



**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS  
DRAMÁTICOS. ESTUDIO DE CASO: EL PERSONAJE DE ABOU TAREK /NIHAD  
HARMANNI EN LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE *INCENDIES*, DE WAJDI  
MOUAWAD**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAESTRA EN TRADUCCIÓN**

**PRESENTA**

**ALICIA ALEXESTEVA GERENA MELÉNDEZ**

**ASESORA**

**DOCTORA MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ**

CIUDAD DE MÉXICO

ENERO DE 2017

## Agradecimientos

Gracias a mi madre y a mis amigos (en especial a los Trikis) por su apoyo, comprensión, cariño y ánimos a lo largo del proceso de escritura.

Agradezco a mi asesora la Dra. Elena Madrigal por creer en mi proyecto y por haberme ofrecido con mucho gusto y paciencia su tiempo e invaluable guía.

A mis lectores el Dr. Aurelio González Pérez, el Dr. Octavio Rivera Krakowska y el Dr. Eleazar Humberto Guerra de la Huerta por el tiempo de lectura dedicado a mi trabajo y por enriquecerlo con sus comentarios y observaciones.

La reconstrucción del personaje en la traducción de textos  
dramáticos. Estudio de caso: el personaje de Abou Tarek / Nihad  
Harmanni en las traducciones al español de *Incendies*, de Wajdi  
Mouawad

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	5
1. PUNTOS DE PARTIDA Y JUSTIFICACIONES	9
1.1 TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS	9
1.2 EL PERSONAJE, UNO DE LOS ELEMENTOS ESENCIALES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA	16
1.3 LA (S) LECTURA(S), HERRAMIENTA(S) ESENCIAL(ES) DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN: LECTURAS ESPECÍFICAS PARA LA TRADUCCIÓN DEL PERSONAJE DE TEXTOS DRAMÁTICOS	17
1.4 LOS TEXTOS DEL CASO ESTUDIADO	30
1.4.1 WAJDI MOUAWAD	30
1.4.2 EL TEATRO, LA DRAMATURGIA DE MOUAWAD E <i>INCENDIES</i>	33
1.4.3 LOS TRADUCTORES Y LAS TRADUCCIONES DE <i>INCENDIES</i> AL ESPAÑOL	39
1.4.4 ELECCIÓN DE LOS TEXTOS FUENTES Y LAS TRADUCCIONES	42
2. EN BUSCA DEL PERSONAJE	45
2.1 LECTURAS-ESCRITURAS PARA ENCONTRAR Y RECONSTRUIR EN LA TRADUCCIÓN AL PERSONAJE DRAMÁTICO	46
2.1.1 ANTES DE LA REESCRITURA	48
2.1.2 LECTURAS-ESCRITURAS INTEGRALES DEL TEXTO FUENTE Y LECTURAS-ESCRITURAS DOCUMENTALES	48
2.1.3 IR DESCUBRIENDO AL PERSONAJE: LECTURAS-ESCRITURAS INTEGRALES, SELECTIVAS, FUNCIONALES Y DE ANÁLISIS DEL PERSONAJE DEL TEXTO FUENTE	51

2.1.3.1	MODELO(S) ACTANCIAL(ES) Y SU UTILIDAD PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA TRADUCCIÓN	52
2.1.3.2	LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE PERSONAJE POR ANNE UBERSFELD COMO HERRAMIENTA PARA SU RECONSTRUCCIÓN	57
2.1.3.3	ESTEREOTIPIA COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	69
2.1.4	DESPUÉS DE LA REESCRITURA	78
2.1.4.1	LECTURAS-ESCRITURAS CRÍTICAS DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEXTO META	78
2.1.4.2	¿CÓMO RECONSTRUIMOS AL PERSONAJE? EL CONCEPTO DE <i>ETHOS</i> COMO HERRAMIENTA DE LAS LECTURAS-REESCRITURAS CRÍTICAS DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEXTO META	82
2.2	EJEMPLO DE USO DE LAS HERRAMIENTAS: RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ABOU TAREK / NIHAD HARMANNI DE <i>INCENDIES</i> DE WAJDI MOUAWAD EN SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL	87
2.2.1	ANÁLISIS DEL PERSONAJE ANTES DE LA REESCRITURA (ES DECIR, EN LOS TEXTOS FUENTE)	87
2.2.2	ANÁLISIS CRÍTICO DEL PERSONAJE DESPUÉS DE LA REESCRITURA (COTEJO ENTRE EL TEXTO FUENTE Y EL TEXTO META)	110
	ANEXO	118
	CONCLUSIONES	128
	BIBLIOGRAFÍA	132

## INTRODUCCIÓN

En un encuentro de traductores literarios, hace unos años, escuché una opinión de una colega traductora de textos dramáticos<sup>1</sup>, actriz, directora y dramaturga que afirmó que los traductores literarios no entienden las necesidades de la comunidad teatral con respecto a la traducción de drama, es por eso que sus traducciones no son acertadas. Su intervención me dejó helada, pues en pocas palabras la colega decía que los traductores que no perteneciéramos al gremio y que quisiéramos traducir textos dramáticos no contábamos con las herramientas necesarias para hacerlo. Esto me llevó a reflexionar sobre el asunto y al cabo del tiempo me di cuenta que no era una cuestión de falta de habilidad o de conocimientos, sino de enfoque. Lo que la colega tenía en mente era la denominada orientación de escenario o de *performance*, es decir, una traducción para un montaje en específico, en donde el texto, por estar al servicio de la puesta en escena, se convierte en uno más de sus elementos constitutivos, mientras que posiblemente los traductores a los que se refería, o con los que tuvo una desafortunada experiencia, veían al texto dramático como literatura, es decir, un texto producto de la poética de un sujeto-escritor, cuyo objetivo final es su publicación, la denominada orientación de *lectura*, cuestiones que trato con la debida profundidad más adelante. Estas dos diferentes funciones otorgadas al texto dramático influyen necesariamente en la forma en la que va a traducirse. La obra será inevitablemente víctima de las circunstancias de su traductor y de su proyecto de traducción. Así pues, no se trata, en mi opinión, de un desconocimiento por parte de los traductores literarios de las necesidades de la comunidad teatral de la cultura de llegada, sino del *skopos* de nuestro texto.

Esta misma cuestión de enfoque aplica al momento de querer desarrollar herramientas o métodos de traducción para el texto dramático, pues las necesidades y forma de trabajo de un traductor para la escena y las de un traductor del texto como literatura dramática no son las mismas. Es por ello que antes de plantear la herramienta para la traducción de drama creo importante dejar en claro que ésta va dirigida a proyectos de traducción de textos con una orientación lectora y cuyo objetivo es obtener un documento literario, que intente rescatar con su parte de falibilidad e incertidumbre la poética del escritor, única e irrepetible. Si aun haciendo hincapié en esto, la

---

<sup>1</sup> Para deslindar el uso particular que se da a ciertos conceptos en el presente trabajo del de otros estudiosos presentados, entenderemos por “texto dramático”, “obra dramática” y “pieza” al texto literario dramático escrito; por “obra teatral” o “texto teatral” a la puesta en escena; por “texto del performance” al texto traducido o no producido para el montaje y, por “teatro”, al arte escénico y no así al género literario, al cual nos referiremos como “literatura dramática” o “drama”.

propuesta llega a ser útil para los traductores de textos dramáticos para la representación o traductores de otros géneros literarios o discursivos, qué mejor para todos.

La herramienta de traducción de textos dramáticos que propondremos en el siguiente trabajo no resultaría pertinente para las obras dramáticas que no descansan en el personaje y el diálogo, pero sí en las que, siguiendo a Decio de Almeida Prado<sup>2</sup> sobre el personaje dramático, los personajes constituyen prácticamente la totalidad de la obra, pues el mundo ficticio se da a conocer por medio de ellos, al igual que ellos mismos. En consecuencia, nada existe más que a través de ellos. Su discurso e interacción van creando el diálogo, uno de los componentes básicos del género según teóricos como Anne Ubersfeld y Jiří Veltruský, y por consiguiente la acción. De ahí, la epifanía de tratarlos como un elemento esencial del texto dramático a reconstruir en la reescritura de la traducción.

Asimismo, debido a la doble enunciación que caracteriza al texto dramático<sup>3</sup>, los personajes son “enunciadores”, en términos de Ducrot<sup>4</sup>, ficciones discursivas que como los “locutores” de un discurso en específico, no tienen nada que ver con un “ser de mundo”. Son creados a partir de sus propias palabras o de las de otros personajes, escogidas y ordenadas a su vez por un autor, con fines específicos, inmerso en un contexto particular y que destina su discurso a un lector-espectador creado o concebido, también, por él. El traductor de la obra, que quiera llevar a cabo un proyecto de traducción como el descrito arriba, al tomar el papel del autor en la reescritura, debe justo tener en cuenta y tratar por los medios que sean necesarios de conocer los fines específicos, contexto y lectores-espectadores creados y concebidos por el escritor, además de su contexto y lectores-espectadores propios, para poder tomar las decisiones de reescritura más convenientes al momento de reconstruir a los personajes en la traducción. Es por ello, que el presente trabajo pretende proponer y desarrollar una serie de lecturas-escrituras y herramientas de las que el traductor pueda echar mano para poder lograr de forma mucho más consciente el objetivo, sin ningún afán de prescripción, pues creemos que cada traductor profesional o en formación debe ser consciente de sus necesidades y carencias.

---

<sup>2</sup> Decio de Almeida Prado, “A personagem no Teatro”, en *A personagem de ficção*, Sao Paulo, Perspectiva, 1979, *passim*.

<sup>3</sup> Jiří Veltruský, *El drama como literatura*, (trad.) Milena Grass, Buenos Aires, Galerna/IITCTL, 1990, p. 94. La idea coincide con la de Dominique Maingueneau, “L’ethos: un articulateur”, <https://contextes.revues.org/5772>, consultado el 2 de septiembre de 2016, párrafo 30.

<sup>4</sup> Ducrot, citado en Ruth Amossy *et. al.*, “Introduction. La notion de ethos réthorique à l’analyse du discours”, en *Image de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 13.

Creemos que, así como la gente de Teatro, en específico los actores, llevan a cabo un trabajo de mesa, de análisis para la interpretación de sus personajes, de igual forma el traductor, “intérprete” de todos los personajes en la traducción, debe sentarse a la mesa y acercarse al personaje. Pues bien, ¡manos a la obra!

“Le personnage est d’abord un texte”.  
“El personaje es antes que nada un texto”.

“Les choses ne sont ce que tu penses. Nous avons chacun notre propre atmosphère. Aprobe-toi  
de moi”.

“Las cosas no son lo que tú piensas. Cada uno de nosotros tiene su propia atmósfera. Ácercate a  
mí”.

“Lettre du personnage à l’acteur”, *Le comédien désincarné*  
Louis Jouvet

## 1. PUNTOS DE PARTIDA Y JUSTIFICACIONES

### 1.1 TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS

En lo que respecta a la traducción de textos dramáticos, diferentes tendencias a lo largo de las últimas tres décadas han intentado imponerse como “el modo correcto” de traducir un texto de esta índole.

Las primeras inclinaciones, ya bastante discutidas y superadas, se presentan en la pareja antagónica orientación-performance y orientación-lectura o *performability* y *readability* (como las llaman los autores anglófonos), o estrategia de lectura y estrategia de escenario<sup>5</sup>, si se prefiere. El binomio se originó a partir del postulado de diferentes semióticos teatrales (la Escuela de Praga, Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld, entre otros), en el que se veía al texto dramático escrito como sólo uno más de los sistemas que conforman la puesta en escena y como un elemento incompleto, cuya plenitud se encuentra al descifrar y poner en escena su dimensión gestual (el subtexto o texto interno del performance latente). El concepto de subtexto gestual fue un importante enfoque metodológico para los actores occidentales, ligado a un teatro realista psicológico —según Susan Bassnett—, que pertenece a un momento particular de la historia del teatro occidental y a un tipo de performance específico, no obstante, fue adoptado por mucho tiempo como un prerrequisito y una estrategia para la traducción interlingual de drama en occidente, bajo el nombre de *performability*, *playability* o *speakeability*: al traductor se le pedía una traducción representable, que pudiera ser “puesta en boca”, que desentrañara el código gestual secreto que daría pie al espectáculo, además de responder adecuadamente a las expectativas de la audiencia en cuestión. La tarea se antojaba titánica e imposible, pues el traductor no sólo tendría que conocer las dos lenguas y los dos sistemas teatrales y literarios íntimamente, sino que también tendría que tener una experiencia en lecturas gestuales y un entrenamiento como director y actor en ambos sistemas<sup>6</sup>.

El concepto, como lo plantea Susan Bassnett en su artículo “The case against performability”, es muy ambiguo y nadie ha podido realmente definir cómo opera esa dimensión gestual del texto, pues de existir, ésta cambiaría no sólo de un país a otro o de una cultura a otra, sino de traductor a traductor o de lector a lector (directores, actores, etc.). La posibilidad de montajes es igual de infinita que el número de lecturas. De esta manera, Bassnett concluye que el

---

<sup>5</sup> Julio César Santoyo, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1989, núm. 4, p. 97.

<sup>6</sup> Susan Bassnett, “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre”, en *Constructing cultures. Essays on literary translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, *passim*.

concepto de la *performability* "es un término sin credibilidad [...] parece nada más que una ilusión humanista liberal", creado por los traductores interlinguales (adaptadores de traducciones de obras en la lengua a la que se traduce)<sup>7</sup>. Ésta es y fue una buena alternativa para sortear el dilema de justificar las libertades que el traductor o todo el equipo de una puesta en escena (director, actores, etc.) se pueden tomar al momento de traducir y trasponer la obra, por cuestiones de mercado o simplemente debido a la propuesta de espectáculo teatral deseada.

Así pues, tal como lo menciona Nikolarea en su artículo "Performability versus readability: a historical overview of a theoretical polarization in theater translation", en los años 1990 surge una polarización de estas dos tendencias en las figuras de Susan Bassnett y Patrice Pavis. En un extremo, Patrice Pavis, en su artículo "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro post-moderno", afirmó que la traducción para el escenario va más allá de la traducción interlingüística del texto dramático, defendió que "una verdadera *traducción* se lleva a cabo en el nivel de la *mise en scène* como un todo"<sup>8</sup>. En el otro extremo, Susan Bassnett, en sus artículos "Translating for the theatre: textual complexities" y "Translating for the theatre: the case against performability", argumentó en contra de cualquier idea de *performability* y desacreditó cualquier noción de traducción con orientación-performance; y, al contrario, privilegió el texto teatral escrito como criterio de traducción teatral.

Estas dos posturas, concluye Nikolarea, quedan expuestas sólo como una ilusión reduccionista de la traducción de textos dramáticos, primeramente, porque estos dos autores pertenecen a "escuelas", cuyo enfoque de investigación difiere radicalmente. Los objetivos o funciones asignadas al texto dramático en ambas concepciones son diferentes. Pavis es un semiólogo teatral que cree en una "universalidad gestual" y en la "universalización de la noción de cultura". Bassnett pertenece a la llamada "Escuela de la Manipulación", cuyo objetivo principal es la descripción de cualquier fenómeno de traducción que se haya dado en el *producto final* (la traducción real), y, en consecuencia, en los cambios ideológicos de la cultura meta (*Target Culture*).

---

<sup>7</sup> En el mundo anglosajón, sobre todo a partir del siglo XX, como lo menciona la autora, sin dar nombres, son normalmente escritores de renombre contratados para reescribir la traducción "literal" de la obra, hecha por alguien más (el traductor), con el fin de volverlo "interpretable" en la lengua y para la cultura meta y así poder escapar del dominio del dramaturgo y de su texto, cuyo rol como figura central del hecho teatral se afianzó a tal punto que se estableció una relación de "amo-sirviente" entre éste y los directores, actores y, por ende, los traductores.

<sup>8</sup> Patrice Pavis, "Problems of translation for stage: intercultural and post-modern theatre". *The play out of context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge, University Press, pp. 25-44, cit. por Ekaterini Nikolarea "Performability versus Readability: A historical Overview of Theoretical Polarization in Theater Translation". *Translation Journal*, 6, (2002) <http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm>, consultado el 30 de abril de 2015.

Bassnett también ha adoptado la posición de la antropología teatral, la cual apoya la idea de que cada cultura es única, y por esta razón existen convenciones distintas de performance en las diferentes culturas.

Además de estas diferencias, Nikolarea argumenta que en la práctica no existen realmente fronteras o divisiones entre una orientación de performance y una orientación de lectura para y en la traducción de literatura dramática. Más bien, lo que existe, según ella, es una “difuminación de límites” (*a blurring of borderlines*). Las dos “estrategias” u “orientaciones” se aplican a las actuales traducciones y puestas en escena teatrales, al mismo tiempo. Después de todo, un texto dramático no sólo fue creado para montarse como los semióticos teatrales y los defensores de la *performability* argumentan, sino también para ser leído. El montaje necesita, sin duda, de varias lecturas, si no ¿cómo se conocería el texto? O, como lo menciona J.C. Santoyo, “también existe la estrategia de lectura porque existen lectores de teatro, hasta el punto de que un clásico se ha leído más de lo que se ha presentado”.<sup>9</sup>

Superada provisionalmente la controversia sobre las orientaciones de traducción del texto dramático, a continuación presento y explico las cuatro categorías de enfoques de Fabio Regattin basadas en la nomenclatura de Keir Elman<sup>10</sup> en función de la relación entre texto y representación para clasificar los estudios que, en Europa y la provincia de Québec, se han hecho de las traducciones teatrales en un espectro que va del texto dramático (*dramatic text*) al texto para el performance (*performance text*) y que, en conjunto, constituyen el texto teatral. Esta clasificación es pertinente para poder centrarnos en las particularidades de la traducción del texto dramático y poder entender en cuál de estos enfoques se basa la herramienta de traducción propuesta:

- Enfoques literarios. Tratan al texto dramático como a cualquier texto literario. La distinción entre traducción literaria y traducción de drama no existe, las estrategias adoptadas o sugeridas son las mismas que para la narrativa o la poesía. Hay una preferencia notoria por el texto dramático escrito y su trasvase y no así por el texto para el espectáculo y sus necesidades de translación.

---

<sup>9</sup> Julio César Santoyo, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, p.98.

<sup>10</sup> Fabio Regattin, “Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique”, *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, 2004, núm. 36, pp. 157-164.

- Enfoques basados en el texto dramático. También se apoyan en el texto escrito, pero consideran que el texto dramático tiene características específicas por la relación dialéctica que sostiene con la escritura dramática y la puesta en escena.
- Enfoques basados en el texto para el performance. Planteados por Patrice Pavis, Anne Ubersfeld y Keir Elam, privilegian la realización escénica y por ende el trasvase que se hará para el espectáculo con base en la afirmación de Antonin Artaud en *Le théâtre et son double*: “c’est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée”.
- Enfoques neoliterarios. Principalmente los trabajos de Anne-Carole Upton, Terry Hale y Susan Bassnett que retoman un concepto de traducción de tipo literario, pero que subrayan la complejidad de la tarea traductora. Susan Bassnett concluye que el traductor de teatro debe utilizar para el texto dramático las mismas estrategias adoptadas para la traducción literaria, aunque no descarta la colaboración entre traductor y director (si pensamos en una traducción para el espectáculo). Así en “Still trapped in the labyrinth”, Bassnett propone la producción de un texto que respete las dificultades y las ambigüedades del original y que permita un número indefinido de puestas en escena. El traductor del texto dramático, según ella, no debe encargarse de las puestas en escena potenciales, porque éstas son tareas de otros profesionales.

En conclusión, los traductores de teatro pueden traducir el texto dramático para publicarlo como literatura dramática o para montarlo, función en la que intervendrán como intérpretes, además de ellos, el director y los actores, y que tenderá sobre todo a preocuparse por la buena recepción del texto en la inmediatez de la representación. Así pues, no le queda al traductor de drama más que ser muy consciente de la función de su texto en la cultura y lengua metas, para poder optar por las estrategias de traducción que más convengan a sus circunstancias e intereses.

Llegamos así a otras dos tendencias, pero esta vez en la traducción literaria en general (textos que son una poética en acto), que Joseph Che Suh, en su artículo “Compounding issues on the translation of drama/theatre texts”<sup>11</sup>, enuncia como las que más han influido en la traducción de los textos dramáticos con orientación lectura o de performance. La primera considera a la traducción de literatura como una transferencia textual que siempre remite al texto de partida. El

---

<sup>11</sup> Joseph Che Suh, “Compounding issues on the translation of drama / theatre texts”, en *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, <http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n1/007991ar.pdf>, consultado el 2 de abril de 2016, pp 51-52.

texto de llegada es una traducción de un original con el que se establecen comparaciones y se utilizan los trabajos recientes en lingüística descriptiva para intentar comprender las propiedades sintácticas, pragmáticas y estilísticas de los textos en cuestión. La segunda trata al texto de llegada como un producto individual con sus derechos, cuya construcción se inserta en un contexto específico y depende en gran medida de la cultura receptora. No se trata meramente de una transferencia textual, sino también de la mediación de la cultura y del intercambio. En palabras de Louise Ladouceur, a la que Che Suh ha reformulado, la primera tendencia sería *la adecuación* (adherencia al texto fuente y a sus normas) y la segunda *la aceptabilidad* (adherencia a las normas activas en el sistema lingüístico y literario de llegada). Cabe aclarar que los términos de Ladouceur surgen en su discusión de la *equivalencia funcional* (concepto acuñado por Gideon Toury, dentro de su metodología funcionalista para la traducción literaria) de un texto traducido, gobernado por *una norma inicial*.

La propuesta de lectura (s) desarrollada (s) en este trabajo para la traducción de drama, en específico para reconstruir al personaje en el texto meta, se inserta (n) pues en las teorías del texto dramático y las teorías neoliterarias, específicamente en la desarrollada por Susan Bassnett en su artículo “Still trapped in the labyrinth...”, pues está pensada primeramente como una herramienta para la traducción del texto escrito con una orientación de lectura (cuyo objetivo principal es la publicación), visto como un producto estético con características específicas diferentes a otro tipo de productos literarios (novela y poesía): los personajes y las didascalias como mediadores del mundo ficticio. En el artículo, además de argumentar la no existencia de una dimensión gestual universal del texto dramático y por ende el abandono por parte del traductor de su búsqueda y de la tarea de volver a toda costa al texto representable, Bassnett propone ver antes que nada al texto dramático como literatura, basándose en la distinción que Jiří Veltruský hace entre teatro y drama. Para éste, el teatro es un arte independiente del texto dramático, que puede o no adoptarlo como uno de sus materiales; y el drama es un género literario, escrito para ser leído dentro de sus convenciones. Dada la eventual relación entre éste y el performance, externa a los límites del género, Veltruský está a favor de tratar al drama como literatura en primera instancia, antes de ponerlo al servicio del teatro<sup>12</sup>. Si el traductor parte del mismo supuesto, sólo va a lidiar con el

---

<sup>12</sup> “[...] el público lee toda obra teatral —incluso aquella que ha sido escrita *ex profeso* para no ser representada— de la misma manera en que lee poemas y novelas. El lector no tiene ante sí a los actores ni al escenario, sino sólo al lenguaje. Tampoco suele imaginar a los personajes como actores, ni al lugar de la acción como escenario. Incluso si llega a hacerlo, los actores y el escenario son significados inmateriales, mientras que en el Teatro son portadores de sentido” [...] all plays, not only closet plays, are read by the public in the same way as poems and novels. The reader has neither the actors nor the stage but only language in front of him. Quite often he does not imagine the characters

lenguaje, su materia primaria, pues diálogo, acción, efectos y caracterización de los personajes están contruidos por medio del lenguaje; las tareas de buscar estructuras profundas y de volver representable el texto no serán su responsabilidad. Insistimos, siguiendo a Bassnett, en que

[l]o único que le queda por hacer al traductor es enfrentarse específicamente con los signos del texto: lidiar con las unidades deícticas, los ritmos del discurso, las pausas y los silencios, los desplazamientos de tono y de registro, los problemas de patrones de entonación: en resumen, con los aspectos lingüísticos y paralingüísticos del texto escrito que son decodificables y recodificables<sup>13</sup>.

A pesar de estar de acuerdo con que la materia prima de trabajo del traductor son los signos, y con que el traductor de texto dramático como literatura no es responsable de buscar una supuesta dimensión gestual universal, ni de los posibles montajes que la obra produzca, nos gustaría matizar los postulados de Bassnett. Para ello, debemos considerar la doble textualidad de las piezas dramáticas, es decir, que por una parte recogen los parlamentos de los personajes y las acciones y por la otra comportan un montaje escénico que el dramaturgo induce o dirige por medio de didascalias, implícitas o explícitas. Dicha representación ideada por el escritor queda proyectada de acuerdo con las convenciones escénicas de su tiempo y no puede ser ajena al traductor. Aun cuando la traducción vislumbrada sea la producción de un documento de literatura dramática para ser leído, antes que nada no se debe olvidar que el dramaturgo concibe la obra de teatro como un texto destinado a la representación<sup>14</sup>.

En cuanto a las teorías de traducción literaria en general, los tipos de lectura(s) van dirigidos, como se mencionó en la introducción, a aquellos proyectos de traducción cuya norma inicial y principal sea la adecuación, es decir, que quieran llevar el autor al lector, dando a conocer, con sus respectivos grados de incertidumbre y falibilidad, su dramaturgia, poética o discurso como sujeto histórico, único e irrepetible, inmerso en una cultura y época determinadas<sup>15</sup>. O que busquen la “integridad

---

as stage figures or the place of action as scenic set. Even if he does, the stage figures and scenic sets are then immaterial meanings whereas in theatre they are material bearers of meaning. (Jiří Veltruský, *Drama as literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977, sin número de página cit. por Susan Bassnett, “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre”, p. 99). Todas las traducciones al español de las citas son mías.

<sup>13</sup> What is left for the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrestle with the deictic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or of register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable. *Ibid.*, p. 107.

<sup>14</sup> Véanse Aurelio González Pérez, “Espacio y construcción dramática de *La entretenida* de Cervantes”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2001, pp. 635-641, disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_063.pdf), y Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>15</sup> Para Henri Meschonnic, la traducción no se lleva a cabo de una lengua a otra, sino de un discurso a otro, es decir, de un texto a otro. Lo que se traduce no son lenguas, sino un discurso en una lengua, porque el discurso, el texto en sí, es la actividad histórica de los sujetos y no simplemente el empleo de la lengua “una realización y una transformación de la lengua que sólo se da una vez”. “El pensamiento poético es la manera particular de

artística de la obra”, restituir el mensaje y el efecto del original según el método de Jin Di<sup>16</sup>. O planteándolo en términos de André Lefevere, una traducción “metaliteraria” del texto dramático, cuya producción no pretende ser un modelo, manifiesto o defensa de ningún concepto poético, sino una simple obra informativa, pues la elección de las normas inicial y preliminar, al igual que los *shifts* a lo largo del texto, se basarán en el conocimiento adquirido por un estudio científico de la literatura y no en convicciones críticas<sup>17</sup>.

Considero importante dejar claro el tipo de proyectos de análisis para y de la traducción de literatura dramática a los que va(n) dirigida(s) la (s) propuesta(s) de lectura(s) para la reconstrucción de personajes antes de desarrollarla(s) por completo, pues, en primer lugar, y como podrá comprobarse más adelante, estas herramientas no se ajustan forzosamente a las necesidades del traductor de textos dramáticos para el espectáculo, ya que la traducción del texto con orientación performance tiende a optar por la adaptación como estrategia de trasvase, hecho que desvincula el producto final de la poética del dramaturgo, o a alejarse en un menor o mayor grado de ésta, debido a que la principal y más común preocupación de todos los intérpretes participantes (traductor, director, actores) es la adecuada recepción del texto en la inmediatez de la actuación. En segundo lugar, dado que no existe una “correcta” y “única” forma de traducir un texto dramático, ni de ningún texto literario, creo pertinente la especificación, para evitar el tono prescriptivo ya superado en los Estudios de Traducción, que no sólo debe aplicarse a la descripción y crítica de traducciones, sino también al desarrollo de estrategias o herramientas como las que ocupa este trabajo, ya que como lo menciona Lefevere “[...] eventualmente llegaremos a una poética de diferentes traducciones y a diferentes escuelas de estilos de traducción, que será más valiosa que una serie de enfoques apodícticos al fenómeno de la traducción”<sup>18</sup>.

---

transformar de un sujeto, inventándose con ello los modos de significar, de sentir, de pensar de comprender, de leer, de ver, de vivir en el lenguaje. Es un modo de acción [...] Eso es lo que hay que traducir”. (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 1999, pp. 30, 153).

<sup>16</sup> Una traducción fiel para Jin Di es la que logra restituir el mensaje y el efecto originales. El mensaje es la substancia (sentido) de la comunicación, la manera en que ésta se realiza, el tono y las sutilezas que ayudan a la comunicación a producir el efecto deseado. Se refiere a la suma total de lo que es comunicado por el texto. El mensaje del texto cuenta con tres componentes esenciales: el espíritu, el sentido (corazón del mensaje); la substancia, la imaginería (las imágenes); y el tono, el sabor del texto (Jin Di, “Message and the Artistic Integrity Approach”, en su libro *Literary translation. Quest for artistic integrity*. Manchester, St. Jerome, 2003).

<sup>17</sup> André Lefevere, “Translating literature / translated literature: the stage of the art”, en *The languages of theatre. Problems in the translation and transposition of drama*. Ortrun Zuber ed., Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt, Pergamon Press, 1981, pp. 160-161.

<sup>18</sup> “[...] we would eventually arrive at a poetics of different translations and different schools of styles of translating which would be rather more valuable than a series of unexplicated apodictic approaches to the phenomenon of translation”. André Lefevere, “Translation: changing the code: Soyinka’s ironic aetiology”, en *The*

## 1.2 EL PERSONAJE, UNO DE ELEMENTOS ESENCIALES DE LA LITERATURA DRAMÁTICA

Teóricos del texto dramático y del teatro como Anne Ubersfeld y Jiří Veltruský afirmaron que uno de los componentes básicos de este tipo de texto es el diálogo. Al ser el diálogo un elemento básico que comunica los sentidos de la obra, debemos tomar en cuenta que éste se presenta en forma de discursos atribuidos a diferentes interlocutores o personajes. En el teatro existe así una doble enunciación: la del autor y la del personaje ficticio. El autor se dirige al lector indirectamente, a través de los sujetos imaginarios a quienes les asigna discursos. Esto hace que, como lo apunta Veltruský, “[...] el personaje dramático [aparezca] como un sujeto espontáneo que construye discursos basándose en su propia posición en la situación extralingüística y, al mismo tiempo, como un significado generado por esos discursos (a su vez formulados por [el autor]) y ubicado por ellos en la situación extralingüística (por su parte también otro significado). En otras palabras, existe una antinomia interna en el personaje, entre su espontaneidad y su predeterminación”<sup>19</sup>. Esa “predeterminación” hace de él un sujeto discursado, creado por la construcción lingüística y/o discursiva de la obra, que confeccionó su autor, al servicio de la necesidad del diálogo dramático, de la acción y en sí de toda la unidad semántica del texto. El personaje es así otro significado de la obra, o cúmulo de ellos, que el traductor debe analizar, para trasvasarlo, en los términos de su proyecto de traducción. O como lo explica Ubersfeld al preguntarse cuáles son los elementos y los hilos conductores a tener en cuenta en el análisis del personaje:

[...] El primero e incontestable es [...]: que el personaje es sujeto de un discurso; el segundo, que el personaje —que forma parte de varias estructuras que podríamos denominar sintácticas— puede ser considerado como el equivalente de una palabra, de un *lexema*. Como tal funciona en el interior de las estructuras sintácticas: sistema actancial (estructura profunda), sistema actorial (estructura superficie). En su calidad de lexema, el personaje funciona en el interior del conjunto del discurso textual y puede inscribirse, en consecuencia, en una figura retórica, metonimia o metáfora<sup>20</sup>.

El personaje es pues uno de los elementos de la unidad semántica del texto que es determinado y determina, en una relación dialógica, la construcción del diálogo, sus efectos y la acción. De ahí la importancia de buscar su reconstrucción en la traducción a partir del análisis y la reformulación adecuada (según la propuesta de traducción) de su función actancial (si es el caso), rasgos distintivos, paradigmas a los que se adhiere u opone (arquetipos, estereotipos), idiolecto (conjunto

---

*languages of theatre. Problems in the translation and transposition of drama.* Ortrun Zuber ed., Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt, Pergamon Press, 1981, p. 133.

<sup>19</sup> Jiří Veltruský, *El drama como literatura*, p. 94.

<sup>20</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1998, p. 91.

de particularidades lingüísticas: variaciones diatópica, diafásica y diastrática, las cuales son estilizadas, pues el personaje no es un ser de mundo y la obra, aun cuando se trate de una pieza realista o naturalista, es un artificio polifónico); en tres momentos de su representación, vistos por los manuales de *playwriting* como las tres vías principales para construirlo<sup>21</sup>: a) a partir de lo que el personaje revela sobre sí mismo; b) a partir de lo que hace (descripciones de las didascalias: ésta como secuencias descriptivas contribuyen a la construcción del personaje en la obra, pues en ellas se enuncia lo que éste hace); y c) por medio de lo que los otros personajes dicen sobre él.

### 1.3 LA(S) LECTURA(S), HERRAMIENTA(S) ESENCIAL(ES) DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN: LECTURAS ESPECÍFICAS PARA LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS

El proceso de traducción, es decir, las etapas por las cuales pasa un traductor desde el momento en que hace la primera lectura del texto de partida, hasta la última revisión del texto meta, han sido descritas por diferentes teóricos y traductores, a partir de sus contextos específicos, experiencia, pero sobre todo, a partir del género del texto a traducir, de su concepción de lo que representa una traducción válida y de los discursos a los que se adhieren para sustentar su posición, yendo desde un tono más prescriptivo, hasta la enunciación de su visión del fenómeno como una simple propuesta más dentro del campo.

El objetivo de esta tesis no es en absoluto proponer un modelo de proceso de traducción para el texto meta dramático, con las características que ya se han expuesto, sino más bien visitar y recuperar los más pertinentes para fundamentar los tipos de lecturas propuestas, pues, en primer lugar, considero que los trabajos en los que me baso (específicamente el de Freddie Plassard), ya hicieron su labor a ese respecto; y en segundo, porque creo más bien en la necesidad imperante de poner sus esquemas al servicio de la creación de propuestas de estrategias más específicas, detalladas y bien delimitadas, en cuanto al género del texto a traducir en cuestión y al tipo de equivalencia que se desea obtener. Así pues, se escogieron tres planteamientos de proceso de traducción, cuyo desarrollo, presentación y conceptos, me parecieron adecuados como puntos de partida para la argumentación de las lecturas de comprensión y revisión de los textos dramáticos fuente y meta (para este trabajo específicamente la reconstrucción del personaje), cuyos proyectos de traducción con una orientación de lectura, busquen la revelación del discurso del sujeto escritor,

---

<sup>21</sup> Decio de Almeida Prado, "A personagem no teatro", *passim*.

la integridad artística, ser un producto metaliterario y/o cuya norma inicial y principal es la adecuación.

Las dos primeras propuestas de proceso traductor que rescato son las de Jiří Levý y de Jin Di, expuestas en sus libros *The art of translation* y *Literary translation. Quest for artistic integrity*, respectivamente. Éstas fueron pensadas para la traducción de textos literarios y aunque no son muy exhaustivas, pues no hacen una descripción detallada del proceso, ni de los tipos de lecturas implicadas, exponen argumentos útiles al respecto. En cambio, la tercera, de Freddie Plassard, sustentada en su obra *Lire pour traduire*, es sumamente detallada, exhaustiva y sistemática, y me sirve como modelo para establecer los diferentes tipos y momentos de lectura que se expondrán, pero, a diferencia de las anteriores, fue concebida para textos pragmáticos, como su autora los denomina, es decir, textos especializados sin una función poética. Digamos que, para los fines de este trabajo, aunque tengan premisas, enfoques y metodologías diferentes, las tres resultan complementarias e igualmente enriquecedoras. A continuación, haré una síntesis de cada una de ellas, señalando y explicando los puntos que recupero con el fin de sustentar y guiar mis propuestas de lecturas, para la reconstrucción del personaje en el texto dramático fuente y meta.

### Jiří Levý

Jiří Levý propone, bajo la denominación de *stages of the translator's work*, los requisitos con los que debe cumplir el traductor literario en cada una de las tres facetas del proceso planteadas (*apprehension of the source, interpretation of the source* y *re-stylisation of the source*<sup>22</sup>), las cuales no se presentan necesariamente de forma consciente o independiente, es decir, perfectamente diferenciadas unas de otras, cuestión que nos habla de su interdependencia y recurrencia constantes, durante todo el proceso de trasvase. En mi opinión, dichas facetas comportan una serie de procesos cognitivos y/o metacognitivos que se sirven de diferentes herramientas y que se insertan dentro del proceso de lectura(s) o relectura(s) del texto fuente. Volviendo a Levý, el tipo de traducción que el autor tiene en mente al exponer dichas etapas y requisitos es una *artistically veracious translation*<sup>23</sup> que rescate los *ideo-aesthetic values* de la obra y que considere al lector para el que la traducción será escrita, un producto a caballo entre la aceptabilidad y la adecuación:

---

<sup>22</sup> Jiří Levý, *The Art of Translation*, (trad.) Patrick Corness, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 2011, p. 31.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 35.

[...] Al igual que el punto de partida del traductor no debería ser el texto del original, sino sus valores ideológicos y estéticos, tampoco debería tener como meta un texto, sino un cierto contenido que el texto busca comunicar al lector. Esto significa que el traductor debe tomar en cuenta al lector para el que se escribe la traducción<sup>24</sup>.

En la etapa de *apprehension*, Levý remarca la importancia capital de la(s) lectura(s) en el proceso de traducción al afirmar que el traductor debe ser, antes que cualquier cosa, un buen lector<sup>25</sup>. Para ello no se necesita de un talento especial, sino simplemente de un entrenamiento especializado y de experiencia. La lectura, que se debe llevar a cabo para comunicar realmente los valores ideológicos y estéticos de la obra, es el medio por el cual el traductor logra consciente y racionalmente identificar las realidades que la obra expresa. Para ello necesitará su imaginación con el fin de captar la realidad que se presenta en la obra fuente, precondition para la *interpretation* (elección de los sentidos adecuados de los términos, expresiones, etc.), practicar la interpretación crítica de los textos dramáticos y cultivar un estudio más refinado de las obras literarias por medio de análisis minuciosos de los siguientes elementos: los rasgos intrínsecos y extrínsecos de los personajes, las descripciones de los escenarios y situaciones, las relaciones entre personajes, acción, decorados, autor, obra y época, etc.<sup>26</sup>

Posteriormente, por *interpretation* se denomina, como se mencionó anteriormente, a la elección del sentido más adecuado de acuerdo con la realidad de y en la obra y que tiene como prerrequisito a la *apprehension*. Para llevar a cabo dicha selección, el traductor lector debe primeramente hacer una lectura completa de la obra y tener en cuenta tres aspectos: 1) buscar la idea objetiva de la obra ([...] *manage to avoid succumbing to cheap personal sentimentality and self-projection when reading*<sup>27</sup>); 2) definir conscientemente su posición de interpretación y ser consciente de su *translation conception*<sup>28</sup>; y 3) interpretar a partir de esa posición. Sólo restaría saber cuánta libertad de interpretación se le debe permitir al traductor, a lo cual Levý responde como sigue:

[...] Al respecto, suponemos que no es descabellado tener reservas similares a las que la crítica literaria suele imponer a la interpretación. Mientras se intente llevar a cabo una traducción coherente de la obra y no un mero juego de palabras, la interpretación teórica y artística debe basarse en los valores ideológicos y estéticos explícitos o latentes en la obra. La imposición de las opiniones del

---

<sup>24</sup> “Just as the translator’s point of departure should be not the text of the original but the ideological and aesthetic values it contains, so also the translator’s goal should be not a text but a certain content which the text is to communicate to the reader. This means that the translator has to take into account the reader for whom the translation is written”. *Ibid.*, p. 30.]

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>27</sup> Sabe cómo evitar sucumbir al sentimentalismo personal barato y a la autoproyección al leer. *Ibid.*, p. 40.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 39, 44.

traductor está fuera de lugar. Sin embargo, se consideraría que el traductor estaría aportando un punto de vista original si descubriera un aspecto novedoso de la obra o si justificara el énfasis que da a un aspecto en particular<sup>29</sup>.

Finalmente, llegamos a la *re-stylisation*, que al igual que los dos momentos anteriores, es una especie de proceso cognitivo que probablemente (el autor no lo especifica) tiene lugar durante la relectura-reformulación del texto meta (si tomamos en cuenta que Levý habló de una primera lectura completa de la obra, antes de esta etapa), pues el traductor debe identificar y ser consciente de los problemas lingüísticos en la traducción como: *the linguistic asymmetry* (las lenguas de partida y de llegada no son equivalentes y los sentidos no pueden cubrirse mecánicamente); *the linguistic interference* (la lengua fuente tiene un impacto en la negociación que puede ser negativo y se presenta en forma de expresiones raras para el genio de la lengua meta); y finalmente *the stylistic tension* (la expresión lingüística en la traducción no es plena, sólo representa una de las muchas posibilidades, pues el material verbal usado para “reestilizar” las ideas, no fue creado originalmente para ello). Para poder paliar este tipo de problemas, Levý clama por la búsqueda de la creatividad al momento de escoger el material verbal que, ante todo, no distorsione los valores ideo-estéticos de la obra<sup>30</sup>.

Levý concluye que los requisitos más importantes que un traductor debe adquirir y/o poseer son *the gift of imagination*, *stylistic creativity* y *ability for objetivation* para descubrir la realidad de la obra, es decir, sus valores ideo-estéticos mediante lecturas analíticas y documentadas<sup>31</sup>.

Aun cuando el tipo de traducción en la que basa su propuesta no sea similar al de los proyectos de traducción para los que se destina este trabajo, uno de sus planteamientos es un punto de partida esencial para el desarrollo de la(s) lectura(s) de los textos fuentes y meta de literatura dramática que aquí se proponen para reconstruir al personaje: el traductor debe formarse como lector profesional y para ello debe emprender análisis (lecturas-escrituras) conscientes y racionales de todos los elementos que constituyen a la obra fuente (Levý sólo se concentra en el texto de partida y no en el meta) y lecturas documentales de su contexto y del autor, recurriendo para ello a la metodología que le ofrecen los estudios literarios y la lingüística aplicada. Lo anterior nos remite

---

<sup>29</sup> Presumably, it is not illogical to set here similar constraints to those imposed on interpretation in literary criticism. As long as a realistic rendering of the work is intended, not a play on words, the theoretical and artistic interpretation must be based on ideological and aesthetic values expressly or latently inherent in the work itself. The imposition of the translator's subjective notions is out of place here; however, a translator who discovers a previously unrecognised aspect of the work or introduces a justifiable emphasis on a particular aspect may present a fresh view of the work. *Ibid.*, p. 44.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 47-56.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

a la concepción de Berman<sup>32</sup> de la traducción literaria como un tipo de crítica literaria *sui generis* en “discurso directo” y/o “mimética” del texto al que interpreta, que al igual que su prima hermana necesita de metodologías propias para su quehacer y análisis, que a su vez integren metodologías y teorías creadas en el campo del género textual o discursivo del texto que se traduce o critica. De ahí que, en el desarrollo de las lecturas analíticas y/o documentales que sugiero para el tratamiento de los personajes, como marco teórico se hayan tomado herramientas y conceptos del Análisis del Discurso, tales como el *ethos* y el modelo actancial de análisis de Anne Ubersfeld para el drama, basado en las propuestas de Greimas y Propp, los cuales serán debidamente descritos en el siguiente capítulo.

### Jin Di

Para, Jin Di<sup>33</sup> una traducción fiel no se lleva a cabo palabra por palabra, ni sentido por sentido, sino mensaje por mensaje y efecto por efecto. El mensaje no es una mera información, sino la sustancia de la comunicación, la manera de llevarla a cabo, el tono y las sutilezas que ayudan a producir el efecto deseado. Se refiere a la suma total de lo comunicado por el texto. De ahí que el autor exija que el traductor:<sup>34</sup>

[... capte] el mensaje absorbiendo completamente el cuerpo del texto fuente, incluyendo todas las peculiaridades de su lenguaje hasta sus elementos más nimios de forma que nada pase desapercibido o sea mal comprendido. Éste es realmente el trabajo preliminar de cualquier lealtad traductora. Sin embargo, [esta etapa] ha sido constantemente desatendida en las discusiones teóricas de los Estudios de Traducción, y cuando se le da por sentada en realidad se le está dejando de lado.

Así pues, para lograr el objetivo propone un proceso de trasvase diseñado para preservar la integridad artística del texto, tan fielmente como sea posible, por medio de una traducción que consiste en cuatro movimientos: *penetration, acquisition, transition, and presentation*. Para propósitos del presente trabajo, sólo nos enfocaremos en los tres primeros, ya que en ellos encontramos los planteamientos que más convienen a nuestros intereses.

---

<sup>32</sup> Antoine Berman, *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*, (trad.) Rosario García Lopéz, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003, p. 22.

<sup>33</sup> Jin Di, *Literary translation. Quest for artistic integrity*, pp. 52-117.

<sup>34</sup> [...] the necessity for the translator to grasp the message by absorbing the whole body of the source text, including all the features of its language, down to its minutest particles, so that nothing is missed or misunderstood. This is really the groundwork of any translational loyalty, but it has often been neglected in theoretical discussions of translation studies – or rather taken for granted while being actually neglected. *Ibid.*, p. 53.

El primer movimiento, la penetración, se refiere a una adecuada comprensión del original por medio de la inmersión completa en el texto fuente y en el ambiente lingüístico y cultura de la lengua fuente, lo cual sólo puede lograrse *by operating with source-language concepts, by thinking in that language*<sup>35</sup>. Así pues, el traductor debe asegurarse de inhibir conscientemente cualquier tipo de interferencia que provenga de su lengua-cultura, para tener la libertad y facilidad de comprender todas las sutilezas del texto fuente, que un nativo hablante podría entender (sólo le faltó aclarar al autor que dicho lector nativo debe también contar con un entrenamiento como traductor y lector de obras literarias, pues no cualquier lector nativo hablante cuenta con la competencia y experiencia para hacer lecturas críticas de las obras). De este modo el traductor será capaz de desarrollar la sensibilidad necesaria para producir un texto con el mismo efecto. Sin embargo, pensar en la lengua fuente no es un hábito fácil de adquirir, pero puede llevarse a cabo gradualmente con la ayuda de diccionarios monolingües que ofrezcan definiciones claras de los conceptos y que contribuyan a entenderlos desde la lengua-cultura fuente. Habrá que resistir a la tentación de las “soluciones rápidas” que ofrecen los diccionarios bilingües: “[...] un buen diccionario bilingüe es invaluable para el traductor por sus sugerencias, las cuales a menudo amplían el rango de elección en la lengua meta. Sin embargo, antes de que la comprensión se concrete, pudiera ser perjudicial confiar nuestro primer contacto a un diccionario bilingüe”<sup>36</sup> y también al *guesswork*:

[...] el cual podría ser definido como interpretación sin penetración, el peor enemigo de una traducción seria, incluso cuando se hace sin intención. Y cuando se presenta como una opción legítima, es el enemigo más peligroso debido a la atracción incomparable que suscita su engañosa facilidad.

[...] En una traducción literaria seria no existe ninguna excusa para el trabajo basado en suposiciones (*guesswork*). Cualquier trabajo, por mínimo que sea, si es hecho sin una penetración apropiada, es en realidad un trabajo basado en suposiciones, y sólo a excepción de algunos incidentes “afortunados”, tiende a producir errores lamentables que deberán corregirse. Entre más difícil sea el texto, éste requiere de un trabajo arduo más honesto.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Operando con conceptos de la lengua fuente, pensando en esa lengua. *Ibid.*, p. 56.

<sup>36</sup> [...] A good bilingual dictionary is invaluable to a translator with its suggestions, which often widen the range of choice in target-language, but placing one's primary reliance on a bilingual dictionary can be disruptive before that comprehension takes shape. *Ibid.*, p. 64.

<sup>37</sup> [...] which may be defined as interpretation without penetration, is the worst enemy of serious translation, even when it is done unintentionally. And when it is offered as a legitimate choice, it is the most dangerous enemy because of its incomparable attraction of deceptive easiness.

[...] No excuse can be found for guesswork in serious literary translation. Any bit of work that is done without proper penetration is really guesswork and, barring occasional incidents of “dumb luck”, is likely to produce regrettable slips that need to be corrected. [...] The most difficult the text is, the most honest hard work it demands. *Ibid.*, pp. 64-65.

Después de hacer todo el trabajo arduo y pesado que implica la penetración, realmente se estará en posición de disfrutar del trabajo de recreación. Así entramos al siguiente movimiento, *acquisition*, trabajo documental y de análisis concienzudo del contexto y del co-texto, pues penetrar en el medio ambiente lingüístico de la lengua fuente, manteniéndola libre de la interferencia de la lengua meta, no es suficiente para tener una comprensión adecuada o correcta de las palabras.

Finalmente llegamos a la *transition*, que implica mucha creatividad, pero sobre todo el prerrequisito de librarse del “genio de la lengua”, lo cual implica a su vez, respetar el universo autorial y experimentar una empatía real por él, para poder atreverse a recrear ese imaginario especial en la propia lengua. Y para ello, al igual que Levý, Di apela al poder de la imaginación del traductor. Imaginación creativa por imaginación creativa es su consigna. En este sentido Di nos recuerda los argumentos de un Henri Meschonnic<sup>38</sup>, *plus révolté*, al contraponerse de igual manera a la influencia del genio de la lengua en la traducción literaria, ya que al ser la literatura como cualquier acto de creación, un riesgo que el sujeto-escritor decide correr al crear un discurso único, revolucionario, que lo expone y que en la mayoría de los casos va a transformar las tradiciones, violentando la lengua y las ideas, entonces ¿por qué la traducción, con toda razón, no debería serlo también? Para Meschonnic, que la traducción no muestre la violencia (o enriquecimiento, si se prefiere) que la literatura, a través del discurso, ejerce sobre la lengua y las ideas, sería la verdadera traición que la traducción perpetuaría contra la literatura. La vieja letanía de “no suena a la lengua y a la cultura meta”, “no es español” (en nuestro caso) o “no es *natural*”, que lleva a una práctica de la traducción del sentido y no de su corporalidad, cercena y aniquila la escritura, el discurso, es decir, el acto mismo de creación que hace que un texto literario sea literatura. No se trata de librar una apología de la literalidad, mal entendida como la supremacía de la forma en detrimento del sentido, es decir, el famoso proceder de la traducción “palabra por palabra”, sino de la traducción del modo de significar, del ritmo, término clave en la poética del traducir de Meschonnic, que como finalmente postula Jin Di requiere de mucho trabajo, compromiso y del abandono de la *backwork mentality* (*mentalidad de desinterés*). Para terminar y siguiendo en el *mood* del rechazo hacia la *backwork mentality*, Di propone que el texto meta requiere de comparaciones y ajustes:

El propósito de obtener el efecto equivalente requiere realmente de diferentes métodos para situaciones diferentes. Pero, sin importar el método que se adopte, siempre conlleva una comparación de posibles versiones. El reconocimiento consciente de aquel propósito es lo que hace

---

<sup>38</sup> Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p.86.

que la comparación sea significativa. [...] Antes que nada, la decisión contra posibles “transformaciones” debe implicar comparaciones, al menos, en la mente del traductor<sup>39</sup>.

El trabajo de Jin Di para la traducción literaria, si bien no menciona directamente a la lectura como herramienta, lo hace implícitamente de una forma más material que Levý, en el sentido de que no se trata sólo de procesos cognitivos, sino de modos o tácticas más concretas de resolver los conflictos dentro de esos procesos. Y justamente esto es lo que retomo de él. En primer lugar, la idea de lecturas documentales internas (co-texto y sentido de los términos a partir de la lengua-cultura fuente: “pensar en la lengua fuente”) y externas (contexto) del texto en las diferentes etapas del proceso de traducción, particularmente, durante la (s) lectura (s) integral (es) del texto con la ayuda de diccionarios monolingües y el uso posterior de diccionarios bilingües en el momento de la relectura-reformulación. En segundo, la necesidad de “lecturas críticas de revisión” del texto meta, para hacer comparaciones con el texto fuente y las potenciales versiones de la traducción, con el fin de implementar los ajustes necesarios para la creación del efecto deseado y la reconstitución del mensaje en los términos de Di. Y por último, la tercera aportación de los movimientos en la búsqueda de la integridad artística de Di es la idea y la mentalidad de un trabajo arduo, minucioso y comprometido por parte del traductor, en lo que respecta a toda la serie de lecturas-escrituras que se deben realizar para crear el producto final y el trabajo intelectual y la formación necesaria que se requiere para traducir, cuya necesidad de ser mencionados y recalcados en los trabajos académicos es indispensable, para desterrar la idea, no sólo en el medio académico, sino en el imaginario colectivo, de que el quehacer del traductor es un oficio menor y sin importancia.

### **Freddie Plassard**

El último trabajo de este recorrido, que sustenta y delinea los tipos de lectura de los elementos del texto dramático que nos ocupan, es el esquema de la *mise en oeuvre* del proceso de traducción de Freddie Plassard (presentado en español al final de este apartado), exhaustivamente argumentado y explicado a lo largo de su libro *Lire pour traduire*, para la traducción de textos especializados (no encontré hasta la fecha ninguna herramienta similar en y para la traducción de textos literarios, que Plassard denomina “estéticos”). Para efectos del presente apartado, y ya que el esquema de Plassard

---

<sup>39</sup> The aim of equivalent effect does require different methods for different situations. But whatever method you adopt, it always involves a comparison of possible versions, and it is the conscious recognition of this aim which makes comparison meaningful. [...] First of all, the decision against possible “transformations” must in itself involve comparisons in the translator’s mind at least. *Ibid.*, p. 103.

es sumamente ilustrativo al respecto, como podrá comprobarse al leerlo con detenimiento, sólo me ceñiré a explicar los principales planteamientos que su trabajo aporta al mío.

Para Plassard, la lectura ha sido dada por hecho e incluso subestimada en diferentes explicaciones y planteamientos del proceso de traducción, por ello, su carácter indispensable en la adquisición de la competencia traductora ha sido raramente discutida en los estudios de traducción. Aun cuando la lectura ha sido relegada sólo a la fase de comprensión en el modelo interpretativo de traducción (escuela a la que pertenece la autora), la lectura interviene en todas las etapas del proceso, bajo diferentes formatos y operaciones cognitivas. A partir de estas constataciones la autora intentó concienzudamente identificar, comprender, delinear, describir y argumentar, a partir de obras traductológicas sobre el tema y especializadas en la lectura (historia, didáctica, sociología), el papel de la lectura en el proceso y las modalidades en las que se practica.

El esquema de Plassard nos permite visualizar y ubicar de forma concreta las etapas del proceso en las que la lectura está presente, así como una tipología posible, y no de manera abstracta, e implícita como en las propuestas anteriores. De ahí su gran utilidad para el objetivo perseguido y para el presente trabajo. En el esquema podemos observar que la lectura no es un elemento completamente independiente, sino imbricado con la escritura. A cada una de las operaciones de lectura corresponde una operación de escritura. Así, Plassard nos refuerza la idea de que la traducción es un “juego dialéctico de lectura(s)-escritura(s), casi sin fin”<sup>40</sup>. Por ello, en su esquema, la traducción se convierte en una relación textual muy particular de lectura y escritura, cuestión que tomaremos muy en cuenta dentro de la argumentación de nuestros tipos de lectura para el texto dramático, ya que una en particular (la del personaje) será presentada no sólo bajo la denominación de lectura, sino también de reescritura crítica del texto meta, pues la lectura de análisis crítico que se hará de aquel, derivará en su reelaboración, como se planteó en el caso de la comparación y ajustes propuestos por Di. Por último, me parece indispensable agregar que el esquema de Plassard no pretende ser prescriptivo, sino una propuesta que cada traductor, según su nivel de formación, *expertise* y tipo de texto fuente y proyecto traductor, adaptará a sus necesidades. Para la autora, cada traductor debe tener la voluntad y las competencias necesarias para evaluar su propia ignorancia o conocimiento, lo que ella llama su *bagage cognitif*, si se quiere traducir cualquier género de texto, con el fin de remediar sus carencias y/o enriquecer sus conocimientos (objetivo al que quiero contribuir con este trabajo, en el caso del drama):

---

<sup>40</sup> Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 20-29, 274.

[...] Este componente textual del bagaje cognitivo implica conocimientos sobre géneros textuales, estrategias de escritura, “funcionamiento” y estructuración de textos, y es un apoyo tanto para la competencia de lectura como para la de escritura, ambas componentes de la práctica textual. El traductor es detentor de una competencia lectora y de una cultura textual que le permiten perfectamente tanto saber orientarse en un texto, como apreciar la manera en la que está escrito<sup>41</sup>.

Otra cuestión importante de la obra de Plassard de la que me serviré, y que ya había sido un tanto esbozada en el texto de Levý, es la idea de que, para definir y precisar bien el tipo de lectura(s) que debe(n) efectuarse durante el proceso de traducción, tanto del texto meta como del texto fuente, se debe tomar en cuenta, en primera instancia, el género al que pertenece el texto a traducir, y en segunda, el tipo de equivalencia deseada (proyecto de traducción, que eventualmente, un traductor que se sirva del presente trabajo para la traducción de drama como literatura, quiera llevar a cabo), pues todo eso indudablemente definirá la forma de leer y reformular. La pertenencia del texto a un género lo provee de una serie de convenciones y/o instrucciones de lectura tanto a un nivel macrotextual como microtextual, inmersas en una estrategia de escritura o discursiva particular, inserta a su vez en una tradición de escritura específica de un género discursivo, que reproduce las convenciones o las cuestiona para generar nuevas instrucciones. En el caso que nos ocupa, la traducción de literatura dramática como metaliteratura, el género me dio las pautas para concentrarme justamente en un elemento característico del mismo, los personajes,<sup>42</sup> y me proveerá de una metodología, encontrada en sus discursos teóricos, que me ayudará a desarrollar las estrategias de lectura pensadas para la traducción de las piezas estéticas, según la terminología de Plassard, a partir del tipo de equivalencia ya planteada. Con respecto a esta última, en el primer apartado del presente capítulo, como hemos visto, he explicado su importancia en la confección de herramientas de lectura.

Para concluir, el último postulado importante de Plassard, que guiará el desarrollo de las lecturas para textos dramáticos encaminadas a reconstruir al personaje es el hermoso anagrama condensado en la expresión en francés: leer es ligar (*lire, c'est lier*)<sup>43</sup>:

Con este anagrama se encuentran agrupadas las facetas de una actividad que además despliega el antecedente latino del verbo leer, “*lego*”, que significa “recoger”, “recolectar”, “espíar”, “reconocer

---

<sup>41</sup> [...] Cette composante textuelle du bagage cognitif inclut des connaissances relatives aux genres textuels, aux stratégies d'écriture, au “fonctionnement” et à la structuration des textes, et contribue à la compétence de lecture comme d'écriture, l'une et l'autre composantes de la pratique textuelle. Le traducteur est détenteur d'une compétence de lecture et d'une culture textuelle qui lui permettent aussi bien de savoir s'orienter dans un texte que d'apprécier la façon dont il est écrit. *Ibid.*, p. 269.

<sup>42</sup> Remito al apartado 1.2 en el que he abundado sobre el tema.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 263.

los rastros”, “tomar”, “robar” (Kristeva, 1969, p. 181), “abanico etimológico” que permite establecer un paralelismo entre las acepciones del verbo leer y el movimiento al que se le asocia, compartido por la lectura y la traducción: juntar lo que está desunido, esparcido, en el lugar que representa el texto. Movimiento de reagrupación por el que se manifiesta el proceso de apropiación. En ese mismo abanico etimológico se hace visible la dimensión procedimental e instrumental de la lectura: ¿cómo no asociar el rastreo de indicios al hecho de estar al acecho, la lectura documental a la recolección de una cosecha, la dimensión intertextual al reconocimiento de rastros? [...] Propiamente hablando, el texto no es el objeto de la lectura, sino que se forma durante la actividad del lector, la cual consiste en efectuar el trabajo del escritor en sentido contrario. Trabajo de enlazamiento, de reconstrucción, de reconstitución, de reconstrucción de la textualidad, que refleja la misma naturaleza del texto y su triple articulación: intratextual, referencial e intertextual<sup>44</sup>.

Las diferentes lecturas (intratextuales, referenciales o documentales, intertextuales, de comprensión y/o reformulación) que se harán para la reescritura del personaje se relacionarán unas con otras, al menos en la cabeza del traductor o de una forma más material en sus notas durante el proceso, como una especie de vasos comunicantes y detonadores de epifanías de comprensión del texto fuente y de creatividad para la reelaboración del texto meta. Sólo se entenderán como procesos separados para fines descriptivos y de aplicación.

Finalmente y como guiño de las modalidades de lectura que propondré, diré que, para la reconstrucción del personaje se plantearán tres tipos de lecturas-escrituras básicas (pues todas las lecturas implican ajustes y rectificaciones del texto), las dos primeras enfocadas en el texto fuente y la última en el texto meta: 1) lectura(s) integral(es), es decir de la totalidad del texto, y de exploración de cada uno de los elementos; 2) lectura(s) documentales internas y externas al texto, en todas las fases del proceso: antes, durante y después de la reelaboración; y 3) lectura(s) crítica (s), analítica(s) y de revisión de la traducción, auxiliada(s) por la metodología del Análisis del Discurso y de discursos o teorías del área de los estudios de drama.

---

<sup>44</sup> Avec cette anagramme se trouve regroupées les facettes d’une activité qui déploie par ailleurs l’antécédant latin du verbe lire, “*lego*”, signifiant “ramasser”, “cueillir”, “épier”, “reconnaître les traces”, “prendre”, “voler” (Kristeva, 1969, p.181), “*éventail étymologique*” qui permet d’établir un parallèle entre les acceptions du verbe lire et le mouvement qui lui est associé, commun à la lecture et à la traduction, celui de rassembler ce qui est disjoint, épars, dans le lieu du texte, mouvement de regroupement par lequel se manifeste la démarche d’appropriation. Y transparait aussi la dimension procédurale, instrumentale de la lecture: comment ne pas associer la prise d’indices au guet, la lecture documentaire à une cueillette, la dimension intertextuelle à la reconnaissance de traces? [...] Le texte n’est pas à proprement parler objet de lecture, mais se constitue dans l’activité du lecteur, qui consiste à effectuer le travail du scripteur à rebours. Travail de liage, de reconstruction, de reconstitution, de reconstruction de la textualité, reflétant la nature même du texte et sa triple articulation, intratextuelle, référentielle et intertextuelle. *Loc. cit.*

LECTURA

ESCRITURA

<i>Lectura externa (documental)</i>	<i>Lectura interna/relectura (TP/TL)</i>	<i>Escritura/Reescritura (TP/TL)</i>	<i>Escritura "paralela"</i>
<p><b>3. Lectura extensiva</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Contextualización temática y notional (enriquecimiento del bagaje cognitivo)</li> <li>➤ Impregnación de orden temático, estilístico, incluso ideológico</li> </ul>	<p><b>1. Lectura intensiva / metódica</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Identificación global                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• de los protocolos editorial y autorial</li> <li>• de la macroestructura</li> </ul> </li> <li>➤ Lectura integral, lineal</li> <li>• Precomprensión                             <ul style="list-style-type: none"> <li>-Detonación semántica y activación de los conocimientos previos</li> <li>-Anticipación / Hipótesis de sentido</li> <li>-Esbozo de representaciones mentales</li> </ul> </li> </ul>	<p><b>2. Apropiación material del TD</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Anotación                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• Operaciones para destacar diferentes elementos (marcar, resaltar, etc.)</li> <li>• Consignación de fragmentos de traducción.</li> <li>• Comentarios de orden metacognitivo ("buscar, especificar, verificar", etc.)</li> </ul> </li> </ul>	<p><b>4. Apropiación de la documentación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Apropiación material: operaciones para destacar diferentes elementos (marcar, resaltar, etc.)</li> <li>➤ Apropiación cognitiva:                             <ul style="list-style-type: none"> <li>-Toma de notas</li> <li>-Elementos que permiten explicar el TP</li> <li>-Consignación de reformulaciones específicas que para la redacción del TL pueden reutilizarse</li> </ul> </li> </ul>
<p><b>7. Lectura de exploración</b></p> <p>Identificación de información puntual que responde a cuestiones de tipo microtextual</p>	<p><b>6. Apropiación cognitiva del TP</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Comprensión más profunda del TP</li> <li>• Integraciones cognitivas</li> <li>• Perfeccionamiento de las representaciones mentales (referenciales y textuales)</li> </ul>	<p><b>5. Reformulación del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Escritura de "aproximación" (desbrozo)</li> <li>• Identificación de todas las dificultades</li> <li>• Definición del proyecto, de la posición y del horizonte de traducción</li> </ul>	
<p><b>10. Lectura funcional</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confirmación o verificación de elementos puntuales, probablemente ya leídos, pero que necesitan una comprensión más profunda</li> <li>• Diversas verificaciones en herramientas terminológicas o de otro tipo (uso, definiciones, etc.).</li> </ul>	<p><b>8. Relectura crítica del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confrontación del TP y TL</li> <li>• Verificación física (totalidad del texto)</li> <li>• Identificación de omisiones, errores, etc.</li> <li>• Diagnóstico de errores</li> <li>• Selección metacognitiva de medios para remediarlos</li> </ul>	<p><b>9. Revisión del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Variantes de reformulación, distanciamiento con respecto al TP</li> <li>➤ Explotación de la lectura documental                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• Reactivación de estereotipos (enunciativos, genéricos)</li> <li>• Integración de elementos encontrados en la lectura documental al TL (complementos cognitivos)</li> </ul> </li> </ul>	<p><b>11. Consulta a especialistas (Actualizo la idea de Plassard y propongo las listas de difusión y los foros en línea)</b></p> <p>Posible envío de mensaje(s) a especialistas por campo de conocimiento o combinación lingüística como "asesoría" o a título de consulta</p>
	<p><b>13. 2ª relectura del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Evaluación de orden traductológico.                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fidelidad del TL conforme al TP</li> <li>• Equivalencia, funcional, formal y referencial, del TL con el TP</li> </ul> </li> <li>➤ Evaluación de orden textual del TL: cohesión, coherencia, intencionalidad, información, situación e intertextualidad</li> </ul>	<p><b>12. 2ª revisión del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Solución de dificultades puntuales que hayan quedado en suspenso</li> <li>• Ajustes macrotextuales o microtextuales que resulten de la solución de dificultades</li> </ul>	
	<p><b>14. 3ª relectura del TL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Respeto de la terminología, de las convenciones enunciativas (fraseología) y genéricas (estructuración) correspondientes al campo en cuestión</li> <li>• Autonomía de la textualidad (no referirse más al TP)</li> </ul>	<p><b>15. Afinar, pulir</b></p> <p>Última etapa del proceso, variable según el tipo de texto</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Legibilidad material</li> <li>• Inteligibilidad "a flor de texto"</li> <li>• Eufonía</li> <li>• Plenitud de la traducción</li> </ul>	<p><b>16. Consignación o registro de las herramientas del traductor</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acceso a información útil: contactos o direcciones útiles, fuentes bibliográficas</li> <li>• Capitalización de los resultados de investigación: retroalimentación / enriquecimiento de bases terminológicas</li> <li>• Envío de un mensaje recapitulativo a los especialistas consultados</li> </ul>

LECTURE

ÉCRITURE

<i>Lecture externe (documentation)</i>	<i>Lecture interne/relecture (TD/TA)</i>	<i>Écriture/Réécriture (TD/TA)</i>	<i>Écriture « parallèle »</i>
<p><b>3. Lecture extensive</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Contextualisation thématique et notionnelle (enrichissement du bagage cognitif)</li> <li>➢ Imprégnation d'ordre thématique, stylistique voire idéologique.</li> </ul>	<p><b>1. Lecture intensive / méthodique</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Repérage global</li> <li>• Des protocoles éditorial y auctorial de la macrostructure</li> <li>➢ Lecture intégrale, linéaire</li> <li>• Précompréhension</li> <li>-Amorçage sémantique et activation des connaissances antérieures</li> <li>-Anticipation / Hypothèses de sens</li> <li>-Ébauche de représentations mentales</li> </ul>	<p><b>2. Appropriation matérielle du TD</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Annotation</li> <li>• Opérations de scription diverses (marquage, surlignage, etc.)</li> <li>• Consignation de bribes de traduction</li> <li>• Remarques d'ordre métacognitif (« à chercher, préciser, vérifier », etc.)</li> </ul>	<p><b>4. Appropriation de la documentation</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Appropriation matérielle: opérations de scription diverses (marquage, surlignage, etc.)</li> <li>➢ Appropriation cognitive: Prise de notes</li> <li>-Éléments permettant d'expliciter le TD</li> <li>-Consignation de formulations spécifiques réutilisables pour la rédaction du TA</li> </ul>
<p><b>7. Lecture exploratoire</b></p> <p>Repérage d'informations ponctuelles répondant à des questions d'ordre microtextuel</p>	<p><b>6. Appropriation cognitive du TD</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Approfondissement de la compréhension du TD</li> <li>• Intégrations cognitives</li> <li>• Affinement des représentations mentales (référentielles et textuelles)</li> </ul>	<p><b>5. Reformulation du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Écriture « d'approche » (débroussaillage)</li> <li>• Repérage de la totalité des difficultés</li> <li>• Définition du projet, de la position et de l'horizon traductifs</li> </ul>	
<p><b>10. Lecture fonctionnelle</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confirmation ou vérification d'éléments ponctuels, éventuellement déjà lus, mais nécessitant un approfondissement</li> <li>• Vérifications diverses dans outils terminologiques et autres (usage, définitions, etc.)</li> </ul>	<p><b>8. Relecture critique du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confrontation du TA au TD</li> <li>• Pointage (intégralité du texte)</li> <li>• Repérage d'omissions, erreurs, etc.</li> <li>• Diagnostic des erreurs</li> <li>• Choix métacognitif des moyens d'y remédier</li> </ul>	<p><b>9. Révision du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Variantes de reformulation, distanciation para rapport au TD</li> <li>➢ Exploitation de la lecture documentaire</li> <li>• Reprise de stéréotypes (énontiatives, génériques)</li> <li>• Intégration au TA des éléments recueillis à la lecture documentaire (compléments cognitifs)</li> </ul>	<p><b>11. Consultation des listes de diffusion</b></p> <p>Envoi éventuel de message(s) sur une ou des listes de diffusion spécialisée(s) par domaine de connaissance ou combinaison linguistique, en guise de « dépannage » ou à titre consultatif</p>
	<p><b>13. 2<sup>a</sup> relecture du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➢ Évaluation d'ordre traductologique</li> <li>• Fidélité du TA au sens du TD</li> <li>• Équivalence fonctionnelle, formelle et référentielle, du TA avec le TD</li> <li>➢ Évaluation d'ordre textuelle du TA: cohésion, cohérence, intentionnalité, informativité, situation et intertextualité</li> </ul>	<p><b>12. 2<sup>a</sup> révision du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Résolution de difficultés ponctuelles restées en suspens</li> <li>- Réaménagements macrotextuels ou microtextuels résultant de la résolution de ces difficultés</li> </ul>	
	<p><b>14. 3<sup>a</sup> relecture du TA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Respect de la terminologie, des conventions énonciatives (phraséologie) et génériques</li> <li>• Autonomie de la textualité (dispense de se reporter au TD)</li> </ul>	<p><b>15. Peaufinage, lissage</b></p> <p>Étape ultime du processus, variable selon le type de texte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lisibilité matérielle</li> <li>• Intelligibilité « à fleur de texte »</li> <li>• Euphonie</li> <li>• Plénitude de la traduction</li> </ul>	<p><b>16. Consignation ou enregistrement dans les « outils » du traducteur</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Accès à l'information utile: contacts ou adresses utiles, sources bibliographiques</li> <li>• Capitalisation des résultats de recherche: alimentation/enrichissement de bases terminologiques personnelles</li> <li>• Envoi d'un message récapitulatif sur la (les) liste(s) de diffusion consultée(s)</li> </ul>

## 1.4 LOS TEXTOS DEL CASO ESTUDIADO

### 1.4.1 WAJDI MOUAWAD

Wajdi Mouawad es uno de los dramaturgos francófonos más destacado, reconocido, creativo y fértil en la actualidad. Un recorrido instantáneo por su currículum no permite mentir al respecto. En 1991, obtiene su diploma en interpretación de la Escuela Nacional de Teatro de Canadá, en Montreal e inmediatamente se lanza a crear con la actriz Isabelle Leblanc su primera compañía de teatro, *Teâtre Ô Parleur*. En el 2000, toma a su cargo la dirección del Teatro *Quat'Sous* de Montreal durante cuatro temporadas. En 2004, pasa de la escena a la pantalla grande con la adaptación de *Littoral*. Y en 2005, crea dos compañías de teatro, con Emmanuel Schwatz, una en Québec *Abé Carré Cé Carré* y otra en Francia *Au Carré de l'Hypoténuse*. Es nombrado artista asociado la 63ª edición del Festival de Avignon en 2009, donde presenta su tetralogía *La Sang de promesses*. De 2007 a 2012, fue el director artístico del Théâtre Français del Centro Nacional de las Artes de Ottawa.

Quebequense de origen libanés, es el autor y director de más de una docena de obras de teatro (entre ellas, el ciclo de *Le sang de promesses*, *Littoral*, *Incendies*, *Fôrets*, *Ciels*, y otras como *Seuls*, *Temps*, *Willy Protagoras*, *Journée de nocex chez les Cromagnons*, etc.), una obra de teatro para niños (*Pocamambo*) y dos novelas (*Visage retrouvé* y *Anima*). Desde la década de los noventa sus puestas en escena se presentan con un éxito rotundo en teatro, festivales de diferentes países: Canadá, Francia, España, Rusia, Italia, Líbano, México, etc.

Ha recibido varios premios como el Premio *du Gouverneur général* de Canadá (2000) por *Littoral* y el *Molière* como mejor escritor francófono con vida en 2005, el cual rechazó para protestar contra “la indiferencia” de los directores de teatro con respecto de la creación contemporánea. En 2013, recibió el prestigioso premio *Méditerranée* por *Anima*. Más recientemente, se dedicó a la puesta en escena de las siete tragedias de Sófocles (repartidas en tres etapas, “mujeres”, *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre*, en 2011; “héroes”, *Ajax un cabaret* y *OEdipe Roi*, en 2014 y “moribundos”, *Philoctète une conférence* y *OEdipe à Colone une expérience* en 2015) y a la de un ciclo “doméstico”, que en la misma línea que *Seuls*, amplía su búsqueda en torno al universo familiar (*Soeurs*, *Frères*, *Père* y *Mère*).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> “Wadjimouawad.fr”, <http://www.wajdimouawad.fr/>, consultado el 20 de abril de 2015.

Por otra parte, y para salir un poco de estas presentaciones curriculares, en ocasiones tan impersonales, me gustaría también mostrar al ser humano, humilde, honesto, con un gran sentido del humor y comprometido con su arte. Por medio de las anécdotas que compartió con el público universitario en el MUAC el 19 de noviembre de 2014, durante la conferencia magistral de la Cátedra Ingmar Bergman de cine y teatro de la UNAM durante la cual tuvimos acceso de viva voz, a la siguiente información sobre su formación y su obra.

Wajdi nació en Líbano en 1968, en el seno de una familia libanesa católica maronita. Muy pequeño tuvo que enfrentarse al exilio de su país natal, pues sus padres decidieron refugiarse en Francia hasta que la guerra civil terminara. Este primer exilio fue una experiencia traumática para él pues no sólo tuvo que olvidar de cierta forma su lengua y aprender otra para poder vivir, sino que tuvo que dejar atrás el jardín, el cielo, las montañas donde jugaba. Su segundo exilio fue a Québec, también traumático, pues después de haber logrado hacerse de amigos y una pequeña vida en Francia, debió comenzar de cero, para enfrentarse no sólo a su condición de migrante libanés exiliado de la guerra, sino también a ser el libanés “francesito”, exiliado de Francia.

Para él, la escritura es lo más importante en su vida, es su herramienta para lidiar con el dolor. Comenzó a hacer teatro porque así atraía a las chicas, pues quería ser querido. Después, quiso hacerlo para buscar reconocimiento, luego para salvar al mundo y comprometerse socialmente; ahora sólo lo hace para él. Aunque hay algo que nunca ha cambiado y es su interés por escribir historias que sean importantes para el público libanés: “me siento muy aferrado a la gente de mi país de origen. Siempre pienso en Líbano”.

También contó que algo que lo llevó a la escritura fue la discriminación que sufrió siendo un actor que no podía reproducir el acento quebequense: “por razones políticas, el teatro en Québec se hace en quebequense, yo quería actuar y lo único que conseguía era personificar francesitos o árabes, así que me di cuenta que no había una literatura que me permitiera hacer los papeles que yo quería, por ello tuve que escribir para mí mismo, crear un lenguaje propio, una mezcla de árabe, francés y quebequense”.

Wadji no sólo fue educado en el exilio, sino también en el odio, elemento fundamental que marcó su escritura: “crecí odiando, con la convicción que todos eran mis enemigos, sunitas, chiitas, israelís y en especial los palestinos, salvo nosotros mismos (católicos maronitas); mi madre me decía: «no juegues con ese niño porque es árabe». Y yo le preguntaba «¿y qué somos nosotros?», su respuesta era «nosotros no somos árabes». «Está bien», decía yo,

«pero tampoco somos franceses, ni turcos, ni italianos, ¿entonces qué somos?» y ella me repetía «somos libaneses». «¡Él también es libanés!» «Entonces somos fenicios», me respondía”. “Esta siempre fue una constante en mi cultura, o nos definíamos por medio de la negación o por lo inexistente, pues decir que éramos fenicios era como si a ustedes les dicen, no son mexicanos, son aztecas”. Entonces, se pregunta Wadji, “¿cómo hacer para no condenar, para no odiar?, ¿cómo hacer para no ser ni la víctima, ni el verdugo, ni el juez?, cuando la vida quiere imponernos ese papel”, y nos responde, “pues el artista debe ser las tres cosas a la vez. Para que surja la empatía; se debe renunciar a la dictadura del papel”. Es por eso que da el papel protagónico de sus obras a aquellos a los que le enseñaron a odiar: “nunca a un libanés cristiano, para poder dirigirme a mi comunidad”.

Otro aspecto de su vida, muy presente en su poética, es su fascinación por la mitología griega, pues dice ésta es “el muro que le permite rebotar, por las grandes premisas y verdades que nos heredó como la frase célebre: conócete a ti mismo”, que para Wajdi quiere decir “conoce tu medida, aunque esa medida cambie”; o la idea de que la inmortalidad para un hombre consistía en hacer un bien que fuera siempre recordado. Leer a los griegos para él fue como regresar a Líbano, redescubrirlo. Su devoción por la literatura griega lo llevó a decirse “quiero ser Sófocles o nada”, lo cual aclara, “puede ser ambicioso, sin embargo, creo firmemente que hay que tener sueños imposibles para avanzar en la vida”.

Por último, diré que es un hombre que busca siempre “ir a hacer cosas que no domina”, para “derivar a imagen y semejanza del mundo y no convertirse en un idiota”. Es por ello que procura no estar al pendiente de lo que se dice de su trabajo o de él, pues quiere “escapar de la violencia que eso puede ejercer en su creación” y de ahí “a la libertad del gesto”, aunque eso no le impide recibir el amor del público y ser “una canasta sin fondo, insaciable” en cuanto al amor de la gente<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Wadji Mouawad, “Conferencia magistral: teatro, memoria y resistencia”, México, D.F., MUAC UNAM, 19 de noviembre de 2014, *passim*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4QGrA4GcgVw>

#### 1.4.2 EL TEATRO, LA DRAMATURGIA DE MOUAWAD E *INCENDIES*

La obra de Mouawad es definida por Mai Mohamed Loai Hussein como un “cruce rizomático de géneros y formas”,<sup>47</sup> “una práctica escénica y [de escritura] “interdisciplinaria e inter-artística”<sup>48</sup>, especialmente las obras de la tetralogía *Le sang de promesses*, pues en ellas se cruzan diferentes tendencias, ideas y culturas: árabe, clásica, francesa y quebequense. Para Hussein, tres tradiciones teatrales convergen en su teatro, la tragedia griega, el teatro político y de ideas de Brecht y un teatro del lenguaje, heredero de la tradición poética. De ahí que, según Hussein, Marie-Hélène Falcon, directora del Festival TransAmériques las haya definido como “tragedias-ríos”<sup>49</sup> con un tratamiento contemporáneo.

En sus obras, las épocas y los lugares se imbrican de tal forma que se deconstruyen. Los anacronismos, prolepsis y analepsis son recursos constantes, por eso Mouawad se refiere a algunas de sus obras como “teatro de relato” donde “la tragedia antigua se convierte en un cuento contemporáneo”<sup>50</sup>. En sus espectáculos y escritura también encontramos una hibridación de géneros y la convivencia de diferentes artes en escena (su “espectáculo” *Seuls* es una mezcla de teatro, literatura dramática, pintura, artes visuales, que no sólo son llevadas a la escena, sino también al texto dramático publicado, al libro: texto, escena y libro se relacionan íntimamente). Aunque su escritura toma prestadas técnicas de diferentes géneros (autobiografía, novela policíaca, tragedia griega), “las manipula con una óptica posmoderna”:<sup>51</sup>

[...] polifonía de signos en interacción que animan su universo y que revelan los diferentes medios de expresión que más se ajustan a su proceso de creación. Por polifonía de signos nos referiremos a la intersección entre diferentes medios, escrituras y elementos artísticos en escena (sonido, voz, imagen, pintura, colores, cuerpos, etc.).<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> *Cruce rizomático de géneros y formas*. En el plano metodológico de este estudio, optamos por un enfoque deleuziano y guattariano, particularmente por el concepto de “rizoma” con sus principios (conexión de heterogéneos, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía), además de los conceptos de líneas de fuga, desterritorialización y cuerpo sin órganos. Esta forma de proceder nos permite crear puentes entre diferentes disciplinas, dentro de su convergencia escénica (M.M.L Hussein, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wadji Mouawad. Le sang de promesses et Seuls*, tesis doctoral, Canadá, University of Alberta, 2014, p. 6).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Tragédies-fleuves*. Marie-Hélène Falcon, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/282380/tragedies-fleuves-au-fta-et-au-carrefour>, cit. por M.M.L Hussein, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wadji Mouawad. Le sang de promesses et Seuls*, p. 2.

<sup>50</sup> M.M.L Hussein, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wadji Mouawad. Le sang de promesses et Seuls* p. 4.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 7.

Los temas más recurrentes en su teatro son la búsqueda de la identidad (reconciliación con uno mismo por medio de la memoria), la pérdida de la inocencia, la ruptura del orden de la cotidianidad, el desarraigo de la tierra natal, el exilio y la guerra civil libanesa: “Su teatro está completamente guiado por la convicción de que es esencial conocer sus orígenes y su herencia para intentar dilucidar nuestra presencia en el mundo y comprender su repercusión”<sup>53</sup>. Todos sus personajes sienten que algo les falta, son *assoiffés*,<sup>54</sup> “dudan de la incomodidad de su posición cómoda”,<sup>55</sup> no tienen creencias arraigadas, pero tienen principios: respetan las promesas hechas y los compromisos adquiridos. Emprenden viajes al pasado para encontrarse por medio del dolor y el amor, por eso su teatro confronta, lleva al espectador a preguntarse por sus propios dolores, sus propios incendios. Es por eso que a su dramaturgia se le ha denominado también como “teatro de testigo”.<sup>56</sup>

La dramaturga y teórica Karen Malpede llama “teatro de testigo” a las obras de dramaturgos contemporáneos que ponen en escena las historias de aquellos que fueron traumatizados por la Historia.<sup>57</sup> Esta dramaturgia refleja las teorías y técnicas post-freudianas de duelo, dolor y trabajo postraumático, ya que escenifica momentos en que se habla de lo que no puede ser pronunciado, del horror, de lo insoportable. La puesta en escena y el texto dramático no funcionan como un documental histórico, más bien se convierten en un espacio donde la “víctima” puede contar su trauma y purgarse, donde el público se convierte en una comunidad compasiva, solidaria<sup>58</sup>. También es una nueva forma de teatro políticamente comprometido que se desarrolló a causa de las aberraciones políticas eufemísticamente llamadas “conflictos” y de las migraciones en masa de nuestra época. Mouawad habla de la literatura, el teatro y por ende de su escritura en esos mismos términos, pues los considera espacios para hablar del horror, a la vez que detonadores de relaciones de solidaridad fuera de cualquier tipo de jerarquía (actores, directores, traductores, público, lectores), que buscan la

---

<sup>53</sup> Chantale Gingras, “Wadji Mouawad ou le théâtre-odysée”, *Québec-français*, 2007, núm. 146, p. 44.

<sup>54</sup> *Sedientos* es el título de una de sus obras. Es la historia de dos adolescentes: Murdoch con una irresistible necesidad de hablar y Norvège con la incapacidad de salir del silencio. Estos dos adolescentes temen la misma cosa: convertirse en adultos. Para Murdoch relaciona el ser adulto con ser conformista y Norvège cree que en cada adulto vive un monstruo, y por ello se niega a aceptar vivir con él.

<sup>55</sup> Refiriéndose al concepto de “ébranlés” de Jan Patocka. Wadji Mouawad, “Conferencia magistral: teatro, memoria y resistencia”, *passim*.

<sup>56</sup> Jane Moss, “The drama of survival: staging posttraumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatist”, *Theater research in Canada. Recherches théâtrales au Canada*, 22 (2001), sin paginación.

<sup>57</sup> *Ibid.* Sin paginación.

<sup>58</sup> *Ibid.* Sin paginación.

sanación de las heridas, la regeneración de los miembros amputados, en fin, una victoria contra el dolor.

Para Moss también son “obras del trauma”, “dramas de la supervivencia” pues “en lugar de transmitir el espanto, el miedo y el horror que llevan a la catarsis, recrean la violencia, recuerdan a las víctimas y llevan a cabo un trabajo de duelo con el fin de renovar la fe perdida en la humanidad”<sup>59</sup>. Para lograr el proceso de duelo este tipo de dramaturgia no busca imitar las piezas políticas, documentales o testimoniales históricas tradicionales, sino escenifica el trastorno e interrupción de vidas normales, de personas comunes y corrientes, la devastación en sus vidas, en sus ciudades, producida por la guerra. No se habla de los que hacen la Historia, sino de los que son afectados por ella. El público presencia el sufrimiento que la guerra causa, su absurdo, irracionalidad, y violencia gratuita e inexplicable. Los dramaturgos también se sirven de estrategias “no realistas” que imitan hasta cierto punto los efectos del trastorno de estrés postraumático: los personajes muertos comparten el escenario con los vivos porque el pasado coexiste con el presente y los sobrevivientes se niegan a olvidar a las víctimas; ruidos de explosiones, bombas, etc., interrumpen los diálogos<sup>60</sup>.

*Incendies* es un ejemplo de este “teatro de testigo”, que pone en escena el trauma para buscar su sanación por medio de la memoria y del cumplimiento de las promesas como viajes iniciáticos para el reconocimiento de uno mismo, pues cumple con casi todas las características arriba enunciadas. Su título, además de hacer referencia explícita al acontecimiento anecdótico que hizo explotar la guerra civil libanesa (el incendio, el 13 de abril de 1975, de un autobús de palestinos por los militares falangistas. Mouawad presenció el evento desde el balcón de su departamento a la edad de 8 años),<sup>61</sup> puede remitirnos a todo aquello que viene a “romper nuestro cotidiano” de forma violenta, un accidente, la muerte de un ser querido, etc.: “todos estamos sentados sobre bombas que pueden explotar en cualquier momento”.<sup>62</sup>

Una de las particularidades de la obra es que es resultado del esfuerzo colectivo entre el grupo de actores y Mouawad a lo largo de los ensayos. Se trataba de “revelar al actor por el

---

<sup>59</sup> *Ibid.* sin paginación.

<sup>60</sup> *Ibid. passim.*

<sup>61</sup> Wadji Mouawad, *Incendies*, postface Charlotte Farcet, Montréal, Leméac, 2009, p.156 (en adelante *Incendies*, nueva edición, 2009).

<sup>62</sup> Wadji Mouawad, “Conferencia magistral” *passim.*

personaje y de revelar al personaje por el actor, para que no hubiera un espacio psicológico que los separara”<sup>63</sup>.

La obra cuenta con dos ediciones, la primera de 2003 y la segunda de 2009, reimpressa en 2010. Las diferencias entre una y otra son considerables; aunque no sabemos a qué atribuir las, posiblemente se deba a que transitó a otras artes, como la cinematográfica. En la nueva versión se cortan textos “redundantes” que volvían, en mi opinión, los diálogos más pesados. En algunas escenas se agregan líneas, pero en la mayoría de los casos se reducen y reacomodan algunos diálogos. La diferencia más notoria e importante entre las dos ediciones es el cambio del final. El texto de 2003 tenía 39 escenas y su escena final, *La dernière cassette*, era el relato del encuentro en el más allá de Nawal y Wahab. En la versión del 2009 este final es suprimido, dejando como final la escena 38, *La lettre aux jumeaux*.

La anécdota de la obra es la siguiente: Jeanne y Simon, hijos de Nawal Marwan (libanesa exiliada en Québec, cuya filiación religiosa pudiera ser sunita o chiita), asisten al testamento de la fallecida pronunciado por el notario Hermile Lebel, fiel amigo de la testataria. En su última voluntad, Nawal les pide que busquen a su padre, a quien creían muerto, y a su hermano, del cual ignoraban su existencia, para entregarles unas cartas que les escribió. Aunque al principio se resisten, Jeanne y Simon emprenden un viaje hacia el “país natal”, para conocer a los miembros perdidos de su familia y la verdad sobre sus orígenes. Al mismo tiempo, la vida de su madre es presentada al público o lector por medio de escenas “flashback”, en donde los horrores y crímenes de los que fue presa, no serán escenificados, sino más bien contados, al estilo de las tragedias griegas. Así nos enteramos que Nawal dio a luz a un primer hijo, nacido de su amor con Wahab, que le arrebatan al nacer y a quien se pasa la vida buscando para cumplir la promesa que le hizo al separarse de él: “pase lo que pase siempre te amaré”. La búsqueda de su hijo la lleva por caminos inesperados: junto con su amiga Sawda se vuelven refugiadas y militantes de la resistencia del “Sur”, lo que la lleva a asesinar a Chad “el jefe de todas las milicias” en protesta por los asesinatos de “refugiados” y a terminar como prisionera en Kfar Rayat. En la prisión es torturada y violada en repetidas ocasiones por el encargado Abou Tarek y se convierte en “la mujer que canta”, pues el canto le ayuda a sobrevivir en el infierno. Nawal se embaraza de su verdugo y da a luz a unos gemelos. El conserje de la prisión, cuya orden es matar al hijo de “la mujer que canta”, descubre que son dos y por compasión decide entregarlos al pastor Malak. Este último los cría

---

<sup>63</sup> Wadji Mouawad, *Incendies*, nueva edición 2009, p.10.

y los nombra Jannaane y Sarwane, Jeanne y Simon, respectivamente. Años después Nawal recupera a sus hijos y se exilia a Canadá. Durante uno de los juicios llevados a cabo contra los verdugos de la prisión, Nawal reconoce en Abou Tarek, al hijo perdido, fruto del amor de la infancia. El impacto de la atrocidad de haber sido violada por su propio hijo y de haber concebido en el horror a sus gemelos, la exilia al silencio absoluto hasta su muerte. Jannaane y Sarwane también se enterarán de los horrores que su madre vivió y de los que son producto, a través del encuentro con los diferentes personajes que tuvieron contacto con su madre o padre-hermano en distintas épocas de su vida. Al final, cumplen con el compromiso, rompen con la herencia de odio y silencio de su madre y reciben el consuelo despiadado de sus últimas palabras: “Jeanne, Simon / ¿Dónde comienza su historia?/ ¿Con su nacimiento?/ Entonces comienza en el horror / ¿Con el nacimiento de su padre?/ Entonces es una gran historia de amor”<sup>64</sup>.

La pieza es sumamente política: habla de los estragos y horrores de la guerra civil libanesa en hombres y mujeres comunes, sin que ninguna explicitación sobre ella sea dada. La geografía desaparece por completo, la palabra Líbano nunca es mencionada. Los nombres de los actores del conflicto también son difuminados por medio de apelativos como “los militares o milicianos”, “el ejército del Sur”, “los refugiados”, “la resistencia de la región Sur” con el objetivo de que el público o lector se identifique y sea empático con la tragedia de seres humanos como él. Lo importante para la escritura mouawadiana no es la guerra y sus acontecimientos, lo relevante es resaltar el horror, la violencia y el absurdo, no sólo de la guerra de Líbano sino de cualquier guerra; hacer ver a esta máquina de atrocidades gratuitas como una lucha fratricida sin sentido entre seres humanos con diferentes creencias, pero hombres al fin y al cabo: “los hermanos disparan contra sus hermanos y los padres contra sus padres”, “hermano contra hermano, hermana contra hermana”.<sup>65</sup>

Así como lo universal y lo particular se funden con la atenuación de referencias históricas, el tiempo también se vuelve uno solo: pasado (memoria de Nawal que cuenta) y presente (viaje de los hijos al país natal) en un presente perpetuo. El tiempo pasa, pero por medio de pequeñas incursiones en la vida de los personajes vivos y muertos. Las edades de los mismos, las épocas de sus vidas se cruzan y mezclan en el espacio haciendo desaparecer su carácter lineal. Otra vez lo esencial no es contar los acontecimientos como en un documental,

---

<sup>64</sup> *Ibid.* pp. 131-132.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 60.

sino su impacto y su violencia en la vida pasada y presente de las víctimas: las masacres de los refugiados, las violaciones de Abou Tarek, el despojo de su hijo, el asesinato de Chad, el reconocimiento del hijo verdugo, acontecimientos importantes porque repercuten en el presente, en la vida de la nueva generación simbolizada por Simon y Jeanne. Así también todas las guerras y atrocidades del siglo pasado y de éste impactan la vida de los hombres en la actualidad. “La Historia es concebida como no histórica, sino como un presente eterno”<sup>66</sup>.

La transposición de la guerra de Líbano que propone el autor no es pues la del conflicto, sino la del efecto que tuvo para los que la conocieron y para los que tienen en general la experiencia atroz de la guerra o de una experiencia traumática. La memoria, la Historia, la ficción y la historia de los hombres comunes se mezclan para crear un espacio de reflexión, consuelo y purga de traumas a través de la búsqueda del origen, del abandono del silencio y la aceptación de lo insoportable por medio del amor. Las emociones que la obra despierta por la exposición conmovedora y trágica de temas esenciales para cualquier hombre hace que “el espectador experimente al mismo tiempo conmoción y reconocimiento de sus propias penas”.<sup>67</sup> Por ello, en este teatro, hay una verdadera experiencia de catarsis: “[...] diferentes espectadores se encuentran de pronto compartiendo en una emoción similar”<sup>68</sup>, la coherencia de la solidaridad y la empatía, en medio de la incoherencia.

---

<sup>66</sup> *Ibid.* pp. 157-158.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 162.

<sup>68</sup> *Ibid.* pp. 162-163.

### 1.4.3 LOS TRADUCTORES Y LAS TRADUCCIONES DE *INCENDIES* AL ESPAÑOL

*Incendios* ha sido traducida por Humberto Pérez Mortera y por Eladio de Pablo. El primero es un traductor y dramaturgo mexicano. Varias de sus traducciones han sido llevadas a la escena (*Los constructores de imperios* de Boris Vian, *Cenizas de piedra* de Daniel Danis, *Un obús en el corazón* e *Incendios* de Wadji Mouawad, *Clausura del amor* de Pascal Rambert, *Los ojos de Ana* de Luc Tartar, entre muchas otras). Ha hecho residencias de traducción en el Centro de traducción literaria de Banff, Alberta, Canadá (2008), en el Colegio de traductores literarios de Arles, Francia (2011) y en la Residencia Glassco-Playwright's Montreal, en Tadoussac, Québec (2012). Es co-organizador del Encuentro de Internacional de Traductores Literarios que tiene lugar cada dos años en la ciudad de México en el Teatro la Capilla. Como dramaturgo, ha escrito varias piezas para niños y adultos como *El tren bala* y *Poderoso*<sup>69</sup>.

La traducción de *Incendies* de Humberto Pérez Mortera es la primera que se hace en español (mexicano), pues data del 2009, aunque se publicó hasta 2011 bajo el sello editorial Los textos de la Capilla. Su texto fuente es la versión de *Incendies* del 2003. Su traducción fue hecha para el montaje de la obra en nuestro país en diferentes foros, el primero el Teatro Benito Juárez en noviembre del 2009, cuya dirección estuvo a cargo de Hugo Arrebillaga. Al igual que Mouawad hizo con la pieza original (según detalla en su prefacio, mismo que comento líneas adelante), Pérez Mortera corrigió su traducción con la ayuda de los actores. Esta forma de trabajo es una práctica común de su proceso de trasvase. En una entrevista privada, Pérez Mortera comentó lo siguiente al respecto: “los cambios de los diálogos influenciaron mi traducción. Siento que [los actores] corrigieron cosas que eran muy literales, muy poco «habladas» en mi versión original. La hicieron «mejor dicha»<sup>70</sup>. El texto final es pues una obra cuya orientación es de *performance*, una traducción hecha para un montaje específico y producto del mismo, habitada no sólo por las interpretaciones y lecturas del traductor, sino también por las de los actores y el director de la puesta en escena. En ese sentido es un producto que se aleja mucho más del original pues al ser el texto de un montaje específico, toma mucho más en cuenta a la cultura de recepción. La ausencia de paratextos (explicaciones sobre el proceder del traductor, el proceso traductor, el autor y su obra) y sobre

---

<sup>69</sup> <http://www.ficticia.com/autores/hperezmorterasem.html.html>, consultado el 15 de abril de 2015.

<sup>70</sup> Alicia Gerena Meléndez, entrevista con Humberto Pérez Mortera, 15 de mayo de 2015.

todo del prefacio del autor “Une consolation impitoyable”,<sup>71</sup> (que yo considero parte de la obra dramática en sí, porque además de aparecer en las dos versiones, nos presenta la obra de Mouawad y su escritura, como lo mencionó M.M.L Hussein, en una práctica híbrida, no sólo por la mezcla de géneros desde la literatura, sino desde otras disciplinas) nos remite más a una traducción como texto espectacular, concebido para formar parte del texto teatral y no como literatura dramática. Indicio de ello es también el colofón, donde se presenta a la traducción como base del montaje antes que como texto teatral:

*Incendios* de Wajdi Mouawad en traducción de Humberto Pérez Mortera en su versión en español para México, se estrenó en noviembre del año 2009 en el Teatro Benito Juárez, como parte de la 4ª Muestra de las Artes Escénicas del Sistema de Teatros de la Ciudad de México en una puesta en escena de Hugo Arrevillaga. La asistente de dirección fue Anabel Caballero, la escenografía e iluminación corrió a cargo de Auda Caraza y Atenea Chávez [...], el vestuario de Mario Marín del Río, la musicalización [...], el reparto estuvo compuesto por [...]<sup>72</sup>

Por lo que respecta a Eladio de Pablo es un catedrático, traductor, actor, director y dramaturgo español con una larga y reconocida trayectoria en su país. Según su currículum presentado en el sitio internet de *La Ratonera*:

Comenzó su carrera en los años sesenta en los grupos de teatro La Máscara, Vagantes y el Teatro Universitario. Participó como actor en obras de Valle-Inclán, Ionesco, Alberto Miralles, Chejov, Tankred Dorst, Alfonso Sastre, Jorge Díaz, Harold Pinter y otros. Como director se inició con el montaje de la obra de Tom Stoppard, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* en 1969 con el Teatro Universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de Oviedo. Con el grupo de Teatro Tramoya de Gijón estrena y dirige buena parte de sus obras: *Tú serás mi negro* (1989), *Famélica legión* (1993), *Vidas en canal* (estrenada en las XV Jornadas de Teatro dedicadas a de Pablo, del Teatro Palacio Valdés, de Avilés, en 1994). *El hermano bastardo de Macbeth* (1997), dirigida por Javier El Moreno, *Equipaje* (1998) y *Sólo soledad sonando* (2000).

En este periodo de tiempo participa como actor en *Dinero (Pluto)* de Aristófanes, con el grupo La Galerna, lo que le valió el premio al mejor actor de reparto en el Festival de teatro Arcipreste de Hita de Guadalajara (1991). También participó como actor en el montaje de Toalleta Teatro, *Pildoras de cabaret*, y en la película dirigida por Javier Maqua y de Maxi Rodríguez, *Carne de gallina*.

---

<sup>71</sup> En este prefacio a su propio texto el autor nos cuenta que escribió la obra al mismo tiempo que se realizaba el montaje, con la ayuda de sus actores y equipo, de ahí que considere a esta obra como una creación colectiva: “[...] tengo la sensación que se trataba antes que nada de una compañía de teatro, con sus técnicos y sus actores, que trabajaban para despejar el camino hacia la escritura. [...] *Incendios* nació de esa compañía, su escritura pasó a través de mí. Paso a paso hasta la última palabra”.

“[...] j’ai eu le sentiment qu’il était question avant tout d’une troupe de théâtre, avec ses techniciens et ses comédiens, qui oeuvraient pour dégager le chemin à l’écriture. [...] *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passé à travers moi. Pas à pas jusqu’au dernier mot. En ambas ediciones.

<sup>72</sup> Wajdi Mouawad, *Litoral. Incendios*, México, Los textos de la Capilla, 2011, p. 222. La traducción de *Litoral* estuvo a cargo de Boris Shoemann y la de *Incendios* fue hecha por Humberto Pérez Mortera.

Coordinó y moderó, en el Instituto del Teatro y las Artes Escénicas de Asturias (I.T.A.E.) el I Encuentro de autores/ autoras jóvenes (La escritura teatral en España hoy), celebrado en Gijón (1990).

Fue director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias, donde actualmente es profesor de dramaturgia e interpretación<sup>73</sup>.

Como traductor llevó a cabo la traducción de la tetralogía de Mouawad, *La sangre de las promesas*. Su traducción de *Cielos* le hizo ganar el premio a la mejor traducción teatral de 2013, otorgado por la Asociación de Directores de Escena de España<sup>74</sup>. El texto de De Pablo fue publicado por la editorial KRK ediciones en 2011. La nueva edición del 2009 de *Incendios* es su texto fuente. La traducción está precedida por una introducción en la que de Pablo nos comparte su lectura, interpretación de la obra e interés por traducirla. Tradujo la obra en primer lugar para estudiarla con sus alumnos de dramaturgia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias, por ese motivo trató de hacer una versión lo más apegada al original, “si hubiera sido para un montaje, la traducción habría sido muy diferente”, comentó en entrevista privada<sup>75</sup>. Descubrió a Mouawad a través de la crítica que publicó Marcos Ordóñez en *El País* sobre la puesta de *Incendios* en Madrid en 2010:

Yo siempre he estado interesado en el tema de la posibilidad de la tragedia en el teatro contemporáneo, y al leer de qué trataba *Incendios*, me sentí inmediatamente atraído. La vigencia del mito de Edipo, visto de manera novedosa, queda patente en esta obra, en la que el aliento trágico tiene una fuerza impresionante cuando el hijo se enfrenta con la madre a la que torturó y violó y de la que tuvo dos hijos. Nihad es culpable y no lo es, como Edipo. Y el espectador sabe que parte de esa culpa le corresponde también a él<sup>76</sup>.

A partir de sus palabras podemos deducir que su orientación es de lectura, es una traducción de literatura dramática y no de teatro. Su traducción tiene como norma inicial la *adecuación*. No se llevó a cabo para un montaje como en el caso de Pérez Mortera, sino para ser estudiada y posteriormente publicada. La introducción en su libro funciona como una evidencia de la orientación de la traducción y su papel como la presentación de la poética del autor en su país.

---

<sup>73</sup> “Currículum de Eladio de Pablo”, *La Ratonera, revista asturiana de teatro*, 2000, núm. 1. [http://www.la-ratonera.net/numero1/elad\\_curricu1.html](http://www.la-ratonera.net/numero1/elad_curricu1.html), consultado el 13 de febrero de 2016.

<sup>74</sup> <http://www.lne.es/gijon/2014/02/20/eladio-pablo-gana-madrid-premio/1545727.html>, consultado el 13 de febrero de 2016.

<sup>75</sup> Alicia Gerena Meléndez, entrevista con Eladio de Pablo, 27 de mayo de 2015.

<sup>76</sup> *Ibid.*

#### 1.4.4 ELECCIÓN DE LOS TEXTOS FUENTES Y LAS TRADUCCIONES

La pertinencia de la estrategia de lectura(s) expuesta se ejemplificará con los dos textos originales de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad y sus traducciones al español mexicano y de España de Humberto Pérez Mortera y Eladio de Pablo, respectivamente, antes presentados. Los textos fueron seleccionados como estudio de caso por tres motivos. En primer lugar, en cuanto a los textos originales, su autor es un escritor que revela, en los prefacios de sus obras y en entrevistas, su proceso de escritura y las intenciones o efectos deseados, proporcionando el material argumentativo necesario para sustentar la lectura que se efectúe de las mismas. De hecho, Mouawad ha convertido la gestación y proceso de escritura del texto en parte de la obra, y un ejemplo de ello es la publicación de *Seuls. Chemin, texte et peintures*, donde antes de que el lector llegue a la lectura del texto del montaje, se le narra paso a paso el proceso de creación textual, por medio de esquemas, poemas, diálogos, citas o referencias a otros textos, dibujos y fotografías. En el caso de *Incendies*, el prefacio “Une consolation impitoyable” y el postfacio de la segunda edición del 2009 de la editorial Babel/Lémac para Québec, escrito por Charlotte Farcet (dramaturga que ha re trabajado los textos de Mouawad, *Seuls*, *Ciels* y *Soeurs*, bajo el crédito “*dramaturgie*”, en una especie de creación y proceso de escritura colectivo<sup>77</sup>), cumplen con la función de contar al lector las epifanías y avatares de la escritura, es decir, todo el artificio detrás de la composición y las experiencias que condujeron al alumbramiento del texto final. Además, el que la obra original cuente con dos ediciones (2003 y 2009), nos permite también revisar en el mismo texto este proceso de escritura, pues las diferencias entre ambas ediciones son una herramienta que nos permite verificar la intención del autor con respecto a la construcción de la imagen de sus personajes a partir de las adecuaciones efectuadas de un texto fuente al otro.

En segundo lugar, porque al ser contemporáneos los textos fuente y las traducciones, su tejido discursivo, el contexto en el que se produjeron, los arquetipos y/o estereotipos que recrean en sus secuencias, son menos propensos a interpretaciones del léxico o referencias culturales erróneas o institucionalizadas, es decir, aún no están sujetos a lecturas canónicas y reconocibles para un público especialista, como sucedería con un autor clásico, por ejemplo, Molière. Si bien la herramienta fue concebida principalmente para obras contemporáneas que

---

<sup>77</sup> <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-charlotte-farcet-les-tigres-de-wajdi-mouawad-45881074.html>, consultado el 5 de abril de 2016.

<http://www.legrandt.fr/spectacles/soeurs>, consultado el 5 de abril de 2016.

reposan en el personaje y el diálogo, lo anterior no implica que el tipo de lectura(s) propuesta(s) no puedan ser aplicadas a textos distantes no sólo espacial, sino temporalmente, sólo que, para fines de este trabajo, echar mano de alguno de ellos conllevaría un arduo y minucioso trabajo de documentación lingüístico-cultural y de revisión de todos los discursos producidos en torno a la obra (complementarios o contrarios entre sí), que podrían desacreditar el análisis llevado a cabo y conducirlo a un callejón sin salida, poco fructífero, para la intención primaria de la tesis: proponer una herramienta de trabajo al traductor de drama, con un proyecto de traducción en mente con las características antes señaladas.

El último motivo compete sólo a las traducciones. Ambas tienen ya el estatus de orientación de lectura, es decir, son textos publicados, presentados como las traducciones de la obra original del autor. Si bien la primera orientación de la traducción de Pérez Mortera fue la de un texto concebido para una puesta en escena específica (el montaje de Hugo Arrevillaga de 2009), su publicación posterior le confirió la orientación de lectura y el estatus de texto dramático introductorio de la pieza del autor en nuestro país. Por ello, y evidentemente, será el texto que más se aleje de su original, pues cuando se traducen textos dramáticos con una orientación *performance* las reformulaciones libres, las modulaciones, la transformación incluso radical del texto mediante la adaptación o la reescritura, en términos de Lefevere, es normal y deseable, pues el texto deja de ser el elemento central para convertirse en el detonador de una orquesta de interpretaciones y propuestas creativas, no sólo por parte del traductor, sino del director y los actores, preocupados por la buena recepción de su espectáculo, de su creación. De ahí que quiera hacer un exacerbado hincapié en que, al servirme de las traducciones de *Incidies* como ejemplos para mostrar la(s) lectura(s) integral(es), documental(es) y analítica(s) de tratamiento del personaje que propongo durante el proceso de trasvase, mi intención no es en absoluto la de desacreditar las decisiones de los traductores o cuestionar su validez, ya que un texto meta es considerado como traducción (o “buena traducción”) por una comunidad cultural concreta en una época determinada<sup>78</sup>. La forma de traducir puede cambiar dependiendo de las circunstancias en que se lleva a cabo la traducción y, sobre todo, de los actores implicados (texto fuente, objetivo, función, público o lector previsto, traductor, cultura meta, etc.). Los desplazamientos (*shifts*) de los textos meta, no serán argumentos para validar una “única” forma “correcta” o “válida” de traducir, sino ejemplos para proponer una

---

<sup>78</sup> Theo Hermans, “Translation studies and a new paradigm”, en Theo Hermans ed., *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, London-Sydney, Croom Helm Ltd. 1985, p. 13.

herramienta de traducción, cuya meta es un tipo de proyecto traductor muy concreto, ya expuesto anteriormente, del cual soy partidaria, por mis intereses y convicciones personales, área de estudios y concepción propia de la traducción literaria en general: un texto que revele al *Otro*. Considero que es ético y que vale la pena intentar rescatar el estilo del autor, eso que lo hace único y lo diferencia no sólo de las obras de otros, sino a sus mismas obras, unas de otras. Y aunque las traducciones son lecturas y escrituras subjetivas de la creación de otros, es decir, que la aculturación de los textos no puede evitarse por completo, el intento por revelar al *Otro* es una victoria en sí de la honestidad intelectual sobre la representación de lo que debe ser o no aceptable en la cultura de llegada, en una época determinada. A fin de cuentas, *“Translation never takes place in a vacuum”*<sup>79</sup>, al igual que las teorías, discursos, estrategias o herramientas que se desarrollen para ella. Y el presente trabajo no es la excepción.

---

<sup>79</sup> Susan Bassnett, “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation on theatre”, p. 93.

## 2. EN BUSCA DEL PERSONAJE

Las lecturas-escrituras que propondré en el siguiente capítulo para reconstruir al personaje dramático en las traducciones parten de la ruptura de la concepción tradicional del texto como objeto de lectura<sup>80</sup>, postulada por diferentes autores, como F. Rutten (para quien “no se lee un texto, sino que el texto existe porque se hizo una lectura”<sup>81</sup>), que tuvo como consecuencia el reconocimiento del lector como actor textual que contribuye a producir el texto, pues coopera con su actualización<sup>82</sup> a partir de su bagaje cognitivo, expectativas, etc.

Otra idea fundamental en la que se basan las lecturas-escrituras es el hecho de que la lectura y la escritura no sólo se consideran una apropiación individual, sino que se trata de prácticas sociolingüísticas determinadas por la cultura y por un código de conducta lectora y de redacción, producido por normas y convenciones sociales interiorizadas por y en una comunidad (discursiva), que hacen que los lectores u otros actores textuales, autores, editores, y en nuestro caso traductores (lectores-escritores en sí), actúen sobre los textos de ciertas formas. Así, el texto fuente es una estrategia discursiva que un autor inserto en cierta comunidad (discursiva) implementa partiendo de las normas y convenciones sociales interiorizadas para la creación de discursos y que el lector deberá descubrir gracias a ese mismo código social, que funciona como una serie de instrucciones de lectura, o en palabras de Plassard, como un “pacto de lectura”. El traductor actúa sobre los textos bajo este “pacto de lectura” como lector del texto fuente y escritor del texto meta. De ahí que las circunstancias (el contexto o lo que Berman llama “pragmática traductiva”) bajo las cuales se llevan a cabo la(s) lectura(s)-escritura(s) de la traducción sean las que orienten todo el proceso y determinen el producto final. Estas “circunstancias” son: el género del texto y los discursos sobre dicho género (intertextualidad genérica), paratextos y epitextos del texto fuente, de la obra del autor y sobre el autor (intertextualidad de un discurso concreto: la poética del autor), la posición

---

<sup>80</sup> Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, pp. 32-33.

<sup>81</sup> “On ne lit pas un texte, mais il y a texte parce qu’il y a eu lecture”. *Ibid.*, p. 33.

<sup>82</sup> [...]La théorie du texte, que U. Eco vient en quelque sorte parachever, signe le passage de la toute-puissance de l’auteur à sa “mort”, en même temps qu’elle réhabilite la figure du lecteur qui ne se contente plus de “consommer” le texte ni de l’assimiler, ni même de le “reproduire”, mais contribue à le produire [...].

[...]La teoría del texto, que U. Eco terminó por completar de alguna forma, firma la transición del poder absoluto del autor a su “muerte”, al mismo tiempo que recupera la figura del lector como aquél que ya no sólo se conforma con “consumir” el texto, asimilarlo, e incluso “reproducirlo”, sino que contribuye a producirlo [...]. *Ibid.*, p. 35.

traductora (“concepción o percepción del acto de traducir, de su sentido, de su finalidad, de sus formas y modos, que, a fin de cuentas, no son estrictamente personales, pues el traductor es en sí portador de todo un discurso histórico-social, literario, ideológico sobre la traducción”<sup>83</sup>), su relación con el original (sacralización o no del mismo, la cual, de existir, implica llevar a cabo una escritura más mimética del texto meta), el proyecto de traducción (la justificación de la traducción y del proceso, modo y forma del mismo, es decir, de todas las decisiones tomadas, basadas en una posición traductora) y el horizonte de traducción (el público lector al que va dirigida, o en el que se piensa y que también determina la manera de sentir, pensar y actuar del traductor). Estas mismas circunstancias son las que modelan los tipos de lecturas-escrituras que propondré, pues fueron pensadas para un género concreto (tratan elementos específicos del texto dramático: en este caso los personajes), aplican herramientas de discursos sobre el género (drama) y del Análisis del Discurso (herramienta para la traducción presentada como tal por algunos teóricos de los Estudios de Traducción), y se insertan en un tipo de proyecto de traducción o análisis de traducción, ya descrito, que conlleva una posición traductora y un horizonte de traducción en sí.

## 2.1 LECTURAS-ESCRITURAS PARA ENCONTRAR Y RECONSTRUIR EN LA TRADUCCIÓN AL PERSONAJE DRAMÁTICO

Para encontrar y reconstruir a los personajes del texto dramático emprenderemos un trayecto de lecturas-escrituras limitadas sólo por las necesidades o carencias de cada traductor<sup>84</sup> (bagaje cognitivo y competencia lectora, crítica y traductora), quien las ligará entre sí como una serie de vasos comunicantes que determinarán su reformulación y le ayudarán a reconstruir a cada personaje en el texto meta. Si decimos que todas las lecturas-escrituras están relacionadas entre sí es debido a que, como bien lo ilustra Plassard<sup>85</sup>, leer y escribir (traducir) es ligar, pues son acciones textuales marcadas por la intertextualidad: la traducción como segunda escritura mantiene una relación de filiación directa con otro texto, lo que despliega una intertextualidad

---

<sup>83</sup> [...] conception ou perception du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes ou modes qui, au demeurant, ne sont pas strictement personnelles, le traducteur étant lui-même porteur de tout discours historique social, littéraire, idéologique sur la traduction. *Ibid.*, p. 149.

<sup>84</sup> La adquisición de una competencia lectora, crítica y traductora no es el tema central, ni periférico del presente trabajo académico, pues parte del entendido de que ese trabajo forma parte de la formación académica de un traductor. Tal afirmación no quiere decir que sólo esté dirigido a traductores profesionales o traductólogos y no a traductores en formación, sino que simplemente no se contempla dentro de los objetivos de investigación.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 145-178, 261-265.

*vers l' amont* (ascendente), lo ya dicho o leído, es decir, el texto fuente y todos los textos producidos a partir de él o que ayudaron a su producción y de los cuales el traductor se servirá para reescribirlo, y una intertextualidad *vers l'aval* (descendente), la nueva producción, la traducción en sí. Esta doble orientación del fenómeno intertextual produce la interconexión entre lo dicho y leído durante todo el proceso de traducción, pues antes y después de la reformulación, el traductor correlacionará las redes intratextuales (del texto fuente) y lo implícito, entre sí, pero también lo ligará a toda la información extratextual e intertextual, obtenida a partir de todas las lecturas-escrituras del texto fuente y de sus paratextos, epítextos, etc.

El trayecto de lecturas-escrituras para reconstruir al personaje o personajes, estará dividido en dos tiempos, cuyo parte aguas es la reformulación o reescritura del texto fuente, es decir, la redacción de la traducción. En el primer tiempo, las lecturas-escrituras tienen como objetivo preparar al traductor a la reconstrucción del personaje en la reescritura, con el fin de que cuente con el bagaje cognitivo suficiente, sobre y del texto fuente en general y sobre y de los personajes, para poder emprender con más confianza y conocimiento de causa su trabajo escritural. En este primer momento, por “escrituras” entenderemos todas las anotaciones que el traductor consigna para poder guiar su trabajo, y que reflejan un camino de apropiación del texto cognitivo, intelectual, material e individual. A través de la anotación, práctica aleatoria no sistemática, se traza la apropiación del texto de partida por medio de la identificación de dificultades de traducción, de las investigaciones que deben efectuarse para resolverlas, y de la reformulación de pistas textuales que vienen a la mente de forma espontánea durante las lecturas. “La anotación se presenta en este sentido como la huella gráfica de la operación cognitiva [y de comprensión]<sup>86</sup>”. Pues como lo señala Stiegler, citado por Plassard:

Leer significa ya de entrada escribir. La lectura es el trabajo de una impresión. Subrayar, circundar una o varias palabras, fichar, aproximar, relacionar, doblar la punta de una página, poner un señalamiento, un “post-it”, comentar, resumir, hacer esquemas, elaborar un plan, redactar un artículo, una tesis, un libro: no es posible distinguir dónde, dentro de estas operaciones, comienza la escritura y dónde se detiene la lectura. Así como no se lee sin apuntar, no se escribe sin descifrar, escribir es siempre leer, releer, citar, mostrar, entrelazar, reordenar esas lecturas anteriores, incluso olvidándolas. También es preparar las lecturas por

---

<sup>86</sup> [...] La notation apparaît à ce titre comme la trace graphique de l'opération cognitive [...]. *Ibid.*, p. 112.

venir, estar preparados para leer de nuevo, abriéndose camino por la maraña textualizada de las palabras, desembrollando su cuerpo y tramando sus redes<sup>87</sup>.

Posteriormente, en el segundo tiempo (la post-reescritura), al traductor de literatura dramática se le presentarán herramientas del *Ánisis del Discurso*, como el concepto de *ethos*, para que pueda llevar a cabo la lectura-escritura crítica y de análisis de su reconstrucción de los personajes en la reformulación del texto meta, con el fin de evaluarla y modificarla (reescribir), si es el caso.

Pues bien, empecemos el recorrido.

### 2.1.1 ANTES DE LA REESCRITURA

### 2.1.2 LECTURAS-ESCRITURAS INTEGRALES DEL TEXTO FUENTE Y LECTURAS-ESCRITURAS DOCUMENTALES

El primer paso lógico para empezar a conocer cualquier elemento del texto dramático fuente es su(s) lectura(s) integral(es) y lineal(es). Plassard define a este tipo de lectura como la lectura de un texto *in extenso*, siguiendo como orden la presentación del material de escritura<sup>88</sup>. En nuestro caso, ésta representa el primer contacto con el texto que guiará las siguientes lecturas-escrituras documentales, pues hará consciente al traductor de la información extratextual que necesita para comprender globalmente el texto y comenzar a plantear hipótesis generales del mismo y de los personajes. Digamos que esta lectura-escritura correspondería al movimiento de *penetration* de Jin Di. El traductor enriquece y apoya esa lectura integral lineal con lecturas documentales y anotaciones, al buscar los elementos léxicos en diccionarios monolingües e identificando la información extratextual que necesita, para inhibir conscientemente cualquier tipo de interferencia que provenga de su lengua-cultura, y así tener la libertad y facilidad de comprender todas las sutilezas del texto fuente que un nativo hablante podría entender.

---

<sup>87</sup> Lire signifie déjà écrire. La lecture est le travail d'une impression. Souligner, entourer un ou des mots, ficher, rapprocher, corréler, corner une page, glisser un signet, un « post-it », commenter, résumer, schématiser, dresser un plan de cours, rédiger un article, une thèse, un livre : il n'est pas possible de distinguer où, parmi ces opérations, commence l'écriture, où cesse la lecture. Comme on ne lit qu'en inscrivant, on n'écrit qu'en déchiffrant, écrire, c'est toujours lire et relire, citer, montrer, enchevêtrer, réagencer ces lectures antérieures, y compris en les oubliant. C'est aussi préparer ses lectures à venir, s'approprier à lire le nouveau, en cheminant par le fouillis textualisé des mots, en capillarissant son corpus, en tramant ses réseaux. *Ibid.*, p. 105.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 286.

Posteriormente, y armado de todo lo extraído en las primeras lecturas-escrituras, entraría a la fase de *acquisition*, trabajo documental y de análisis concienzudo del contexto y del co-texto, por medio de la lectura-escritura documental extratextual, lectura cuyo objetivo es la búsqueda de información, y que, para ser eficaz, presupone la habilidad de seleccionar documentos en función del tipo de bagaje cognitivo que desee completar o subsanar. Este tipo de lectura no sólo aparece en esta parte del trayecto, sino que se llevará a cabo durante todo el proceso de traducción en diferentes modalidades: como lectura de investigación terminológica, como lectura de contextualización (lectura destinada a situar un texto en relación con un campo de conocimiento, un periodo histórico, incluso una cadena textual<sup>89</sup>), como lectura extensiva (lectura que saca el mayor partido del paratexto del texto fuente y de los epitextos<sup>90</sup>), como lectura hipertextual (modalidad de lectura que consiste en el acceso transversal al texto, de una zona textual a otra o de un texto a otro, activando los vínculos hipertextuales<sup>91</sup>), y como lectura instrumental (lectura necesaria para la adquisición de un conocimiento o una técnica<sup>92</sup>).

Los diferentes tipos de lectura(s) documental(es) forman parte del proceso cognitivo de comprensión del texto fuente, cuya finalidad es responder a las preguntas quién, dónde y cómo. Su utilidad radica en la búsqueda de la contextualización del texto a traducir, de sus nociones y de su tema para insertarlo en un intertexto más vasto que nos ayude a comprender el co-texto y las relaciones intratextuales, con el fin de poder tomar decisiones más conscientes al momento de la reconstrucción del personaje, durante la reescritura, y así poder ligar todas las informaciones para hacernos una idea más clara de éste (de su representación, de su caracterización y sus porqués).

Los requisitos básicos para poder llevar a cabo este tipo de lecturas-escrituras con éxito son, primeramente, la habilidad para identificar la información necesaria o faltante (lo cual presupone una toma de consciencia de sus propios conocimientos o al contrario de su propia ignorancia, pues poder apreciar lo que realmente será útil en función de sus propios conocimientos lleva al traductor a fijar límites personales a su investigación), las fuentes pertinentes para adquirirla o completarla y su localización. Y, en segundo lugar, la habilidad de poder integrar toda la información, y no simplemente de conformarse con acumular conocimientos fácticos y dispersos. El traductor debe ser capaz de establecer relaciones

---

<sup>89</sup> *Loc.cit.*

<sup>90</sup> *Loc.cit.*

<sup>91</sup> *Loc.cit.*

<sup>92</sup> *Loc.cit.*

concretas entre la información extratextual y el texto de partida, articularlos sin conformarse con la ilusión de una comprensión general, en otras palabras, evitar el *guesswork* mencionado por Di, para la integración de todo lo leído y escrito al momento de la reformulación.

Los tipos de fuentes que creo pueden ser de mucha utilidad para las lecturas-escrituras documentales en el caso de la traducción de drama y en concreto para la reconstrucción de los personajes son los siguientes:

En o del texto fuente:

- Consultar y leer intensivamente los paratextos del texto fuente, los cuales son de mucha utilidad, sobre todo si en ellos el dramaturgo habla del proceso de escritura y de su visión de la obra en general.
- Verificar si existen diferentes ediciones del texto fuente o manuscritos del mismo. Estos pueden ser de gran ayuda, ya que nos revelan el proceso de creación y nos permiten entender las decisiones de composición del autor, sobre todo en cuanto a la construcción del personaje.

Sobre el autor, su obra en general y la obra a traducir:

- Lectura de artículos, tesis, análisis, entrevistas sobre el autor, su obra y el texto que nos ocupe y sobre todo textos en los que se hable de los personajes o se lleve a cabo un análisis de los mismos.
- Leer otras obras del autor para familiarizarse con su universo e imaginario poético, estilo, léxico, etc.
- Revisar traducciones a nuestra lengua o a otras del texto de partida o de otras obras del autor, pues éstas pueden revelarnos, al igual que los estudios académicos, interpretaciones sobre la obra y los personajes, ya que, como lo mencionamos, las traducciones son una especie de crítica literaria en discurso directo.

Mi intención al mencionar este tipo de fuentes no es en lo absoluto proponer un proceso de lectura documental, sino simplemente sugerir a grandes rasgos, el tipo de documentos que pueden servir para completar la apropiación del texto y la caracterización de los personajes. Evidentemente, la enunciación de dichas fuentes no será ninguna novedad para los traductores literarios profesionales, pues en su mayoría corresponden al tipo de fuente básico que una persona formada en estudios literarios, y con mi experiencia en traducción de este tipo de textos, utiliza para llevar a cabo análisis más serios, minuciosos y profundos de las obras con las que trabaja.

La exposición de estos tipos de lecturas-escrituras, tanto las integrales, como las documentales en sus diferentes modalidades, nos permite entender hasta que punto son necesarias para lograr la penetración y adquisición (comprensión) del texto de partida en su conjunto y de cada uno de los elementos que lo constituyen (personajes, didascalias, etc.). Además, nos muestra su ingerencia en las elecciones de redacción de la reescritura, pues no sólo completan los conocimientos sobre todos los elementos del texto (macroestructuras y microestructuras), sino que también dan argumentos al traductor para escoger, más conscientemente, su material textual al momento de reconstruir a los personajes durante la reformulación.

### 2.1.3 IR DESCUBRIENDO AL PERSONAJE: LECTURAS-ESCRITURAS INTEGRALES, SELECTIVAS, FUNCIONALES Y DE ANÁLISIS DEL PERSONAJE DEL TEXTO FUENTE

Como ya se mencionó, la pertenencia de un texto a un género específico determina la forma en la que es escrito o leído por una comunidad. Partiendo de este entendido recurrí a discursos sobre el drama y particularmente sobre la lectura del drama y el personaje de este género, con el objetivo de poder extraer de los mismos, herramientas de lectura-escritura aplicables a la traducción y en específico a la reconstrucción del personaje. La obra que guiará el análisis sobre el personaje, que proponemos hacer antes de la reescritura del texto de partida y por ende de la reformulación de los personajes, es *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld<sup>93</sup>. Esta obra, cuyo título en la traducción al español es *Semiótica teatral*, se muestra particularmente útil para nuestros intereses, sobre todo si retomamos su título original, ya que el objetivo de la autora fue dar claves y procedimientos de lectura sencillos para leer el texto dramático y teatral, destinados a los profesionales del teatro, pero también a todo aquel lector que busca una mediación necesaria, pues “todos van o regresan al texto como a un origen o a una referencia”<sup>94</sup>, y qué mejor ejemplo que el traductor, como público lector, cuya referencia y retorno constantes al texto dramático de partida es inevitable.

Si propongo utilizar los tipos de análisis expuestos por Ubersfeld para comenzar a reconstruir al personaje antes de emprender la reformulación en sí, es, por un lado, con el fin de que el traductor no lleve a cabo ese trabajo a ciegas, sin antes tener una idea específica y

---

<sup>93</sup> Las citas en español del libro de Ubersfeld son extraídas de la traducción en español de Francisco Torres Monreal, aunque en ocasiones son traducciones mías. Si no se cita la traducción de Torres Monreal, quiere decir que la traducción es de mi autoría.

<sup>94</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p.8.

concreta de la función del personaje en la obra, de su idiolecto, de su forma de hablar, de significar pues, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el personaje es uno de los significantes y significados de la obra, es un productor de sentido; y por otro lado, ya que el análisis actancial y del personaje que propone la autora trabaja más a nivel de las macroestructuras del discurso, es decir, no se centra en una propuesta de análisis de las microestructuras, de la textura del discurso en sí (uso de léxico, marcadores discursivos, etc.), cuestión que me parece mucho más pertinente para el análisis crítico del texto meta, pues para evaluar la reconstrucción del personaje y la reescritura del texto al nivel de las microestructuras se necesita tener en mano el texto de llegada concreto y no sólo su proyecto de reescritura.

El primer tipo de lectura(s)-escritura(s) que sugerimos para comenzar a descubrir a nuestros personajes son lecturas integrales del texto, centradas en la exploración de los personajes, cuyos objetivos primordiales sean develar el o los modelo(s) actancial(es) de la obra, las funciones actanciales de los personajes, si es que las tienen, y su calidad como actores o roles, términos utilizados por Ubersfeld y que explicaremos a continuación. Por último, como ya lo explicamos anteriormente, el número de lecturas-escrituras de este tipo que el traductor deba efectuar son sólo limitadas por sus necesidades y circunstancias.

#### 2.1.3.1 MODELO(S) ACTANCIAL(ES) Y SU UTILIDAD PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA TRADUCCIÓN

El modelo actancial es la estructura sintáctica profunda de cualquier relato (dramático o no<sup>95</sup>) que resulta del análisis e identificación de un pequeño número de relaciones entre términos mucho más generales que las acciones y los personajes, llamados actantes en tanto funciones textuales. El modelo fue propuesto por A. J. Greimas en su artículo “Actants, acteurs, rôles” en *Semiotique narrative et textuelle*, y por Souriau, en *Les deux cent mille situations dramatiques*, que Ubersfeld retoma para adaptarlo al texto dramático y teatral. Entonces, la estudiosa propone un tipo de análisis que nos ayuda a encontrar la coherencia textual a un nivel macroestructural, estableciendo para ello, como lo hacen los modelos principales con otro tipo de relato, una homologación entre las estructuras profundas del texto y las de la oración, resumiendo el texto

---

<sup>95</sup> Ubersfeld subraya que el modelo actancial no sólo se puede aplicar a la narrativa, sino también al texto dramático, pues éste, a fin de cuentas, también es un relato y su especificidad, la “teatralidad”, es siempre virtual y relativa, pues la única teatralidad concreta es la de la representación, de ahí que se pueda hacer teatro a partir de cualquier materia artística (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, pp. 58-59).

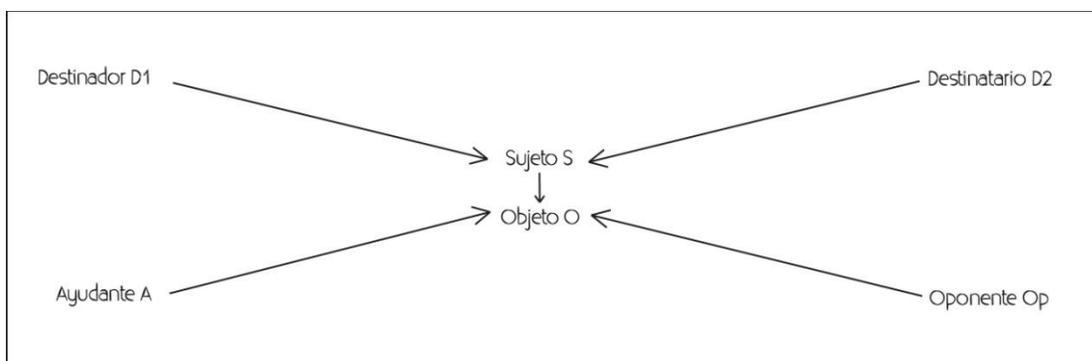
en una oración, cuyas relaciones sintácticas son un reflejo de sus estructuras<sup>96</sup>. Las únicas diferencias que Ubersfeld menciona entre la aplicación del modelo actancial (Greimas) y de las funciones del relato (Propp, Bremond), a la escritura teatral son, primeramente, el hecho de que “[...]el carácter *tabular* del texto de teatro (texto de tres dimensiones) obliga a suponer la concurrencia y el conflicto de muchos modelos actanciales (dos como mínimo), [y que por otro lado,] el carácter conflictual de la escritura dramática hace difícil, salvo casos particulares, la distinción de una sucesión fija de funciones del relato”<sup>97</sup>. De ahí que Ubersfeld dé ciertos consejos para conseguir encontrar los modelos principales del texto, es decir, la(s) oración(es) que reflejen las estructuras profundas del texto:

-Rotar a cada personaje, a su vez, para que sea un sujeto posible del modelo actancial, procurando renunciar de inmediato a las combinaciones imposibles o estériles. Incluso se puede intentar rotar a todos los personajes de una casilla a otra.

-Tomar como base provisional las unidades textuales tradicionales (actos, cuadros, escenas), para determinar una sucesión de modelos actanciales a partir de ellas, cuya reducción, por superposición, haga visible uno o varios modelos principales<sup>98</sup>.

-Construir una serie de modelos a partir de los personajes principales tomados como sujetos<sup>99</sup>.

Para poder llegar a construir nuestro(s) modelo(s) actancial(es) del texto y determinar si un personaje tiene una función actancial, debemos formar el modelo a partir de la formulación del esquema propuesto por Greimas, sirviéndonos de la identificación de los actantes:



<sup>96</sup> Van Dijk, “Grammaires textuelles et structures narratives”, en *Semiotique narrative et textuelle*, cit. por Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 55).

<sup>97</sup> [...] le caractère *tabulaire* du texte de théâtre (texte à trois dimensions) oblige à supposer la concurrence et le conflit de plusieurs modèles actantiels (au moins deux). De même que le caractère conflictuel de l’écriture dramatique rend difficile, sauf dans des cas particuliers, le repère d’une succession fixe de fonctions du récit. *Ibid.*, p. 58.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 85.

Aunque un personaje puede asumir una o varias funciones actanciales, no hay que confundirlos con los *actantes*, unidades de la macroestructura con una función específica, porque: a) un *actante* puede ser una abstracción (la ciudad, Eros, Dios, la libertad) o un personaje colectivo (el coro de las tragedias griegas, por ejemplo) o un cúmulo de varios personajes; y b) un *actante* puede estar escénicamente ausente y su presencia textual sólo estar inscrita en el discurso de otros sujetos de la enunciación. El actante no es un sujeto de la enunciación como los personajes.

Los tipos de actantes están distribuidos y son presentados por parejas posicionales, sujeto/objeto, destinador/destinatario, y oposicionales, ayudante/oponente, acompañados con una flecha, que funciona en los dos sentidos y que designa el conflicto que aparece como el choque entre los dos actantes. El ayudante y el opositor designan las funciones que sus nombres comunican. Estos pueden ser uno o el otro al mismo tiempo, o uno cambiar a la otra función durante la trama, es decir, el ayudante puede de repente convertirse en el opositor y viceversa. La pareja destinador-destinatario es, según Ubersfeld, una de las más ambiguas, pues es mucho más difícil captar sus determinaciones, ya que en pocas ocasiones se trata de unidades claramente lexicalizadas, es decir, personajes, *actores* o *roles*, sino de “motivaciones” (abstracciones), que determinan la acción del sujeto. El destinador, en términos muy simples, representa la significación ideológica del texto, su pulsión, pues tiene según Ubersfeld una función gramatical, en términos de la gramática tradicional, de un “complemento de causa”. El destinatario, por su parte, es el receptáculo de la acción, la unidad lexicalizada o abstracción, a la que está dirigida o en interés de la cual se produce la acción<sup>100</sup>.

Y finalmente llegamos a la pareja básica sujeto-objeto. El sujeto principal de la acción es difícil de encontrar textualmente, ya que, por lo general, se le confunde con el héroe de la historia. La determinación del sujeto sólo se puede llevar a cabo con relación a la acción y al objeto de deseo. Así pues, el sujeto no es autónomo, sino que es un eje sujeto-objeto: la acción, es decir, el modelo actancial se organiza en torno a su deseo (búsqueda del objeto) y esto provoca el movimiento del texto. De esta manera, un personaje o un héroe no es un sujeto mientras no esté orientado hacia un objeto, real o ideal, pero presente en el texto. Tampoco se puede considerar como sujeto a alguien que no quiere perder lo que tiene, sólo es sujeto aquel

---

<sup>100</sup> Se recomienda revisar los ejemplos que propone la autora sobre los diferentes actantes y modelos extraídos de varias obras, ya sea en la traducción al español o en el original. *Ibid.*, pp. 61-95 (Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 48-77).

que posee la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. El sujeto es siempre animado, vivo y actuante en escena y puede ser colectivo (un grupo que desea algo). Por su parte, el objeto puede ser abstracto o animado, pero se encuentra metonímicamente representado. El deseo, es decir, la relación que une al sujeto y al objeto determina la acción dramática<sup>101</sup>.

Además de determinar el modelo actancial para poder verificar si los personajes cumplen una función en el mismo y así vislumbrar su importancia en la construcción de la acción, también se recomienda verificar si los personajes son *actores* o *roles*. Un actor es un elemento abstracto o noción que permite explicar el funcionamiento de los personajes, y más concretamente, sus relaciones entre sí. Es la particularización del *actante*, es decir, la unidad (antropomorfa) que manifiesta en el relato la noción que recubre el término *actante*. Sin embargo, no es propiamente un personaje, pues varios personajes pueden ser el mismo actor. Un ejemplo que Ubersfeld da es el de los múltiples pretendientes de una princesa en un cuento, estos no son el mismo *actante* (sólo uno la conquistará), pero son el mismo *actor*, el actor pretendiente de la princesa. Así, un actor se define por un cierto número de rasgos característicos. Si dos personajes comparten características y tiene la misma acción, serán un mismo actor. El *actor* resulta ser así un elemento animado caracterizado por un funcionamiento idéntico, si es necesario bajo diferentes nombres y en diferentes situaciones. La provisión de *actores* que un autor posee es lo que puede caracterizar su universo de ficción, de ahí que los *actores*, sea lo que conocemos comúnmente como personajes tipo (las mujeres de Corneille, los niños de Maeterlinck, etc)<sup>102</sup>. Por su parte, los *roles* son definidos y utilizados por Ubersfeld como un *actor* codificado limitado por una función determinada, y como el *actor*, son los que permiten pasar de la función actancial abstracta a las concretizaciones del texto (personajes y objetos). Un ejemplo de *roles* son todos los *actores* de la *commedia dell'arte*, los cuales están determinados por una función impuesta por el código o el *rol* codificado, como los valets de las comedias latinas e italianas. Para poder distinguir un *rol*, Ubersfeld sugiere estar muy atento al código teatral de la época de la pieza, pues pueden ir cambiando según los discursos del género, a través del tiempo (épocas) y el espacio (culturas).

En conclusión, el modelo de análisis actancial (reconocimiento de los *actantes*, *actores* y *roles*) se muestra como una herramienta muy útil para el inicio de la reconstrucción del personaje, pues al permitirnos identificar su función actancial y sus relaciones con los otros

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 72-75.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 97-102.

personajes, nos deja valorar su injerencia en la acción y así tomar decisiones más acertadas en cuanto a la confección de su textura y *ethos discursivo* (representación de sí mismo) durante la reformulación, ya que, aun cuando se trata de un análisis de unidades macroestructurales, el entendimiento de éstas nos revela información importante que permite guiar nuestras elecciones de reconstrucción y por ende de reescritura. La única cuestión que Ubersfeld nos recomienda tener en cuenta es que este tipo de análisis no debe ser rígido, ni fijo, es decir, que no debemos verlo “como una forma preestablecida o estructura inamovible, un lecho de Procusta para cualquier texto, sino [como] un modo de funcionamiento infinitamente diversificado”<sup>103</sup>, capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales, pues, se inscribe dentro de una Historia del teatro y una Historia general, y al ser portador de sentidos, está íntimamente relacionado con las ideologías de la época y cultura del lector, en nuestro caso, del lector-traductor. Por eso, el traductor debe ser consciente de que la aplicación de este tipo de análisis estará, al igual que el proyecto de traducción y que sus lecturas-escrituras, condicionada por sus circunstancias (contexto), lecturas anteriores y formación.

Para terminar, y tratando de completar los diferentes niveles de análisis de unidades más profundas que deben hacerse, durante las lecturas-escrituras centradas en el descubrimiento de las funciones y relaciones de los personajes, me gustaría agregar otra herramienta de análisis del personaje para el traductor: su carácter esférico o plano, el cual se relaciona de alguna manera con las nociones de *actores* y *roles*, aunque no se centra en las funciones y relaciones actanciales, sino en la entidad de la noción de personaje, unidad no abstracta, lexicalizada y limitada por un nombre, cuyo análisis y reconstrucción en la reescritura exploraremos más en el siguiente apartado. Dicha tipología pensada para la narrativa y elaborada por E.M. Forster<sup>104</sup>, puede ser útil para la reconstrucción de los personajes en el sentido de que nos permite comenzar a clasificarlos en términos muy simples y generales con el fin de empezar a esbozar, durante este periodo de lecturas, su idiolecto (concepto expuesto por Ubersfeld y que abordaremos más adelante), su pertenencia a un código y a reconocer los estereotipos en los que se basan y a los cuales se adhieren o contraponen. Las dos categorías propuestas son las siguientes: personajes esféricos, poseedores de una variedad de rasgos, contrapuestos o contradictorios, cuya conducta es imprevisible, pueden sorprendernos y llegan a ser entrañables. Además de que se presentan como construcciones más abiertas, capaces de

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>104</sup> Seymour Chatman, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, pp. 116-155.

generar nuevas ideas, de ahí que puedan ser recordados como presencias con las que realmente convivimos. O los personajes planos, que poseen un sólo rasgo o muy pocos y son fácilmente reconocibles en relación a tipos conocidos del mundo real o ficticio. En éstos un rasgo puede dominar claramente sobre otros. Su conducta es previsible y son más fáciles de recordar.

Como puede verse, esta tipología sólo funcionaría como un esbozo introductorio, para la determinación del idiolecto del personaje, noción de la cual no se ha podido prescindir en el teatro, a pesar de la creación de conceptos como los *actantes*, *actores* y *roles*, aplicados al drama y cuyo análisis más preciso comenzaremos a continuación.

### 2.1.3.2 LA PROPUESTA DE ANÁLISIS DEL PERSONAJE POR ANNE UBERSFELD COMO HERRAMIENTA PARA SU RECONSTRUCCIÓN

Finalmente llegamos a la noción o unidad de análisis llamada “personaje”. Su existencia y su importancia como unidad de análisis y portador de sentido o sentidos han sido muy cuestionadas a lo largo de la historia, pues Aristóteles ya lo consideraba menos importante que la acción. Mi posición al respecto ya fue debidamente expuesta en el primer capítulo, pues, al igual que Veltrusky y Ubersfeld, creo que los personajes son uno de los significantes portadores de sentido y uno de los sentidos más importantes del texto dramático, pues a partir de su antinomia como enunciadores ficticios se crea el diálogo (al mismo tiempo que éste los crea), determinando sus efectos y la acción. De ahí que en el campo de la traducción de drama, no podamos prescindir de ellos como unidades de análisis, pues, a pesar de que no sean estructuras profundas y/o funciones, como los *actantes*, o macroestructuras superficiales, pero más extensas, como los *actores* o *roles*, son vistos, según la semiología contemporánea, como un cruce de todas las anteriores o como un lugar donde todas éstas confluyen<sup>105</sup>, englobadas, además de otros elementos, por la unidad del nombre, circunstancia que los convierte en sujetos de la enunciación (ficticia) y sujetos discursados, objeto de análisis obligado de las lecturas-escrituras que el traductor emprende para su reconstrucción en la reescritura.

Al final del capítulo III de *Lire le théâtre*, el cual aborda al personaje dramático, Ubersfeld nos propone ciertos procedimientos de análisis del mismo, basados en tres pasos, ejes conductores o hilos, que expondremos a continuación y que presentaremos como una más de las herramientas de las lecturas-escrituras para su representación en la reformulación. Pero

---

<sup>105</sup> No olvidemos que el personaje puede tener un papel actancial o varios, y que varios personajes pueden ser un solo *actor*, etc.

antes de comenzar, debemos advertir que la autora subraya que el análisis de los personajes por separado debe verse como algo provisional, pues siempre hay que relacionarlo con los demás elementos del texto, en especial con los demás personajes, ya que el texto es un conjunto organizado y las relaciones intratextuales también arrojan sentidos insospechados.

### Delimitación sintáctica

El primer paso es la delimitación sintáctica del personaje, es decir, encontrar su función sintáctica (actancial o calidad de *actante*), la cual ya fue debidamente abordada con anterioridad. Sin embargo, nos parece pertinente agregar dos métodos concretos que Ubersfeld enuncia, en el capítulo de su libro donde aborda el análisis concreto del personaje, y que vendrían a completar lo expuesto al respecto con anterioridad:

a) [Hacer] un análisis sumario del discurso en el que el personaje es sujeto de la enunciación y del discurso donde es el sujeto del enunciado (discurso de otros personajes sobre él) permite, por superposición de los verbos, determinar con bastante precisión el objeto del *deseo* o del *querer* del personaje.

b) [Hacer] un análisis sumario de las etapas de la acción dramática (o de la *fábula*) permite determinar la acción principal y escribir la *oración* de base, formulación del o de los modelos actanciales [principales]. Así, no resulta difícil escribir: *Fedra quiere a Hipólito* (*oponentes* Aricia y Teseo), y a partir de esta proposición de base, construir el modelo actancial, colocando en él a todos los personajes (incluyendo a los que están fuera de escena y hasta los no lexicalizados [...]). El proceso siguiente será poner a cada personaje como sujeto del modelo actancial para encontrar los modelos cuya existencia simultánea indique el lugar del conflicto y poder así eliminar los modelos no satisfactorios. Después, sólo nos quedaría examinar cómo se encuentran los personajes, simultánea o sucesivamente, en las diferentes casillas del modelo<sup>106</sup>.

La finalidad e importancia de la determinación del o de los modelos actanciales del texto y con ello de las funciones de los personajes y sus relaciones ya fue también mencionada. Sin

---

<sup>106</sup> [...] Une analyse assez sommaire du discours dont le personnage est le sujet de l'énonciation et du discours dont il est le sujet de l'énoncé (discours tenu sur lui par d'autres) permet par superposition des verbes de déterminer avec une précision suffisante l'objet du *désir* ou du *vouloir* du personnage. Une analyse sommaire des étapes de l'action dramatique (ou de la *fable*) permet de déterminer l'action principale et d'écrire la *phrase* de base, formulation du (de l'un des) modèle actantiel. Ainsi, il n'est pas difficile d'écrire : *Phèdre veut Hippolyte* (opposants Aricie, Thésée), et à partir de cette proposition de base, de construire le modèle actantiel, en mettant en place tous les personnages (et quelques autres, hors scène ou même non lexicalisés, Minos, Pasiphaé, Pirithoüs, Neptune, le Monstre). La démarche suivante marque l'essai de chaque personnage en tant que sujet d'un modèle actantiel, afin de déterminer les modèles dont l'existence simultanée indique le lieu du conflit, afin d'éliminer aussi les modèles non satisfaisants. Après quoi, il reste à examiner comment tel personnage trouve sa place simultanément ou successivement dans les différentes cases du modèle (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 131).

embargo, el interés por completar la definición del modelo por medio de los dos tipos de métodos (análisis) mencionados obedece a la introducción dentro del análisis del personaje de un nuevo tipo de lectura-escritura, ya no integral y lineal de todo el texto dramático, como en los casos anteriores, sino fragmentaria o, en términos de Plassard, selectiva (lectura que busca una información específica, no lineal, ni integral<sup>107</sup>) y funcional (lectura orientada hacia una acción o finalidad, en la que se busca la verificación o confirmación de elementos puntuales, generalmente ya leídos, pero en los que se necesita profundizar<sup>108</sup>), pues se enfoca en las partes del texto en las que el personaje es sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. Para llevar a cabo el análisis de un personaje, el traductor, ya armado de lecturas-escrituras integrales previas de todo el texto enfocadas o no en los personajes, emprenderá lecturas-escrituras selectivas y funcionales de las partes en donde el personaje es construido y se construye: en su discurso como sujeto de la enunciación (lo que dice de sí mismo), cuando se convierte en sujeto del enunciado (lo que dicen de él otros personajes) y donde se dice lo que hace (descripciones de las didascalías). Así pues, el tipo de lectura-escritura que recomendamos implementar, durante el análisis en forma del personaje que Ubersfeld nos propone, es el descrito anteriormente, ya que nos permite comenzar a trabajar a un nivel microestructural más detallado y a identificar con mayor rapidez y eficacia los elementos (paradigmas, rasgos distintivos e idiolecto del personaje), que influirán directamente en la elección del material textual con el que reconstruiremos su representación en la reescritura.

### **Identificación y consignación de paradigmas y rasgos distintivos del personaje**

La segunda fase del análisis del personaje propuesto por Ubersfeld, y que aplicaremos al trabajo de análisis del texto fuente en la pre-reformulación, es la identificación y consignación de paradigmas y rasgos distintivos del personaje. Se trata de realizar inventarios de conjuntos de paradigmas (en relación y/o oposición con otros personajes o con otros elementos del texto) y rasgos distintivos, que nos permitirán conocer el funcionamiento del personaje a un nivel referencial, poético y retórico (el personaje puede ser una metonimia, metáfora o funcionar como algún otro tipo de figura retórica con respecto a un referente histórico, social, cultural, estético y/o filosófico). Según Ubersfeld, los inventarios no sólo sirven para enlistar o

---

<sup>107</sup> Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, p. 287.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 287, 272.

yuxtaponer verdades evidentes, sino que pueden contribuir “al descubrimiento de sentidos desapercibidos y, aunque, no permitieran llenar los «vacíos textuales», de todos modos nos ayudan a hacernos las preguntas que nos dejarán llenarlos”<sup>109</sup>. El ejemplo del análisis completo del personaje de Nihad Harmanni, pre y post reescritura (texto meta), que presentaremos al final de este capítulo, será muy ilustrativo al respecto, mientras tanto citaremos dos ejemplos de Ubersfeld para ayudarnos a entender mejor el procedimiento:

a) Inventario de paradigmas:

Andrómaca de Racine

*Troya* (vs. los griegos).

*Prisionera* (vs. todos los demás que son libres).

*Guerra* (víctima de la) vs. todos los vencedores, sobre todo Pirro.

*Mujer* (viuda, madre) en conjunción-oposición con Hemiona.

*Antigüedad*, vs. siglo XVII

*Poetas* (heroína de los): Homero, Eurípides, Virgilio, Racine.

b) Inventario de rasgos distintivos:

Nina, la *gaviota* de Chejov, que estaríamos tentados de poner aparte, tiene el mismo rasgo distintivo que Arcadina o Treplez; al igual que ellos, Nina es hija de *terratenientes*, sostiene la misma relación que los de su casa con el amor y el arte, relación esencialmente superficial; pero, no cuenta con *el dinero* para evitar que esta relación se convierta en una relación destructiva<sup>110</sup>.

Uno de los rasgos distintivos del personaje más importantes y que el traductor debe sopesar, analizar y tratar con mucho cuidado y detenimiento al momento de elegir, si es el caso, su trasvase, es el nombre. Ubersfeld no ahonda mucho al respecto, pero menciona que su cuestionamiento es necesario, pues como lo dice Chapman<sup>111</sup>, los nombres propios “son la residencia definitiva de la personalidad, no una cualidad, sino una situación de cualidades [...]”, además de funcionar como “deícticos” y yo agregaría, hasta como anáforas intra e intertextuales, si pensamos en los personajes de las tragedias griegas, retomados en otras poéticas, a través del tiempo y el espacio. Un ejemplo ilustrativo al respecto nos lo dan los nombres de los personajes de *Les belles soeurs* de Michel Tremblay (autor quebequense contemporáneo), cuyos elementos burlescos deben ser tratados con cautela, pues no sólo describen el carácter del personaje, sino que comunican estereotipos sociales, que serán

---

<sup>109</sup> “[...]il contribue à la découverte de sens inaperçus, il permet sinon de combler les “trous textuels”, en tout cas de poser les questions qui permettent de les combler”. *Ibid.*, p. 133.

<sup>110</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 103.

<sup>111</sup> Seymour Chatman, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, pp. 116-155.

ridiculizados y criticados por medio de las acciones y discurso de los mismos personajes que los detentan. Ese es el caso de uno de los personajes principales de la obra, Germaine Lauzon, pues, una “germaine” (composición a partir del presente de indicativo de los verbos *gérer*, administrar, y *mener*, mandar) en Québec, es un apelativo que se utiliza para una mujer que controla al marido y decide todo en casa.

### **Análisis del discurso del personaje como sujeto de enunciación**

Finalmente, como tercer paso tenemos el análisis del discurso del personaje como sujeto de la enunciación, el cual se realizará, al igual que los pasos anteriores, por medio de una lectura-escritura selectiva y funcional, como la que ya se describió anteriormente, enfocándonos obviamente en las partes en las que el personaje toma el papel de enunciador. El objetivo aquí es tener una idea general de lo que Ubersfeld llama *idiolecto* del personaje y así poder extraer una representación del mismo antes de llevar a cabo el trabajo de reformulación. En esta fase, no se trata de analizar cada una de las oraciones, el léxico, marcadores discursivos, etc., que usa el personaje —eso se verá al momento de la reformulación y de las lecturas-escrituras críticas del texto meta—, sino de elaborar una descripción general de lo que conforma ese *idiolecto*, las variaciones lingüísticas, estereotipos (sociales reales) y paradigmas a los que se adhiere o rechaza, heterogeneidad discursiva y contradicciones que producen sentido, es decir, cuando su discurso no concuerda con su posición discursiva<sup>112</sup> o con sus condiciones de enunciación<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Nous reprendrons sur ce point du rapport idéologie-discours, l'analyse très claire que fait Régine Robin, commentant un texte de Haroche, Henry et Pêcheux, elle rappelle :

- “Que les idéologies ne sont pas des éléments *neutres*, mais des forces sociales, des idéologies de classe.
- Que le discours ne sont pas réductibles aux idéologies, pas plus que les idéologies ne sont superposables aux discours. Il est indiqué que les formations discursives sont *une composante* des formations idéologiques, autrement dit, que les formations idéologiques gouvernent les formations discursives.
- Que les formations discursives ne peuvent s'appréhender qu'en fonction des conditions de production, des institutions qui les impliquent, et des règles constitutives du discours : comme le soulignait M. Foucault, *on ne dit pas n'importe quoi, à n'importe quel moment, dans n'importe quel lieu.*
- Que les formations discursives doivent être rapportées aux *positions* des agents dans le champ des luttes sociales et idéologiques.
- Que les mots ne sont analysables qu'en fonction des combinaisons, des constructions dans lesquelles ils sont employés”.

Ce résumé est d'autant plus immédiatement applicable au dialogue de théâtre, que celui-ci ne prend sens que par rapport à ce que Régine Robin appelle les *positions discursives* des locuteurs. Or ces positions discursives sont repérables à l'aide de ce qui est le contenu explicite du discours, mais davantage encore au niveau de ce que R. Robin appelle l'*inasserté*, et qui est un “préconstruit” du discours, analogue dans son fonctionnement au *présupposé* tel que l'établit O. Ducrot, c'est-à-dire ce qui est la *base commune*, l'assertion que l'on ne met pas en doute et sur laquelle se construit le dialogue, avec ses divergences (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, pp. 258-259).

El *idiolecto* del personaje, en términos de Ubersfeld, es la “lengua” de la que se sirve el personaje, compuesta por “particularidades lingüísticas” o para usar un término más preciso, variación lingüística. Sin embargo, esta “lengua” caracterizada por la variación lingüística no refleja con exactitud referencial el lenguaje del ser social, del ser de mundo al que representa, sino que, debido a la doble enunciación del texto dramático, donde el personaje es sujeto de la enunciación ficticia y sujeto discursado, éste toma prestado ciertos tipos de discursos ya existentes en la sociedad (variantes lingüísticas y habla de estereotipos sociales, es decir, formas cristalizadas de su idiolecto) los cuales son a su vez estilizados por el autor (sujeto de la enunciación de los personajes-enunciadores), para sus propios fines, a partir de una ideología o formaciones ideológicas. De ahí que en el personaje se encuentren una pluralidad de discursos, una heterogeneidad discursiva estilizada, confeccionada y habitada por diferentes estereotipos, paradigmas, y contradicciones que producirán, a partir de la textura<sup>114</sup>, una serie de sentidos y efectos, que el traductor deberá descubrir.

---

Para la comprensión de la relación ideología-discurso echaremos mano del análisis clasificador hecho por Régine Robin en su comentario de un texto de Haroche, Henry y Pécheux. R. Robin nos recuerda: -“Que las ideologías no son elementos *neutros* sino, más bien, fuerzas sociales, ideologías de clase. -Que ni los discursos son reducibles a las ideologías ni las ideologías han de recubrir los discursos. Las formaciones discursivas son *un componente* de las formaciones ideológicas; dicho de otro modo, las formaciones ideológicas gobiernan las formaciones discursivas. -Que las formaciones discursivas sólo pueden ser entendidas en función de las condiciones de producción, de las instituciones que las envuelven y de las reglas constitutivas del discurso: como lo subrayaba M. Foucault, *no se dice cualquier cosa, en cualquier momento y en cualquier lugar*. -Que las formaciones discursivas deben ser relacionadas con las *posturas* de los agentes en el marco de las luchas sociales e ideológicas. -Que las palabras sólo son analizables en función de las combinaciones, de las construcciones en que se emplean”.

Este resumen es de una aplicación inmediata al diálogo teatral (tengamos en cuenta que, para R. Robin, el diálogo teatral no tiene sentido si no se relaciona con lo que ella llama las *posturas discursivas* de los locutores). Ahora bien, esas posturas o actitudes discursivas son reconocibles a partir del análisis de los contenidos explícitos del discurso o, mejor aún, en lo que R. Robin llama lo *insertado* (lo insertado no es otra cosa que un “preconstruido” del discurso), análogo en su funcionamiento al *presupuesto* de O. Ducrot, es decir, aquello que constituye la *base común*, la aserción que no se pone en duda y sobre la que se construye el diálogo con todas sus divergencias (Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, pp. 198-199).

<sup>113</sup> Ubersfeld nos pone como ejemplo del tipo de contradicción entre el habla de los locutores-personajes y su posición discursiva a un sirviente que contradice a su amo o a un bufón que injuria a un rey, lo cual muestra que en los textos shakespearianos estas contradicciones sean productoras de sentido. Con respecto a las contradicciones que se producen entre las condiciones de enunciación y el contenido del discurso, el ejemplo es extraído del teatro de Marivaux, específicamente de la obra *El juego del amor y el azar*, en donde los amos y los valets intercambian posiciones discursivas (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, pp. 261-262).

<sup>114</sup> “La *textura* es una de las características que definen a un texto y la propiedad gracias a la cual un texto resulta “consistente”, tanto desde un punto de vista lingüístico como conceptual. En circunstancias normales esperamos que un texto sea coherente (esto es, con continuidad de sentido) y cohesionado (esto es, con continuidad entre sus elementos de superficie), y que muestre distintos patrones de tematización (esto es, que esté dispuesto de manera tal que atraiga la atención sobre las partes de su contenido más importantes)” (Basil Hatim y Ian Mason, trad. Salvador Peña, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 243). Utilizamos el concepto de “textura”, pues partimos del entendido de

En el enunciado teatral de un personaje se da una presencia del discurso cuyo estatuto es heterogéneo; junto al discurso subjetivo se dan *discursos citados*: discursos sacados de la opinión común, de la “sabiduría popular” –aforismos, proverbios, máximas- enunciados todos ellos en tercera persona, distanciados como elementos objetivos. El discurso teatral, aun el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje<sup>115</sup>.

Aun cuando el discurso del personaje sea un *collage*<sup>116</sup> de discursos, cuya variación lingüística no sea un reflejo fiel del ser social, el traductor debe ser capaz de identificarla, analizarla y desentrañar los efectos de su uso y/o estilización por parte del dramaturgo, para poder tomar la mejor decisión para su trasvase a partir de su proyecto de traducción y sus lecturas. La traducción de la variación lingüística ha sido siempre uno de los aspectos más polémicos, debido a que la búsqueda de elementos lingüísticos en la lengua meta que permitan reflejar la variación que contiene el texto origen es una proeza que en la mayoría de los casos lleva al traductor y a su texto a experimentar inevitablemente la pérdida de la información diatópica (geográfica), diastrática (social) y difásica (contextual) y por ende sociocultural del texto de partida. Los traductólogos y lingüistas Basil Hatim e Ian Mason hacen una división de la variación lingüística en dos categorías: variaciones relacionadas con el usuario y variaciones relacionadas con el uso<sup>117</sup>.

Las variaciones relacionadas con el uso se refieren a la traducción del registro: del campo (área de actividad a la que se hace referencia y que refleja la función social del texto), del modo (modo oral, modo escrito y todas las alternativas posibles), del tenor (o variedad según la actitud, formal, informal, casual, etc.). Por otro lado, las variaciones relacionadas con el usuario

---

que el significado no está separado de la expresión y que la elección del material textual (vocabulario, marcadores discursivos, etc.) para la construcción de un texto es siempre motivada.

<sup>115</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 196.

Il y a dans l'énoncé théâtral d'un personnage, présence de discours dont le statut est hétérogène : à côté du discours subjectif, il y a des *discours cités* : discours de l'opinion générale, de la “sagesse des nations”, aphorismes, proverbes, maximes, énoncés à la troisième personne, mis à distance comme des éléments objectifs; le discours théâtral le plus subjectif charrie une masse de discours autres, empruntés à des éléments culturels, appartenant à la société ou plus souvent à la couche sociale où évolue le personnage (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 255).

<sup>116</sup> Il y a *montage* quand les éléments hétérogènes prennent sens par la combinaison, par la construction qui est faite avec eux ; il y a *collage* quand c'est l'hétérogénéité qui fait le sens, non la combinaison (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 265).

Se habla de *montaje* cuando los elementos heterogéneos toman sentido por medio de su combinación, por medio de la construcción que se realiza con ellos. Pero hablaremos de *collage*, cuando la heterogeneidad es la que produce el sentido y no la combinación.

<sup>117</sup> Raquel Fernández Fuertes y Eva Samaniego Fernández, “La variación lingüística en los Estudios de Traducción”, *Epos*, 2002, núm. 18, pp. 327-328.

se refieren a la traducción de las variantes geográficas y sociohistóricas. El modelo más desarrollado en los estudios de traducción a este respecto, según Samaniego y Fernández, es el de Hatim y Mason<sup>118</sup>, quienes dividen los dialectos en:

- a) Dialectos geográficos (procedencia geográfica del usuario)
- b) Dialectos temporales (época del usuario)
- c) Dialectos sociales o sociolectos (estratificación social del usuario)
- d) Dialectos estándar (variante de prestigio en una comunidad lingüística)
- e) Idiolectos (hábitos lingüísticos de un individuo)

El modelo de Hatim y Mason, además de ser el más completo, nos parece el más adecuado al tipo de proyecto de traducción y/o análisis de traducción al que va dirigido nuestro trabajo de construcción y reconstrucción en la traducción del personaje dramático por tres razones. La primera es que en su libro *The translator as communicator*, específicamente en el capítulo 6 “Register membership in literary translating” (texto del que nos servimos para extraer los elementos más importantes para el análisis del *idiolecto* del personaje) se enfocan en la traducción de la variación lingüística (en el registro, específicamente la variante ideolectal y el tenor en la misma) en los textos literarios y más específicamente en un texto dramático, pues el ejemplo que exponen para argumentar su propuesta de traducción, con respecto al idiolecto, es el del personaje de Eliza Dolittle de la obra de George Bernard Shaw, *Pygmalion*.

La segunda es que su concepto de idiolecto corresponde muy bien al expuesto por Ubersfeld, pues lo definen como “la forma individual motivada y distintiva de usar la lengua con un cierto grado de formalidad o tenor”<sup>119</sup>, y que comprende a las otras variantes o características de las mismas, debido a que la lengua que alguien usa (o del personaje) ya está en sí marcada por las otras variantes<sup>120</sup>. Sin embargo, se distingue de las demás variantes por la forma idiosincrática de hablar de la persona (personaje), cuestión que se traduce en rasgos

---

<sup>118</sup> Basil Hatim e Ian Mason, “El contexto en traducción: análisis del registro”, en *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, pp. 52-73.

<sup>119</sup> [...] the individual’s distinctive and motivated way of using language at a given level of formality or tenor (Basil Hatim e Ian Mason, “Register membership in literary translating”, en *The translator as communicator*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, p. 81).

<sup>120</sup> Al respecto Helena Calsamiglia y Amparo Tusón explican que entre las variedades diatópica, diafásica y diastrática “no hay una línea divisoria fija, [pues] hay que tener en cuenta que los hablantes se incorporan a una situación con todo su bagaje como entes sociales” (*Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 316).

como: el uso de una expresión favorita, una forma singular de pronunciación de ciertas palabras, el uso excesivo de ciertas estructuras sintácticas, etc. Además, los autores lo presentan como un portador o productor de sentido “*idiolectal meaning*”, pues “contrariamente a lo que se cree comúnmente, [los idiolectos] no son periféricos, son de hecho sistemáticos, su uso está a menudo ligado al propósito del discurso y constantemente se ha descubierto que transmiten un sentido sociocultural más amplio”<sup>121</sup>. Como podemos ver, al igual que el *idiolecto* del personaje de Ubersfeld, el concepto de los autores nos habla de una “lengua individual” heterogénea, un *collage* de variantes y discursos motivados por la idiosincrasia del locutor, pero en el caso del personaje dramático, por la ideología o formaciones ideológicas del dramaturgo, enunciador de los sujetos discursados y enunciadorees, que los estiliza para sus propios fines y en búsqueda de la creación de efectos y sentidos. Esta correspondencia entre ambos conceptos nos llevan a la conclusión de que siendo el personaje de drama un enunciador-enunciado confeccionado a partir de una heterogeneidad de discursos con un propósito poético, retórico y/o argumentativo específico (comunicar la ideología del autor, pero también crear un efecto de verosimilitud con respecto a su existencia en el lector), no podemos hablar del uso de las variantes dialectales en él como si fuera un ser de mundo, sino justamente de un *idiolecto*, en términos de Ubersfeld, es decir, una forma individual y estilizada de usar la lengua, concebida específicamente para un sujeto enunciador-enunciado, y en ese mismo sentido, no podemos tampoco pensar a las variaciones lingüísticas que lo conforman como elementos aislados, sino como características cuya combinación y uso produce el sentido semántico y pragmático del *lexema* personaje. En conclusión, al abordar la cuestión de la variación lingüística en los

---

<sup>121</sup> Another equally attractive feature of idiolects is that, contrary to common belief, they are not peripheral. They are in fact systematic, their use is often linked to the purpose of utterances and they are frequently found to carry wider sociocultural significance. *Ibid.*, p. 85.

Basil Hatim e Ian Mason han ideado el concepto de *register membership* para referirse a la configuración de características que reflejan las maneras en que un sujeto usa su lengua de forma significativa, es decir, con un propósito. Ambos autores muestran a la pertenencia o filiación a un registro y, más específicamente, a la variación idiolectal como un potencial de sentido semántico y pragmático, de ahí que según ellos, en el campo de la publicidad, se elija con mucho cuidado al hablante y/o a la variante que se utilizara para vender cierto artículo, pues sería muy raro que un hablante nativo británico del sur fuera usado para vender la cerveza amarga de Yorkshire, puesto que el sentido de identidad se perdería y volvería al texto publicitario incoherente a los ojos de los consumidores inmersos en una *doxa* sobre la identidad a partir del uso de dialectos. Así, el registro “implica toda clase de sentidos que funcionan como el repositorio de signos, cuyo rango de valores semánticos y retóricos es reconocido intuitivamente por cualquier hablante de una lengua, textualmente competente”. Por este motivo, los autores recomiendan que, en áreas como la traducción literaria, el lector-traductor deba estar más consciente y atento al uso de la variación lingüística de cualquier clase y a su estilización, pues ésta puede servir como una pista importante en la construcción de la representación de una escena o de un personaje. *Ibid.*, pp. 83-84.

personajes dramáticos, el traductor deberá tratarla como una variación ideolectal, más que como un conjunto de diferentes tipos de variantes.

El tercer y último motivo es que los autores enuncian, a partir de su ejemplo de análisis de idiolecto del personaje de Eliza Dolittle, principios o patrones importantes en la construcción del idiolecto de un personaje en la textura, cuya detección y vinculación con otra información del personaje (extraída de varias lecturas-escrituras documentales e integrales para encontrar el modelo actancial, actores, roles, paradigmas, rasgos distintivos, etc), puede arrojar sentidos inesperados sobre el mismo que nos ayuden a perfilar mejor nuestras decisiones de trasvase en cuanto a las características ideolectales y de pertenencia a un registro. En primer lugar, y en lo que concierne a la pertenencia a un registro, recomiendan fijarse y detectar las particularidades que intentan transmitir efectos especiales (características marcadas, aquellas que desafían las expectativas que se tienen sobre la norma de uso) y que sobrepasan las características no marcadas (características que no generan contradicciones, que ratifican la norma de uso) del tipo de variante lingüística. Así, para poder detectar un potencial de significado semántico o pragmático del registro o variantes dialectales inmersas en el *idiolecto* del personaje se tendría que trabajar en términos de usos marcados y no marcados. Un ejemplo que los autores dan al respecto es el de un abogado que usa la jerga de su profesión, lo que nos hablaría de un uso no marcado de esa variante, pues se espera se sirva del lenguaje especializado de su campo. Por el contrario, hablaríamos de uso marcado, si un ama de casa utilizara el lenguaje especializado de un abogado para comunicarse a lo largo de la pieza o en una escena: el empleo de este lenguaje por parte de dicha usuaria es inesperado. La detección de uso marcado y no marcado del registro por parte de un usuario es similar a la propuesta de Ubersfeld con respecto a la búsqueda de contradicciones en el discurso del personaje por su posición discursiva y/o sus condiciones de enunciación, sólo que aplicada al registro (variantes dialectales diatópica, diafásica y diastrática), en específico, y no a todo el discurso o estereotipo social del personaje. Esta correspondencia entre los autores viene muy bien, pues enriquece e ilumina los focos y estrategias de análisis de los diferentes elementos que conforman el discurso del personaje, o en este caso de su *idiolecto*, rasgo esencial de su construcción. Finalmente, y con respecto a la detección de usos marcados o no marcados, Hatim y Mason nos proponen no sólo quedarnos en esa fase, sino que después de su reconocimiento, busquemos y enunciemos los propósitos retóricos a los que sirven en el texto, los sentidos

actitudinales que expresan en el discurso y la actividad social a la que representan<sup>122</sup>; y además, relacionar esos usos marcados o no marcados del registro con las particularidades idiosincráticas de hablar del personaje (uso de ciertas expresiones, pronunciación, construcciones sintácticas, léxico, etc.), para desentrañar la razón de ser de las mismas.

El segundo y último principio o patrón importante al que los autores nos piden poner atención en lo que respecta al *idiolecto* del personaje es a los rasgos ideolectales recurrentes, ya que los consideran productores de sentidos debido a que su recurrencia denota funcionalidad por su sistematicidad. Las particularidades idiosincráticas del habla de un personaje que reaparecen despliegan así una recurrencia sistemática y funcional, productora de los sentidos que modelan la representación de dicho personaje. Estas particularidades idiosincráticas deben ligarse al contexto del personaje en tal o cual escena o circunstancia, la cual se encuentra enunciada en las didascalías, ya que éstas nos pueden dar información complementaria sobre el comportamiento del personaje para entender con mayor conocimiento de causa el por qué de un rasgo idiosincrático particular de su idiolecto o, en general, de la variación diafásica exigida por la situación y/o acción en curso descrita en las acotaciones.

El ejemplo de los autores que engloba la detección de los dos principios anteriores en un personaje es el uso marcado y recurrente de los *tags*<sup>123</sup> por Eliza Dolittle, característicos del cockney, dialecto del este londinense hablado por una clase social desfavorecida, en un periodo histórico particular, pero cuyo empleo excesivo, en las primeras partes de la pieza, —de ahí que el uso sea más idiosincrático que dialectal—, expresa su gran falta de seguridad y confianza antes de su transformación como “gran dama” debida a su estatus de debilidad, inferioridad social y a las acusaciones injustificadas de prostitución. Una prueba de ello, según Hatim y Mason, es que el uso de estos se vuelve mesurado y apropiado (no marcado, pues el uso de *tags* del personaje era marcado incluso para un usuario del cockney), al pasar de ser “la chica vulgar de las flores” a una dama que adquiere un buen manejo de la variante dialectal de la élite, pues su nueva competencia lingüística —disminución y uso apropiado del *tagging*— indica su transformación ideológica y psicológica propia de una dama segura de sí misma. Característica y efecto que no fueron debidamente rescatados en las traducciones al árabe y a otras lenguas de

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>123</sup> Marcadores discursivos conversacionales del inglés, generalmente preguntas adheridas a oraciones, para enfatizar o convertir a la oración en una pregunta, con el fin de verificar información o acuerdo (“Cambridge dictionary”, <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/tag>, consultado el 27 de agosto de 2016).

la obra, según explican Hatim y Mason sin aportar ejemplos. En tales casos, el uso recurrente de los *tags* se tomó como la característica de la variante sociolectal (de ahí que la preocupación de los traductores fuera la de encontrar una variante regional de la cultura meta apropiada, perdiendo de vista que la variante era más un pretexto para el efecto que el elemento esencial en sí), más que como una particularidad idiosincrática del *idiolecto* del personaje, lo cual hizo, que en los casos en los que se trató de rescatar, se llevara a cabo el trasvase denotando una actitud de desafío hacia el interlocutor por parte de Eliza, y no de inseguridad y voluntad de defensa de su inocencia. En las traducciones aludidas, se percibe una transformación-tergiversación del personaje en su primera fase, pues la intención del autor, a decir de Hatim y Mason, era transmitir, a partir del recurrente *tagging* idiolectal, sentimientos de estigmatización<sup>124</sup>. El hecho de no haber percibido que el uso de los *tags* más que síntoma del cockney era un signo de una actitud y/o estado o sentimiento del personaje (cuestión que según los autores se volvía evidente por la descripción de las didascalias que acompañaban su uso<sup>125</sup>) no permitió a los traductores poder echar mano de otras estrategias de traducción que no estuvieran basadas en la simple elección de una variante dialectal diastrática y diatópica de la cultura-lengua meta. Por eso es importante que las estrategias de traducción no se reduzcan a simples fórmulas opcionales sin tomar en cuenta las particularidades de cada caso (texto, personaje, proyecto de traducción, posición traductora, etc.). El ejemplo anterior nos confirma la importancia de la detección y análisis (durante las lecturas-escrituras selectivas y funcionales del personaje) de los principios o patrones propuestos por los lingüistas Hatim y Mason y de las contradicciones en cuanto a la posición discursiva y a las circunstancias de enunciación propuestas por Anne Ubersfeld con respecto al *idiolecto* del personaje.

Para cerrar la cuestión de la variación lingüística, me gustaría agregar que en el caso de la presencia de heterolingüismo<sup>126</sup> en un personaje (característica del personaje Nihad de

---

<sup>124</sup> Basil Hatim y Ian Mason, "Register membership in literary translating", en *The translator as communicator*, pp. 86-92).

<sup>125</sup> Consider, for example, Shaw's directions when introducing the various utterances where tagging occurs: *subsiding into a brooding melancholy over her basket, and talking very lowspiritedly to herself; still nursing her sense of injury*, and so on.

Consideremos como ejemplo, las indicaciones escénicas de Shaw cuando se introducían las diferentes oraciones donde el *tagging* se producía. Un ejemplo de muchas por el estilo es: *hundiéndose en una inquietante melancolía, tras su canasta, y sintiéndose con el ánimo hasta por los suelos, todavía alimentando su herida. Ibid.*, p. 89.

<sup>126</sup> Utilizo el término heterolingüismo (calco del francés hétérolingüisme) neologismo definido y acuñado por Rainer Grutman en su libro *Des langues qui résonnent. L'hétérolingüisme au XIX siècle québécois* (Montreal, Fidès-CÉTUQ, 1997, p. 37) como "la presencia en un texto de idiomas extranjeros, en cualquier

*Incendies*, cuya reconstrucción servirá como ejemplo de las lecturas-escrituras y de las herramientas de análisis propuestas a lo largo de este capítulo) se deben aplicar las mismas herramientas de análisis sugeridas anteriormente para el registro y el *idiolecto*, es decir, detectar si el uso de la lengua(s) inmersa(s) es marcado o no y/o sus contradicciones de aparición; si es recurrente y si esa reaparición es sistemática y conlleva una función; y, finalmente, analizar su relación con todos los elementos que conforman el *idiolecto* del personaje (variantes dialectales, particularidades idiosincráticas, etc), para desentrañar los sentidos semánticos y pragmáticos y efectos estéticos, retóricos y argumentativos de su presencia en la construcción de los personajes y así poder tomar la mejor decisión para su traducción.

### 2.1.3.3 ESTEREOTIPIA COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Finalmente, y para completar el análisis del personaje propuesto por Anne Ubersfeld, se expondrá al traductor otra herramienta no abordada por la autora, pero que creemos es de gran utilidad para completar el análisis previo a la reconstrucción del personaje en el texto meta: la detección de los estereotipos que conforman la representación de los personajes y su función, sirviéndose, si es necesario y pertinente, de todos los elementos encontrados en las fases de análisis previas propuestas por Ubersfeld (delimitación sintáctica, detección de paradigmas y rasgos distintivos, y análisis del discurso del personaje como enunciador: su *idiolecto*) y de los tipos de lecturas documentales e integrales antes expuestas.

El concepto de estereotipo es muy amplio y depende de las disciplinas y/o corrientes o escuelas que lo aborden. En el área de los Estudios Literarios, según Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot<sup>127</sup>, los fenómenos de estereotipia<sup>128</sup> como el cliché y el estereotipo han sido

---

formato, al igual que de variaciones (sociales, regionales, o cronológicas) de la lengua principal”, pues es el término utilizado en Estudios Literarios (en el análisis de las literaturas francófonas de América por académicos como Lise Gauvin, Tanya McNeil, Chantal Richard, John Kristian Sanaker y Catherine Leclec) y de Traducción (Sherry Simon, Reine Meylaerts, Myriam Suchet y Brain Baer), que se aleja de la concepción de las lenguas y variaciones como entidades separadas, yuxtapuestas, para poner énfasis en su condición de (con) fusión, de mezcla, de cruce y de hibridez. Además, el término no hace referencia solamente al fenómeno de la hibridez de lenguas y variantes del mundo real, sino también del ficticio o artificial, es decir, lenguas o hibridez lingüística creada por el sujeto-escritor con ciertos fines estéticos, retóricos o argumentativos (Rainer Grutman, “Traduire l’hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles”, en *Autour d’Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l’Université d’Angers, 2012, pp. 50-57).

<sup>127</sup> Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 53-85.

revalorizados por la crítica del siglo XX (Roland Barthes, la sociocrítica y la imagología) como herramientas de análisis de la expresión de la *doxa* y sus efectos estéticos, retóricos y argumentativos en el texto literario, pues se definen como expresiones cristalizadas (clichés) y representaciones o esquemas cristalizados (estereotipos) de una comunidad lingüística y/o discursiva que modelan, construyen y permiten la visión de la realidad y por ende la comprensión de los textos creados en el seno de dicha comunidad. De ahí también que estas formas de la estereotipia se hayan convertido, en objeto de reflexión de las teorías de la lectura y de la recepción, las cuales abarcan también la didáctica de la literatura.

Para reconstruir la representación del personaje del texto fuente entenderemos a los estereotipos como las representaciones cristalizadas de actores sociales, personajes (literarios, mediáticos, sociales, etc.), lugares, acciones y objetos, construidas a partir de clichés (expresiones cristalizadas), idiolectos (formas de hablar cristalizadas) y conversaciones o guiones cristalizados, en y de una comunidad lingüística y/o discursiva concreta, en una época determinada y que comunican una ideología específica, de los cuales se sirve el dramaturgo (consciente o inconscientemente) para confeccionar la representación de sus personajes o *éthé* discursivos. Por *ethos* hemos de referirnos al efecto estético, retórico y por ende argumentativo de su representación, el cual abordaremos posteriormente con más detalle. Para poder activar sentidos y transmitir su ideología, el sujeto-escritor o traductor debe trabajar con estereotipos y clichés, pues éstos le ayudan a construir un mundo de personajes verosímiles y representan la materia en común entre él y los lectores, en resumen, es el material que le ayudará a expresarse y ser comprendido. Como lo mencionan Ruth Amossy y Anne Herschberg, “el enunciador parece siempre preso, a su pesar, en los condicionamientos del estereotipo y de la convención”<sup>129</sup>. El estereotipo es lo ya dicho, lo ya pensado, lo supuesto inscrito en la lengua, instrumento de la creación de discursos:

---

<sup>128</sup> Según J. Dufays en su artículo “Le stéréotype: un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature”, la esterotipia es el fenómeno general o la categoría de elementos de la que forman parte los estereotipos, es decir, las diferentes manifestaciones en la textualidad de los discursos en las que se presenta la *doxa* (la opinión común recibida como evidente) de una comunidad lingüística, sociedad, civilización época, etc., lo ya dicho, conocido, implícito, presupuesto y prototípico.

<sup>129</sup> Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, trad. y adap. Lelia Gándara, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, p. 67.

“L'énonciateur apparaît toujours pris, malgré lui, dans les contraintes du stéréotype et de l'idée reçue”. (Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p. 62).

[...] los signos que constituyen la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten. El signo es seguidor, gregario; en cada signo duerme el monstruo, un estereotipo: sólo puedo hablar retomando lo que acarrea la lengua<sup>130</sup>.

En el texto literario, el uso de los estereotipos y clichés normalmente ha servido para desmitificar los valores de una sociedad, su *doxa*, es decir, para poner en tela de juicio su propia validez y para crear efectos estéticos y retóricos. Este papel de la estereotipia es lo que, según muchos académicos, ha caracterizado a la literatura y lo que la diferencia ideológicamente de la paraliteratura o literatura de masas, la cual ha sido vista y leída como un género que se nutre de las formas estereotipadas sin la intención de modificar los esquemas cristalizados<sup>131</sup>.

Sin embargo, según Barthes el estereotipo en la literatura nunca desaparece, sólo se transforma en una nueva y potencial convención cristalizada, creando así un ciclo infinito de enunciación y reenumeración:

“Formaciones reactivas: se plantea una *doxa* (una opinión corriente). Es insoportable. Para librarme de ella, postulo una paradoja. Luego, esa paradoja se solidifica, se transforma en una nueva concreción, nueva *doxa*, y necesito ir más allá, hacia una nueva paradoja”<sup>132</sup>.

Entonces, si la estereotipia en la lengua es inevitable, y la literatura contribuye a recrearla, al traductor le vendría muy bien tomarla en cuenta como herramienta de interpretación del texto fuente y de reescritura del texto meta, en nuestro caso, del análisis de la construcción y reconstrucción del personaje, siguiendo la línea de los estudios de sociocrítica, imagología y del estereotipo como construcción de la lectura.

Para Ruth Amossy y Anne Herschberg,<sup>133</sup> y según los trabajos de Claude Duchet, los estudios sociocríticos “se presentan como métodos de análisis social de los textos” (lo social en el texto o el texto como práctica social), de ahí que “privilegian el análisis de las “mediaciones entre la obra y el mundo del que procede y en el que se inscribe”<sup>134</sup>. Los trabajos que provienen

---

<sup>130</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 15 cit. por Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, p. 67.

[...] les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. (*Loc. cit.*)

<sup>131</sup> *Stéréotypes et clichés*, pp. 78-82

<sup>132</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 75 cit por Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, p. 68).

«Formations réactives: une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe» (Roland Barthes, *Leçon*, Paris, p. 75 cit. por Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p.63).

<sup>133</sup> *Stéréotypes et clichés*, pp. 66-67.

<sup>134</sup> *Loc. cit*

de este enfoque tratan a las formas de estereotipia (clichés y estereotipos) como “mediadores, filtros y rastros en el texto literario de lo social”, que funcionan como “lugares sensibles de condensación y producción del sentido del texto literario”<sup>135</sup>. En este sentido, pensamos que el traductor deberá hacer un análisis sociocrítico de los estereotipos que operan en la construcción del personaje en el texto de partida. Debe aprender a reconocerlos e investigar los sentidos que comunican en la lengua-cultura o comunidad de la que provienen, para poder después desentrañar el efecto estético, retórico y/o argumentativo que pueden tener, es decir, el objetivo para el cual están siendo utilizados: subvertir o reforzar el estereotipo, presentar o respaldar una ideología, y/o simplemente como detonador de efectos estéticos. Para ello, debe operar con y partir de conceptos y nociones de la lengua-cultura y/o comunidad fuente, como lo menciona Jin Di, durante los movimientos de *penetration* y *acquisition*, para reconocer el estereotipo en cuestión y situarlo en su propio contexto histórico y no en el del traductor y/o el contemporáneo equivalente en la cultura meta. Aquí el traductor tendrá que intentar hacer un trabajo de análisis como cualquier lector del texto de la cultura fuente, documentarse en textos de esa cultura y de ser necesario apelar a la ayuda de informantes de la misma, incluidos, el dramaturgo. Lo importante es que el traductor sea consciente de la forma de interpretar los estereotipos utilizados en el texto para la construcción del personaje, en la cultura, sociedad, comunidad y época fuentes, para encontrar su propósito y posteriormente poder concebir una forma de traducirlo.

Después del trabajo arduo de análisis sociocrítico de los estereotipos inmersos y/o empleados para la construcción de los personajes en el polo fuente (texto, cultura, sociedad, comunidad y/o época fuentes), el traductor pasará al polo de llegada en el momento de la reescritura, y en ese sentido se le propone llevar a cabo un análisis intercultural y/o imagológico del estereotipo investigado en el polo fuente. La crítica literaria intercultural y los estudios de imagología se ocupan de estudiar las representaciones literarias del *Otro*, a revisar la percepción literaria de ese *Otro* en el polo meta, confrontando las representaciones de la cultura que mira con las de la que es mirada<sup>136</sup>. El traductor debe ser consciente, esta vez, de la interpretación de los estereotipos del polo fuente en el polo meta, si existen, cómo, en qué discursos, y cómo se presentan y construyen (formas cristalizadas) en la cultura, sociedad, comunidad lingüística y época metas, o si no existen y hay que crearlos, para saber de qué

---

<sup>135</sup> *Loc. cit.*

<sup>136</sup> *Stéréotypes et clichés*, pp. 69-70.

elementos se servirá para ello. En consecuencia, es pertinente hablar de un trabajo de crítica literaria intercultural e imagológica de la estereotipia como elemento constitutivo de la representación del personaje. Aquí estaríamos hablando de los movimientos de *penetration* y *acquisition* de Din, pero enfocados en el polo meta, y del de *transition* que pone a prueba la creatividad de reescritura del traductor. La “dimensión creativa de la escritura traductora” se hace evidente y se alimenta precisamente de todo ese trabajo de lecturas documentales de ambos polos y de análisis de ambos textos en términos sociocríticos y de imagología. En esta etapa de análisis de la estereotipia es donde tiene lugar el papel del traductor como un comunicador y mediador intercultural. La reconstitución de la génesis de los estereotipos que construyen al personaje en el polo y texto fuentes y la reflexión de su percepción y/o existencia en el polo y texto metas dará como resultado elecciones de creación escriptural<sup>137</sup> en la reconstrucción de la representación del personaje:

[...] El intertexto [comprendido aquí como todos los discursos de los que nos servimos para llevar a cabo los análisis de estereotipia de ambos polos] es una herramienta de la lectura, y también de escritura, entendida como la anticipación de una nueva lectura, y recíprocamente, es la forma de la escritura de tejer y retejer el intertexto que asegura la legibilidad de un texto particular, en virtud de un principio dialéctico entre “dado” y “creado”, según Bajtín, o “antiguo” y “nuevo” según los psicólogos de la cognición, lo antiguo que puede ser reutilizado hasta convertirse en estereotipo<sup>138</sup>.

Llevar a cabo análisis con un enfoque sociocrítico e imagológico de los estereotipos que operan en la construcción de los personajes en ambos polos y textos nos permitirá, por un lado, activar las representaciones socioculturales basadas en saberes preconstruidos en el texto y que admitimos y damos por hecho sin reflexión; y por otro, reconstruirlos con mayor conocimiento de causa y creatividad. También nos ayudarán a desentrañar y rescatar los sentidos internos potenciales del personaje y del texto, ofreciéndonos recorridos interpretativos que volverán nuestra reconstrucción del personaje coherente y cohesionada con respecto a toda la obra.

---

<sup>137</sup> Adjetivo derivado del calco del sustantivo francés *scripteur* que designa a toda aquella persona que escribe un texto o que produce un discurso escrito y que se diferencia del término “escritor”, pues no se circunscribe sólo a la práctica de escritura de textos estéticos o literarios (*Grand Robert de la langue française* (en ligne), [http://gr.bvdep.com.res.banq.qc.ca/version-1/login .asp](http://gr.bvdep.com.res.banq.qc.ca/version-1/login.asp), consultado el 30 de agosto)

<sup>138</sup> [...] C’est parce que l’intertexte est un outil de la lecture qu’il est aussi de l’écriture, entendue comme anticipation d’une nouvelle lecture, et réciproquement, c’est le fait pour l’écriture de tisser et retisser l’intertexte qui assure la lisibilité d’un texte particulier, en vertu d’un principe dialectique entre «donné» et «créé» selon Bakhtine, ou «ancien» et «nouveau» selon les psychologues de la cognition, l’ancien pouvant s’user jusqu’à devenir stéréotype (Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 171).

No obstante, los análisis y lecturas documentales que se puedan llevar a cabo con respecto a la estereotipia que construye a los personajes del texto meta, los estereotipos no siempre son fáciles de detectar para el lector-traductor, incluso cuando se presenten en la superficie de la textualidad, pues a veces éste carecerá del bagaje cultural y conocimiento de la *doxa* fuente para poder activarlos durante su lectura. La sola competencia lingüística no basta para poder detectar la estereotipia que subyace en los personajes, hay que poder y saber reconocer esquemas preexistentes y contextualizarlos. La activación de estereotipos variará en función del bagaje cultural del receptor y de sus competencias lectoras, culturales e interculturales. Al respecto, Ruth Amossy señala que:

[...]el estereotipo se activa a partir de una verdadera actividad de desciframiento que consiste en reconocer los atributos de un grupo, de un objeto, etc, a partir de formulaciones variadas. En otras palabras, el estereotipo no existe en sí, no constituye ni un objeto palpable ni una entidad concreta, sino que es una construcción de lectura<sup>139</sup>.

O como indica años después:

Obviamente, el lector reconoce el esquema estereotipado, relacionándolo con los modelos preestablecidos de la colectividad. La representación literaria debe remitir a una imagen cultural familiar para que pueda reconocerla. [...]La activación del estereotipo depende, entonces, de la capacidad del lector para construir un esquema abstracto y de su saber enciclopédico, de su *doxa*, de la cultura en la que está inmerso<sup>140</sup>.

El traductor es pues un agente<sup>141</sup> intercultural que no se puede conformar con tener una idea de los esquemas cristalizados y con trabajar sólo con lenguas sin contextualizarlas histórica y socioculturalmente. Es por ello que además de llevar a cabo todo el trabajo de análisis con los enfoques antes mencionados, el lector-traductor, al servirse de los estereotipos como herramienta de traducción del personaje, debe echar mano de todo lo que esté a su alcance

---

<sup>139</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, pp. 21-22, cit. por Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, p. 79.

Le stéréotype est donc mis en place à partir d'une véritable activité de déchiffrement qui consiste à retrouver les attributs d'un groupe, d'un objet... à partir de formulations variées. En d'autres termes, le stéréotype n'existe pas en soi : il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une construction de lecture (*Stéréotypes et clichés*, p. 74).

<sup>140</sup> *Loc. cit.*

C'est bien entendu en le rapportant aux modèles préétablis de la collectivité que le lecteur dégage le schème stéréotypé. Il faut que la représentation littéraire renvoie à une image culturelle d'ores et déjà familière pour qu'il puisse le retrouver. [...]L'activation du stéréotype dépend donc à la fois de la capacité du lecteur à construire un schème abstrait et de son savoir encyclopédique, de sa *doxa*, de la culture dans laquelle il baigne (*Loc. cit.*).

<sup>141</sup> Un actor que toma decisiones y no un objeto de manipulación (María Tymozcko, "Agency in literary translation", Ciudad de México, El Colegio de México, 29 de septiembre de 2016).

para poder enriquecer su conocimiento enciclopédico y doxístico del polo fuente (informantes de todo tipo, lectores modelo y no modelo del polo fuente, a la consulta de todo tipo de intertextos por medio de los que pueda acceder a la estereotipia de la cultura fuente y del texto fuente, etc.), desarrollar una competencia cultural e intercultural de ambos polos que le permita relativizar, contextualizar y recontextualizar las representaciones y formas cristalizadas, y efectuar tipos de lectura-escritura concentrados en reconocer, analizar y develar los estereotipos.

Y es sobre este último punto que a continuación le propondremos un trayecto de lecturas específicas para el rastreo, contextualización y descontextualización (reconocimiento y análisis de la función y sentido en el texto fuente) de la estereotipia que conforma al personaje, desarrollado por Jean-Louis Dufays desde la enseñanza de la literatura. La estereotipia<sup>142</sup> en un sentido amplio para Dufays constituye la base de la lectura: “aprender a leer, es ante todo aprender a dominar los estereotipos”, es decir, reconocer constelaciones cristalizadas y esquemas compartidos por una comunidad dada. El acto de comprender un texto consiste en reconocer estereotipos, lo ya leído o dicho, pero además percibir sus combinaciones inéditas o específicas. Sin embargo, si bien el estereotipo es una herramienta de lectura que desambigua el texto literario, no lo agota, pues al cambiar el contexto de recepción y los receptores inevitablemente se revisita el sentido y la lógica del lector se impone de una u otra forma al texto. En nuestro caso, la reconstrucción del personaje para un proyecto de traducción que busca realizar un texto meta documental o metaliterario nos llama a la precaución pues, antes de imponer nuestra lógica al texto y nuestras interpretaciones, hay que hacer el esfuerzo de estudiarlo en su propio contexto y no a partir del nuestro. Asimismo, a tratar de que nuestra traducción constituya una obra informativa, basada en el conocimiento adquirido por un estudio científico de la literatura y no en convicciones críticas.

Entonces, para poder utilizar los estereotipos como herramienta de lectura y escritura del texto fuente y de la traducción, Dufays propone dos modos de leerlos basados en otros tipos de lectura propuestos por autores como Stierle, Rifaterre, Barthes, el Grupo  $\mu$ , Gervais y Picard, y que a su vez dependen de dos tipos de actitud que se toman frente al estereotipo. Básicamente, se trata de modos de lectura que a su vez proponemos se lleven a cabo durante las lecturas-escrituras selectivas y funcionales en las partes del texto en las que el personaje es

---

<sup>142</sup> Es decir, no sólo lo que se mencionó que entenderemos como estereotipo para la reconstrucción del personaje en la traducción de textos dramáticos.

sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El primer tipo es la lectura de *participación*: “que se caracteriza por la adhesión al universo representado por el texto y al escenario que se desarrolla, es decir, a los estereotipos tanto paradigmáticos como sintagmáticos”<sup>143</sup>. Los estereotipos son reconocidos por el lector y éste se adhiere a ellos o los rechaza (en el caso de una representación cristalizada negativa para la *doxa*), pero sin analizarlos realmente. En este primer grado de recepción de los estereotipos las funciones pueden ser de “activadores de la percepción, indicadores genéricos, agentes de la verosimilitud, elementos de apoyo de identificación y de emoción, rasgos argumentativos y signos de literalidad (en el marco de una estética de la conformidad, con lo ya dicho, la *doxa*, o representaciones sociales)”<sup>144</sup>. Durante esta lectura el lector-traductor del texto fuente sólo los reconocerá y enlistará. Sin embargo, este primer grado de lectura del estereotipo en los personajes puede implicar la no percepción del estereotipo y por ende la no participación del mismo por parte del traductor, pues la estereotipia del texto fuente puede ser completamente desconocida para éste. En ese caso, y para comenzar a reconocer los estereotipos en el personaje, se recomienda al traductor identificar posibles representaciones sociales y sus correspondientes esquemas cristalizados, a partir de análisis léxicos y sintácticos, de recurrencias, del *idiolecto* del personaje y las variaciones lingüísticas que lo conforman, de sus presupuestos, informantes y lecturas intertextuales, es decir, sirviéndose de todos los pasos del análisis del personaje basado en el propuesto por Anne Ubersfeld, anteriormente desarrollado. Posteriormente se le recomienda cotejar si los estereotipos hipotéticos encontrados realmente corresponden a estereotipos factibles del polo fuente, verificando si cumplen con los rasgos distintivos del estereotipo enunciados por Dufays:

El estereotipo se caracteriza por 1º su gran recurrencia, 2º su semi-fijación, 3º su ausencia de origen fácilmente identificable, 4º su arraigo indefinido en la consciencia de una parte considerable de la sociedad, 5º el carácter casi automático de su uso (tanto en la enunciación como en la recepción), 6º su carácter abstracto, general, de comodín, 7º la reversibilidad de sus valores, ya se trate de una verdad, pertinencia, calidad estética, moral o ética, o incluso de originalidad (el estereotipo cambia de estatus según el que lo considera), 8º el carácter polémico de su uso metalingüístico (lo que llamamos “estereotipo”, generalmente es una palabra o idea de otro que elegimos devaluar)<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Jean-Louis Dufays, “Le stéréotype, un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature”, p. 6, (en línea) <http://dial.uclouvain.be/pr/boreal/en/object/boreal%3A139031/datastreams> consultado el 2 de septiembre).

<sup>144</sup> *Loc. cit.*

<sup>145</sup> Le stéréotype se caractérise aussi par une série de *traits distinctifs* qui sont 1º sa grande récurrence, 2º son semi-figement, 3º son absence d'origine précisément repérable, 4º son ancrage durable dans la

El segundo tipo de lectura es la *distanciación*: “que se caracteriza por un distanciamiento crítico del universo representado por el texto y del escenario, o al menos por una mirada neutra sobre éstos”<sup>146</sup>. En este marco, los estereotipos son percibidos en un segundo grado, “como especies de citas, o generalmente como signos devaluados, y ejercen una doble función, como activadores de intertextualidad o signos de la no-literalidad (en el marco de una estética de la subversión [frente a lo ya dicho, a la *doxa*, o a la representación social]”<sup>147</sup>. Después de reconocer cabalmente el estereotipo en el personaje, el traductor debe buscar el uso que se está haciendo del mismo, sus efectos estéticos, retóricos y hasta argumentativos, es decir, su *ethos*. Si partimos de la concepción de la literatura como obras cuya función es modificar y eventualmente revolucionar las costumbres y las ideas cristalizadas del público de su época, el desciframiento de estereotipos en un texto de este tipo (en el caso que nos ocupa, en la construcción del personaje de un texto dramático), no consistirá nada más en encontrarlos, y menos aún en reducirlos a los esquemas prefabricados que conocemos de antemano, sino también a desentrañar sus valores estéticos, retóricos y argumentativos para poder tomar decisiones de reescritura creativas basadas en una investigación concreta y seria. Estas dos formas de leer los estereotipos que subyacen al personaje en el texto fuente, junto con el análisis intercultural o imagológico que el traductor hará de la recepción de éstos en el contexto del polo fuente, serán las guías que determinarán el material que confeccionará su recontextualización al momento de reconstruir el personaje en la traducción.

Como pudimos plantear, la estereotipia se muestra como una valiosa herramienta para el traductor literario, en general, y en específico para la construcción del personaje, pues como objeto de conocimiento nos ha permitido ver que éste y todo el texto dramático (o cualquier otro tipo de texto literario o no literario) se construye a partir de ella, ya que como lo menciona Dufays “es una dimensión ineludible del funcionamiento del lenguaje y el pensamiento” y su subversión también es un rasgo característico del texto literario.

---

conscience d'une société assez large, 5° le caractère quasi automatique de son emploi (dans l'énonciation comme dans la réception), 6° son caractère abstrait, général, passe-partout, 7° la réversibilité de ses valeurs, qu'il s'agisse de vérité, de pertinence, de qualité esthétique, de moralité, ou même d'originalité (le stéréotype change de statut selon celui qui le considère), 8° le caractère polémique de son emploi métalangagier (ce qu'on appelle «stéréotype», c'est généralement une parole ou une idée d'autrui que l'on choisit de dévaluer) (Jean-Louis Dufays, “Le stéréotype, un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature”, p. 2).

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>147</sup> *Loc. cit.*

A manera de conclusión de los apartados anteriores sobre el análisis de personaje y su reconstrucción pre-reformulación, durante las lecturas-escrituras mostradas, podemos decir que todas estas herramientas, más las lecturas documentales de los discursos extratextuales sobre la obra, el autor, su poética y los personajes, darán luz a una representación del personaje sólida, argumentada, coherente y cohesionada, de la que podrá partir la reescritura global del texto fuente y que servirá como referente para la elección y entramado del material textual durante dicha fase. Sin embargo, este análisis-reconstrucción del personaje previo a la reformulación no debe pretender haberlo agotado, pues por más rigurosas que sean las lecturas-escrituras que lo conforman, son víctimas de sus circunstancias, y, en consecuencia, al ser históricas y contextuales, no pueden escapar al hecho de que siempre habrá nuevos lectores (traductores) y/o lecturas-escrituras (traducciones).

#### 2.1.4 DESPUÉS DE LA REESCRITURA

##### 2.1.4.1 LECTURAS-ESCRITURAS CRÍTICAS DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEXTO META

En los Estudios de Traducción diferentes académicos como Jean Delisle, Julianne House, Jin Di (en el caso de la traducción literaria), entre otros, han hablado de una fase de verificación o de una evaluación de la traducción como una etapa final del proceso, cuya finalidad es asegurar que la equivalencia que se deseó obtener transmita bien el sentido del enunciado fuente y que el decir de la traducción corresponda efectivamente con el querer decir del traductor. Freddie Plassard retoma esta fase o evaluación, desarrollada en esos términos por otros teóricos, como una forma de lectura-escritura, la última, que intervendrá en el proceso: después de la “textualización” (reformulación) una(s) lectura(s)-escritura(s) de autoevaluación, autorevisión, autolectura, autocorrección y crítica, que tome(n) en cuenta todos los niveles textuales, es (son) necesaria(s) por parte del traductor, de su propio texto, como lo sería para cualquier tipo de producción escrita. Si Plassard habla de este tipo de lectura como un tipo de escritura también, es porque el “aspecto de mejoramiento de lo escrito” está implícito y es el objetivo primordial de esta lectura, “donde se manifiestan al mismo tiempo la dimensión crítica e instrumental”<sup>148</sup>. Este tipo de lectura no debe confundirse con el concepto de *revisión* (Delisle, Lee-Jahnke y

---

<sup>148</sup> Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, pp. 220-221.

Cormier), cuyo trabajo de apreciación de la calidad de la traducción, es hecho por un tercero, que puede ser un par o un traductor con mayor experiencia, autoridad y/o competencia.

La autora también señala que el grado de experiencia que el traductor tenga no lo libera de la realización de este tipo de lectura pues, como ya se mencionó, es una etapa estratégica en cualquier tipo de práctica de escritura: cualquier escritor debe confrontarse con su texto, después de terminarlo, para corregir sus errores, reorganizarlo y/o mejorarlo, pues el proceso de escritura le impide distanciarse lo suficiente de su creación como para juzgarla críticamente. De ahí el interés primordial de la(s) lectura(s)-escritura(s) crítica(s) de la traducción: el escritor-traductor, en nuestro caso, necesita descubrir su producción (texto meta), asumiendo un papel diferente (el de revisor-corrector crítico), distanciándose en tiempo del texto meta, para poder tomar consciencia de lo que efectivamente escribió y dejar a un lado lo que pensó haber escrito<sup>149</sup>. La dificultad de releerse a uno mismo es un fenómeno universalmente comprobado, según Plassard, pues por una parte el cambio de posición enunciativa, de escritor a lector-revisor del propio texto, implica descentrarse necesariamente de éste, cuestión muy difícil de lograr si el escritor es el mismo revisor, a menos que se deje pasar un tiempo considerable; y por otra, debido a los diferentes tipos de interferencias lingüísticas y cognitivas que el escritor-traductor puede experimentar: contaminación léxica entre lenguas (se borran las diferencias de conceptualización de una lengua a otra, pues según una perspectiva cognitivista todas las lenguas tienden a confundirse en un léxico mental multilingüe) y superposición de representaciones mentales de lo escrito (reformulación) con lo leído (texto fuente, paratextos, epitextos, etc.), lo cual provoca una dificultad de disociación de dichas representaciones al momento de tomar el papel de lector crítico y revisor de la traducción. Esta dificultad de distanciamiento como redactor del texto es particularmente fuerte en traducción pues:

[...] la descentración es doble, descentración con respecto a su propio texto, configuración que el traductor comparte con cualquier escritor, pero también con respecto al texto de partida, hasta el punto en el que se interpone, entre texto efectivamente producido y texto leído y releído, un «velo [...] que le impide juzgar su propia traducción como lector», y darse cuenta «que lo que acaba de anotar en papel no significa lo que tiene en mente», pues está impregnado del sentido del original<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 222.

[...] la décentration est double, décentration par rapport à son propre texte, configuration que le traducteur partage avec tout scripteur, mais aussi par rapport au texte de départ, au point que s'intercale

Además de un distanciamiento temporal del texto para poder llevar a cabo la(s) lectura(s)-escritura(s) crítica(s) necesarias del texto meta, el traductor debe contar con una competencia crítica<sup>151</sup> adquirida a lo largo de toda su formación y práctica profesional, la cual no abordaremos, pues como ya lo mencionamos anteriormente no forma parte de los objetivos del presente trabajo.

Las lecturas-escrituras críticas del texto meta pueden ser de varios tipos, concentrarse en diferentes objetivos, y aplicar diferentes métodos para efectuarse. Plassard enumera una serie de (re)lecturas, propuestas por D. Gouadec, para la traducción de textos pragmáticos<sup>152</sup>: (re)lectura de verificación (cotejo exhaustivo del texto con el fin de rectificar que no haya ninguna omisión en la traducción con respecto al original y la presentación de la traducción: reglas de tipografía), (re)lectura “genérica” (lectura integral de evaluación para detectar las fuentes del mal funcionamiento del texto, como ambigüedad, pesadez, incongruencia, disparates, entre otros), (re)lectura de revisión lingüística-estilística (con correcciones eventuales), (re)lectura de revisión técnica (que se enfoca en el fondo) y la (re)lectura de “evaluación de la congruencia o convergencia” entre el texto fuente y la traducción, todas éstas acompañadas por sus potenciales escrituras (correcciones del texto meta). Según los casos se pueden alternar lecturas que tomen en cuenta a los dos textos (fuente y meta) o sólo al texto meta. Este último aspecto de la metodología adoptada para las relecturas críticas ha ocasionado posiciones encontradas entre traductólogos, pues algunos se decantan por la confrontación del texto meta con el texto fuente, mientras que para otros lo más pertinente es la no confrontación de ambos textos, es decir, hacer la lectura de evaluación del texto meta por sí

---

entre texte effectivement produit et texte lu et relu, un “voile [...] l’empêchant de juger de sa propre traduction en lecteur” de se rendre compte “que ce qu’il vient de coucher sur le Napier ne signifie pas ce qu’il a à l’esprit”, tout imprégné qu’il est du sens de l’original. (fuente de la cita en la cita: M. Lederer, “Synecdoque et traduction”, en *Études de linguistique appliquée n°24*, Paris, Didier Érudition, p. 35 cit. por Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, p. 222).

<sup>151</sup> La competencia crítica conjuga la aptitud para releerse, en otras palabras, de saber disociar las lenguas por un lado, y por otro las representaciones mentales; la de saber diagnosticar las fuentes del mal funcionamiento del texto, en otras palabras, de ser capaz de dar un juicio metalingüístico sobre su propia producción; y finalmente, la de saber remediar todo eso, es decir, disponer de una variedad de herramientas para intervenir el texto.

La compétence critique conjugue l’aptitude à se relire, autrement dit à savoir dissocier les langues d’une part et les représentations mentales d’autre part, à savoir diagnostiquer les sources de dysfonctionnement textuel, autrement dit être à même de porter un jugement métalinguistique sur sa propre production et enfin à savoir y remédier, c’est-à-dire disposer d’une palette d’outils d’intervention sur le texte. *Ibid.*, p. 225.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.227.

mismo, modalidad de evaluación recomendada por Berman<sup>153</sup>. En un contexto pedagógico F. Israël<sup>154</sup> recomienda la mezcla de ambos métodos.

En nuestro caso, con respecto a la verificación de la reconstrucción del personaje en el texto de llegada, mi propuesta es llevar a cabo una (re)lectura crítica en términos de la segunda (re)lectura-escritura crítica que propone Plassard en su esquema (pp. 23-24): una (re)lectura-escritura de orden traductológico (revisión, análisis y mejoramiento de la equivalencia esperada), genérica (detección y evaluación de las causas del mal funcionamiento de la representación del personaje), cuyo objetivo sea verificar la construcción de la representación de los personajes por medio de la comparación del texto meta y el texto fuente, a partir del concepto de *ethos* (representación de la imagen del personaje en la textualización del original y de la traducción), analizando para ello la textura (marcadores discursivos, cohesión, coherencia, léxico, sintáxis), el *idiolecto* y los estereotipos (representaciones cristalizadas a partir de las cuales se confecciona) que constituyen los *éthé* de los personajes, por medio de la lectura selectiva e instrumental de sus discursos, de los de los otros personajes (cuando hablan sobre ellos) y de lo que hacen, enunciado en las didascalías. Esta lectura se llevará a cabo a un nivel microtextual y macrotextual, pues por una parte se hará un examen con lupa de la construcción del personaje en el material textual por separado (en el texto fuente, durante el análisis y en el texto meta, después del cotejo crítico entre ambos textos) y “texto a texto”, y por otro, a partir de éste, se tendrá como objetivo reconstruir los diferentes *éthé* de los personajes en ambos textos, para finalmente evaluar si en el texto meta se logró elaborar una representación de su imagen similar a la que arroja la construcción de su *ethos* en el texto fuente. Todo lo anterior ligado, auxiliado y sustentado por las lecturas-escrituras integrales, documentales, selectivas e instrumentales de análisis del personaje previas a la reformulación. La elección y la implementación del concepto de *ethos* como herramienta principal de las (re)lecturas-escrituras críticas de la traducción en relación a la confección de la representación de los personajes será abordada a detalle en el siguiente apartado.

---

<sup>153</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 65.

<sup>154</sup> Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 228.

#### 2.1.4.2 ¿CÓMO RECONSTRUIMOS AL PERSONAJE? EL CONCEPTO DE *ETHOS* COMO HERRAMIENTA DE LA(S) LECTURA(S)-REESCRITURA(S) CRÍTICA(S) DEL PERSONAJE

Según Dominique Maingueneau<sup>155</sup>, el concepto de *ethos* (representación de sí del locutor  $\lambda$  de Ducrot, enunciador y no ser de mundo, en el discurso) como herramienta de análisis del discurso nunca ha sido unívoco, ni desde su origen, ni en la actualidad. En la retórica antigua el *ethos* era visto como las propiedades que se conferían implícitamente los oradores a través de su manera de expresarse, es decir, la personalidad que mostraban por medio de la palabra. En el AD, a diferencia de la retórica clásica, el *ethos* es un concepto pertinente para todo discurso, pues según Maingueneau, desde el momento en que hay una enunciación, el locutor, a través de su palabra, activa en el intérprete la construcción de una cierta representación del enunciador. Asimismo, todo tipo de discurso (incluso el escrito) también “posee una *vocalidad* específica que permite relacionarlo con una caracterización psicosocial del enunciador (y no con la del locutor extradiscursivo), construida por un destinatario, con un *garante* que por medio de su *tono* autentifica lo que dice”<sup>156</sup>. A partir de las ideas de Maingueneau, cabría deducir que el personaje garante es el enunciador mostrado por la manera de decir el texto (oral o escrito), que da acceso y es parte de un “mundo ético” (estereotipo), activado a través de la lectura. Como puede verse, la perspectiva o concepción del *ethos* de Maingueneau va más allá del marco de la argumentación, o más bien proviene de una concepción más amplia de la argumentación definida por Ruth Amossy en su libro *L’argumentation dans le discours*, “entendida como la tentativa de modificar, influir o simplemente reforzar, por medio del lenguaje, la visión de las cosas que se hace un alocutario”<sup>157</sup>. Para Ruth Amossy la argumentación se

---

<sup>155</sup> En este apartado presento una síntesis de varios puntos expuestos en sus siguientes textos: a) *Le contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 137. b) “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours” (version raccourcie et légèrement modifiée de “Problèmes d’ethos”, *Pratiques*, 2002, nùm. 113-114), <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>, consultado el 30 de agosto de 2016, *passim*. c) “L’ethos: un articulateur”, <https://contextes.revues.org/5772>, consultado el 2 de septiembre de 2016, *passim*. d) “Le recours à l’ethos dans l’analyse du discours littéraire”, <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, consultado el 2 de septiembre de 2016, *passim*. En adelante, si se cita alguno de estos textos se consignará con su título. En caso de que se haga una cita literal, la traducción al español es de mi autoría.

<sup>156</sup> [...] possèdent une *vocalité* spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psychosociale de l’énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un *garant* qui à travers son *ton* authentifie ce qu’il dit ; le terme de « ton » présente l’avantage de valoir aussi bien pour l’écrit que pour l’oral. “L’ethos: un articulateur”, párrafo 19 (artículo sin paginación).

<sup>157</sup> [...] entendue comme la tentative de modifier, d’infléchir, ou tout simplement de renforcer, par les moyens du langage, la vision des choses que se fait l’allocutaire (Ruth Amossy, “Argumentation et analyse du

encuentra *a priori* en el discurso, es una característica intrínseca del mismo, pues la palabra es siempre una respuesta a la palabra de otro, una reacción a lo dicho anteriormente, que lo confirma, lo modifica o lo refuta, idea que retoma de Bajtin-Volochinov (entre otros autores):

[...]toda enunciación, incluso de forma escrita y fija, es una respuesta a algo y está construida como tal. No es más que un eslabón de la cadena de actos de palabra. Toda inscripción prolonga a aquellas que la precedieron, emprende una polémica con ellas, espera reacciones activas de comprensión, se anticipa a éstas, etc.<sup>158</sup>

De ahí la importancia, para la autora, de hacer la distinción entre la *intención argumentativa* y la *dimensión argumentativa* de los textos para evitar confusiones. Aun cuando la naturaleza dialógica del discurso posea como cualidad intrínseca la capacidad de actuar sobre otros, de influir, hay que diferenciar entre la persuasión programada o *intención argumentativa* que caracteriza a ciertos tipos de discursos (electoral, publicidad, político, etc.) y la *dimensión argumentativa* que ostentan discursos cuyo objetivo no es expresamente la persuasión (conversación familiar, relatos ficticios, artículos de información, etc.). En el caso de la *dimensión argumentativa* el objetivo de persuadir es indirecto y generalmente está oculto. Sin embargo, ésta se hace presente en la textualidad de un discurso, cuyo objetivo principal es otro y no argumentativo (describir, narrar, informar, etc.), para orientar la mirada del alocutorio y hacerle percibir las cosas de cierta manera.

En ese sentido el *ethos*, como lo concibe Maingeneau, no sólo funciona como una herramienta de análisis para textos con una intención netamente argumentativa, sino para cualquier otro tipo, pues permite reflexionar sobre el proceso más general de adhesión de los sujetos a una posición, idea, forma de pensamiento, ideología narración, personaje, etc. Además, su visión del *ethos* también es abierta, ya que al igual que Antoine Auchlin cree que el *ethos* es “una noción cuyo interés es esencialmente práctico, y no un concepto teórico claro”<sup>159</sup>. Por ello considera que “lo importante es definir el marco en y para el cual la noción será

---

discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires, <https://aad.revues.org/200#ftn2> , consultado el 6 de septiembre, párrafo 5).

<sup>158</sup> [...] toute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Tout inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc (Mijaíl Bajtin (Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 105, cit. por Ruth Amossy, “Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires”, párrafo 7).

<sup>159</sup> “L'ethos: un articulateur”, párrafo 6.

empleada y no buscar ajustarse a una ilusoria ortodoxia aristotélica”<sup>160</sup>. Finalmente, Maingueneau es uno de los teóricos del análisis del discurso que ha hablado del *ethos* como una herramienta aplicable al análisis de textos literarios (aun cuando también considera que el término no se ha especificado lo suficiente para poder abordarlos con toda su diversidad), entre ellos de los textos dramáticos, y dentro de éstos de la existencia de dos tipos de *éthé*, debido a la doble enunciación que opera en las piezas: el *ethos* del archienunciador (el autor de la obra) y los *éthé* de los personajes<sup>161</sup>. Por todas las razones anteriores, su visión del *ethos* es nuestro punto de partida para definir cómo lo entendemos y concebimos como herramienta de las lecturas-escrituras críticas de la reconstrucción de los personajes en la traducción de textos dramáticos.

Así pues, como herramienta crítica de la reconstrucción de la representación del personaje en el texto meta, para un proyecto de traducción documental o metaliterario de literatura dramática que busca la *signifiance* o la *integridad artística* de la obra en términos de Meschonnic y Jin Di, respectivamente, el *ethos* (*discursivo* pues sólo tendrá lugar en y por medio de la textualidad) se definirá como la representación del personaje en su discurso y en las didascalías, donde se enuncia lo que hace (*ethos mostrado*<sup>162</sup>), y en el discurso de otros personajes (*ethos dicho*), construida a partir de su idiolecto y de estereotipos, cuyo propósito es un efecto estético, retórico y/o argumentativo. Esa representación del personaje o *ethos* funcionaría como una figura retórica con una dimensión argumentativa, la cual puede ser a) la de crear un efecto estético, b) un efecto de verosimilitud de los personajes dentro de ese universo de ficción, es decir, simplemente hacer que el lector participe del personaje sin ponerlo en duda y/o c) hacer que éste se adhiera a una forma de pensar o ideología o que la rechace. Eso dependerá de cada

---

<sup>160</sup> *Loc. cit.*

<sup>161</sup> *Ibid.*, párrafos 27, 30.

<sup>162</sup> El *ethos* resulta de una interacción entre diversos factores: el *ethos* prediscursivo (o previo), el *ethos* discursivo (*ethos mostrado*) en interacción con los fragmentos del texto donde el enunciador hace referencia a su propia enunciación (*ethos dicho*): “soy un francés como los otros”, “les hablo con el corazón...” Sin embargo, la distinción entre *ethos dicho* y *mostrado* se inscribe en los extremos de una línea continua, puesto que es imposible definir una frontera clara entre lo “dicho” sugerido y lo “mostrado”. Es pertinente aclarar que el *ethos* prediscursivo es el conocimiento previo a la enunciación sobre el enunciador, la voz o el garante del *ethos* discursivo; y que el *ethos mostrado* es la forma en que el enunciador se muestra en su forma de decir.

L'*ethos* résulte d'une interaction entre divers facteurs : l'*ethos* prédiscursif (o «préalable»), l'*ethos* discursivo (*ethos montré*), eux-mêmes en interaction avec les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation (*ethos dit*): «je suis un Français comme les autres», «je vous parle avec mon cœur»... La distinction entre *ethos dit* et *montré* s'inscrit néanmoins aux extrêmes d'une ligne continue puisqu'il est impossible de définir une frontière nette entre le «dit» suggéré et le «montré» ( “L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours” p.15, “L'ethos: un articulateur, párrafo 11).

personaje y de cada obra. El traductor sólo debe ocuparse de develar ese *ethos* del personaje en el texto fuente, para poder determinar la forma de reconstruirlo al momento de escribir la traducción. De esta forma, el *ethos* encontrado en el texto fuente durante el análisis de todos los elementos que conforman al personaje, *idiolecto* y estereotipos, además de un instrumento de evaluación crítica de la construcción del personaje en la traducción, se convierte en otra herramienta para su reescritura.

A partir de este concepto del *ethos* como herramienta principal de las lecturas-escrituras críticas de la traducción, proponemos que la evaluación de la reconstrucción de la representación del personaje se lleve a cabo mediante la comparación de los *éthé* de los personajes logrados en el texto fuente (previamente analizados y encontrados durante las lecturas-escrituras anteriores a la reescritura) y de los extraídos del texto meta, al momento de sus lecturas post-reformulación. Además de esto se recomienda tener en cuenta las siguientes cuestiones en torno al *ethos* del personaje, para poder analizarlo y reconstruirlo con mayor eficacia:

- 1) Su desentrañamiento debe auxiliarse y basarse en el análisis del personaje según el modelo de Anne Ubersfeld y en la estereotipia, pues el personaje se construye “apoyándose en un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas positiva o negativamente, de estereotipos que la enunciación contribuye a reafirmar o a transformar”<sup>163</sup>.
- 2) Cuando se analiza en los discursos de los demás personajes, es decir, desde la construcción del *ethos* de otros, hay que tomar en cuenta el dispositivo de enunciación (deixis pronominal, adverbial, verbal), la selección léxica, la modelización, la designación, la coreferencia, la cohesión, la coherencia, la progresión temática, el uso de marcadores y conectores, en resumen, la *textura*<sup>164</sup> que usan para expresarse, referirse y nombrar a los otros. Esto también aplica cuando se analiza el discurso del personaje para develar su *ethos*, pues su forma de decir en general y de hablar de otros

---

<sup>163</sup> Le destinataire construit la figure de ce «garant» en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer (“Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire”, párrafo 17).

<sup>164</sup> Para tener más claridad sobre el concepto de *textura* y demás nociones y herramientas del Análisis del Discurso aquí mencionados recomendamos consultar: “La textura en el discurso”, en *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, de Basil Hatim y Ian Mason (pp. 243-279) y “La textura discursiva”, en *Las cosas del decir*, de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (pp. 207-240).

también arroja información sobre su imagen: el locutor está irremediabilmente inscrito en su discurso.

3) Considerar ciertos parámetros, que, según Maingueneau<sup>165</sup>, influyen en la construcción del *ethos* en los textos literarios, pero en nuestro caso, en los *éthé* de los personajes del texto de partida:

- El contexto histórico o configuración histórica del original.
- La diversidad de géneros de discurso, corrientes poéticas, dentro del género dramático a la que pertenece.
- El posicionamiento estético del autor, en general, pero sobre todo en el texto de partida.

4) Los personajes pueden tener diferentes *éthé* a lo largo de la obra dramática, pues evolucionan conforme avanza la acción y toman la palabra en diferentes momentos. En ese sentido, habría que extraer todos y cada uno, analizar sus efectos y sentidos, para después poder reconstruirlos en la traducción y evaluar su reformulación:

[...]un *ethos* nunca es algo terminado, siempre puede ser cuestionado, pues toda toma de palabra es de cierta forma una nueva negociación de la imagen discursiva del orador<sup>166</sup>.

4) El *ethos* efectivo de un personaje en el texto fuente puede ser diferente al *ethos* construido en el texto meta, de ahí la importancia de su relectura-escritura crítica después de la reformulación. Sin embargo, el traductor puede y es muy probable que transforme los *éthé* de los personajes, consciente o inconscientemente (sobre todo al tratarse de una traducción del texto dramático con una orientación de *performance*), pues su lectura, interpretación y reescritura están irremediabilmente supeditadas a sus condiciones de reenunciación, por más análisis objetivos y exhaustivos que se realicen. Lo único que podemos hacer es aprender a vivir con ello y hacer nuestro mejor esfuerzo para llevar a cabo un proceso de traducción que abandone la *backwork mentality* y el *guesswork*, a cambio de un proceder bien documentado, crítico y creativo, por convicción ética y de responsabilidad ante el discurso de otros y del propio.

---

<sup>165</sup> “L’ethos: un articulateur”, párrafos 38-41.

<sup>166</sup> [...]un *ethos* n’est jamais fini, il peut toujours être remis en question. Toute prise de parole est ainsi d’une certaine manière une nouvelle négociation de l’image discursive de l’orateur (Maha Elwa, “L’ethos oratoire ou la construction d’une identité discursive (analyse de quelques passages de la *Seconde surprise de l’amour* de Marivaux)”[http://www.academia.edu/12460692/Lethos\\_oratoire\\_ou\\_la\\_construction\\_dune\\_identit%C3%A9\\_discursive](http://www.academia.edu/12460692/Lethos_oratoire_ou_la_construction_dune_identit%C3%A9_discursive), consultado el 3 de septiembre de 2016, p. 4).

## 2.2 EJEMPLO DE USO DE LAS HERRAMIENTAS: RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE ABOU TAREK / NIHAD HARMANNI DE *INCENDIES* DE WAJDI MOUAWAD EN SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

### 2.2.1 ANÁLISIS DEL PERSONAJE ANTES DE LA REESCRITURA (ES DECIR, EN LOS TEXTOS FUENTE)

El personaje tomado como estudio de caso para la aplicación de las lecturas-escrituras propuestas es uno de los protagonistas de la obra y, como pudo observarse en la anécdota, uno de los más complejos e interesantes. Se construye a partir de las intervenciones de Nawal, su madre-víctima (escenas 29 “La parole de Nawal”, 36 “Lettre au père” y 37 “Lettre au fils”), sus propios diálogos y las descripciones de las acotaciones insertas en los mismos (escenas 31 “L’homme qui joue”, 33 “Les principes d’un franc-tireur” y 35 “La voix des siècles anciens”), y el resumen de su vida que el jefe espiritual de la Resistencia del Sur, Chamseddinne elabora en la escena 35. El personaje es fragmentado y posee diferentes identidades (como se puede observar al leer la anécdota de la obra en el capítulo 1 del presente trabajo), las cuales le confieren diferentes *éthé* a lo largo de su presentación en la pieza. Creemos que las diversas identidades, que modelan sus diferentes *éthé*, conllevan un propósito retórico, cuya intención es culminar en la presentación de un *ethos* que mueve a la compasión del lector-espectador. Esta interpretación parte de las diferentes lecturas documentales sobre la obra, el autor, su dramaturgia (ver el capítulo 1) y sobre el mismo personaje, así como del análisis del personaje y los diferentes elementos que lo constituyen (papel actancial, rasgos distintivos, *idiolecto* y estereotipos), realizado por medio de las diferentes lecturas-escrituras propuestas, que presentaremos a continuación.

#### 1) Lecturas-escrituras documentales sobre el personaje en los paratextos del texto fuente y epitextos francófonos

Este tipo de lecturas que se presentan a continuación informan sobre el personaje y nos ayudaron a explicar y a sustentar nuestro análisis. No encontramos hasta la fecha otros artículos que abordaran específicamente al personaje o que hicieran un análisis del mismo. Presentaremos las citas de las partes más importantes de los textos en donde se habla específicamente del personaje y que sirvieron de guía para su reconstrucción analítica (*éthé* discursivos).

- a) Postfacio de Charlotte Farcet, dramaturga que ha re TRABAJADO los textos de Mouawad, *Seuls, Ciel*s y *Soeurs*, bajo el crédito “*dramaturgie*”, en una especie de creación y proceso de escritura colectivo:

Wajdi Mouawad no está interesado en los personajes históricos, sino en los anónimos [...] que deben hacer frente a situaciones imposibles: [...] una madre que reconoce en su verdugo al hijo que le fue quitado. Nadie se acuerda de la causa de la violencia. [...] “Ninguna causa, ningún sentido”, grita Nihad a Chamseddine<sup>167</sup>.

Wajdi Mouawad insiste frecuentemente en que la guerra no es el motivo de la escritura, es sólo un laboratorio, escritura y sangre son por naturaleza incompatibles. Nihad es la encarnación de esta alianza monstruosa, al fotografiar a los que mata, al cantar desollando el alma, desfigura cualquier belleza<sup>168</sup>.

Así pues, la obra intenta adoptar los diferentes puntos de vista, rechazando la condena o el perdón. Sólo da testimonio, testifica cada existencia. Nihad es el claro ejemplo: él, cuyo nombre resuena al de Nidal, salvado por su madre; él, quien al mismo tiempo es hijo y verdugo, amado hasta la última palabra por la fuerza de una promesa hecha al nacer<sup>169</sup>.

- b) Artículo de Ali Chabani “La verité en heritage du silence”:

[...] La multiplicación de relaciones históricas parciales forma una obra telaraña que no es otra cosa que la imagen del mundo-prisión en el que vivimos. No nos miramos, nos vemos por encima del hombro, nos vigilamos... El que dispara más rápido es el que gana. Por eso, hay algo en todos nosotros del franco- tirador tragicómico Nihad Harmanni *alias* Abou Tarek, quien tira sobre todo lo que se mueve, excepto las mujeres que se parecen a Elizabeth Taylor. Nihad es el único personaje que logra inyectar un poco de humor a la gran tragedia de la familia Marwan. Él vive en otra dimensión; una dimensión que transforma la realidad en show mediático. En cada bala que tira con su fusil a mirilla con cámara fotográfica, que le permite guardar un recuerdo de sus víctimas, Nihad se autoentrevista en un inglés aproximado, interpretando el papel del conductor Kirk y su propio rol de francotirador [...]. Pero no nos dejemos engañar por la intención de este personaje supuestamente simpático, pues en realidad es la encarnación de todas las violaciones: la violación literaria,

---

<sup>167</sup> Wajdi Mouawad ne s'intéresse pas aux personnages historiques mais aux anonymes [...] confrontés à des situations impossibles : [...] une mère reconnaissant dans son bourreau le fils qui lui a été enlevé. Nul ne se souvient de la cause de cette violence [...] «Pas de cause, pas de sens» crie Nihad à Chamseddine (Wajdi Mouawad, “Postface”, *Incendies*, Montréal, Babel / Leméac, 2009, p. 158-159).

<sup>168</sup> La guerre, insiste souvent Wajdi Mouawad, n'est pas la cause de l'écriture, elle n'est qu'un laboratoire, écriture et sang sont par nature incompatibles. Nihad est l'avatar de cette alliance monstrueuse: photographiant ceux qu'il tue, chantant à écorcher l'âme, il défigure toute beauté (*Ibid.*, p. 166).

<sup>169</sup> L'œuvre tente donc d'adopter les différents points de vue, en se refusant à la condamnation ou au pardon. Elle témoigne seulement, atteste de chaque existence. Nihad en est un exemple frappant, lui dont le nom résonne avec celui de Nidal, sauvé par sa mère, lui tout à la fois fils et bourreau, aimé jusqu'au dernier mot dans la force d'une promesse faite à la naissance (*Ibid.*, p. 168).

introduciendo lo cómico en lo trágico, la de los espacios, llevando el francés al inglés y los medios americanos a Líbano, la del tiempo, por la confusión del show y la guerra, y finalmente la violación de su propia madre. Nihad es en verdad el hijo de Nawal. Después de abandonar el orfanato donde fue dejado, es reclutado por un amigo que lo hace trabajar para su milicia, hasta el día en que sus enemigos del “ejército extranjero” lo atrapan y lo forman. [...] Después se convierte en el verdugo [Abou Tarek] más despiadado que existe. Su madre termina siendo una de sus víctimas [...].  
 [...] Los mismos errores se reproducen desde tiempos inmemoriales. Nihad es el hilo del tiempo con la Antigüedad griega, al ocupar el lugar de Edipo en las guerras que actualmente trastornan al Medio Oriente [...] <sup>170</sup>.

- c) Artículo de Rainier Grutman “*Incendies* de Wajdi Mouawad: les méandres de la mémoire”. El autor de este artículo habla sobre todos los intertextos, tanto literarios como históricos que subyacen a la obra, lo cual nos es de mucha utilidad, ya que nos ayuda a rastrear algunos de los estereotipos y/o arquetipos que constituyen al personaje (Edipo y la representación de un francotirador de la guerra civil libanesa). En el artículo se mencionan dos obras importantes: por un lado, el texto literario *Edipo rey* de Sófocles, y por el otro, el testimonio del joven francotirador Marwan (apellido de Nawal, madre de Nihad) durante la guerra civil libanesa, escrito por el periodista francés Patrick Meney. Con respecto a este último, no se menciona si Mouawad realmente lo leyó y se basó en él para crear al personaje de Nihad. Tampoco encontramos ninguna información al respecto, pero las coincidencias que se mencionan nos dan la impresión de que ese fue el caso.

---

<sup>170</sup> [...] La multiplication des relations historiques partielles forme une œuvre arachnéenne qui n'est rien d'autre que l'image du monde-prison dans lequel nous vivons. Nous ne nous regardons pas, nous nous toisons, guettons... Et que le plus rapide à appuyer sur la gâchette gagne. Il y a donc quelque chose en nous du franc-tireur, tragi-comique, Nihad Harmanni *alias* Abou Tarek. Il tire sur tout ce qui bouge sauf les femmes qui ressemblent à Elizabeth Taylor. Nihad est le seul personnage qui réussit à insuffler un peu d'humour dans la grande tragédie de la famille Marwan. Il vit dans une autre dimension; une dimension qui transforme la réalité en show médiatique. À chaque balle tirée, avec son fusil à lunette orné d'un appareil à photos pour garder un souvenir de ses victimes, Nihad s'auto-interviewe dans un anglais très approximatif, en jouant le rôle du présentateur Kirk et son propre rôle de franc-tireur [...] Mais qu'on ne se trompe pas sur le compte de ce personnage a priori sympathique. Il est l'incarnation de tous les viols: le viol littéraire, en introduisant le comique dans le tragique, celui des espaces, en amenant le français dans l'anglais et les médias américains au Liban, celui des temps, par la confusion du show et de la guerre, et enfin le viol de sa propre mère. Nihad est en réalité le fils de Nawal. Après avoir quitté l'orphelinat où il était placé, il est recueilli par un ami qui fait le travailler dans ses milices, jusqu'au jour où les ennemis de «l'armée étrangère» le récupèrent et le forment [...] Il devient le bourreau le plus impitoyable qui existe. Parmi ses victimes, sa mère [...].  
 [...] Depuis toujours, les mêmes erreurs se reproduisent. Nihad est le fil du temps de l'antiquité grecque, en occupant la place d'Edipe, aux guerres qui bouleversent aujourd'hui le Moyen-Orient [...] (<https://la-plume-francophone.com/2007/03/06/wajdi-mouawad-incendies/>, consultado el 20 de agosto de 2016).

Así pues, Jeanne y Simon son los hijos de ese nuevo Edipo, Nihad Harmanni / Abou Tarek. Un signo lo distingue, como en el caso del personaje griego. En la obra de Sófocles, recordemos que Edipo debía su nombre (*oidi-pous*, “pies hinchados”), al hecho de tener, desde la cuna, los “pies perforados en el talón”. El personaje de *Incendies*, por su parte, siempre lleva con él una nariz de payaso que la joven Nawal recibió de su amante Wahab como recuerdo del paso del teatro ambulante. Es la nariz roja que ella había metido en los pañales de su hijo nacido del amor, al momento de entregárselo a Elhame, la partera.

Sin embargo, (entre los dos personajes, Edipo y Nihad) existen importantes diferencias [...]<sup>171</sup>.

De ahí que sea sorprendente descubrir el diálogo entre *Incendies* y dos libros sobre la guerra en Líbano que no son obras de historia, en un sentido estricto, pero ejemplos típicos de ese acercamiento entre “historia-memoria” y “memoria-ficción” como Pierre Nora lo constató hace veinte años. El primero de esos documentos fue escrito en plena guerra civil por el periodista francés Patrick Meney. Su punto de partida fue una infinidad de horas de entrevista con un joven francotirador de 26 años que “iba a matar como nosotros vamos al trabajo”. El joven hombre en cuestión se llama Marwan, como la madre en la pieza de Mouawad. Nacido de un padre musulmán y de una madre cristiana, creció en Chiah, un suburbio del sureste de Beyrouth, cercano a Ain-El-Remmaneh (donde tuvo lugar el incidente del autobús), por lo cual se convirtió rápidamente en un infierno. Aun cuando sólo tenía quince años, Marwan será arrastrado por el maelström de la violencia. Se pelea con su amigo de infancia cristiano Georges, los palestinos le enseñan a manejar armas y se volverá francotirador, oficio que resume de la siguiente manera:

Es un artesano de la matanza. No tira mucho, para no ser rápidamente detectado. Es paciente, espera horas observando sin matar. Puede quedarse un día entero sin ver nada. Es un solitario. Se construye un pequeño universo en su escondite, con sus fantasías, sus fusiles y su comida. [...] Sólo tira una vez. Si da en el blanco, se mueve antes de que lo descubran, pero se siente terriblemente frustrado si falla.

En una escena de *Incendies* titulada “Los principios de un francotirador”, Nihad habla también de su trabajo [en los mismos términos].

En los dos textos, se hace hincapié en subrayar que el primer asesinato de dos hombres no tenía ningún motivo, sino que fue un acto de violencia gratuito: en ambos textos, las víctimas son hombres de edad adulta, cuyo único crimen fue encontrarse en el lugar y momento incorrectos. En el libro de Meney, Marwan escucha la frase *Incluso los asesinos tienen una madre* de la boca del joven palestino que lo inicia en el despiadado mundo del odio. Ésta también podría ser un comentario a *Incendies*<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Jeanne et Simon sont donc les enfants de ce nouvel Œdipe qu’est Nihad Harmanni/Abou Tarek. Un signe le distingue, comme ce fut déjà le cas du personnage grec. Chez Sophocle, on s’en souvient, Œdipe devait son nom (*oidi-pous*, soit « pied enflé ») au fait d’avoir eu, dès le berceau, les « pieds transpercés au talon ». Le personnage d’*Incendies*, quant à lui, a toujours sur sa personne un nez de clown que la jeune Nawal avait reçu de son amant Wahab en souvenir du passage d’un théâtre ambulante. Ce petit nez rouge, elle l’avait glissé dans les langes de ce fils né de l’amour au moment de l’abandonner à Elhame, la sage-femme (p. 9, [https://www.academia.edu/704367/Incendies\\_de\\_Wajdi\\_Mouawad\\_les\\_m%C3%A9moires\\_de\\_la\\_m%C3%A9moire](https://www.academia.edu/704367/Incendies_de_Wajdi_Mouawad_les_m%C3%A9moires_de_la_m%C3%A9moire), consultado el 5 de septiembre de 2016).

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

d) Resumen y cuarta de forros del libro de Patrick Meney, *Mêmes les tueurs ont une mère*:

Aquel día, tenía una cita con un asesino. Marwan, 26 años, formado en los combates del Líbano, había matado más hombres que amado mujeres.

Yo quería entender: el odio, la brutalidad, la barbarie. La muerte era su oficio. Él iba a matar como nosotros vamos a trabajar. Yo quería saber si ese tipo de cosas se encuentran lejos de nosotros, o al contrario, en nosotros. Saber cómo las vivía y si eso nos podía llegar a pasar a nosotros también.

Se sentó frente a mí. Sus ojos negros no expresaban nada. Ni crueldad, ni amor, ni emoción, ni remordimientos. El vacío. Y así comenzó el relato...

Una infinidad de horas de entrevistas, para que el asesino tan reticente a la confesión decidiera finalmente ir al fondo de las cosas. Él también quería comprender cómo siendo un adolescente sensible, un bachiller despreocupado, había llegado a disfrutar la masacre, en todos los horrores de once años de guerra, acechando como francotirador durante días a víctimas inocentes. Cómo finalmente, formado en el terrorismo internacional, llegó a París.

Historia alucinante que nos concierne íntimamente. Gracias a la complicidad del asesino, aquí se desarmó el mecanismo de la locura de los pueblos y la violencia moderna. Imposible salir intacto de su compañía<sup>173</sup>.

Como podemos observar, en estos textos se nos presenta una serie de pistas de lectura del personaje que nos llevan a construir un *ethos* previo o prediscursivo (externo a los datos que pueda arrojar el análisis del texto), entendido como el propósito retórico del personaje enunciado fuera del texto y que puede fungir como guía de análisis o como argumento para sustentar los *éthé* que el texto nos revelará. O ser completamente distinto a lo que se encuentre en el análisis y servir de todos modos como herramienta en el sentido de que contribuye a descartar una lectura poco o nada válida del personaje. Éste no es nuestro caso, cuestión que podremos poner a prueba en el momento del análisis. De entrada, siguiendo a Chabani y Grutman, se expone la resignificación del estereotipo literario o arquetipo del personaje trágico

---

<sup>173</sup> Ce jour-là, j'avais rendez-vous avec un tueur. Marwan, 26 ans, formé dans les combats du Liban, avait tué plus d'hommes qu'il n'avait aimé de femmes. Je voulais comprendre : la haine, la sauvagerie, la barbarie. La mort était son métier. Il allait à la tuerie comme nous allons à notre travail. Je voulais savoir si ces choses-là sont loin de nous ou, au contraire, en nous. Savoir comment il les vivait et si cela pouvait aussi nous arriver. Il s'est assis en face de moi. Ses yeux noirs n'exprimaient rien. Ni cruauté, ni amour, ni émotion, ni remords. Le vide. Et le récit a commencé... Des dizaines d'heures d'entretiens, pour que le tueur si réticent à la confession décide enfin d'aller au fond des choses. Lui aussi voulait comprendre comment, adolescent sensible, lycéen insouciant, il avait été entraîné dans la folie collective. Comment il avait fini par prendre du plaisir au massacre, par être impliqué dans toutes les horreurs de onze ans de guerre, par traquer des jours durant, en franc-tireur, la victime innocente. Comment enfin, formé au terrorisme international, il s'était retrouvé à Paris. Histoire hallucinante. Elle nous concerne intimement. Grâce à la complicité du tueur, voici' démonté le mécanisme de la folie des peuples et de la violence moderne. On ne ressort pas intact de cette fréquentation (Babeli, "Même les tueurs ont une mère", <http://www.babelio.com/livres/Meney-Meme-les-tueurs-ont-une-mere/45567#critiques>, consultado el 3 de agosto de 2016).

clásico Edipo que Mouawad llevó a cabo para enfatizar aún más los horrores de la guerra a través del triángulo incesto-violación-tortura: si Nihad no fuera el violador-torturador de la madre, el impacto no sería el mismo. Además, el elemento que comparten en común ambos personajes, tener una marca de nacimiento, es decir, un rasgo que los conecta con la verdad de su origen, en el caso de Edipo, los pies hinchados, y en el caso de Nihad Harmanni, la nariz de payaso, operará en el personaje mouawadiano como un elemento que contribuirá a construir el *ethos* más importante del personaje: el que mueve a la compasión del lector-espectador por el monstruo. La nariz de payaso es la conexión de Nihad con su madre, sus orígenes, con el amor, con su inocencia pérdida, con lo humano que había y que hay en él. *Ethos* que los textos de Farcet, Chabani, Grutman y Meney reafirmarán en todo su esplendor al identificarnos con el personaje y llevarnos a rechazar su condena, por medio del entendimiento: Nihad era una persona común y corriente que se transformó por la experiencia de un acontecimiento terrible —la guerra—. Cualquiera de nosotros puede convertirse en un monstruo. Finalmente, Farcet y Chabani nos aportan la lectura del personaje como un lexema paradójico del texto, un personaje construido a base de transgresiones: heterolingüismo, uso del francés y el inglés, del arte como mediatización y comercialización de la guerra, en la paradoja del francotirador-fotógrafo-artista-conductor y la idea de que la matanza es un arte, cuyo objetivo, como enunciaremos más adelante, entraña una crítica velada a la industria de la guerra y a las intervenciones extranjeras en los conflictos armados de Medio Oriente.

## **2) Lecturas-escrituras (integrales, selectivas y funcionales) de análisis del personaje en el texto fuente**

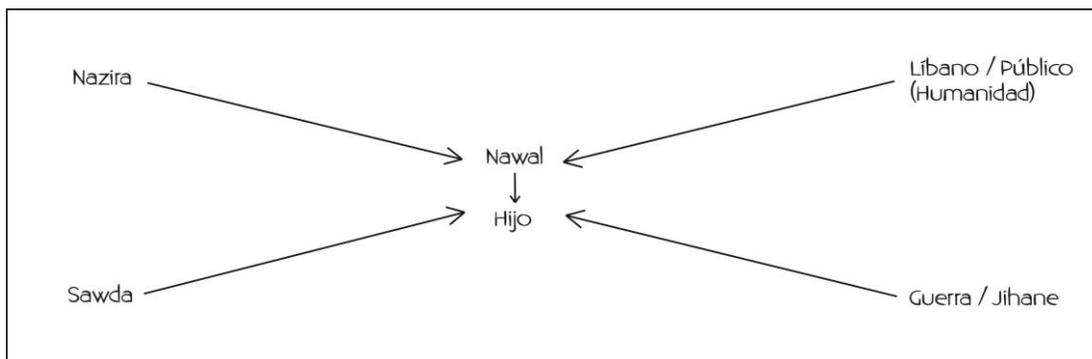
- Modelos actanciales

Como lo habíamos explicado en el apartado correspondiente, la determinación de estos modelos es útil para precisar la función sintáctica del personaje en el texto y el nivel de injerencia que ésta le confiere en la construcción de la acción dramática, y en consecuencia, en los efectos estéticos, retóricos y argumentativos de la obra en general.

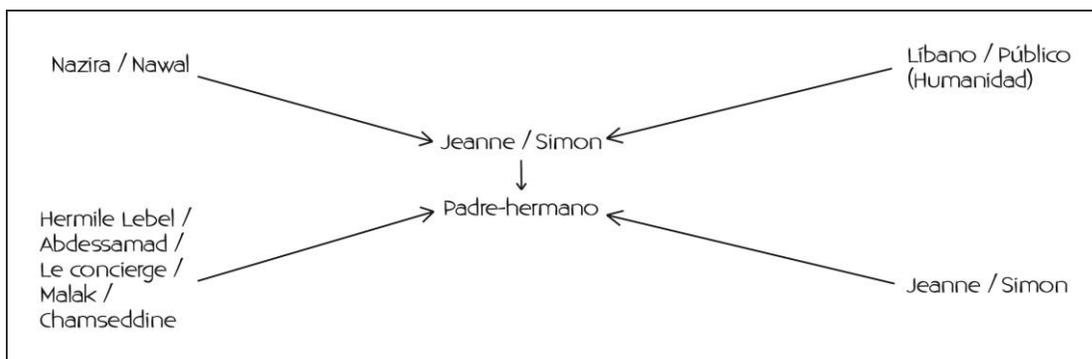
Los modelos actanciales extraídos son dos y corresponden a los dos planos de tiempo, del texto: la memoria de Nawal que cuenta (esquema 1) y el viaje a los orígenes de los gemelos Simon et Jeanne (esquema 2), fundidos en un presente perpetuo, para representar la idea de que nuestro pasado, y el de toda la humanidad, inevitable e irremediamente repercute en

nuestro presente, en la vida de las nuevas generaciones. De ahí que como podemos apreciar en el esquema 2 el destinador sea al mismo tiempo Nazira y Nawal y que el objeto en ambos sea el mismo: el hijo-padre-hermano.

1)



2)



Los destinadores, en ambos esquemas, el complemento de causa (Nazira y Nawal), comunican la ideología del texto al destinatario (nosotros, público, Líbano, humanidad): aprender a escribir, pensar, leer, hablar, cantar y a comprender para romper con la cadena de odio. En el esquema 1, con la ayuda de Sawda (ella misma se proclama como su ayudante: “Emmène-moi avec toi et apprends-moi à lire. En échange, je t’aiderai” / “Llévame contigo y enséñame a leer. Y a cambio, yo te ayudaré”<sup>174</sup>), Nawal buscará a su hijo (el amor) y resistirá la guerra a través del canto, la amistad (otra forma de amor) y la solidaridad, venciendo el discurso de sumisión y odio representado por su madre Jihane (“[...] reste et agenouille-toi” / “quédate y arrodíllate”). En el esquema 2, con la ayuda de todos los personajes que tuvieron

<sup>174</sup> Wajdi Mouawad, *Incendies*, Paris, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 36.

una injerencia en la vida de Nawal, Jeanne y Simon también se lanzan a la búsqueda de su historia / Historia, de sus orígenes (encuentran sus propios nombres), de la familia (individual y la gran familia humana), de la verdad, de la comprensión y del amor, a pesar de ellos mismos, venciendo su resistencia. Y encuentran todo y con ellos hacen que todos nosotros también lo hagamos. Así pues, Nihad Harmanni / Abou Tarek, el hijo-padre-hermano, representa ese (objeto de) deseo de lucha por comprender, por encontrar el origen, el perdón, el amor. Por ello se convierte en el elemento sintáctico de la pieza con mayor peso retórico y argumentativo, cuestión que no debe ser perdida de vista en su reconstrucción en la traducción.

- Análisis progresivo de rasgos distintivos, *idiolecto*, estereotipia y elaboración de los *éthé* del personaje como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado en el texto fuente

El presente análisis del personaje como sujeto de la enunciación y del enunciado se efectuó y se presenta según la progresión de su construcción en el original, es decir, el orden de presentación de su desarrollo a partir de cada una de las escenas donde se construye. Esta forma de trabajo nos pareció la más adecuada, porque nuestro objetivo es mostrar el devenir del personaje y la elaboración progresiva de los diferentes *éthé* que contribuyen a conformar el *ethos* final y decisivo del personaje, cuyo peso es esencial para la dimensión argumentativa del texto: llevar al lector-espectador a sentir compasión por el monstruo, para romper con el hilo de la violencia por medio de la coherencia de la solidaridad y la empatía en medio de la incoherencia.

#### ESCENA 29 “La parole de Nawal”

En esta escena el primer *ethos* que se construye es el de horror y crueldad inexplicables, el que hace que el lector-espectador tema y repudie al verdugo Abou Tarek, para marcar una enorme distancia entre nosotros. Esto se efectúa, primeramente, a partir del dispositivo de enunciación de Nawal. La protagonista en su discurso hace uso de un *vous* (usted) de acusación, de

desprecio (*vous, vos, votre, vos*, deícticos utilizados en total 46 aproximadamente<sup>175</sup>), cuya repetición enfatiza la relación (tenor interpersonal) de sumisión y tortura atroz incomprensible entre el personaje locutor y el interlocutor, que contribuyen a formar el *ethos* de horror y crueldad inexplicables. Al final el *vous* de horror y desprecio terminará por transformarse en un *nous* de aceptación, entendimiento y delegación de responsabilidades, pero nunca de perdón, pues aunque Nawal se confiesa responsable de su propio verdugo y de su participación en la guerra, sus palabras son más racionales (habla así porque aprendió a leer, hablar, escribir, contar, pensar, pero no aún a perdonar, sobre todo si pensamos que en el tiempo del relato todavía desconoce que se trata de su hijo) que compasivas, lo cual sigue colocando al personaje en un nivel inferior moral ante los ojos del lector:

**Nous** venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de son peuple, et chaque peuple est **responsable** de ses traîtres et de ses héros. **Responsable** de ses bourreaux et des ses victimes, **responsable** de ses victoires et de ses défaites. En ce sens, je suis, moi **responsable** de vous et vous, responsable de moi. **Nous** n'aimons pas la guerre ni la violence, **nous** avons fait la guerre et avons été violents. À présent, il **nous** reste encore **notre** possible dignité. **Nous** avons échoué en tout, **nous** pourrions peut-être sauver encore cela : la dignité. **Vous parler comme je vous parle témoigne de ma promesse tenue envers une femme** qui un jour me fit comprendre l'importance de s'arracher à la misère : **“Aprends à lire, à parler, à écrire, à compter, apprends à penser”**<sup>176</sup>.

Aunado a lo anterior, el elemento que contribuye a la construcción definitiva del *ethos* mencionado e incluso a su paroxismo es el estereotipo de verdugo de crueldad irracional, confeccionada a partir del campo léxico de horror y violencia (*horreur, craindre, beaucoup de morts,*

---

<sup>175</sup> El traductor al español deberá tomar en cuenta esto para resolver el efecto de estos deícticos, pues al ser una lengua de sujeto elidido, el número de deícticos y la fuerza de la repetición puede atenuarse considerablemente.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 73.

Nosotros dos venimos de la misma tierra, de la misma lengua, de la misma historia y cada tierra, cada lengua, cada historia es responsable de sus héroes. Responsable de sus torturadores y de sus víctimas, responsable de sus victorias y de sus derrotas. En ese sentido, yo soy responsable de usted y usted responsable de mí. Nosotros no quisimos ni la guerra ni la violencia, pero hicimos la guerra y fuimos violentos. Lo único que nos queda es nuestra dignidad. Hemos fracasado en todo, quizá lo único que podamos salvar sea la dignidad. Hablándole como le hablo doy testimonio de mi promesa dada a una mujer que un día me hizo comprender la importancia de abandonar la miseria: “Aprende a leer, a escribir, a contar, aprende a pensar” (Wajdi Mouawad, *Incendios*, trad. Humberto Pérez Mortera, Ciudad de México, Los textos de la Capilla, p. 190).

Las traducciones que se utilizan en las notas pertenecen a las dos traducciones al español del texto que existen hasta la fecha. El criterio de selección para ponerlas en las notas obedecerá a su cercanía con la textura del original. En adelante se citarán como trad. Pérez Mortera y trad. de Pablo.

*craindre, peur, massacrer, haine, colère, torture, putes*), imágenes de cosificación<sup>177</sup>, *idiolecto* del personaje introducido por un discurso referido (“Vous disiez la pute 45, la pute 63” / “Usted decía la puta 45, la puta 63”), el producto de la violación (la imagen de los hijos inocentes criados en la tristeza y el silencio), clichés (“un rocher le ressentirait mieux que vous” / “una roca lo sentiría mejor que usted”) y las acciones de tortura y violación magistralmente resumidas en oraciones adverbiales temporales que se suceden una tras otra como balas, efecto que se logra mediante la enumeración y la iteración de partes corporales que también subrayan la crueldad y el horror:

Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m’avez suspendue par les pieds, lorsque l’eau mélanger à l’électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l’urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s’est fracturé<sup>178</sup>.

#### ESCENA 31 “L’homme qui joue”

El título y epíteto de la escena funciona como una de las primeras descripciones de Nihad Harmanni (el hijo-hermano) y no el verdugo Abou Tarek, pues hasta ese momento los personajes principales y el lector desconocen que se trata de la misma persona. El verbo *jouer* del francés tiene tres sentidos diferentes que no pueden ser recuperados por una sola voz del castellano: tocar un instrumento; jugar e interpretar un personaje. En español, habría que optar por uno de los tres, a menos que el traductor decidiera enunciarlos, lo cual arrojaría la traducción “el hombre que juega, toca y actúa”. Las tres actividades describen al personaje, pues en la escena Nihad simula tocar dos instrumentos, ser un cantante famoso, interpretar el papel

---

<sup>177</sup> “mon visage était ce qui vous occupait le moins” / “mi cuerpo era lo que menos le interesaba”, “mon corps [...] un territoire qu’il fallait massacrer peu à peu” / “mi cuerpo [...] un territorio que había que masacrar poco a poco”, “toutes les femmes étaient pour vous des putes” / “todas las mujeres eran para usted unas putas” (*Ibid.*, p. 72).

<sup>178</sup> *Loc. cit.*

Usted conoce las verdades de su cólera sobre mí, cuando me colgó por los pies, cuando el agua, mezclada con la electricidad, cuando los clavos en las uñas, cuando la pistola con balas de fogeo dirigida contra mí. El disparo y la muerte que contribuye a la tortura, y la orina sobre mi cuerpo, la suya, en mi boca, en mi sexo, y su sexo en mi sexo, una vez, dos veces, tres veces, y tan a menudo que el tiempo se fracturó (Wajdi Mouawad, trad. Eladio de Pablo, *Incendios*, Oviedo, KRK, 2011, pp. 161-162).

del artista fotógrafo, del niño que juega a la guerra y a matar y la voz del presentador del T.V. Show “Kirk” o “Kurk” que le hace una entrevista (cuyo cuerpo material es el cadáver del reportero al que asesina en la misma escena). Todas estas facetas y los elementos que las configuran en el discurso y que presentaremos a continuación producirán un *ethos* de demencia y violencia del personaje que irá explicando y preparando el terreno para la comprensión de su transformación y locura<sup>179</sup>.

Las didascalias de la escena, presentadas como secuencias descriptivas, construyen la imagen de Nihad como francotirador o *sniper*<sup>180</sup>, elemento ficcional basado probablemente en las descripciones del francotirador real de Meney, que juega a ser cantante y fotógrafo, pero que al mismo tiempo es toda una “máquina de matar” un asesino calculador, preciso si nos atenemos a los verbos ligados con acciones militares: *épouler, viser, tirer, recharger, immobiliser, braquer, faire le point, se plaquer au sol, courir* y a los adverbios que muestran la precisión y destreza de sus movimientos: *rapidement, soudainement, d'un coup*, que además es sumamente violento: *Nihad revient, tirant par les cheveux un homme blessé. Il le projette au sol*. La representación de locura y

---

<sup>179</sup> Al personaje le fascina la música, pero sobre todo cantar, acción que por un lado lo conecta con sus orígenes, pues es hijo de “la mujer que canta”. El gusto que ambos tenían por cantar impidió que matara a su propia madre; y por otro, nos ayuda a comprender su historia, su locura y violencia. Ejemplo de lo anterior es la canción que interpreta al principio de esta escena *The logical song* de Supertramp, es un intertexto que, en mi opinión, resume su vida y hace alusión a la forma en que Nihad fue llevado a perderse, a convertirse en una máquina de odio, asesinato y atrocidades:

When I was young, it seemed that life was so wonderful, / a miracle, oh it was beautiful, magical. / And all the birds in the trees, well they'd be singing so happily, / joyfully, playfully watching me. / But then they send me / away to teach me how to be sensible, / logical, responsible, practical. / And they showed me a world where I could be so dependable, / clinical, intellectual, cynical. / There are times when all the world's asleep, the questions run too deep / for such a simple man. / Won't you please, please tell me what we've learned / I know it sounds absurd / but please tell me who I am. / Now watch what you say or they'll be calling you a radical, / liberal, fanatical, criminal. / Won't you sign up your name, we'd like to feel you're / acceptable, respectable, presentable, a vegetable! / At night, when all the world's asleep, / the questions run so deep for such a simple man. / Won't you please, please tell me what we've learned / I know it sounds absurd / but please tell me who I am., consultado el 20 de mayo de 2015.

<sup>180</sup> Un personaje estereotípico de la guerra libanesa y en general de varios conflictos de Medio Oriente. Cholé Rabaness en su artículo “L'enlèvement: une arme central dans la guerre du Liban (1975-1990)” (“El rapto: una arma central en la guerra del Líbano (1975-1990)”, <http://www.revue-emulations.net/archives/n12-violence/rabanes>, consultado el 16 de septiembre de 2016) los considera como uno de los cuatro tipos de violencia originales que marcaron el ritmo cotidiano de los combatientes y de los civiles: los tiros de los *snipers*, los bombardeos, las explosiones y los raptos. Los *snipers* y los raptos eran el tipo de violencia que afectaba más a los civiles, pues al ser tipos de combate “más ligeros y sutiles”, ayudaban a asegurar el control vertical y horizontal de las calles, sobre todo en las ciudades.

Término *sniper* es el más familiar y más utilizado por los libaneses para referirse a un francotirador. El video donde se habla de la rehabilitación de la Casa Amarilla de Beirut como un museo de memoria sobre la guerra, antigua guarida y lugar de trabajo de *snipers*, es una prueba, <https://www.youtube.com/watch?v=RJJd410COYA>.

violencia se va acentuando cada vez más mientras avanza la escena. En la interacción entre Nihad y el reportero, antes de ser asesinado, el segundo muestra el pavor que le causa su interlocutor a través del *vous* (usted) con el que se dirige a él, déctico que no expresa realmente la cortesía o la jerarquía, sino el pavor y la súplica de no ser asesinado. Los puntos suspensivos en las réplicas del reportero también funcionan como muestras, en el discurso, del terror del interlocutor, haciendo evidente su desesperación y tensión. Me parece importante señalar que en este punto hay una diferencia entre la edición del 2003 y la del 2009: en la primera, el personaje se muestra mucho menos demente y sádico al darle razones a la víctima por las cuales va a morir (tomar una foto de alguien que muere), mientras que, en la versión de 2009, no se digna siquiera a interactuar con su víctima durante la preparación de la ejecución.

La construcción del *ethos* de demencia, de absurdo y violencia del personaje llegará a su clímax después del asesinato. Al matar Nihad al fotógrafo, comienza un juego de roles en el que se vuelve una celebridad de la música, entrevistada por el cadáver del periodista, del que Harmanni hará la voz, en una especie de performance macabro de ventrílocuo, sirviéndose de conversaciones y formas cristalizadas que nos remiten a diferentes estereotipos y al uso heterolingüe de un inglés aproximado, mezclado con palabras en francés y cuya pronunciación remite a la estereotipo de personas, cuya lengua materna es el árabe, lo cual nos hace ver a Nihad como un ser híbrido, sin identidad fija y en consecuencia perdido y enloquecido.

En mi opinión, el uso de ese inglés aproximativo e híbrido<sup>181</sup> no es gratuito sino que representa la dominación cultural de los Estados Unidos (Nihad escucha música anglófona, admira a celebridades de esas culturas) y su comercialización y banalización de la guerra como un espectáculo que sirve a sus intereses expansionistas y económicos. De ahí que Ali Chabani lo vea como un personaje que transforma la realidad en un show mediático y la encarnación de todas las violaciones.

El inglés aproximativo en el texto también introduce una crítica magistralmente velada a la política de intervención imperialista de Estados Unidos en los asuntos de Líbano. No olvidemos que, como lo expone Gabriela Legaspi en su tesis sobre la guerra civil libanesa<sup>182</sup>, Estados Unidos se involucró en asuntos libaneses, como actor activo en 1981, poco después de

---

<sup>181</sup> El inglés del original de 2003 es más aproximativo que el del original de 2009 por una diferencia de tres palabras mal pronunciadas (“habby”, “wath”, “colasp”).

<sup>182</sup> Gabriela Legaspi Velázquez, *Líbano del conflicto a la reconstrucción nacional (1975-1995)*, tesis de maestría, México, El Colegio de México, 2000. pp. 69-71.

la invasión israelí<sup>183</sup> y en cierta medida gracias a ésta<sup>184</sup> (acontecimiento que coincidió con la agudización de las luchas interlibanesas y el deterioro de la democracia en Líbano), con el pretexto de crear un país “independiente” o más bien un país árabe pro-occidental dentro del

---

<sup>183</sup> En el libro *Le sang de promesses: puzzle, racines et rizhomes*, en el puzzle 38, Wajdi Mouawad enuncia claramente que *Littoral* aborda la presencia de Siria en Líbano e *Incendies* la otra versión de la pesadilla libanesa: la intervención israelita.

<sup>184</sup> La política de Estados Unidos hacia Oriente Medio está marcada por dos dimensiones esenciales, el petróleo y la relación con Israel. Durante el período de Guerra Fría, la importancia geoestratégica de la región y el control de los recursos energéticos la situaron en un plano de gran importancia, pero el fin del conflicto bipolar demostró que la relación de Estados Unidos con Oriente Medio no se fundamentaba tan solo en la competencia con la URSS. A pesar de la transformación del marco sistémico, tanto el control de la región como de sus recursos continuaron siendo un objetivo básico en la política hegemónica de Washington. Los pilares más fiables para mantener su influencia sobre la región son las propias fuerzas militares, la OTAN e Israel. Para poder desplegar el ejército y colocar bases militares, Estados Unidos precisa de alianzas con países de la zona. Por esta razón, la aproximación a los regímenes árabes fue uno de los objetivos de la política estadounidense desde principios de siglo, siguiendo las presiones de las compañías petrolíferas. Sin embargo, a partir de 1948, la creación del Estado de Israel introdujo un factor de tensión en la región que se trasladó a las relaciones de los actores de Oriente Medio con Estados Unidos. Las alianzas con los Estados árabes siempre han estado sometidas a esta tensión, lo que las hace poco fiables a largo plazo. Durante mucho tiempo el Gobierno de Washington intentó solucionar la disyuntiva entre Israel y los aliados árabes manteniendo las alianzas con los dos, apoyando a los gobernantes amigos y actuando como puente entre las distintas partes implicadas en el conflicto árabe-israelí. Para que esto fuera posible no se podía dudar en el momento de ayudar a las dictaduras conservadoras, ya que un Gobierno árabe pasivo ante Israel sólo puede permanecer en el poder con mecanismos autoritarios. Dicho de otra forma, una democracia árabe nunca haría la paz con un Israel que mantenga la ocupación de territorios árabes y se vería obligada a impulsar la solidaridad activa con los palestinos. El mayor éxito de esta política fue la paz de Camp David entre Israel y Egipto. En los años noventa, el fin de la Guerra Fría y la guerra del Golfo de 1991 ampliaron las alianzas de Estados Unidos con los regímenes árabes. Los gobiernos de George Bush y Clinton potenciaron al máximo esta política de asegurar la doble relación con Israel y los estados árabes aliados, un marco de relaciones que respondía a los equilibrios entre el grupo de presión proisraelí y el grupo de presión del petróleo. Sin embargo, tanto el primer Bush como Clinton tropezaron con una piedra que se convirtió en un muro insalvable: la intransigencia israelí en el proceso de paz con los palestinos. Este fracaso llevó al Gobierno de George W. Bush a buscar una solución que los sionistas y neoconservadores estadounidenses ya defendían desde la guerra de 1991. Si se tiene que escoger entre la alianza con Israel y las alianzas con estados árabes, la elección de cualquier político con ambiciones en Estados Unidos será Israel. Si esta elección introduce elementos de inestabilidad en los lazos con los árabes, se tiene que controlar de una forma directa la región y los recursos energéticos. Esto significa que se tienen que potenciar los otros instrumentos de poder, principalmente la presencia militar propia estadounidense y la alianza político-militar con Israel. Los atentados del 11 de septiembre y la implicación de un número considerable de saudís en Al-Qaeda reforzaron este análisis, ya que se demostraba que ni siquiera Arabia Saudí se libraba de la inestabilidad y que no era totalmente fiable. Los pasos siguientes fueron el control de Irak y, a renglón seguido, una “Hoja de Ruta” para afrontar el conflicto palestino-israelí cuyo diseño e inicio de aplicación responden sobre todo a los intereses de Israel y su política de ocupación. La simbiosis entre la política israelí y la política exterior estadounidense hacia Oriente Medio es el producto de una larga evolución que tiene sus raíces en la emigración de un gran número de la población europea de religión judía hacia Estados Unidos, huyendo del antisemitismo europeo y de la pobreza, en el Holocausto; en el papel estratégico de Israel como aliado de Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría; en la creciente influencia del grupo de presión sionista en Washington y en la identificación de buena parte de la opinión pública estadounidense con Israel (Ferran Izquierdo Brichs, “Estados Unidos e Israel de la alianza a la simbiosis”, <http://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/download/28343/28177>, consultado el 18 de septiembre de 2016).

conflicto árabe-israelí, que sirviera como aliado para contribuir a sus intereses económicos y políticos. Desde 1982 hasta 1984, participó en la creación de dos Fuerzas Multinacionales FMN, que incluían a parte de los norteamericanos, contingentes de paramilitares franceses, italianos y británicos que se establecieron en diferentes áreas de Beirut occidental, con la consigna de establecer una “fuerza de interposición”, para crear un ambiente propicio en la restauración de la seguridad y la paz, que apoyara sobre todo al gobierno central y al ejército libanés. Estas intenciones sólo derivarían en la creación de más violencia, pues, los marines estadounidenses que ingresaron a territorio libanés con la misión de evacuar a las guerrillas palestinas y mantener la paz, se fueron involucrando en las luchas internas, respaldando al presidente Amin Gemayel. En septiembre de 1983, cuando los maronitas y drusos se enfrentaron en las montañas de Chouf, los marines abrieron fuego contra los drusos, chiítas y sirios. Por fin en 1984, Estados Unidos decide retirarse después del ataque a la sede de sus marines, al comprender que esta incursión bélica no le aportaba ningún beneficio político ni económico real.

Nihad fue un *sniper* formado y contratado por “el ejército extranjero” que invadió el Sur, según la historia que más adelante cuenta Chamseddine sobre él. El inglés como característica del personaje lo convierte en un títere condicionado y manipulado por esas fuerzas militares intervencionistas destructoras de vidas. Es por ello que consideramos que ese elemento del personaje dentro de su reconstrucción es sumamente importante, no sólo porque introduce todas las lecturas comentadas, sino también porque ayuda a elaborar el *ethos* que mueve a la compasión que, al final de su participación, se quiere transmitir al lector-espectador en las escenas finales de la pieza.

Otro elemento del idiolecto del personaje que el traductor debe tener en cuenta es el lenguaje infantil estereotipado que utiliza al momento de hablar con el reportero, cuya intención es justo trabajar con el estereotipo de un niño que juega a la guerra, para transmitir un mayor grado de demencia, al tratarse más bien de un adulto con un oficio sangriento. Este lenguaje puede detectarse en algunas réplicas a partir de la actitud completamente desinteresada de Nihad por la opinión del reportero. Nihad sostiene una conversación en la que no le importa para nada la opinión del otro o si es escuchado por éste. Otra característica que nos muestra el uso de esta habla infantil es el uso de oraciones simples (la subordinación y los marcadores discursivos son escasos; la yuxtaposición es el elemento característico) y de *la mise en relief* del francés u oraciones escindidas en español, características del registro de los niños en su etapa

egocéntrica, también considerada como de habla egocéntrica según Piaget, y del lenguaje egocéntrico según Vygotsky<sup>185</sup>:

Nihad: Moi aussi, je suis photographe. Je m'appelle Nihad. Photographe de guerre. Regarde. C'est moi qui ai tout pris.

Nihad: Non! Ce n'est pas beau. La plupart du temps on pense que ce sont de gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués ! Je vous jure<sup>186</sup>.

El *ethos* de violencia y demencia de Nihad en la escena también está construido a base de estereotipos internacionales compartidos del cine americano: el del asesino psicópata que se cree artista (secuencia de diálogo sostenida entre el periodista y Nihad en la escena 31, sobre todo en el original de 2003), el del francotirador sanguinario infalible y temido (secuencias descriptivas de las didascalias confeccionadas por el vocabulario de acciones bélicas y adverbios de precisión y destreza) y/o el del personaje de juego de video bélico (mostrado en las mismas secuencias que el anterior), el de la celebridad, cantante o músico, de fama internacional (secuencia de diálogo en la que se inserta un género de conversación, la “entrevista a una celebridad” con sus expresiones fijas y ritualizadas<sup>187</sup>), el del entrevistador entusiasta y superficial de programas de variedades o de “reality show” (misma secuencia) y el del niño que se divierte jugando a matar insectos o mascotas.

---

<sup>185</sup> En *Lenguaje y pensamiento en el niño*, Piaget habla de patrones de respuesta verbal que derivan de las estructuras cognitivas del momento del desarrollo intelectual. Por eso divide el lenguaje hablado en dos tipos: egocéntrico y socializado. Con respecto al primero, el niño parece no interesarse en su interlocutor (como en el caso de Nihad y el reportero), ni en si lo escuchan o no. En este caso el niño habla sólo de sí mismo, pues no logra comprender el punto de vista de su interlocutor. Esa habla egocéntrica fue caracterizada por Piaget, en función de tres categorías: la repetición o ecolalia de sílabas y palabras; el monólogo, el niño habla sólo de sí mismo, como si pensara en voz alta; y el monólogo en pareja o colectivo, en las conversaciones infantiles el punto de vista del otro no es importante o no es principal, no se toma en cuenta y tampoco existe una preocupación por ser comprendido o escuchado.

<sup>186</sup> Nihad: Yo también soy fotógrafo. Me llamo Nihad. Fotógrafo de guerra. Mira. Fui yo quien los sacó. Nihad: ¡No! No son hermosas. La mayoría de las veces piensan que son personas que duermen. Pero no. Están muertos. Fui yo quien los mató. Se lo juro (Wajdi Mouawad, *Incendies*, Paris, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 76).

<sup>187</sup> Kirk, I am very happy to be here at « Star T.V. Show »... Thank you to you, Nihad (original 2003).

### ESCENA 33 “Les principes du franc-tireur”

Esta escena es una continuación de la anterior, en el sentido de que el *ethos* de demencia y violencia del personaje sigue proyectándose, sólo que con un pequeño matiz: la violencia y demencia de Nihad comenzará a ser explicada. El título de la escena esconde en la palabra “principes” y sus significados una clave importante, sobre lo que el uso del inglés aproximativo del personaje y la estereotipa de la escena anterior, ya nos habían revelado de cierta forma. Un “principes” según el Grand Robert de la langue française<sup>188</sup> es: una regla de acción, formulada o no, que se basa en un juicio de valor y que constituye un modelo, una regla o un objetivo; cuando la palabra está en plural, se refiere a las reglas morales (cuerpo de una doctrina o reglas vagas) a las cuales se adhiere una persona o grupo; y su primera acepción describe al término como la causa principal de algo, su fundamento, su origen. Y justamente, los principios del francotirador que Nihad enumera no sólo representan una serie de reglas del oficio aparentemente lógicas, en un principio (disparar de manera que le tiro mate inmediatamente a la gente para que no sufra), y absurdas, al final (no dispararle a mujeres como Elizabeth Taylor), sino que en ellos también subyacen los motivos macabros de su locura y violencia: el negocio de la Guerra y los intereses de aquellos que hacen la Historia.

Para enunciarlos, el personaje se servirá del inglés aproximativo durante todo su desarrollo y de los estereotipos del *show business* (americano, exportado a todo el mundo): la celebridad entrevistada, el entrevistador, el artista, el héroe de guerra (tipo Rambo o cualquier otro personaje de serie o película con este rol y con una “moral” o “ética” irreprochable, a pesar de ser un asesino), Elizabeth Taylor y del género de conversación, “entrevista de un *talk-variety-show*” con sus interacciones y expresiones fijas y ritualizadas ( “sniper is a fantastic job” / “can you talk about this?” / “I have a lot of principe, Kirk!” / “my gun is my life” / “every balle que je mets dans le fusil, is like a poème”).

La combinación de todos estos elementos en la enunciación de los principios sirven para evidenciar los discursos de los medios que justifican y banalizan la guerra y sus atrocidades: el tema del asesinato de personas inocentes en los principios de Nihad pasa a segundo plano, lo importante en la entrevista es resaltar el carácter “moral” o “ético” absurdo del asesino, para convertirlo en un héroe, en una celebridad, al igual que lo hacen las películas americanas y los medios de comunicación con este tipo de personajes y con sus veteranos o héroes de guerra. El

---

<sup>188</sup> [http://gr.bvdep.com.res.banq.qc.ca/version-1/login .asp](http://gr.bvdep.com.res.banq.qc.ca/version-1/login.asp), consultado el 11 de septiembre de 2016.

crimen, el sufrimiento y la aniquilación de vidas humanas comunes e inocentes, como la de cualquiera de nosotros, son desterrados del discurso. Nihad no expresa ningún reparo en matar niños, estos son cosificados, “is like Pigeon”. El sufrimiento de la guerra se banaliza y se vuelve un instrumento de los grandes intereses, al igual que personas alienadas por las milicias extranjeras como Nihad. Por ello el personaje no mata a personas como Elizabeth Taylor, personaje que de una forma magistralmente velada (como el heterolingüismo del personaje), representa y denuncia la simbiosis entre la política exterior israelí y la estadounidense y su intervención en la guerra civil libanesa, así como su repercusión en la vida de los pueblos y seres humanos comunes y corrientes, pues la actriz y personalidad británica-americana, apoyó el sionismo y al estado de Israel durante el último medio siglo, al igual que su madre y padrino, el influyente coronel Victor Cazalet (amigo personal de Winston Churchill), cuando se instauró el mandato británico de Palestina.<sup>189</sup>

Del análisis de éstas dos últimas escenas concluimos que el personaje de Nihad Harmanni no sólo fue un simple y llano calco del discurso del francotirador Marwan del libro de Meney, sino que la ingeniosa combinación de este elemento intertextual con el *idiolecto* del personaje (marcado por el heterolingüismo y el lenguaje infantil) aunados a toda la estereotipia subyacente, lograron conformar un *ethos* de demencia y violencia crítico del personaje, es decir, portador de una dimensión argumentativa sobre el comportamiento de Nihad que va llevando al lector-espectador a la comprensión y a la identificación con el personaje. Y de estas dos a la piedad, sólo habrá un paso.

#### ESCENA 35 “La voix de siècles anciens”

En esta escena se construyen dos *éthé* del personaje de Nihad. El primero es un *ethos* de humanización del personaje y el segundo es un *ethos* que mueve a la compasión y que presenta el efecto retórico y argumentativo final en el que se basó toda la construcción del personaje.

---

<sup>189</sup> Alexander Walter, *Elizabeth: the life of Elizabeth Taylor*, Londres, G. Weidenfeld, 1990, cit por. Wikipedia, “Elizabeth Taylor”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_Taylor](https://es.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Taylor), consultado el 11 de septiembre de 2016.

Para poder presentar estos dos y los elementos que los comunican en el discurso, dividiremos la escena en dos partes, las cuales corresponden a los dos momentos en los que se logran los dos diferentes *éthé*.

La primera parte es el relato de Chamseddine de la transformación paulatina de Nihad en el verdugo Abou Tarek. La historia humaniza al verdugo, pues al explicar el motivo de su perdición, se nos revela como un ser destruido por la guerra, la Historia y por los que la hacen, las fuerzas y esbirros de los grandes capitales. La confección en el discurso de Chamseddine de ese *éthos* de humanización de Harmanni se teje a partir de los adjetivos que el jefe de la Resistencia del Sur utiliza para describirle, de la modelización y semántica de los verbos que utiliza para describir sus acciones (activas, esperanzadoras y con sentido al inicio de la guerra y paulatinamente más pasivas, absurdas y que denotan un cierto desequilibrio mental), de su posición temática como objeto de la oración, después de ser capturado y formado por el ejército extranjero, y de circunstanciales de modo que funcionan como marcadores discursivos, que introducen la causa por la que Nihad se convirtió en la máquina de matar y el verdugo violador de su propia madre:

[...]Un jour, un homme est venu vers moi. Il était **jeune** et **fier**. Imagine-le. Tu le vois? C'est ton frère. Nihad. **Il cherchait un sens à sa vie**. Je lui ai dit de se battre pour moi. Il a dit oui. **Il a appris à manier les armes**. Un grand tireur. **Redoutable**. Un jour, il est parti: «Où vas-tu?» lui ai-je demandé.

NIHAD. Je vais au nord!

CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici? Les réfugiés? Le sens de ta vie?

NIHAD. **Pas de cause, pas de sens!**

CHAMSEDDINE. **Il est parti**. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre **qu'il tentait de retrouver sa mère**. **Il l'a cherchée des années, sans trouver**. **Alors il s'est mis à rire à propos de rien**. **Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur**. **Il collectionnait les photos, les images**. Nihad Harmanni. **Une vraie réputation d'artiste**. **On l'entendait chanter**. **Machine à tuer**. **Puis, il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère**. Ils sont montés jusqu'au Nord. Un matin, **ils l'ont attrapé**. Il avait tué sept de leurs tireurs. Il les avait visés dans l'œil. La balle dans leurs lunettes. **Ils ne l'ont pas tué**. **Ils l'ont gardé, ils l'ont formé, ils lui ont donné un travail**.

SIMON. Quel travail?

CHAMSEDDINE. Dans une prison qu'ils venaient de construire, dans le Sud, à Kfar Rayat. Ils cherchaient **un homme pour s'occuper des interrogatoires**.

SIMON. Il a donc travaillé avec Abou Tarek, mon père?

CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. **Il a changé son nom**. **Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek**<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> Wajdi Mouawad, *Incendies*, Paris, Leméac/Actes Sud, 2009, pp. 85-86.

CHAMSEDDINE Un día, un hombre vino hasta mí. Era **joven** y **orgullosa** [**honorable**]\*. Imagínale. ¿Le ves? Es tu hermano. Nihad. **Buscaba un sentido a su vida**. Le pedí luchar por mí. Dijo que sí. **Aprendió a manejar las armas**. Un gran tirador. **Temible**. Un día se fue. «¿A dónde vas?», le pregunté.

En ambos originales se enuncia que la causa de su demencia fue la pérdida del sentido de su vida: la esperanza de encontrar a su madre. Sin embargo, en el original de 2003 y por ende en la traducción mexicana es más evidente, pues el mismo Nihad declara su deseo por encontrarla como sentido de su existencia:

CHAMSEDDINE. [...]Un jour, il est parti: «Où vas-tu?» lui ai-je demandé.

**NIHAD. Je veux retrouver ma mère.**

CHAMSEDDINE. Où la trouveras-tu? C'est la guerre!

NIHAD. Elle vient du Nord. Je vais au nord.

CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici? Les réfugiés? Le sens de ta vie?

NIHAD. Pas de cause, pas de sens !

CHAMSEDDINE. Tu n'es pas le seul. **Tant d'enfants ont perdu leur mère. Ils ont oublié.**

Ils vivent. Tant de mères ont perdu leur enfant, elles ont oublié, elles vivent.

**NIHAD. Moi, je n'oublie pas, et je ne vis pas**<sup>191</sup>.

Después de escuchar la historia de Nihad y su condición trágica, como venida de una ficción, de la tragedia griega de Edipo, de la voz de los siglos antiguos, tras la confesión de Chamseddine a Sarwane (“Ton frère est ton père. [...] Il a cherché sa mère, l’a trouvée mais ne l’a pas reconnue. Elle a cheché son fils, l’a trouvé et ne l’a pas reconnu. Il ne l’a pas tuée car elle

---

NIHAD ¡Voy al norte!

CHAMSEDDINE ¿Y la causa de nuestra gente? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?

NIHAD ¡**No hay causa, no hay sentido!**

CHAMSEDDINE **Se fue.** Le ayudé un poco. Le hice vigilar. Acabé por comprender **que intentaba encontrar a su madre. La buscó durante años, sin encontrarla. Entonces se puso a reírse sin motivo. Sin causa, sin sentido, se convirtió en francotirador. Coleccionaba fotos. Nihad Harmanni. Una verdadera reputación de artista. Le oíamos cantar. Máquina de matar. Luego ocurrió la invasión del país por el ejército extranjero.** Llegaron hasta el Norte. Una mañana, **lo capturaron.** Había matado a siete de sus tiradores. Les había apuntado a los ojos. La bala en sus cuencas. **No lo mataron. Lo conservaron, lo formaron, le dieron un trabajo.**

SIMON ¿Qué trabajo?

CHAMSEDDINE En una prisión que acababan de construir, en el Sur, en Kfar Rayat. Buscaban a **un hombre para ocuparse de los interrogatorios.**

SIMON ¿Trabajó con Abou Tarek, mi padre?

CHAMSEDDINE No tu hermano no trabajó con tu padre. Tu hermano es tu padre. **Cambió de nombre. Olvidó Nihad. Se convirtió en Abou Tarek** (trad. Eladio de Pablo, pp.186-187).

\*Introducción del término en la traducción para aproximarle, en mi opinión, al adjetivo de la textura del original.

<sup>191</sup> Wajdi Mouawad, *Incendies*, Paris, Leméac/Actes Sud, 2003 p. 83.

NIHAD: **Quiero encontrar a mi madre.**

CHAMSEDDINE. ¿Dónde la encontrarás? ¡Estamos en guerra!

NIHAD: Ella viene del Norte. Voy al norte.

CHAMSEDDINE: ¿Y nuestra causa? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?

NIHAD: ¡No hay causa, no hay sentido!

CHAMSEDDINE: No estás solo. **Muchísimos niños perdieron a su madre. Ellos olvidaron.** Ellos están vivos. Muchísimas madres perdieron a sus hijos, ellas olvidaron, ellas están vivas.

NIHAD: **Yo no olvido, y yo no estoy vivo** (trad. Pérez Mortera, p. 205).

chantait et il aimait sa voix. [...] Il a torturé ta mère [...] le fils a violé sa mère”<sup>192</sup>, el lector-espectador ya está listo para saber la verdad y experimentar compasión por el verdugo a partir de su mismo discurso.

Finalmente llegamos al discurso de Nihad durante su juicio, cuya lectura fuera del contexto de enunciación podría reflejar un *ethos* del personaje completamente diferente que el pretendido (despertar la compasión en el espectador), pues la frialdad con la que Harmanni acepta sus crímenes, la queja constante por haberle hecho un juicio aburrido y sin sentido del espectáculo, acompañada de su proposición de cantar para salvarse del aburrimiento y de la anécdota “absurda” sobre su nacimiento, nos podría parecer el colmo de la sangre fría y la demencia. El tiempo de la historia en que este discurso es pronunciado es anterior al de la escena en la que está insertado, es decir, anterior al tiempo del discurso de la pieza. Se le presenta al lector-espectador, como ya lo mencionamos anteriormente, después de que Chamseddine revela a Sarwane, y al público, la tragedia del verdugo: ser el violador y torturador de su madre y el padre de su hermano y hermana. Y no sólo en ese momento, sino también después de habernos mostrado una imagen más humana de Nihad a partir de la narración de su sufrimiento y su transformación por la guerra. Las palabras de Nihad en estas condiciones no pueden ser tomadas como las de un psicópata, sino como las de un ser digno de empatía.

Su discurso en mi opinión se divide en dos momentos, resaltados por el marcador discursivo “*Mais, l’essentiel*” que nos muestran los *éthé* que se habían desarrollado del personaje hasta ahora: el de horror, el de violencia y el de demencia (confesiones de sus crímenes y agradecimiento a las víctimas por la belleza encontrada en sus asesinatos y torturas) y el de humanización y entendimiento (la explicación de su gusto y necesidad por el espectáculo, pues éste es el único legado y recuerdo que mantiene de su madre, simbolizado por la *petit nez rouge de clown*). Así pues, lo “esencial” para él es el espectáculo, lo que lo lleva a su dignidad, lo que a su vez es su origen, su madre (“mes origines, ma dignité en quelque sorte”<sup>193</sup>). Esta cadena de explicaciones accionada por el marcador discursivo conduce al lector-espectador a la compasión, inevitablemente, pues estos saben que ni la dignidad le ha quedado, también ésa se

---

<sup>192</sup> “Tu hermano es tu padre. [...] Buscó a su madre, la encontró pero no la reconoció. Ella buscó a su hijo, lo encontró y no lo reconoció. No la mató pues ella cantaba y él amaba su voz [...] Torturó a su madre [...] el hijo violó a su madre”.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.87.

“mis orígenes, mi dignidad, de alguna forma” (traducción literal).

la arrebataron, pues lo que más le importaba, su madre, su origen, lo torturó, lo violó y lo masacró.

#### ESCENAS 36 y 37 “Lettre au père” / “Lettre au fils”

Las últimas dos escenas en donde se construye al personaje de Nihad son las cartas que Nawal deja tanto al verdugo-padre como al hijo-hermano. En ambas cartas de nueva cuenta se activan los *éthé* de horror y de compasión (sobre todo la carta al hijo que conmueve y hace llorar hasta al espíritu más indiferente), para crear un último efecto en el lector-espectador: romper con el hilo del odio, ir al amor para poder perdonar, vivir con lo que pasó y nunca más reproducirlo. Esto se puede dar tanto en un plano muy personal (“el espectador experimenta al mismo tiempo conmoción y reconocimiento de sus propias penas”<sup>194</sup>), como en un plano colectivo, como humanidad, pues la idea es reconocernos como miembros de una gran familia humana, reconocer en nosotros a la madre, al hijo, y pensar, parafraseando a Nawal, que todos somos responsables de todos. De ahí que Mai Mohamed Loai Hussein afirme lo siguiente en su tesis doctoral sobre *Le sang de promesses* y *Seuls*:

Si les spectateurs ne peuvent prendre la place du témoin, ils peuvent seulement s'en faire les témoins, mais le "seulement", ici, n'est pas un signe de passivité ni de légèreté. En forgeant ses récits de témoignage, Mouawad semble être convaincu de ce fait puisqu'il manifeste son souhait que ces témoignages soient "un peu comme des bouteilles lancées à la mer qui trouvent miraculeusement leur destinataire".

En réalité, Mouawad n'écrit point pour se lamenter sur son propre passé. Il écrit pour briser le fil de la violence comme le dit Nazira à Nawal avant sa mort : "nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil".

Par cela le témoignage [de Nawal, la obra en sí] acquiert une autre dimension [argumentativa] : Témoigner [...] c'est plus que rapporter simplement un fait, un événement, plus que raconter ce qui a été vécu, ce qui a laissé une trace, ce dont on se souvient. La mémoire est ici convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté. Témoigner, en ce sens [...] implique tout à la fois un "j'en appelle" et un "je dis vrai". Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Wadji Mouawad, *Incendies*, postface Charlotte Farcet, Montréal, Lémac, 2009, p. 162.

<sup>195</sup> M.M.L Hussein, *op. cit.* p. 98.

La reunión final de estos *ébé* en las cartas funciona como un oxímoron y una paradoja. El lexema-personaje Abou Tarek/Nihad es un oxímoron en su forma de ser enunciado (además está construido por ellos) y una paradoja en sí, el 1+1 igual a 1 del que hablan Simon y Jeanne, cuestión que se hace evidente en la aparente contraposición de los dos *ébé* del personaje en las dos cartas, pues al igual que en una paradoja “la expresión aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifiestan un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado”<sup>196</sup>. En la carta al padre el uso del *vous* (usted, repetitivo, denunciador, pero sobre todo en esta ocasión responsabilizador, pues se trata de hacer responsable al verdugo de sus actos y consecuencias) de Nawal en su discurso vuelve a presentarse, acompañado del léxico e imágenes del horror (*Je vous écris en tremblant, coeur de bourreaux, tous deux fils et fille du borreau nés de l’horreur, en ayant en mémoire les noms de tous deux qui ont expiré aous vos mains*), para enfrentar y confrontar por última vez al verdugo con su responsabilidad ante él mismo y ante los demás (específicamente ante sus hijos). En fuerte y alivadora oposición aparece al carta al hijo, con las formas del *tu* (*te, t’, toi, ta mère, ton père, tes frère et soeur*) amoroso, empático, consolador que habla al hijo y lo hace sentir querido y aceptado a pesar de todo el horror y de los oxímoros, imágenes, vocabulario (que remite a la vida, a la naturaleza, al origen y al amor<sup>197</sup>) y frases de consuelo que tienen la misma función y nos alejan a todos de la demencia, la violencia, el horror y el odio (“Car tu étais un

---

Si los espectadores no pueden ponerse en el lugar del testigo, sólo pueden ser testigos, pero ese “sólo”, aquí, no es signo de pasividad ni de superficialidad. Forjando sus relatos de testimonio, Mouawad parece estar convencido de ese hecho pues ha manifestado su deseo de que esos testimonios sean “un poco como botellas lanzadas al mar que encuentran milagrosamente su destinatario” (Wajdi Mouawad, *Le sang de promesses: puzzle, racines et rhizomes*, Paris, Actes Sud, 2009, puzzle 36, cit por Hussein, *loc. cit.*).

En realidad, Mouawad no escribe para lamentarse sobre su propio pasado. Escribe para romper el hilo de la violencia como lo dice Nazira a Nawal antes de su muerte: “nosotros, nuestra familia, las mujeres de nuestra familia, somos hundidas en la rabia desde hace mucho tiempo: yo sentí rabia contra mi madre y tu madre sentía rabia contra mí, al igual que tu la sientes contra tu madre. Tú también heredarás la rabia a tu hija. Hay que romper el hilo” (Wajdi Mouawad, *Incendies*, p.29, cit por Hussein, *loc. cit.*).

Por eso el testimonio [de Nawal, la obra en sí] adquiere otra dimension [argumentativa]: Dar un testimonio [...] es más que referir simplemente un hecho, un acontecimiento, más que contar lo que se ha vivido, lo que ha dejado huella, de lo que uno se acuerda. La memoria es aquí convocada, esencialmente para requerir al otro, para influir al que escucha, para hacer un llamado a toda una comunidad. Dar un testimonio en ese sentido [...] implica todo a la vez un “hago un llamado” y un “digo verdad”. Dar un testimonio no es pues sólo contar, sino comprometerse y comprometer su relato ante los otros (Marie Bornand, *Temoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Ginebra, Droz, 2004, p. 127, cit. por Hussein, *loc. cit.*) (trad. Alicia Gerena).

<sup>196</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 387.

<sup>197</sup> *Pluie, soleil, bois, vallées, montagners, ciel, oiseau, tempêtes, souvenirs, naissance, promesses, amour.*

oiseau / Et qu'y a-t-il de plus beau qu'un oiseau" / "[...]À l'instant tu étais l'horreur. À l'instant tu es devenu le bonheur. Horreur et bonheur" / "[...]Ne tremble pas. Ne prends pas froid." / "Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours" / "[...] Sois patient/ Au delà du silence, / Il y a le bonheur d'être ensemble"<sup>198</sup>). La repetición como figura retórica central de la carta le confiere un efecto rítmico, melódico, enfático de una canción, una canción de amor para el hijo al que le gustaba la voz de la madre, una canción de consuelo en la que le reitera y nos reitera la búsqueda del amor. Ir siempre al amor (Je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts / "Je t'ai cherché en regardant le ciel/Je t'ai cherché au milieu des nuées d'oiseaux" / "[...] Je te racontais ton père / Je te racontais son visage /Je te racontais ma promesse faite au jour de la naissance./ Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours. / Quoi qu'il arrive je t'aimerai toujours [...]"<sup>199</sup>).

Para concluir y resumir el análisis pre-reformulación del texto meta, daremos una fórmula que resume todos los *éthé* de nuestro personaje, cuyo cometido es ser una paradoja (efecto estético y retórico) para activar una dimensión argumentativa del texto o efecto argumentativo, de ahí la progresión de adelante hacia atrás de su construcción, es decir, de su futuro a su pasado y su oposición en las escenas finales en orden padre / hijo:

***ethos*** de horror y crueldad → ***ethos*** demencia y violencia → ***ethos*** de humanización → ***ethos*** que mueve a la compasión = paradoja *para* cortar el hilo del odio

Este esquema y todos los elementos de análisis que ya mencionamos y que activan los *éthé*, y los efectos estéticos, retóricos y argumentativos del personaje (función actancial, rasgos distintivos, *idiolecto*, estereotipia, textura, dispositivo enunciativo, léxico, figuras retóricas, etc.) nos servirán para poder tomar decisiones de redacción durante la escritura, y para evaluar y modificar, si es necesario, el texto meta al momento de su lectura-escritura crítica, siguiente paso del trayecto.

<sup>198</sup> *Incendies*, 2009, pp. 89-90.

"De pronto, eras el horror. /De pronto, te convertiste en la felicidad. / Horror y felicidad. / [...]No tiembles. / No sientas frío. / [...]Pase lo que pase yo siempre te amaré. / [...]Sé paciente./ Más allá del silencio/ Existe la felicidad de estar juntos (trad. Alicia Gerena).

<sup>199</sup> *Loc. cit.*

"Te busqué mirando el cielo / Te busqué entre las nubes de pájaros" / "[...]Te contaba tu padre / Te contaba su rostro / Te conté mi promesa hecha el día del nacimiento / Pase lo que pase yo siempre te amaré / Pase lo que pase yo siempre te amaré" (trad. Alicia Gerena).

## 2.2.2 ANÁLISIS CRÍTICO DEL PERSONAJE DESPUÉS DE LA REESCRITURA (COTEJO ENTRE EL TEXTO FUENTE Y EL TEXTO META)

En esta parte del proceso de reconstrucción del personaje en la traducción se efectúan lecturas de revisión traductológicas y genéricas para verificar la construcción de la representación por medio de la comparación de las traducciones que nos ocupan con las respectivas ediciones del texto fuente de las que partieron, y el análisis de pre-reescritura enfocándonos, para ello en la textura, el *idiolecto* y los estereotipos que constituyen los *éthé* de los personajes y los efectos estéticos, retóricos y argumentativos del personaje. Si sólo nos referimos a un trabajo de lectura y no de escritura es porque la corrección no se llevará a cabo, pues en primer lugar, los traducciones no son de nuestra autoría y no tenemos ningún derecho a modificarlas; en segundo, creemos que la corrección es el siguiente paso lógico a la lectura crítica de la traducción, pues ésta es la que da realmente las instrucciones para poderla efectuar; y en tercer y último lugar como lo mencionamos en el primer capítulo, al hablar de la elección de los textos del estudio de caso, éstos sólo funcionan como ejemplos para poder ilustrar las herramientas de construcción de personaje propuestas y no como versiones propias susceptibles de corrección, pues son traducciones independientes, diferentes y concebidas bajo circunstancias específicas que no necesariamente empatan con el proyecto de traducción para el cual se pensaron las estrategias aquí expuestas: traducciones metaliterarias o documentales del texto fuente que busquen la *signifiance* y la intergridad artística.

Las escenas de las cuales extrajimos las unidades de análisis<sup>200</sup> de nuestro corpus de evaluación crítica de las traducciones son la 31 y 35, en las que los *éthé* discursivos de Nihad son presentados por sus diálogos, las didascalias, el testimonio final durante el juicio y el resumen de su vida por Chamseddinne. El criterio de confección de las unidades fue la elección de secuencias donde los cambios de un original a otro fueran casi nulos, pues creemos que, aunque la imagen del personaje no fue transformada de una versión a otra, sí hubo elementos en el tejido discursivo de la primera versión que potencializaban más el *ethos* de compasión percibido en ambas. Sin embargo, estas diferencias no representaron una limitación para el análisis, sino

---

<sup>200</sup> Referirse al documento anexo donde se enumeran las 8 unidades de análisis (sombreadas en gris claro). Éstas están acompañadas de los demás diálogos que no fueron analizados, pero que se integran como parte importante del co-texto. Las partes que fueron especialmente analizadas se resaltan con negritas y se somborean con un gris de un tono más fuerte que el de las unidades, con el fin de seguir el hilo conductor de los *ethos* que el autor quiso construir del personaje en la obra y su forma de trasvase.

más bien funcionaron como una herramienta que nos permitió verificar la intención del autor con respecto a la construcción de la imagen de su personaje a partir de las adecuaciones efectuadas de un texto fuente al otro. Las explicitaremos y describiremos en el caso de que hayan incidido en la unidad analizada en cuestión.

La primera unidad de análisis es el título de la escena 31 “L’homme qui joue” / “El hombre que toca” (Trad. Pérez Mortera) / “El hombre que juega” (Trad. Eladio de Pablo). Humberto Pérez Mortera optó por traducir la mímica que el personaje lleva a cabo, dejando a un lado todas las demás facetas contenidas en la voz francesa que describen al personaje. Esta decisión limita la caracterización de Nihad, pues en el verbo “tocar” del español no está contenido todo el *ethos* de demencia y violencia que expone el personaje en las primeras escenas de su presentación, ya que la guerra, para él, además de ser un juego, es la oportunidad de convertirse en una artista (fotógrafo, cantante, músico) y un espectáculo, noción que como ya vimos se vincula con su *ethos* de compasión, pues es lo que lo humaniza al ligarlo con su madre, sus orígenes, su dignidad. Por su parte, Eladio de Pablo prefirió el verbo “jugar” para traducir la descripción del personaje en el título. Este verbo amplía el sentido pues en él están implícitos el gesto de tocar un instrumento y los juegos de simulación de Nihad, su locura, violencia, etc. El verbo también potencializa más el sentido, pues nos hace pensar en el juego macabro de la guerra en el que el personaje vive y del que es víctima.

En la siguiente unidad de análisis observamos que la secuencia descriptiva de la didascalia construye una imagen de Nihad como francotirador, cantante, fotógrafo de guerra, “máquina de matar” y asesino calculador sumamente violento. Los dos traductores conservan la imagen de los originales al servirse del mismo tipo de vocabulario de la lengua meta, sin embargo, atenúan al final la caracterización en extremo violenta de Nihad con verbos como “aventar” o “arrojar”, que describen la última acción de la secuencia descriptiva, en comparación con el *projeter* (jeter en avant et avec force) del francés que intensifica la fuerza y crueldad de Harmanini.

Esta atenuación se intensificará todavía más en la siguiente secuencia analizada en la traducción mexicana y sólo un poco en la traducción española. Esta última sólo le restará fuerza al *ethos* de demencia y violencia de Nihad al utilizar el adjetivo “floja” del español de España (cobarde, sin fuerza) para traducir el *débile* (*imbécile, idiot*), en la línea del personaje donde se burla de la súplica del periodista:

Original 2009	Traducción Eladio de Pablo
L'HOMME. Non ! Non ! Je ne veux pas mourir ! NIHAD. «Je ne veux pas mourir!» «Je ne veux pas mourir!» C'est la phrase la plus <b>débile</b> que je connaisse!	EL HOMBRE ¡No! ¡No! ¡No quiero morir! NIHAD «¡No quiero morir!» «¡No quiero morir!» Es la frase más <b>floja</b> que conozco.

La traducción mexicana atenúa mucho más la representación violenta de Nihad en su interacción con el fotógrafo de guerra al cambiar el uso del *vous* por el “tú” con el que se dirige el reportero a Harmanini, y al eliminar los puntos suspensivos de la mayoría de las réplicas del fotógrafo, los cuales funcionan en el original como muestras en el discurso de las emociones, en este caso del terror al estar en frente de un hombre con la sangre fría para asesinar en cualquier momento.

Original 2003	Traducción Humberto Pérez Mortera
L'HOMME. ...Oui...Je voulais prendre un franc-tireur... Je <b>vous</b> ai vu tirer... je suis monté... mais je peux <b>vous</b> donner les pellicules...	HOMBRE: Sí quería tomar a un francotirador. <b>Te</b> vi disparar subí pero <b>te</b> puedo dar los rollos...

En la siguiente secuencia descriptiva (4 del anexo) el *ethos* violento sigue debilitándose en la traducción mexicana, no así en la española. Pérez Mortera utiliza verbos con una carga de violencia inferior, para describir las acciones de Nihad como “buscando” para el *fouillant* y “retratar muchas veces” para *mitraille l'homme des plusieurs photos*. Su proceder elimina el ambiente de desesperación y tensión que introducen los verbos en la lectura y la predicibilidad e inferencia del asesinato atroz que está a punto de cometerse. Como ya se mencionó en el análisis de esta escena, éste difiere de un original a otro: el Nihad de la edición de 2003 es en cierta forma menos demente y sádico, pues sigue interactuando con la víctima y responde a sus preguntas, mientras que, en la de 2009, la interacción es completamente suprimida.

Por otro lado, en esta misma escena, el uso del heterolingüismo, con toda la crítica y efectos estéticos y argumentativos para la construcción de los *éthé* del personaje que conlleva (pp. 91-97) fue suprimido en la traducción mexicana, provocando que el personaje experimente un cambio radical. A pesar de que en las segundas acotaciones que introducen la escena, el traductor nos enuncia que el personaje posee un inglés “aproximativo”, en la secuencia donde se expresa en inglés, dicha lengua será desterrada del texto. La traducción del español se convierte en un texto monolingüe. La decisión del traductor corresponde a una supresión voluntaria debido, probablemente, a una preocupación de esclarecimiento del original durante

la puesta en escena, pues como ya se explicó, el texto de Pérez Mortera tenía como objetivo principal ser el libreto de un montaje específico de la obra. Es claro pues que la elección del traductor es motivada por los alocutores que éste tiene en mente, el actor que interpretará el papel, pero sobre todo el público mexicano, concebido como un público monolingüe para el cual probablemente sería difícil la comprensión de la réplica. A diferencia del público del original, quebequense de Montréal y/o internacional (las obras de Mouawad han sido montadas en muchos países francófonos), heterolingües, acostumbrados a la heterogeneidad lingüística. Sin embargo, más allá de esta circunstancia evidente, el personaje es completamente transformado y la potencialidad de sentidos, y por ende de efectos argumentativos, que el uso del inglés comunica en el original queda anulada: crítica magistral velada al intervencionismo imperialista norteamericano en los conflictos de Medio Oriente y a su simbiosis política con Israel y visión de Nihad como un personaje híbrido, alienado por las milicias extranjeras y destrozado por aquellos que hacen la Historia. Nihad, en la versión de Pérez Mortera, no deja de ser un hombre demente que juega a hacer de la guerra un show mediático, sirviéndose para la interpretación de sus personajes de una pronunciación “defectuosa del español” (para compensar la falta del inglés “aproximativo”: Mortera introduce en la pronunciación de palabras con “s” o “z” el fonema “j”, característica que no es utilizada por el actor de la puesta en escena de Hugo Arrevillaga, en ésta vemos simplemente a un Nihad monolingüe<sup>201</sup>). Sin embargo, anula, como ya se mencionó, todas las referencias importantes del personaje vehiculadas por el inglés y la posibilidad de verlo más como una víctima de las circunstancias y no sólo como el verdugo-asesino-demente del primer *ethos* de horror que se le confiere.

En nuestra opinión, un proyecto de traducción como para el que hemos propuesto todas las estrategias de reconstrucción del personaje, no debería prescindir del heterolingüismo de Nihad, en primer lugar, por todo lo que ya se dijo que éste significa y también porque, si hablamos de una traducción hecha para un país tan acostumbrado al inglés, a los estereotipos estadounidenses, alienado, atravesado y azotado como el personaje por el imperialismo norteamericano como México, el uso del inglés, sobre todo en una orientación lectora de la traducción, no causaría ningún problema y no creemos que potencializaría sentidos o efectos diferentes de los de los textos fuentes.

---

<sup>201</sup> *Incendies* de Wajdi Mouawad, dirección de Hugo Arrevillaga, Teatro Benito Juárez, México, noviembre de 2009.

En la escena 35, donde el personaje de Chamseddine cuenta la historia de cómo Nihad se convierte en el verdugo Abou Tarek, la construcción de un *ethos* de compasión del lector-espectador hacia Harmanini se evidencia a partir de los adjetivos que el jefe de la Resistencia del Sur utiliza para describirlo y de circunstanciales de modo que funcionan como marcadores discursivos e introducen la causa por la que Nihad se convirtió en la máquina de matar y el verdugo violador de su propia madre. En ambos originales se enuncia que la causa de su demencia fue la pérdida del sentido de su vida: la esperanza de encontrar a su madre. Sin embargo, en el original de 2003 y en consecuencia en la traducción mexicana es más evidente, pues el mismo Nihad declara su deseo por encontrarla, como sentido de su existencia:

Original 2003	Trad. Pérez Mortera	Original 2009	Trad. Eladio de Pablo
<p>NIHAD. Je veux retrouver ma mère.            CHAMSEDDINE. Où la trouveras-tu ? C'est la guerre !            NIHAD. Elle vient du Nord. Je vais au nord.            CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?            NIHAD. Pas de cause, pas de sens !            CHAMSEDDINE. Tu n'es pas le seul. Tant d'enfants ont perdu leur mère. Ils ont oublié. Ils vivent. Tant de mères ont perdu leur enfant, elles ont oublié, elles vivent.            NIHAD. Moi, je n'oublie pas, et je ne vis pas.</p>	<p>NIHAD: Quiero encontrar a mi madre.            CHAMSEDDINE. ¿Dónde la encontrarás? ¡Estamos en guerra!            NIHAD: Ella viene del Norte. Voy al norte.            CHAMSEDDINE: ¿Y nuestra causa? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?            NIHAD: ¡No hay causa, no hay sentido!            CHAMSEDDINE: No estás solo. Muchísimos niños perdieron a su madre. Ellos olvidaron. Ellos están vivos. Muchísimas madres perdieron a sus hijos, ellas olvidaron, ellas están vivas.            NIHAD: Yo no olvido, y yo no estoy vivo.</p>	<p>NIHAD. Je vais au nord !            CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ?            NIHAD. Pas de cause, pas de sens !              CHAMSEDDINE. Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère.</p>	<p>NIHAD ¡Voy al norte!            CHAMSEDDINE ¿Y la causa de nuestra gente? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida?            NIHAD ¡No hay causa, no hay sentido!              CHAMSEDDINE Se fue. Le ayudé un poco. Le hice vigilar. Acabé por comprender que intentaba encontrar a su madre.</p>

En la unidad de análisis seis, dos adjetivos de la línea de Chamseddine bastarán para marcar la transformación de Nihad por la guerra. Nihad es descrito por Chamseddine como *jeune et fier* antes de empezar su carrera militar. En las traducciones mexicana y española, el adjetivo *fier* es trasvasado con el “orgullosa” del español. Creemos que este desplazamiento cambia por completo la imagen del joven Nihad como un hombre que en algún momento de su vida fue digno y noble. El adjetivo “orgullosa” según el DRAE caracteriza a una persona “que tiene

orgullo” y el “orgullo” a su vez es definido como: “arrogancia, vanidad, exceso de estimación propia, que a veces es disimulable por nacer de causas nobles y virtuosas”. A diferencia de este adjetivo, el *fier* del francés no sólo tiene una connotación negativa, sino que también comunica un sentido positivo en una de sus acepciones, según Le Grand Robert de la langue française: *qui a un vif sentiment de sa dignité, de son indépendance et de son honneur, qui a des sentiments élevés, nobles* <sup>202</sup>. Nos parece que la acepción que se ajusta más al co-texto del original es esta última, pues después de enunciarlo, Chamseddine dice a Sarwane lo siguiente, sobre su hermano: “Imagine-le”. Tu le vois? C’est ton frère”. En este diálogo el personaje nos trasmite un dejo de admiración por la persona que está describiendo, una suerte de imagen de un padre que habla de un hijo del que se siente orgulloso y que admira. Las traducciones al español, al usar el adjetivo en cuestión, desvirtúan el pasado digno y noble de Nihad, impidiendo que el lector-espectador meta se identifique con él y pueda comenzar a elaborar sentimientos de empatía hacia el monstruo, sentimiento que el lector-espectador original tiene la posibilidad de experimentar.

El segundo adjetivo utilizado en la narración de Chamseddine es *redoutable* para referirse a Nihad después de que se integrara a su ejército y aprendiera a usar las armas. La progresión en la psicología del personaje que los dos adjetivos comunican nos habla de la transformación que la guerra va generando en un ser humano, pues Nihad pasó de ser digno y noble a ser temido. La traducción española utiliza el “temible” en español que comunica el sentido del francés en el co-texto, sin embargo, la progresión se pierde por el uso del “orgulloso”. La traducción mexicana por su parte, atenúa considerablemente esta descripción de progresión psicológica y de estragos de la guerra, al servirse del “infalible”, que no nos habla de un estado psicológico más violentado y violento, sino de una capacidad adquirida, lo cual vuelve a desterrar el *ethos* de compasión de la imagen de Nihad, como hombre destrozado por la Historia.

Chamseddine continúa su relato haciéndonos descubrir que Nihad durante muchos años buscó y buscó a su madre sin resultado. El saber de su existencia le daba sentido a su vida, y justo el desconsuelo de esa derrota lo llevo a la locura y a la violencia: “*Alors il s’est mis à rire à propos de rien*”. *Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur*”. Este momento crucial en donde se nos revela una de las facetas más humanas del personaje y el motivo por el cual después será

---

<sup>202</sup> Que experimenta un fuerte sentimiento por su dignidad, por su independencia y por su honor, que tiene sentimientos honorables y nobles.

compadecido (violó y destrozó a la que más quería) es trasladado por los dos traductores de la siguiente manera:

Original 2003	Trad. Humberto PM	Original 2009	Trad. Eladio de Pablo
CHAMSEDINNE. Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. Il l'a cherchée des années, sans trouver. Plein de femmes cherchaient leur fils. Une folie. <b>Alors</b> il s'est mis à rire à propos de rien. <b>Plus de cause, plus de sens,</b> il est devenu franc-tireur.	CHAMSEDINNE: Se fue. Traté de ayudarlo. Hice que lo vigilaran. La buscó por años sin encontrarla. Muchísimas madres buscaban a sus hijos. Era una locura. <b>Un día</b> sin razón empezó a reírse. <b>Sin causa, sin sentido,</b> se volvió francotirador.	CHAMSEDINNE. Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver. <b>Alors</b> il s'est mis à rire à propos de rien. <b>Plus de cause, plus de sens,</b> il est devenu franc-tireur.	CHAMSEDINNE Se fue. Le ayudé un poco. Le hice vigilar. Acabé por comprender que intentaba encontrar a su madre. La buscó durante años, sin encontrarla. <b>Entonces</b> se puso a reírse sin motivo. <b>Sin causa, sin sentido,</b> se convirtió en francotirador.

En ambas traducciones se pierde la dimensión argumentativa de la locura de Nihad y el discurso indirecto libre que se teje en la narración de Chamsedinne. Su causa, su sentido, era su madre y al perder la esperanza de encontrarla, todo se vuelve absurdo. En las traducciones el uso del “sin causa”, “sin sentido” nos remite a que no hay una explicación para el hecho de que se convirtiera en francotirador, pero sí la hay, pues la pérdida de su causa y su sentido (el encuentro con su madre) lo llevó a tomar esa decisión. He de aclarar que, en la traducción española, el marcador discursivo de consecuencia “entonces” rescata un poco esa causalidad, aunque la lectura debe ser muy fina para poderlo captar. Las relaciones de consecuencia y causa entre las oraciones son más perceptibles por el simple uso del marcador. En cambio, en la traducción mexicana, el remplazo del marcador de consecuencia *alors* del original, por uno temporal, anulan la secuencia explicativa, haciendo que la lectura se decante más por la interpretación de que no hubo una explicación para que Nihad se convirtiera en francotirador. La pérdida de la secuencia explicativa con dimensión argumentativa (la desesperanza por no conocer a su madre justifica su locura) es acentuada aún más por el destierro del discurso indirecto libre, pues el marcador discursivo “Plus de cause”, “plus de sens” son palabras del mismo Nihad (sobre todo si se toma en cuenta el discurso directo de la réplica anterior del personaje: “NIHAD. Pas de cause, pas de sens !”, en los originales). Otra vez podemos

observar que la construcción de ese *ethos* de compasión, de empatía, que el autor quiere transmitir al público, con respecto a su verdugo, es atenuado por las traducciones en la composición de su discurso.

Finalmente tenemos la escena del discurso de Nihad durante su juicio. Su discurso<sup>203</sup>, como ya lo explicamos en el análisis, se divide en dos momentos, resaltados por el marcador discursivo “*Mais, l’essentiel*”, donde se nos contraponen dos tipos de *éthé* que se habían construido del personaje: el de horror, demencia y violencia (confesiones de sus crímenes y agradecimiento a las víctimas por la belleza encontrada en sus asesinatos y torturas) y el de compasión y empatía del público (explicación de su gusto y necesidad por el espectáculo, vínculo con la madre, los orígenes y su lado humano, simbolizado por la *petit nez rouge de clown*).

La traducción española trasvasa el marcador discursivo a la letra, pero no así la traducción mexicana. En ésta el marcador es traducido como “en resumen”, que no comunica la importancia que para el personaje tiene la noción de espectáculo que lo liga con su madre y la imagen positiva que el lector puede elaborar de él a partir de su enunciación. El marcador escogido por el traductor nos trasmite una imagen de Nihad más cercana a la de un cínico psicópata que introduce la segunda parte de su discurso para burlarse del juicio y no para, incluso dentro de su locura y frialdad, tratar de hallar la dignidad que Nawal, su madre, le propuso encontrar cuando rindió su testimonio cara a cara.

Las construcciones de los *ethos* del personaje de Nihad que ambas traducciones ostentan tienden, en diferentes grados de intensidad, a atenuarlos y a reducirlos. Si como expusimos el teatro de Mouawad busca ser un espacio de solidaridad, de elaboración de duelos y de catarsis, que nos ayude a recuperar la fe perdida en la humanidad, los proyectos de traducción como metaliteratura que busquen la *signifiance* y la integridad artística deben prestar atención a la textura, al dispositivo enunciativo (marcas de subjetividad del discurso que modelan la imagen de sus personajes), al *idiolecto* y estereotipia, pues podrían incurrir en la tergiversación de los objetivos de este tipo de teatro y de su discurso.

---

<sup>203</sup> Revisar al unidad de análisis 8 del anexo, para una mejor comprensión del cotejo y lo dicho sobre la escena en el análisis pre-reescritura pp. 99-100.

## ANEXO

## UNIDADES DE ANÁLISIS

## ESCENA 31

	Original 2003	Traducción Pérez Mortera	Original 2009	Traducción de Pablo
<b>1</b>	31. L'homme qui <b>joue</b>	31. El hombre que <b>toca</b>	31. L'homme qui <b>joue</b>	31. El hombre que <b>juega</b>
	<p><i>Un jeune homme en haut d'un immeuble. Seul. Walkman (modèle 1980) sur les oreilles. Fusil à lunette en guise de guitare, il interprète avec passion les premiers accords de The Logical Song de Supertramp.</i></p> <p>NIHAD (<i>marquant la guitare puis chantant à tue-tête</i>). Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou</p>	<p><i>Un joven en la terraza de un edificio. Solo. Walkman (modelo 1980) sobre los oídos. Toma el fusil con mira telescópica como si fuera una guitarra, mientras interpreta con pasión los primeros acordes de The Logical Song de Supertramp.</i></p> <p>NIHAD (<i>rasgando la guitarra y después cantando a grito pelado</i>): Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou</p>	<p><i>Un jeune homme en haut d'un immeuble. Seul. Walkman (modèle 1980) sur les oreilles. Fusil à lunette en guise de guitare, il interprète avec passion les premiers accords de The Logical Song de Supertramp.</i></p> <p>NIHAD (<i>marquant la guitare puis chantant à tue-tête</i>). Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou Kankinkankan, boudou</p>	<p>Un hombre en lo alto de un inmueble. Solo. <i>Walkman</i> (modelo 1980) en los oídos. Fusil con mira telescópica a modo de guitarra. Interpreta con pasión los acordes de «The Logical Song» de Supertramp.</p> <p>NIHAD (<i>Punteando con la guitarra y luego a voz en grito</i>). Kankinkankan budu. Kankinkankan budu. Kankinkankan budu. Kankinkankan budu.</p>
<b>2</b>	<p><i>Lorsque la chanson débute, son fusil passe du statut de guitare à celui de micro. Son anglais est approximatif. Il chante le premier couplet. Soudain, son attention est attirée par quelque chose au loin. Il épaule son fusil, rapidement, vise tout en continuant à chanter. Il tire un coup, recharge très</i></p>	<p><i>Una vez que empieza la canción, su fusil pasa de guitarra a micrófono. Su inglés no es el mejor del mundo. Canta el primer estribillo. De pronto, su atención es atraída por algo a lo lejos. Rápidamente se lleva el fusil al hombro y apunta sin dejar de cantar. Dispara, recarga rápidamente.</i></p>	<p><i>Lorsque la chanson débute, son fusil passe du statut de guitare à celui de micro. Son anglais est approximatif. Il chante le premier couplet. Soudain, son attention est attirée par quelque chose au loin. Il épaule son fusil, rapidement, vise tout en continuant à chanter. Il tire un coup, recharge très</i></p>	<p><i>(Cuando la canción comienza, su fusil pasa del estatuto de guitarra al de micro. Su inglés es aproximativo. Canta la primera estrofa. De pronto, algo atrae su atención a lo lejos. Se echa el fusil al hombro, rápidamente, y apunta mientras sigue cantando. Hace un</i></p>

	<p><i>rapidement.</i> Tire de nouveau en se déplaçant. Tire de nouveau, recharge, s'immobilise et tire encore. Très rapidement, Nihad se saisit d'un appareil photographique. Il le braque dans la même direction, il fait le point, prend la photo. Il reprend la chanson. Il s'arrête soudainement. Il se plaque au sol. Prend son fusil et vise tout près de lui. Il se lève d'un coup et tire une balle. Il court vers l'endroit où il a tiré. Il a laissé son walkman qui continue à jouer. Nihad revient, tirant par les cheveux un homme blessé. <b>Il le projette au sol.</b></p>	<p>Tira otra vez mientras se mueve. Tira de nuevo, recarga, se detiene y tira otra vez. Rápidamente, Nihad saca una cámara fotográfica. Apunta en la misma dirección y toma una foto. Retoma la canción. Se detiene de pronto. Se tira al piso. Toma su fusil y apunta a algo que se le acerca. Se levanta de golpe y dispara una bala. Corre hacia donde disparó. Se le cae su walkman que sigue sonando. Nihad regresa, arrastrando por los cabellos a un hombre herido. <b>Lo avienta al piso.</b></p>	<p><i>rapidement.</i> Tire de nouveau en se déplaçant. Tire de nouveau, recharge, s'immobilise et tire encore. Très rapidement, Nihad se saisit d'un appareil. Il le braque dans la même direction, il fait le point, prend la photo. Il reprend la chanson. Il s'arrête soudainement. Il se plaque au sol. Prend son fusil et vise tout près de lui. Il se lève d'un coup et tire une balle. Il court vers l'endroit où il a tiré. Il a laissé son walkman qui continue à jouer. Nihad revient, tirant par les cheveux un homme blessé. <b>Il le projette au sol.</b></p>	<p>disparo y recarga rápidamente. Tira de nuevo desplazándose. Tira de nuevo, recarga, se inmoviliza y tira una vez más. Muy rápidamente, NIHAD saca una cámara. La apunta en la misma dirección, aprieta el pulsador y saca una foto. Vuelve a cantar. Se detiene de pronto. Se pega al suelo. Toma su fusil y apunta muy cerca de él.  Se levanta de golpe y dispara un tiro. Corre hacia el lugar donde ha tirado. Deja su walkman, que sigue sonando. NIHAD está de pie, siempre en el mismo sitio. Vuelve, trayendo por los cabellos a un HOMBRE herido. <b>Lo arroja al suelo.</b></p>
<p><b>3</b></p>	<p>L'HOMME. Non! Non! NIHAD. Quoi, « Non, non » ! L'HOMME. Je ne veux pas mourir ! NIHAD. « Je ne veux pas mourir ! » « Je ne veux pas mourir ! » C'est la phrase la plus débile que je connaisse ! L'HOMME. Je vous en prie, laissez-moi partir ! Je ne suis pas d'ici. Je suis photographe. NIHAD. Photographe ? L'HOMME. Oui...de guerre...photographe de guerre. NIHAD. Et tu m'as pris en photo... ? L'HOMME. ...Oui...Je voulais</p>	<p>HOMBRE: ¡No! ¡No! NIHAD: ¿A qué le dices no? HOMBRE: ¡No quiero morir!  NIHAD: “¡No quiero morir!” “¡No quiero morir!” ¡Es la frase más estúpida que conozco!  HOMBRE: ¡Se lo suplico, déjeme ir! No soy de aquí. Soy fotógrafo.  NIHAD: ¿Fotógrafo? HOMBRE: Sí de guerra fotógrafo de guerra. NIHAD: ¿Y tomaste una foto...? HOMBRE: Sí quería tomar a un</p>	<p>L'HOMME. Non ! Non ! Je ne veux pas mourir !  NIHAD. « Je ne veux pas mourir ! » « Je ne veux pas mourir ! » C'est la phrase la plus débile que je connaisse ! L'HOMME. Je vous en prie, laissez-moi partir ! Je ne suis pas d'ici. Je suis photographe. NIHAD. Photographe ? L'HOMME. Oui... de guerre... photographe de guerre. NIHAD. Et tu m'as pris en photo... ? L'HOMME. ...Oui...Je voulais</p>	<p>EL HOMBRE ¡No! ¡No! ¡No quiero morir!  NIHAD « ¡No quiero morir! » « ¡No quiero morir! » Es la frase más floja que conozco.  EL HOMBRE ¡Se lo ruego, deje que me vaya! No soy de aquí. Soy fotógrafo. NIHAD ¿Fotógrafo? EL HOMBRE Sí... de guerra... fotógrafo de guerra.  NIHAD ¿Y me has sacado una foto?</p>

	<p>prendre un franc-tireur... Je vous ai vu tirer... je suis monté... mais je peux vous donner les pellicules...</p> <p>NIHAD. Moi aussi, je suis photographe. Regarde. C'est moi qui ai tout pris.</p> <p><i>Nibad lui montre photo sur photo.</i></p> <p>L'HOMME. C'est très beau...</p> <p>NIHAD. Non! Ce n'est pas beau. La plupart du temps on pense que ce sont des gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués! Je vous jure.</p> <p>L'HOMME. Je vous crois...</p>	<p>francotirador. Te vi disparar subí [sic] pero te puedo dar los rollos...</p> <p>NIHAD: Yo también soy fotógrafo. Ve. Yo he tomado todas estas fotos.</p> <p><i>Nibad le muestra foto tras foto.</i></p> <p>HOMBRE: Son hermosas...</p> <p>NIHAD: ¡No! No son hermosas. La mayoría de las veces piensan que son de gente dormida. Pero no. Están muertos. ¡Yo los he matado! Lo juro.</p> <p>HOMBRE: Te creo...</p>	<p>prendre un franc-tireur... Je vous ai vu tirer... je suis monté... mais je peux vous donner les pellicules...</p> <p>NIHAD. Moi aussi, je suis photographe. Je m'appelle Nihad. Photographe de guerre. Regarde. C'est moi qui ai tout pris.</p> <p><i>Nibad lui montre photo sur photo.</i></p> <p>L'HOMME. C'est très beau...</p> <p>NIHAD. Non! Ce n'est pas beau. La plupart du temps on pense que ce sont des gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués! Je vous jure.</p> <p>L'HOMME. Je vous crois...</p>	<p>EL HOMBRE Sí... Quería sacar un francotirador... Le he visto disparar... Me he subido... pero puedo darle los carretes...</p> <p>NIHAD Yo también soy fotógrafo. Me llamo Nihad. Fotógrafo de guerra. Mira. Las he sacado yo. (NIHAD muestra foto tras foto.)</p> <p>EL HOMBRE Es muy bueno...</p> <p>NIHAD ¡No! No es bueno. La mayoría de las veces se creen que son gente que duerme. Pero no. Están muertos. ¡Los he matado yo! Se lo juro.</p> <p>EL HOMBRE Le creo...</p>
4	<p><i>Fouillant dans le sac du photographe, Nihad sort un appareil photographique à déroulement automatique muni d'un déclencheur souple. Nihad regarde dans le viseur et mitraille l'homme de plusieurs photos. Il tire de son sac un gros ruban adhésif et attache l'appareil photo au bout du canon de son fusil.</i></p>	<p><i>Buscando en la mochila del fotógrafo, Nihad saca una cámara fotográfica equipado [sic] con disparador de cable. Nihad ve en el visor y retrata al hombre muchas veces. Saca de su mochila una enorme cinta adhesiva y amarra la cámara a la punta de su fusil.</i></p>	<p><i>Fouillant dans le sac du photographe, Nihad sort un appareil photographique à déroulement automatique muni d'un déclencheur souple. Nihad regarde dans le viseur et mitraille l'homme de plusieurs photos. Il tire de son sac un gros ruban adhésif et attache l'appareil photo au bout du canon de son fusil.</i></p>	<p><i>Rebuscando en la bolsa del fotógrafo, NIHAD saca una cámara de fotos automática provista de un disparador flexible. NIHAD mira a través del visor y ametralla al HOMBRE con varias fotos. Saca de su bolsa una gruesa cinta adhesiva y ata la cámara de fotos al extremo del cañón de su fusil.</i></p>
	L'HOMME. Qu'est-ce que vous faites...	HOMBRE: ¿Qué haces? NIHAD: Mejoro mis condiciones	Qu'est-ce que vous faites...	EL HOMBRE Qué hace...

	<p>NIHAD. J'améliore mes conditions de travail.</p> <p><i>L'appareil est bien fixé. Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil. Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme.</i></p> <p>Prendre en photo quelqu'un qui va mourir, c'est facile. Prendre quelqu'un qui vient de mourir, c'est facile, un peu ennuyant. Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau.</p> <p>L'HOMME. Qu'est-ce que vous faites ?!</p> <p>NIHAD. Un test.</p> <p>L'HOMME. Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère...</p> <p>NIHAD. Ça tombe mal. Je ne connais ni l'un ni l'autre.</p> <p><i>Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. Il s'adresse à l'homme mort.</i></p>	<p>de trabajo.</p> <p><i>La cámara está bien fija. Nihad une el disparador de cable a su fusil. Ve en el visor de su fusil y le apunta al hombre.</i></p> <p>Tomar una foto de alguien que va a morir es fácil. Tomar a alguien que acaba de morir es fácil aunque un poco aburrido. Tomar una foto de alguien que está muriendo. Es más difícil. Más rara. Más hermosa.</p> <p>HOMBRE: ¿Qué hace!?</p> <p>NIHAD: Una prueba.</p> <p>HOMBRE: ¡No me mate! Podría ser su padre, tengo la edad de su madre.</p> <p>NIHAD: Mala suerte. No conozco ni a uno ni a otra.</p> <p><i>Nihad dispara. La cámara se dispara al mismo tiempo. Vemos la foto del hombre en el momento en el cual es tocado por la bala. Nihad le habla al hombre muerto.</i></p>	<p><i>L'appareil est bien fixé. Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil. Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme.</i></p> <p>Qu'est-ce que vous faites ?! Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère...</p> <p><i>Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. Il s'adresse à l'homme mort.</i></p>	<p>La cámara está bien sujeta. NIHAD ata el disparador flexible al gatillo de su fusil. Mira a través de la mira de su fusil y apunta al HOMBRE.</p> <p>EL HOMBRE ¿Qué hace? ¡No me mate! Podría ser su padre, tengo la edad de su madre...</p> <p>NIHAD dispara. La máquina se dispara al mismo tiempo. Aparece la foto del HOMBRE en el momento en que es alcanzado por la bala del fusil. Se dirige al HOMBRE muerto.</p>
5	<p>Kirk, I am very happy to be here at « Star T.V. Show »...</p> <p>Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your next song?</p> <p>My next song will be a love</p>	<p>Kirk, estoy muy contento de estar aquí en «Star T.V. Show».</p> <p>Al contrario, gracias a ti Nihad. ¿Cuál va a ser tu siguiente canción?</p> <p>Mi siguiente canción va a ser una</p>	<p>NIHAD. Kirk, I am very happy to be here at « Star T.V. Show »...</p> <p>Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your next song?</p> <p>My next song will be a love</p>	<p>NIHAD Kirk, I am happy to be here at Star T.V. Show...</p> <p>Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your next song? My next song will be a love song.</p>

	<p>song. A love song ! Yes, a love song, Kirk. It is new on you carrière, Nihad. You know, well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, one day a woman that I love died. Yes. Shouting by a sniper. I feel a big crash in my hart. My hart colasp. Yes, I crie. And I wrote this song. It will be a plaisir to heare you love song, Nihad. No problème, Kurk.</p>	<p>canción de amor. ¡Una canción de amor! Sí una canción de amor, Kirk. Es la primera de tu carrera, Nihad. Sí escribí esta canción durante la guerra. La guerra en mi país. Un día una mujer que yo quería murió. Sí. Muerta por un francotirador. Sentí un enorme dolor en mi corajón. Mi corajón se colpasó. Sí. Lloré. Y escribí esta canción. Será un placer escujar tu canción de amor, Nihad. No hay problema, Kirk.</p>	<p>song. A love song ! Yes, a love song, Kirk. It is new on you carrière, Nihad. You know, well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, one day a woman that I love died. Yes. Shouting by a sniper. I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes, I crie. And I wrote this song. It will be a plaisir to heare your love song, Nihad. No problème, Kurk.</p>	<p>A love song! Yes, a love song, Kirk. It is new on your carrera, Nihad. You now, well, I wrote this song when it was war. War on my contry. Yes, one day a woman that I love died. Yes. Shouting by a sniper. I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes I crie. And I wrote this song . It will be a plaisir to heare your love song, Nihad. No problema, Kurk.</p>
	<p><i>Nihad se lève de nouveau, se place, son fusil en guise de micro. Il ajuste ses écouteurs, fait démarrer son walkman.</i></p> <p>One, two, one, two, three, four !</p> <p><i>Il sonorise les trentre-deux coups de batterie de Roxane de The Police faisant des Nin, nin, nin, nin... puis chante la chanson en déformant les paroles.</i></p>	<p><i>Nihad se pone de pie, se planta, su fusil como si fuera un micrófono. Ajusta sus audífonos, y echa a andar su walkman.</i></p> <p>One, two, one, two, three, four!</p> <p><i>Sonoriza los 32 golpes de batería de Roxane de The Police haciendo Nin, nin, nin, nin después canta la canción deformando las palabras.</i></p>	<p><i>Nihad se lève de nouveau, se place, son fusil en guise de micro. Il ajuste ses écouteurs, fait démarrer son walkman. Et mime une batterie.</i></p> <p>One, two, one, two, three, four !</p> <p><i>Il sonorise les trentre-deux coups de batterie de Roxane de The Police faisant des Nin, nin, nin, nin... puis chante la chanson en déformant les paroles.</i></p>	<p><i>(NIHAD se levanta de nuevo, se coloca con su fusil en forma de micro. Ajusta sus auriculares, pone en funcionamiento su walkman. Y mima una batería).</i></p> <p><i>One, two, one, two, three, four! (Sonoriza los treinta y dos golpes de batería de « Roxanne » de The Police haciendo « Nin, nin, nin, nin, nin... » luego canta la canción deformando las palabras.)</i></p>

ESCENA 35

	Original 2003	Traducción Pérez Mortera	Original 2009	Traducción de Pablo
6	<p>CHAMSEDDINE. [...]Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et fier. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie. Je lui ai dit de se battre pour moi. Il a dit oui. Il a appris à manier les armes. Un grand tireur. Redoutable. Un jour, il est parti : « Où vas-tu ? » lui ai-je demandé.</p>	<p>CHAMSEDDINE. [...]Un día, un hombre se me acercó. Era joven y orgulloso. Imagínatelo. ¿Lo ves? Era tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida. Le dije que peleara por mí. Dijo que sí. Aprendió a manejar las armas. Un gran tirador. Infalible. Un día, se fue: «¿A dónde vas? Le pregunté.</p>	<p>CHAMSEDDINE. [...]Un jour, un homme est venu vers moi. Il était jeune et fier. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie. Je lui ai dit de se battre pour moi. Il a dit oui. Il a appris à manier les armes. Un grand tireur. Redoutable. Un jour, il est parti. Où vas-tu ? lui ai-je demandé.</p>	<p>CHAMSEDDINE Un día, un hombre vino hasta mí. Era joven y orgulloso. Imagínale. ¿Le ves ? Es tu hermano. Nihad. Buscaba un sentido a su vida. Le pedí luchar por mí. Dijo que sí. Aprendió a manejar las armas. Un gran tirador. Temible. Un día se fue. « ¿A dónde vas ? », le pregunté.</p>
	<p>NIHAD. Je veux retrouver ma mère. CHAMSEDDINE. Où la trouveras-tu ? C'est la guerre ! NIHAD. Elle vient du Nord. Je vais au nord. CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ? NIHAD. Pas de cause, pas de sens ! CHAMSEDDINE. Tu n'es pas le seul. Tant d'enfants ont perdu leur mère. Ils ont oublié. Ils vivent. Tant de mères ont perdu leur enfant, elles ont oublié, elles vivent. NIHAD. Moi, je n'oublie pas, et je ne vis pas.</p>	<p>NIHAD: Quiero encontrar a mi madre. CHAMSEDDINE. ¿Dónde la encontrarás? ¡Estamos en guerra! NIHAD: Ella viene del Norte. Voy al norte. CHAMSEDDINE: ¿Y nuestra causa? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida? NIHAD: ¡No hay causa, no hay sentido! CHAMSEDDINE: No estás solo. Muchísimos niños perdieron a su madre. Ellos olvidaron. Ellos están vivos. Muchísimas madres perdieron a sus hijos, ellas olvidaron, ellas están vivas. NIHAD: Yo no olvido, y yo no estoy vivo.</p>	<p>NIHAD. Je vais au nord ! CHAMSEDDINE. Et la cause des gens d'ici ? Les réfugiés ? Le sens de ta vie ? NIHAD. Pas de cause, pas de sens !</p>	<p>NIHAD ¡Voy al norte! CHAMSEDDINE ¿Y la causa de nuestra gente? ¿Los refugiados? ¿El sentido de tu vida? NIHAD ¡No hay causa, no hay sentido!</p>
7	<p>CHAMSEDDINE. Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. Il l'a cherchée des années, sans trouver. Plein de</p>	<p>CHAMSEDDINE: Se fue. Traté de ayudarlo. Hice que lo vigilaran. La buscó por años sin encontrarla. Muchísimas madres</p>	<p>CHAMSEDDINE. Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère.</p>	<p>CHAMSEDDINE Se fue. Le ayudé un poco. Le hice vigilar. Acabé por comprender que intentaba</p>

<p>femmes cherchaient leur fils. Une folie. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. Il collectionnait les photos, les images. Nihad Harmanni. Une vraie réputation d'artiste. On l'entendait chanter. Machine à tuer. Puis, il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère. Celle qui vient du Sud. Qui aidait les miliciens. Chad, leur chef que ta mère a tué. Ils sont montés jusqu'au Nord. Ici, il y a eu les massacres dans les camps. Lui tirait toujours. Un matin, ils l'ont attrapé. Il avait tué sept de leurs tireurs. Il les avait visés dans l'œil. La balle dans leurs lunettes. Ils ne l'ont pas tué. Ils l'ont gardé, ils l'ont formé, ils lui ont donné un travail.</p>	<p>buscaban a sus hijos. Era una locura. Un día sin razón empezó a reírse. Sin causa, sin sentido, se volvió francotirador. Coleccionaba las fotos, las imágenes. Nihad Harmanni. Una gran reputación de artista. Lo oímos cantar. Máquina de matar. Entonces el país fue invadido por el ejército extranjero. El ejército del Sur. Que ayudaba a los paramilitares y a Chad, el jefe que tu madre había matado. Vinieron hasta el Norte. Aquí llevaron a cabo las masacres en los campamentos. El no dejó de dispararles. Una mañana, lo atraparon. El había matado a siete de sus tiradores. El les había apuntado al ojo. La bala entre los lentes. Ellos no lo mataron. Lo agarraron, lo formaron, le dieron un trabajo.</p>	<p>Il Pa cherchée des années, sans trouver. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. Il collectionnait les photos, les images. Nihad Harmanni. Une vraie réputation d'artiste. On l'entendait chanter. Machine à tuer. Puis, il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère. Ils sont montés jusqu'au Nord. Un matin, ils l'ont attrapé. Il avait tué sept de leurs tireurs. Il les avait visés dans l'œil. La balle dans leurs lunettes. Ils ne l'ont pas tué. Ils l'ont gardé, ils l'ont formé, ils lui ont donné un travail.</p>	<p>encontrar a su madre. La buscó durante años, sin encontrarla. Entonces se puso a reírse sin motivo. Sin causa, sin sentido, se convirtió en francotirador. Coleccionaba fotos. Nihad Harmanni. Una verdadera reputación de artista. Le oímos cantar. Máquina de matar. Luego ocurrió la invasión del país por el ejército extranjero. Llegaron hasta el Norte. Una mañana, lo capturaron. Había matado a siete de sus tiradores. Les había apuntado a los ojos. La bala en sus cuencas. No lo mataron. Lo conservaron, lo formaron, le dieron un trabajo.</p>
<p>SIMON. Quel travail ? CHAMSEDDINE. Dans une prison qu'ils venaient de construire, dans le Sud, à Kfar Rayat. Ils cherchaient un homme pour s'occuper des interrogatoires. SIMON. La torture ? CHAMSEDDINE. La tortue. SIMON. Il a donc travaillé avec Abou Tarek, mon père ? CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père. Il</p>	<p>SIMON: ¿Qué trabajo? CHAMSEDDINE: En una prisión que acababan de construir, en el Sur, en Kfar Rayat. Buscaban un hombre que se hiciera cargo de los interrogatorios. SIMON: ¿Un torturador? CHAMSEDDINE: Un torturador. SIMON: ¿Entonces trabajó para mi padre, Abou Tarek? CHAMSEDDINE: No, tu hermano no trabajó para tu</p>	<p>SIMON. Quel travail ? CHAMSEDDINE. Dans une prison qu'ils venaient de construire, dans le Sud, à Kfar Rayat. Ils cherchaient un homme pour s'occuper des interrogatoires. SIMON. Il a donc travaillé avec Abou Tarek, mon père ? CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek.</p>	<p>SIMON ¿Qué trabajo? CHAMSEDDINE En una prisión que acababan de construir, en el Sur, en Kfar Rayat. Buscaban a un hombre para ocuparse de los interrogatorios. SIMON ¿Trabajó con Abou Tarek, mi padre? CHAMSEDDINE No tu hermano no trabajó con tu padre. Tu hermano es tu padre. Cambió de nombre. Olvidó Nihad. Se convirtió en Abou Tarek. Buscaba a su madre, la encontró, pero no la</p>

	<p>a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane, il tombe. Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée para son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane? On dirait la voix des siècles anciens qui vient à toi. Mais non, Sarwane, non, c'est d'hier que date ma voix [...]</p>	<p>padre. Tu hermano era tu padre. Cambió su nombre. Se olvidó de Nihad, se volvió Abou Tarek. Buscó a su madre, la encontró pero no la reconoció. Ella buscó a su hijo, lo encontró pero no lo reconoció. El no la mató porque ella cantaba y él amaba su voz. El mundo dejó de girar. Sí, sí, lo oíste bien, el torturó a tu madre, sí, ella fue torturada por su hijo y el hijo violó a su madre. El hijo es el padre de su hermano y de su hermana. ¿Escuchas mi voz, Sarwane? Suena como la voz de los siglos pasados que tratan de hablar contigo. Pero no, Sarwane, no, la voz es de ayer.</p>	<p>Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane. Tu comprends bien : il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée para son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane? On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est aujourd'hui que date ma voix. [...]</p>	<p>reconoció. Ella buscaba a su hijo, lo encontró, pero no lo reconoció. Él no la mató porque ella cantaba y a él le gustaba su voz. El cielo cae Sarwane. Has entendido bien: él torturó a tu madre y tu madre, sí, fue torturada por su hijo y su hijo violó a su madre. El hijo es el padre de su hermano, de su hermana. ¿Oyes mi voz, Sarwane? Se diría la voz de lo siglos antiguos. Pero no, Sarwane, mi voz es de hoy. [...]</p>
<p><b>8</b></p>	<p><b><i>Nihad Harmanini, dit About Tarek, lors de son procès.</i></b></p> <p>NIHAD. Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués, je les ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté. Ceux que j'ai giflés et celles que j'ai violées avaient toujours un visage plus émouvant après la gifle et après</p>	<p><i>Nihad Harmani, es decir About Tarek, durante su proceso.</i></p> <p>NIHAD: No negaré nada de lo que se ha dicho sobre mí durante el juicio que ha durado todos estos años. La gente que dijo que la torturé, la torturé. Y aquellos de quién me acusan haber matado, los maté. Es más quiero agradecerles porque me permitieron tomar fotos hermosísimas. Aquellos que golpée y aquellas que violé siempre presentaban un rostro más conmovedor después del golpe o la violación. <b>En resumen,</b></p>	<p>NIHAD. Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté. Ceux que j'ai giflés et celles que j'ai violées avaient toujours un visage plus émouvant après la gifle et après le viol, qu'avant la gifle et qu'avant le viol. <b>Mais</b></p>	<p>NIHAD No discuto nada de lo que se ha dicho en mi proceso en el curso de estos años. Torturé a los que dijeron que torturé. Y maté a los que se me acusó de haber matado. Quiero darles, por cierto, las gracias, porque me han permitido realizar fotos de extraordinaria belleza. Los que golpée y las que violé tenían siempre un rostro más conmovedor después de los golpes y de la violación que antes de los golpes y la violación. <b>Pero lo</b></p>

le viol, qu'avant la gifle et qu'avant le viol. Mais l'essentiel, ce que je veux dire, c'est que le procès que vous m'avez fait fut ennuyeux, endormant, mortel. Pas assez de musique. Alors je vais vous chanter une chanson. Je dis ça parce qu'il faut sauver la dignité. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelait la femme qui chante. Hier elle est venue, face à moi, me parler de dignité. Sauver ce qui nous restait de dignité. J'ai réfléchi, et je me suis dit qu'elle n'avait pas tout à fait tort. Que ce procès était d'un ennui ! Sans rythme et sans aucun sens du spectacle. Le spectacle, moi, c'est ça ma dignité. Et depuis le début. Je suis né avec. On l'a trouvée, paraît-il, dans le seau où on m'a déposé après ma naissance. Les gens qui m'ont vu grandir m'ont toujours dit que cet objet était une trace de mes origines, de ma dignité en quelque sorte, puisque, d'après l'histoire, il m'a été donné par ma mère. Un petit nez rouge. Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. Cette grimace ne m'a jamais quitté. Laissez-moi la porter alors et vous chanter une

lo que quiero decir, es que este juicio ha sido aburrido, de hueva mortal. Nunca la música suficiente. Ahora les voy a cantar una canción. Digo eso porque hay que salvar la dignidad. No soy yo quién lo dijo primero, sino una mujer, aquella que llamábamos la mujer que canta. Ayer, ella vino, se puso frente a mí, me habló de dignidad. Salvar lo que nos queda de dignidad. Reflexioné, y me di cuenta que ella tenía razón. ¡Este juicio ha sido de lo más aburrido! Sin ritmo y sin ningún sentido del espectáculo. El espectáculo: es ahí donde está para mí la dignidad. Desde el inicio. Nací con él. Estaba ahí, en la cubeta donde me depositaron después de mi nacimiento. La gente que me vio crecer siempre me dijo que ese objeto era una huella de mis orígenes, un cierto tipo de dignidad, porque, según la historia, me fue dada por mi madre. Una pequeña nariz roja. Una pequeña nariz de payaso. ¿Qué es lo que quiere decir? Para mí, mi dignidad es un gesto dejado por aquella que me dio la vida. Ese gesto nunca me ha dejado. Déjeme ponérmela y cantarles una canción escrita por mí para salvar la dignidad de este enorme aburrimiento.

l'essentiel, ce que je veux dire, c'est que le procès que vous m'avez fait fut ennuyeux, endormant, mortel. Pas assez de musique. Alors je vais vous chanter une chanson. Je dis ça parce qu'il faut sauver la dignité. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelait la femme qui chante. Hier elle est venue, face à moi, me parler de dignité. Sauver ce qui nous restait de dignité. J'ai réfléchi, et je me suis dit qu'elle n'avait pas tout à fait tort. Que ce procès était d'un ennui ! Sans rythme et sans aucun sens du spectacle. Le spectacle, moi, c'est ça ma dignité. Et depuis le début. Je suis né avec. On l'a trouvée, paraît-il, dans le seau où on m'a déposé après ma naissance. Les gens qui m'ont vu grandir m'ont toujours dit que cet objet était une trace de mes origines, de ma dignité en quelque sorte, puisque, d'après l'histoire, il m'a été donné par ma mère. Un petit nez rouge. Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. Cette grimace ne m'a jamais quitté. Laissez-moi la porter alors et vous chanter une chanson de mon cru, pour sauver la dignité du terrifiant petit ennui.

esencial, lo que quiero decir, es que el proceso que me han hecho ha sido aburrido, soporífero, mortal. Le ha faltado música. Así que les voy a cantar una canción. Digo esto porque hay que salvar la dignidad. No soy yo quien lo dice, es una mujer, la que llamaban la mujer que canta. Vino ayer, ante mí, a hablarme de dignidad. Salvar lo que nos queda de dignidad. He reflexionado y me he dicho que no estaba del todo equivocada. ¡Que este proceso ha sido un completo aburrimiento! Sin ritmo y sin ningún sentido del espectáculo. El espectáculo, ahí está mi dignidad. Desde el principio. Yo nací con él. Lo encontraron, parece, en el caldero donde me pusieron al nacer. La gente que me vio crecer siempre me decía que ese objeto era una huella de mis orígenes, de mi dignidad en cierto modo, ya que, según la historia, me fue dado por mi madre. Una pequeña nariz roja. Una nariz de *clown*. ¿Qué es lo que quiere decir? Mi dignidad es una mueca dejada por la que me dio la vida. Esa mueca no me ha abandonado jamás. Déjame ponérmela y cantaros una canción de mi cosecha, para salvar la dignidad de este terrorífico aburrimiento.  
(*Se pone la nariz de clown. Canta.*)

<p>chanson de mon cru, pour sauver la dignité du terrifiant petit ennui.</p> <p><i>Il pose le nez de clown. Il chante.</i>  <i>Naval (15 ans) accouche de Nihad.</i>  <i>Naval (45 ans) accouche de Jeanne et Simon.</i>  <i>Naval (60 ans) reconnaît son fils.</i>  <b><i>Jeanne, Simon et Nihad sont tous trois ensemble.</i></b></p>	<p><i>Se pone la nariz de payaso. Canta.</i>  <i>Naval (15 años) da a luz a Nihad.</i>  <i>Naval (45 años) da a luz a Julia y Simón.</i>  <i>Naval (60 años) reconoce a su hijo.</i>  <i>Julia, Simón y Nihad están juntos.</i></p>	<p><i>Il pose le nez de clown. Il chante.</i>  <i>Naval (15 ans) accouche de Nihad.</i>  <i>Naval (45 ans) accouche de Jeanne et Simon.</i>  <i>Naval (60 ans) reconnaît son fils.</i>  <b><i>Jeanne, Simon et Nihad sont tous trois ensemble dans la même pièce.</i></b></p>	<p>NAWAL (15 años) pare a Nihad.  NAWAL (45 años) pare a JEANNE y SIMON  NAWAL (60 años) reconoce a su hijo.  JEANNE, SIMON y NIHAD están juntos los tres en el mismo espacio.</p>
---	---	---	--

## CONCLUSIONES

La elaboración del presente trabajo de tesis obedeció a la constatación de un vacío en los Estudios de Traducción, de propuestas metodológicas, procedimientos y/o herramientas para el traductor de drama que tuvieran en cuenta o siquiera mencionaran las dos orientaciones posibles de traducción del género y la noción de proyecto de traducción, es decir, la posibilidad de proponer diferentes equivalencias, enfoques y/o finalidades para el trasvase a partir de las necesidades y el contexto de los traductores. La mayoría de los discursos elaborados a este respecto parten de una sola y única concepción del texto dramático y de lo que consideran su “correcta” traducción, preservando un tono muy prescriptivo e incluso reaccionario del producto y del proceso, lo cual, en mi opinión limita mucho la creatividad tanto del traductor como de los traductólogos, pues no nos permite ni relacionarnos, ni ver, ni aceptar, que estamos dentro de un campo interdisciplinario en constante transformación lleno de potencialidades y posibilidades. Por esta razón, nuestro objetivo no fue proponer un “modelo” de proceso de traducción para el texto dramático, sino revisitar, recuperar y revelar la aplicación a nuestro campo de una serie de herramientas extraídas de otras disciplinas con fines emparentados con los nuestros.

De esta forma no imponemos ningún criterio, pero sí contribuimos a la creación tanto de traducciones, como de nuevas herramientas y estrategias traductoras más conscientes de las especificidades de los géneros de texto o discursos a trasvasar (como en nuestro caso, el tratamiento de los personajes) y de la variedad y validez del tipo de equivalencias esperadas o requeridas. Además, reconocemos, apoyamos y recalamos la necesidad de los Estudios de Traducción de valerse de discursos de otras disciplinas en la creación de herramientas y estrategias de trasvase, pues la traducción, como producto y campo de estudio, está marcada por la hibridación genérica y discursiva, cuestión que no debería verse como una limitante, sino como una ventaja y potencialidad de creación de conocimiento, tanto para la disciplina en sí, como para aquellos campos de estudio que pudieran abreviar de ella. En este sentido, valga un ejemplo para la Historia y otro para la Crítica Literaria. En cuanto a la Historia, el artículo de Gertrudis Payas, José Manuel Zavala y Mario Samaniego “Translation and interpretation on the Araucanian frontier (seventeenth-nineteenth c.): an interdisciplinary view” es modélico de la contribución de los Estudios de Traducción a la historiografía de sociedades bilingües como la de la frontera araucana en

Chile, con sustento adicional de las dinámicas de las dimensiones sociales, éticas y políticas de la medición oral y escrita practicadas. En cuanto a la Literatura y su quehacer crítico, mencionamos la tesis doctoral que Gabriela Villanueva Noriega presentó por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. En su trabajo la traducción es un punto de partida fundamental para entender la proyección, presencia e influjo que el barroco hispánico tuvo en el siglo XVII inglés.

Así pues, la serie de lecturas-escrituras y las herramientas para reconstruir a los personajes dramáticos dirigidas a proyectos de traducción como los que hemos ya descrito, se han propuesto simplemente como una de varias alternativas para el traductor de drama como literatura y no como la panacea en la materia. Nuestra intención ha sido la de adaptar al campo de la Traducción de drama los recursos metodológicos y conceptuales de los Estudios literarios, en específico los discursos sobre Literatura dramática y Teatro (propuesta de análisis del personaje de Anne Ubersfeld y modelo actancial), y el Análisis del Discurso (estereotipia y *ethos*). En este sentido, vemos a la propuesta como un sistema de luces que centran su foco en los aspectos más importantes que constituyen al personaje dramático en la escritura y la forma de tratarlos para que el traductor decida si los toma en cuenta y cómo, o no, al momento de emprender su proceso de traducción. De ahí que pensemos que el trabajo no sólo puede servir al traductor practicante, sino también al crítico de traducciones de drama y al traductólogo interesado en hacer estudios sobre la evolución e interpretación de los personajes, arquetipos y estereotipos en las traducciones de una época y/o de una cultura a otra, pues el tipo de lecturas-escrituras pre y post traducción que se plantean pueden ser aplicadas como un método de análisis de cotejo crítico y/o descriptivo no solamente traductológico. En esta perspectiva amplia y de intercambio disciplinar, a lo largo de la investigación me percaté de que, por ejemplo, la noción de *ethos* pudiera ser un punto de partida para la creación dramática y el estudio de los textos teatrales. Incluso considero que el *ethos* pudiera incidir en los visos más prácticos de la teatralidad, por ejemplo, en la construcción del personaje para directores y actores, enriqueciendo las puestas en escena.

Por otro lado, queremos subrayar que hemos hecho exacerbado hincapié en que el traductor no espere que este tipo de análisis (lecturas-escrituras y sus herramientas) de construcción del personaje en el texto fuente sea un instrumento infalible y cien por ciento objetivo que agotará al personaje y que por consiguiente hará que su reconstrucción en la traducción sea “perfecta”, pues las lecturas, y también las traducciones, como lecturas, tienen

fecha de caducidad, cambian con el tiempo, es decir, son históricas. Sólo pueden ser válidas y argumentadas. De ahí la necesidad de la retraducción<sup>204</sup>. Además, si tomamos en cuenta, como lo mencionó María Tymozcko<sup>205</sup> que el campo de la Traducción es postpositivista, tener una visión positivista del lenguaje donde el sentido, o para nosotros el texto dramático y el personaje, sea algo fijo e invariable no sólo de una cultura a otra, sino de una persona a otra, sería caer en una trampa, pues como ya lo desmitificó Derrida con el movimiento al que bautizó con el nombre de *différance*<sup>206</sup>: el signo, las lenguas, los textos están siempre en transformación en un sentido, tanto temporal, como espacial, carecen de “unidad semántica original”. Ésta es siempre diferente y “aplazada”. Así pues, el original sobrevive gracias a la mutación, al lector que coopera en la producción de su sentido.

Y entonces, las preguntas para el traductor serán el por qué y el para qué desarrollar trabajos como éste que muestren herramientas para la traducción que no nos garanticen una interpretación cien por ciento objetiva del texto. Para responderlas, diremos, en primer lugar, que hemos constatado que los traductores siguen sin asumirse y sin ser concebidos ni como agentes interculturales responsables de la reproducción, resignificación y/o recontextualización de la *doxa* de ambos polos (fuente y meta), que necesitan adoptar una ética que guíe sus decisiones; que tampoco somos tenidos por lectores-escritores profesionales, cuyo trabajo intelectual requiere de una formación específica, sustentada y auxiliada por el desarrollo de herramientas como la expuesta en esta tesis. Estrategias como las que propusimos pueden ayudar al traductor a tomar decisiones más conscientes y creativas basadas en la satisfacción de un trabajo intelectual y de investigación válido, honesto, satisfactorio y ético, pues su traducción estará sustentada por una lectura-escritura crítica, coherente, en sí misma y consigo misma, y en consecuencia ética, ya que asume su responsabilidad ante los discursos de los demás y ante el propio. Prueba de ello es la propuesta de análisis de la estereotipia aplicada al personaje a partir de enfoques como la sociocrítica y la imagología, en ambos polos, la cual lleva al traductor literario y de drama a descentrarse del propio sistema cultural, lingüístico, de valores y de la ideología imperante en su extremo, para llevar a cabo traducciones del texto

---

<sup>204</sup> Annie Brisset, “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l’historicité de la traduction”, en *Palimpsestes. Revue de traduction*, <https://palimpsestes.revues.org/1570>, consultado el 5 de octubre de 2016, *passim*.

<sup>205</sup> María Tymozcko, “Agency in literary translation”, Ciudad de México, El Colegio de México, 29 de septiembre de 2016.

<sup>206</sup> Jacques Derrida, “La différence”, conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968, en *Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 50-51.

dramático que intentan revelar, al *Otro*, es decir, el discurso del sujeto-escritor y el hecho cultural e histórico presentado bajo sus ojos, único e irrepetible, con miras a lograr el reconocimiento, la comprensión, el respeto y la aceptación de la otredad ajena y propia. Ahí también radica la pertinencia de nuestro estudio de caso, pues nos rehusamos a seguir aceptando que dramaturgias como la mouawadiana y en general cualquier poética o discurso con una dimensión argumentativa capaz de transformar vidas y formas de pensar sigan siendo rescritas en otras lenguas bajo la ceguera y mediocridad de la *backwork mentality* y el *guesswork* y sin el debido compromiso que implica su mensaje.

En segundo y último lugar, para recalcar que se necesita de una formación seria y del desarrollo de una competencia crítica, lectora y escritural para traducir, no sólo para revalorizar la profesión ante los diferentes campos, conseguir mejores condiciones de trabajo y la consignación de créditos merecidos, sino también para posicionar a la traducción en el imaginario colectivo como una modalidad particular de lectura y de escritura que la convierte en un género discursivo derivado con historia, derechos, responsabilidades, convenciones, cuestionamientos, metodología y profesionalización, como cualquier otro.

## BIBLIOGRAFÍA

AMOSSY, Ruth *et. al.*, “Introduction. La notion de ethos réthorique à l’analyse du discours”, en *Image de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

-----, “La “La lettre d’amour du réel au fictionnel”  
[https://humanities.tau.ac.il/adarr/images/L\\_La\\_lettre\\_damour\\_du\\_r%C3%A9el\\_au\\_fictionnel\\_L.pdf](https://humanities.tau.ac.il/adarr/images/L_La_lettre_damour_du_r%C3%A9el_au_fictionnel_L.pdf), consultado el 6 de diciembre de 2015.

----- y Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007.

----- y Anne Herschberg Pierrot, trad. y adap. Lelia Gándara, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

-----, “Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires”, <https://aad.revues.org/200#ftn2>, consultado el 6 de septiembre de 2016.

DE ALMEIDA Prado Decio, “A personagem no Teatro”, en *A personagem de ficção*, Sao Paulo, Perspectiva, 1979.

BABELI, “Même les tueurs ont une mère”, <http://www.babelio.com/livres/Mency-Meme-les-tueurs-ont-une-mere/45567#critiques>, consultado el 3 de agosto de 2016.

BASSNETT, Susan, “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4 (1991), <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf> consultado el 3 de marzo de 2014.

-----, “Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre”, en *Constructing cultures. Essays on literary translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BRISSET, Annie, “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l’historicité de la traduction”, en *Palimpsestes. Revue de traduction*, <https://palimpsestes.revues.org/1570>, consultado el 5 de octubre de 2016.

CASAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón, *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel, 2012.

CHABANI, Ali, “La verité en héritage du silence”, <http://la-plume-francophone.com/2007/03/06/wajdi-mouawad-incendies/>, consultado el 20 de agosto de 2016.

CHATMAN, Seymour, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.

CHE SUH, Joseph, “Compounding issues on the translation of drama/theatre texts”, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 47 (2002), pp. 51-52. <http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n1/007991ar.pdf>, consultado el 13 de marzo de 2014.

DERRIDA, Jacques, “La différance”, conférence prononcée à la Société française de philosophie, le 27 janvier 1968, en *Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 41-66.

DI, Jin, *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity*, Manchester, St. Jerome, 2003.

DUFAYS, Jean-Louis, “Le stéréotype un concept clé pour lire, penser et enseigner la littérature”, p. 6, (en línea) <http://dial.uclouvain.be/pr/boreal/en/object/boreal%3A139031/datastreams> consultado el 2 de septiembre.

ELAM, Keir, *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen, 1980.

ELWA, Maha, “L’ethos oratoire ou la construction d’une identité discursive (analyse de quelques pasajes de la *Seconde surprise de l’amour* de Marivaux)”, [http://www.academia.edu/12460692/Lethos\\_oratoire\\_ou\\_la\\_construction\\_dune\\_identit%C3%A9\\_discursive](http://www.academia.edu/12460692/Lethos_oratoire_ou_la_construction_dune_identit%C3%A9_discursive), consultado el 3 de septiembre de 2016.

FERNÁNDEZ Fuertes, Raquel y Eva Samaniego Fernández, “La variación lingüística en los Estudios de Traducción”, *Epos*, 2002, núm. 18, pp. 325-342.

GERENA Meléndez, Alicia, entrevista a Eladio de Pablo, 27 de mayo de 2015.

-----, entrevista a Humberto Pérez Mortera, 15 de mayo de 2015.

GONZÁLEZ Pérez, Aurelio, “Espacio y construcción dramática de *La entretenida* de Cervantes”, *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 20-24 de julio de 1999, Christoph Strosetzki, coord., 2001, pp. 635-641, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_063.pdf), consultado el 12 de enero de 2017.

GRESVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, André Goose, ed., Paris-Louvain la Neuve, Duculot, 1993.

GRINGAS, Chantale, “Wajdi Mouawad ou le théâtre-odysée”, *Québec-français*, 2007, núm 146, pp. 42-46.

GRUTMAN, Rainer, “Traduire l’hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles”, en *Autour d’Olive Senior: bétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l’Université d’Angers, 2012.

-----, “Incendies de Wajdi Mouawad: Les méandres de la mémoire”, [http://www.academia.edu/704367/Incendies\\_de\\_Wajdi\\_Mouawad\\_les\\_m%C3%A9andres\\_de\\_la\\_m%C3%A9moire](http://www.academia.edu/704367/Incendies_de_Wajdi_Mouawad_les_m%C3%A9andres_de_la_m%C3%A9moire), consultado el 5 de septiembre de 2016.

HATIM, B. e I Mason, *Teoría de la traducción*, Barcelona, Ariel, 1995.

-----, *The translator as communicator*, London & New York, Routledge, 1997.

HERMANS, Theo, “Translation studies and a new paradigm”, en Theo Hermans ed., *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, London-Sydney, Croom Helm Ltd., 1985.

HOUSE Juliane, *Translation quality assessment*, London & New York, Routledge, 2015.

HUSSEIN, M.M.L, *Carrefour rhizomatiques de l’écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Le Sang de Promesses et Seuls*, tesis doctoral, Canada, University of Alberta, 2014.

IZQUIERDO Brichs, Ferran, “Estados Unidos e Israel de la alianza a la simbiosis”, <http://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/download/28343/28177>, consultado el 18 de septiembre de 2016.

LADOUCEUR, Louise, “Normes, fonctions et traduction théâtrale”. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 40 (1995) <http://www.erudit.org/revue/meta/1995/v40/n1/003371ar.pdf>, consultado el 30 de marzo de 2015.

LEFEVERE, André, “Translation: changing the code: Soyinka’s ironic aetiology”, en *The languages of theatre. Problems in the translation and transposition of drama*, Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt, Pergamon Press, 1981.

-----, “Translating literature / translated literature: the stage of the art”, en *The languages of theatre. Problems in the translation and transposition of drama*, Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt, Pergamon Press, 1981.

LEGASPI Velázquez, Gabriela, *Libano del conflicto a la reconstrucción nacional (1975-1995)*, tesis, México, El Colegio de México, 2000.

LE GRAND Robert de la langue française (en ligne), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016, [http://iris.banq.qc.ca/alswww2.dll/APS\\_ZONES?fn=ViewNotice&q=0003606461](http://iris.banq.qc.ca/alswww2.dll/APS_ZONES?fn=ViewNotice&q=0003606461).

LEVY, Jiří, *The Art of Translation*, (trad.) Patrick Corness, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 2011.

L’HERAULT, Pierre, “Impitoyable consolation”, *Arts.Lettres. Sciences humaines*, 2004, núm.198, <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1058111/19062ac.pdf>,

consultado el 2 de mayo de 2015.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

-----, "L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours" (version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'ethos", *Pratiques*, 2002, nùm. 113-114), <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>, consultado el 30 de agosto de 2016.

-----, "L'ethos: un articulateur", <https://contextes.revues.org/5772>, consultado el 2 de septiembre de 2016.

-----, "Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire", <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, consultado el 2 de septiembre de 2016.

MOSS, Jane, "The drama of survival: staging posttraumatic memory in plays by Lebanese-Québécois dramatist", *Theater Reserch in Canada. Recherches Théâtrales au Canada*, 22, 2001, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/7032/8091>, consultado el 25 de mayo del 2015.

MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal-Arles, Lémac / Actes Sud-Papiers, 2003.

-----, *Incendies*, postface Charlotte Farcet, Montréal, Leméac, 2009.

-----, *Incendies*, Montréal-Arles, Lémac / Actes Sud-Papiers, 2010.

-----, *Incendios*, trad. Eladio de Pablo, Oviedo, KRK ediciones, 2011.

-----, *Litoral. Incendios*, trads. Boris Shoemann y Humberto Pérez Mortera, México, Los textos de la Capilla, 2011 [la traducción de *Litoral* fue hecha por Shoemann e *Incendios* fue traducido por Pérez Mortera].

-----, "Conferencia magistral: teatro, memoria y resistencia", México D.F., MUAC UNAM, 19 de noviembre de 2014, *passim*.

-----, *Le sang de promesses: puzzle, racines et rhizomes*, Paris, Actes Sud, 2009.

"Wajdimouawad.fr", <http://www.wajdimouawad.fr/>, consultado el 20 de abril de 2015.

NIKOLAREA, Ekaterini, "Performability versus Readability: A historical Overview of Theoretical Polarization in Theater Translation". *Translation Journal*, 6, (2002) <http://www.bokorlang.com/journal/22theater.htm>, consultado el 30 de abril de 2015.

PAYÀS, Gertrudis, *et al.*, "Translation and interpretation on the Araucanian frontier (seventeenth-nineteenth c.): an interdisciplinary view",

<http://www.tandfonline.com/eprint/WVPeXCmP8hEd4rVTEBZT/full>, consultado el 31 de octubre de 2016.

PIAGET, Jean, *Lenguaje y pensamiento en el niño*, Buenos Aires, Guadalupe, 1972.

PLASSARD, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

RABANESS, Cholé, “L’enlèvement: une arme central dans la guerre du Liban (1975-1990)” (“El rapto: una arma central en la guerra del Líbano (1975-1990)”, <http://www.revue-emulations.net/archives/n12-violence/rabanes>, consultado el 16 de septiembre de 2016.

REGATTIN, Fabio, “Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique”, *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*, 2004, núm 36, pp. 156-171.

SANTOYO, Julio César, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1989, núm. 4, pp. 95-112.

SCIENCES PO, “La guerre civile du Liban”, en *Encyclopédie des violences de masse*, <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance>, consultado el 17 de septiembre de 2016.

SUCHET, Myriam, “Chapitre 3. Questions de traduction”, en *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2009.

TYMOZCKO, María, “Agency in literary translation”, Ciudad de México, El Colegio de México, 29 de septiembre de 2016.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.

-----, *Semiótica teatral*, (trad. y adap.) Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

VELTRUSKY, Jiří *El drama como literatura*, (trad.) Milena Grass, Buenos Aires, Galerna/IITCITL, 1990.

VILLANUEVA Noriega, Gabriela, *El barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*, tesis doctoral, México, El Colegio de México, 2015.