidas y varias versiones de sus dramas con gran éxito, solo protagoniza en la prensa noticias biográficas.⁴ Escasa es también la presencia de grandes figuras: con una traducción encontramos a D’Annunzio⁵ y Alfieri,⁶ con varias a Pietro Aretino.⁷ Poco a poco el mundo editorial privado se va sumando a otras iniciativas públicas y empieza a acoger obras de teatro; casi siempre se trata de traducciones dramáticas para ser leídas, traducciones filológicas realizadas con rigor y anotadas.

³ La obra de Betti, *Corrupción en el Palacio de Justicia*, sirve de acicate para las críticas a las corruptelas en el aparato judicial, a finales de la década de los noventa, en varios artículos de Capmany y Martín Descalzo para el diario “ABC”. En cuanto a las representaciones, solo contamos con la puesta en escena de *Delito en la Isla de las Cabras* en el Teatro Capitol de Benidorm, dentro de la Semana de Teatro (3 de junio de 1975), y su estreno en televisión dentro del espacio Estudio 1 (9 de marzo de 1980).

⁴ Como excepciones encontramos la adaptación para la televisión del drama *Inquisición* de Alberto González Vergel (1982); y la adaptación muy libre de *La mentirosa* (1990). La prensa española solo menciona sus colaboraciones en guiones cinematográficos.

⁵ *La hija de Iorio*. (1998). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

⁶ *Mirra*. (1991). Madrid: Cátedra [Manuel Cabanyes (tr.), Cristina Barbolani, (ed. lit.)].

⁷ *La cortesana; Coloquio de Damas*. (1977). Madrid: Editorial EDAF, S.L. [Aldo Berti (tr.)]. *La comedia del herrador*. (1978). Madrid: Ediciones Akal [Joaquín López Barbadillo (tr.)]. *La Comedia de la corte; El caballero*. (1989). Barcelona: Espasa Libros, S. L. *Las seis jornadas; La cortesana*. (2000). Madrid: Cátedra [Cesáreo Calvo Rigual (tr.) y Ana Giordano (ed. lit)].

Pero no ocurre así con muchos de los exponentes del teatro italiano presentes durante la dictadura. Un autor que continúa de forma visible, si bien no con la misma fuerza, es Aldo De Benedetti; otros aumentan su presencia como es el caso de Eduardo De Filippo o Dario Fo. Con respecto a De Benedetti, el dramaturgo romano fue uno de los autores más traducidos y representados en la época franquista (solo superado por Goldoni y Pirandello), y ello se debió principalmente a que: “es uno de los mayores representantes de este teatro ameno en Italia y que ha dado la vuelta al mundo desde los años treinta hasta finales de los cincuenta” (MARTÍN CLAVIJO 2011: 27). Su teatro de entretenimiento, de comicidad inteligente, muy del gusto del público burgués, no tuvo problemas con la censura del régimen y continuó con el favor de su público en democracia. Gozaron de gran éxito sus comedias: *Mátame..., cariño mío* o *No matarás al marido de tu prójima* (1977),⁸ *La amante de su señoría* (1985), *Dos docenas de rosas rojas* (1997),⁹ todas traducidas por Aldo Lozano Borroy (dramaturgo y traductor de prácticamente toda la obra de De Benedetti). No hemos podido examinar estas ‘adaptaciones’, como las calificaba el propio traductor,¹⁰ pero es obvio suponer que se trata de versiones orientadas fundamentalmente a la representación. Martínez Tomás dice de la versión presentada en el Teatro Romea de Barcelona de *No matarás al marido de tu prójima*: “traducida con un fino sentido de la expresión escénica [...] la obra queda muy funcional, muy viva, muy efervescente” (1978: 54). Comprobamos que Borroy le ha dado prioridad a la funcionalidad de la obra para recrear el mismo efecto en el lector meta. En el caso del gran éxito de *La amante de su señoría*, representado en el Marquina, la adaptación se caracteriza por su aceptabilidad en la cultura meta, pero

⁸ Con el primer título se estrenó en el Teatro Martín de Madrid (14 de marzo de 1977) y posteriormente apareció como *No matarás al marido de tu prójima* en el Álvarez Quintero de Sevilla (23 de mayo de 1977); ambas eran una versión de Lozano Borroy y estuvieron bajo la dirección de Pascual Serrador; no se sabe muy bien a qué obedece ese cambio.

⁹ Se trata de la adaptación realizada por Borroy en 1958 y que llegaría a las mil representaciones.

¹⁰ Nos lo cuenta en una entrevista que le realizó Alfonso Zapater para el Heraldo de Aragón en 1968 (<<http://blogs.heraldo.es/tinta/?p=2445>> [consultada el 20 de mayo de 2015].

sin llegar a convertirse en una adaptación libre. A una trama insustancial se le añaden los toques actualizadores oportunos: la identificación de algunos personajes con políticos de la época o las críticas que se derrochan tanto a partidos de derechas como, y sobre todo, a los de izquierdas (LÓPEZ SANCHO 1985: 84). El teatro de evasión entra en decadencia, ante los nuevos retos que plantea este género, a finales de la dictadura franquista, sin embargo, en este caso, y gracias al empeño de su traductor —y amigo personal del dramaturgo italiano—, el teatro de De Benedetti no desaparece totalmente de los escena española, cobijado dentro de ese teatro comercial de tinte burgués.

2.1. El caso de los clásicos. Goldoni y Pirandello

Entre 1975 y 2000 el teatro italiano que se traduce o se adapta en nuestro país, vuelve a ceder el protagonismo a las grandes figuras, a los clásicos Carlo Goldoni y Luigi Pirandello. Respecto al primero, y a pesar de ser uno de los dramaturgos más prolíficos (216 textos escénicos), han visto la luz en español una veintena de obras, que se han estrenado y reestrenado en muchas ocasiones y, prácticamente, por toda la geografía española. Siempre se ha apuntado que Goldoni transita entre el documentalismo y la fantasía, es decir, costumbres cotidianas y juegos escénicos son los dos polos entre los que camina su obra (HORMIGÓN 1993a: 16) y quizá sean los causantes de su éxito en todas las épocas. Baste citar solo un ejemplo, el de *La posadera* o *Mirandolina*, una de las más traducidas y representadas.¹¹

Con motivo de la celebración del bicentenario de la muerte de Goldoni, su teatro se ve contagiado por una fiebre traductora, volcada principalmente hacia aquellas obras que presentan un perfil del dramaturgo veneciano como reformador del teatro y como agudo observador de su entorno del que extrajo tanto sus argumentos como su lenguaje (HORMIGÓN 1993b: 17). Por consiguiente, si algo destaca en su escritura escénica es su capacidad

¹¹ A las cinco ya existentes, en el periodo analizado se publican tres más: Gómez de Ortuño (1976), Carrera (1985) y Hernández (1991); además de varias versiones para los escenarios como la de Hormigón (1985) y otra de Ernesto Caballero, que tuvo un gran éxito, estrenada en el Teatro de Bellas Artes de Madrid (14 de diciembre de 1995).

para captar el habla de las distintas capas sociales (nobles, burgueses, criados...), pero también

se posesiona de las formas coloquiales, amorosas, del juego o el ocio, de los usos sociales y cortesés, de las diversiones populares y festivas, etc. El resultado es un idioma de una extraordinaria riqueza, colorido y musicalidad en el que se conjugan el italiano con las formas dialectales, preferentemente venecianas pero también de otros lugares (HORMIGÓN 1993b: 19).

Esta será la realidad a la que el traductor de Goldoni deberá enfrentarse.

Dentro de la clasificación que propusimos en el apartado anterior con respecto al tipo de traducción, pertenece al grupo de las traducciones, con un enfoque didáctico, la edición bilingüe de *La posadera* de Gómez Ortuño,¹² una traducción que acerca al lector meta al texto original, que intenta guiarlo por la realidad socio-cultural que refleja y por la alambicada estructura lingüística del texto goldoniano. La traductora no aporta reflexión alguna sobre su trabajo, así que no contamos con referencias explícitas de su intencionalidad ante su método de traducción, así que solo nos queda observar el producto para arrojar luz sobre sus técnicas y estrategias en el proceso de trasvase. El único testimonio paratextual que se incluye (además de una profusa introducción sobre la vida y el teatro de Goldoni) versa sobre el contenido numismático, no solo de esta obra en concreto, sino de todo el teatro goldoniano (las monedas conforman una categoría de referencias culturales que plantea gran dificultad de traducción). En el plano lingüístico, la traductora como intermediaria plasma un doble diálogo con dos diferentes manifestaciones discursivas: un diálogo traductor-autor, dentro del texto traducido, y otro traductor-lector mediante las llamadas notas del traductor (en las que adopta el ‘yo’ enunciativo). El trabajo de Gómez Ortuño se ve salpicado por un amplio aparato de notas de carácter fundamentalmente lingüístico (tanto en el plano morfosintáctico como semántico), aunque también encontramos notas de carácter socio-cultural o erudito (MUÑOZ &

¹² Barcelona: Bosch, 1976.

CARLUCCI 1996: 131).¹³ Si bien es cierto que nuestra opinión no es muy favorable a la incorporación de estas notas, debido a las interferencias que ocasionan entre los dos planos dialógicos (traductor-autor y traductor-lector) y que, en no pocas ocasiones se convierten en innecesarias, ya que más que ayudar en la comprensión del texto terminan por entorpecerla al crear cierta distorsión en la relación con el lector meta, también lo es que, dadas las especificidades del tipo de traducción, existe una motivación justificada de su presencia. En algunos casos como con los nombres propios de los personajes, la traductora, que opta por traducir los nombres convencionales, renuncia a incorporar la intencionalidad del dramaturgo italiano en los nombres expresivos, es decir, aquellos con mayor carga semántica en el texto (FRANCO AIXELÁ 2000), y traslada al diálogo traductor-lector la explicación de su utilización por parte de Goldoni (este es el ejemplo del conde de Albafiorita).

Algunos de estos recursos los podemos encontrar en el método que emplean las traducciones denominadas filológicas, testimonios que nos llegan casi siempre del ámbito universitario: Manuel Carrera con *La posadera*, *Los afanes del veraneo*, *El abanico*,¹⁴ María Hernández con *La posadera* (1991)¹⁵ y Ángel Chiclana con *El teatro cómico* (1993)¹⁶, una obra programática dentro del teatro goldoniano. En el primer caso, Carrera se plantea, al igual que ocurría en el siglo XVIII, la necesidad de traducir y de adaptar el texto a la cultura meta, intentando recuperar las dos dimensiones del texto teatral: la literaria y la de espectáculo (en PAGÁN 1997: 215). Antes de entrar en el análisis de esta traducción, hay que manifestar que el material tiene una disposición práctica y didáctica por lo que podríamos haberla incluido en el grupo anterior. En esta edición, como novedad en el aparato de notas, encontramos una tipología más extensa a la ya mencionada en la traducción didáctica de Gómez Ortuño; nos referimos a las notas de tipo literario (por ejemplo, la explicación del brindis de Miran-

¹³ Es obvio que si el lector meta no está familiarizado con el género teatral, ni con la época en la que escribe el dramaturgo veneciano, no será capaz de comprender los ambientes que se recrean en el texto.

¹⁴ Madrid: Cátedra, 1985.

¹⁵ Barcelona: Planeta, 1991.

¹⁶ Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1993.

dolina y el caballero o la alusión a la poética de Petrarca); así como otras dedicadas a la cuestión del tratamiento entre los personajes, aspecto que posee una marca cultural muy fuerte y por lo tanto puede ser un elemento de opacidad para el lector meta.

En el segundo caso, la traducción de María Hernández, no contamos tampoco con una nota introductoria en la cual se especificara el modelo, técnicas y estrategias; en cambio, sí se ofrece un estudio introductorio de gran calado filológico en el que prima el estudio del contexto, la poética y el texto teatral, un análisis escrupulosamente riguroso. Y en cuanto al tercer caso, el traductor sí ha dado algunas explicaciones sobre sus decisiones traductológicas, aunque no dentro de la edición, sino en varios artículos publicados. Chiclana nos ilustra con los problemas hallados, empezando por el propio título de la obra que, en cierto modo, le fue impuesto por el coordinador del bicentenario Juan Antonio Hormigón, hecho que el traductor justificaría adelantado la tipología de lector meta al que iban dirigidos los dramas publicados dentro del bicentenario de la muerte de Goldoni (un elemento fundamental en la formulación de todo encargo de traducción):

se están publicando traducciones de la obra de Goldoni dirigidas, sobre todo, a conocedores de dicha obra, con lo cual mantener la proximidad textual entre el título original italiano y el de mi traducción cumplía perfectamente la intención de la publicación (Chiclana, 1995: 400).

Asimismo el traductor aborda la problemática de la traducción de las variedades lingüísticas, centrándose en los casos de las cuatro “máscaras” de la *Commedia dell'arte*: Pantalone, Dottore, Brighella y Arlecchino (si bien en la obra se presentan como comediantes de profesión), y la traducción de lo que estos personajes-máscaras significan, porque

lo que parece natural y fácil en una representación italiana, ofrece dificultades en una representación o traducción española. Porque estos personajes tan íntimos, tan familiares, tan conocidos para el público italiano, son, para un público español, exóticos, extraños y, como hemos dicho, pueden parecer ridículos (1995: 402).

Estas máscaras están marcadas, además de por su vestimenta, por su lugar de origen, y por lo tanto por su lengua o su dialecto, una marca descriptiva de una manera de ser, y no de un rasgo de comicidad. En este sentido, el traductor es partidario de sustituir la variación diatópica del texto origen por una variación diafásica o diastrática en el texto meta, y añade:

Hay que dar sus parlamentos en correcto castellano y marcar, en todo caso, las diferencias con los otros personajes por medio de un determinado registro lingüístico, o nivel lingüístico, no por una pronunciación andaluza o gallega (Chiclana, 1995: 403).

Además, y respecto a la traducción de los nombres de estas “máscaras”, el traductor explica que no los ha traducido porque: en el caso de Arlecchino y Pantaleone, la españolización de sus nombres ha terminado por deslexicalizarlos; en el caso de Brighella, porque es un gran desconocido para el público español; y en el último caso, Dottore, en el contexto socio-cultural de la época de Goldoni, se trataba de un jurista y no un médico como se podría indicar con el término Doctor. Se mantiene así la dimensión prototípica de estos personajes (1995: 402). Se potencia de este modo la naturaleza del texto teatral como algo vivo que puede interpretarse con criterios distintos, sin olvidar su conversión última en espectáculo escénico. Estos ejemplos nos permiten comprender el sentido particular de las tres ediciones: los criterios filológicos al servicio de la naturaleza teatral de los textos (PAGÁN 1997: 216).

El Centro Andaluz de Teatro preparó, en 1994, la representación en Sevilla de la obra *La familia del anticuario*. Para este montaje el profesor Ángel Chiclana realizó la traducción que serviría como base a la versión del director Juan Carlos Sánchez. El programa, que se publicó, incluía cuatro breves artículos sobre el autor, el texto, la traducción y el espectáculo. Se explicaba el planteamiento empleado en el montaje: se partió de una traducción filológica para redactar una versión española de la comedia goldoniana (lo que Jakobson denominaría una traducción intralingüística), “una reescritura dramática”, siguiendo las tendencias de los hombres de teatro del dieciocho (PAGÁN 1997: 87).

La celebración del bicentenario de la muerte del drama-

turgo veneciano constituyó, como se ha mencionado, un punto álgido para la recepción de su obra en nuestro país. Verán la luz títulos inéditos en español, aunque también se presentaran nuevas traducciones de comedias ya conocidas. Adelantamos que, salvo en un caso (nos referimos a Jaume Melendres y su traducción de *La serva amorosa*), no se aportan declaraciones paratextuales que nos desvelen objetivos, funcionalidad, y, en definitiva, el método seguido en las distintas traducciones. A pesar de que es más que evidente que existen unas directrices comunes a todos los textos traducidos bajo el auspicio del bicentenario (coordinación, editorial, objetivos en la selección de las obras, etc.) se pueden apreciar algunas diferencias en la orientación metodológica de las distintas traducciones.

Luigia Perotto es la responsable de muchos de estos textos: *La trilogia della vileggiatura, Il Campiello, la casa nuova o Una delle ultime sere di carnevale*. En una revisión superficial ya nos damos cuenta de que Perotto ha puesto en marcha un mismo patrón, más aún, un mismo método para todas ellas, y podemos adelantar que estamos ante ese modelo de traducción, cuyos parámetros definía Hurtado Albir dentro del método filológico (2001: 253). Un modelo que ofrece una traducción erudita, crítica y anotada. De igual modo las define Hormigón en las repetidas introducciones a esos volúmenes y habla de “versiones filológicamente pulcras” que “mantienen su rigor filológico”, “cuidadosa traducción”, etc. El coordinador del bicentenario subraya con respecto a la traducción de obras como *La casa nueva o Una de las últimas tardes de carnaval* (1994b: 15):

a su precisión habitual en esta tarea une el gusto personal por estos textos. Al estar escritos ambos en veneciano, con toda la riqueza y esplendor con que supo utilizar Goldoni el dialecto, las dificultades de traducción han sido muchas.

Por supuesto que se verá sacrificado el sabor y la sonoridad del original, pero eso no ha sido óbice para que la traductora lograra captar el ritmo del diálogo y la riqueza teatral (1994b: 15). Como sería de esperar en cualquier edición crítica, aparece un amplio número de notas de la traductora, la mayoría con explicaciones lingüísticas (aclaramientos sobre las réplicas en dialecto, sobre los

distintos registros —se dulcifica el lenguaje vulgar—, fraseología, etc.), culturales (puntualizaciones sobre las vestimentas, el juego o el ocio, los usos sociales, etc.) y literarias. Encontramos también otras notas que podríamos definir como enciclopédicas por la copiosa información que proporcionan y que, a nuestro juicio, serían prescindibles.¹⁷ De nuevo comprobamos como se recurre a la nota para describir toda la carga semántica de los nombres expresivos, renunciando a su traducción.¹⁸

El adúlador (definido como teatro político) traducido por Margarita García, es una correcta traducción según J. A. Hormigón (1993c: 14). La principal traba de esta obra sigue siendo la lengua empleada: se observa, además del italiano normativo, el véneto de Pantalon [sic], Brighella y Arlecchino, y el genovés, boloñés, florentino y bergamasco de los criados. Ante esta dificultad, la traductora los ha unificado todos en castellano “con los matices lingüísticos propios de la diversidad de situaciones y personajes” (1993c: 14). La versión castellana de *Don Juan Tenorio*, un drama escrito en endecasílabos blancos, ofrece alguna singularidad. Se trata de una versión de Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis sobre una traducción literal de Lola Luna. Fue definida por Hormigón como “excepcional trabajo de recreación textual, siguiendo las pautas originarias pero escogiendo el endecasílabo como instrumento de la versificación” (1993d: 16). Se puede decir que el texto meta conserva toda la pátina del *Settecento*.

Las traducciones de Jaume Melendres, Joan Casas y Alejandro Alonso poseen su propia impronta y persiguen como denominador común, la expresión teatral (HORMIGÓN 1994a: 17). Jaume Melendres, traductor de *La serva amorosa*, es el único que explica y defiende su modelo de traducción. Consciente de las dos opciones que ofrece la traducción de textos dramáticos, una literalidad escrupulosa a favor de la erudición o una aceptable funcionalidad escénica, se decanta abiertamente por la segunda. Añade que, en el ejercicio de libertad que le proporciona su papel de traductor,

¹⁷ Es el caso de algunas notas que documentan ampliamente la etimología y acuñación de monedas como, por ejemplo, del “tràiro”, denominación italiana de una moneda austriaca (del alemán “dreier”), presente en *La casa nueva*.

¹⁸ En nota específica el significado de algunos de los personajes de *La plazuela* como: Panchiana ‘dicharachera’; Polegana ‘flemática’; o Sansuga ‘sanguijuela’.

pretende que el lector-espectador meta emprenda un viaje a otro espacio, a otro tiempo que ya no existe (1994: 43). Por tanto, estamos ante un posicionamiento de no naturalización del texto meta, una apuesta por la extranjerización. Pero ello no significa soslayar los problemas que un texto como el de Goldoni presenta; un texto que hace de la lengua su eje central en donde los personajes “se sitúan social, geográfica y dramáticamente” (1994: 44). En consecuencia los principales problemas son: la normativa social imperante en los tratamientos de cortesía entre los personajes y el habla de los mismos, que no solo corresponde a su lugar de origen sino a su condición (extremo que ya habíamos apuntado en relación a las declaraciones de A. Chiclana y las “máscaras” presentes en *El teatro cómico*). Según el traductor, una de las salidas más adecuadas para el primer escollo es mantener el ‘vos’ y el ‘tuteo’ (entre los nobles y entre los criados y los nobles, el vos y el tuteo entre los nobles y los criados y entre estos entre sí); y una tercera forma de tratamiento, el uso del ‘usted’ (solo en el caso del notario Agapito, que también lo utilizará en el original). Para trasladar las diferencias idiomáticas, y que estas reproduzcan la misma funcionalidad en nuestro imaginario, se decide por

prescindir de toda ‘analogía’ lingüística e inventar para Arlecchino y Brighella, una ‘lengua otra’ [peculiaridades léxicas, sintácticas o fonéticas totalmente arbitrarias] sin connotación ninguna en el ámbito geográfico peninsular español (1994: 48)

que respeta la distancia y la proxémica lingüística del original. Una vez consultado el texto como producto, tenemos que confirmar que responde al modelo planteado por Melendres. En el caso de *La guerra* de Joan Casas y *La hostería de la posta* de Alejandro Alonso seguimos estando dentro del modelo de escritura escénica. No encontramos explicaciones eruditas ni de ningún otro tipo que contradigan la funcionalidad escénica por la que ambos traductores han optado.

Por último, apuntamos una representación de *Los escándalos de un pueblo* (*Le baruffe Chiozzote*), a la que no hemos tenido acceso, que se estrena en el Teatro Cámara de Madrid en versión, escenografía y dirección de Ángel Gutiérrez (con un juvenil elenco formado por sus alumnos), quien en su particular lectura cosifica

a los personajes y los convierte en caricaturas, en virtud del tono bufo de su lectura (VILLORA 2000: 99).¹⁹

La presencia de Pirandello en la etapa democrática es notoria, aunque menor que en el periodo franquista. La recepción y la traducción del teatro pirandelliano en España se centra prácticamente en tres dramas: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV* (HERNÁNDEZ 2007) y en *La vida que te di* como traducciones individuales, al igual que ocurre durante la dictadura (MARTÍN CLAVIJO 2012: 299). Se reestrenan también versiones anteriores o se representan las versiones de compañías italianas que visitan nuestro país, como había ocurrido con Goldoni. Pero con independencia de la cantidad, Pirandello siempre es un caso especial por lo que significa como autor y director de teatro al mismo tiempo. Dualidad que se refleja, por ejemplo, en el gran número de acotaciones diseminadas por todo su teatro y que van orientadas a que la falta de diálogo o el excesivo celo entre esas dos profesiones perjudique la finalidad con la cual se ha creado la obra. El dramaturgo siciliano es uno de esos hombres-teatro del panorama teatral del siglo XX de los que hablaba Tavani (2010).

Al igual que acabamos de ver en el caso del dramaturgo veneciano, asistimos a un amplio abanico de modelos de traslación: versiones, adaptaciones y traducciones, aunque no siempre los resultados respondan a lo que prometen estos enunciados. Con respecto a las versiones dedicadas a la representación, como comentábamos, en pocas ocasiones se publican y cuando lo hacen no suelen ir acompañadas de ninguna explicación del traductor, salvo la indicación del estreno. Por lo tanto, no es posible advertir el hipotético encargo de traducción de los traductores, si bien presumimos lógicamente que serían versiones, aunque lo que no podemos establecer es el grado de aceptabilidad en el marco de la cultura receptora. Entre los escasos ejemplos de los que tenemos información o se ha publicado la versión, contamos con el *Enrique IV* de Enrique Llovet en el cincuentenario de la muerte del dra-

¹⁹ El favor del público español del que goza el dramaturgo italiano propicia que nos visiten compañías italianas con sus propuestas. Es el caso de *Arlequín, servidor de dos amos*, que llega de la mano del Piccolo Teatro de Milán, bajo la dirección de Giorgio Strehler, del 24 al 28 de noviembre de 1998.

maturgo siciliano (1986).²⁰ Abordar un texto de Pirandello supone, en palabras de este traductor, “desmontarlo previamente, paso a paso, como quien desmonta un precioso reloj, volver a montarlo y hacerlo funcionar de nuevo” (1986: 9), más aún si se trata de un texto de “vigorosa teatralidad” como este. Y eso solo es posible si traductor (autor), director y actores reman en la misma dirección. Estamos ante una “versión” propiamente dicha, tal y como la entienden Merino y Santoyo, un texto destinado a un medio determinado, la escena. La publicación aparece en la colección “Escena” de Ediciones MK (donde verán la luz también versiones de otros autores italianos como, por ejemplo, Dario Fo) y va acompañada de una “Introducción” del propio Llovet en la que, en pocas palabras, califica este drama como eje central en el conjunto de la obra de Pirandello y reconoce que su trabajo ha sido “duro” pero que simplemente hay que considerarlo en su justa medida, como un eslabón más, junto al de los actores y al del director, en la tarea colaborativa para poner a *Enrique IV* en el escenario. El resultado se muestra respetuoso con la funcionalidad escénica y, por consiguiente, fiel al aparato didascálico del original pirandelliano.

Este mismo traductor presentará en el Teatro Nacional María Guerrero, en 1997, una versión de *Los gigantes de la montaña* (obra póstuma de Pirandello que subraya la crisis de la cultura burguesa y radicaliza las formas teatrales de esa misma cultura).²¹

Con respecto a *Seis personajes en busca de autor*, fue la primera representación que presentó la Compañía del Teatro del Arte, el 29 de enero de 1982, en el Teatro Principal de Valencia.²² En esta ocasión se utiliza una traducción, que procede también del ámbito universitario, realizada por Joaquín Espinosa. Según el propio traductor, la puesta en escena respetaba “extremadamente el texto y daba el tono justo entre melodrama y comedia para que pudiera ser apreciada por todo tipo de público” (2005: 248).

En 1994, el 17 de noviembre, se vuelve a representar en Sevilla también bajo la dirección de Miguel Narros, pero utilizando como base, en esta ocasión, otra traducción realizada por Miguel Ángel

²⁰ Es la misma que se estrena en el Teatro Bellas Artes de Madrid (19 de septiembre de ese año).

²¹ La dirección fue de Miguel Narros y se estrenó el 5 de abril.

²² Realizó una gira por distintas ciudades como Murcia, Alicante, Sevilla o Madrid.

Conejero y Consuelo López. Entre estas dos traducciones de *Seis personajes* y sus traductores se ha dado cierta controversia —en la que no entraremos— debido a concomitancias existentes entre ellas (ESPINOSA 2005: 251-256). A pesar de reconocer que el teatro de Pirandello está escrito fundamentalmente para ser representado, y de admitir la dualidad de autor y director que se da en él (muestra de ello es la prolijidad de acotaciones que presenta, sobre todo este drama), lo que, a su vez, plantea una de las mayores dificultades en el proceso de traducción (ESPINOSA 1990: 23), se lleva a cabo una traducción para ser leída, tomando decisiones traductológicas en torno a la vertiente literaria y sacrificando la escénica. La peculiaridad que encontramos es que, al no conocer las variaciones, si las hubo, entre el texto de Espinosa que sirvió para la representación de 1982 y el publicado más tarde (1990),²³ estamos ante una traducción que, si bien incorpora algunos elementos propios de funcionalidad escénica, se realizó prescindiendo de ella; es decir, su finalidad era la de la lectura, no la representación, tal y como confiesa el propio traductor. Esta aseveración se confirma con la presencia del diálogo traductor-lector en forma de notas aclaratorias sobre el pensamiento y la posición de Pirandello en el panorama general del teatro, innecesarias, a nuestro juicio, en una puesta en escena.²⁴ A su vez, el empleo de este modelo justifica que no se traduzca la variación lingüística del personaje de Madame Paz que habla “medio en español y medio en italiano”, y el escollo que presentan las expresiones interjectivas —sin equivalente en el español actual—, fruto de la distancia temporal entre el texto original y el texto traducido —unos setenta años— (ESPINOSA 1990: 23). La traducción va acompañada de un extenso soporte paratextual (“Introducción”, “Breve cronología biográfica”, una cronología del teatro de Luigi Pirandello y una Biografía, además de las “Observaciones a la

²³ En este trabajo puede verse también una resección de las principales representaciones de obras de Pirandello en España en la segunda mitad del siglo XX.

²⁴ Como ejemplo podemos ver las siguientes notas aclaratorias: “Párrafos como éste son los que le ganaron a Pirandello su fama de relativista”, nota 4; “Pirandello parece querer hacer también historia del teatro con esta evidente referencia a la famosa polémica del XVIII sobre la reforma del teatro cómico, aquella en la que Carlo Goldoni llevó la mejor parte frente a Chiari y a Gozzi” nota 9 (ESPINOSA 1990).

traducción”). Por tanto, si tenemos en cuenta la edición en su conjunto, su detalle y rigor, así como la procedencia universitaria del traductor (aunque ello no tendría porque ser determinante), nos decantaríamos por definirla dentro del modelo filológico.²⁵

2.2. Otros testimonios

Otro gran exponente del teatro italiano del siglo XX es el premio Nobel, Dario Fo. De él encontramos más de una decena de traducciones firmadas por su traductora de cabecera Carla Matteini (que ya habíamos encontrado en etapas anteriores). Se trata de una traductora muy consciente de lo que supone el proceso de traducción y comprometida con la reflexión, gran conocedora de la escena italiana y muy especialmente de la obra de Dario Fo. El pilar fundamental de su obra (sobre todo en *Le commedie*) es el componente lingüístico: registros coloquial y popular; aspectos léxicos con abundancia de neo-formaciones, dialectalismos, extranjerismos, etc.; aspectos sintácticos muy comunes en la lengua hablada (rara vez en la escrita), como la dislocación a la derecha del tema de la frase, anticipado por un pronombre, entre otros. Por otro lado, ella sí establece una nítida diferenciación entre lo que se denomina “versión”, cuando el texto se dirige prioritariamente para representarse, y ‘traducción’, cuando se convierte en teatro leído.

A ella le debemos las versiones de: *Aquí no paga nadie* (1983), *Pareja abierta (casi de par en par)* (1986) que Fo escribió junto a Franca Rame, *Muerte accidental de un anarquista* (1974, 1988) o *Misterio Bufo* (1998). Las tres primeras aparecen en colecciones de teatro: la primera, en Teatro de Ediciones MK y la segunda y tercera, en La vela latina de Ediciones Júcar. Podríamos decir que estas versiones se encuentran fundamentalmente escoradas hacia el polo de “aceptabilidad” en el marco de llegada del que hablaba Toury (2004). En el prólogo de *Misterio Bufo*, la

²⁵ Otras obras de Pirandello también estarán presentes como *La vida que te di*, adaptada para televisión por Gonzalo Marinero y realizada por José A. Páramo (31 de enero de 1977). No contamos con información sobre la versión de este mismo drama que se representó en el teatro Lope de Vega de Sevilla, bajo la dirección de Miguel Narros (5 de noviembre de 1997).

traductora nos habla de la recuperación de la tradición bufa popular por la que apuesta Fo, su reivindicación de la cultura popular de gran fuerza comunicativa. Ello conlleva ciertas dificultades, por ejemplo el problema de traducción que plantea el lenguaje onomatopéyico que emplea Fo, el llamado *grammelot*. Esta técnica convierte al texto de *Misterio Bufo* prácticamente en bilingüe. Ante ello la traductora opta por prescindir del *grammelot* y traducir el italiano plagado de giros y construcciones, así como parte del léxico medieval italiano. Con ello la traductora consigue atraer al lector meta (el espectador español), a esa tradición popular italiana —en clave grotesca— que le sirve al autor lombardo para satirizar y parodiar la corrupción moral desplegada bajo el papado de Bonifacio VIII (DITTAMI 1999: 5).

De otro hombre de teatro, Eduardo De Filippo, contamos con una traducción que también parte del ámbito universitario: *Sábado, domingo y lunes* de Aurelia Leyva y Gabriella Monacelli (1991). En esta ocasión estamos ante una traducción desarrollada dentro de una vertiente didáctico-filológica. En primer lugar, en “Algunos criterios para nuestra edición”, las traductoras toman posición, apuntan como objetivo central el de la fidelidad al texto italiano: “con ello queremos expresar no tanto que lo hayamos hecho siempre literalmente sino que nuestra intención ha sido mantener lo más posible, el gracejo, la naturalidad, el espíritu que ha inspirado al autor” (LEYVA & MONACELLI 1991: 23). Después aportan algunas reflexiones sobre los problemas traductológicos que el original plantea y las estrategias de las que se sirven: la existencia de modismos napolitanos, sin equivalente en español, los nombres propios (nombres convencionales, geográficos e incluso hipocorísticos) y el uso de los pronombres alocutivos de cortesía y familiaridad (*voi* y *usted*). No cabe duda de que estamos ante una traducción filológica, anotada, en la que también destaca cierta tendencia didáctica centrada en el paratexto muy orientado a que el lector meta reconozca la figura y la obra del premio nobel.

Si pasamos a las adaptaciones o versiones, *Filomena Maturrano* se presenta en el Teatro Comedia de Madrid, el 2 de septiembre de 1979, en versión de Fernández Montesinos, en el Barcelona, el 16 de febrero de 1981 y en el teatro Principal de Valencia, el 19 de abril de 1981, en versión castellana de Juan José Artache.

Otros testimonios nos los proporciona Pasolini y la producción del Centro Andaluz de Teatro de su tragedia *Orgía*, traducción de Miguel Ángel Cuevas (1992). Del teatro más actual, se asoma a la escena española con gran éxito un dramaturgo romano, nos referimos a Umberto Marino y su comedia *La estación*²⁶, un teatro joven dirigido a un público joven. En este caso, al igual que había ocurrido con la obra de De Benedetti *La amante de su señoría* traducida por Borroy, se trata de una adaptación “muy libre” en palabras de su adaptador Fermín Cabal,²⁷ al que ya habíamos encontrado adaptando a Dario Fo. La obra original desarrollada en Italia posee detalles muy localistas, y obedeciendo al criterio de funcionalidad, la adaptación libre en castellano lo hace en España, marcando la obra desde la cultura meta y recreando así el mismo efecto en el espectador meta que el original tuvo en el espectador origen.

3. Conclusiones

Del análisis que hemos realizado podemos extraer varias conclusiones. En primer lugar, y de forma general, es obvio que se intuyen síntomas de decadencia en los escenarios españoles de la presencia del teatro italiano (a excepción de los resultados hallados en fechas conmemorativas), posiblemente de todo el teatro extranjero, y ciertamente del teatro nacional, sobre todo en la última década de siglo XX. Desde una perspectiva sociológica, la responsabilidad puede estar compartida: por un lado, el teatro no ha sido capaz de captar a espectadores cansados de escenas caducas o experimentaciones demasiado incomprensibles; por otro, el teatro ha dejado de ser el espectáculo por antonomasia y cede terreno ante competidores directos como el cine, la televisión y otras formas de ocio cultural.

A esa caída o disminución que hemos observado escapan los clásicos Carlo Goldoni y Luigi Pirandello y grandes figuras del

²⁶ Se estrenó en el Infanta Isabel, dentro del Festival de Otoño, bajo la dirección de Jaime Chávarri (7 de octubre de 1993). La obra hizo una gira por provincias cosechando también muchos aplausos.

²⁷ Autor también que hizo doblote en el Festival de Otoño, añadiendo a esta adaptación una obra suya, con la que mantiene algunas similitudes, llamada *La Travesía*.

siglo pasado Dario Fo y Eduardo De Filippo; así como algún representante del teatro de entretenimiento, de comicidad inteligente, como es el caso De Benedetti ayudado por su gran aliado, su traductor, Lozano Borroy; y la incursión de algún joven dramaturgo como es el caso de Umberto Marino y el éxito cosechado con *La estación*. De igual manera hemos constatado la ausencia del teatro de militancia católica (Betti y Fabbri), salvo alguna representación esporádica en círculos muy concretos.

Respecto a la divulgación de las obras teatrales, hemos comprobado que el teatro sigue teniendo dificultades para conseguir público y por tanto tiene poco espacio en las editoriales privadas; se publica más bien al amparo de editoriales universitarias o bajo el patrocinio de instituciones públicas (como es el caso de las publicaciones de Goldoni con motivo del bicentenario de su muerte).

A pesar de no haber estudiado de forma completa y exhaustiva toda la producción dramática y teatral en esos años, como anticipamos al comienzo del estudio, de la muestra analizada podemos aseverar que, en realidad, no se puede hablar de un modelo de traducción exclusivamente vinculado a la tipología textual. En cambio sí advertimos la existencia de traducciones de varios tipos, clases o naturaleza, razón por la cual somos reticentes a manifestar una opinión favorable sobre la existencia de un método de traducir más acertado que otro, más bien ha dependido de la finalidad con la que se ha realizado la traducción, supeditada al encargo propuesto.

La primera división, basada en el modelo, se ha basado en establecer dos bloques: un bloque de traducciones que ha elegido primar la vertiente literaria del texto dramático y otro en el que tiene mayor peso la escénica; es decir, diferenciar entre traducción y versión (o adaptación). Del primer bloque, hemos encontrado un nutrido grupo de traducciones que han emanado del ámbito universitario, traducciones con un enfoque didáctico, pero principalmente filológico; otras han visto la luz en editoriales privadas (Cátedra, Bosch, etc.), aunque con el mismo enfoque metodológico. Del segundo, disponemos de pocos testimonios debido a su propia naturaleza (se realizan para una representación concreta y muy raramente salen del dominio privado de la compañía) y en las

pocas ocasiones en las que ha sido posible acceder a ellas las hemos encontrado publicadas en revistas o colecciones especializadas en teatro (como las de las editoriales MK y Júcar).

En cuanto a los problemas traductológicos, si hay que individualizar un denominador común a la hora de traducir autores italianos tan dispares y a la vez tan complementarios como Goldoni o Pirandello, Dario Fo o Eduardo De Filippo ese es la variación lingüística y la problemática en torno a ella en el proceso de traslación al sistema meta. La respuesta ante este problema, en ningún caso, ha contado con estrategias comunes, ya que ha dependido completamente de la situación comunicativa en la que se mueve el destinatario del sistema meta, subrayando así la dependencia y el papel central del sistema meta en el proceso de trasvase de la lengua origen a la lengua meta y eso lo hemos comprobado tanto en las traducciones como en las versiones o adaptaciones revisadas.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. (1985). «Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for translating Theatre texts». En T. HERMANS (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres y Sidney: Croom Helm, pp. 87-102.
- BRAGA RIERA, Jorge. (2011). “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”. *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.
- CHICLANA, Ángel. (1995). “Algunas reflexiones sobre la traducción de Goldoni”.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=3411407>
Dialnet> [consultada el 20 de mayo de 2015].
- DITTAMI, Mauro. (1999). “Reseña de Dario Fo, Misterio bufo. Traducción y prólogo de Carla Matteini. Madrid, Siruela, 1998, 134 pp. con ilustraciones”. En *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, n. 1.
- ECO, Umberto. (2013). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.

- ESPINOSA, Joaquín. (2005). “Estudio comparativo de dos traducciones de *Seis personajes en busca de autor*”. En: ARRIAGA, M. et al. (eds.), *Italia, España, Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. I. Sevilla: Arcibel, pp. 243-257.
- . (1990). “Observaciones a la traducción”. En: PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor*. València: Universitat de València.
- EZPELETA PIORNO, Pilar. (2007). *Teatro y Traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- FRANCO AIXELÁ, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Ediciones Almar.
- HERNÁNDEZ, M^a Belén. (2007). “Qué traducir y porqué de lo no traducido. El caso Pirandello”. “*Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*”, nº 13.
<https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_O_pirandello.htm> [consultada el 20 de mayo de 2015].
- HOLMES, James S. 1972 (1988). “The name and nature of Translation Studies”. En: James S. HOLMES. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam. Rodopi, 67-80.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. (1994a.) “Guerra y servidumbre”. En: GOLDONI, Carlo. *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 13-17.
- . (1994b.) “Adiós a Venecia”. En: GOLDONI, Carlo. *La casa nueva. Una de las últimas tardes de carnaval. El hijo de arlequín perdido y hallado*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 13-16.
- . (1993a). “Mundo y Teatro”. En: GOLDONI, C. *Goldoni: Mundo y Teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.
- . (1993b). “Comedias de Goldoni”. En: GOLDONI, Carlo. *Los desvarios por el veraneo. Las aventuras del veraneo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 15-19.

- . (1993c). “Política y sociedad”. En: GOLDONI, Carlo. *El adulator. La plazuela*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 13-17.
- . (1993d). “Del fin del verano a Don Juan”. En: GOLDONI, Carlo. *El retorno del verano. Don Juan Tenorio*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 15-16.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LAFARGA, Francisco. (1998). «La traducción teatral: Problemas y enfoques». En: RUIZ, Rafael & LÓPEZ, Rodrigo et al. (eds.). *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Granada: La Gioconda, pp. 101-116.
- LEYVA Martín & MONACELLI, Gabriella. (1991). “Nota a nuestra edición”. En: PILIPPO, Eduardo, *Sábado, domingo y lunes*. Granada: Universidad de Granada, p. 23.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. (1985). “«La amante de su señoría», una página de la revista del corazón”. “ABC”, 14 de mayo, p. 84.
- LLOVET, Enrique. (1986). «Introducción». En: PIRANDELLO, Luigi. *Enrique IV*. Madrid: Ediciones MK, pp. 7-9.
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro. (2012). “La recepción del teatro italiano durante el franquismo”. En: CAMPS Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona pp. 297-309.
- . (2011). “La recepción del teatro de Aldo De Benedetti”. “Transfer” VI: 1, pp. 27-42.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1978). “No matarás al marido de tu prójima”. “La Vanguardia”, 28 de enero, p. 54.
- MELENDRES, Jaume. (1994). “Acerca de la traducción de la «La serva amorosa»”. En: GOLDONI, Carlo. *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la Posta*. Madrid Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, pp. 43-48.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.

- MUÑOZ RAYA, Eva. (2015). “La voz de Digo Fabbri en los escenarios españoles: recepción, traducción y adaptación (1950-1975)”. “Transfer”, X: 1-2, pp. 75-90.
- . (2012). “Traducción del teatro. La traducción el teatro italiano durante el franquismo (I)”. En: CAMPS, Assumpta (ed.), *La traducción en las relaciones ítaloespañolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 269-281.
- MUÑOZ RAYA, Eva & CARLUCCI, Laura. (1996). «Las traducciones de *La Locandiera*». En: RODRÍGUEZ, Inés & LEAL, Juli (eds.) *Carlo Goldoni: Una vida para el teatro*. València: Universitat de València, pp. 129-138.
- PAGÁN RODRÍGUEZ, Victor. (1997). *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*. Madrid: Universidad Complutense. 1997. Tesis doctoral.
- REISS, Katharina. (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Heidelberg: Julius Groos.
- TAVIANI, Ferdinando. (2010). *Hombres de escena, hombres de libro. La literatura teatral italiana del siglo XX*. València. Universitat de València [tr. Juan Carlos de Miguel Canuto].
- TEJERO, Juan José & PÉREZ ANDRÉS, Juan. (2014). “*Il Mestiere del Tradurre 3: Carlos Gumpert*”. “Zibaldone. Estudios Italianos”, vol. II: 1, 3, pp. 128-133.
- TOURY, Gideon. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* [trad. y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino de Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam: Benjamins Publishing Company, 1995]. Madrid: Cátedra.
- VILLORA, Pedro Manuel. (2000). “Los escándalos de un pueblo de otra manera”. “ABC”, 23 de diciembre, p. 99.