



ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE SEVILLA  
INTERPRETACIÓN TEXTUAL

Trabajo Fin de Estudios

Modalidad A2: teórico-práctico de carácter profesional.

Trabajo de escritura creativa

Curso 2018/2019

La extranjerización y la domesticación en el teatro: traducción, versión y adaptación

María del Carmen Pérez Montoya

Juan Manuel Covelo López

24/05/2019

Convocatoria de junio

## Contenido

1.	INTRODUCCIÓN.....	3
1.1.	<i>Objeto del trabajo</i> .....	3
1.2.	<i>Grado de innovación</i> .....	3
1.3.	<i>Metodología</i> .....	4
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	5
2.1.	<i>Géneros teatrales austríacos: las Volksstücke</i> .....	5
2.1.1.	<i>Felix Mitterer: exponente del teatro popular</i> .....	7
2.2.	<i>El panorama de la traducción de la LD</i> .....	12
2.3.	<i>Métodos de traducción. La extranjerización y la domesticación</i> .....	16
2.3.1.	<i>Estrategias de traducción extranjerizantes y domesticantes</i> .....	17
2.4.	<i>Técnicas dramatúrgicas</i> .....	20
2.5.	<i>La ficción sonora en España</i> .....	25
3.	CUERPO DEL TRABAJO.....	27
3.1.	<i>Contexto histórico</i> .....	27
3.2.	<i>Traducción</i> .....	28
3.2.1.	<i>Análisis de la traducción extranjerizante</i> .....	28
3.3.	<i>Contextualización en la sociedad española de 1936</i> .....	36
3.4.	<i>Versión y adaptación</i> .....	36
3.4.1.	<i>Análisis de la versión domesticante</i> .....	36
3.4.2.	<i>Análisis de la adaptación a ficción sonora</i> .....	44
4.	CONCLUSIÓN .....	49
5.	BIBLIOGRAFÍA.....	51
5.1.	<i>Fuentes primarias</i> .....	51
5.2.	<i>Fuentes secundarias</i> .....	51

## **Siglas y acrónimos utilizados**

**CDN – Centro Dramático Nacional**

**CM – Cultura meta**

**CO – Cultura origen**

**LD – Literatura dramática**

**LM – Lengua meta**

**LO – Lengua origen**

**RN3 – Radio 3**

**RNE – Radio Nacional de España**

**RTVE – Radiotelevisión Española**

**TFE – Trabajo Fin de Estudios**

**TFG – Trabajo Fin de Grado**

**TM – Texto meta**

**TO – Texto origen**

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Objeto del trabajo

Este trabajo de investigación se inscribe en el ámbito de la traducción editorial –más concretamente en la literatura dramática– y se sustenta en los Estudios Descriptivos de Traducción en tanto consiste en un estudio descriptivo de la traducción de la obra dramática austríaca *Vomperloch*, de Felix Mitterer, publicada por primera vez en 2018 en Viena. En concreto, se analizan los métodos de traducción empleados partiendo primero de la traducción realizada al español de los dos primeros cuadros de la obra y, posteriormente, de la versión y la adaptación. La variedad empleada para la traducción es el español europeo, sin embargo, en la adaptación se emplea en varios personajes el dialecto andaluz; tomando como referencia el andaluz de los hermanos Quintero. Además, otro de los objetivos del trabajo es esclarecer las diferencias que existen entre: traducción, versión y adaptación. Para poder llevar a cabo la traducción, se ha tenido que investigar profundamente sobre el género y el contexto del texto origen (TO) y sobre algunas teorías traductológicas. Además, también se ha investigado ampliamente la sociedad española de 1936 para poder realizar tanto la versión como la adaptación.

### 1.2. Grado de innovación

En esta investigación proponemos la unión de dos disciplinas: la traducción y la dramaturgia. Existen estudios sobre la traducción teatral pero nunca desde el punto de vista de un traductor que a su vez es intérprete y, además, no se analizan y se ejemplifican los métodos de traducción. La investigación aplica los conocimientos de estas dos disciplinas de forma eminentemente práctica, realizando una traducción, posteriormente, una versión y, finalmente, una adaptación de la versión. Por último, se aplica el análisis sobre los diferentes métodos de traducción empleados, es decir, la domesticación o la extranjerización. Cabe destacar que la obra no ha sido previamente traducida al castellano ni, por el momento, a ningún otro idioma. La traducción, por tanto, es una traducción directa que se realiza del alemán austríaco al español europeo. Cabe destacar también que, *Vomperloch*, es una obra dialectal y en Alemania y Austria, el uso del dialecto en literatura está

mucho más extendido que en España, llegando al punto de que los propios dialectos tienen su forma de ser escritos. Esta investigación también centrará sus esfuerzos en abrirle un hueco al andaluz en la literatura y en el teatro.

### 1.3. Metodología

Para poder conseguir los objetivos que se indican en la memoria del trabajo (v. Memoria), es necesario seguir un conjunto de pasos que desglosamos y describimos a continuación:

En primer lugar, se selecciona y se localiza el corpus de investigación, es decir, la obra dramática *Vomperloch*.

En segundo lugar, se localiza, se lee y se sintetiza la bibliografía secundaria pertinente relacionada con el objeto de la investigación y que, por tanto, sustentará nuestro estudio desde el punto de vista tanto teórico como metodológico.

En tercer lugar, se leen detenidamente las fuentes primarias y, al mismo tiempo, se identifican los segmentos (Toury, 1995: 87); esto es, se detectan todos los retos traductológicos relacionados con las referencias culturales –por ejemplo, las expresiones idiomáticas (Ponce Márquez, 2011)– de la obra para, o bien, mantenerlos (extranjerización) o adaptarlos (domesticación).

En cuarto lugar, se localiza y se lee información acerca de la obra original y del contexto histórico pertinente.

En quinto lugar, se realiza la traducción extranjerizante y se extraen los segmentos más interesantes para analizar y comparar.

En sexto lugar, se localiza y se lee información acerca del contexto histórico elegido para situar la versión y, de esta manera, domesticar la traducción.

En séptimo lugar, se realiza la dramaturgia domesticante o versión y se extraen los segmentos más interesantes para analizar y comparar.

En octavo lugar, se localiza y se lee información acerca del teatro radiofónico con el objetivo de realizar la adaptación a este medio.

En noveno lugar, se realiza la adaptación y se extraen los segmentos más interesantes para analizar y comparar.

En décimo y último lugar, se extraen y se exponen las principales conclusiones alcanzadas a partir de los resultados obtenidos en el análisis comparativo.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Géneros teatrales austríacos: las *Volksstücke*

Originariamente las *Volksstücke* estaban destinadas a todo tipo de audiencias, sin importar su procedencia social o su educación. Son obras de teatro que surgieron durante el siglo XVIII en el sur de Alemania y Austria, sobre todo en la capital austríaca: Viena. A partir del siglo XIX, muchos teatros se especializaron en este género y comenzaron a buscar mejores actores, por lo que incrementaron los precios de las entradas y el público se redujo a las clases medias. Además, los personajes principales representaban a personas de esta clase social y los personajes de clase baja eran los que desarrollaban un papel cómico (Gerhard, 1997: 5-14).

El término *Volksstück* significa literalmente: *obra para el pueblo*. Como comenta C. Gerhard en su Tesis sobre Felix Mitterer (1997), la palabra *Volk* (pueblo, en español) ha sido durante muchos años asociada al proletariado y al nacionalsocialismo del Tercer Reich. Pero la definición más aceptada globalmente es la que considera que una *Volksstück* es una obra escrita por el pueblo en su dialecto local. Christine Gerhard recupera una definición de Gero von Wilpert (1989; citado en Gerhard, 1997: 6) que va más allá y añade a la definición anterior que estas piezas emplean una temática patriota, son fáciles de entender y contienen elementos que satisfacen a su público, como son: la música, la danza, los efectos especiales, la comedia y el sentimentalismo.

Las *Volksstücke* tradicionales pueden dividirse en dos categorías principales: *Zaubesstück* y *Lokalstück* (Gerhard, 1997: 6-7). Las primeras, provienen del teatro barroco y tratan sobre la magia. Su objetivo es entretener y contienen muchos de los elementos que Gero von Wilpert nombra. La segunda categoría, se centra sobre los problemas sociales y políticos de la época. Suele ambientarse en el medio rural, pero evita la crítica de la vida y la clase social rural. En todas las *Volksstücke* la

trama es simple y se sirve de personajes rurales estereotipados: el alcalde, el gendarme o el idiota. Para crear una atmósfera campestre agradable, se usa el humor y los tópicos con los que la audiencia se identifica fácilmente.

Hay muchos autores que consideran este género como *Trivalliteratur* (Gerhard, 1997: 7), es decir, obras que no tienen ningún interés artístico. Sin embargo, los críticos han situado a muchos autores dentro de este género y muchos de esos autores han demostrado que estas obras pueden ir más allá del mero entretenimiento si los elementos que las caracterizan se emplean de manera que muevan al espectador y le creen nuevas expectativas.

Durante el siglo XIX, algunos autores añadieron elementos trágicos, sátira y crítica social y consiguieron elevar a las *Volksstücke* a otro nivel. Esta crítica volvió a aparecer durante la República de Weimar (Gerhard, 1997: 8). Sin embargo, llegado el nacionalsocialismo se transformó en *Heimatkunst* y *Blut-und-Boden Literatur*, y su objetivo fue mover el sentimiento nacionalista y convencer al pueblo de los saludables valores de la vida rural. Terminada la Segunda Guerra Mundial, las *Volksstücke* reaparecieron formando dos corrientes: una más liviana y otra más crítica (Gerhard, 1997: 8). Las obras más críticas se asociaron a la izquierda política y durante la Guerra Fría, estas obras volvieron a decaer. En Austria, las tensiones entre el Bloque del Este y el Bloque Occidental (Austria se posicionó a favor de este último grupo) se saldaron, entre otras cosas, con un boicot hacia el teatro social porque podía ser entendido como un apoyo al Comunismo. Las *Volksstücke* comenzaron a centrarse en temas no políticos y más conservadores, volviendo de esta forma a los clichés y al humor tosco. Este tipo de teatro se denominó *Löwinger Theatre* (Gerhard, 1997: 8-9).

Ya a finales de los años 60 y principios de los 70, se produjo una reacción en contra de este tipo de teatro y las obras volvieron a reflejar el crecimiento social y la preocupación por la política. Nació así el *neuen kritischen Volksstück*. Sus autores modificaron los elementos tradicionales de las *Volksstücke* para criticar la sociedad y utilizaron el dialecto para demostrar las dificultades de comunicación debidas al sentimiento de desesperanza y la violencia. Las obras eran en muchas ocasiones violentas y desconcertantes (Gerhard, 1997: 9).

Los nuevos autores de este renovado género *neuen kritischen Volksstück* eligen cada uno un estilo diferente y enfoca la realidad de una manera distinta. El carácter de los personajes viene determinado, en muchas ocasiones, por el tema y por su empleo del lenguaje. No es necesaria tener ninguna formación específica para comprender lo que los personajes dicen o cómo las escenas están organizadas. El mundo cotidiano aparece como algo fácilmente reconocible. Los autores no pretenden llegar a los “*Bewohner des Elfenbeinturms*”, sino a un público que vive “*Hütten und im sozialen Wohnungsbau*” (Kormann, 1991: 106-109).

Herbert Herzmann (1994: 98) en su artículo *Das epische Theater und das Volksstück* para la revista *Modern Austrian Literature* de la Universidad de Dublín, estipula que desde finales del s. XIX, las *Volksstücke* del tipo realista-sociocrítico se antepusieron a las que basaban su historia en elementos fantásticos y que se desarrollaron a partir de las *Alt-Wiener Volkskomödie*. A su vez, estas comedias populares vienesas, sirvieron de puente entre el teatro barroco y el teatro épico de Brecht, que mucho tiene que ver con el teatro popular alemán. Son estas piezas sociales las que han llegado hasta nuestros días, de la mano de escritores como Felix Mitterer (Herzmann, 1994: 98), que a menudo utilizan elementos fantásticos de la tradición barroca dentro de su propia producción literaria.

Herbert Herzmann (1994: 102), además, relaciona estos elementos fantásticos barrocos, que muchos autores introducen en sus obras, con los cantantes que Brecht emplea para relatar los acontecimientos desde fuera de la propia escena, y que se alejan de los personajes y del escenario para dirigirse al público y comentar la situación.

#### 2.1.1. Felix Mitterer: exponente del teatro popular

Felix Mitterer es un dramaturgo austríaco nacido en 1948 en Achenkirch (Tirol). Es uno de los autores del llamado género *Volksstück*. Es un escritor que pretende mostrar la naturaleza de la existencia humana y en sus obras muestra personajes olvidados por la sociedad. Se crió en el idílico Tirol, pero su vida no fue idílica en absoluto. Hijo de una campesina, cuyo marido falleció durante la II

Guerra Mundial, y que tuvo varias relaciones puntuales con algunos hombres, uno de los cuales debió ser el padre de Felix Mitterer. Dio a su hijo a una amiga suya que no podía tener hijos, Juliane Mitterer y junto con su marido se convirtieron en los padres adoptivos de Mitterer. Su relación con su madre adoptiva no fue en absoluto satisfactoria durante su infancia y juventud y la lectura se convirtió en su vía de escape. No era un magnífico estudiante y cuando lo enviaron a Innsbruck para convertirse en profesor, decidió abandonarlo y dedicarse a la escritura. Comenzó escribiendo obras religiosas para la iglesia local y empezó a interesarse por la política social. Regresó a casa y se reconcilió con su madre adoptiva. Ya en 1977 dedicaba todo su tiempo a la escritura, escribiendo libros infantiles y películas para televisión, producidas por la ORF (Österreichischer Rundfunk). Fue en ese año cuando también escribió su primera *Volksstück*: *Kein Platz für Idioten*. Un año después se casó con su actual mujer con la que tiene una hija. Felix Mitterer ha vivido durante varios años en Irlanda (Gerhard, 1997: 1-5).

Las obras de Mitterer se consideran parte de la tradición de las *Volksstücke*. Sin embargo, en una entrevista concedida al periódico *Der Standard* (2018: en línea), cuando le preguntaron por esta clasificación, Mitterer, afirma que no solo escribe para una minoría intelectual, escribe para todo el mundo. Además, recuerda el enorme daño que los nazis hicieron empleando el término *Volk* y el *Volkstheater* (teatro popular) para mover a las masas (Der Standard, 2018: en línea). Entre sus obras, cabe destacar la ya mencionada *Kein Platz für Idioten* (1977), cuyo personaje principal es el “idiota del pueblo”; su obra *Stigma* (1982), en la que hace una severa crítica al catolicismo; *Kein Schöner Land* (1987), que plantea en tema de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial; *Abraham* (1993), cuyo argumento se centra en las dificultades vividas por un joven homosexual. Todas sus obras comparten una temática social cuyo objetivo es que el público pueda examinar y criticar los aspectos más crudos de su día a día (Gerhard, 1997: 4).

Mitterer ha recibido poco reconocimiento por parte de los académicos, al contrario que otros autores contemporáneos. Esto se debe a la simplicidad de sus obras y ese marcado carácter tradicional del Tirol que emplea en su escritura, contrario a las corrientes actuales (Gerhard, 1997: 11). A esto responde Mitterer: “[...] ich habe halt die Begabung, Dialoge für Schauspieler zu schreiben. Das

*weiss ich, weil die mir sagen, sie können das, was ich geschrieben habe, gut sprechen.*” (Der Standard, 2018: en línea). Además, en una entrevista que Ursula Hassel y Deirdre McMahon le hacen en 1988 en el University College Dublin y que se publicó en 1992 en la revista *Modern Austrian Literature*, Mitterer (1992: 34) afirma que escribe sobre el mundo que conoce, sobre todo acerca del mundo rural, pero que también conoce las ciudades. Los propios académicos encuadran su obra en las nuevas *Volksstücke*, en cuya temática se desarrolla una fuerte crítica social (Gerhard, 1997: 11). Sin embargo, él declara que cuando comenzó a escribir no conocía en absoluto este movimiento. De hecho, en la entrevista que Ursula Hassel y Deirdre McMahon le hacen (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 19), afirma que su camino no fue un camino académico, aunque sí reconoce que *Kein Platz für Idioten* sí pertenece al género de las *Volksstücke*. Considera que su camino es otro, a pesar de haber leído a Peter Handke y otros autores, no se considera un escritor académico que escribe para una clase burguesa. De hecho, recuerda no ir a los *Landestheater* porque no sentía que fuese parte de su mundo (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 20). Él escribe para todos, no solo para los intelectuales, e incluso utiliza el dialecto. Así es cómo recuerda Mitterer (Der Standard, 2018: en línea) la relación con el teatro durante su infancia: una actividad en la que se actuaba para todos, llegando los actores a hablar como hablaba el pueblo, con su propio dialecto. Mitterer no considera que su obra deba encuadrarse en ese género porque no comparte la diferenciación entre las obras para el pueblo y las obras para una clase burguesa: *“ich weiß auch gar nicht, was ein Volksstück ist. Ins Volkstheater gehen die Bladen hin, und ins Burgtheater die G'scheiten? Oder was?”* (Hirschmann, 1990; citado en Gerhard, 1997: 13). También en la entrevista concedida a Hassel y McMahon (1992: 21) da una definición de lo que es para él el teatro popular: *“Das Volk spielt für das Volk, das ist unzweifelwahl Volkstheater”*.

Sin embargo, es inevitable asociar sus obras a este género ya que cumplen muchas de sus características *“including dialect, stock characters, the expectation of a happy ending, humour, and occasionally, music”* (Gerhard, 1997: 24). A pesar de esto, es un autor que modifica los elementos tradicionales del género y emplea constantemente la crítica social.

*Bei mir gehen die Geschichten oft gar nicht gut aus – aber ich versuche, ein tröstliches Ende zu finden, damit das Publikum nicht völlig erschlagen rausgeht. Etwas finden, was es ein bisschen leichter macht. Im „Fall Jägerstetter“ wird der Wehrdienstverweigerer von den Nazis umgebracht, aber am Ende treffen er und seine Frau noch einmal zusammen, obwohl beide tot sind. (Der Standard, 2018: en línea)*

Además, no ha distanciado a la típica audiencia de estas obras, al contrario, es un autor que llega al pueblo, aunque no se considere un autor de *Volksstücke*:

*Es kommen die Intellektuellen, und es kommen auch die Arbeiter, die sonst kaum ins Theater gehen. Und das, glaube ich, ist Volkstheater, dass ich nicht nur für ein paar Intellektuelle schreibe, gar nicht bewusst, denn jeder schreibt so, wie er schreibt. [...] Das sind Stücke, die für viele Menschen geschrieben sind, und nicht nur für Intellektuelle. (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 21)*

Por otro lado, sus personajes están dotados de un realismo poco común en las obras que se cuadran sin ninguna duda en este género. Sus personajes se asimilan mucho a los habitantes del Tirol, poseen dificultades para expresar sus sentimientos y conservan los tabúes de su sociedad y su entorno (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 27). También sus personajes femeninos están poco emancipados de la figura masculina y esto también se debe al reflejo de la sociedad (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 26). Mitterer pretende hacer que el espectador se enfrente a esta sociedad y se reconozca en estos personajes, quizás así consigan dar un cambio en positivo (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 26-27).

En cuanto al uso del lenguaje, Mitterer siempre hace uso del dialecto. En Austria existen varios dialectos dependiendo de la zona. Los dialectos más fuertes se corresponden con la zona del Tirol y Salzburgo. Es por esto que Felix Mitterer ha tenido que llegar a adaptar una obra al alemán estándar (*Hochdeutsch*) para que en Viena el público no tuviera problemas para entenderla (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 38). El uso del dialecto es otra manera de acercar las obras al pueblo, además de dotar a sus personajes de mayor realismo. Otra característica de este lenguaje, según Mitterer (1992: 28) es que, al presentar una gran

complejidad para la comprensión, ha conseguido que los habitantes de esa región aprendan a desentrañar los sentimientos de los demás. Además de aportarle al personaje una mayor cercanía con el público, lo dota de una gran humanidad. Mitterer consigue transmitir todos estos elementos gracias a que es él mismo el que se encarga de realizar toda la labor documental y conoce y ve a las personas tal y como son (Mitterer, F., Hassel, U., & McMahon, D., 1992: 35).

En casi todas sus obras están muy presentes la religión y la crítica social y política. Sobre esta última se interesa especialmente McMahon en su pregunta sobre la presencia de la conciencia política en su obra (1992: 23-24), a lo que Mitterer responde afirmando que existe en él un interés por la política, pero que no es un autor político. Y plantea la siguiente dicotomía: “*was ist politisches Bewusstsein, und was ist Politik?*”. ¿Qué es conciencia política y qué es política? (traducción propia). Y añade lo siguiente:

*Ich bin kein Prediger, kein Moralist und kein Lehrer, aber ich glaub‘ schon, dass man mit Literatur etwas machen kann, dass es hin und wieder vorkommt, dass Menschen dadurch verändert werden.*

En Austria la religión forma parte de la vida cotidiana y, especialmente, la religión católica, ha sido así durante muchos años y sigue siéndolo hoy en día. Es un país muy religioso y a su vez muy tolerante, la religión se encuentra en muchos aspectos de la cultura austríaca y bávara, desde los mercadillos dedicados al Niño Jesús, hasta en las tradiciones más paganas como son las *Krampuslauf*, y no supone ningún obstáculo entre los ciudadanos, pues el respeto siempre impera. Cuando Ursula Hassel le pregunta a Felix Mitterer sobre el tratamiento de la religión en sus obras, Mitterer (1992: 29-30) también se pronuncia. Destaca que la Iglesia Católica siempre ha sido muy inteligente y ha sabido combinar las costumbres paganas y adaptarlas a sus creencias. Este aspecto despierta en él los recuerdos de su infancia, ya que se crió en un entorno católico, aunque no extremadamente conservador. Pero también recuerda que la Iglesia siempre se ha posicionado a favor de los vencedores y en el caso particular de Austria, hizo mucho daño creando una mentalidad antisemita en casi toda la población rural, incluso en lugares donde no había judíos.

Tanto las características del género de las *Volksstücke*, como Felix Mitterer, uno de sus grandes representantes, recuerdan y pueden equipararse a lo que en Andalucía conocemos como *Teatro Antropológico Andaluz*, con Salvador Távora como máximo e indiscutible exponente. El uso del dialecto, de las costumbres y la cultura de un pueblo determinado para contar historias y realizar crítica social lo podemos observar en ambos casos, con las diferencias que conlleva cada lugar.

## 2.2. El panorama de la traducción de la LD

La funcionalista Christiane Nord (1997: 80-84) afirma que para crear una traducción de calidad es necesario analizar y comparar factores como el emisor del texto original (TO) y del texto meta (TM), el perfil de los receptores potenciales de ambos textos, la intencionalidad de ambos textos, el medio en el que estos se publican, el lugar y el periodo histórico en los que se publican, el motivo por el que se publican y la función que ambos textos pretenden cumplir en la sociedad para la que se producen.

Alejandro L. Lapeña (2013: en línea) afirma en *La Linterna del Traductor* (revista multilingüe de Asetrad) que el nivel de investigación sobre la traducción de LD es muy reducido, a pesar de iniciarse en torno al 1960 en Europa. No es hasta los años 80 que se empiezan a publicar importantes estudios sobre este ámbito. Sin embargo, la escasa investigación sobre la traducción teatral no se corresponde con el gran corpus traducido a lengua española. De hecho, desde el siglo XVIII, el corpus traducido supera a la producción original en lengua española (Santoyo, 1995:13, citado en Lapeña, 2013: en línea). Julio César Santoyo (en Merino Álvarez, 1994: I-VIII) también menciona este tema en el prólogo de una de las investigaciones de Raquel Merino e indica la traducción dramática no ha despertado mucho el interés de este país, a pesar de la gran cantidad de reuniones científicas que se producen cada año sobre traducción en diversas ciudades de España.

Raquel Merino Álvarez también destaca todos los elementos que entran en juego en un proceso de creación teatral y considera al traductor como un elemento más. (1994: 16). La figura del traductor se limita a la transferencia interlingüística y el TM es equivalente al TO, pudiendo ser empleado para diversas funciones, al igual

que el TO (Merino Álvarez, 1994: 22-24). Santoyo define la traducción como “*el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática*” (Santoyo, 1989:97, citado en Merino Álvarez, 1994: 25).

Es posible que la falta de investigación pueda deberse a que muchos de estos textos traducidos quedan para uso exclusivo de la compañía y nunca se publican o el escaso interés de las editoriales hacia este género literario (Lafarga, 1998: 102, citado en Lapeña, 2013: en línea). Por suerte, hoy en día muchas editoriales están despertando de este letargo y otras muchas están naciendo con el objetivo de acercar las nuevas producciones teatrales a los lectores, como es el caso de Ediciones Antígona o Editorial Acto Primero. No obstante, en 2019 siguen faltando editoriales que publiquen traducciones teatrales contemporáneas. No es de extrañar esta situación si tenemos en cuenta esa opinión extendida de que el teatro es para ver representado encima de un escenario y no para leer.

Lapeña (2013: en línea) coincide con esta observación y menciona esa falsa creencia de que debe existir una traducción para leer y otra para representar:

*Así, desde una perspectiva literaria, se asume que el texto es algo primordial, autónomo y que nada tiene que ver con los elementos que rodean la representación teatral y, por lo tanto, es condenable cualquier desviación que se produzca en el texto; desde una perspectiva teatral, se considera el texto como un mero punto de partida, algo incompleto que solo será completado encima de un escenario en comunicación con el resto de elementos* (Ramos, 2012: 214, citado en Lapeña, 2013: en línea).

Aun así hoy en día se dan situaciones en las que la propia editorial publica un texto ya representado por una determinada compañía (Ramos, 2012: 214, citado en Lapeña, 2013: en línea). Además, quedan excluidos los textos dramáticos que nunca se han representado o las representaciones que no utilizan el texto, como pueden ser el teatro de improvisación o el teatro físico en su más pura concepción.

En este artículo (Lapeña, 2013: en línea), se mencionan varios criterios que diferencian una traducción cualquiera de una traducción teatral, a saber:

La oralidad: el objetivo último del texto es ser leído en voz alta. Por este motivo se puede considerar al texto teatral un texto “híbrido”. Aunque la propia oralidad del texto no es auténtica, ya que está estudiada.

La inmediatez: el público que presencia una obra de teatro no puede volver atrás como en la lectura si no ha comprendido algo. El teatro es algo fugaz, se produce en un momento determinado y no se repite nunca de la misma manera.

La multidimensionalidad: el texto teatral comprende al mismo tiempo estructuras verbales y no verbales que influyen sin lugar a dudas en el proceso traductológico.

Los agentes implicados: el espectador no solo necesitará luz y visión como el lector, sino que otros sentidos y agentes (actores, director, técnicos, etc.) son necesarios para poder llegar al público.

En el teatro todo funciona como una cadena de montaje y todos los profesionales implicados necesitan de otros para realizar su función. Así, los actores necesitan de un director, el director de un dramaturgo (que puede ser o no el propio autor dramático) y un equipo técnico, y cuando el texto está escrito en una lengua extranjera, se requieren las labores de un traductor. Pero no se puede traducir un texto teatral sin conocer el medio. “(...) *ya lo decía Larra en 1836, para traducir teatro hay que cumplir una serie de requisitos, entre ellos, conocerlo.*” (Lapeña: 2013, en línea).

Patrice Pavis recoge en su *Diccionario del Teatro* (2002) la figura del autor dramático y refuerza la visión planteada anteriormente de la importancia de cada una de las figuras inmersas en un proceso de creación artística:

*Por otra parte, el autor dramático no es más que el primer eslabón (esencial, sin embargo, en la medida en que el verbo es el sistema más preciso y estable) de una cadena de producción que lamina, pero enriquece también, el texto a través de la escenificación, la actuación del actor, la presentación escénica concreta y la recepción por parte del público.*

A su vez, también recoge una extensa entrada sobre el ámbito de la traducción en el teatro. En ella, Pavis (2002), reconoce lo laborioso de este tipo de intervención del

texto, teniendo en cuenta que el teatro es un acto en el que el actor profiere un texto en un lugar y en un tiempo determinados, y que el público lo recibe en ese mismo momento junto con una puesta en escena concreta. Por tanto, afirma Pavis, que para llevar a cabo el proceso de la traducción hay que atender tanto al “*teórico de la traducción y de la literatura*” como al director de escena o al actor y “*asegurar su mutua cooperación e integrar el acto de la traducción a la traslación, mucha más amplia, que la puesta en escena de un texto dramático supone*” (Pavis, 2002). También coincide con las observaciones de Lapeña (2013: en línea) y recalca que el texto traducido debe verse “*sitiado*” por las situaciones de enunciación, es decir, la oralidad del texto y su contexto cultural.

*La traducción no es una búsqueda de la equivalencia semántica entre dos textos, sino la apropiación que el texto de destino hace de un texto-fuente. Para describir este proceso de apropiación, debemos seguir las fases de su evolución desde el texto y su cultura-fuente hasta su recepción concreta por parte del público.*

(Pavis, 1990, citado en Pavis: 2002)

José Luis Alonso de Santos dedica unas páginas de *La escritura dramática* (1998: 340-342) al problema de la traducción y nos recuerda esa frase tan conocida por todos los traductores de: *Traduttore, traditore* (traductor, traidor). El mero hecho de traducir ya es considerado por muchos como una traición al TO. Pero nada más lejos de la realidad, puesto que si no hubiera sido por la labor de los traductores, nunca habríamos conocido a los grandes autores universales.

Alonso de Santos, además, ha vivido la experiencia de la traducción en sus propias carnes (y de la adaptación) y razona que existen dos factores clave para obtener un resultado óptimo en este campo: la calidad de la obra y el talento y la preparación del traductor. Un traductor (al que Alonso de Santos también considera escritor) aprovechará los recursos estéticos de la mejor manera, igual que hace el escritor y los trasladará a su lengua meta (LM). Lo más importante es la óptima comunicación con los espectadores de esta nueva lengua (Alonso de Santos: 1998: 341).

A modo de resumen, destacamos en este apartado el texto teatral como un “texto vivo”, que se debe analizar en profundidad teniendo en cuenta el contexto, el público y el ámbito escénico. En cuanto a la figura del traductor, nos acogeremos a

la teoría de Merino Álvarez y Julio César Santoyo para realizar la investigación, de manera que quede diferenciada de los procesos de adaptación y versión posteriores.

### 2.3. Métodos de traducción. La extranjerización y la domesticación

Primero y ante todo, definamos lo que es un *método de traducción*. Según la traductora y catedrática de Traductología de la Universidad Autónoma de Barcelona, Amparo Hurtado Albir (2011: 249-250), el *método traductor* es:

*[...] el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto.*

Es decir, es “*el proceso que sigue un traductor a la hora de afrontar una traducción como un todo, dependiendo de la función que vaya a cumplir en el sistema meta*” (Pérez Montoya, 2015: 19).

Ahora bien, muchas son las nomenclaturas utilizadas para designar los diferentes métodos de traducción. En una investigación que realizamos en 2015, nos decantamos por la terminología que propone Lawrence Venuti, un investigador estadounidense. Esta misma terminología es la que vamos a emplear en la investigación que nos ocupa. Lawrence Venuti (1998: 31) diferencia entre dos métodos de traducción: *domestication* y *foreignization* (traducidos al español como domesticación y extranjerización). En su publicación *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, clarifica que la domesticación es el proceso mediante el cual un texto se adapta a la cultura meta (CM) y deja de parecer una traducción para el lector. El inconveniente de este método es que desaparecen todas las referencias culturales del texto origen (TO). La extranjerización, por el contrario, mantiene los códigos culturales de la cultura origen (CO) sin dejar de ser una construcción estratégica y no una mera representación transparente de la esencia del TO (Venuti: 1995: 15).

Una traducción extranjerizante nunca debe ser una traducción plenamente literal (aunque, es obvio, que es una de las posibles estrategias de traducción) y, según Schleiermacher (citado en Venuti, 1995: 15-16), debe distinguirse la

traducción; la lectura debe sonar diferente y ser reconocible incluso el idioma original del texto. Para Venuti (1995: 19), la traducción extranjerizante provee al lector de una experiencia más enriquecedora culturalmente y facilita la actividad de la lectura.

Sin embargo, en cuanto a una pieza teatral se refiere, la domesticación puede ser igual de enriquecedora culturalmente ya que en la sociedad en la que vivimos los temas de actualidad son fácilmente extrapolables entre cualquier cultura occidental y, quizás, lleguen de manera más profunda al espectador. Más adelante observaremos los resultados de ambas prácticas sobre un mismo TO y podremos afirmar o desmentir esta teoría.

Para finalizar este apartado, se puede decir que la extranjerización mantiene en el texto unas características propias de la literatura del país de origen, mientras que la domesticación disminuye el carácter extranjero del TO.

- Domestication: “*an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bring the author back home*”.
- Foreignization: “*an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad*”.

(Venuti, 1995: 20)

### 2.3.1. Estrategias de traducción extranjerizantes y domesticantes

Son muchos los teóricos que han hablado de técnicas o estrategias de traducción a lo largo del tiempo. Hurtado Albir (2011: 268) define “técnica” como:

*(...) un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas:*

- 1) afectan al resultado de la traducción;*
- 2) se catalogan en comparación con el original;*
- 3) se refieren a microunidades textuales;*

4) *tienen un carácter discursivo y contextual;*

5) *son funcionales.*

En la investigación que realizamos en el año 2015, empleamos una clasificación combinada para poder llevar a cabo un análisis concreto. Para ello, estudiamos las estrategias de traducción de Franco Axeilá (2000: 85) que divide en *estrategias de conservación y estrategias de sustitución*. Seguidamente, aplicamos esta división a las estrategias de traducción de neologismos de Peter Newmark. Como en esta ocasión no nos interesan específicamente los escasos neologismos que podamos encontrar en el TO, nos regiremos por las estrategias de traducción propuestas por Franco Axeilá (2000: 84-94).

Estrategias de conservación:

- Adaptación ortográfica: el traductor tan solo realiza los cambios pertinentes en el término para adaptarlo al sistema de escritura de la LM.
- Adaptación terminológica: el traductor emplea términos ya acuñados con anterioridad.
- Glosa extratextual: el traductor combina una de las técnicas con una explicación del término fuera del texto.
- Glosa intratextual: al contrario de lo que sucede en la técnica anterior, el traductor incluye la explicación del término dentro del texto.
- Repetición: el traductor conserva lo máximo posible del término original; no elimina el carácter extranjero del mismo.
- Traducción lingüística: esta técnica transfiere toda la carga semántica del término original al término traducido.

(Pérez Montoya, 2015: 22-23)

Estrategias de sustitución:

- Adaptación ideológica: el traductor selecciona un término que no hiera la sensibilidad del lector debido a sus connotaciones ideológicas.
- Creación autónoma: el traductor añade información que no aparece en el TO.

- Compensación: el traductor omite información en una parte del texto, pero emplea la creación autónoma en otra.
- Desplazamiento: el traductor sitúa el término en el TM en otro lugar diferente al lugar que ocupa en el TO.
- Naturalización: el traductor emplea un término más conocido para los lectores del TM.
- Neutralización absoluta: el traductor elimina todo el carácter extranjero del término.
- Neutralización limitada: el traductor escoge un término parecido al original, pero más fácil de comprender para el público del TM por tratarse, normalmente, de un término internacionalmente conocido.
- Omisión: el traductor decide no traducir el término en cuestión.
- Sinonimia: el traductor emplea un término parecido al original con el único objetivo de evitar repeticiones; se trata, por tanto, de una cuestión estilística.

(Pérez Montoya, 2015: 22-23)

Para traducir las referencias culturales (también llamadas *culturemas*) tendremos en cuenta la clasificación realizada por Molina y Hurtado Albir en 2001:

- Adaptación: *“reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora”*.
- Ampliación lingüística: *“añadir elementos lingüísticos”*.
- Amplificación: *“introducir precisiones no formuladas en el texto original (informaciones, paráfrasis explicativas, etc.)”*.
- Calco: *“traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero”*.
- Compensación: *“introducir en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el texto original”*.
- Compresión lingüística: *“sintetizar elementos lingüísticos”*.
- Creación discursiva: *“establecer una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto”*.

- Descripción: *“reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función”*.
- Equivalente acuñado: *“utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua de llegada”*.
- Generalización: *“utilizar términos más generales o neutros”*.
- Modulación: *“realizar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original”*.
- Particularización: *“utilizar términos más precisos o concretos”*.
- Préstamo: *“integrar una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla; puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera)”*.
- Reducción (elisión): *“no formular elementos de información del texto original”*.
- Sustitución: *“cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa”*.
- Traducción literal: *“traducir palabra por palabra un sintagma o expresión”*.
- Transposición: *cambiar la categoría gramatical.*
- Variación: *“cambiar elementos lingüísticos (o paralingüísticos) que afectan a aspectos de la variación lingüística (tono, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.)”*.

(Olalla Soler y Hurtado Albir, 2013: 14)

#### 2.4. Técnicas dramatúrgicas

Es difícil establecer unos límites entre lo que es versión, adaptación o autoría. La mayoría de los teóricos teatrales no acaban de determinar qué diferencia a un término de otro y, en muchas ocasiones, se usan indistintamente. En nuestra investigación necesitamos esclarecer esta diferenciación para poder clasificar las tres escrituras creativas que se llevarán a cabo.

En este apartado, se han confrontado las aportaciones y los puntos de vista tanto de traductores como de dramaturgos. Así pues, recopilaremos la visión sobre este espinoso tema de los dramaturgos Alberto Conejero, que incluso plantea una propuesta terminológica, y Sanchís Sinisterra; y de los investigadores del mundo de la traducción, Braga Riera y, la ya mencionada, Hurtado Albir, que también plantean este debate en sus publicaciones. Pero antes de mencionar todas estas teorías, definamos los conceptos que Patrice Pavis incluye en su *Diccionario del Teatro* (2002):

- Adaptación: en una primera acepción, la adaptación consiste en la “*transposición o transformación de un texto o de un género en otro.*” La adaptación afecta levemente a los contenidos discursivos y modifica completamente la estructura discursiva. Como segunda acepción encontramos que “*designa también el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado*”. En este aspecto, se permiten cortes, cambios en el número de personajes, añadidos e incluso la modificación de la fábula si va a favor de la puesta en escena. Por último, la tercera acepción expone que “*el término adaptación es usado a menudo en el sentido de “traducción” o de traslación más o menos fiel, sin que siempre resulte fácil trazar la frontera entre ambas prácticas.*” Es decir, se considera adaptación también a todas aquellas “versiones” que varíen el contexto cultural del TO, adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la cultura meta (CM).
- Dramaturgia: Patrice Pavis considera este término como algo técnico, referido casi exclusivamente a las técnicas para escribir una obra de teatro y analizarla. También hace mención a la “dramaturgia épica” de Brecht, que le añade un carácter ideológico al término y que lo une con la puesta en escena, de tal manera que el concepto también puede referirse a la combinación del TO y los medios escénicos para crear una puesta en escena. Por último, aparece una acepción que es la que más nos interesa: la dramaturgia como actividad del “dramaturgo”. En este sentido, la dramaturgia consistiría “*en disponer los materiales textuales y escénicos, en*

*extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido*". Por lo tanto, en este contexto, la dramaturgia designaría el conjunto de "*opciones estéticas e ideológicas*" a partir de las cuales trabaja todo el conjunto de profesionales implicados en la puesta en escena. Estaríamos ante la combinación del texto y todos los elementos de significación de la escena.

- Versión escénica: coincide bastante con el término adaptación pues se trata, según Pavis, de una "*versión de una obra no dramática que ha sido adaptada o reescrita con vistas a una representación, o a una traducción inicialmente destinada a la lectura que ha sido modificada o reducida para su paso al escenario*".
- Actualización: "*operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad.*" En esta opción solamente varía el contexto histórico de la acción y no tiene por qué llevarse a cabo en todos los aspectos, puede, por ejemplo, solo aplicarse en el vestuario.

Como se puede observar, no queda del todo clara la distinción entre un término y otro y no todos los términos que se emplean diariamente en el ámbito teatral están recogidos. Hay muchas más variaciones que contemplan otros investigadores y que dependiendo del ámbito de trabajo difieren en su definición.

Lapeña (2013: en línea) cita a Enrique Llovet:

*«Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que adaptar, buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original.»*

En este caso, el concepto de adaptación difiere del que plantea Pavis anteriormente. Hurtado Albir (2001: 68) afirma que la funcionalidad es un elemento clave a tener en cuenta en el proceso de adaptación: para qué se escribió la obra (desde punto de

vista original del autor). No obstante, hay que tener cuidado con el término adaptación ya que muchos lo emplean como arma para encubrir un plagio o cualquier tipo de adaptaciones libres (Lapeña, 2013: en línea).

Los términos adaptación y versión también son mencionados en *Traducción, tradición y manipulación* desde el punto de vista de Raquel Merino Álvarez (1994: 25-26). En este caso, la palabra *versión* implica la intervención del TO a manos de un profesional del ámbito teatral. *Adaptación* lo emplea como un trasvase lingüístico en el que se modifican las referencias culturales, adecuando el TO a la CM. También usa este término para hacer mención a todo proceso de adaptación entre géneros diferentes.

Encontramos también el punto de vista de otro traductor, Jorge Braga Riera, en el primer volumen de los *Estudios de Traducción* (2011: 59-72). Coincide también con el desbarajuste de términos sin aclarar que existen para referirnos a la intervención de un texto. Distingue entre traducción, adaptación, versión e, incluso, adaptación libre. Menciona muchos otros como: reescritura, retraducción, manipulación, etc. Y habla de un concepto de traducción dramática que abarca el texto como ente literario y escénico. Sin embargo, también recalca que esta teoría entra en conflicto con el pensamiento de hoy en día de considerar “traducción” a la simple traducción literal del TO (Braga Riera, 2011: 63). En muchas ocasiones, comenta, la labor de traducción y adaptación la realizan dos personas diferentes, siendo el adaptador desconocedor de la lengua origen (LO). Muchas veces, el adaptador es un personaje conocido en la escena teatral y se usa el término adaptación como estrategia de márketing (Braga Riera, 2011: 65), otras veces, es el propio traductor que, por miedo a ser criticado, prefiere calificar su traducción de versión o adaptación para evitar conflictos (Dixon, 1991: 95, citado en Braga Riera, 2011: 65) y para evitar también el pensamiento de que la traducción es una mera traducción literal (Mateo, 2002: 55-56, citado en Braga Riera, 2011: 65).

Braga Riera también cita a Llovet para definir lo que sería una adaptación (o versión) como proceso de reescritura que incluye muchos de los factores mencionados anteriormente: transformar otro género, hacerla aceptable para la representación o ajustarla a las normas sociales de un país, época o público determinados (Llovet, 1998: 3, citado en Braga Riera, 2011: 65-66).

Desde el punto de vista de los dramaturgos, José Sanchís Sinisterra, en *La escena sin límites* (2002: 173), estipula una considerable diferencia entre *adaptación* y *dramaturgia*. El trabajo dramatúrgico se desarrolla desde “*una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena*” No busca facilitar la comprensión del texto, sino “*optar por un “sentido” del fenómeno teatral en su globalidad, y seguirlo*”. Por el contrario, califica la “adaptación” como lo que “*siempre se ha hecho*”: podar, limpiar y actualizar la obra, dejándola “lista para el consumo” y “*con el genuino sabor y la prestigiosa aureola de Lo Clásico*” (Sanchís Sinisterra, 2002: 173).

Muchas son las teorías sobre las posibles clasificaciones y el ámbito laboral influye mucho en la denominación, cada profesional lo acerca lo máximo posible a su trabajo y a su forma de entender el texto teatral. Por último, cabe destacar la opinión de Alberto Conejero al respecto, porque será la que tengamos en cuenta para realizar nuestra investigación, ya que es el primero en plantear claramente una propuesta para unificar el uso de estos términos:

1. *En caso de que la intervención sea superficial, de ajuste de duración, reparto, etc. donde el eje autoral caiga más cerca del clásico hablaremos de **adaptación**.*

2. *Cuando el eje autoral queda entre el clásico y el autor del presente, en esa encrucijada, en ese diálogo, hablaremos de **versión**. Las operaciones habituales son el añadido de intertextos, la supresión de pasajes, la incorporación, eliminación o “fundición” de personajes; la modificación del tiempo y espacio dramáticos, etc. El título no suele cambiar. Hablo, por ejemplo, de *La judía de Toledo en versión de Laila Ripoll* o *La dama boba en versión de Juan Mayorga*.*

3. *Cuando la escritura se apropia de esos materiales, aunque conserve trama, personajes, etc., pero la voz del autor del presente asimila y entrega la voz del autor del pasado como un sustrato generador, un genotexto-disparador, hablamos de **reescritura** o preferiblemente **autoría**. Hablo, por ejemplo, de *La máquina Hamlet de Müller*, *la Fedra de Bezerra*, *mi Rinconete y Cortadillo* o *la Medea de Anouilh* o *la de Dea Loher* Manhattan Medea.”*

(Alberto Conejero, 2018: en línea)

## 2.5. La ficción sonora en España

La ficción sonora o teatro radiofónico es un género que surgió en los años veinte y que fue muy bien recibida por los escritores (Pavis, 2002). Sin embargo, no cumplió sus expectativas, ya que pretendía ser algo más trascendental de lo que realmente fue. En España, cobró mucha importancia entre las décadas de los 60 y los 80 con las “radionovelas”, series formadas por varios episodios que se retransmitían a diario, destacan entre ellas *Simplemente María*, *Ama Rosa*, *Matilde*, *Perico y Periquín*, *Diego Valores o Sangre Negra*. Muchas de estas radionovelas o, también llamados, seriales radiofónicos se retransmitían en la Cadena SER hasta la llegada de su último serial *La saga de los porretas*.

Hoy en día, la radio se encuentra eclipsada por otros medios de comunicación como son la televisión e internet, no obstante, Radio Nacional de España (RNE) continúa en su propósito de revivir la ficción sonora y dedica todo un espacio a este género, normalmente en RN3 o a través de sus *podcasts*. Para ello cuenta con grandes actores del panorama nacional. El nueve de julio de 2018, durante el Festival de Almagro, se llevó a cabo en riguroso directo y con público desde el Corral de Comedias de Almagro, la adaptación sonora del clásico de Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, protagonizada por Verónica Forqué. Igualmente, El Centro Dramático Nacional (CDN) también cuenta con un proyecto destinado a la recuperación de la ficción sonora y que se diferencia del teatro radiofónico:

*Se denomina este género como ficción sonora para distinguirlo del teatro radiofónico que el público comúnmente asocia con las lecturas dramatizadas grabadas en directo con un narrador explicando la acción a los oyentes.*

(CDN: en línea)

La última novedad con respecto a la ficción sonora en España es el uso del sonido binaural, del que podemos disfrutar en las ficciones sonoras de RNE subidas a la plataforma virtual Playzcast (RTVE: en línea). Este sonido permite que, mediante el uso de auriculares, se genere una atmósfera en torno al oyente y este pueda deducir las distancias o las posiciones con respecto a su oído. El sonido se interpreta de una forma natural, como si la situación fuese real, convirtiendo así las ficciones sonoras en ficciones sonoras envolventes.

En otros países el teatro radiofónico ha supuesto un mercado muy importante, como es el caso de Gran Bretaña a través de la BBC, que produce una media de mil obras radiofónicas anuales (Pavis, 2002). Mucho antes, en EEUU, durante la década de los 30 también tuvieron gran relevancia las ficciones sonoras, pero destacaron las novelas relatadas por un solo locutor, como es el caso de la famosa adaptación *La Guerra de los mundos* que sembró el pánico en todo el país desde el Estudio Uno de la Columbia Broadcasting (CBS) en Nueva York (ABC, 2013: en línea). Era un joven Orson Welles el que comenzó la retransmisión de dicha adaptación, siendo presentados con anterioridad tanto él como el Mercury Theatre un 30 de octubre de 1938, víspera de una de las festividades más esperadas en EEUU: la noche de Halloween. Esta retransmisión marcó un hito en la historia de la radio y de la ficción sonora ya que muchas personas entraron en pánico pensando que aquello que contaba la radio era cierto (ABC, 2013: en línea). Sin duda, la ficción sonora ha tenido momentos gloriosos a lo largo de su historia y, aunque ha vivido otros más desfavorables, se encuentra ahora mismo en una nueva etapa y busca resurgir.

Existen varios factores que hacen del teatro radiofónico un género diferente (Pavis, 2002): el delicado tratamiento de la palabra, que la convierte en un ente idílico; el tratamiento de la ficción, que distingue al teatro radiofónico de los demás programas de radio; la producción en los estudios, un lugar en el que se “fabrican” los elementos necesarios para la puesta en pie del proyecto radiofónico: los sonidos de ambiente, el montaje de las voces, la sincronización, la música, etc.

Patrice Pavis (2002) distingue entre varias modalidades de obras radiofónicas:

- Retransmisión en directo desde el teatro: un comentarista describe los decorados y el movimiento escénico.
- Lectura dramatizada desde el estudio.
- Obra radiofónica dramatizada: con las voces y los conflictos de cada personaje. Naturalista.
- Obra radiofónica épica: dramatiza un personaje.
- Monólogo interior.
- Collage de voces, ruidos y música.
- Creación electrónica: de la voz humana y los sonidos.

En cuanto a la creación del personaje, Pavis (2002) establece que su voz debe ser única y reconocible y que la voz radiofónica debe ser inhabitual y no imitable. Y considera el *casting* un proceso fundamental de lo que es denominada “puesta en onda”. Respecto al espacio y el tiempo, afirma que son sugeridos a través de la voz, mediante cambios de intensidad vocal. Además, de los diferentes planos sonoros que sitúan la escena mediante el empleo de sonidos de estudio. La posición de los micrófonos, de los actores, los desplazamientos dentro del encuadre, el control de volumen, etc., son indispensables para situar al oyente y llevar a cabo la ficción sonora.

*En mayor grado que el resto, éste es el arte de la metonimia, de la convención, de la abstracción significativa. Incumbe al autor proporcionar al oyente las referencias indispensables para que el relato mantenga una cierta coherencia y para que el universo ficcional quede organizado sin que el oyente parezca forzar su memoria.*

(Pavis, 2002)

### 3. CUERPO DEL TRABAJO

#### 3.1. Contexto histórico

Friedrich Steinlechner (Mitterer, 2018: 77-80) fue el primer desertor que se instaló en el valle de Vomperloch. Antes de que lo reclutaran, ya buscaba con su padre un lugar donde refugiarse por los alrededores de Vomperloch. Fue reclutado el lunes, 22 de marzo de 1943 y llegó al batallón de adiestramiento el sábado, 27. Prácticamente un mes después, huyó. Se escondió temporalmente en varios lugares hasta que asentó un campamento entre la maleza y las rocas de difícil visión y difícil acceso. Poco a poco se fueron sumando desertores y aguantaron allí escondidos hasta 1945, con la ayuda de los habitantes de los alrededores que les suministraban víveres. Allí sobrevivían comiendo patatas congeladas, bebiendo agua de la nieve y utilizando fuego cuando la madera estaba lo suficientemente seca como para no dejar ver mucho humo. En invierno no salían, pues las pisadas en la nieve podían delatarlos y en verano no podían hacer fuegos pues la zona era algo

más transitada. Los familiares de los desertores también debían esconderse. El 3 de mayo de 1945 abandonaron Vomperloch para regresar todos a sus casas.

En Austria durante la anexión y en todo el territorio nazi la subversión estaba penada y se consideraba un delito político. Todo aquel que ayudase a cualquier desertor o persona en contra del régimen y de la lucha, también era juzgada por el mismo delito (deserteure.at, 2018: en línea). Una vez finalizada la guerra, los austríacos no veían con buenos ojos a todas estas personas y las rechazaban. No fue hasta 2009 que la Asamblea Nacional Austríaca votó a favor de limpiar la reputación de todos aquellos perseguidos por abandonar el ejército de Adolf Hitler. En 2014, se inaugura en Viena un monumento a los desertores, un paso básico para este país, que aún sigue viviendo los estragos de la anexión debido a la culpa compartida que ha conseguido que a día de hoy todos los horrores de la guerra y su simbología se hayan convertido en un tabú.

Vomperloch es un valle situado cerca del río Inn en la región austríaca del Tirol.

### 3.2. Traducción

#### 3.2.1. Análisis de la traducción extranjerizante

TO	TRADUCCIÓN <sup>1</sup>	MÉTODO	ESTRATEGIA
Franz, Bauernsohn (SS-Mann)	Franz, hijo de granjero (Hombre de las SS)	Extranjerizante	Repetición
Erich, Landarbeiter (Selbstverstümmeler)	Erich, campesino (Auto-mutilador)	Extranjerizante	Repetición
David, Priester	David, sacerdote	Extranjerizante	Repetición
Hans, Eisenbahner (Kommunist)	Hans, trabajador del ferrocarril (comunista)	Extranjerizante	Repetición
Martha, Jungbäuerin	Martha, joven granjera	Extranjerizante	Repetición
Jan, polnischer Zwangsarbeiter	Jan, trabajador forzado polaco	Extranjerizante	Repetición
Pollack. Fremdarbeiter.	Pollack. Un trabajador	Extranjerizante	Repetición

<sup>1</sup> Para leer la traducción completa, ver Anexos en la Memoria del TFE.

	inmigrante.		
Karli	Karli	Extranjerizante	Repetición
Bühne: Felsen und Bäume. Notdürftig ausgebaute Höhle in Felsen. Tarnnetz und Gebüsch davor.	Escenografía: rocas y árboles. Cueva construida provisionalmente en las rocas.	Extranjerizante	Traducción literal <sup>2</sup>
Oder: Getarnte Hütte aus Lattenwerk zwischen den Bäumen. Auch hier spielt die Handlung davor im Freien.	O bien: refugio de madera camuflado entre los árboles. Una vez más, la acción sucede delante, al aire libre.	Extranjerizante	Traducción literal
Sommer 1943/TAG	Verano, 1943 / DÍA	Extranjerizante	Traducción literal
(...) dreht sich wieder talwärts um.	(...) continúa hacia el valle.	Extranjerizante	Traducción literal
Er trägt schwarze SS-Uniform samt Mütze mit Totenkopf, aber eine normale dunkle Hose und Bergschuhe. Um den Hals an einem Band das Eiserne Kreuz I. Klasse.	Lleva un uniforme negro de las SS y un gorro, pero los pantalones y las botas de montaña son normales. Alrededor del cuello lleva la condecoración de 1ª clase de la Cruz de Hierro.	Extranjerizante	Adaptación terminológica
(...) sieht entsetzt den SS-Mann.	(...) mira horrorizado al hombre de las SS.	Extranjerizante	Traducción literal
Schütze Leimgruber Erich.	Soldado Leimgruber Erich.	Extranjerizante	Traducción literal
(...) hängt Mütze auf, zieht den SS-Rock aus (...)	(...) se pone su gorra, se quita el abrigo de las SS(...)	Extranjerizante	Traducción literal
(...) zwei Blechhäferl.	(...) dos tazas de hojalata.	Extranjerizante	Traducción literal
Willkommen im Vomperloch, Schütze Leimgruber Erich.	Bienvenido a Vomperloch, soldado Leimgruber Erich.	Extranjerizante	Traducción literal
Des EK Eins auch?	¿La EK I también?	Extranjerizante	Repetición
Und wenn's stürmt und schneit.	Y cuando llueve o nieva.	Extranjerizante	Traducción literal
Würscht.	Y salchichas.	Extranjerizante	Traducción literal
Bei dem Marterl. Im Wald, obern Hof.	En el humilladero. En el bosque, la	Extranjerizante	Traducción literal

<sup>2</sup> La traducción literal no implica en este caso la traducción palabra por palabra, sino la reproducción fiel del texto teniendo en cuenta las variaciones necesarias gramaticales y ortográficas de la lengua española.

	granja de arriba.		
Der isa uf Kreta, soll ich dir sagen.	Se supone que debo decirte que está en Creta.	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Alles besser wie die Ostfront.	En cualquier parte está mejor que el Frente Oriental.	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Von da drüben, von der andern Seiten. Weerberg.	De allí, del otro lado. Weerberg.	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Bei die Bauern im Mittelgebirge.	Vivía con los granjeros en las Tierras Altas de Alemania.	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Die Mutter a Stalldirn.	Trabajaba en un establo.	Extranjerizante	Glosa extratextual
(...) abghaut nach Bayern, zur Österreichischen Legion. Ich war a begeisterter Nazi, weißt. Und mein Vater bei der Vaterländischen Front, der schwarze Kerzlschlucker.	(...) me marché a Baviera, a la Legión Austríaca. Yo era un Nazi con mucho entusiasmo, ya sabes. Y mi padre en el Frente de la Patria, un judas.	Extranjerizante	Adaptación terminológica y traducción lingüística
Die Gestapo hat mich im Krankenhaus ausm Bett gholt.	La Gestapo me sacó de la cama del hospital.	Extranjerizante	Repetición
Tageland im Wald versteckt.	Pasé varios días escondido en el bosque.	Extranjerizante	Traducción literal
(...) der a Nazi is (...)	(...) sobre todo si es Nazi (...)	Extranjerizante	Repetición
In Wien, hat mir der Spezialist erzählt (...)	En Viena, me dijo el especialista (...)	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Zuerst gfoltert in der Rossauer Kasern, im Lachkabinett, wie sie des nennen, und dann 48 von ihnen aufgehängt.	Primero, los torturaron en Rossauer Kasern, el gabinete de la risa, como ellos lo llaman, y después, colgaron a 48 de ellos.	Extranjerizante	Repetición y traducción literal
In an Dorf bei Kiew hat er alle Dorfbewohner zammtreiben lassen, eh meistens alte	En un pueblo cerca de Kiev, había reunido a todos los habitantes, en su mayoría viejas,	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica

Mandeln, Weiber und Kinder, weil die jungen Burschen warn bei die Partisanen.	mujeres y niños, porque los muchachos estaban con los partisanos.		
Mir hat die Uniform so gut gefallen, die schwarze, weißt. Da hab ich mir a eigenes Büchl kauft, mit alle Uniformen drin. Die SS-Uniform, mit der Reithosen und die gwichsten Stiefel, an der Mützen der Totenkopf, die hat mir am besten gefallen. Sowas von schneidig. Da hat a jeder an Riesenrespekt. – Leibstandarte Adolf Hitler.	Me quedaba muy bien el uniforme, ¿sabes? El negro. Así que compré mi propio macuto, con todos los uniformes dentro. El uniforme de las SS, con lo pantalones de montar y las botas enceradas, con el Totenkopf, eso fue lo que más me gustó. Algo de elegancia. Todos imponen un gran respeto. ¡El de la 1ª división de la SS, la Leibstandarte Adolf Hitler!	Extranjerizante	Traducción literal, repetición y adaptación terminológica
Eigentlich bist ja doch a Nazi, oder?	Realmente eres nazi, ¿verdad?	Extranjerizante	Traducción literal
Bald a Jahr. August 42.	Pronto hará un año. Agosto del 42.	Extranjerizante	Traducción literal
<i>(Ahmt Hitler nach:)</i> „Volksgenossen! Heute Europa, morgen die ganze Welt!“	<i>(Imitando a Hitler)</i> “¡Compatriotas del pueblo alemán: hoy Europa, mañana el mundo!”	Extranjerizante	Traducción literal
Weil Anfang November geht die Sonn weg und kommt erst Ende Februar wieder.	A principios de noviembre se fue el sol y no volvió hasta finales de febrero.	Extranjerizante	Traducción literal
Und kommst nit aus, wegen dem Schnee. Ins Tal kannst auch nit, die Spuren verraten dich.	Y no puedes salir por la nieve. Ni siquiera por el valle. Las pisadas te traicionan...	Extranjerizante	Traducción literal
Reimmichl-Kalender 1928.	El calendario de Reimmichl de 1928.		Repetición
Christliche Ermahnung von meinem Vater. – Na, hab ich eh immer	Me recuerda al cristianismo devoto de mi padre. De todos modos,	Extranjerizante	Traducción literal

gern glesen. Obwohl der Kalender von an Pfaffen gschrieben is.	siempre me ha gustado leer. Aunque el calendario esté escrito por sacerdotes.		
Die zehn biblischen Plagen kann ich leider nit verhängen, übers Deutsche Reich.	Desgraciadamente no puedo enviar las diez plagas bíblicas al Reich alemán.	Extranjerizante	Repetición
Ich schwöre bei Gott diesen heiligen Eid, dass ich dem Führer des Deutschen Reiches und Volkes Adolf Hitler, dem Obersten Befehlshaber der Wehrmacht, unbedingten Gehorsam leisten und als tapferer Soldat bereit sein will, jederzeit für diesen Eid mein Leben einzusetzen.	Juro por Dios este sagrado juramento, que yo debo obediencia incondicional al líder del Imperio y pueblo alemán, Adolf Hitler, comandante supremo de la Wehrmacht, y que como un valiente soldado, estaré preparado en cada momento para defender este juramento con mi vida.	Extranjerizante	Traducción ya acuñada previamente
(...) im SS-Zuchthaus (...)	(...) la penitenciaría de las SS (...)	Extranjerizante	Traducción literal
Gebirgsjägerregiment 137.	Regimiento de Cazadores de Montaña 137.	Extranjerizante	Adaptación terminológica
Das Übliche. Die Zeugen Jehovas haben sie noch viel schlechter behandelt.	Lo típico. A los Testigos de Jehová los trataron mucho peor.	Extranjerizante	Traducción literal
In Norwegen. Ich bin nach Schweden geflothen.	En Noruega. Hui a Suecia.	Extranjerizante	Traducción literal
Die Gestapo.	La Gestapo.	Extranjerizante	Repetición
Aus Thaur.	De Thaur.	Extranjerizante	Traducción literal
Und da fahrst du von Schweden nach Tirol? Du kannst dich ja auch in Norwegen stellen.	¿Y has viajado desde Suecia hasta el Tirol? Podrías haberte entregado en Noruega.	Extranjerizante	Traducción literal y adaptación terminológica
Die kretischen Partisanen machen	Los partisanos cretenses están	Extranjerizante	Adaptación terminológica

Probleme.	causando problemas.		
Eisenbahner aus Wörgl.	Ferrovionario de Wörgl.	Extranjerizante	Traducción literal
Ich hab im Osten mit andern die Juden wie Viecher... zammtrieben...	En el este reclutaba judíos como si fueran ganado...	Extranjerizante	Traducción literal
(...) sechs russische Kriegsgefangene (...)	(...) seis prisioneros de guerra rusos (...)	Extranjerizante	Traducción literal
Ich wollt überlaufen, zur Roten Armee.	Quería desertar... al Ejército Rojo...	Extranjerizante	Adaptación terminológica
Da waren gesprengte polnische Bunker.	Había búnkeres polacos reventados.	Extranjerizante	Traducción literal
Was ihr immer mit die Juden und die Bolschewiken habts. Die muss man umbringen.	Lo que hay que hacer siempre con los judíos y los bolcheviques es matarlos.	Extranjerizante	Traducción literal
Ghörn sowieso zamm. Die Bolschewikenführer sind alles Juden. Und wenn sie keine Bolschewiken sind, regieren sie die Welt mit ihren Dollars. Kapitalistenschweine, Plutokraten.	Son lo mismo. Los bolcheviques son todos judíos. Y cuando no son bolcheviques, gobiernan el mundo con sus dólares. Cerdos capitalistas, plutócratas.	Extranjerizante	Traducción literal
Wieso bist'n du nit an der Front und schießt die jüdischen Bolschewiken zamm?	¿Qué haces que no estás en el frente disparando a los bolcheviques judíos?	Extranjerizante	Traducción literal
Oder stimmt des nit, dass die Wehrmacht schon längst aufm Rückzug is? FRANZ: Zu viele sind's!	¿O no es verdad que la Wehrmacht hace ya un tiempo que comenzó la retirada? Franz.- ¡Son demasiados!	Extranjerizante	Repetición
(...) die deutsche Uniform (...)	(...) el uniforme alemán (...)	Extranjerizante	Traducción literal
Kennst du Juden, Franz?	¿Conoces algún judío, Franz?	Extranjerizante	Traducción literal
Schuster in Hall.	Era zapatero en Hall.	Extranjerizante	Traducción literal
Des war a Tiroler! Hat die Berg kennt wie seinen	¡Era tirolés! Conocía la montaña como la palma de su		Traducción literal

Hosensack!	mano.		
„Dekret des Rates der Volkskommissare vom 27. Juli 1918.“ – Wohl gemerkt, Ssler! Der Erlass gilt heut immer noch. – (Liest weiter:) „Die zaristische Regierung lenkte stets den gegen sie gerichteten Hass des Volkes auf die Juden ab; all das Elend komme von den Juden.“	“Decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo del 27 de julio de 1918”. ¡Atento, SS! ¡1918! El decreto sigue vigente. ( <i>Sigue leyendo</i> ) “El gobierno zarista siempre debió el odio de la gente hacia los judíos, toda la miseria venía de los judíos.”	Extranjerizante	Traducción ya acuñada previamente
„In der Sowjetrepublik, wo das Prinzip der Selbstbestimmung der werktätigen Massen aller Nationen verkündet wurde, ist für nationale Unterdrückung kein Platz. Die jüdischen Bourgeois sind nicht als Juden, sondern als Bourgeois unsere Feinde. Der jüdische Arbeiter ist unser Bruder. Jedwede Verhetzung gegen irgendeine Nation ist unzulässig und schändlich.“	“En la República Soviética, donde se ha proclamado el principio de autodeterminación de las masas trabajadoras de todas las naciones, no hay espacio para la opresión nacional. La burguesía judía no es nuestro enemigo, lo son los judíos burgueses. El obrero judío es nuestro hermano. Cualquier incitación contra cualquier nación es inaceptable y vergonzosa”.	Extranjerizante	Traducción ya acuñada previamente
Ja, bin ich. Schon seit Februar 34. Weil die Sozi so knieweich waren. Und des sind sie noch immer. Im Februar 34 alle Anführer nach Brünn geflüchtet, die Arbeiter in Stich lassen; und jetzt hocken sie im sichern Schweden.	Sí, lo soy. Desde febrero del 34. Porque los socialistas eran todos unos gallinas. Y siempre lo han sido. En febrero del 34 todos los líderes huyeron a Brno, dejando a los trabajadores en la estacada. Ahora están bien	Extranjerizante	Traducción literal

	escondidos, a salvo en Suecia.		
„Hahnenschwanzler, Hahnenschwanzler, bist ein armer Tropf. Was der Hahn am Hintern hat, tragst du stolz am Kopf.“	„Hahnenschwänzler, Hahnenschwänzler bist ein armer Tropf. Was der Hahn am Hintern hat, trägst du stolz am Kopf.“	Extranjerizante	Repetición
12. Februar 34, Wörgl	12 de febrero de 1934, en Wörgl.	Extranjerizante	Traducción literal
Bei der austrofaschistischen Heimwehr war er damals, der SSler!	En ese momento él era un SS de las <i>Heimwehr</i> austrofascistas.	Extranjerizante	Repetición y adaptación terminológica
Vor allem, weil sich die Kirche in Rom viel zu lange mit Hitler arrangiert hat.	Sobre todo, porque la Iglesia de Roma ya lleva demasiado tiempo llegando a acuerdos con Hitler.	Extranjerizante	Traducción literal
Habt ihr vom Pfarrer Neururer aus Götzens gehört? Den haben sie in Buchenwald nackt an den Füßen aufgehängt. Er hat sich nicht gewehrt, hat auch nicht geschrien, sondern nur leise gebebet, solange er bei Bewusstsein war. Nach 34 Stunden war er tot. Am 30. Mai 1940.	¿No habéis oído lo del Padre Neururer de Götzens? Lo colgaron desnudo por los pies en Buchenwald. No se resistió, ni gritó, solamente rezó en voz baja mientras estuvo consciente. Tardó 34 horas en morir. El 30 de mayo de 1940.	Extranjerizante	Traducción literal
Und was soll des bringen?	¿Y qué consiguió con eso?	Extranjerizante	Traducción literal
Ich war in einem von die Moorlager, wo sie die Wehrmachtshäftlinge mit Zwangsarbeit und Hunger umbringen.	Yo estuve en Moorlage, donde llevan a los presos del ejército alemán a hacer trabajos forzados y los matan de hambre.	Extranjerizante	Traducción literal

### 3.3. Contextualización en la sociedad española de 1936

En España en 1936, en plena Guerra Civil, los desertores (Serrano, 2001: 34-35) se conocían con el nombre de “huidos” y no era lo mismo un “huido” que un “topo”. “Huido” era todo aquel que desertaba de la guerra y se escondía en los terrenos montañosos o cerca de las minas. No formaban guerrillas (“maquis”). Por otro lado, los “topos” eran los que se escondían en las casas. Los primeros lugares donde comenzaron a formarse grupos de huidos en la Península fueron algunos pueblos de Castilla y León limítrofes con Galicia: Ponferrada o Puebla de Sanabria. Además de muchas parroquias de algunos *concellos*. Otra de las grandes zonas de huidos fueron las zonas montañosas y mineras de la provincia de Huelva, como Riotinto (Serrano, 2001: 45-47).

Se ganaron el desprecio de ambos bandos, calificándolos incluso de “parásitos” y “cobardes” o antipatriotas” (El Mundo: 2006: en línea). En Huelva incluso se llegaron a lanzar octavillas pregonando el perdón de los desertores si no había delito de sangre a la vez que se publicaba un bando condenando a todos ellos por un delito de rebelión (Serrano, 2001: 41-42).

### 3.4. Versión y adaptación

#### 3.4.1. Análisis de la versión domesticante

Para llevar a cabo la domesticación de la obra hemos consultado diversas fuentes históricas para ambientarla en la Guerra Civil española. Así pues, en los siguientes pares de segmentos veremos qué elementos se han domesticado, comenzando por los propios nombres de los personajes y todas las referencias culturales:

TRADUCCIÓN (TO)	VERSIÓN <sup>3</sup>	MÉTODO	ESTRATEGIA
Franz, hijo de granjero (Hombre de las SS)	Paco, agricultor (miembro de la Falange)	Domesticación	Adaptación
Erich, campesino	Enrique, campesino	Domesticación	Adaptación

<sup>3</sup> Para leer la versión completa, ver Anexos en la Memoria del TFE.

(Auto-mutilador)	(auto-mutilador)		
David, sacerdote	David, capellán	Domesticación	Adaptación
Hans, trabajador del ferrocarril (comunista)	Juan, trabajador del ferrocarril (comunista)	Domesticación	Adaptación
Martha, joven granjera	Marta, joven agricultora	Domesticación	Adaptación
Jan, trabajador forzado polaco	Joan, trabajador esclavo catalán	Domesticación	Adaptación
Pollack. Un trabajador inmigrante.	Ayo. Un trabajador inmigrante.	Domesticación	Adaptación
Karli	Carlos	Domesticación	Adaptación
Escenografía: rocas y árboles. Cueva construida provisionalmente en las rocas.	Escenografía: rocas y algunos árboles. Cueva excavada en las rocas.	Domesticación	Reducción
O bien: refugio de madera camuflado entre los árboles. Una vez más, la acción sucede delante, al aire libre.	La acción sucede al aire libre.	Domesticación	Reducción
Verano, 1943 / DÍA	Verano, 1938 / DÍA	Domesticación	Adaptación
(...) continúa hacia el valle.	(...) continúa hacia las minas.	Domesticación	Adaptación
Lleva un uniforme negro de las SS y un gorro, pero los pantalones y las botas de montaña son normales. Alrededor del cuello lleva la condecoración de 1ª clase de la Cruz de Hierro.	Lleva un uniforme azul de la Falange y una boina roja, pero los pantalones y las botas de montaña son normales. Alrededor del cuello lleva la condecoración de la Laureada de San Fernando.	Domesticación	Adaptación
<i>(...) mira horrorizado al hombre de las SS.</i>	<i>(...) mira horrorizado al falangista.</i>	Domesticación	Adaptación
Soldado Leimgruber Erich.	Camarada Enrique	Domesticación	Adaptación
<i>(...) se pone su gorra, se quita el abrigo de las SS (...)</i>	<i>(...) se pone su boina, se quita el capote de la Falange (...)</i>	Domesticación	Adaptación
<i>(...) dos tazas de hojalata.</i>	<i>(...) dos jarrillos de lata.</i>	Domesticación	Adaptación

Bienvenido a Vomperloch, soldado Leimgruber Erich.	Bienvenido a Riotinto, camarada Enrique.	Domesticación	Adaptación
¿La EK I también?	¿La Laureada también?	Domesticación	Adaptación
Y cuando llueve o nieva.	Y cuando llueve.	Domesticación	Reducción
Y salchichas.	Y jamón.	Domesticación	Adaptación
En el humilladero. En el bosque, la granja de arriba.	En la ermita. A las afueras, cerca de los campos.	Domesticación	Adaptación
Se supone que debo decirte que está en Creta.	Se supone que debo decirte que está en Cataluña.	Domesticación	Adaptación
En cualquier parte está mejor que el Frente Oriental.	En cualquier parte está mejor que en el valle del Ebro.	Domesticación	Adaptación
De allí, del otro lado. Weerberg.	De por allí, de Almonte.	Domesticación	Adaptación
Vivía con los granjeros en las Tierras Altas de Alemania.	Vivía en un viñedo en La Mancha.	Domesticación	Adaptación
Trabajaba en un establo.	Era jornalera.	Domesticación	Particularización
(...) me marché a Baviera, a la Legión Austríaca. Yo era un Nazi con mucho entusiasmo, ya sabes. Y mi padre en el Frente de la Patria, un judas.	(...) me marché a Marruecos, al Ejército Marroquí. Era un nacional con mucho entusiasmo, ya sabes. Y mi padre en el bando republicano, un judas.	Domesticación	Adaptación
La Gestapo me sacó de la cama del hospital.	La BPS me sacó de la cama del hospital.	Domesticación	Adaptación
Pasé varios días escondido en el bosque.	Pasé varios días escondido.	Domesticación	Reducción
(...) sobre todo si es Nazi (...)	(...) sobre todo si es de la Falange (...)	Domesticación	Adaptación
En Viena, me dijo el especialista (...)	En Madrid, me dijo el especialista (...)	Domesticación	Adaptación
Primero, los torturaron en Rossauer Kasern, el	Primero, los torturaron en las checas, y después,	Domesticación	Adaptación y reducción

gabinete de la risa, como ellos lo llaman, y después, colgaron a 48 de ellos.	fusilaron a 48 de ellos.		
En un pueblo cerca de Kiev, había reunido a todos los habitantes, en su mayoría viejas, mujeres y niños, porque los muchachos estaban con los partisanos.	En un pueblo cerca de Badajoz, había reunido a todos los habitantes, en su mayoría viejas, mujeres y niños, porque a los muchachos ya los habían reclutado.	Domesticación	Adaptación
Me quedaba muy bien el uniforme, ¿sabes? El negro. Así que compré mi propio macuto, con todos los uniformes dentro. El uniforme de las SS, con lo pantalones de montar y las botas enceradas, con el Totenkopf, eso fue lo que más me gustó. Algo de elegancia. Todos imponen un gran respeto. ¡El de la 1ª división de la SS, la Leibstandarte Adolf Hitler!	Me quedaba muy bien el uniforme, ¿sabes? El azul. Así que compré mi propio petate, con todos los uniformes dentro. El uniforme de la Falange, con lo pantalones de montar y las botas enceradas, con el escudo con el yugo y las flechas, eso fue lo que más me gustó. Algo de elegancia. Todos imponen un gran respeto. ¡El de la Compañía de Honores!	Domesticación	Adaptación
Realmente eres nazi, ¿verdad?	Realmente eres fascista, ¿verdad?	Domesticación	Adaptación
Pronto hará un año. Agosto del 42.	Pronto hará un año. Agosto del 37.	Domesticación	Adaptación
<i>(Imitando a Hitler)</i> “¡Compatriotas del pueblo alemán: hoy Europa, mañana el mundo!”	<i>(Imitando a Franco)</i> “¡España: Una, Grande y Libre!”	Domesticación	Adaptación
A principios de noviembre se fue el sol y no volvió hasta finales de febrero.	Ese sol frío hasta febrero.	Domesticación	Modulación
Y no puedes salir por la nieve. Ni siquiera por el valle. Las pisadas te	Y no puedes salir por la niebla. Ni siquiera por las minas. No sabes si	Domesticación	Modulación

traicionan...	hay alguien...		
El calendario de Reimmichl de 1928.	El calendario del Corazón de Jesús de 1928.	Domesticación	Adaptación
Me recuerda al cristianismo devoto de mi padre. De todos modos, siempre me ha gustado leer. Aunque el calendario esté escrito por sacerdotes.	Me recuerda al cristianismo devoto de mi madre. Siempre me ha gustado leer.	Domesticación	Modulación
Desgraciadamente no puedo enviar las diez plagas bíblicas al Reich alemán.	Desgraciadamente no puedo enviar las diez plagas bíblicas a ambos bandos.	Domesticación	Adaptación y modulación
Juro por Dios este sagrado juramento, que yo debo obediencia incondicional al líder del Imperio y pueblo alemán, Adolf Hitler, comandante supremo de la Wehrmacht, y que como un valiente soldado, estaré preparado en cada momento para defender este juramento con mi vida.	Soldados: ¿Juráis por dios y prometéis a España, besando con unción su Bandera, respetar y obedecer siempre a vuestros Jefes, no abandonarles nunca y derramar, si es preciso, en defensa del honor e independencia de la Patria, y del orden dentro de ella, hasta la última gota de vuestra sangre? Sí, lo juramos. Si así lo hacéis, la Patria os lo agradecerá y premiará y, si no, mereceréis su desprecio y castigo, como indignos hijos de ella. ¡Viva España!	Domesticación	Adaptación
(...) la penitenciaría de las SS (...)	(...) la penitenciaría. (...)	Domesticación	Reducción
Regimiento de Cazadores de Montaña 137.	Batallón de Cazadores Tarifa nº5.	Domesticación	Adaptación
Lo típico. A los Testigos de Jehová los trataron mucho	Lo típico.	Domesticación	Reducción

peor.			
En Noruega. Hui a Suecia.	En Alicante. Hui a Mallorca.	Domesticación	Adaptación
La Gestapo.	La Guardia Nacional Republicana	Domesticación	Adaptación y modulación
De Tahir.	De Almuñécar.	Domesticación	Adaptación
¿Y has viajado desde Suecia hasta el Tirol? Podrías haberte entregado en Noruega.	¿Y has viajado desde Mallorca hasta aquí? Podrías haberte entregado en Alicante.	Domesticación	Adaptación
Los partisanos cretenses están causando problemas.	En Barcelona las Brigadas Internacionales se están retirando.	Domesticación	Adaptación y modulación
Ferrovionario de Wörgl.	Ferrovionario de Sevilla.	Domesticación	Adaptación
En el este reclutaba judíos como si fueran ganado...	En el este fusilábamos personas como si fuera el tiro al blanco...	Domesticación	Modulación
(...) seis prisioneros de guerra rusos (...)	(...) seis prisioneros de guerra del Ejército Nacional (...)	Domesticación	Adaptación
Quería desertar... al Ejército Rojo...	Quería desertar...	Domesticación	Reducción
Había búnkeres polacos reventados.	Había búnkeres reventados.	Domesticación	Reducción
Lo que hay que hacer siempre con los judíos y los bolcheviques es matarlos.	Lo que hay que hacer siempre con los rojos es matarlos.	Domesticación	Adaptación
Son lo mismo. Los bolcheviques son todos judíos. Y cuando no son bolcheviques, gobiernan el mundo con sus dólares. Cerdos capitalistas, plutócratas.	Republicanos, socialistas... es lo mismo. Comunistas de mierda, marxistas.	Domesticación	Adaptación y reducción
¿Qué haces que no estás en el frente disparando a los bolcheviques judíos?	¿Qué haces que no estás en el frente disparando a los rojos?	Domesticación	Adaptación

¿O no es verdad que la Wehrmacht hace ya un tiempo que comenzó la retirada? Franz.- ¡Son demasiados!	¿O no te gusta que las Brigadas Internacionales estén ya de retirada? Paco.- ¡Sobran!	Domesticación	Adaptación y modulación
(...) el uniforme alemán (...)	(...) el uniforme de la República (...)	Domesticación	Adaptación
¿Conoces algún judío, Franz?	¿Conoces algún comunista, Paco?	Domesticación	Adaptación
Era zapatero en Hall.	Era zapatero en un pueblo cercano.	Domesticación	Generalización
¡Era tirolés! Conocía la montaña como la palma de su mano.	¡Era de los Pirineos! Conocía la montaña como la palma de su mano.	Domesticación	Adaptación
“Decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo del 27 de julio de 1918”. ¡Atento, SS! ¡1918! El decreto sigue vigente. ( <i>Sigue leyendo</i> ) “El gobierno zarista siempre debió el odio de la gente hacia los judíos, toda la miseria venía de los judíos.”	“Decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo del 27 de julio de 1918”. ¡Atento, nacional! ¡1918! El decreto sigue vigente.	Domesticación	Reducción
“En la República Soviética, donde se ha proclamado el principio de autodeterminación de las masas trabajadoras de todas las naciones, no hay espacio para la opresión nacional. La burguesía judía no es nuestro enemigo, lo son los judíos burgueses. El obrero judío es nuestro hermano. Cualquier incitación contra cualquier nación es inaceptable y vergonzosa”.	“En la República Soviética, donde se ha proclamado el principio de autodeterminación de las masas trabajadoras de todas las naciones, no hay espacio para la opresión nacional. Cualquier incitación contra cualquier nación es inaceptable y vergonzosa”	Domesticación	Reducción
Sí, lo soy. Desde febrero del 34.	Sí, lo soy. Desde febrero del 34.	Domesticación	Reducción

Porque los socialistas eran todos unos gallinas. Y siempre lo han sido. En febrero del 34 todos los líderes huyeron a Brno, dejando a los trabajadores en la estacada. Ahora están bien escondidos, a salvo en Suecia.			
„Hahnenschwänzler, Hahnenschwänzler bist ein armer Tropf. Was der Hahn am Hintern hat, trägst du stolz am Kopf.“	“Juventudes de vida española y de muerte española también, ha llegado otra vez la fortuna de arriesgarse a luchar y vencer.”	Domesticación	Adaptación
12 de febrero de 1934, en Wörgl.	12 de septiembre de 1936, en Badajoz.	Domesticación	Adaptación
En ese momento él era un SS de las <i>Heimwehr</i> austrofascistas.	En ese momento él estaba en las JONS.	Domesticación	Adaptación
Sobre todo, porque la Iglesia de Roma ya lleva demasiado tiempo llegando a acuerdos con Hitler.	Sobre todo, porque la Iglesia de Roma ya lleva demasiado tiempo lavándose las manos.	Domesticación	Modulación
¿No habéis oído lo del Padre Neururer de Götzens? Lo colgaron desnudo por los pies en Buchenwald. No se resistió, ni gritó, solamente rezó en voz baja mientras estuvo consciente. Tardó 34 horas en morir. El 30 de mayo de 1940.	¿No oísteis lo de la diócesis de Barbastro? Los retuvieron a todos en el colegio de las Escuelas Pías, incluso al obispo. No se resistieron, ni gritaron, solamente rezaron en voz baja. Los fueron ejecutando a todos durante agosto del 36.	Domesticación	Adaptación
¿Y qué consiguió con eso?	¿Y qué consiguieron con eso?	Domesticación	Modulación
Yo estuve en Moorlage, donde	Yo estuve en Albaterra, donde	Domesticación	Adaptación

llevan a los presos del ejército alemán a hacer trabajos forzados y los matan de hambre.	llevan a los presos del ejército republicano a hacer trabajos forzados y los matan de hambre.		
--	---	--	--

### 3.4.2. Análisis de la adaptación a ficción sonora

VERSIÓN (TO)	ADAPTACIÓN <sup>4</sup>	MÉTODO	ESTRATEGIA
Bienvenido a Riotinto, camarada Enrique.	Bienvenío a Riotinto, camarada Enrique.	Domesticación	Variación
Y cuando llueve.	Y cuando yueve.	Domesticación	Variación
En la ermita. A las afueras, cerca de los campos.	En la ermita. A la <sup>h</sup> afuera <sup>h</sup> , cerca de lo <sup>h</sup> campo <sup>h</sup> .	Domesticación	Variación
Se supone que debo decirte que está en Cataluña.	Ze zupone que debo decirte que e <sup>h</sup> tá en Cataluña.	Domesticación	Variación
En cualquier parte está mejor que en el valle del Ebro.	En cuarquier parte e <sup>h</sup> tá mejó que en er vaye del Ebro.	Domesticación	Variación
De por allí, de Almonte.	De por ayí, de Almonte.	Domesticación	Variación
(...) me marché a Marruecos, al Ejército Marroquí. Era un nacional con mucho entusiasmo, ya sabes. Y mi padre en el bando republicano, un judas.	(...) me marché a Marrueco <sup>h</sup> , al Ejército Marroquí. Y mi padre en er bando republicano, un júa <sup>h</sup> .	Domesticación	Variación y reducción
La BPS me sacó de la cama del hospital.	La BPS me zacó de la cama del ho <sup>h</sup> pitá.	Domesticación	Variación
Pasé varios días escondido.	Pazé vario <sup>h</sup> día <sup>h</sup> escondío.	Domesticación	Variación
(...) sobre todo si es de la Falange (...)	(...) zobre todo zi e <sup>h</sup> de la Falange (...)	Domesticación	Variación
En Madrid, me dijo el especialista (...)	En Madrí, hay enfermera <sup>h</sup> (...)	Domesticación	Variación y reducción
Primero, los	Primero, lo <sup>h</sup>	Domesticación	Variación

<sup>4</sup> Para leer la adaptación completa, ver Anexos en la Memoria del TFE.

torturaron en las checas, y después, fusilaron a 48 de ellos.	torturaron en la <sup>h</sup> checa <sup>h</sup> , y de <sup>h</sup> pue <sup>h</sup> , fuzilaron a 48 de eyo <sup>h</sup> .		
En un pueblo cerca de Badajoz, había reunido a todos los habitantes, en su mayoría viejas, mujeres y niños, porque a los muchachos ya los habían reclutado.	En un pueblo cerca de Badajó, había reunío a tó <sup>h</sup> lo <sup>h</sup> habitante <sup>h</sup> , en zu mayoría vieja <sup>h</sup> , mujere <sup>h</sup> y niño <sup>h</sup> , porque a lo <sup>h</sup> muchacho <sup>h</sup> lo <sup>h</sup> habían reclutao.	Domesticación	Variación
Me quedaba muy bien el uniforme, ¿sabes? El azul. Así que compré mi propio petate, con todos los uniformes dentro. El uniforme de la Falange, con lo pantalones de montar y las botas enceradas, con el escudo con el yugo y las flechas, eso fue lo que más me gustó. Algo de elegancia. Todos imponen un gran respeto. ¡El de la Compañía de Honores!	Me quedaba mu bien el uniforme, ¿zabe <sup>h</sup> ? El azú. Azí que compré mi propio petate, con todo <sup>h</sup> lo <sup>h</sup> uniforme <sup>h</sup> dentro. El uniforme de la Falange, con lo pantalone <sup>h</sup> de montá y la <sup>h</sup> bota <sup>h</sup> encerá <sup>h</sup> , con el e <sup>h</sup> cudo con er yugo y la <sup>h</sup> flecha <sup>h</sup> , ezo fue lo que má <sup>h</sup> me gu <sup>h</sup> tó. Argo de elegancia. To <sup>h</sup> imponen un gran re <sup>h</sup> peto. ¡Er de la Compañía de Honore <sup>h</sup> !	Domesticación	Variación
Realmente eres fascista, ¿verdad?	Realmente ere <sup>h</sup> fa <sup>h</sup> ci <sup>h</sup> ta, ¿verdá?	Domesticación	Variación
Pronto hará un año. Agosto del 37.	Pronto hará un año. Ago <sup>h</sup> to der 37.	Domesticación	Variación
Ese sol frío hasta febrero.	Eze zol frío ha <sup>h</sup> ta febrero.	Domesticación	Variación
Y no puedes salir por la niebla. Ni siquiera por las minas. No sabes si hay alguien...	Y no pue <sup>h</sup> zalí por la niebla. Ni ziquiera por la <sup>h</sup> mina <sup>h</sup> . No zabe <sup>h</sup> zi hay arguien...	Domesticación	Variación
El calendario del Corazón de Jesús de 1928.	Er calendario der Corazón de Jesú <sup>h</sup> de 1928.	Domesticación	Variación
Desgraciadamente no puedo enviar las diez plagas bíblicas	De <sup>h</sup> graciadamente no puedo enviá la <sup>h</sup> dié plaga <sup>h</sup> bíblica <sup>h</sup> a	Domesticación	Variación

a ambos bandos.	ambo <sup>h</sup> bando <sup>h</sup> .		
Soldados: ¿Juráis por dios y prometéis a España, besando con unción su Bandera, respetar y obedecer siempre a vuestros Jefes, no abandonarles nunca y derramar, si es preciso, en defensa del honor e independencia de la Patria, y del orden dentro de ella, hasta la última gota de vuestra sangre? Sí, lo juramos. Si así lo hacéis, la Patria os lo agradecerá y premiará y, si no, mereceréis su desprecio y castigo, como indignos hijos de ella. ¡Viva España!	Zordaos: ¿Jurái <sup>h</sup> por Dio <sup>h</sup> y prometéi <sup>h</sup> a E <sup>h</sup> paña, bezando con unción zu Bandera, re <sup>h</sup> petá y obedecé ziempre a vue <sup>h</sup> tro <sup>h</sup> Jefe <sup>h</sup> , no abandonarlo <sup>h</sup> nunca y derramá, zi e <sup>h</sup> precizo, en defenza der honó e independencia de la Patria, y del orden dentro de eya, ha <sup>h</sup> ta la úrtima gota de vue <sup>h</sup> tra zangre? Zí, lo juramo <sup>h</sup> . Zi azí lo hacéi <sup>h</sup> , la Patria o <sup>h</sup> lo agradecerá y premiará y, zi no, mereceréi <sup>h</sup> zu de <sup>h</sup> precio y ca <sup>h</sup> tigo, como indigno <sup>h</sup> hijo <sup>h</sup> de eya. ¡Viva E <sup>h</sup> paña!	Domesticación	Variación
Batallón de Cazadores Tarifa nº5.	Batallón de Cazadore <sup>h</sup> Tarifa nº5.	Domesticación	Variación
En Alicante. Hui a Mallorca.	En Alicante. Hui a Mayorca.	Domesticación	Variación
¿Y has viajado desde Mallorca hasta aquí? Podrías haberte entregado en Alicante.	¿Y ha <sup>h</sup> viajao de <sup>h</sup> de Mayorca ha <sup>h</sup> ta aquí? Podría <sup>h</sup> haberte entregao en Alicante.	Domesticación	Variación
En Barcelona las Brigadas Internacionales se están retirando.	En Barcelona la <sup>h</sup> Brigada <sup>h</sup> Internacionale <sup>h</sup> se e <sup>h</sup> tán retirando.	Domesticación	Variación
Ferrovionario de Sevilla.	Ferrovionario de Seviya.	Domesticación	Variación
En el este fusilábamos personas como si fuera el tiro al blanco...	En el e <sup>h</sup> te fusilábamo <sup>h</sup> persona <sup>h</sup> como si fuera el tiro al blanco...	Domesticación	Variación
Lo que hay que hacer siempre con	Lo que hay que hazé ziempre con	Domesticación	Variación

los rojos es matarlos.	lo <sup>h</sup> rojo <sup>h</sup> e <sup>h</sup> matarlo <sup>h</sup> .		
Republicanos, socialistas... es lo mismo. Comunistas de mierda, marxistas.	Republicano <sup>h</sup> , zociali <sup>h</sup> ta <sup>h</sup> ... e <sup>h</sup> lo mi <sup>h</sup> mo. Comuni <sup>h</sup> ta <sup>h</sup> de mierda, marsi <sup>h</sup> ta <sup>h</sup> .	Domesticación	Variación
¿Qué haces que no estás en el frente disparando a los rojos?	¿Qué hace <sup>h</sup> que no e <sup>h</sup> ta <sup>h</sup> en el frente di <sup>h</sup> parando a lo <sup>h</sup> rojo <sup>h</sup> ?	Domesticación	Variación
¿O no te gusta que las Brigadas Internacionales estén ya de retirada? Paco.- ¡Sobran!	¿O no te gu <sup>h</sup> ta que la <sup>h</sup> Brigada <sup>h</sup> Internacioale <sup>h</sup> e <sup>h</sup> tén ya de retirada?	Domesticación	Variación
¿Conoces algún comunista, Paco?	¿Conoce <sup>h</sup> algún comuni <sup>h</sup> ta, Paco?	Domesticación	Variación
“Decreto del Consejo de Comisarios del Pueblo del 27 de julio de 1918”. ¡Atento, nacional! ¡1918! El decreto sigue vigente.	“Decreto del Consejo de Comisario <sup>h</sup> del Pueblo del 27 de julio de 1918”. ¡Atento, nacioná! ¡1918! El decreto sigue vigente.	Domesticación	Variación
“En la República Soviética, donde se ha proclamado el principio de autodeterminación de las masas trabajadoras de todas las naciones, no hay espacio para la opresión nacional. Cualquier incitación contra cualquier nación es inaceptable y vergonzosa”	“En la República Soviética, donde se ha proclamao el prinsipio de autodeterminasió de la <sup>h</sup> masa <sup>h</sup> trabajadora <sup>h</sup> de toda <sup>h</sup> la <sup>h</sup> nazione <sup>h</sup> , no hay e <sup>h</sup> pasio pa la opresión nasoná. Cualquié insitasió contra cualquier nasiun e <sup>h</sup> inaseptable y vergonsosa”.	Domesticación	Variación
Sí, lo soy. Desde febrero del 34.	Sí, lo soy. De <sup>h</sup> de febrero del 34.	Domesticación	Variación
“Juventudes de vida española y de muerte española también, ha llegado otra vez la fortuna de arriesgarse a	“Juventude <sup>h</sup> de vida española y de muerte española también, ha yegao otra vez la fortuna de arrie <sup>h</sup> garse a	Domesticación	Variación

luchar y vencer.”	luchá y vensé.”		
12 de septiembre de 1936, en Badajoz.	12 de septiembre de 1936, en Badajó.	Domesticación	Variación
En ese momento él estaba en las JONS.	En ese momento él e <sup>h</sup> taba en la <sup>h</sup> JONS.	Domesticación	Variación
Sobre todo, porque la Iglesia de Roma ya lleva demasiado tiempo lavándose las manos.	Sobre todo, porque la Iglesia de Roma ya yeva demasiado tiempo lavándose la <sup>h</sup> mano <sup>h</sup> .	Domesticación	Variación
¿No oísteis lo de la diócesis de Barbastro? Los retuvieron a todos en el colegio de las Escuelas Pías, incluso al obispo. No se resistieron, ni gritaron, solamente rezaron en voz baja. Los fueron ejecutando a todos durante agosto del 36.	¿No oí <sup>h</sup> tei <sup>h</sup> lo de la diócesi <sup>h</sup> de Barba <sup>h</sup> tro? Lo <sup>h</sup> retuvieron a todo <sup>h</sup> en el colegio de las Escuela <sup>h</sup> Pía <sup>h</sup> , incluso al obi <sup>h</sup> po. No se resi <sup>h</sup> tieron, ni gritaron, solamente rezaron en voz baja. Lo <sup>h</sup> fueron ejecutando a todo <sup>h</sup> durante ago <sup>h</sup> to del 36.	Domesticación	Variación
¿Y qué consiguieron con eso?	¿Y qué conziguieron con ezo?	Domesticación	Variación
Yo estuve en Albatera, donde llevan a los presos del ejército republicano a hacer trabajos forzados y los matan de hambre.	Yo e <sup>h</sup> tuve en Albatera, donde yevan a lo <sup>h</sup> preso <sup>h</sup> del ejérsito republicano a hasé trabajo <sup>h</sup> forzao <sup>h</sup> y lo <sup>h</sup> matan de hambre.	Domesticación	Variación

### EJEMPLOS DE CORRESPONDENCIA DIALECTAL

<b>AUSTRÍACO</b>	Ich <b>hab</b> im Osten mit <b>andern</b> die Juden wie Viecher... <b>zammtrieben</b> ...	Oder stimmt <b>des nit</b> , dass die Wehrmacht schon längst <b>aufm</b> Rückzug <b>is</b> ?	Und kommst <b>nit</b> aus, wegen dem Schnee. Ins Tal kannst auch <b>nit</b> , die Spuren verraten dich.
<b>ANDALUZ</b>	En el e <sup>h</sup> te <b>fusilábamo</b> <sup>h</sup> <b>persona</b> <sup>h</sup> como si	¿O no te <b>gu</b> <sup>h</sup> <b>ta</b> que <b>la</b> <sup>h</sup> <b>Brigada</b> <sup>h</sup>	Y no <b>pue</b> <sup>h</sup> <b>zalı</b> por la niebla. Ni <b>ziquiera</b> por <b>la</b> <sup>h</sup>

	fuera el tiro al blanco...	<b>Internacioale<sup>h</sup> e<sup>h</sup>tén</b> ya de retirada?	<b>mina<sup>h</sup>. No zabe<sup>h</sup> zi hay arguien...</b>
--	----------------------------	---	--

#### 4. CONCLUSIÓN

Aunque, como se ha comentado anteriormente, no queda del todo claro cuál es la diferencia entre versión, adaptación, autoría, etc. hemos querido establecer una diferencia utilizando para ello la teoría de los métodos traductológicos como ejemplo clarificador. Así pues, se puede observar en el análisis comparativo de los tres documentos que, dependiendo del grado de domesticación, es decir, dependiendo del grado de modificación del TO será una mera traducción, una versión o una adaptación. Ni que decir tiene que no existen modelos puros, en todas estas modalidades podemos encontrar textos híbridos que utilizan técnicas domesticantes a la hora de traducir segmentos, porque es necesario. No existen las traducciones puramente extranjerizantes. Al igual, la versión podrá mantener referencias extranjerizantes, como también podrá hacerlo un texto adaptado.

Este es el resultado que pretendíamos obtener: demostrar que podemos llegar a un acuerdo terminológico para denominar a todas aquellas dramaturgias que mantengan la base del autor del TO. También buscábamos fusionar el mundo de la traducción y el mundo de la interpretación, realizando una adaptación para un medio concreto, que además será puesta en pie por actores. Para ello, hemos seguido un recorrido que nos ha llevado de la traducción a la adaptación, pasando por una versión del TO.

Otro de los objetivos primordiales era remarcar la necesidad de trabajar juntos: autor, traductor, dramaturgo, director, actor. Sin estas uniones y sin el reconocimiento que cada uno se merece en el proceso creativo, nuestro oficio no tiene sentido. Además, también pretendíamos acercar al lector/oyente la cultura austríaca y la lengua germánica y recordar un periodo histórico que no ha de ser olvidado. Asimismo, era necesario establecer las similitudes entre la CO y la CM en dos momentos bélicos de sus historias.

Por motivo de limitaciones de espacio y los requisitos de un trabajo de investigación de fin de estudios (TFE), la traducción, la versión y la adaptación se han restringido a los dos primeros cuadros. Lo que no nos ha impedido iniciar este campo de investigación en torno a la colaboración entre traductores y creadores artísticos y sentar las bases de una terminología común.

Por último, no quiero cerrar este trabajo sin dejar constancia de que llevar a cabo esta investigación me ha permitido ampliar mis conocimientos en el campo de la dramaturgia, la historia, así como, ampliar mi estudio sobre los métodos de traducción ya iniciado en 2015 con el Trabajo Fin de Grado (TFG) del Grado de Traducción e Interpretación cursado previamente. Combinar ambos estudios ha significado para mí un gran crecimiento personal y he podido reafirmar lo que ya concluí en 2015: es indispensable recibir una formación académica adecuada y de calidad.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. Fuentes primarias

MITTERER, Felix (2018), *Vomperloch*, Viena, Haymon Taschenbuch.

### 5.2. Fuentes secundarias

20 000 LENGUAS (2015), *Estudios descriptivos de traducción según Gideon Toury* [en línea], en <https://20000lenguas.com/2015/03/14/estudios-descriptivos-de-traducion-segun-gideon-toury/>

ALONSO DE SANTOS, J. Luis (1998), *La escritura dramática*, (2a ed.), Madrid, Castalia.

AXEILÁ, Franco (2000), *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*, Salamanca, Ambos Mundos.

AYORA, María del Carmen (1997), *Estereotipos gráficos utilizados por los Álvarez Quintero para caracterizar la pronunciación andaluza*, Universidad de Granada.

BRAGA, Jorge (2011), *¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CARBONERO, Pedro (1982), *El habla de Sevilla*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos.

Centro Dramático Nacional (2018), “*Ficción sonora*”, *Escuela del espectador*, [en línea], en <https://cdn.mcu.es/escuela-del-espectador/ficcion-sonora/> (12/01/2018, 15:06).

CONEJERO, Alberto (2018), “*Quien escribió o escribe o escribirá Fedra*”, *Ovejas Muertas*, [en línea], en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/09/15/quien-escribio-o-escribe-o-escribira-fedra/> (26/10/2018, 10:32).

CORRAL, Pedro (2017), *Desertores. Los españoles de que quisieron la Guerra Civil*, Madrid, Almuzara.

DE MENA, José María (1975), *La pronunciación sevillana*, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Talleres Tipográficos de la Ciudad de San Juan de Dios.

Der Standard (2018), *Felix Mitterer: "Wer ist das Volk? Sind wir doch alle"*, [en línea], en <https://derstandard.at/2000076680672/Felix-Mitterer-Wer-ist-das-Volk-Sind-wir-doch-alle> (01/12/2018, 17:13).

Deserteure.at (2018), *Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz in Wien*, [en línea], en <http://deserteursdenkmal.at/>

Diario ABC (2013), “*80 años de «La guerra de los mundos»: este fue el guion con el que Orson Welles aterrizó a Estados Unidos*”, [en línea], en [https://www.abc.es/cultura/abci-80-anos-guerra-mundos-este-guion-orson-welles-aterrizo-estados-unidos-201810301402\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-80-anos-guerra-mundos-este-guion-orson-welles-aterrizo-estados-unidos-201810301402_noticia.html) (12/01/2018, 21:47).

- DICT (2019), *Deutsch-Englisch-Wörterbuch*, [en línea], en: <https://www.dict.cc/>.
- DUDEN (2019), *Duden Wörterbuch*, [en línea], en <https://www.duden.de/>.
- EL MUNDO (2006), "Desertores", *Magazine*, [en línea], en <https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/354/1152274394.html> (16/04/2019, 18:24).
- ESSLIN, M. (1978), "Contemporary Austrian Playwrights", *Performing Arts Journal*, 3(1), 93-98.
- GERHARD, C. (1997), *Felix Mitterer's Besuchszeit and Sibirien: Humanizing the Socially Critical Volksstück*. DigitalCommons@McMaster.
- HERBERT, Herzmann (1994) "The Relevance of the Tradition: The Volksstücke of Felix Mitterer", *Modern Austrian Literature*, Vol. 24, No. 3/4, Special Issue: Form and Style in Contemporary Austrian Literature (1991), pp. 173-182.
- HERBERT, Herzmann (1997), *Tradition und subversion. Das Volksstück und das epische Theater*, Stauffenburg Collquium.
- HURTADO, Amparo (2011), *Traducción y traductología, introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- KORMANN, Eva (1991), „Ein neuer Begriff vom neuen kritischen Volkstück“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 21 (81), [en línea], en <http://search.proquest.com/docview/1300217190/> (30/11/2018, 09:39).
- Lafarga & Dengler (1995), *Traducción y teatro*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- LAMIQUIZ, Vidal (coord.), *La Lengua en los textos*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2013), "Mutis por el páramo: panorama sobre la traducción teatral", *La Linterna del Traductor*, ASETRAD, [en línea], en <http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/traduccion-teatral.html#top> (18/11/2018, 17:34).
- LEO (2019), *Diccionarios LEO*, [en línea], en <https://www.leo.org/>.
- LINGUEE (2019), *Linguee*, [en línea], en <https://www.linguee.es/>.
- LÓPEZ, Ángel (coord.), *Lengua Española COU*, El Puig (Valencia), Mestral Libros.
- MCVEIGH, Joseph (1995), "Reviews. From High Priests to Desecrators. Contemporary Austrian Writers edited by Ricarda Schmidt and Moray McGowan". *The Germanic Review*, 70 (2) p.84. [en línea], en <http://search.proquest.com/docview/233535647/>. (30/11/2018, 09:39).
- MERINO, Raquel (1994), "A framework for the description of drama translations", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, núm. 29, págs. 127-140.
- Mitterer, Hassel & McMahan (1992), "Felix Mitterer im Gespräch mit Ursula Hassel und Deirdre McMahan", *Modern Austrian Literature*, 25(1), 19-39.
- NORD, Christiane (1997), *Translating as a purposeful activity*, Manchester, UK: St. Jerome Pub.
- PAVIS, Patrice (2002), *Diccionario del Teatro*, Paidós Ibéricas.
- PÉREZ, María del Carmen (2015), *Análisis descriptivo de la traducción (inglés/español) de los neologismos de la saga Harry Potter*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

- PIÑERO, Faustino (1985), *El habla andaluza. Homenaje a Zubir "sin ruido"*, Sevilla, Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias.
- PONCE, Nuria (2011), "El arte de traducir expresiones idiomáticas: la finalidad de la funcionalidad", *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación*, núm. 13.
- PONS (2019), *Diccionario en línea PONS*, [en línea], en <https://es.pons.com/>.
- Real Academia Española (2018), *Diccionario de la lengua española | Real Academia Española* [en línea], en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- REVERSO (2019), *Reverso Diccionario*, [en línea], en <https://diccionario.reverso.net/>.
- RTVE (2018), *Playzcast: una nueva dimensión del sonido en Playz*, [en línea], en <http://www.rtve.es/playz/20171106/playzcast-nueva-dimension-del-sonido-playz/1633000.shtml> (12/01/2019, 19:14).
- SERRANO, Secundino (2001), *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy.
- SINISTERRA, José (2002), *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- Soler & Hurtado (2013), "Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio." *Sendeban. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, núm. 25, págs. 9-38, [en línea], en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/655/2660>. (13/02/2019, 19:54).
- STROBL, Gerwin (2007), *The Swastika and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAGESSCHAU (2018), "Felix Mitterers neues Stück "Vomperloch" feiert Premiere", *Kunst und Kultur*, [en línea], en <https://www.rainews.it/tgr/tagesschau/articoli/2018/10/tag-Vomperloch-Premiere-Felix-Mitterer-neue-Kammerspiele-Innsbruck-8ba2eb15-7c59-4e6c-ad25-2e3a367e5967.html> (01/12/2018, 17:13).
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam, John Benjamins Pub. Co.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The translator's invisibility*, Londres, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (1998), *The scandals of translation*, Londres, Routledge.
- WORDREFERENCE (2019), *WordReference.com*, [en línea], en <https://www.wordreference.com/>.