



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

"Recepción del teatro austriaco en España:  
la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos  
en España entre 1975 y 2015.

Un análisis cuantitativo y cualitativo"

Elena Serrano Bertos



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA

Unidad de Digitalización UA

# TESIS DOCTORAL

Mes y año de la lectura: **diciembre de 2018**

Nombre de la doctoranda:

**Elena Serrano Bertos**

Título de la tesis:

**"Recepción del teatro austriaco en España:  
la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos**

**en España entre 1975 y 2015.**

**Un análisis cuantitativo y cualitativo"**

Universidad de Alicante



Departamento de Traducción e Interpretación  
Facultad de Filosofía y Letras

**"Recepción del teatro austriaco en España:  
la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos  
en España entre 1975 y 2015.  
Un análisis cuantitativo y cualitativo"**

Elena Serrano Bertos

Doctorado en Traductología, traducción profesional y audiovisual

Universitat d'Alacant

Tesis presentada para aspirar al grado de

DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE  
MENCIÓN DE DOCTORA INTERNACIONAL

Directores:

Dr. Juan Antonio Albaladejo Martínez - Profesor titular de Universidad

Dra. María del Pino Valero Cuadra - Profesora titular de Universidad





## AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que de forma más o menos directa han estado implicadas en la elaboración de este trabajo. Quisiera, en primer lugar, dar las gracias a Miguel Ángel Vega por abrirme las puertas del mundo profesional universitario y por el apoyo brindado durante mi carrera académica desde entonces. Bajo su dirección se redactó el trabajo de tesina que precede a este estudio y algunos de los ítems de esta tesis, concebida en su origen primordialmente desde el punto de vista sociológico con el objetivo de analizar la mutua recepción teatral entre España y Austria. Más allá de este trabajo de tesis, del cual él es parte primordial, mis años de formación bajo su tutela han sido fundamentales en la conformación de mi identidad académica.

Agradezco asimismo a mis directores de tesis, Juan Antonio Albaladejo y María del Pino Valero, su orientación teórica y metodológica y sus interesantes ideas que, sin duda, han contribuido a enriquecer mi trabajo. Quiero agradecerles igualmente la ayuda ofrecida durante mi carrera académica.

Un agradecimiento muy especial va dirigido a Antonio Bueno García, por su inestimable apoyo y su ayuda incondicional.

También quiero dar las gracias al Instituto de Traductología de la Universidad Carolina de Praga, muy especialmente a Jana Králová, por acogerme en dicha institución para realizar mi estancia investigadora, permitirme estudiar en profundidad la figura del teórico checo *Jiří Levý* y por su amabilísima atención.

Gracias también al Centro de Documentación Teatral, al Teatro de La Abadía —en especial a Ronald Brouwer—, al Institut del Teatre, a Sergi Belbel, Javier Franco, Juan Antonio Hormigón, Andrés Lima, Pablo Martín, Juan Luis Mira y José Luis Sáiz por el suministro del material de investigación.

Gracias a los miembros del departamento de Traducción e Interpretación que facilitaron mi labor durante estos años. Gracias, en especial, a Javier Franco y Miguel Tolosa.

Por último, quisiera dar las gracias a mi familia y amigos, sin cuyo sostén no habría sido posible la elaboración de este trabajo.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
1.1. Motivación y objetivos del estudio.....	10
1.2. Metodología y estructura del estudio.....	16
1.3. Límites temáticos.....	20
1.4. Estado de la cuestión.....	25
<b>2. DISCIPLINAS IMPLICADAS.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1. Teoría de la literatura.....</b>	<b>32</b>
2.1.1. Literatura comparada.....	32
2.1.2. Teoría de los géneros literarios.....	38
2.1.3. Teoría de la literatura dramática.....	41
2.1.3.1. Poesía dramática.....	41
2.1.3.2. La <i>Poética</i> de Aristóteles, piedra angular de las reglas de la poesía dramática.....	43
2.1.4. El canon literario.....	45
2.1.4.1. Criterios para la canonización de una obra.....	45
2.1.4.2. Modos de fijación del canon: el canon teatral nacional en Austria y España.....	50
2.1.4.3. Teatro canónico vs. teatro trivial.....	72
<b>2.2. Historia de la traducción.....</b>	<b>74</b>
<b>2.3. Teoría de la traducción.....</b>	<b>80</b>
2.3.1. Estética de la recepción.....	80
2.3.2. Teoría del Polisistema.....	88
2.3.2.1. Las nuevas corrientes «sistémicas» de la década de los setenta.....	89



2.3.2.2. Teoría del Polisistema.....	92
2.3.3. La Escuela de la Manipulación.....	97
2.3.4. La traducción teatral.....	102
2.3.4.1. Modos y variantes de la recepción de la literatura dramática.....	108
2.3.4.1.1. Teatro representado.....	109
2.3.4.1.1.1. Traducciones escénicas sin edición de lectura.....	111
2.3.4.1.1.2. Traducciones escénicas con edición de lectura previa....	112
2.3.4.1.1.3. Traducciones escénicas con edición posterior.....	113
2.3.4.1.2. Teatro editado no representado.....	114
2.3.4.1.3. Teatro filmado y adaptaciones cinematográficas.....	114
2.3.4.2. La traducción escénica y la invisibilidad del traductor.....	115
<b>2.4 Historia del teatro.....</b>	<b>117</b>
<b>2.5. Factores y fautores de la recepción cultural y literaria.....</b>	<b>133</b>
2.5.1. El traductor.....	133
2.5.2. El director y empresario teatrales.....	135
2.5.3. El editor.....	136
2.5.4. El crítico literario.....	138
2.5.5. El público y el lector.....	138
2.5.5.1 Espectadores y audiencias.....	139
2.5.5.2. Respuesta del espectador ( <i>spectator response</i> ).....	141
2.5.5.3. Recepción y respuesta.....	143
2.5.5.4. Datos estadísticos.....	146
<b>3. ANÁLISIS DEL POLISISTEMA ESPAÑOL.....</b>	<b>148</b>
<b>3.1. Sistemas político y económico españoles.....</b>	<b>149</b>

<b>3.2. El teatro en la vida sociocultural y literaria española: pasado y presente.....</b>	<b>155</b>
3.2.1. Breve panorámica de la historia del teatro español .....	155
3.2.2. Escena española desde 1975 a la actualidad.....	159
<b>3.3. Infraestructura teatral y festivales en España.....</b>	<b>171</b>
<b>3.4. Mundo editorial español.....</b>	<b>191</b>
<b>3.5. A modo de esquema.....</b>	<b>198</b>
<b>4. ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA RECEPCIÓN.....</b>	<b>200</b>
<b>4.1. FUENTES DOCUMENTALES.....</b>	<b>200</b>
4.1.1. Fuentes para la documentación del teatro austriaco editado en España. 201	
4.1.1.1. Biblioteca Nacional de España.....	201
4.1.1.2. Publicaciones españolas.....	202
4.1.1.3. Catálogo del ISBN.....	203
4.1.1.4. Index Translationum.....	203
4.1.2. Fuentes para la documentación del teatro austriaco representado en España... 204	
4.1.2.1. Centros de Documentación.....	204
4.1.2.2. Archivos de teatros.....	206
4.1.3. Fuentes para la documentación del teatro austriaco filmado en España. 207	
<b>4.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL TEATRO AUSTRIACO EN ESPAÑA.....</b>	<b>207</b>
4.2.1. Breve panorámica del teatro en lengua alemana en los escenarios españoles.....	207
4.2.2. Teatro austriaco en las editoriales españolas.....	219
4.2.2.1. Por orden cronológico.....	219
4.2.2.2. Por autor.....	229

4.2.3. Teatro austriaco en los escenarios españoles.....	238
4.2.3.1. Por orden cronológico.....	238
4.2.3.2. Por autor.....	258
<b>4.3. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL TEATRO AUSTRIACO EN ESPAÑA.....</b>	<b>274</b>
4.3.1. La traducción editorial, post-escénica, pre-escénica e intersemiótica y la configuración de imágenes.....	277
4.3.1.1. Traducción editorial: los casos de <i>Historias de los Bosques de Viena</i> y <i>El divorcio de Fígaro</i> : Ödön von Horváth - Miguel Ángel Vega / Juan Antonio Albaladejo.....	277
4.3.1.2. Traducción escénica: traducción pre-escénica, traducción post-escénica y traducción intersemiótica.....	292
4.3.1.2.1. Traducción post-escénica: el caso de <i>Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción</i> : Peter Handke- Lluís Pasqual- Pablo Martín.....	294
4.3.1.2.2. Traducción pre-escénica vs. traducción post-escénica: el caso de <i>El mal de la juventud (Krankheit der Jugend)</i> : Ferdinand Bruckner - Miguel Sáenz - Andrés Lima.....	325
4.3.1.2.3. Traducción intergénero o adaptación teatral: el caso de <i>La señorita Elsa (Fräulein Else)</i> : Arthur Schnitzler - Miguel Sáenz - Ángela Boix - José Luis Sáiz.....	339
4.3.2. Recepción en prensa.....	357
4.3.2.1. Crítica a <i>Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción</i> .....	357
4.3.2.2. Crítica a <i>El mal de la juventud</i> .....	358

4.3.2.3. Crítica a <i>La señorita Elsa</i> .....	358
4.3.3. Motivos de la recepción.....	359
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>380</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>395</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>	<b>410</b>
<b>8. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNGEN.....</b>	<b>454</b>



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante





# **1. INTRODUCCIÓN**

## **1.1. Motivación y objetivos del estudio**

El presente trabajo ha sido concebido para registrar y analizar la diversa recepción que la literatura austriaca en su vertiente dramática ha tenido en la sociedad española desde 1975 hasta 2015 con tres objetivos fundamentales, a saber: 1) poner en valor su presencia e impacto en nuestra sociedad, 2) estudiar las características y divergencias existentes entre las distintas manifestaciones de la misma —traducción escénica vs. traducción editorial—, y 3) reivindicar la traducción escénica para la teoría y la historia de la traducción.

Así pues, explicitando el valor semántico del término «recepción», debemos indicar que en nuestro caso consideramos este principalmente como sinónimo del concepto «traducción» en su doble vertiente: la traducción destinada a la lectura —traducción editada— y aquella concebida, en principio, únicamente para la representación escénica —que podrá ser o no posteriormente publicada— como objeto específico de estudio de las relaciones interculturales de Austria y España. No obstante, contemplaremos asimismo otras formas de recepción, tales como su presencia en prensa, revistas especializadas e historias de la literatura, o la posible permeabilidad que dicha literatura dramática haya podido tener sobre los dramaturgos y directores teatrales en España y sus correspondientes creaciones.

Para llevar a cabo nuestro trabajo, de un lado se registrarán a nivel cuantitativo las obras austriacas traducidas en nuestro país para, en un primer momento, presentar con datos estadísticos el grado e impacto de la recepción de la literatura dramática austriaca en España. Abarcaremos todos los datos relativos tanto a las ediciones como a las representaciones escénicas con el fin de atender a los posibles centros de recepción de la literatura austriaca y a eventuales diferencias diatópicas en la recepción. Será menester

considerar no sólo la presencia, sino también la ausencia de los distintos dramaturgos austriacos para poder ofrecer un marco exhaustivo y abordar, en la fase posterior, el tipo de recepción y crítica literarias en España. Hasta ahora, la recepción teatral se ha abordado en los estudios de traducción únicamente desde el punto de vista editorial, y no escénico. Las ediciones de lectura han sido en este contexto el objeto de estudio a nivel cuantitativo y cualitativo: tanto para registrar la presencia de un determinado autor o movimiento como para analizar el modo en que dichas obras se han recibido –traducido– en otro marco cultural. Del hecho de integrar y reclamar ambos tipos de traducción –editorial y escénica– para la historia y teoría de la traducción teatral –en este caso, en un estudio descriptivo-analítico de recepción teatral– se deriva fundamentalmente la originalidad de nuestro trabajo.

En un segundo apartado, de carácter cualitativo, será pertinente atender, tanto a aspectos puramente lingüísticos –problemas de traducción específicos de la literatura austriaca–, como también a los vehículos de recepción, tales como la crítica en prensa, las revistas especializadas, obras de teatro de autores españoles que hayan sido influidas por dramaturgos austriacos, etc. para indagar en la influencia e impacto de la literatura dramática austriaca en el polisistema literario español. Consideraremos asimismo los parámetros y patrones de recepción que se hayan aplicado, esto es, posibles adaptaciones y versiones de las obras originales o de obras en prosa a teatro. Cómo haya influido dicha literatura en nuestros autores y directores o si el polisistema español ha adaptado algún modelo o tema literarios del polisistema austriaco serán algunas de las cuestiones que nos plantearemos. De este enfoque abarcador se infiere que en nuestro trabajo proyectaremos la doble mirada de la crítica de la traducción: la retrospectiva y la prospectiva, es decir, la traducción como proceso y la traducción como producto. Por la primera analizaremos los problemas de traducción inherentes al texto original y los procedimientos del traductor

para abarcarlos; por la segunda, evaluaremos los resultados de la actividad traductora y su impacto en nuestra sociedad.

A la hora de valorar el teatro austriaco en el contexto del canon español, será también interesante comparar los datos con los de la posición de esa misma literatura dramática austriaca en Austria y atender a los posibles desajustes –autores considerados canónicos en Austria ausentes en España o a la inversa: autores con poca repercusión en Austria y muy presentes en nuestro país–. Valoraremos las eventuales diferencias de recepción de esa misma literatura en ambos países e indagaremos en el porqué de los eventuales cambios. Como veremos en el siguiente bloque («2. Disciplinas implicadas»), para ello serán perentorias las referencias a la literatura comparada y a la Teoría del Polisistema.

Dentro de esta segunda fase de carácter cualitativo prestaremos especial atención a las diferencias de recepción que presentan la traducción editorial, la escénica —que hemos dividido a su vez en traducción pre-escénica y traducción post-escénica— y la correspondiente traducción intersemiótica. En este contexto, cabe aludir a la necesidad de conciliar estos dos mundos en todo trabajo académico que verse sobre la traducción dramática mediante un modelo de análisis que considere la diferente naturaleza de los mismos y conjugue, asimismo, los factores propios de ambos. Dada la inexistencia de dicho modelo de análisis a día de hoy, el presente trabajo representa una primera aproximación para el diseño de un futuro modelo de análisis que abordaremos próximamente.

Huelga referirnos a la estrecha relación que se establece entre la recepción de los bienes culturales de un determinado país y la imagen que del mismo se tiene. Tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo, la recepción de lo foráneo marca indiscutiblemente la imagen de un país. Así pues, durante más de cincuenta años, las



únicas versiones existentes de las obras dramáticas de Federico García Lorca en los países de lengua alemana fueron las de Enrique Beck<sup>1</sup>. Ciertamente es que las traducciones de Beck gozaron en un principio de gran éxito entre el público alemán de posguerra, que por lo general desconocía la cultura española, pero pronto se alzarían otras voces denunciando algunos defectos lingüísticos, el uso de vocabulario y expresiones poco naturales e incluso inventados, las paráfrasis innecesarias y la prioridad que el traductor dio a la métrica frente al contenido, lo que obligaba a sacrificar el sentido original (Heinsch 2012: 357)<sup>2</sup>.

Como veremos en el apartado correspondiente («1.4. Estado de la cuestión»), en este contexto existen varios estudios consagrados a la constitución de imágenes entre distintas sociedades. Sin embargo, no hemos encontrado trabajos dedicados a la configuración de imágenes entre Austria y España, vacío este que, creemos, concede mayor originalidad a nuestro estudio. Sí se ha registrado la existencia de trabajos dedicados al binomio Alemania y España, que podrán orientarnos parcialmente en el análisis que sobre esta cuestión hagamos. Asimismo, ha habido aproximaciones a la traductografía recíproca, pero más bien desde el punto de vista de la documentación y de la crítica lingüística del texto terminal y principalmente centrados en un único autor.

Así, pues, en el ámbito de las relaciones hispano-austriacas, hispano-alemanas e hispano-suizas, la mayoría de los trabajos dedicados a la respectiva recepción literaria tiene por objetivo el estudio exhaustivo de la recepción de autores individuales, bien de los autores de la literatura de expresión alemana por parte del ámbito español, bien de los autores españoles por parte del ámbito germanoparlante, y, como decíamos, sobre todo

---

<sup>1</sup> En 1955 se firmaría un contrato entre la familia del poeta granadino y el traductor Enrique Beck, por el que se concederían exclusivamente los derechos de traducción a este último.

<sup>2</sup> Gracias a los esfuerzos de la editorial Suhrkamp, en 1999 se pondría fin al monopolio de Beck, tras ganar un segundo contencioso, y a partir de ese mismo año se publicarían nuevas versiones a cargo de Hans Magnus Enzensberger, Rudolf Wittkopf, Susanne Lange y Thomas Brovot, en las que se corrigió la imagen distorsionada de Lorca en los países de lengua alemana.

desde una perspectiva documental positivista y/o de análisis lingüístico. Cabe, por tanto, afirmar que existen varios estudios de recepción con perspectiva inmanente sobre los textos, pero no tantos con una perspectiva que vaya del texto a la sociedad, es decir, una perspectiva que trascienda el valor individual —lingüístico, literario— de un texto concreto. En nuestro trabajo intentamos ir más allá de estas propuestas iniciales al relacionar esta traductografía, y en su caso la dramaturgia de las obras extranjeras, con el modo de recepción de lo foráneo por parte de una cultura, en concreto, la española, y las implicaciones que dicho modo de recepción tiene sobre la sociedad a distintos niveles. La originalidad de nuestra propuesta en este sentido consiste, de un lado, en el estudio integral de la recepción traductográfica —la de las versiones escénicas y de lectura de obras de teatro austriacas en España—, frente a los trabajos orientados a la recepción de autores y/o movimientos individuales de la literatura de expresión alemana. De otro lado, estos estudios se centran en mayor parte en Alemania, dejando a un lado los otros dos elementos del trinomio, Austria y Suiza, lo cual refuerza el carácter novedoso de nuestro trabajo.

De nuestro estudio se deriva asimismo una relación entre calidad y cantidad de las magnitudes traductográficas y la mayor o menor predisposición a la apertura desde el punto de vista sociocultural. Decía Lorca que el teatro es «uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso». Sostenía además el poeta granadino que «un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera» (García Lorca, s.d.). Extrapolamos las palabras de Lorca al ámbito de la traducción para afirmar que la calidad, aunque también la cantidad, del volumen traductográfico en general, y en el ámbito teatral en

particular, que un país importa de otro será factor digno de tener en cuenta a la hora de valorar su estado de salud y su función en la sociedad receptora.

A título de ejemplo: el hecho de que en el Renacimiento español las literaturas latina y griega experimentaran un gran auge de difusión a través de la traducción se debe considerar como síntoma o rasgo caracterizador, en positivo, de la sociedad española del siglo XVI, que en ocasiones se juzga negativamente sobre la base de la presencia de la Inquisición, de la Contrarreforma o de la expulsión de los judíos. La presencia de una figura como la de Beatriz Galindo<sup>3</sup> en ese contexto es indicativa de unas tendencias científicas y unos comportamientos culturales determinados y distintos, por supuesto, de los que podía manifestar, por ejemplo, la sociedad rusa de la época. Obviamente, la traducción no será más que un síntoma entre otros, pero coadyuvará a la hora de trazar un cuadro de época más concreto en una nación determinada.

En líneas generales, la difusión de la literatura universal en un determinado país alude parcialmente a la amplitud de horizontes cognitivos, base de la comprensión intergrupala de ese grupo social, llámese nación, región o minoría lingüística. Hoy en día, los medios de documentación y transmisión de información facilitan el diagnóstico de los comportamientos culturales de esos grupos. La apertura a la alteridad cultural que manifiestan, ordinariamente, las sociedades es indiscutiblemente un rasgo caracterizador de las mismas. De todo investigador de la traducción es sabido que el pueblo griego no manifestó mayor interés por las literaturas de su entorno<sup>4</sup>; este comportamiento, en principio negativo, no oscurece los restantes merecimientos de la cultura griega, pero sí

---

<sup>3</sup> Beatriz Galindo, «La latina» (1465-1535), fue una célebre erudita renacentista española, preceptora de los hijos de los Reyes Católicos.

<sup>4</sup> En pocas exposiciones históricas de la actividad traductora se registran ejemplos de esa labor en la Hélade; tan solo la exposición histórica de Hans J. Vermeer en *Skizzen zu einer Geschichte der Translation, Bd. 1 und 2* (Fráncfort del Meno: IKO, 1992) hace alguna incursión en la escasa actividad de los traductores griegos. Sin querer decir explícitamente que esa falta de traducción sea indicativa del talante moral general del pueblo heleno, es evidente que es un demérito que alude a un desinterés, siempre reprobable, por lo otro.

se puede considerar una carencia en la fenomenología de la misma. Cabe, por ejemplo, suponer que, de haber conocido la *Epopéya de Gilgamesh*, quizás sus comportamientos cognitivos y sus actuaciones frente a los pueblos asiáticos podrían haberse visto modificados.

## **1.2. Metodología y estructura del estudio**

Nuestro trabajo consta de cinco fases: una primera (Apartado 1) en la que presentamos la naturaleza, la motivación y los objetivos del mismo y su posición en el marco de los estudios de traducción dedicados a la recepción ya existentes.

En la segunda fase (Apartado 2), de corte eminentemente teórico, expondremos las disciplinas y los contextos imbricados en él para su posterior aplicación en los apartados siguientes. Dicho marco teórico se presentará con referencia al objetivo fundamental que guía el presente estudio: el registro y el análisis de la presencia –recepción– del teatro austriaco en el polisistema español entre 1975 y 2015. Por consiguiente, describiremos en sus términos esenciales las teorías y los conceptos propios de los estudios literarios y traductológicos –haciendo especial referencia a la Estética de la Recepción y a la Teoría del Polisistema–, literarios y teatrales que han proyectado sobre los estudios de traducción una perspectiva tendente a lo holístico. Dicho enfoque pondera la inserción tanto de la obra original, como de los lectores/espectadores, del traductor y de la traducción resultante en sus contextos pluridimensionales –políticos, económicos, sociales, etc.– hasta constituirse en literatura mundial, para que oriente el análisis del polisistema nacional objeto de estudio; en nuestro caso, el polisistema español.

A la hora de tratar el sistema de recepción de la literatura dramática austriaca en la literatura española, la Teoría del Polisistema aporta un hilo conductor de gran

trascendencia para nuestro estudio. Cuando los mentores de esta teoría formulan la clase «polisistema», proponen que el destinatario de una traducción está inserto en toda una serie de subsistemas que en su conjunto van a constituir el «subsistema X». En todo caso, tratándose de recepción de obras literarias, el principal subsistema a considerar debe ser obviamente el literario. A este respecto debemos diferenciar desde un primer momento entre el sistema de la literatura nacional —en nuestro caso, la española, al analizar nuestro trabajo el polisistema de España— y el sistema de la literatura traducida —aquí, la austriaca— como parte del sistema de la literatura traducida en España (Even-Zohar 1999). Dicho sistema literario, al menos parcialmente, habrá que compararse también con el sistema literario de partida para poder realizar de esta manera un contraste y una valoración correctos del destino final de la traducción.

Evidentemente, el receptáculo inicial, la vía de entrada de una obra, de un autor o de una literatura, que parte de un sistema literario determinado, es el conjunto de factores relacionados más o menos intrínsecamente con el sistema de producción de las «bellas letras». Este conjunto de factores incluye aspectos que van desde lo inmanente-poético hasta el complicadísimo sistema de producción y comunicación intercultural: es decir, desde el estilo hasta los sistemas de comunicación intercultural —viajeros, exilio político, epistolarios internacionales, etc.— dentro de los factores trascendentes. Todo ello sin olvidar, es más, poniendo en primer lugar, el sistema o los sistemas editoriales —publicaciones periódicas, publicaciones puntuales, etc.— y el sistema propio de la traductografía —por encargo, por espontaneidad, etc.—. A todo este conjunto de factores que de momento no hacemos más que mencionar hace referencia lo que podemos denominar sistema literario; sistema literario que, decíamos, a su vez se encuentra inserto en un polisistema global más abarcador en el que encontramos factores de tipo político, social y económico, que también serán objeto de estudio en nuestro trabajo.

Explicaremos y desarrollaremos el polisistema cultural español en el que se insertan las praxis traductoras –escenográficas y editoriales– de textos teatrales austriacos con referencia a la cultura española en el marco temporal comprendido entre 1975 y 2015 en la tercera fase de nuestro trabajo.

El apartado 4, también de carácter analítico, se divide asimismo en tres subapartados. En un primer momento recogeremos todas las fuentes documentales consultadas para el registro y análisis de la dramática austriaca en España (Apartado 4.1). En el siguiente apartado (Apartado 4.2), de corte positivista, documentaremos de forma cuantitativa a partir de las fuentes documentales previamente expuestas lo que el teatro austriaco ha representado en el polisistema español. Expondremos los resultados desde la múltiple perspectiva del autor, las obras, los teatros, las editoriales y la crítica, haciendo un análisis pormenorizado de cada uno de los mismos, para así transmitir una idea global de esa transferencia literaria que supone la traducción en general y, más en concreto, la traducción dramática. Así pues, a partir de la exposición de los datos estadísticos, presentaremos el grado e impacto de la recepción de la literatura dramática austriaca en España: mostraremos mediante distintas gráficas qué autores y obras se han recibido, cuándo y dónde, y cuáles han sido silenciados en el polisistema español. Este aspecto de nuestro trabajo, que pretendemos sea exhaustivo, tiene un valor inédito en nuestro país y creemos que, a pesar de ser sólo relativo a la relación binacional España-Austria, tiene gran interés y puede constituirse en un caso sintomático del cual sacar consecuencias aplicables a otro binomio de relación internacional.

En tercer y último lugar dentro de este cuarto apartado, a partir del estudio y la valoración de los resultados obtenidos en el análisis cuantitativo, extraeremos las conclusiones oportunas sobre el tipo de recepción y crítica literarias del teatro austriaco en España. En este nivel cualitativo nos interesan sobre todo el modo de recepción de la

literatura austriaca, es decir, los parámetros y patrones de recepción aplicados, así como su valoración a través de la crítica en prensa y las revistas especializadas, con el fin de indagar en la influencia e impacto de la literatura dramática austriaca en el polisistema literario español. Asimismo, las entrevistas a dramaturgos y directores españoles arrojarán luz sobre la influencia de dicha literatura, cuyos modelos o temas han podido quizás traspasar el polisistema español. Atenderemos igualmente a las diferencias diatópicas en la recepción para localizar el/los centro/s culturales del polisistema español de mayor recepción de la literatura austriaca.

Con el fin de valorar la naturaleza de la recepción, será menester atender a la estrategia de traducción –bien extranjerizante, bien domesticadora– consciente o inconscientemente adoptada y a las correspondientes técnicas traductivas para la inclusión de cada una de las obras teatrales en España –bien extranjerizante, bien domesticadora– con el objetivo de valorar la efectividad cultural de estas. El método de apropiación de ideas externas –traducción domesticadora/adaptación– supondrá una consolidación de las fronteras culturales propias frente a lo foráneo, mientras que el método de inserción de estas –traducción extranjerizante– implicará una flexibilización de dichos límites y, por ende, un mayor enriquecimiento cultural. En este contexto presentamos, pues, el rol del traductor –y, en su caso, del adaptador y del director de escena– en la configuración de los modelos interculturales.

A través del cotejo de las obras originales con las traducciones –editoriales, escénicas e intersemióticas– registraremos, de un lado, los problemas de traducción específicos de la literatura austriaca a los que se tuvieron que enfrentar los traductores y los directores y cómo los resolvieron. De otro lado, analizaremos las diferencias existentes entre las traducciones editoriales y aquellas realizadas con fines escénicos. En

este contexto, prestaremos especial atención a las diferencias existentes entre las traducciones editoriales y aquellas realizadas con fines escénicos. Este apartado presenta el inconveniente de que muchas de las traducciones escénicas analizadas no han visto la luz editorial, por lo que el acceso a las mismas ha sido únicamente posible contactando con los traductores, los directores o transcribiendo el texto a partir de grabaciones de las representaciones.

Tanto el cotejo de los polisistemas como el estudio de la presencia del teatro austriaco en nuestro país nos permitirá igualmente reflejar en un último apartado la correspondencia entre las imágenes creadas en España de aquel y las propias de Austria.

### **1.3. Límites temáticos**

Una apostilla previa a nuestro estudio es una triple acotación: la espacial, la temporal y la relativa a las variantes del género teatral. Dadas la extensión del colectivo teatral de lengua alemana –Alemania, Austria y Suiza– y la de la colectividad traductora en lengua española –España y las naciones hispanoamericanas–, nosotros estudiaremos la traductografía del teatro austriaco en España, es decir, las obras dramáticas de dramaturgos austriacos que se han traducido lingüística e intersemióticamente en España. Se excluyen, por consiguiente, el resto de espacios hispanoamericanos y germanohablantes, mucho más numerosos, cuyo estudio, que nos veríamos obligados a realizar dados los principios teóricos de nuestro trabajo, sería inabarcable y podría constituir el tema no solo de uno, sino de varios trabajos más. Sí tomaremos en consideración, no obstante, con valor referencial y, consecuentemente, ponderativo, algunos aspectos del polisistema alemán, mucho más abierto y del que depende en gran



parte el polisistema austriaco<sup>5</sup>, con el fin de dar mayor consistencia a las posibles conclusiones que extraigamos.

La acotación espacial deriva asimismo de la problemática relación de inclusión entre los conceptos «literatura austriaca» y «conciencia nacional austriaca»:

Österreichisches Nationalbewußtsein und österreichische Nationalliteratur: Es gibt sie nicht und es gibt sie doch. Seit wann? Radikaler können sich die Geister an diesen Fragen kaum scheiden wie die von Robert Menasse -«erst nach 1945 [...] begannen [...] die Repräsentanten Österreich, massiv und erstmals einhellig als „eigene“ Nation darzustellen»- und von Karlheinz Auckenthaler, der die österreichische schon «mit dem Babenbergerhof in Wien beginnen» läßt (Fanta 1995: 7. Cit. en Cuéllar 2000: 79).

Este problema de configuración de la «literatura austriaca» se debe a cuestiones histórico-políticas ampliamente conocidas en el ámbito de los estudios germánicos y que se remontan a los tiempos del Imperio Austrohúngaro, por las que, dependiendo de la perspectiva con que se aborde un determinado trabajo, el hiperónimo «literatura austriaca» puede incluir o no a los denominados *Altösterreicher*, es decir, los pertenecientes a la antigua monarquía habsbúrguica, como el caso de Ödön von Horváth, de origen húngaro. Asimismo cabría cuestionarse la inclusión de los *Deutschböhmern* o *Deutschnährer*, habitantes germanófonos, bien de Bohemia<sup>6</sup>, bien de todas las tierras de la Corona Bohemia o de San Wenceslao (*Böhmische Kronländer*)<sup>7</sup>. A este grupo de

---

<sup>5</sup> Esta dependencia se manifiesta de manera evidente en la relativamente escasa actividad editorial de la nación austriaca, que depende, en el contexto de la industria del libro, tanto de la edición como de la traducción alemanas. Más adelante trataremos el tema de la dependencia de la vida editorial/literaria alemana por parte de Austria.

<sup>6</sup> Junto con Moravia y Silesia, una de las tres regiones históricas de la actual República checa, antes parte de Checoslovaquia.

<sup>7</sup> Bohemia, el Margraviato Moravo, el Egerland, Alta Lusacia, los Ducados de Silesia, la parte norte del Alto Palatinado en Sulzbach, el Brandeburgo Electoral.

escritores pertenecen Franz Karl Ginzkey, Franz Werfel o Max Brod. Por nuestra parte, consideramos necesario incluir a los dramaturgos pertenecientes a este grupo, en tanto que su eliminación supondría una visión sesgada del polisistema austriaco.

La segunda acotación viene referida a la extensión cronológica: la traductografía a la que aquí se atiende es la realizada entre los años 1975 y 2015. Por lo que respecta a España, el espacio *ex quo* acotado permitirá un contraste entre unas condiciones sociopolíticas muy distintas como posible determinante de la recepción cultural. Con referencia a Austria, escogemos como punto de partida esos mismos años, dado que en esa época ya ha pasado un espacio suficiente de tiempo desde que dicho país se declarara nación soberana en 1955 a través del *Staatsvertrag*<sup>8</sup>. Durante el lapso de tiempo escogido (1975-2015), las respectivas sociedades receptoras manifiestan unas semejanzas que podrían producir una factorización similar en las mutuas relaciones. En 1955, Karl Renner anunciaba desde el palco del Belvedere vienés la finalización de la ocupación soviética y, consiguientemente, la ya mencionada declaración de la independencia. Ese mismo año, la ONU aceptaba el ingreso de España, que entraba a formar parte del concierto de las naciones tras prácticamente dos decenios de existencia enajenada a través de la guerra civil, las correspondientes injerencias y el subsiguiente aislamiento y boicot por parte tanto de los aliados como del bloque soviético. Podemos, pues, afirmar que tanto en Austria como en España se daba una situación de inicio, de comienzo, es decir, de apertura.

En resumidas cuentas, un hecho de dimensión política como es el sancionamiento internacional de estas dos naciones se ve acompañado por un nuevo impulso cultural que en principio debería afectar a una intensificación de las relaciones culturales

---

<sup>8</sup> En 1955, la potencia ocupante de parte de Austria, a saber, Rusia, accede a reconocer parcialmente la soberanía austriaca como un espacio al margen de los bloques; los soviéticos impusieron la condición de la no-alineación (*Neutralitätsgesetz*).

internacionales. Es ese, pues, nuestro punto de partida y, consiguientemente, nuestra delimitación cronológica.

El tercer y último apunte a este respecto viene dado por las variantes del género dramático que contemplamos. Por motivos de espacio evidentes, en nuestro estudio no atenderemos a la variante musical del teatro, que en alemán se denomina *Musiktheater*, para centrarnos en el estudio de la recepción del llamado *Sprechtheater* o teatro hablado.

Somos conscientes de que las colecciones de libretos que editan las casas de la ópera austriacas o españolas, dependientes de la correspondiente representación o «exentas»<sup>9</sup>, son una variante de recepción que no se puede pasar por alto a la hora de trazar el cuadro de las relaciones mutuas. Sin embargo, tanto el volumen traductográfico como las peculiaridades exclusivas del subgénero musical no permiten su inclusión en el presente trabajo, si bien nos gustaría apuntar a un futuro proyecto que analice la recepción de esta variante.

Dentro del teatro hablado, como hemos indicado en páginas anteriores, tomaremos en consideración la doble variante de traducción teatral, la escénica y la impresa, es decir, de lectura. Asimismo, incluimos una tercera modalidad, la de la adaptación de especies literarias –sobre todo del género narrativo– a la escena, de abundante casuística en la actualidad, al menos en España, y que ponen en valor la creatividad de nuestros hombres de teatro. Las adaptaciones realizadas por José Luis Gómez de *Informe para una academia*<sup>10</sup> (1979) y de *Carta al padre*<sup>11</sup> (1984) de Franz Kafka son casos emblemáticos y significativos a este respecto en nuestro país. A esta variante de recepción atenderemos, pues, igualmente para, en primer lugar, averiguar cómo los sistemas de recepción

---

<sup>9</sup> Denominamos «colecciones (de libretos) exentas», por ejemplo, a la colección de libretos publicados hace años por la editorial Daimon.

<sup>10</sup> En julio de 1979 asistirían a dicho espectáculo en Burgos, según la prensa, unas 1.500 personas en un solo día (Beaumont 1979).

<sup>11</sup> Se estrenaría en 1984 con el título de *Juicio al padre*.

españoles han practicado esta vía de transmigración de la dramaturgia austriaca que llamamos adaptación y reflexionar, en un segundo lugar, sobre este comportamiento extrayendo posibles consecuencias tales como la mayor o menor creatividad de la vida teatral española.

Podría existir una limitación impuesta por un trabajo académico no estrictamente sociológico en relación a la calidad, a saber, la que deriva del canon literario. En nuestro caso, no sólo atenderemos a las traducciones propias de la *alta cultura*, sino también a aquellas que se han hecho de las que Dwight McDonald (1962) denominó «cultura de clases medias» (*Midcult*) y «cultura de masas» (*Masscult*<sup>12</sup>), entre la que se incluye la que llamamos literatura trivial (*Trivialliteratur*) o el teatro de bulvar (*Boulevardstück*<sup>13</sup>), pues su contemplación es estrictamente necesaria para una descripción más exhaustiva y fidedigna de los cuadros de recepción:

[...] the polysystem hypothesis involves a rejection of value judgments as criteria for an *a priori* selection of the objects of study. This must be particularly stressed for literary studies, where confusion between criticism and research still exists. If one accepts the polysystem hypothesis, then one must also accept that the historical study of literary polysystems cannot confine itself to the so-called "masterpieces," even if some would consider them the only *raison d'être* of literary studies in the first place (Even-Zohar 1990: 13).

Es este un tema sobre el que abundaremos oportunamente en el apartado correspondiente.

---

<sup>12</sup> En su célebre ensayo, McDonald ataca no sólo a la «cultura de masas» (*Masscult*) sino también a la «cultura de clases medias» (*Midcult*), que, según el autor, defiende un tipo de cultura mediocre que sus usuarios consideran excelsa y auténtica. Se trata, en palabras del autor, de una «parody of High Culture».

<sup>13</sup> Tales serían los casos de Marcial Estefanía o Corín Tellado en España y de Cohrs-Mahler por parte alemana.

#### 1.4. Estado de la cuestión

Tal como apuntábamos en el primer capítulo de nuestro trabajo, en el ámbito de los estudios de traducción existe una infinidad de trabajos sobre recepción y crítica literarias, también aplicados al ámbito de las letras de expresión alemana, dentro y fuera de España. Una rápida búsqueda en BITRA<sup>14</sup> –palabra clave: crítica– arroja un total de 243 títulos<sup>15</sup>, de temática y nacionalidad muy diversa, entre los que encontramos trabajos de grandes figuras en el ámbito de la traducción, tales como Susan Bassnett (Bassnett, Susan. (2003) «Judging Translation.» *Focus on Translation*, pp. 42-44) o Gideon Toury (Toury, Gideon. (1986) “Natural Translation and the Making of a Native Translator.” *TextContext* 1:1, pp. 11-29).

Sin embargo, el volumen de estudios consagrados en este ámbito al género dramático es ínfimo. El número de registros que encontramos en BITRA –a saber, 7, buscando por palabra clave: crítica y tema: teatro– resulta muy revelador en este sentido:

- FRIEDMAN, ALAN W., CHARLES ROSSMAN & DINA SHERZER. (1987) *Beckett translating/ Translating Beckett*. University Park (Pennsylvania): Pennsylvania State University Press.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO. (1993) «¿Dónde están los lamentos de amor?». *El País*, p. 31.
- KAINDL, KLAUS. (1994) «Let's have a party! - Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung». Amsterdam: John Benjamins. pp. 115-126.

---

<sup>14</sup> Franco Aixelá, Javier. 2001-2017. *BITRA (Bibliografía de Interpretación y Traducción)*. Base de datos en acceso abierto. Disponible en: < <http://dti.ua.es/es/bitra/introduccion.html> > DOI: 10.14198/bitra Base de datos bibliográfica sobre traducción e interpretación con más de 68.000 referencias en marzo de 2017. Creada y alimentada por Javier Franco Aixelá.

<sup>15</sup> Búsqueda realizada en marzo de 2017.

- COBOS, ESPERANZA. (1995) «Teatro y traducción en el siglo XIX: El papel evaluador de la crítica teatral.» *Investigación franco-española* 12, pp. 11-52.
- EISELT, MARIANNE G. (1995) «Bühnentexte als Übersetzungsproblem: Georg Büchners Woyzek.» *Babel* 41:1, pp. 36-42.
- TRONCH, JESÚS. (2005) «The Unavenging Prince: A Nineteenth-Century Mexican Stage Adaptation of Hamlet.» En: Kliman, Bernice W. & Rick J. Santos (eds.) 2005. *Latin American Shakespeares*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 54-70.
- WENJING, ZHAO. (2009) «Literary criticism and the creation of Ibsen's image in China.» *Perspectives: Studies in Translatology* 17:3, pp. 137-149.

El número de estudios que versan sobre la problemática de la traducción teatral en general es exiguu y, por lo general, dichos trabajos tratan dificultades de traducción de textos concretos desde un punto de vista exclusivamente lingüístico. Igualmente escasas han sido las aproximaciones a la traductografía austriaca en nuestro país, especialmente del género teatral. Nuestro trabajo de tesina que precede al presente estudio de investigación, dedicado a la recepción en España de la dramática del autor austriaco Arthur Schnitzler<sup>16</sup>, podría citarse como ejemplo de ello. Al mismo autor dedicaría Vega Cernuda en 1983 su trabajo de doctorado, *Arthur Schnitzler: aspectos socioliterarios de su obra* (Madrid: Universidad Complutense, 1985), donde parcialmente también trataba el tema referido a la recepción del autor mencionado, si bien abarcando el conjunto de su literatura.

También en el ámbito de la germanística, tal como indicábamos en el primer capítulo de nuestro estudio, los trabajos elaborados presentan en mayor parte una

---

<sup>16</sup> Publicado parcialmente en: Serrano Bertos, Elena. (2002) «Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España.» En: Martino Alba, Pilar (ed.) 2002. *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dyckinson, pp. 143-152).

finalidad documental y de crítica lingüística del texto terminal y están sobre todo centrados en un único autor. Destacamos los trabajos de Herbert Koch y Gabriele Staubwasser de Mohorn *Schiller y España* (Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978) y el de Udo Rukser, *Goethe in der Hispanischen Welt*<sup>17</sup> (Stuttgart: Metzler, 1958), que suponen dos exhaustivos estudios de la presencia de los celeberrimos autores alemanes en nuestro país. Asimismo, en las introducciones de las distintas publicaciones de algunas editoriales, entre las que destaca fundamentalmente la efímera colección literaria Gredos –Franz Kafka– y sobre todo Ediciones Cátedra –en los casos de Arthur Schnitzler, Ödön von Horváth, Thomas Bernhard, Rainer Maria Rilke, Carl Sternheim o Bertha von Suttner–, se dedica habitualmente un apartado a la recepción en nuestro país del autor en cuestión objeto de la publicación.

A la inversa, es decir, a propósito de los estudios de recepción de autores españoles en los países germanohablantes, podemos señalar también a título de ejemplo los de Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands: his reception and influence, 1654-1980*<sup>18</sup> (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) o de José Rodríguez, *Recepción del teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1968). Huelga decir que los estudios de crítica comparada y de crítica genética sobre literatura española han tenido una larga tradición que, por lo demás, ya es de sobra conocida. En este contexto es perentorio destacar la magna labor de los célebres hispanistas Heinrich Finke, Wilhelm Neuss, Georg Schreiber, Johannes Vincke, Quintin Aldea, Theo Berchem, Hans Flasche, Hans Juretschke y Federico Udina Martorell, precursores del estudio de las relaciones literarias entre Alemania, Austria, Suiza y

---

<sup>17</sup> *Goethe en el mundo hispánico* (México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977. Traducido por Carlos Gerhard).

<sup>18</sup> *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispánico (1654-1980)* (Madrid: Iberoamericana, 1998. Traducido por: Milena Grass).

España y promotores de las «Spanische Forschungen der Görres Gesellschaft» –tanto en su formato monográfico como en el misceláneo–.

Son, sin embargo, menos numerosos los estudios dedicados al binomio Austria-España. Citamos a modo de ejemplo los trabajos de Grass, Franz. (1962) «Partisaner begleiten das Sanctissimum. Einwirkungen Spaniens auf die österreichische und süddeutsche Sakralkultur». En: Engels, Odilo (ed.) *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*. 20. Band. Münster: Aschendorff Verlag; y Küchler, Winfried. (1965) «Zur Hochzeit der Infantin Isabella von Aragón mit Herzog Friedrich dem Schönen von Österreich». En: Engels, Odilo (ed.) *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*. 22. Band. Münster: Aschendorff Verlag.

Estos y otros muchos trabajos realizados en el seno de las «Spanische Forschungen der Görres Gesellschaft» tienen, en general, un enfoque más abarcador que los anteriormente citados, en tanto que atienden al estudio y a la recepción de una época o un movimiento literarios determinados. Más allá del binomio Austria-España, encontramos otros títulos con este carácter englobador, pero siempre relativos a España y Alemania. Ciertamente, los estudios de recepción entre las letras españolas y las de expresión alemana son protagonizados por estos dos países. Pongamos como ejemplo el de Javier Orduña (*El teatre contemporani alemany a l'estat espanyol fins 1975*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988), Luis Araujo («Apuntes de Europa: Alemania lee teatro español». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 288, págs. 150-153, 2001), Luis Miguel González («Escenarios del mundo: Alemania: Teatro español en Bremen». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº 303, 2004. pp. 163-165), así como el estudio de la escena independiente alemana de Ana Rosa Calero (*Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014). Otros trabajos dignos de mención son los de Herbert Koch y Gabriele Staubwasser de



Mohorn, *Schiller y España* (Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978), y el de Udo Rukser, *Goethe in der Hispanischen Welt*<sup>19</sup> (Stuttgart: Metzler, 1958), que suponen dos exhaustivos estudios de la presencia de los celeberrimos autores alemanes en nuestro país<sup>20</sup>.

Adelantábamos al comienzo de nuestro trabajo que, dentro de los estudios de recepción en el ámbito de la literatura de expresión alemana, la mayoría de los trabajos tiene por objetivo el estudio exhaustivo de la recepción de autores individuales –casi exclusivamente de nacionalidad alemana–, y sobre todo desde una perspectiva documental positivista y/o de análisis lingüístico. Afirmábamos que existen varios estudios de recepción con una perspectiva inmanente sobre los textos, pero no tantos que trasciendan el valor individual –lingüístico, literario– de los textos para integrarlos en la sociedad. Intentaremos ir más allá al relacionar esta traductografía –que también analizaremos desde el punto de vista lingüístico–, y en su caso la dramaturgia de las obras extranjeras, con otros aspectos, recogidos en el apartado «1.1. Motivación y objetivos del estudio», como la transmigración de temas, motivos, etc. de una literatura a otra; la contribución de la traducción teatral, en sus modalidades interlingüística e intersemiótica, a la configuración de imágenes; o las diferencias entre la recepción editorial y la recepción

---

<sup>19</sup> *Goethe en el mundo hispánico* (México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977). Traducido por Carlos Gerhard).

<sup>20</sup> A la inversa, es decir, a propósito de los estudios de recepción de autores españoles en los países germanohablantes, podemos señalar a título de ejemplo los de Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands: his reception and influence, 1654-1980*<sup>20</sup> (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) o de José Rodríguez, *Recepción del teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1968). Huelga decir que los estudios de crítica comparada y de crítica genética sobre literatura española han tenido una larga tradición que, por lo demás, ya es de sobra conocida. En este contexto es preterito destacar la magna labor de los hispanistas Hans Juretschke y Werner Brüggemann, precursores del estudio de las relaciones literarias entre Alemania, Austria, Suiza y España y promotores de las «Spanische Forschungen der Görres Gesellschaft» –tanto en su formato monográfico como en el misceláneo—. Citamos a modo de ejemplo los trabajos de Brüggemann *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik* (Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1958) o *Spanisches Theater und deutsche Romantik* (Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964).

escénica de las obras dramáticas. Así pues, la originalidad de nuestra propuesta consiste, como decíamos, también en el hecho de estudiar de forma integral la recepción traductográfica –la de las obras de teatro austriacas en España–, estableciendo una diferenciación de la actividad versora, a saber, editorial y escénica.

Asimismo, existen igualmente varios estudios consagrados a la constitución de imágenes entre distintas sociedades a través de la traducción. Sin embargo, no se han encontrado trabajos dedicados a la configuración de imágenes entre Austria y España, aunque sí al binomio Alemania y España, que pueden orientarnos parcialmente en el análisis que en este contexto hagamos. Destacamos, en primer lugar, los trabajos de la Görres Gesellschaft, tales como el de Werner Brüggeman *Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes* (Münster: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1958). Contamos asimismo con otros títulos más recientes como el de Ulrike Hönsch, *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum »Hesperischen Zaubergarten«* (Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 2000) y el de Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht: deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute* (Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 2004).

## **BLOQUE II (teórico)**

### **2. DISCIPLINAS IMPLICADAS**

Dadas las intenciones investigativas anteriormente expuestas, más allá de los estudios de traducción, en nuestro trabajo confluirán necesariamente perspectivas de diversas disciplinas que tienen que ver nuclear o marginalmente con los estudios humanísticos.

Como es sabido, los traductólogos dedicados a la literatura se inspiraron en varias teorías de esta disciplina para realizar sus aportaciones a la teoría de la traducción literaria; de ahí que nuestro trabajo necesite asimismo de una base teórica propia de los estudios literarios. Al estudiar la transmigración de las obras de una literatura a otra, partimos indudablemente de la concepción de la literatura comparada –entendida esta como el estudio del origen y desarrollo de las relaciones entre las diversas literaturas nacionales<sup>21</sup>–, añadiendo a esta los principios propios de la moderna teoría traductológica crítica, la Teoría del Polisistema, en tanto que esta contempla factores sociológicos de una manera holística en mayor proporción que la literatura comparada, de la cual se deriva. Asimismo, la Teoría del Polisistema está inspirada en gran medida por el formalismo ruso:

Vom russischen Formalismus des frühen 20. Jahrhunderts übernahm Even-Zohar die Vorstellung von Literatur als dynamischem System, dessen Veränderungspotenzial durch die Beziehung und Konflikte zwischen seinen verschiedenen Schichten entsteht (Hagemann 2009: 10).

De algunos conceptos y teorías de la literatura comparada nos valdremos asimismo a la hora de relacionar en un momento posterior el teatro austriaco en el contexto del canon español con ese mismo teatro en su contexto originario, comparando a nivel cuantitativo y cualitativo los datos de la posición de la literatura dramática austriaca en Austria y en España, para atender a los posibles desajustes –autores considerados canónicos en Austria ausentes en España o a la inversa: autores con poca

---

<sup>21</sup> Tomamos como referencia la definición de Susan Bassnett: «comparative literature involves the study of texts across cultures, [...] it is interdisciplinary and [...] it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space» (Bassnett 1993: 1).

presencia en Austria y muy considerados en nuestro país—. Asimismo, en el presente capítulo también dedicaremos un subapartado a la teoría de los géneros literarios, prestando especial atención a la teoría de la literatura dramática.

En efecto, la base histórica y teórica sobre la que descansa nuestro trabajo pertenece principalmente a los estudios de traducción. Para estudiar la recepción de la literatura dramática austriaca en España cuantitativa y cualitativamente, partiremos de los estudios de crítica de la traducción que se han realizado hasta el momento. Durante la fase de estudio a nivel cualitativo serán fundamentales algunos conceptos derivados de la Estética de la Recepción, la Teoría del Polisistema y la Escuela de la Manipulación.

Por otro lado, un estudio cuyos planteamientos, reflexiones y ulteriores conclusiones giran en torno al fenómeno teatral, necesita evidentemente también de unos cimientos propios de la historia y la teoría del teatro, que igualmente expondremos y aplicaremos en los apartados correspondientes.

## **2.1. Teoría de la literatura**

### **2.1.1. Literatura comparada**

La literatura comparada tiene una arraigada tradición de estudios teóricos y aplicados que son muestra de su importancia y actualidad en el ámbito de los estudios literarios. Por otra parte, en esta disciplina siempre ha tenido una especial relevancia la presencia de las traducciones como objeto de sus estudios comparatistas. Para dar cuenta de sus orígenes debemos remontarnos a principios del siglo XVIII, cuando el Romanticismo alemán comienza a fraguarse y las literaturas nacionales empiezan a interesarse por otras, de acuerdo con el *Zeitgeist*, término que acuñara Herder<sup>22</sup> y que

---

<sup>22</sup> Dicho interés por lo universal tiene lugar igualmente en el terreno de la lingüística. Nace entonces la lingüística comparada o contrastiva, lo cual supuso el auténtico inicio de la lingüística moderna en la que la búsqueda de los orígenes de las lenguas europeas se realizó a través de la comparación de diferentes

surge del espíritu aperturista y comparatista de los autores inscritos en dicho movimiento. En su obra *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, de 1773, podríamos ubicar los primeros orígenes de dicho comparatismo. Se trata de una de las varias manifestaciones de ese «espíritu de época» aperturista por el cual muchos autores de la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del XIX pusieron la mirada en las culturas de otros pueblos. Valgan igualmente como ejemplos las célebres *Wiener Vorlesungen (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur)*, de A. W. Schlegel, leídas en Viena en 1808 y publicadas entre 1809 y 1811; la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts*, escrita por Friedrich Bouterwek entre 1801 y 1819, acerca de las literaturas europeas; la *Geschichte der Literatur von ihrem Anfang bis auf die neuesten Zeiten (1805-1813)*, de Johann Gottfried Eichhorn; y el ensayo de Goethe *Diván de Oriente y Occidente*, que demuestra el obvio interés por la literatura oriental del autor.

No obstante, la historia de la literatura comparada propiamente dicha comienza en Francia con los trabajos de Philarète Chasles, J.J. Ampère y A.F. Villemain en la primera mitad del siglo XIX. En un primer momento, el objetivo de los estudiosos de la disciplina consistía en el registro de las diferencias y similitudes entre dos literaturas, casi siempre europeas, de acuerdo con las tendencias de corte positivista e historicista de la época, consistentes en la recopilación de datos. De esta manera, la literatura comparada funcionaba como disciplina auxiliar de la historia de la literatura, si bien los resultados no trascendían lo cuantitativo, la estricta suma de datos, de espaldas al resto de disciplinas literarias, lo cual llevó probablemente a su declive a mediados del siglo XX.

En «The Crisis of Comparative Literature», René Welleck denunciaba precisamente la tendencia positivista de la literatura comparada que regía hasta entonces

---

lenguas. Los trabajos de los alemanes Friedrich von Schlegel (*Über die Sprache und Weisheit der Indier*, 1808), Rasmus Rask, Franz Bopp y Jakob Grimm dan el pistoletazo de salida a este ámbito de estudio.

y abogaba por un cambio en la disciplina que contemplara la historia de la literatura, la poética y la crítica literaria. El artículo de Welleck supondría un punto de inflexión para la disciplina y el comienzo de lo que Claudio Guillén ha dado en denominar «la hora americana», frente a «la hora francesa» (Guillén 1985: 66). Pero también desde Francia se sumaron voces de protesta ante la percepción hasta entonces sesgada de la literatura comparada. En su obra *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée* (1963), René Étiemble propondría una visión abarcadora de la disciplina que incluyera aspectos hasta entonces desatendidos en Francia, tales como la estilística, la métrica e incluso el estudio comparado de traducciones para alcanzar un mejor conocimiento del texto original. Asimismo, Étiemble abogaría por la inclusión de las literaturas orientales en el marco de atención de los estudios de literatura comparada.

No obstante, la escuela americana tuvo una mirada más integrada e integradora de la disciplina. En la obra que asentó sus bases, *Comparative Literature: Method and Perspective*, editada por los teóricos Horst Frenz y Newton Stallknecht, Henry Remak escribiría en el apartado correspondiente a la función y definición de la literatura comparada (Remak 1961: 2):

Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.

Remak tiene una visión mucho más abierta que no sólo incluye otras literaturas, sino también otras disciplinas artísticas. Tal y como había hecho anteriormente Welleck, también Remak criticó la postura de la visión de la escuela francesa, que tildaba de simplista e insuficiente. En este sentido, quisiéramos hacer un breve excursus para mencionar al alemán Oskar Walzel, quien en 1917 publicó *Wechselseitige Erhellung der Künste* proponiendo la inclusión y la colaboración de varias disciplinas con el fin de estudiar las relaciones entre las diversas artes. Ya antes, Max Koch había aludido a esa colaboración interdisciplinar (Cit. en: Weisstein 1968: 184-197).

Otros autores adoptaron una actitud más moderada y se posicionaron a mitad de camino entre la escuela francesa y la americana. Así, por ejemplo, Claudio Guillén fue más comedido al escribir acerca de la disciplina:

Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las internacionales que hubo entre ellas (Guillén 1985: 13-14).

Por su parte, Darío Villanueva defiende el carácter positivista de la literatura comparada, pero abogando igualmente por su inclusión, más allá de la historia literaria, en el seno de la teoría de la literatura, de modo que las tres disciplinas interactúen. Afirma, así, Villanueva que la literatura comparada:

No tiene por qué excluir radicalmente la primera –la positivista–, pero que le permite dejar de servir, de manera exclusiva y excluyente, a la historia literaria y prestar unos

servicios absolutamente imprescindibles a la teoría de la literatura. Porque esta, cuando no cuenta con el contraste empírico que la literatura comparada le proporciona, se transforma en una especie de metafísica literaria en la que los universales lo dominan y lo velan todo, cuando lo que importa más son los particulares literarios, y cuantos más mejor, para, a través de ellos, fundamentar sólidamente el edificio de una poética renovada (Villanueva 1994: 115).

De esta breve exposición de los objetivos de la disciplina comparatística y de sus distintos enfoques, podemos deducir la importancia que la presencia de las traducciones tiene en la génesis y el desarrollo de las literaturas. Si la literatura comparada conlleva el:

estudio de la literatura más allá de los confines de un solo país, y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento y creencias, como las artes (por ejemplo, la pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (verbigracia, ciencia política, económica, sociológica), las ciencias experimentales, la religión, etc. (Remak 1979. Cit. en Vega y Carbonell 1998: 89),

es perentorio afirmar la importancia que en ese estudio tienen las traducciones que, primero, hacen emigrar una literatura «más allá de los confines» del propio país y, segundo, son portadoras de áreas de conocimiento y creencias.

Desde la segunda mitad del siglo XX, la traducción ha ido adquiriendo mayor protagonismo en el ámbito de los estudios literarios y, sobre todo, en el de la literatura comparada, por el hecho de haber trascendido esta última el texto literario como objeto fundamental de estudio para llegar a abarcar el amplio sistema de comunicación literaria, para cuyo análisis deben tomarse en consideración otros muchos aspectos, incluidos la traducción. No obstante, a pesar de la obvia dependencia de la traducción por parte de la



literatura comparada –en tanto que resulta imposible el conocimiento de todas las lenguas–, todavía hoy algunos críticos contemplan la traducción como disciplina aparte, sin considerar las aportaciones de otras teorías más integradoras como la Teoría del Polisistema –fundamental, por otro lado, para nuestro trabajo–; otro sector de la crítica las considera dos disciplinas divergentes que no guardan relación con respecto a su metodología y objetos de estudio (Véase: Bassnett 1993: 158-160).

Sin embargo, el reconocimiento de la traducción como disciplina auxiliar de la literatura comparada es cada vez más frecuente. Según Lefevere, el punto de inflexión para la relación entre traducción y literatura comparada tendría lugar en los años 70 y 80 gracias a la aparición de las nuevas corrientes literarias, en especial la teoría de la recepción y la deconstrucción. Aplicada a la traducción, el objeto fundamental de la teoría de la recepción es la recepción de la obra en la literatura de llegada, pero no sólo por parte de la crítica, sino también la recepción de la imagen de la obra a partir de la traducción. El mismo Lefevere, en contra de los postulados de los deconstructivistas, exigía un reconocimiento especial para la traducción en el ámbito de la literatura comparada y afirmaba que «the interaction between the various literatures of the world, and the ensuing academic discipline of comparative literature are unthinkable without translation» (Lefevere 1971: 13).

Por otro lado, según Bassnett y Lefevere, con motivo del establecimiento de la traducción como disciplina en los últimos años resulta necesario un replanteamiento de la relación entre esta y la literatura comparada, de manera que la primera se incluya en la segunda ocupando un lugar especial o incluso que la literatura comparada –esa «cuasidisciplina» amorfa– estuviera subordinada a la traducción: «Perhaps we should rethink our notions of Comparative Literature and redefine it as a subcategory of Translation Studies instead of viceversa» (Lefevere y Bassnett 1990: 12).

Dejando a un lado la cuestión de las relaciones jerárquicas entre ambas disciplinas, sí podemos afirmar que su interacción resulta de gran valor si tenemos en cuenta que la literatura traducida forma parte del patrimonio literario y cultural receptor de dichas traducciones, independientemente de su posición en relación al resto de obras integrantes de la cultura. Para un análisis como el que aquí nos proponemos resulta más que evidente la acción recíproca de ambas disciplinas. Son fundamentales en este contexto las aportaciones que hicieron la teoría de la recepción y la Escuela de la Manipulación, corrientes responsables, según Lefevere, de la nueva relación entre literatura y traducción. Por este motivo, en el apartado 2.3 nos ocuparemos de las contribuciones de ambas escuelas y de su importancia para los estudios de la literatura comparada y la traducción.

### **2.1.2. Teoría de los géneros literarios**

Desde que en el Libro III de la *República* Platón aludiera por primera vez en el ámbito occidental a los géneros literarios, han ido surgiendo hasta día de hoy nuevas teorías, clasificaciones y definiciones en torno a este concepto clave de la literatura. El fundador de la Academia distinguió entonces tres tipos de poesía: mimética o dramática, no mimética o lírica y mixta o épica; más tarde, sin embargo, en el Libro X reconocería que, en realidad, toda poesía es mimética (Aguar e Silva 1972: 159-160. Cit. en Ruiz Casanova 2013: 32).

La segunda aportación a la cuestión de los géneros literarios fue obra de Aristóteles, y supuso en realidad la primera clasificación de los mismos con carácter exhaustivo. En su *Poética* señaló que la esencia de todas las artes es la *mímesis*, es decir, la imitación que el arte hace de la realidad. El placer estético descansaría en dicha imitación de la realidad y en el instinto de armonía del hombre. A partir de este concepto de mímemis, distinguió los géneros literarios según tres condiciones: el medio de

imitación («bien por imitar con cosas distintas»), el objeto de imitación («bien por imitar cosas distintas») y la forma de imitación («bien por imitar de manera distinta y no de la misma manera»).

Para el primero, es decir, según el medio de imitación, diferenció entre poesía ditirámbica, tragedia y comedia. Según los diversos objetos de la mimesis, a saber, las distintas realidades imitadas, las creaciones literarias también se diferencian unas de otras entre tragedias y comedias en lo dramático. Así pues, la gran diferencia entre la comedia y la tragedia viene dada por los personajes —buenos y malos— y sus virtudes, que en la tragedia son muchas y elevadas y en la comedia, más bien escasas. Los imitadores imitan a sujetos que actúan y, dado que cada uno de ellos se distingue por la virtud y por el vicio, han de ser estos necesariamente malos o buenos.

De la misma manera, según las diversas formas de la mimesis distinguió el modo narrativo —épica, sátira— del modo dramático —tragedia, comedia—. En el modo de mimesis narrativa el autor se expresa por sí mismo o asumiendo otras personalidades; en la dramática, los actores representan directamente la fábula como si fueran los propios personajes que actúan.

Gérard Genette hizo con posterioridad la siguiente distinción del sistema aristotélico de los géneros (Genette 1988: 192. Cit. en: Ruiz Casanova 2013: 47):

Modo / Objeto	DRAMÁTICO	NARRATIVO
SUPERIOR	TRAGEDIA	EPOPEYA
INFERIOR	COMEDIA	PARODIA

Por su parte, en su *Ars poetica* o *Epistola ad Pisones*, Horacio clasificó los géneros dramáticos frente a los no dramáticos; a continuación, trató de tres formas dramático-poéticas –tragedia, comedia y drama satírico–. Con respecto a los no dramáticos, divide según la versificación entre épica –hexámetro–, elegía –diversos metros–, yambo y lirás (vv. 73-98) (Aguiar e Silva 1972: 161-162. Cit. en: Ruiz Casanova 2013: 48).

Hasta el siglo XVI, los géneros literarios comprendían el binomio aristotélico poesía dramática y narrativa; durante el Renacimiento, se le añadió un tercer género, la poesía lírica. Esta tripartición se consolidó como teoría de los géneros literarios en las obras de Sebastiano Minturno *De Poeta* (1559) y *L'Arte Poetica* (1564) (Ruiz Casanova 2013: 48). Por su parte, Francisco Cascales también redujo los géneros a tres: épica, lírica y drama, correspondiendo a este último la tragedia y la comedia. La poesía dramática comprendería las obras en que se representa la acción sin la intervención del propio poeta; en las obras pertenecientes a la lírica, interviene exclusivamente el poeta; la poesía épica resulta un híbrido de las dos anteriores, de manera que personajes y autor intervienen en el texto.

Desde que se hablara por vez primera del género literario hasta el siglo XVIII, ningún autor se referirá al concepto literatura, sino al de poesía (Asensi 1998: 35). Asimismo, desde el siglo XVIII la clasificación de las obras se realizó con criterios dogmáticos. Se entendían como algo duradero y preceptivo, si bien los distintos géneros y subgéneros que se fueron estableciendo a lo largo de los siglos fueron experimentando cambios constantemente e incluso desapareciendo. En las antípodas de este planteamiento se encuentra el de la estética de Benedetto Croce, quien «aniquiló» los géneros literarios y negó todo valor científico referido a los mismos. Sin embargo, para toda obra literaria se emplea un medio expresivo con unas características y exigencias propias que pueden

ser y de hecho han sido clasificadas. La utilidad de la teoría de los géneros para la interpretación de las obras es, pues, evidente.

Según el objetivo de cada obra, estas se dividen en poesía –cuyo fin es la creación de la belleza–, didáctica –que busca aleccionar o exponer doctrinas– y la oratoria –que pretende conmover por medio de la palabra hablada– (Lapesa 1975: 124). Dentro del primero, la poesía, se distinguen a su vez tres géneros: la poesía *épica*, la poesía *lírica* y la poesía *dramática*.

Si la narrativa se caracteriza por su variedad de representación de la realidad objetiva, a la poesía dramática corresponde, tal como dice Hegel, «la totalidad del movimiento», es decir, la transcripción literaria del todo de la vida a través de la acción humana. No se trata del transcurso de unos hechos en un contexto verídico, sino que la acción aparece potenciada por la dinámica de un conflicto.

Por motivos evidentes nos centraremos en esta última y mostraremos a continuación las características principales.

### **2.1.3. Teoría de la literatura dramática**

#### **2.1.3.1. Poesía dramática**

Rafael Lapesa define la poesía dramática como «aquella que, en vez de relatar una acción, como la *épica* y la *novela*, la *representa*, es decir, hace que aparezca desarrollándose ante los ojos del público mediante un simulacro realizado por actores» (Lapesa 1975: 149). Así pues, toda obra dramática está concebida para la representación teatral, destino este que le impone determinadas exigencias. Entre otras señala Lapesa (1975: 149-150):

- La *unidad del asunto*, imprescindible para mantener la atención del espectador.
- El *dinamismo* –frente a la inmovilidad propia de la lírica–, derivado de la exposición de hechos, cuya sucesión y fluctuaciones deben mantener el interés.
- La *verosimilitud*, es decir, la verdad artística –que no implica realismo, en tanto que la obra dramática no es realidad, sino interpretación de esta–, que obliga a la motivación armónica de todo cuanto sucede.

La tragedia, la comedia y el drama son considerados los géneros dramáticos mayores, y corresponden respectivamente a las categorías estéticas de lo trágico, lo cómico y lo patético. La tragedia se caracteriza por representar en un plano ideal el conflicto de un héroe ante la adversidad ante la cual sucumbe. Se llama catástrofe al desenlace, que por lo general suele ser fatídico. Por su parte, en la acción dramática de la comedia suelen predominar los aspectos placenteros, festivos o humorísticos, y el desenlace suele ser feliz. Por último, más allá del sentido genérico del drama –entendido como obra teatral–, como género dramático presenta un conflicto doloroso, como sucede en la tragedia, pero situado en el mundo de la realidad, con personajes más humanos.

Las modalidades teatrales de la tragedia, la comedia y el drama han tenido, asimismo, numerosas variantes y concreciones históricas bien tipificadas, tales como el vodevil, el melodrama o el sainete.

La obra teatral se divide en actos, que suelen variar entre cinco y tres en las tragedias, comedias y los dramas. El número de actos en el teatro latino, el inglés de Shakespeare y el francés de los siglos XVII y XVIII era de cinco; en el español del Siglo de Oro, los actos o jornadas eran tres. Los géneros menores solían limitarse a uno o, como máximo, dos. A su vez, cada acto podía constar de uno o varios cuadros, fragmentos de

una acción continua que tienen lugar en el mismo espacio. Por su parte, las escenas se determinaban por las entradas y salidas de los personajes (Lapesa 1975: 151).

Como sucede con la épica, en la acción dramática –conjunto de sucesos y situaciones que constituyen la historia que se desarrolla sobre un escenario teatral– se distinguen asimismo la exposición, el nudo y el desenlace. En la comedia latina, algunas piezas del teatro medieval y humanístico y en otras más recientes, la exposición se hacía mediante un prólogo en el que un personaje explicaba el argumento. Hoy en día la exposición tiene lugar a través de los diálogos, forma propia de la poesía dramática. En los tiempos modernos, la prosa ha desbancado los diálogos en verso, que hoy se encuentran en especial en el teatro poético, pero que fueron la esencia de la producción teatral.

### **2.1.3.2. La *Poética* de Aristóteles, piedra angular de las reglas de la poesía dramática**

Con el fin de abordar con mayor conocimiento de causa los principios poéticos que han regido en las editoriales y los escenarios españoles en el lapso de tiempo que comprende nuestro trabajo, será menester hacer una revisión histórica de la evolución de las principales poéticas que han ido dominando la práctica literaria y, en concreto, la teatral, a lo largo de los siglos. La figura de Aristóteles será punto de partida fundamental a la hora de abordar cualquier aspecto relacionado con la teoría de la poesía dramática, por haber sido el primero en acometer la tarea de analizar la poesía y el drama y, consiguientemente, por derivarse la crítica literaria desde entonces hasta hoy de la suya.

Una de las principales aportaciones de su *Poética* fue el reconocimiento de la unidad de acción –también conocida como unidad de fábula o trama–, por la cual la obra debe contar una sola historia, siguiendo el curso de una única acción principal, sin

desviarse en acciones secundarias. De la unidad de fábula partirían siglos más tarde los neoclásicos para establecer la célebre regla de las tres unidades, que por error achacaron al estagirita, quien únicamente habló de la unidad de acción o trama:

[...] una tragedia es una imitación de una acción completa en sí misma, como un todo de cierta magnitud. Ahora bien, un todo es aquello que tiene comienzo, medio y fin. Comienzo es lo que no necesita ir después de otra cosa y tiene naturalmente alguna tras sí; y fin es lo que va por naturaleza después de algo, ya necesariamente ya por usual consecuencia, y nada tiene tras sí; y medio es lo que va por naturaleza después de alguna cosa y tiene también alguna tras sí (Cit. en Schreiber 1971: 172).

Ciertamente, la acción de las obras dramáticas griegas no duraba más de un día y solía desarrollarse en un único lugar, aunque no siempre era así. En el capítulo quinto, afirma Aristóteles: «La tragedia procura no sobrepasar, si es posible, un único giro de sol, poco más o menos» (Cit. en Schreiber 1971: 174). De un lado, se trata de una constatación de qué se hacía en el drama griego, no de un precepto; de otro lado, tampoco relaciona este hecho con la unidad. No obstante, lo cierto es que los neoclásicos se basaron en estos pasajes de la *Poética* aristotélica para postular la regla de las tres unidades, por la cual la acción dramática debía desarrollarse en un único día –unidad de tiempo– y en un único espacio –unidad de lugar–, y debía centrarse en una única acción principal –unidad de acción<sup>23</sup>–.

Atenderemos con mayor detalle a la evolución de estos principios en el apartado dedicado a la historia del teatro («2.4. Historia del teatro»), en el que, más allá de estas

---

<sup>23</sup> Asimismo, en su *Poética* distinguía Aristóteles para las tragedias partes cualitativas –diferenciando partes formales: canto (*melopoiía*), espectáculo (*opsis*), elocución (*lexis*), y partes de contenido: fábula (*mythos*), carácter (*ethos*) y pensamiento (*diánoia*)– y partes cuantitativas o de estructuración externa– prólogo, episodio, parte coral y éxodo–.



cuestiones poéticas, ofrecemos asimismo una perspectiva de los distintos movimientos y tendencias dramáticos.

#### **2.1.4. El canon literario**

Un factor fundamental en la recepción de las obras –literarias en general y teatrales en particular– es el que deriva del prestigio cultural o de la función social que una pieza concreta tenga. Obviamente, las representaciones de teatro griego en el Festival de Mérida o Segóbriga tienen su fundamento en el prestigio derivado de su pertenencia al canon. Podríamos hacer la misma afirmación en relación al carácter más o menos canónico del repertorio de festivales tales como el de Almagro, dedicado al teatro clásico (=canónico), o los de Salzburgo o Bregenz. Sería de difícil aceptación la inclusión en la programación anual de cada uno de estos festivales de obras tales como *Die Schwestern von Prag* (1794), del dramaturgo austriaco Joachim Perinet, o *Juicio contra un sinvergüenza*, de Alfonso Paso. Este evidente prestigio de lo canónico en el fenómeno de la recepción nos impone un análisis –aunque somero– del concepto «canon» y de sus efectos sociales.

##### **2.1.4.1. Criterios para la canonización de una obra**

La cantidad de literatura dedicada hasta el día de hoy a la cuestión del canon literario es ingente. Desde que en 1768 Ruhnken definiera por vez primera por extensión el término *canon*, antes limitado al ámbito de la literatura sagrada, como listado de autores selectos de un género literario, son innumerables los estudios que giran en torno a su descripción y análisis, así como a las obras y autores configuradores del mismo. Desde hace siglos, el hombre se ha visto continuamente inmerso en la tarea de recopilar textos. En el templo de Asur, situado en la ciudad homónima, el rey asirio Tiglatpileser I, allá por el siglo XII a.C., guardaba una serie de tablillas de cerámica que contenían textos

–presagios, formas de adivinación, vocabularios, etc.– que consideraba fundamentales para sacerdotes y escribanos. La necesidad de establecer un canon literario, de hacer uso de esa «caña» o «vara» de medida, no necesita ser argumentada; sólo por cuestiones de tiempo y, hasta hace unos años, de espacio, ya se hace ineludible seleccionar nuestras lecturas. Y deseamos que las reflexiones en este contexto sigan proliferando en tanto que esto implicará que aún seguiremos preocupándonos por la literatura.

La publicación en 1994 de la célebre obra de Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, conocida por todos en el campo de los estudios literarios por lo controvertido de sus postulados, encendió otra mecha del debate entre los estudiosos, que han llegado a adoptar en algunos casos actitudes, si no beligerantes, al menos sí hartamente apasionadas. Sostiene Bloom que los listados académicos propuestos para la canonización son productos ideológicos de la por él bautizada «Escuela del resentimiento» y aboga por la excelencia –estética– literaria como esencia de la obra canónica. «Sublimidad», «naturaleza representativa», «originalidad» y «extrañeza» son algunas de las palabras clave empleadas en el prefacio de su polémica publicación al introducir las 26 obras que selecciona y propone para la conformación de su listado.

No es objeto de nuestro trabajo avanzar en esta dirección, pues, más allá de la complejidad del tema, no nos atañe contribuir a este caluroso debate. Sí se hace necesario, sin embargo, atendiendo a la tesis de nuestro trabajo, preguntarnos por los motivos que han podido mover y siguen moviendo a los responsables de la introducción de una u otra obra literaria en un país a través de la publicación o representación –en el caso del teatro– de dichas obras. ¿Se ha tratado siempre de una cuestión de calidad? En caso afirmativo, ¿cuál es el signo de la calidad literaria? ¿Cómo se fijan y reajustan los cánones? ¿Quiénes hay detrás de ellos?

Efectivamente, todas las obras canonizadas presentan la característica común de poseer un virtuosismo, bien estético, bien de contenido, que las eleva por encima de las demás. Nadie pone en duda que Cervantes, Goethe, Shakespeare o Molière merezcan ocupar un lugar privilegiado e inamovible en esta lista, pero calidad y estética, como sabemos, son cualidades con connotaciones de subjetividad. La obra del austriaco Thomas Bernhard *Die Billigesser (Los comebarato)* podría ser muestra de ello, pues entre sus lectores encontramos generalmente dos opiniones extremas de la misma. Las interminables oraciones que componen esta obra monolítica sin un solo punto y aparte, son muestra, para unos, de un incuestionable virtuosismo literario; para otros, no merecen la atención del lector. Sin embargo, más allá del carácter subjetivo a la hora de la aceptación general de un autor, hay que registrar con referencia a los autores canónicos, una disociación entre su calidad y su consumo por parte del gran público.

En ocasiones, autores considerados canónicos por excelencia tienen una presencia escasa o irregular en tierras ajenas; tal es el caso del alemán Friedrich Schiller. El autor del *Don Carlos* goza de buena salud editorial y escénica no solamente en Alemania y Austria, sino también en Italia, Francia e Inglaterra. En España<sup>24</sup> podemos encontrar asimismo varias ediciones de sus obras<sup>25</sup>; son esporádicas, no obstante, las ocasiones en que sus piezas dramáticas se han llevado a escena en los teatros españoles. ¿Qué factores hay detrás de estas «asimetrías receptivas»?

Dos factores que cabría señalar a la hora de enunciar los motivos de la (no) canonización en literatura son la repercusión social y, en el caso concreto del teatro, el

---

<sup>24</sup> Ciertamente, el caso de Schiller es «especial» en España. Es por todos conocida la actitud de reticencia adoptada en nuestro país ante algunas obras del autor en tanto que han contribuido a la configuración y pervivencia de la «leyenda negra» española. Sin embargo, esta falta de correspondencia puede apreciarse en el caso de otros dramaturgos. Sin ir más lejos, como veremos más adelante con detenimiento, los clásicos del Siglo de Oro español han tenido poca visibilidad en los escenarios alemanes y prácticamente ninguna en los austriacos.

<sup>25</sup> Schiller, Friedrich. 2010. *Don Carlos, infante de España*. Tarragona: Arola. Traducción de Adan Kovacsics; Schiller, Friedrich. 2010. *Guillermo Tell*. Madrid: Signo. Schiller, Friedrich. 2013. *Don Carlos, infante de España*. Madrid: Akal. Traducción de Emilio J. González.

potencial de representación. En cuanto al primero, encontramos varios ejemplos en la literatura austriaca, tales como Thomas Bernhard, Peter Turrini, Elfriede Jelinek o Peter Handke, cuyas obras despiertan al mismo tiempo el odio y la admiración de sus lectores y espectadores. Por su parte, Erwin Piscator y Bertolt Brecht fueron, sin duda, los grandes revolucionarios de la escena europea del siglo XX. Ya en la primera posguerra, (1893-1966) apuntaba hacia la superación del simple entendimiento artístico-deleitabile del espectáculo dramático por una idea educativa del mismo. Según el autor, el teatro debía servir para la enseñanza de los hombres y despertar en ellos la conciencia de que su vida está íntimamente relacionada con las circunstancias concretas de su mundo. Así pues, pedía Piscator a los autores teatrales dramas *épicos* en los que los actores se dirigieran apelativamente al espectador mostrándole un pensamiento o consigna ya elaborada.

Por su parte, Bertolt Brecht (1898-1956) bebió de la práctica teatral de Piscator, en cuyo teatro político se inspiró para desarrollar su teatro épico, que expresó oponiéndolo a la forma dramática por sucesivos rasgos que pueden sintetizarse atribuyendo a la forma dramática del teatro el sentimiento; y a la forma épica, la razón. Asimismo, ambos tipos –forma dramática/forma épica– se distinguen por los siguientes rasgos respectivos (Abad 1981: 58):

- se actúa / se narra;
- envuelve al espectador en una acción escénica / hace del espectador un observador;
- consume su energía / despierta su actividad;
- le hace experimentar sentimientos / le exige decisiones;
- vivencia / imagen del mundo;
- el espectador se encuentra en medio de la acción / se opone a ella;
- las sensaciones se conservan como tales / llevan a una toma de conciencia;
- el espectador simpatiza / el espectador argumenta.

Mediante el procedimiento teatral del *Verfremdungseffekt* —efecto de distanciamiento o efecto de extrañamiento—, propio del teatro épico —*episches Theater*—, se pretendía romper la «ilusión» y la posibilidad de «identificación» con los actores y la trama. Esto se conseguía a través de carteles y pancartas que se usaban en escena o bien al dirigirse los actores, en medio de la función, directamente al público para comentar la escena que estaba siendo representada con el fin de alejarlo emocionalmente de aquella y despertar en él el espíritu crítico. Más allá del innegable valor artístico, el *Verfremdungseffekt* tenía, sin lugar a dudas, un valor social de denuncia.

Por otro lado, por lo que al potencial de representación respecta, si bien el *Fausto* de Goethe es un clásico de la literatura alemana que no debería faltar en la biblioteca de ningún germanista, su representabilidad sobre las tablas podría ser objetable —en cualquier caso, sin ser adaptada— debido a su extensión y a las dilatadas intervenciones de los personajes. Lo mismo podría haberse dicho de *Die letzten Tage der Menschheit* (*Los últimos días de la humanidad*), de Karl Kraus, otro clásico imprescindible, en este caso de la literatura austriaca, cuya escenificación fue hartamente complicada, debido a las 220 escenas repartidas en 5 actos de que consta, hasta que el propio Kraus, después de negarse durante años, elaboró una versión adaptada al escenario<sup>26</sup>. Esto podría responder al menos parcialmente a la pregunta que planteábamos en el párrafo anterior con respecto a las incoherencias receptoras.

Hay un último factor que actúa, al menos parcialmente, como filtro: el tiempo. Es cierto que no siempre el trabajo de algunos autores se ha reconocido suficientemente, o bien esto se ha hecho con posterioridad. Podemos nombrar aquí las obras de los austriacos Ferdinand Raimund y Johann Nestroy, cuya canonización en Austria se produce casi un

---

<sup>26</sup> De hecho, esa versión está publicada aquí en España:  
<https://www.traficantes.net/libros/los-%C3%BAltimos-d%C3%ADas-de-la-humanidad>

siglo después de su muerte –y que son, por cierto, En España, como veremos más adelante, perfectos desconocidos–. Asimismo, el paso del tiempo ha considerado inválidos o incluso fatuos a algunos autores u obras en cierto momento considerados canónicos. Sin embargo, sí podemos afirmar que la pervivencia de una obra a lo largo de los años puede ser un signo de que sigue despertando interés entre el público de distintas generaciones, lo que la convierte en «clásica» o en «un clásico» y justifica su inclusión en el canon literario. Por mucho éxito que puedan tener algunas obras hodiernas, sólo con el paso del tiempo podremos comprobar su vigencia u olvido. Pero ¿de qué manera perviven las obras literarias, en concreto las teatrales, a lo largo de los años? De esta cuestión nos ocuparemos en el siguiente apartado, en el que pasaremos revista a los respectivos cánones dramáticos nacionales.

#### **2.1.4.2. Modos de fijación del canon: el canon teatral nacional en Austria y España**

Según Frank Kermode, para la pervivencia de una obra es requisito imprescindible su representación y consiguiente comentario, pues es este último el que garantiza que la atención a la obra en cuestión siga vigente (Sullà 1998: 22). La afirmación de este teórico del canon hace, pues, de la prensa y las revistas culturales soportes fundamentales para la supervivencia de una obra a lo largo de las distintas épocas. De ello se infiere la necesidad de seguir las huellas de los dramaturgos en los distintos soportes de la crítica teatral para conocer la repercusión que sus obras tuvieron y la eventual consideración del mismo como autor canónico.

Resulta obvio que las figuras del lector y del espectador son clave para afianzar la existencia de una obra con el paso del tiempo. El canon teatral de una determinada época se constituye, por ende, a través de las ediciones de lectura y de las puestas en escena de

que gocen unas y otras obras y, por tanto, de las distintas interpretaciones. Será, pues, en los teatros y en las editoriales de un determinado país donde encontremos las huellas de su canon teatral. En nuestro trabajo atenderemos, consiguientemente, a la evolución receptiva de los austriacos en España, registrando previamente los momentos concretos de recepción en las editoriales y los teatros y analizando su presencia en las revistas teatrales y en la prensa. Será asimismo interesante buscar la huella de estos dramaturgos en las historias de la literatura en lengua alemana publicadas en España y en los distintos planes de estudio de la antigua licenciatura en Filología alemana y en los del actual Grado en Estudios alemanes.

Conviene previamente hacer una propuesta de aquellos dramaturgos que constituyen el canon teatral nacional en los países objeto de nuestro estudio para, haciendo avanzar un paso más nuestras reflexiones, observar, de un lado, si el listado de dramaturgos nacionales «favoritos» sobre las tablas de Austria coincide con el de los más recibidos –editados y representados– en España. Asimismo, recogemos el canon de los dramaturgos españoles en España dado que el análisis de la recepción del teatro austriaco en España hace necesario a su vez el análisis del polisistema español, compuesto por el sistema de la literatura nacional y el de la literatura traducida. Evidentemente, el sistema de la literatura traducida se ve influenciado por el sistema de la literatura nacional, en este caso, la española. De ahí la necesidad de presentar también el canon del teatro nacional español, en tanto que influye en el otro sistema, el de la literatura teatral traducida en España. Esto puede suceder, por ejemplo, a través de normas preliminares, pues determinadas obras se rechazan porque no se ajustan al gusto y/o tradición literaria meta, o por el modo de traducir determinadas obras. Pónganse por caso las obras de teatro lingüísticamente marcadas, dado que el método traductor se ve influenciado por el tipo

de literatura nacional existente y a la que están acostumbrados a consumir los traductores y lectores.

Para la exposición de los «clásicos» del teatro de lengua alemana, partimos del estudio del célebre crítico literario de origen polaco Marcel Reich-Ranicki *Der Kanon. Die Dramen und ihre Autoren*, en el cual selecciona a los autores que considera canónicos en el marco de la literatura dramática de expresión alemana. Entre los 23 dramaturgos propuestos por Reich-Ranicki –a saber, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Ferdinand Raimund, Christian Dietrich Grabbe, Johann Nestroy, Georg Büchner, Friedrich Hebbel, Arthur Schnitzler, Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Hugo von Hofmannsthal, Carl Sternheim, Bertolt Brecht, Ödön von Horváth, Max Frisch, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Peter Hacks, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Botho Strauß–, se encuentran dos suizos –Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt– y seis austriacos, a saber, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth y Thomas Bernhard.

La selección de Reich-Ranicki no nos ofrece una visión completa del canon austriaco, sino sólo parcial en el contexto del canon de la literatura en lengua alemana. Para elaborar el canon austriaco nos remitimos a las siguientes fuentes austriacas, historias de la literatura austriaca, en su mayoría, y trabajos sobre el teatro austriaco:

- FORST-BATTADELGLIA, JAKUB. «Die Literatur Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert in ihrem gesellschaftspolitischen und historischen Umfeld.» Conferencia a cargo de Jakob Forst-Battadelgia, director del foro cultural austriaco, Karazin University, 3 de marzo de 2014.
- KRIEGLEDER, WYNFRID. (2011) *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Viena: Menschen-Bücher-Institutionen. Praesens.



- ZEMAN, HERBERT (Hg.). (1996) *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- ZEYRINGER, KLAUS. (2008) *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck-Viena-Bolzano: StudienVerlag.

Tras cotejar estos trabajos, hemos añadido al listado de dramaturgos austriacos canónicos de Reich-Ranicki, los nombres de Hermann Bahr, Karl Kraus, Franz Theodor Csokor, Peter Handke, Peter Turrini y Elfriede Jelinek. A continuación, ofreceremos un breve perfil literario de cada uno de ellos, así como el número de estrenos y de publicaciones de sus obras registrados en España en el periodo que nos ocupa:

1) Ferdinand Raimund (1790-1836): Es considerado, junto con Johann Nepomuk Nestroy, máximo representante del *Wiener Volkstheater* (*Alt-Wiener Volkskomödie*, *Vienesse Posse* o farsa), y de la literatura del Biedermeier y del *Vormärz* junto a Franz Grillparzer. Sus obras representan los valores del Biedermeier: lealtad, agradecimiento, la moderación y la satisfacción. Este «naives Genie» no solo escribió para el pueblo, sino también acerca de él. Sus mejores piezas siguen representándose en los países de lengua alemana hoy día. Dos de sus obras más destacadas son *Der Verschwender* y *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1ª impresión: Viena, 1828; *première*: Viena, 17 de octubre de 1828).

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 0.
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

2) Franz Grillparzer (1791-1872): Poeta, narrador y autor dramático. Nagl y Zeidler lo sitúan en la cúspide del canon literario austriaco junto con Ferdinand Raimund (Rippl &

Winko 2013: 282). Desde que irrumpiera en la escena literaria austriaca con el estreno en el Theater an der Wien de *La antepasada [Die Ahnfrau]* (1817), Grillparzer se convirtió en el autor del Burgtheater por excelencia, en el que estrenó sucesivas obras dramáticas: *Sappho* (1818), la trilogía *El toisón de oro [Das goldene Vließ]* (1821), *La felicidad y el final del rey Ottokar [König Ottokars Glück und Ende]* (1825), *Las olas del mar y del amor [Des Meeres und der Liebe Wellen]* (1831), *El sueño, una vida [Der Traum, ein Leben]* (1834), así como *¡Ay del que miente! [Weh dem, der lügt!]* (1838). Es uno de los representantes más significativos del *Biedermeier*, corriente literaria de corte costumbrista, dominante en Austria en el periodo comprendido entre el Congreso de Viena (1814/15) y la Revolución Burguesa de 1848.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 0.
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

3) Johann Nestroy (1801-1862): Autor, traductor, actor, cantante y director. Entre sus más de 80 piezas teatrales figuran algunas parodias, sobre todo farsas que traducía del francés, proveía con algunos números musicales y elaboraba para el público austriaco. Ya en vida se le reconoció como el máximo representante del teatro popular vienés (*Wiener Volkstheater*) y uno de los mejores humoristas y más importantes escritores satíricos en Austria. Irónico, agresivo y crítico. El uso del dialecto no ha afectado a su fama en el ámbito germanoparlante. *Der Talisman* (1ª impresión: Viena, 1843; *première*: Viena, 16 de diciembre de 1840).

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 0.
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

4) Arthur Schnitzler (1862-1931): Maestro del más íntimo análisis psicológico y fiel representante de la sociedad burguesa de la época. Con la pieza de teatro en un acto *Der grüne Kakadu* y la novela breve *Leutnant Gustl* –primera obra de la literatura alemana en la que se emplea el monólogo interior– descubrió nuevas posibilidades del drama y la prosa narrativa (*erzählende Prosa*). Entre los títulos más destacados de su obra se encuentran *Liebelei* (1ª impresión: Berlín, 1896; *première*: Viena, 9 de octubre de 1895); *Reigen* (1ª impresión: Viena y Leipzig, 1903 –antes aparecido como copia privada en 1900–; *première*: Berlín, 23 de diciembre de 1920; *première* de las escenas 4-6: Múnich, 25 de junio de 1903); *Professor Bernhardt* (1ª impresión: Berlín, 1912; *première*: Berlín, 28 de noviembre de 1912).

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 25 (*Anatol/Anatol, La cacatúa verde/Der grüne Kakadu, La ronda/Reigen, Literatura/Literatur, Apuesta y fracaso/Spiel im Morgengrauen, El camino solitario/Der einsame Weg*).
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 2 (*Anatol/Anatol, La Ronda/Reigen*).

5) Hermann Bahr (1863-1934). Miembro del grupo literario *Jung Wien* (Joven Viena) y figura central de la *Wiener Moderne*. Su producción literaria oscila entre el naturalismo y el esteticismo literarios y es considerado un maestro de la comedia (Forst-Battadellgia 2014: 4). Entre sus piezas teatrales se encuentra *Die neuen Menschen* (1887), *Die Mutter* (1891), *Das Konzert* (1909), *Die Kinder* (1911) y *Die Meister* (1914).

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 0.
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

6) Karl Kraus (1874-1936). Eminente escritor y mordaz periodista. Con sus escritos, de carácter satírico especialmente, se granjeó la enemistad de varios de sus contemporáneos. Tras publicar su célebre obra *Die demolierte Literatur*, se separó del grupo *Jung Wien*, del que hasta entonces había formado parte. Fue fundador de la revista *Die Fackel* y autor del célebre drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1919), que ofrece un magnífico panorama de la sociedad austriaca en la época de la Primera Guerra Mundial.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 1 (*La última noche de la humanidad, versión de Die letzten Tage der Menschheit*).
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 2.

7) Hugo von Hofmannsthal (1874-1929): Se encuentra entre los máximos representantes de la Viena finisecular y de la *Wiener Moderne*, y es considerado uno de los poetas más importantes de Austria, si bien cultivó igualmente el género dramático y narrativo. Su producción literaria contiene un marcado componente humanista y combina la ironía y el pesimismo. Su obra dramática tiene un marcado carácter poético, sobre todo sus comedias *Der Schwierige*. *Der Tor und der Tod* (1ª impresión: Múnich, 1893; *première*: Múnich, 13 de noviembre de 1898) y *Der Schwierige* (1ª impresión: Berlín, 1921; *première*: Múnich, 7 de noviembre de 1921). Fue cofundador de los Salzburger Festspiele, en los que desde 1920 se representa su célebre *Jedermann*.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 12 (*Elektra*).

- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 3 (*El difícil / Der Schwierige, Cada cual / Jedermann, La torre / Der Turm.*)

8) Franz Theodor Csokor (1885-1969). Su obra *Die rote Straße* (1918) es considerada la máxima representación del expresionismo literario en Austria. Su obra más reconocida es *3. November 1918*, estrenada en 1937 en el Burgtheater de Viena, en la que tematiza el declive de la monarquía austrohúngara. Escribió asimismo los dramas *Die Sünde wider den Geist*, (1917/19), *Gesellschaft der Menschenrechte* (1929), *Besetztes Gebiet* (1930/32) y *Der verlorene Sohn* (1946/47). Todos tienen una fuerte carga humanista y suponen un alegato a favor de la paz, la libertad y los derechos humanos. De 1922 a 1928 trabajó como dramaturgo en el Raimundtheater y en el Deutschen Volkstheater de Viena. Tras su exilio (1938-1946) fue nombrado presidente del club internacional de escritores *PEN-Club* de Viena. En 1937 recibió el *Grillparzer-Preis* y el *Burgtheater-Ring*.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 0.
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

9) Ödön von Horváth (1901-1938): Desde joven destacó por sus ideas izquierdistas y su literatura de compromiso, en la que advertía ya desde 1929 de la amenaza que suponía el Partido Nacionalsocialista. En 1937 consiguió publicar en Amsterdam su novela *Jugend ohne Gott* (*Juventud sin Dios*), que obtuvo gran éxito pese a ser muy crítica con el fascismo, si bien de inmediato fue incluida en la lista de «obras perniciosas» y prohibida en todo el territorio alemán. En su célebre *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1ª impresión: Berlín, 1931; *première*: Berlín, 2 de noviembre de 1931) representó el ocaso de la sociedad de la primera república. A pesar de su corta vida, fue un autor muy

prolífico y llegó a escribir un total de 23 piezas dramáticas: *Der jüngste Tag*, *Die Unbekannte aus der Seine*, *Die Bergbahn*, *Revolte auf Côte 3018*, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, *Ein Dorf ohne Männer*, *Ein Wochenendspiel*, *Figaro läßt sich scheiden*, *Jugend ohne Gott*, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Hin und her*, *Italienische Nacht*, *Kasimir und Karoline*, *Glaube Liebe Hoffnung*, *Mit dem Kopf durch die Wand*, *Mord in der Mohrengasse*, *Pompeji*, *Ein Sklavenball*, *Rund um den Kongreß*, *Sladek*, *der schwarze Reichswehrmann*, *Sladek oder Die schwarze Armee*, *Zur schönen Aussicht*.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 9 (*Fe, esperanza y caridad/Glaube, Liebe, Hoffnung, Cuentos en los bosques de Viena/Geschichten aus dem Wiener Wald, El divorcio de Fígaro/Figaro lässt sich scheiden, Kasimir i Karoline/Kasimir und Karoline, Un fill del nostre temps/Ein Kind unserer Zeit, Himmelwärts/Himmelwärts*).
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 2 (*Historias de los bosques de Viena / Geschichten aus dem Wiener Wald, El divorcio de Fígaro / Figaro lässt sich scheiden*).

10) Thomas Bernhard (1931-1989): Perteneciente al llamado Teatro de la Nueva Subjetividad (*Neue Subjektivität*)<sup>27</sup>, caracterizado por sus irónicos monólogos. Toda la obra de Bernhard se caracteriza por la gran humanidad que manifiesta y por la enorme destemplanza que despierta en el lector. Sus textos dramáticos más conocidos son *El ignorante y el demente* (1972), *La partida de caza* (1974), *La fuerza de la costumbre*

---

<sup>27</sup> La *Neue Subjektivität* fue un movimiento de la literatura alemana surgido en los años setenta, caracterizado por la fuerte carga subjetiva y autobiográfica. Cabe distinguirlo de la literatura de la época alrededor de 1968, de corte político. El término fue acuñado por Marcel Reich-Ranicki. Otras obras pertenecientes a la *Neue Subjektivität* son *Jugend*, de Wolfgang Koeppen; *Der Aufenthalt*, de Hermann Kant; *Kindheitsmuster*, de Christa Wolf; y *Wunschloses Unglück*, de Peter Handke.

(1974) y *El reformador del mundo* (1979). En todas explora el tema del absurdo en la vida y los sentimientos humanos. Su obra incluye 19 novelas, 17 obras teatrales y otros tantos libros breves o autobiográficos.

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 25 (*La fuerza de la costumbre; Immanuel Kant. El viaje de Kant a América o papagayo en alta mar; La partida de caza; Minetti; Vino tinto; A la meta; Todo o nada; Hostal Chinita; El ignorante y el demente; Una fiesta para Boris; Maestros antiguos; El hombre de teatro; Diferencia entre espectadores de piezas estivales y y espectadores de funerales estivales; Ritter, dene, voss; Ante la jubilación; Las apariencias engañan; Almuerzo en casa de los Wittgenstein; Tala*).
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 24 (*Minetti / Minetti, El ignorante y el demente / Der Ignorant und der Wahnsinnige, La partida de caza / Die Jagdgesellschaft, La fuerza de la costumbre / Die Macht der Gewohnheit, Immanuel Kant: El viaje de Kant a América o Papagayo en alta mar / Immanuel Kant, Heldenplatz: Plaza de los héroes /Heldenplatz, Ante la jubilación / Vor dem Ruhestand, Minetti / Minetti, Ritter, Dene, Voss / Ritter, Dene, Voss), Sí / Ja, El reformador del mundo / Die Weltverbesserer, Simplemente complicado / Einfach kompliziert, Las apariencias engañan / Der Schein trügt, Una fiesta para Boris / Ein Fest für Boris, En la meta / Am Ziel, El teatrero / Der Theatermacher, El presidente / Der Präsident), Los famosos / Die Berühmten, La paz reina en las cumbres / Über allen Gipfeln ist Ruh, Immanuel Kant y comida*

*alemana / Immanuel Kant, Isabel II /Isabel II, Tres dramolette / Drei dramolette, El imitador de voces / Der Stimmenimitator).*

11) Peter Turrini (1944-). Conocido por su marcado espíritu crítico. Con su primera obra de teatro, *Rozznjogd*, estrenada en 1971 en el Volkstheater de Viena, se granjeó la fama repentinamente. A esta le siguieron otras muchas, traducidas a treinta idiomas y representadas hoy día en los escenarios nacionales e internacionales. Otras obras suyas son: *Sauschlachten* (Münchner Kammerspiele, 1972); *Josef und Maria* (Volkstheater Wien, 1980); *Die Minderleister* (Akademietheater Wien, 1988); *Alpenglühen* (Burgtheater Wien, 1993); *Die Liebe in Madagaskar* (Akademietheater, 1998); *Die Eröffnung* (Schauspielhaus Bochum, 2000); *Ich liebe dieses Land* (Berliner Ensemble, 2001); *Der Riese vom Steinfeld* (Wiener Staatsoper, 2002); *Da Ponte in Santa Fe* (Salzburger Festspiele, 2002); *Bei Einbruch der Dunkelheit* (Stadttheater Klagenfurt, 2006); *Mein Nestroy* (Theater in der Josefstadt Wien, 2006); *Jedem das Seine* (junto con Silke Hassler) (Stadttheater Klagenfurt, 2007); *Die Minderleister* (nueva versión), (Schauspielhaus Graz, 2007); *Der Diener zweier Herren* (Theater in der Josefstadt, 2007); *Die Wirtin* (Theater in der Josefstadt, 2009); *Die Liebe in Madagaskar* (Stadttheater Walfischgasse Wien, 2010); *Campiello* (Theater in der Josefstadt, 2011); *Silvester* (Stadttheater Klagenfurt, 2011); *Endlich Schluß* (nueva versión) (Theater in der Josefstadt, 2012); *Aus Liebe* (Theater in der Josefstadt, 2013); *C'est la vie* (Theater in der Josefstadt, 2014).

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 1<sup>28</sup> (*Los Alpes en llamas*).

---

<sup>28</sup> En lengua catalana han sido traducidos (y representados) otros títulos del autor, a saber: *Caça de rates* (2001), *La fi per fi* (2006) y *Josep y Maria* (2007).



- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 0.

12) Peter Handke: Perfil desarrollado en el apartado «4.3.2.1. *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción*: Peter Handke- Lluís Pasqual- Pablo Martín».

- Estrenos de obras del autor registrados en nuestro país: 13 (*Insultos al público / Publikumsbeschimpfung, El pupilo quiere ser tutor / Das Mündel will Vormund sein, El juego de las preguntas / Spiel vom Fragen, La hora en que nada sabíamos los unos de los otros / Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, ¿Por qué la cocina? / Adaptación de La hora en que nada sabíamos los unos de los otros / Die Stunde da wir nichts voneinander wussten, Autoconfesión / Selbstbeziehung, Kaspar / Kaspar, Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción / Die Unvernünftigen sterben aus, Los hermosos días de Aranjuez / Die schönen Tage von Aranjuez*).
- Publicaciones del autor registradas en nuestro país: 8 (*Gaspar / Kaspar, El pupilo quiere ser tutor / Das Mündel will Vormund sein, Insultos al público / Publikumsbeschimpfung, Por los pueblos / Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht, Preparativos para la inmortalidad: drama monárquico / Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama, El viaje en la canoa: el guión para la película sobre la guerra / Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg, El juego de las preguntas / Das Spiel vom Fragen, Los hermosos días de Aranjuez / Die schönen Tage von Aranjuez*.)

13) Elfriede Jelinek (1946). Novelista, poetisa, dramaturga, ensayista, guionista, traductora y activista feminista austriaca, premio Nobel de Literatura en 2004. Sus obras suponen una feroz crítica a la sociedad austriaca, motivo por el que ha sido tanto criticada como admirada. Sus obras teatrales han sido consideradas una auténtica provocación y calificadas como anti-arte o como pornografía roja.

- Estrenos de obras de la autora registrados en nuestro país: 3 (*Clara S., La muerte y la doncella V - La pared, Muerte y la doncella IV - Jackie*).
- Publicaciones de la autora registradas en nuestro país: 3 (*Bambilandia / Bambiland, Babel / Babel, La muerte y la doncella: dramas de princesas I-V / Prinzessinnendramen: Der Tod und das Mädchen I-V*).

De otro lado, para confeccionar el listado de autores canónicos españoles, tomamos como referencia las obras *Historia del teatro español* (1971), *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo* (1978) y *Paradigmas del teatro clásico español* (1997), del célebre dramaturgo, historiador del teatro y crítico literario Francisco Ruiz Ramón, autor de varios estudios sobre el tema<sup>29</sup>. Tal como hemos llevado a cabo con el listado de los dramaturgos austriacos canónicos, pasamos a continuación a esbozar un muy breve perfil de los que, a partir de la consulta de las citadas obras de Francisco Ruiz Ramón, hemos incluido en el listado de dramaturgos españoles canónicos. Nos limitamos a señalar la época y/o movimiento literario a la que pertenece cada dramaturgo, así como las piezas por las que se les ha considerado los «clásicos» de nuestro teatro. Incluimos

---

<sup>29</sup> *Celebración y catarsis: leer el teatro español* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), *Historia del teatro español, siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1992), *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid: Cátedra, 1996).

igualmente el número aproximado de estrenos de dichas obras en nuestro país a partir de una consulta en el catálogo del Centro de Documentación Teatral:

1) Fernando de Rojas (1470-1541): Engrosa el grupo de dramaturgos canónicos con su única obra literaria, *La Celestina*, cuya primera edición conservada data de 1499. La obra consta de 16 actos y se encuadra en el género de la comedia humanística italiana. Pese al carácter de obra dramática, su extensión la hace casi irrepresentable.

- Estrenos registrados de *La Celestina* en nuestro país: 37.

2) Lope de Rueda (1510-1566): Es considerado precursor del teatro barroco del Siglo de Oro. Fue asimismo uno de los primeros actores profesionales de nuestro país. Escribió comedias, farsas y pasos, entre los que es especialmente conocido en nuestro país *Las aceitunas*, publicado por primera vez en 1548 por Juan de Timoneda.

- Estrenos registrados del autor en nuestro país: 38.

3) Miguel de Cervantes (1547-1616): Novelista, poeta y dramaturgo, máximo exponente de la literatura española y conocido universalmente por su obra *Don Quijote de la Mancha*, considerada por muchos críticos como una de las mejores obras de la literatura universal. Como dramaturgo escribió diecisiete obras –de las que sólo se conservan once– y ocho entremeses, género dramático donde sobre todo sobresale su genio dramático. Entre sus piezas mayores destaca *La destrucción de Numancia*, imitación de la tragedia clásica, y de sus ocho entremeses, *El retablo de las maravillas*. Las piezas de Cervantes más representadas en nuestro país son:

- Adaptaciones teatrales de *El Quijote*: 54 estrenos.
- *El retablo de las maravillas*: 18 estrenos<sup>30</sup>.
- *La destrucción de Numancia*: 8 estrenos.
- *Rinconete y Cortadillo*: 8 estrenos.

4) Lope de Vega (1562-1635): Uno de los más insignes poetas españoles y máximo exponente del teatro barroco del Siglo de Oro junto con Calderón de la Barca. Fue un renovador del modelo teatral de la época y uno de los dramaturgos más prolíficos de nuestro país. Sus piezas tienen vigencia hoy día y se representan dentro y fuera de España. Destacan las comedias de capa y espada *La viuda valenciana* (1595-1600), *La discreta enamorada* (1606), *La dama boba* (1613), las comedias palatinas *El perro del hortelano* (1613) y *La hermosa fea* (1630-1632) y los dramas históricos *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605-1608), *Fuenteovejuna* (1614) y *El caballero de Olmedo* (1620-1625).

- Estrenos registrados de *Fuenteovejuna* en nuestro país: 28.
- Estrenos registrados de *El perro del hortelano* en nuestro país: 26.
- Estrenos registrados de *El caballero de Olmedo* en nuestro país: 23.
- Estrenos registrados de *La dama boba* en nuestro país: 20.
- Estrenos registrados de *La discreta enamorada* en nuestro país: 13.
- Estrenos registrados de *La viuda valenciana* en nuestro país: 5.
- Estrenos registrados de *La hermosa fea* en nuestro país: 5.
- Estrenos registrados de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en nuestro país: 4.

---

<sup>30</sup> Bajo el título de *Entremeses* se ha encontrado casi una veintena de registros más, por lo que el número de representaciones de *El retablo de las maravillas* es muy probablemente mucho más elevado.

5) Tirso de Molina (1579-1648): Mercedario español e insigne escritor del Barroco. Es conocido especialmente por su producción dramática, que comprende unas sesenta obras y que abarca sobre todo la comedia de enredo, entre la que destaca *Don Gil de las calzas verdes* (1615). Al listado de obras canónicas pertenecen asimismo las comedias históricas *La dama del olivar* (1614) y *Los amantes de Teruel* (1615) y la comedia filosófica *El burlador de Sevilla* (1612-1620).

- Estrenos registrados de *El burlador de Sevilla* en nuestro país: 18.
- Estrenos registrados de *Don Gil de las calzas verdes* en nuestro país: 11.
- Estrenos registrados de *Los amantes de Teruel* en nuestro país: 4.

6) Ruiz de Alarcón (1580 o 1581-1639): Escritor novohispano del Siglo de Oro, cultivó la conocida como comedia de carácter. El lenguaje de sus obras, rico e ingenioso, se caracteriza por el uso frecuente de juegos de palabras y refranes. Destacan entre su producción dramática las piezas *No hay mal que por bien no venga* –también conocida como *Don Domingo de don Blas* y *El acomodado don Domingo de don Blas*– y, sobre todo, *La verdad sospechosa* (1618-1621), que es considerada una de las obras cumbre del teatro barroco en lengua española.

- Estrenos registrados de *La verdad sospechosa* en nuestro país: 10.

7) Calderón de la Barca (1600-1681): Sacerdote católico y escritor español, conocido fundamentalmente por ser uno de los más insignes dramaturgos barrocos del Siglo de Oro. Su obra, que aborda los temas propios del teatro barroco –el amor, la religión y el

honor— supone la consumación del modelo teatral creado por Lope de Vega. Entre sus creaciones, que siguen representándose en la actualidad, destacan la tragedia *El médico de su honra* (1637), las comedias serias *La vida es sueño* (1635) y *El alcalde de Zalamea* (1636), la comedia de capa y espada *La dama duende* (1636) y los autos sacramentales *La cena del rey Baltasar* (1632) y *El gran teatro del mundo* (1655).

- Estrenos registrados de *La vida es sueño* en nuestro país: 48.
- Estrenos registrados de *El alcalde de Zalamea* en nuestro país: 23.
- Estrenos registrados de *La dama duende* en nuestro país: 18.
- Estrenos registrados de *El gran teatro del mundo* en nuestro país: 16.
- Estrenos registrados de *La cena del rey Baltasar* en nuestro país: 11.

8) Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648): Dramaturgo español de acentuada vis cómica, perteneciente a la escuela de Calderón y autor de unas sesenta piezas, en tre la que destaca la comedia de figurón *Entre bobos anda el juego*, también titulada *Don Lucas del Cigarral* (1638) y la comedia de costumbres *Donde hay agravios no hay celos* (1820, póst.).

- Estrenos registrados de *Entre bobos anda el juego* en nuestro país: 11.
- Estrenos registrados de *Donde hay agravios no hay celos* en nuestro país: 3.

9) Leandro Fernández de Moratín (1760-1828): Dramaturgo y poeta español y fundador de la historiografía teatral española (*Orígenes del teatro español*, 1830-1831), es considerado el máximo exponente del teatro neoclásico español. Fue impulsor de la reforma de la estructura teatral de su tiempo, en el seno de la cual nace la conocida como

«comedia nueva». Su pieza dramática más importante es la comedia en prosa *El sí de las niñas* (1806), que sería prohibida por la Inquisición.

- Estrenos registrados de *El sí de las niñas* en nuestro país: 9.

10) Duque de Rivas (1791-1865): Dramaturgo, poeta, historiador, pintor y estadista. Forma parte del listado de dramaturgos españoles canónicos por su obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), obra que consolidaría el Romanticismo en España.

- Estrenos registrados de *Don Álvaro o la fuerza del sino* en nuestro país: 4.

11) Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880): Escritor, dramaturgo, poeta, traductor y crítico, uno de los máximos exponentes del drama romántico español. Es conocido sobre todo por su drama en prosa y verso *Los amantes de Teruel* (1837), inspirada en la leyenda turolense homónima.

- Estrenos registrados de *Los amantes de Teruel* en nuestro país: 4.

12) Antonio García Gutiérrez (1813-1884): Libretista de zarzuela, poeta, dramaturgo y escritor del Romanticismo español. Considerado canónico por su drama romántico *El trovador* (1836), que el compositor italiano Giuseppe Verdi tomaría como referente para la composición de su célebre ópera.

- Estrenos registrados de *El trovador* en nuestro país: 12.

13) Carlos Arniches (1866-1943): Comediógrafo español de la Generación del 98 y creador del género cómico que denominó «comedia grotesca». Fue un autor prolífico de comedias y sainetes, en los que reprodujo con fidelidad el lenguaje castizo y los ambientes populares de la época. En esta vertiente costumbrista, destaca por la línea bastante cultivada de sainetes que creó. Destacan especialmente *La casa de Quirós* (1915), *La señorita de Trevélez* (1916), donde se critica a la ociosa juventud burguesa, y *Los caciques* (1920).

- Estrenos registrados de *La casa de Quirós* en nuestro país: 10.
- Estrenos registrados de *Los caciques* en nuestro país: 9.
- Estrenos registrados de *La señorita de Trevélez* en nuestro país: 8.
- Estrenos registrados de *La locura de don Juan* en nuestro país: 6.
- Estrenos registrados de *Es mi hombre* en nuestro país: 6.

14) Jacinto Benavente (1866-1954): Dramaturgo, director, traductor, guionista y productor de cine español, Premio Nobel de Literatura en 1922. Se trata de uno de los máximos representantes de la comedia burguesa española. Su espíritu renovador –la introducción del teatro realista en las tablas españolas supuso un punto de inflexión en la escena teatral de nuestro país, hasta entonces dominada por el drama declamatorio posromántico que entonces encabezaba con Echegaray– marcó un hito en la historia del teatro español de entre siglos. Cultivó casi todos los géneros teatrales –tragedia, comedia, drama, sainete<sup>31</sup>– y en sus obras se reconocen algunos rasgos literarios propios de los movimientos de su época, la Generación del 98 y el Modernismo, si bien no imprimió

---

<sup>31</sup> Benavente escribe más de cincuenta piezas de teatro breve, a las que denomina de las más distintas formas: «boceto de comedia», «monólogo», «sainete», «comedia en un acto», «chascarrillo en acción», «diálogo», «cuento de hadas», «escenas de la vida moderna», «cuadro de historia» (Peral 2004: 17).



tanto en ellas la gravedad ni el aliento poético como los escritores adscritos a dichos grupos. A pesar de la aparente falta de éxito de sus primeros trabajos, a principios de siglo se convirtió en un autor de renombre, cuya obra dominó la escena española hasta la segunda década del siglo XX. *Los intereses creados* (1907) fue su creación más importante. Destaca asimismo *La malquerida* (1913), inscrita al subgénero del drama rural, y *Vidas cruzadas* (1929).

- Estrenos registrados de *La malquerida* en nuestro país: 23.
- Estrenos registrados de *Los intereses creados* en nuestro país: 20.
- Estrenos registrados de *El nido ajeno* en nuestro país: 8.

15) Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936): Peirodista, novelista, poeta, dramaturgo y hombre de teatro, su obra se inscribe en la corriente literaria del modernismo y se encuentra próxima a la de los autores de la Generación del 98. Se enfrentó al teatro comercial entonces vigente para satirizar con acidez la sociedad de la época a través del cultivo del esperpento, subgénero en el que se estrenó con la que fue su obra más importante, *Luces de bohemia* (1920). *Divinas palabras* (1920), perteneciente al ciclo mítico, es otra de las obras canónicas de la literatura dramática española.

- Estrenos registrados de *Luces de bohemia* en nuestro país: 14.
- Estrenos registrados de *Divinas palabras* en nuestro país: 18.

16) Federico García Lorca (1898-1936): Poeta, prosista y dramaturgo de la Generación del 27. Es, junto con Valle Inclán y Buero Vallejo, el máximo exponente del teatro español del siglo XX. Se trata de un teatro poético que ha sido clasificado en cuatro

grupos: farsas, comedias, tragedias y dramas. *La casa de Bernarda Alba* (1936) es probablemente la obra más significativa del autor. El autor cuenta, no obstante, con otros muchos títulos que siguen subiendo las tablas de los escenarios españoles y extranjeros: *La zapatera prodigiosa* (1930), *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) o *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935).

- Estrenos registrados de *La casa de Bernarda Alba* en nuestro país: 85.
- Estrenos registrados de *Bodas de sangre* en nuestro país: 57.
- Estrenos registrados de *La zapatera prodigiosa* en nuestro país: 33.
- Estrenos registrados de *Yerma* en nuestro país: 30.
- Estrenos registrados de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en nuestro país: 28.
- Estrenos registrados de *El público* en nuestro país: 16.
- Estrenos registrados de *Así que pasen cinco años* en nuestro país: 15.
- Estrenos registrados de *Doña Rosita la soltera* en nuestro país: 13.

17) Enrique Jardiel Poncela (1901-1952): Escritor, ensayista y dramaturgo español. Cultivó la comedia burguesa con un innovador sentido del humor de carácter intelectual que se ha relacionado con el teatro del absurdo, lo cual supuso la ruptura con el naturalismo tradicional propio de la dramática de la época. Entre sus trabajos destaca *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), su pieza teatral más representada en nuestro país. Otros títulos relevantes son: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1936) y *Un marido de ida y vuelta* (1939).

- Estrenos registrados de *Eloísa está debajo de un almendro* en nuestro país: 13.
- Estrenos registrados de *Usted tiene ojos de mujer fatal* en nuestro país: 8.
- Estrenos registrados de *Un marido de ida y vuelta* en nuestro país: 8.

18) Alejandro Casona (1903-1965): Maestro y dramaturgo español de la Generación del 27. Fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su colección de lecturas para jóvenes *Flor de leyenda* (1932). Por su carácter poético, su obra dramática ha sido relacionado con la de Federico García Lorca. Entre su producción destacan la obra antinaturalista *La sirena varada* (1934), *La dama del alba* (1944), ambientada en la Asturias rural y *La barca sin pescador* (1945).

- Estrenos registrados de *La dama del alba* en nuestro país: 16.
- Estrenos registrados de *La barca sin pescador* en nuestro país: 10.
- Estrenos registrados de *La sirena varada* en nuestro país: 4.

19) Miguel Mihura (1905-1977): Escritor, periodista y dramaturgo español, co-fundador de las revistas humorísticas *La ametralladora* y *La codorniz*. Su reconocimiento sobre las tablas fue tardío, a partir de la década de los cincuenta; desde entonces sus obras se han representado con cierta regularidad. Su pieza más conocida es *Tres sombreros de copa* (escrita en 1932, publicada en 1947, representado en 1952), obra clave del teatro humorístico española donde combina algunos elementos del teatro del absurdo. Son también celebres sus obras *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959) y *Ninette y un señor de Murcia* (1964).

- Estrenos registrados de *Tres sombreros de copa* en nuestro país: 21.
- Estrenos registrados de *Maribel y la extraña familia* en nuestro país: 15.
- Estrenos registrados de *Melocotón en almíbar* en nuestro país: 15.
- Estrenos registrados de *Ninette y un señor de Murcia* en nuestro país: 11.

20) Antonio Buero Vallejo (1916-2000): Fue nombrado miembro de número de la Real Academia Española en 1971 y galardonado con el Premio Cervantes en 1986 y el Premio Nacional de las Letras Españolas en 1996. El tema central de su producción es la tragedia del individuo, que abarcó desde el punto de vista ético, moral y social. Sus obras se han clasificado en teatro simbolista, teatro de crítica social y drama histórico. A los dos primeros pertenecen sus dos obras más significativas, a saber, *En la ardiente oscuridad* (1950) e *Historia de una escalera* (1947-1948), respectivamente. Por esta última recibió el Premio Lope de Vega.

- Estrenos registrados de *En la ardiente oscuridad* en nuestro país: 7.
- Estrenos registrados de *Historia de una escalera* en nuestro país: 7.

#### **2.1.4.3. Teatro canónico vs. teatro trivial**

Huelga decir que el canon de una literatura no agota la fenomenología total de una sociedad, y menos la recepción de una cultura nacional en un país extranjero. Evidentemente, el complejo «literatura/cultura española» no se limita a las obras canónicas, sobre todo teniendo en cuenta que no siempre el canon ha hecho justicia histórica a autores y obras y, al contrario, el paso del tiempo ha llegado incluso a inhabilitar a algunos autores u obras que en otro momento fueron considerados canónicos.

El caso de Ferdinand Raimund constituye un ejemplo de nuestra afirmación. La presencia de este autor de éxito sobre las tablas en la primera mitad del siglo XIX, hoy en día tiene más bien un valor testimonial de la cultura austriaca, lo que debe considerarse no tanto desde la perspectiva de la calidad, pero sí desde la perspectiva de la categoría: teatro trivial, teatro efímero, teatro de circunstancias. Consideramos «triviales» todas aquellas manifestaciones de la que Dwight Macdonald (1962) denominó «cultura de masas» (*Masscult*) y «cultura de clases medias» (*Midcult*)<sup>32</sup>, siendo esta última un sucedáneo de cultura que pretende hacerse pasar por cultura auténtica y, de hecho, lo consigue gracias a la falta de talento generalizada. Según Macdonald, la cultura de masas «no solo es un arte sin éxito», es un «no-arte», un «anti-arte incluso» y está «completamente sometida al espectador» (Cit. en Bell 2007: 78). Sin embargo, para el autor, el auténtico peligro para la cultura lo supone la cultura de clases medias, en tanto que pretende figurar como alta cultura cuando en realidad se trata de una cultura mediocre que es considerada como excelsa y auténtica por sus defensores. Se trata, en palabras del autor, de una «parody of High Culture» (Cit. en Bell 2007).

En todo caso, un determinado cuadro nacional cultural o literario es la suma de lo canónico más lo trivial: «[...] the polysystem hypothesis involves a rejection of value judgments as criteria for an *a priori* selection of the objects of study. [...] the historical study of literary polysystems cannot confine itself to the so-called ‘masterpieces’» (Even-Zohar 1990: 13). Mientras lo canónico tendrá un valor cualitativo, formativo en la sociedad, lo trivial tendrá sobre todo un valor cuantitativo: añadirá al cuadro de la cultura un aspecto documental que, lógicamente, será de gran utilidad para determinar el estado de cultura de una nación. Junto al *Alcalde de Zalamea*, una obra de una gran carga reflexiva y crítica, habrá que poner como testimonio documental de esa misma época el paso de *Las*

---

<sup>32</sup> *Masscult and Midcult* fue publicado por la revista neoyorquina *Partisan Review* como monográfico independiente —el cuarto de la revista de corte político, cultural y literario—.

*aceitunas*, de Lope de Rueda, o cualquiera de las mojigandas en la representación del *Alcalde*, ya que ese contexto dramático integral era condición receptiva de la obra principal. Los *Fastnachtsspiele* (farsas de antruejo)<sup>33</sup> o las obras de boulevard de Alfonso Paso son determinantes de una época en el aspecto teatral y deben ser consideradas a la hora de determinar el grado negativo o positivo de recepción de estos cuadros literarios en un país extranjero.

Así pues, a la hora de realizar nuestras consideraciones en cuanto a la recepción, tendremos en cuenta las obras «menores», en caso de que se hayan recibido, y, en caso contrario, tendremos que interpretar su ausencia receptiva. En definitiva «trivialidad» y «canon» –dejando en medio temas tales como evasión o diversión– forman parte de un mismo cuadro de cultura o literatura. En nuestro trabajo, por tanto, no sólo atenderemos a las traducciones propias de la alta cultura, sino también a aquellas que se han hecho de la *Masscult* y *Midcult*, pues su contemplación es, como explicábamos, estrictamente necesaria para una descripción más exacta del cuadro de recepción.

## 2.2. Historia de la traducción

«La constitution d'une histoire de la traduction est la première tâche d'une théorie moderne de la traduction» (Berman 1984: 12).

Varios años antes de que Berman abogara por la historia de la traducción con la célebre frase con la que comenzamos el presente capítulo, otros estudiosos habían manifestado la necesidad de atender a esta subdisciplina de los estudios de traducción. Ya en 1963, el húngaro György Radó solicitó la realización de trabajos de carácter histórico sobre traducción para el congreso de la Federación Internacional de Traductores (FIT) con el fin de elaborar una historia de la traducción (Delisle y Woodsworth 1995: 1.

---

<sup>33</sup> Surgen en el siglo XV, el principal centro es Nürnberg y el máximo representante del género, el alemán Hans Sachs, si bien se cultivó igualmente en otras regiones alemanas y en el Tirol.

Cit. en: García 2013: 50). No obstante, tuvieron que pasar treinta y dos años hasta que, en 1995, Delisle y Woodsworth publicaran *Translators through History*, una panorámica generalista de la subdisciplina. En la década de los noventa se producía un florecimiento de estudios que atendían a la metodología de la historiografía de la traducción. En el Simposio Escandinavo sobre Teoría de la Traducción de Turku, celebrado en 1992, Lambert volvía a reivindicar la necesidad de la historia y la historiografía para el desarrollo de los estudios de traducción proponiendo un nuevo programa basado en los estudios descriptivos de la traducción y de la teoría de los polisistemas con el objeto de estudiar las traducciones desde una perspectiva histórica amplia.

En 1991, Van Hoof publicaría *Histoire de la traduction en Occident* y, un año después, Ballard, su *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* (1992). Por su parte, en 1995, D'Hulst publicaría «Pour une historiographie des théories de la traduction: questions de méthode», y, en 1997, vería la luz el trabajo de Brigitte Lépinette «La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos». Solo un año después, en 1998, Pym publicaría su *Method in Translation History*. No obstante, ya antes se habían publicado algunos trabajos que abordaban la subdisciplina, entre los que podemos destacar *The True Interpreter* (1979), de Kelly, e *Interpretation: Language and Translation from Cicero to Tyler* (1989) de Renner.

En España, García Yebra (1994), Vega Cernuda (1994 y 1996) y Ruiz Casanova (2000) también daban voz a la necesidad de historiografiar la traducción. El primero publicaría *Traducción. Historia y Teoría*. (1994); Vega Cernuda y Ruiz Casanova, por su parte, publicaron *Textos clásicos de la teoría de la traducción* (1994) y «Apuntes socioculturales de historia de la traducción: del Renacimiento a nuestros días» (1996), y *Aproximación a una historia de la traducción* (2000), respectivamente.

Hoy en día, la necesidad de conocer la historia de la traducción también ha sido reconocida en los planes de estudio de los Grados en Traducción e Interpretación de nuestras universidades. Los motivos son evidentes. En su artículo «Enseigner la traductologie: pour qui et à quelles fins?», Lieven d’Hulst identifica cinco ventajas de su estudio para la traductología, a saber (1994: 12-13):

L’histoire forme pour le néophyte une excellente voie d’accès à la discipline.

Elle donne au chercheur la flexibilité intellectuelle qui lui sera nécessaire lorsqu’il s’agit pour lui d’adapter ses idées à de nouvelles manières de penser.

Elle incite à une plus grande tolérance à l’endroit de manières éventuellement déviantes de penser les questions de traduction, s’opposant ainsi à une adhésion aveugle à telle ou telle théorie, en rendant possible aussi une distinction à *froid* entre le progrès réel et la simple reformulation, celle-ci pouvant être présentée et accueillie comme originale dans des conditions spécifiques.

Elle est pratiquement le seul moyen de retrouver l’unité d’une discipline, en montrant les parallèles et les recoupements entre des traditions de pensée et d’activité divergentes, en rapprochant le passé et le présent.

Elle permet régulièrement aux traducteurs de se ressourcer à des modèles passés<sup>34</sup>.

En el trabajo de Lépinette arriba mencionado (1997), la autora aporta una clasificación de los modelos de reflexión histórica que consideramos muy útiles para la

---

<sup>34</sup> La historia supone para el neófito una excelente vía de acceso a la disciplina. Le proporciona al investigador la flexibilidad intelectual de la que precisará cuando deba adaptar sus ideas a nuevas formas de pensamiento. Fomenta una mayor tolerancia a la hora de pensar la traducción en sus formas, acaso, menos ortodoxas, hecho que se contrapone a una adscripción irreflexiva a tal o cual teoría. Contribuye, asimismo, a una distinción *en frío* entre el verdadero avance y la mera reformulación, la cual, bajo ciertas condiciones, puede presentarse y ser recibida como original. Se trata prácticamente del único medio que permite encontrar la unidad de una disciplina, al mostrar los paralelismos y las intersecciones entre tradiciones de pensamiento y de actividad divergentes, acercando así el pasado y el presente. Les permite a los traductores beber regularmente de modelos pasados.



estructuración de la subdisciplina de los estudios de traducción que nos ocupa en este capítulo. Así, pues, dichos modelos de reflexión son los siguientes (1997: 2):

modelo *sociológico-cultural*

modelo *descriptivo-comparativo*

modelo *descriptivo-contrastivo*

Para el estudio de la historia de la traducción, el primer modelo atiende al contexto social y cultural de la traducción en el momento en que esta se produce y se recibe, esto es, el peritexto, «todos los acontecimientos y fenómenos que acompañan la producción de un texto o de un conjunto de textos traducidos, y su aparición en un contexto socio-cultural receptor que determinará las características de la traducción y permitirá explicar su influencia» (Lépinette 1997: 6). Por su parte, el modelo descriptivo-comparativo contempla la historia de la traducción desde los metatextos traductológicos con el fin de analizar los conceptos metatraductológicos y las teorías de la traducción relacionados con las traducciones. Por último, el modelo descriptivo-contrastivo estudia las distintas opciones elegidas por los traductores de un determinado texto meta o en un conjunto de textos meta originados a partir de un mismo texto original, abarcando de esta manera la historia de la traducción desde un punto de vista textual y/o lingüístico.

Nuestro trabajo presenta un componente de carácter lingüístico, en tanto que también se analizan las estrategias de traducción que emplearon los traductores para introducir una determinada obra teatral extranjera en su país –en nuestro caso, austriaca en España–, y estas se pondrán en relación directa con el contexto social y cultural que rodea a la traducción. Asimismo, profundizamos en dicho análisis poniendo atención a distintos conceptos traductológicos tales como «domesticación» o «exotización». No

obstante, nuestro estudio se enmarca principalmente en el modelo, atendiendo a la clasificación de Lépinette, sociológico-cultural, en tanto que el punto central es peritexto, el polisistema.

El recorrido que pretendemos hacer a través de la historia de la traducción del teatro austriaco en España –abarcando tanto las traducciones editadas como aquellas que solo han sido concebidas para la representación escénica y sus correspondientes puestas en escena– pretende ser una fuente de información a partir de la cual podamos indagar en las relaciones hispano-austriacas –incluyendo también los desfases cronológicos y las lagunas de recepción en dichos países–.

Esta integración de los tres modelos para el estudio de la historia de la traducción es la línea que siguen, de hecho, los trabajos de los últimos años que versan sobre esta subdisciplina de los estudios de traducción. Según Delisle, el marco teórico empleado en la historia de la traducción debe trascender la simple comparación de equivalencias lingüísticas y preguntarse por la persona que traduce, aquello que traduce, el grupo destinatario para el que traduce, cuándo, dónde, por qué y en qué circunstancias:

La historia de la traducción cuenta también con unas tareas que le son específicas. El historiador puede escudriñar sobre el cuándo y el porqué se ha traducido; quién tradujo y por qué; cuáles fueron las grandes capitales de la traducción y por qué; en un momento dado, ciudades como Jundishapur (en Persia), Alejandría, Roma, Bagdad y Toledo fueron el centro de una intensa actividad de traducción. El historiador de la traducción está autorizado igualmente a entrar en la oficina del traductor con el fin de conocer mejor a este artesano, indisoluble de su obra. El traductor, como el escritor, es portador de las representaciones simbólicas de su sociedad y conocerlo su figura indispensable para la interpretación y la comprensión de las obras traducidas. Estudiar la vida de un traductor es esencial para la lectura y la comprensión de su

“obra de traductor”, así como la biografía de un escritor nos informa sobre su obra, iluminando sus zonas oscuras. El traductor y, a fortiori, el traductor literario, adelantan un proyecto de escritura como el escritor. La historia de la traducción ofrece muchas pruebas irrefutables. El traductor es el vínculo vivo entre el texto original y su re-escritura creativa en otra lengua (Delisle 2003: 225).

También para Pym, la Historia de la Traducción debería atender a las circunstancias históricas –políticas y culturales, entre otras– en las que nacieron las traducciones, e igualmente sitúa al traductor y su entorno social en el centro de dicho análisis; asimismo, según el autor, el estudio de estas circunstancias debería servir para una mejor comprensión de los problemas de traducción actuales. Así lo recoge en las primeras páginas de su *Method in Translation History* (Pym 1998: 9-10):

1. The first principle says that translation history should explain why translations were produced in a particular social time and place. [...]
2. The second principle is that the central object of historical knowledge should not be the text of the translation, nor its contextual system, nor even its linguistic features. The central object should be the human translator. [...]
3. The third principle follows on from above. If translation history is to focus on translators, it must organize its world around the social contexts where translators live and work. [...]
4. The fourth principle concerns the reasons why anyone would want to do translation history in the first place. [...] We do translation history in order to express, address and try to solve problems affecting our own situation.

A esta, en la terminología de Pym, *causation* referida en los principios uno y cuatro atenderemos en el bloque 3 de nuestro estudio, previo recorrido por los conceptos

clave de la estética de la recepción literaria y de la Teoría del Polisistema, que serán parte fundamental de la base científica de nuestras hipótesis.

La obra de Arnold Hauser *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (Historia social del arte y de la literatura)*, publicada en Múnich en 1951 y en España en 1957<sup>35</sup>, acercaba el arte a la sociedad de distintos periodos. Se trata de una historia del arte europeo en la que el autor intenta explicar la íntima relación entre arte/literatura y sociedad, por la cual los primeros son un producto de la segunda, embutida por todos los aspectos en que el artista –aplicado a nuestro trabajo: el traductor y el adaptador/director teatral– desempeña el proceso de creación. Las distintas ideologías como instrumentos culturales y sociales, la lucha de clases y la influencia de la economía en el arte son los temas principales del célebre –y muy criticado– ensayo de Hauser, entendiendo este último en la medida en que el arte varía con los cambios de la estructura económica, aunque no siempre el cambio de uno implicaba directamente el cambio del otro.

## **2.3. Teoría de la traducción**

### **2.3.1. Estética de la recepción**

«Der Leser macht den Roman erst zum Kunstwerk.»

Wolfgang Iser (1972: 9)

Dado que nuestra tesis versa sobre un fenómeno de las relaciones interliterarias, la recepción, es evidente que el análisis propuesto por la escuela crítica de la Estética de la Recepción puede afectar a lo que aquí vamos a desarrollar. Por ello nos permitiremos una breve exposición de sus postulados más importantes. Evidentemente, conceptos tales como «lector implícito», «horizonte de expectativas» y «situación comunicativa» se

---

<sup>35</sup> No se han encontrado publicaciones anteriores a esta.

verán implicados en cualquier análisis de recepción y serán de gran utilidad a la hora de evaluarla.

Fundada en los años sesenta-setenta del pasado siglo, hasta los últimos años de este, la Historia de la Recepción se desconocía en su amplitud dentro de la crítica española más allá de algunos trabajos como el de José Antonio Mayoral (ed.) (*Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987), de los cuales muchos eran traducciones de otros autores como Jauss, Iser o Stierle (Acosta 1989)<sup>36</sup>. No obstante, esta nueva corriente literaria ha ido cobrando mayor envergadura a juzgar por los nuevos títulos publicados que sobre ella versan<sup>37</sup>. Actualmente podemos afirmar que la Estética de la recepción es una de las corrientes en cuyos postulados teóricos se han asentado los estudios de traducción con mayor frecuencia y que mayor empuje ha dado a los estudios de literatura comparada en las últimas décadas. Este caudal bibliográfico en torno a la teoría y la estética de la recepción corrobora su importancia como corriente crítico-literaria, y de ella nos valemos para las siguientes investigaciones de nuestro estudio. Antes de aplicarla a nuestro contexto, de acuerdo con el carácter epistemológico de nuestro trabajo, ofrecemos una sucinta explicación de los más importantes conceptos e ideas de esta escuela de crítica literaria dentro del marco del recepcionismo exclusivamente.

A finales de la década de los sesenta, los estudios literarios dan un giro al trascender el texto como objeto de estudio para contemplar el contexto comunicativo en su conjunto. La estética de la recepción, con Jauss e Iser a la cabeza, a partir de los

---

<sup>36</sup> Otros trabajos fueron los de Rainer Warning (ed.) (*Estética de la recepción*. Madrid: Visor DL, 1989) o Peter Burger (*Estética de la recepción*. Arco Libros: 1987).

<sup>37</sup> Rall, Dietrich. (1993) *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Fokkema, D.W. (1997) *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. Madrid: Cátedra; Culler, Jonathan. (2001) *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica; Maestro, Jesús G. (2007) *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo; Enríquez Aranda, María Mercedes. (2007) *Recepción y traducción: síntesis crítica de una relación interdisciplinaria*. Málaga: Universidad de Málaga.

postulados de Roman Ingarden, Hans Georg Gadamer y Paul Ricoeur, será una de estas corrientes por la cual otorgará al lector y su medio la posición central –por lo que fue criticada en más de una ocasión–. En su obra *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970), Jauss propone las bases de este nuevo paradigma<sup>38</sup> basado en el lector como punto de mira, por el que el significado de la obra se concretiza a través de la interpretación de aquel en su contexto. Dicho significado posee asimismo un carácter dinámico no prefijado; la obra, pues, será el conjunto de estas *concreciones* que a lo largo de la historia llevan a cabo los distintos lectores –y, al hacerlo extensivo al teatro, los espectadores– según su *horizonte de expectativas*, que puede ser, a su vez, individual o colectivo.

Tanto Link como el resto de seguidores de esta corriente afirmará que: «Der Sinn literarischer Texte ist nur vorstellbar, da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewusstsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann» (Acosta 1989: 35). Hay de nuevo en este concepto ciertos matices de subjetividad que dificultan la objetivabilidad de los mismos. Sin embargo, resulta fundamental atender a este factor a la hora de historiografiar la recepción literaria en general y la teatral en particular, y encontrar los motivos de los distintos momentos de recepción.

De esta nueva perspectiva se infiere la tridimensionalidad del proceso creativo literario que propone Jauss –donde se reconoce una clara analogía con la *Poética* de Aristóteles– y que en nuestro trabajo aplicaremos exclusivamente a la experiencia teatral. El filólogo de Constanza identifica, de un lado, la *poiesis* o acto de creación por parte del artista, que a su vez necesita de lo que él llama *aestesis* o acto/hecho estético que experimenta el lector/espectador para con la obra literaria/teatral y que tiene lugar desde

---

<sup>38</sup> A este nuevo paradigma, según Jauss, preceden otros tres: el clásico-humanista, el histórico positivista y el estético-formalista.

una perspectiva puramente receptiva. De otro lado, a la relación que se establece entre el acto de *poiesis* y el de *aestesis* la denomina *katarsis*, que J. R. Alcántara define como (Alcántara 2002: 41):

identificación, solidaridad, participación, en fin comunicación. Pero no es, desde luego, una comunicación intelectual, no es la comunicación de un tema sino de una experiencia, a partir de la cual se forma una especie de comunidad de la que, a través de experiencias distintas hay, no obstante, un «acuerdo», un mismo sentir según la etimología de la palabra «acordar», una comprensión común, como diría Adamer, a partir de dos horizontes distintos».

Con la suma de ambas experiencias tendría lugar la consumación del proceso teatral. Así pues, de acuerdo con la teoría de la recepción, la obra escrita se entiende como un medio de comunicación que pone en contacto al emisor y al receptor, dos elementos previamente no relacionados. En nuestro análisis, partiremos del principio más importante dentro del que fue el «nuevo paradigma» de Jauss –fundador, junto con Iser, de la Escuela de Constanza–, consistente en la «rehabilitación del lector», a saber, su posición como punto de partida para el estudio de una obra, frente a otras teorías anteriores desarrolladas en torno a la obra y al autor como elementos fundamentales constitutivos de la obra:

Ihre Methoden begreifen das literarische Faktum im geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik. Sie verkürzen die Literatur damit um eine Dimension, die unabdingbar zu ihrem ästhetischen Charakter wie auch zu ihrer gesellschaftlichen Funktion gehört: die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung (Jauss 1975: 126).

Los principios y fundamentos estéticos y críticos de Jauss, que harían escuela, la de Constanza, supusieron un punto de inflexión en el campo de la literatura y de su análisis, si bien ya habían sido introducidos por otras corrientes –la sociología de la literatura, la teoría de la interpretación de textos, la teoría del texto y la historia de la literatura– (Acosta 1989).

Así pues, la obra es entendida como acto de comunicación en el que el receptor se convierte en intérprete del mensaje del emisor. No obstante, dado que el momento en que el mensaje –la obra– se emite y el momento en que se recibe, –es decir, el momento en que el lector actúa al ponerse en contacto con la obra del autor y realiza su propia *concretización* dentro de una situación comunicativa– están separados temporalmente, deberán ser igualmente objeto de estudio los distintos contextos comunicativos de recepción para comprobar la posible influencia de la obra en la sociedad y viceversa. Esta equiparación entre el significado de la obra y el conjunto de las recepciones confiere a la obra un carácter dinámico y atemporal (Jauss 1970: 172):

Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht.

Conforme a las reflexiones de Grimm, la *situación comunicativa* supone la base de toda recepción, y también en nuestro estudio su descripción permite dar unas pinceladas al cuadro histórico-receptivo. Sin embargo, la observación fenomenológica es a todas luces insuficiente para profundizar en los motivos de esta carencia. Esto nos



llevará al análisis del *lector*, punto de partida en la teoría de la recepción literaria de la Escuela de Constanza que daría lugar al «nuevo paradigma».

A propósito de la figura del lector, y antes de proceder a su análisis y al de la situación comunicativa, se hace igualmente necesario esbozar los conceptos de teoría de la recepción literaria relativos a la tipología del receptor. Así pues, de acuerdo con esta metodología, Iser distingue entre *lector real* –*realer Leser*– y *lector implícito* –*impliziter Leser*–, siendo el primero el de carne y hueso y, el segundo, aquel que concibió el autor al escribir su obra y que es inmanente a esta:

Terms invented by Wolfgang Iser and discussed by him in his books *The Implied Reader* (1974) and *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976, trans. 1978). The ‘implied reader’ is a ‘model’ or ‘role’. Such a reader is active as well as passive; the text structures his or her response, but he or she also produces meaning and has the task of ‘consistency building’ (the expression used by Iser). The ‘actual reader’, by contrast, receives mental images while reading; but these images are, inevitably perhaps, modified by the experience and knowledge (and thus other images) which the reader brings to the text. The hypothetical implied and actual reader coexist, are one and the same person responding to a text in different ways and at different levels of consciousness. This view of the reader can be taken in conjunction with Umberto Eco’s distinction between the ‘open’ and ‘closed’ texts (Cuddon 2013: 358-359).

Aplicando estos conceptos –que Grimm desarrollaría posteriormente– al acto de comunicación literaria, Jauss concluye que el éxito de esta comunicación dependerá de la conveniencia entre ambos lectores. Parte de la relación entre obra-lector es lo que denomina *horizonte de expectativas* y afirma que, si el *lector implícito* y el *lector real* coinciden, es decir, si durante el *Akt des Lesens* o acto de lectura, el *lector real*, en su

*concretización* de la obra, interpreta las ausencias, lagunas o indeterminaciones –de alemán *Leerstelle*– propias de esta conforme al autor y se cumple su *horizonte de expectativas*, no se verá alterada la comunicación literaria. En caso de no convenir ambos lectores, esta sí sufrirá una modificación.

En *Le plaisir du texte* (1975), Roland Barthes defiende igualmente el papel determinante del lector en la elaboración de significado de una obra en lo que denomina la «muerte del autor». Por su parte, en el ámbito de las artes plásticas, el historiador Ernst Gombrich propuso una teoría similar, si bien basada en premisas distintas, en la que reivindicó igualmente la posición central del observador en la construcción de significado de una imagen. En *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), explica que una imagen es tan solo parcial y que esta únicamente se completa o se reconstruye de forma efectiva a través de la mirada del observador, que la contempla a partir de sus experiencias pasadas, esquemas mentales y una interpretación ilativa.

Esta visión del lector como elemento fundamental para la elaboración del significado de la obra perdió protagonismo a finales de los años ochenta en el ámbito de la crítica literaria (Bennett 1990: 36. Cit. en Balme 2008: 39). No obstante, hubo una serie de intentos para aplicarla en el ámbito de los estudios teatrales, que desarrollaremos en el apartado correspondiente.

Si bien la Teoría de la Recepción no contempla expresamente la figura del traductor como receptor o mediador entre los lectores implícito y explícito ni tampoco la traducción como hecho de recepción, su perspectiva es a todas luces intradisciplinar y podemos suponer que el traductor está implícito en ella como protolector, pues es el primer lector de la obra en la cultura meta. Por consiguiente, de su «actualización» de la obra dependerán las demás actualizaciones de los demás lectores-espectadores.

La nueva concepción de la obra de la Escuela de Constanza sería posteriormente aprovechada en el marco de los estudios de traducción por Itamar Even-Zohar para diseñar su Teoría del Polisistema, quien sí incluyó de forma explícita la traductografía en los estudios literarios, lo cual supuso un muy importante avance de los mismos. Según Even-Zohar (1990), la literatura, en tanto que «polisistema», está subordinada y es isomórfica a ese todo mayor y a los elementos que lo conforman. Aplicado a nuestro campo de estudio, la literatura traducida, que se entiende a su vez como sistema literario propio –sistema integrante del polisistema literario–, no se puede entender como «fenómeno de naturaleza y límites definidos», sino a partir de las operaciones que rigen el polisistema, es decir, las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural (Even-Zohar 1999). Consideramos este un principio fundamental para atar cabos en la recepción de la dramática austriaca en España. Buscaremos, pues, explicaciones en los presupuestos históricos del momento, que, a su vez, conforman lo que Pym denomina *causation*.

Asimismo, en nuestro trabajo debemos tener en cuenta la existencia de un filtro que determina de manera fundamental el proceso de recepción de las obras teatrales sobre las tablas, a saber, el del director teatral, como responsable último de la puesta en escena, pues será su interpretación de la obra la que llegue al «espectador real». En este contexto, para entender la puesta en escena de un determinado director puede resultar importante saber si dominaba o no la lengua del TO, pues, en caso de que no lo hiciera, su interpretación dependería en gran medida de la interpretación previa que realizara el traductor. Si bien la Estética de la Recepción está concebida desde una perspectiva intralingüística, el traductor no deja de ser un lector explícito, en su función de protolector: su interpretación completará en gran medida los huecos de significación o *Leerstellen* —de ahí que las versiones meta tiendan a ser más transparentes, menos

ambiguas—. La activación de determinados significados en detrimento de otros posibles que otro lector podría haber activado de forma distinta explica por qué el TM suele contar con una menor capacidad de interpretabilidad, si bien sabemos que la poliinterpretabilidad es uno de los rasgos característicos de muchos textos literarios:

El lenguaje literario es plurisignificativo porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes monosignificativos (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc.) (Aguar e Silva 1996: 20).

Por tanto, la interpretación secundaria o derivada del director teatral –basada en la interpretación previa del traductor, que supone un estrechamiento de la interpretabilidad del texto debido a la concretización del traductor–, que genera la versión escénica posterior, podría, quizá, compararse, en términos traductológicos, con la indirecta –la traducción no directa de una lengua original a una meta, realizada a través de una lengua intermedia–. Esa intermediación entre TO y director teatral provocará, sin duda, un mayor distanciamiento de entrada del TO. De ahí la importancia de conocer si el director de escena dominaba o no la lengua del TO para entender la puesta en escena.

### **2.3.2. Teoría del Polisistema**

Como derivación de la Teoría de la Recepción hacia la traducción, nuestro tema implica la Teoría del Polisistema. En nuestro trabajo partimos de la percepción fundamental de que un texto originado en una sociedad extranjera y en un contexto comunicativo en principio extraño es importado a través de la traducción a una sociedad cuyo (poli)sistema de valores, expectativas, etc. puede verse modificado por la presencia

de este texto foráneo. Es evidente que una teoría que contempla factores que condicionan la recepción y la efectividad de un texto traducido deberá ser contemplada en nuestro trabajo. Como en el caso de la Estética de la Recepción, también esta escuela de teoría traductora proporciona conceptos y perspectivas que pueden ser de gran interés a la hora de evaluar un hecho receptivo. Pongamos por caso los conceptos desarrollados por Toury en su *In Search of a Theory of Translation* (1980) tales como «adequacy» y «acceptability», propuestos en el contexto de la equivalencia en traducción<sup>39</sup>.

A continuación haremos una exposición de los principios fundamentales de la teoría que nos ocupa por lo que pueda tener de aclarativo en relación al desarrollo de nuestro trabajo.

### **2.3.2.1. Las nuevas corrientes «sistémicas»<sup>40</sup> de la década de los setenta**

Ya hemos aludido al significativo viraje que, a finales de los años sesenta, los estudios literarios –y también los lingüísticos y sociológicos– dieron en la focalización de su objeto de estudio, que se desplaza del ámbito textual al comunicativo, si bien se continuó con la corriente estructuralista de naturaleza eminentemente lingüística. Ya en los años setenta surgieron nuevas corrientes sistémicas<sup>41</sup>, entre las que, por sus exhaustivas exposiciones de la noción de *sistema literario*, destacan la Teoría Empírica de la Literatura (*Empirische Literaturwissenschaft*) y la Teoría del Polisistema

---

<sup>39</sup> «Whereas adherence to the norms of the original determines the adequacy of the translation as compared to its adherence to the norms of the target determines its acceptability in the target linguistic and/or literary polysystems as well as its exact position within them» (Toury 1980: 55).

<sup>40</sup> Término acuñado por el canadiense Steven Tötösy, contrapuesto a la acepción general del adjetivo «sistemático».

<sup>41</sup> Entre las teorías sistémicas de la literatura se encuentra, según Iglesias Santos (1994), además de la Teoría del polisistema y de la Teoría empírica, la "Semiótica de la cultura", de Iouri Lotman y el «campo literario» de Pierre Bourdieu.

(*Polysystem Theory*)<sup>42</sup>, representadas por S. J. Schmidt e Itamar Even-Zohar, respectivamente.

Si bien el común denominador de ambas corrientes es la noción de literatura como fenómeno sociocultural insertado en un (poli)sistema más amplio en el que interactúa con otros sistemas, para nuestro estudio, por la falta de flexibilidad de algunos de los postulados de la corriente empírica, utilizaremos la teoría de los polisistemas como soporte de nuestras reflexiones. En una brillante exposición de la teoría empírica de la literatura y de la Teoría de los Polisistemas, Montserrat Iglesias alude a esa rigidez (Iglesias 1998: 326):

La influencia de la organización social está tan presente que lleva a Schmidt [...] a no aceptar la existencia de sistemas literarios antes de finales del siglo XVIII, que es cuando la literatura se constituye como una función de la sociedad, una actividad organizada. En consecuencia, deberíamos poner en duda si las características del sistema literario descritas por Schmidt son válidas en toda situación espacial y temporal, pues en realidad parecen construirse sobre los parámetros exclusivos de las sociedades occidentales modernas.

Si bien nuestro estudio queda delimitado entre los años 1975 y 2015, cualquier sociedad, antigua o moderna, debería ser susceptible de rotar sobre el eje teórico de estos postulados. Más allá del hermetismo de los principios de Schmidt, estos son, además, sobre todo de corte sociológico y psicológico y centran la atención en las respuestas de los lectores, de acuerdo con el nuevo paradigma de la Escuela de Constanza, lo cual puede ofrecer igualmente una visión sesgada para el trabajo que nos proponemos llevar a cabo.

---

<sup>42</sup> Entre estas teorías de orientación socio-comunicativa también se incluyen la Semiótica de la Cultura, de Iuri Lotman y la sociología literaria (Pierre Bourdieu y Jacques Dubois), así como el *New Historicism* y los *Cultural Studies*.

Uno de los principios fundamentales para nuestro estudio, que comparten la teoría de los polisistemas y la teoría empírica de la literatura, es el del papel determinante del sistema literario en la configuración de las sociedades<sup>43</sup>, dentro de las cuales, asimismo, se constituye y encuentra su razón de ser. Even Zohar (1990: 3-4) afirma que, en este contexto, todo trabajo científico debería cimentarse en la exposición de las *leyes*<sup>44</sup> por las cuales se definen, que a su vez poseen un carácter subjetivo conferido por los elementos que integran ese y el resto de sistemas:

In a target system B, either within the same polysystem or in a different polysystem –depending on whether it is stable or in crisis, and whether it is strong or weak, vis-à-vis a source system A– a target text B will be produced according to transfer procedures plus the constraints imposed upon them by the intra-target-polysystem relations, both governing and governed by the target-polysystem repertoire of existing and non-existing functions (Even-Zohar 1990: 78).

Asimismo, estas *leyes* deberían ser susceptibles de aplicación a situaciones reales, trascendiendo, de esta manera, el ámbito teórico. Las características de nuestro trabajo obligan, por tanto, a un análisis pormenorizado e interdisciplinar de los contextos comunicativos de recepción de las obras teatrales en los distintos países. La atención a factores como el mercado editorial, la situación sociopolítica o el panorama cultural y, en concreto, teatral de los países objeto de estudio es fundamental para la argumentación de nuestra tesis.

---

<sup>43</sup> De ahí que estas tendencias hayan evolucionado ampliando el contexto de inserción del fenómeno literario en un Ciencia de la Cultura o de la Comunicación (Iglesias 1998: 313).

<sup>44</sup> Entendiéndolas como algo subjetivo y provisional, susceptible de ser modificado.

A través de la Teoría del Polisistema, de un lado, iremos elaborando las distintas teselas –social, política, cultural...– que, debidamente dispuestas, formarán el mosaico del país objeto de estudio; de otro lado, y mediante la aplicación de dicha teoría, pondremos en valor los postulados propuestos por el célebre investigador israelí.

Normalmente, la Teoría del Polisistema se ha aplicado para analizar cómo se traduce una obra determinada, derivando esa manera de traducir del polisistema de llegada. En nuestro trabajo, de un lado, aplicaremos dicha teoría al qué se traduce, y lo haremos además proyectándola desde un punto de vista contrastivo. De otro lado, añadimos el valor de síntoma que un determinado polisistema puede tener partiendo del volumen y calidad de la traductografía. Estos tres aspectos –cambio de perspectiva en la aplicación de la Teoría del Polisistema, dimensión contrastiva de dicha teoría y traducción como estado de, en nuestro caso, dos sociedades– confieren cierto grado de originalidad a nuestro trabajo. El hecho de que no exista una documentación específica ni, consiguientemente, una evaluación exclusiva de la traductografía teatral, potencia dicha originalidad.

### **2.3.2.2. Teoría del Polisistema**

A partir de las corrientes del formalismo ruso, el profesor israelí Itamar Even-Zohar desarrolla en la década de los años setenta en la Universidad de Tel-Aviv la que bautizó como Teoría del Polisistema, fundamental para los *Translation Studies* en tanto que incorpora la literatura traducida en el polisistema literario de la lengua de llegada, integrado asimismo en el macrosistema de la cultura, compuesto por otros muchos subsistemas que lo definen. Even-Zohar acuña el término *funcionalismo dinámico* (*Dynamic Functionalism*) para identificar dicha base teórica, entre cuyos responsables se encuentran Jakobson, Tinianov y Sklovski. El término se refiere a las funciones que los



distintos elementos integrantes de un sistema de carácter semiótico realizan con respecto al resto y por las cuales dichos elementos se definen.

Even-Zohar concibe los «polisistemas» o modelos de comunicación humana regidos por signos –la cultura, el lenguaje, la sociedad; en nuestro caso, la literatura– como algo heterogéneo y dinámico, componente, a su vez, de otro mayor y de sus componentes. Los elementos integrantes de cada polisistema van cambiando su función y su posición. Como explicábamos en el apartado anterior, según Even-Zohar (1990), la literatura, en tanto que «polisistema», está subordinada y es isomórfica a un todo mayor y a los elementos que la conforman. Las *leyes* o normas que se desprenden de estas relaciones, decíamos, son de naturaleza subjetiva en tanto que se generan en una colectividad. Aplicado a nuestro campo de estudio, la literatura traducida, que a su vez se entiende como sistema literario propio –sistema integrante del polisistema literario–, se debe entender a partir de las operaciones que rigen el polisistema, es decir, las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural (Even-Zohar 1999). Consideramos este un principio fundamental para atar cabos en la recepción de los distintos dramaturgos.

A partir del principio teórico por el cual concibe el *polisistema* como sistema de sistemas interdependientes, se establece una división entre una perspectiva diacrónica y otra sincrónica, correspondiéndose esta primera con las alteraciones en la organización de los elementos que se producen dentro de un (poli)sistema. A partir de esta distinción establece lo que denominó *centro y periferia*, dos conceptos clave para explicar el proceso de *canonización* en literatura y para formular algunas de nuestras hipótesis referidas al fenómeno de recepción teatral. Así pues, las obras literarias, autores y corrientes estéticas de mayor repercusión en un determinado sistema cultural/literario ocuparían el *centro* de dicho sistema convirtiéndose en elementos *canonizados*, frente a los *no canonizados*,

aquellos que no consiguen la aceptación de los subsistemas dominantes del polisistema (Even-Zohar 1990: 15):

by «canonized» one means those literary norms and works (e.e., both models and texts, which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, “non-canonized” means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status).

Este proceso de canonización es dinámico, y por él se establecen tensiones entre centro y periferia que hacen posible su intercambio de posición a través de lo que Even-Zohar denomina proceso de *transferencia*. Tal podría ser el caso de los *bestsellers*, que gozan temporalmente de gran éxito de compra –ocupando, hasta cierto punto, el *centro* del polisistema– para quedar posteriormente relegados al olvido –desplazándose de esta manera a la *periferia* del sistema literario. No creemos, sin embargo, que la posición temporal de una determinada obra en el centro del polisistema debido al éxito de venta y repercusión, implique la pertenencia de la misma al canon literario. En el capítulo correspondiente aludíamos, de hecho, al factor tiempo como determinante a la hora de incluir una obra al canon literario. La observación de este proceso de transferencias resulta de especial interés para nuestro trabajo, pues permite atender a la evolución del polisistema literario. No obstante, especialmente importante para nosotros resulta el hecho de que el polisistema literario incluye todo tipo de literatura de creación y, sobre todo, la literatura traducida, hasta entonces al margen de toda consideración en este contexto. Según Even-Zohar, la literatura traducida se encuentra normalmente en la

periferia del polisistema literario, lo cual no le resta en absoluto valor<sup>45</sup>, si bien existen tres circunstancias en las que puede transferirse al centro del polisistema literario (Even-Zohar 1999: 225):

Cuando un polisistema no ha cristalizado todavía, es decir, cuando una literatura es «joven», está en proceso de construcción; cuando una literatura es «periférica» (dentro de un amplio grupo de literaturas interrelacionadas), o «débil», o ambas; y cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura.

A estos tres aspectos señalados por Even-Zohar por los que la literatura traducida puede transferirse al centro del polisistema, podríamos quizás añadir un cuarto, a saber, el carácter innovador procedente de otro polisistema nacional que puede venir dado por corrientes estéticas nuevas. Citamos a título de ejemplo la aparición del teatro del absurdo a mediados del siglo XX, o del teatro documental, anteriormente el teatro épico, etc. También valoraremos esta última circunstancia en la fase analítica del trabajo.

Resulta igualmente importante el hecho de que la Teoría del Polisistema reconozca todos los productos que han sido sometidos a un proceso de transferencia interlingüística como traducciones, más allá de la concepción simplista de traducción texto a texto, como el fiel traspaso de un TO a un TM. Nosotros tomamos en consideración esta concepción más flexible de la traducción para incluir, no solo las representaciones teatrales de textos traducidos, sino también las posibles alteraciones, mayores o menores, de los textos por los cuales las obras se convierten en adaptaciones o versiones:

---

<sup>45</sup> Even-Zohar considera la literatura traducida, de hecho, como «uno [de los sistemas integrantes del polisistema literario] de los más activos en su seno» (Even-Zohar 1999: 224).

Adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, a somehow more constrained mode of transfer (Bastin 2011: 3).

Como a Even-Zohar, también a nosotros nos interesa subrayar la significación del análisis del texto desde el sistema de llegada, pues esto permite identificar las limitaciones que han podido ocasionar un comportamiento traductor que puede o no ajustarse a las normas. Esta idea alude directamente al concepto de norma que posteriormente desarrollaría Gideon Toury, discípulo de Even-Zohar, que, al margen del traductor, viene dictada por el sistema receptor de la traducción, que impone los gustos estéticos y determina cómo se ha de traducir. En *In Search of a Theory of Translation* (1980) expuso sus primeras teorías, que posteriormente desarrollaría y publicaría en *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Para Toury, la descripción de las obras traducidas es tarea obligada para todo trabajo de tipo empírico, y siempre desde la cultura meta. Tras la exposición documental del apartado 4 de nuestro trabajo, donde expondremos qué obras ha recibido España del sistema teatral austriaco, también nosotros atenderemos a la manera en que dichas obras teatrales han cruzado la barrera de una cultura, y, por ende, a las posibles «normas» que han determinado los procesos de traducción interlingüístico e intersemiótico, y que, como hemos dicho, vienen determinadas desde el sistema cultural de llegada. Nos interesan los tres tipos de normas de traducción que concibe Toury, a saber:

- 1) las normas *iniciales*, relacionadas con la estrategia de traducción, por las que el traductor bien se atiene a las normas del sistema de producción del TO (*adequacy*), bien se acerca a las del sistema de producción del TM (*acceptability*);
- 2) las normas *preliminares*, que corresponden a lo que denomina *translation policy* –determinantes de qué se traduce– y *directness of translation* (carácter directo o indirecto de la traducción) –relacionadas con el grado de aceptación del contexto comunicativo de destino frente a unas lenguas y otras–
- 3) las normas *operacionales*, relativas al comportamiento del traductor a la hora de desempeñar su labor, divididas asimismo entre las normas *matriciales* –determinan qué material del TO será trasvasado al TM y cuál será omitido desde un punto de vista macroestructural, cómo será nuevamente organizado en el TM– y las *lingüístico-textuales* –relacionadas con la toma de decisiones del traductor en el plano lingüístico–.

### **2.3.3. La Escuela de la Manipulación**

En el capítulo anterior hemos expuesto la importancia de las aportaciones de Even-Zohar y Toury en los años 80 para los estudios de traducción. Ambos consiguieron dar a la literatura traducida una posición que hasta entonces nadie había considerado dentro de los estudios literarios, incluyéndola dentro del sistema literario que la recibe y que debía ser descrito. A excepción de la literatura comparada, tal y como hemos visto, ninguna otra disciplina había incluido la traducción entre las disciplinas auxiliares, si bien esta lo había hecho partiendo del contexto en el que se había producido el TO y tomando este último como foco de atención. No obstante, durante dicha década se avanzó en el estudio de la traducción gracias también en gran parte a los esfuerzos de André Lefevere, Susan Bassnett, José Lambert y Theo Hermans.

El producto de la colaboración entre israelíes y europeos fue la obra editada por Theo Hermans en 1985, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, en cuya elaboración participaron, entre otros, los estudiosos antes mencionados. Esta obra daría nombre a la nueva corriente de estudios, la denominada Escuela de la Manipulación<sup>46</sup>, cuyo principio nuclear rezaba: «From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (Hermans 1985: 11). Permitió contemplar la traducción desde un punto de vista dinámico e integrador de varias disciplinas.

Efectivamente, según esta corriente, toda traducción es sometida a una manipulación, siempre considerándola desde el contexto comunicativo meta. Las teorías de la Escuela de la Manipulación y la Teoría del Polisistema siguieron, pues, una línea de investigación que compartía el común denominador, a saber, la consideración de la literatura como un sistema complejo y dinámico, la convicción de que debería existir una continua interacción entre los modelos teóricos y los estudios de los casos prácticos, un acercamiento a la traducción literaria descriptivo, centrado en la cultura meta, funcional y sistémico, y un interés en las normas y *constraints* que rigen la producción y recepción de las traducciones, en la relación entre traducción y otros tipos de *text processing*, y siempre tomando la traducción en el contexto de una determinada literatura y de la interacción entre literaturas (Hermans 1985: 10-11).

Con el paso del tiempo, no obstante, ambas escuelas/corrientes resultarían demasiado taxativas y se señalarían algunas imperfecciones, tales como el hecho de que el objeto de estudio fuera el TM y no el proceso de traducción en sí mismo, las deficiencias de la perspectiva descriptivista para elaborar teorías que mejoraran la actividad y las limitaciones para poder recoger lo que Pym denominaría *social causation*,

---

<sup>46</sup> Varios autores, entre ellos Stolze, emplearían esta denominación; fue James Holmes quien bautizaría esta nueva corriente (cf. Stolze 2005: 139).

es decir, los motivos por los que una traducción se realizó en un momento y lugar determinados.

Los postulados de la Escuela de la Manipulación fueron, pues, desarrollándose de forma progresiva para incluir otros factores extraliterarios configuradores de la literatura traducida y, consiguientemente, del sistema literario. Fundamental para este desarrollo resultarían los conceptos de «poder», «reescritura» y «mecenazgo» introducidos por André Lefevere en 1985. El teórico francés distingue dentro de la sociedad (polisistema) elementos de control internos –los traductores, los intérpretes, los críticos– y externos al sistema literario –«mecenazgo»–:

[...] Pero ¿quién controla la «lógica de la cultura»? Ahí parece haber un doble factor de control que se encarga de que el sistema literario no se aleje demasiado de los otros subsistemas de la sociedad. Un factor de control pertenece totalmente al sistema literario; el otro se encuentra fuera de ese sistema. El primer factor intenta controlar el sistema literario desde el interior, dentro de los parámetros fijados por el segundo factor. Concretamente, el primer factor está representado por el «profesional» [...]. Dentro del sistema literario los profesionales son los críticos, los escritores de reseñas, los profesores y los traductores. A veces fulminarán ciertas obras literarias que se oponen frontalmente al concepto dominante de lo que la literatura debería (permítese) ser –su poética– y de lo que la sociedad debería (permítese) ser –ideología–.

Llamaré al segundo factor de control, el que opera sobre todo fuera del sistema literario, «mecenazgo», entendido éste como algo similar a los poderes (personas, instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura (Lefevere 1997: 28-29).

Así pues, el mecenazgo contempla la sociedad como conjunto de diferentes sistemas, entre los que se encuentra el literario, que se influyen de forma recíproca. Según el autor, los dos factores que se encargan de la integración sistemática de la literatura en la sociedad son el «profesional» –críticos, escritores de reseñas, traductores y profesores– y el «mecenazgo», que divide a su vez en «mecenazgo diferenciado» y «mecenazgo indiferenciado», en función del elemento ideológico, económico y el referido al estatus. En el mecenazgo diferenciado, el factor económico se contempla al margen del ideológico y del estatus; dentro del mecenazgo indiferenciado, es el mismo mecenas quien gestiona los tres ámbitos. Para Lefevere, las obras se reescriben con el fin de ser adaptadas a las poéticas dominantes o bien se publican en función de intereses ideológicos, los cuales, a su vez, se someten a los parámetros fijados por los mecenas, como los distintos programas de las instituciones educativas:

Las instituciones educativas y sus programas suelen dejar una huella bastante conservadora en la imaginación de los autores individuales. En este sentido resulta ilustrativo comparar los manifiestos que escriben los autores (en los que suelen argumentar las razones para el cambio) con la obra que en realidad producen para ilustrar dichos manifiestos. Esta obra suele estar mucho más cercana a la de los autores canonizados que eran parte esencial de la educación del «rebelde» (Lefevere 1997: 38).

Asimismo, afirma el autor que el sistema literario influye en el entorno a través de las obras que produce o de las reescrituras de las mismas, con lo cual se garantiza su inclusión en la pluralidad de los sistemas de la sociedad:

En un sistema literario el cambio también está íntimamente relacionado con el mecenazgo. El cambio es una función de la necesidad sentida en el entorno de un



sistema literario para que ese sistema sea o siga siendo funcional. Es decir, se supone que el sistema literario influye en el entorno a través de las obras que produce o de las reescrituras de las mismas (Lefevere 1997: 38-39).

Por otro lado, pocos años más tarde, de nuevo André Lefevere y Susan Bassnett (1990) publicaron un trabajo conjunto, *Translation, History and Culture*, célebre en tanto que supuso el *cultural turn* de los estudios de traducción, en el que proponen la traducción como reescritura del TO en un nuevo contexto cultural en el que se registran otros muchos factores además de los que contemplaba la Teoría del Polisistema, y que deben ser objeto de investigación, de tipo político e institucional. De esta manera se trasciende el TM para contemplar la cultura como objeto de estudio:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the worlds in which we live (Bassnett & Lefevere 1990: Preface).

Es esto, en parte, lo que pretendemos realizar al valorar los textos meta de los respectivos sistemas literarios valorándolos desde el punto de vista de su integración cultural y su valor antropológico.

#### 2.3.4. La traducción teatral

En el ámbito de los estudios de traducción, especialmente si tenemos en cuenta la cantidad de estudios dedicados a otras ramas de la traducción literaria, son escasos los trabajos que giran en torno al fenómeno teatral; este es, precisamente, uno de los pocos aspectos en que parecen coincidir los expertos (Lapeña 2012: 7).

Tras unos tímidos comienzos alrededor de 1960<sup>47</sup>, Susan Bassnett y Ortun Zuber-Skerrit dieron el pistoletazo de salida definitivo en el ámbito europeo con sus trabajos *Translation Studies* y *The Language of Theatre* (1980), respectivamente. Coincidiendo con el giro epistemológico de los años ochenta, gran parte de los estudios dedicados a la traducción teatral se centraron a partir de entonces en el proceso de recepción atendiendo a factores ajenos al fenómeno teatral, tales como el contexto cultural de la sociedad receptora, las convenciones y tendencias propias de la misma, etc<sup>48</sup>. Hoy en día podemos hablar de un creciente interés por la materia, que atiende a otras cuestiones más allá del elemento lingüístico y de una perspectiva crítico-comparativa, tales como la necesidad de diferenciar este tipo de textos en relación con el resto, de establecer estrategias de traducción propias del género y de aclarar conceptos tales como teatro y drama, de definir el papel del traductor –con respecto al texto original, el traducido y la representación, en la cual interactúan otros agentes–, la atención a factores culturales, políticos y sociales como elementos de influencia y mediación en la recepción de los productos teatrales, etc.

---

<sup>47</sup> Ponemos por caso el artículo de Pirandello «Illustratori, attori e traduttori», que escribe en 1908 o «De las traducciones», donde en 1836 Mariano José de Larra ya reflexionaba al respecto en el diario *El Español*:

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien; porque para traducirla mal no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular, el que tiene que servirse del segundo no anda escaso del primero.

<sup>48</sup> Ezpeleta apela a una tendencia más descriptiva que prescriptiva y establece otro grupo de trabajos de corte analítico-comparativo (2007: 141).

Sirvan como testimonio de la presencia de estas líneas de investigación también en nuestro país los trabajos de Marta Mateo (*La traducción del humor: Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995); Eva Espasa, investigadora pionera en la disciplina en nuestro país (*La transposició escénica: El procés de traducció i producció de Gust de mel i Les alegres casades de Windsor*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001; *La traducció d'alt de l'escenari*. Vic: Eumo, 2001; «Theatre and translation: Unequal exchanges in a supermarket of cultures», en Branchadell, Albert & Lovell Margaret West (eds.), *Less Translated Languages*. Amsterdam: John Benjamins, 2004); Pilar Ezpeleta (*Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra, 2007); Jorge Braga (*La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2009); Alejandro L. Lapeña (*Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: El caso de Vieira Mendes*. Granada: Universidad de Granada, 2012). No nos compete, en realidad, ofrecer una panorámica completa de la evolución de los estudios de traducción dentro del ámbito teatral<sup>49</sup>, pero sí incidiremos en algunos conceptos que confluyen en nuestro trabajo y cuya atención consideramos necesaria para el buen desarrollo del mismo.

De todos es sabido que, desde el punto de vista pragmático, metodológico y teórico, la naturaleza de la traducción difiere en función de factores tales como el género, la finalidad o el tipo de texto objeto del trasvase lingüístico. También en el mismo ámbito de la traducción teatral es ésta única y genuina, como proceso y como producto, aun cuando se comparte el mismo origen –el mismo TO–. En este contexto se han establecido en un primer nivel dos tipos de traducción que requieren de unos procedimientos distintos cuando el texto dramático debe ser trasladado a la cultura receptora: la traducción

---

<sup>49</sup> Para más información, remitimos a la obra de Pilar Ezpeleta *Teatro y Traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* (Madrid: Cátedra, 2007), donde se dedica un apartado a ofrecer una panorámica más extensa («Breve panorama de los estudios sobre la traducción de textos dramáticos», pp. 139-160).

destinada a la lectura y la traducción destinada a la representación –respectivamente, «literarischer Text» y «theatralischer Text», en terminología de Erika Fischer-Lichte (1983); «texto literario» y «texto espectacular», según M<sup>a</sup> del Carmen Bobes (1987); o traducción «de lectura» y «de escenario», según Santoyo (1989)–. Siendo el punto de partida el mismo, un texto original perteneciente a la literatura dramática, la función de la traducción en uno y otro caso son distintos: función textual y función escénica, respectivamente. Las estrategias de traducción dramática para uno y otro caso se corresponderán, en consecuencia, con lo que se ha dado en denominar «reader-oriented» y «performance-oriented», es decir, orientadas al lector y al espectador.

A la hora de acometer nuestro análisis, esta clasificación de la traducción teatral ha resultado insuficiente al haber detectado un doble nivel en la traducción escénica. Cuando al traductor le es encomendada una determinada traducción por parte de un director o empresario teatral para su posterior puesta en escena, el traductor elabora lo que hemos denominado «traducción pre-escénica», en la que, como sucede con la traducción editorial, el traductor es el único agente del proceso de trasvase lingüístico propiamente dicho. Exclusivamente de él dependerán las estrategias adoptadas para desarrollar su labor –eventualmente, también del director o empresario, del mismo modo que el editor puede determinar la estrategia de una determinada traducción editorial–. En un segundo nivel hemos establecido las que hemos denominado «traducciones post-escénicas», que son los textos finales resultantes tras verse estos sometidos a los eventuales cambios realizados por parte del adaptador, el director e incluso los actores, que adecuarán el texto de modo que éste funcione en la ulterior puesta en escena o «traducción intersemiótica», fase última del proceso, donde intervienen otros muchos agentes más, responsables del vestuario, la escenografía, la iluminación, etc. La «traducción post-escénica» es, por tanto, una traducción intralingüística, ya que los

cambios realizados se producen exclusivamente en el plano lingüístico dentro de una misma lengua.

La necesidad de realizar esta clasificación viene dada fundamentalmente por la existencia de traducciones que fueron concebidas con fines escénicos y que, tras un periodo de tiempo, han visto la luz editorial. Tales son los casos de la traducción escénica *El mal de juventud*, de Ferdinand Bruckner, que Miguel Sáenz realizó en 2010 para su puesta en escena por Andrés Lima para La Abadía o la reciente publicación de *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, que Feliu Formosa elaboró en un principio también con fines espectaculares. Ambos textos fueron concebidos como traducciones escénicas y, al ser publicados posteriormente, podrían ser considerados ahora traducciones editoriales. La clasificación establecida entre traducciones pre- y post-escénicas, creemos, puede facilitar la labor de análisis de este y futuros trabajos. Llegados a este punto de la reflexión cabe preguntarse si la naturaleza de la traducción escénica y editorial es realmente tan distinta a nivel formal y si, por tanto, las técnicas traductivas empleadas para una y otra no deberían ser las mismas. Es también tesis de nuestro trabajo que dicha diferenciación resulta artificial en tanto que el fin de prácticamente la totalidad de los textos dramáticos es eminentemente escénica. Un texto teatral, independientemente de que su vía de transmisión sea el libro o las tablas, es en esencia un texto nacido para su representación que se caracteriza fundamentalmente por reproducir la oralidad. Se trata de una «oralidad simulada», más o menos cercana a la expresión real, dependiendo de la intención del autor, de su posicionamiento estético y de los recursos expresivos que desee emplear.

Al mismo nivel de la traducción post-escénica, pero con carácter extralingüístico, establecemos la traducción intersemiótica, la puesta en escena más allá de los diálogos, en la que, como apuntábamos en el párrafo anterior, también intervienen otros elementos que pueden modificar el texto de partida. Traducciones post-escénicas e intersemióticas

son en ambos casos traducciones colaborativas, y resulta necesario que su análisis se haga al margen de las traducciones pre-escénicas y de lectura. Manuela Perteghella ha establecido distintas tipologías dentro de las traducciones colaborativas. Entre aquellas que implican distintos grados de colaboración textual o personal, distingue las siguientes (2004: 11-16. Cit. en Espasa 2004: 102):

1. traducción colaborativa, con intercambios entre traductor y dramaturgo, a menudo con la mediación de agente literario del dramaturgo;
2. teatro patchwork o collage. Uso deliberado de distintas traducciones yuxtapuestas, práctica que se asocia a producciones postmodernas;
3. adaptación, de la mano de dramaturgo reconocido, a partir de una traducción literal (a menudo acompañada de notas, en el que él o la traductora funciona de *fidus interpretes* del texto de partida). [...] Perteghella distingue dentro de esta las siguientes fases:
  - a. traducción filológica: la prioridad es la exactitud textual, por encima de convenciones teatrales. Se corresponde con la versión literal; y
  - b. adaptación lingüística o cultural, por parte de dramaturgo de prestigio. Suele conllevar la sustitución de referentes lingüísticos o culturales.

Analizaremos estos cuatro tipos de traducción –editorial, pre- y post-escénica e intersemiótica– para establecer las eventuales diferencias existentes entre las estrategias y técnicas traductivas y los productos resultantes de cada una de ellas.

Asimismo, el texto espectacular está íntimamente relacionado con otros dos conceptos que cabe abordar a continuación, a saber, «versión» y «adaptación». En sentido estricto, el término versión es sinónimo de «traducción escénica» entendida como producto, aquella que se ha realizado proyectando sobre el texto la oralidad, gestualidad

y el resto de códigos extralingüísticos que requieren las tablas y que, tal como afirma Susan Bassnett, «exists in a dialectical relationship with the performance of that text» (Bassnett 1985: 87), lo cual, obviamente, no se produce en la traducción de ningún otro tipo de textos. Algo más difícil de definir y delimitar resulta el concepto de «adaptación», sobre el cual el teórico y dramaturgo Enrique Llovet afirma (1988: 12. Cit. en Santoyo 1989: 104):

Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser 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.

Así, pues, la adaptación será la adecuación de un texto dramático –TO, en caso de que no haya habido intervención interlingüística previa; TM en el caso contrario– al espectador en el marco de un nuevo (poli)sistema cultural, lo que puede requerir su manipulación para que funcione correctamente. Se trata de un concepto «peligroso» en tanto que resulta muy difícil establecer los límites de esa adecuación y en muchas ocasiones bajo el término «adaptación» se camuflan obras absolutamente distorsionadas con respecto al supuesto original del que proceden. Así lo apunta Santoyo (1989: 104):

«Adaptar» ha venido significando «entrar a saco» en la obra ajena, sobre todo si es extranjera. Y no hay tal. Adaptación, pues, pero a un nuevo código cultural: nunca rífacimiento. Cuanto se haga al otro lado de esta frontera transgrede por fuerza los derechos del autor y los de los espectadores, y (lo que es peor) traiciona radicalmente la idiosincrasia del original. Cuanto se haga más allá de esta demarcación ha de reconocerse co-

mo tal y responde mejor a consideraciones posteriores sobre la reescritura o adaptación libre.

Decíamos al comienzo de nuestro trabajo que resulta necesario poner en valor el estudio tanto de las traducciones de lectura como de las escénicas si se pretende hacer un estudio de recepción de carácter parcialmente descriptivo –como es el nuestro– que pretende dar cuenta de las relaciones teatrales, desde el punto de vista de la traducción, entre dos países de forma exhaustiva. Dentro del segundo grupo, hemos establecido unos límites flexibles para el registro de las obras, de manera que contemplamos tanto las adaptaciones más fieles como aquellas versiones libres e incluso las creaciones nuevas inspiradas en otras obras. Tal como hemos apuntado entre nuestros objetivos, y desarrollado en el apartado correspondiente a los aspectos metodológicos, nuestro trabajo no sólo atiende a la cantidad, sino también a la calidad, en tanto que pretendemos descubrir cómo se recibe el teatro austriaco en España. Para dar cuenta del papel de la traducción como configuradora de imágenes, partiremos de la división básica entre «texto literario» y «texto espectacular» para abordar el análisis de las obras.

#### **2.3.4.1. Modos y variantes de la recepción de la literatura dramática**

El teatro nacido y pensado para las tablas, en el transcurso de los siglos, ha sabido potenciar sus efectos y funciones a través de su fijación escrita, es decir, a través de su asimilación a otras formas de representación literaria. Al igual que los cantos de los aedos, el teatro nació como pura oralidad. La posibilidad de fijación por escrito de las oralidades de las culturas euroasiáticas potenció la eficacia de unas formas de expresión literaria pensadas y realizadas efímeramente. Como en la epopeya, canto colectivo por excelencia,



también el teatro conservó su eficacia y supo ganar una dimensión individual a través de la fijación por escrito que potenciaba su presencia y sus efectos sociales.

Al contrario de la épica, que pronto perdió su carácter colectivo, el teatro supo mantener esa doble medialidad, la representada y la editada, lo que hace de su recepción un caso particular a la hora de estudiarla. Así pues, frente a la epopeya, que desde Cervantes –si no antes– se hace novela, el teatro mantiene las dos dimensiones: colectiva –representación– e individual –lectura–. De ello resulta la necesidad de hacer esa doble consideración a la hora de estudiar la recepción dramática, la colectiva o representada y la individual o editada, ya explicadas en el apartado «2.3.4. La traducción teatral», lo que en nuestro caso nos impondrá una doble labor de documentación específica.

#### **2.3.4.1.1. Teatro representado**

Este segundo aspecto que hemos señalado, el de la recepción editorial de asimilación individual, comporta en nuestro caso una ulterior dificultad documental añadida, a saber, la que deriva del hecho de que la recepción editorial puede ser múltiple conforme a las ediciones –localización, época, etc.– y versiones que experimente. Son todos estos aspectos los que tendremos en consideración en nuestro apartado documental.

Tal como hemos comentado en apartados anteriores, existe, no obstante, otro factor que parece no haber sido siempre considerado al estudiar la historiografía de la traducción teatral en España: la atención a las traducciones dramáticas sin un soporte duradero, a saber, las destinadas única y exclusivamente a su representación, y que hemos dividido en traducciones pre- y post-escénicas, y sus correspondientes puestas en escena. Trabajos como el de Carmen Cuéllar, *Dobletes de Traducción y Traductología*, donde recoge en modo inventario las traducciones al español de la literatura en lengua alemana editadas en nuestro país desde 1945 a 1990, son de incuestionable valor para la historia

de la traducción, pero presentan la mencionada laguna que a todas luces habría que colmar si la aportación a esta disciplina pretende ser completa. En nuestro trabajo pretendemos manifestar la necesidad de complementar este tipo de estudios que contemplan los textos teatrales que en principio se destinan únicamente a ser leídos con aquellos destinados a la representación y su posterior puesta en escena pues creemos imprescindible su fusión para escribir de forma íntegra la historia de la recepción/traducción teatral. Gran parte de este tipo de trabajos se centra exclusivamente en las versiones, ahora en terminología de J. C. Santoyo, «de lectura», dejando a un lado las «de escenario» (Santoyo 1989), entendiendo estas como los textos teatrales –traducidos/adaptados/versionados– con los que trabajan el director, los actores y el resto del equipo artístico, que en contadas ocasiones ven la luz en una editorial y que tienen como fin la puesta en escena del mismo, durante la cual estaría teniendo lugar un acto de traducción intersemiótica por el que los elementos paratextuales –didascalias– se traducen en escenografía, vestuario, utillería, movimientos, etc.

Un estudio de recepción histórico-descriptivo completo abarcaría, por consiguiente, tanto el registro de estos cuatro tipos de traducción como los momentos puntuales en los que la representación de las mismas tiene lugar en el teatro y, en caso de existir, las ediciones publicadas de las mismas. Tal sería el caso de trabajos como el de Merino «Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España». Huelga decir que la recopilación de las «traducciones post-escénicas» resulta especialmente complicada, sobre todo cuando las obras que suben al escenario son traducciones que no han sido publicadas y carecen, pues, de un soporte físico del que pueda disponer el lector común. El único modo de recuperación de las obras en estos casos es su búsqueda en los libros de dirección y archivos, su seguimiento a través de la prensa y revistas teatrales, su transcripción a partir de grabaciones y el contacto con profesionales del gremio.

En este sentido, nuestro trabajo es una llamada de atención sobre la importancia de rescatar estas traducciones de obras teatrales no editadas en España que únicamente llegan a nuestro país de forma efímera a través de sus distintas representaciones, por lo que estas se convierten en el único medio de recepción. La recuperación del texto del círculo gremial solventaría una doble pérdida: la de la obra traducida y la del traductor.

En este contexto cabe igualmente aludir a la plurisignificación del texto dramático. Al igual que otros géneros literarios como la poesía y –por lo general– la narrativa, el texto dramático es susceptible de ser leído y, sobre todo, representado, de múltiples maneras. A la hora de efectuar un análisis de cada una de las lecturas que del texto dramático realizan los directores teatrales, resulta necesario acudir a la historia y la teoría de la estética teatral de cada nación, pues también esta condiciona la traducción intersemiótica de los textos.

Con el fin de clasificar las traducciones escénicas frente a las de lectura, una vez confrontados los títulos registrados en nuestro trabajo (véanse apéndices 1 y 2) con sus correspondientes –en caso de existir– ediciones, sería posible establecer la siguiente clasificación:

- Traducciones escénicas sin edición de lectura editada
- Traducciones escénicas con edición de lectura previamente editada
- Traducciones escénicas con edición de lectura editada posteriormente

#### **2.3.4.1.1.1. Traducciones escénicas sin edición de lectura**

En este grupo se encontrarían las traducciones de obras teatrales destinadas a la representación que no poseen edición de lectura. Sobre todo en el caso de las traducciones al español –al contrario de lo que ocurre en el caso de las catalanas–, la identificación del

traductor requiere en la mayoría de las ocasiones el contacto directo con el director del espectáculo o el responsable del teatro, pues es habitual no encontrar el nombre en los programas de mano, si bien cabe decir que hemos advertido en los últimos años una cierta tendencia a su reconocimiento. El modo de proceder cuando el director teatral está interesado en una determinada obra para la cual no hay traducción previa –o la existente resulta inadecuada– es normalmente encargar la traducción a un profesional. Para los montajes de *El mal de la juventud*, de Bruckner, y *Play Strindberg*, de Dürrenmatt, estrenados en La Abadía, fue el equipo artístico del teatro quien encomendó las traducciones a Miguel Sáez. A partir de estas traducciones, fieles en principio – traducciones pre-escénicas–, el director o adaptador elabora su propia versión o adaptación – traducciones post-escénicas–.

A este grupo pertenecerían obras como *Hotel comercio*, de Fritz Hochwalder – versión española de A. Sotomayor–; *10.000 Kg* –1997, director: Roger Bernat–, basada en la obra de Werner Schwab; *La princesa blanca* –1997–, dirigida y traducida por Jacint Sala; *La última noche de la humanidad* –2004, directores: Emilio García Wehbi y Ana Alvarado, a partir de la obra de Karl Kraus.

#### **2.3.4.1.1.2. Traducciones escénicas con edición de lectura previa**

Cuando se representa una determinada obra para la cual existe una traducción publicada con anterioridad, cabe preguntarse por la posibilidad de que el traductor de ambas traducciones sea el mismo. En la mayoría de los casos no es posible averiguar esta información por no figurar el nombre del traductor de la versión escénica. En estos casos cabe también pensar en la posibilidad de que, efectivamente, ambos traductores coincidan, pero que para el uso de la traducción/versión/adaptación escénica no se haya consultado al traductor, lo cual supondría un evidente caso de plagio. Tal fue el caso de

la puesta en escena de *El divorcio de Fígaro* (*Figaro lässt sich scheiden*), del austriaco Ödön von Horváth, a cargo del director de escena José Luis Alonso. No se hizo mención alguna de los traductores, Miguel Ángel Vega y Juan Antonio Albaladejo, si bien, al cotejar ambos textos pudimos comprobar que, efectivamente, la versión de José Luis Alonso partía indudablemente de la de los traductores mencionados.

Algunos casos de traducción escénica con traducción de lectura previamente editada son el de *Anatol*, cuya traducción de lectura se publicó en 1921 a cargo de Araquistáin y, más recientemente, a cargo de Miguel Ángel Vega, y que ha sido estrenada posteriormente hasta cinco veces sin que figurara el nombre del traductor en ninguno de los casos –1961, Miguel Narros; 1986, Mariano Cariñena; 1989, Malena Marino; 2000, Luis d’Ors y Tomás Muñoz–, salvo en la puesta en escena de Jordi Mesalles en 1996 y Francesc Nel·lo en 2000, para las cuales tradujo Feliu Formosa. Lo mismo sucede con *La cacatúa verde*, cuya versión de lectura asume también Araquistáin, pero que es anónima sobre las tablas –de nuevo, Feliu Formosa supone una excepción en la versión de Pere Planella para el Teatre Lliure–. A este grupo pertenecerían igualmente los casos de *La venus de las pieles* –ed. Jesús Díez, 1979–, *Carta a una desconocida* –Ed. Juventud, 1995–, que se estrenaría hasta cinco veces, *Leyenda del santo bebedor* –Ed. Anagrama, 1989, traductor: Michael Faber-Kaiser–, *Las presidentas* –Ed. Hiru, 2002, traductor: Pedro Fresneda–, *El rey y el mar* –Ed. Loguez, 2009–, *Contra el viento del Norte* –Alfaguara, 2010, traductora: Macarena González–.

#### **2.3.4.1.1.3. Traducciones escénicas con edición posterior**

Tales serían los casos de *La Ronda* –Cátedra, 1996, traductor: Miguel Ángel Vega–, *Cuentos de los bosques de Viena* –Cátedra, 2008, traductores: Juan Antonio Albaladejo y Miguel Ángel Vega– o *El mal de la juventud* –Publicaciones de la

Asociación de Directores de Escena de España, 2015, traductor: Miguel Sáenz—. En los casos en que la versión de lectura no se haya basado en la escénica, ambas versiones resultarían originales. No es el caso de *El mal de la juventud*, pues Miguel Sáenz fue el traductor tanto de la versión escénica para el Teatro de la Abadía en 2010 como de la recientemente publicada edición de lectura.

#### **2.3.4.1.2. Teatro editado no representado**

No obstante, a pesar de la importancia de la representación escénica de una determinada pieza a la hora de valorar su recepción o la de su creador en un determinado contexto, de ello no se infiere su exclusividad para dar cuenta de esta. La posición de los que pretenden la exclusiva teatralidad de la representación y niegan al texto escrito cualquier valor en este sentido, aparece en la historia literaria y dramática ya desde finales del siglo XIX y es defendida por «hombres de teatro», principalmente E. G. Craig, A. Appia, y, sobre todo, con el francés A. Artaud. (Bobes 1987: 100). Ciertamente es la representación la fase última del proceso de creación teatral y razón de ser de la misma cuando hablamos en términos de traducción espectacular, pero para trazar un cuadro receptivo teatral completo, necesitamos asimismo el registro de las traducciones de lectura, también cuando no han trascendido del papel al escenario. De ahí que una de las fases de nuestra labor de documentación se haya dedicado a explorar las publicaciones de estos textos en ambos países.

#### **2.3.4.1.3. Teatro filmado y adaptaciones cinematográficas**

La recepción de las obras filmadas procedentes de la literatura austriaca es inexistente, pero, en caso de existir, deberían tenerse en cuenta a la hora de registrar las huellas del teatro austriaco en España. Más habitual resulta la práctica de trascodificar la

obra literaria al código cinematográfico, lo cual da una proyección que no tiene la obra original y hace que su recepción crezca exponencialmente. Pongamos por caso la última película del director de cine, guionista y productor neoyorquino Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), basada en la novela corta de Arthur Schnitzler *Traumnovelle* (1925) (*Relato soñado*); *La promesa* (*Une promesse*) (2013), basada en la novela corta de Stefan Zweig *Reise in die Vergangenheit* (1929) (*Viaje al pasado*). En este contexto resulta fundamental citar tanto la adaptación cinematográfica que Max Ophüls hizo en 1950 de la obra de teatro *Reigen* —*La ronde*, filmado en francés—, del austriaco Arthur Schnitzler, como la versión de 1961 de *Geschichten aus dem Wiener Wald*, pieza dramática también austriaca, con Hans Moser y Helmut Qualtinger.

No obstante, el código cinematográfico presenta unas características propias distintas al teatral, por lo que el análisis cualitativo de la recepción de cada una de las obras exigiría la contemplación de unos parámetros que van más allá de los propuestos en nuestro trabajo. Por otro lado, en el trasvase de un código a otro, la figura del traductor se hace, por lo general, absolutamente invisible. Son estos los motivos por los que no contemplaremos esta última vía de recepción en nuestro trabajo. Sin embargo, sí incluiremos en el apartado correspondiente los distintos casos de teatro filmado con el fin de ofrecer un marco de recepción más exhaustivo, dado que los fenómenos a los que nos hemos referido anteriormente en relación a la cinematografía no se dan en esta variante de recepción.

#### **2.3.4.2. La traducción escénica y la invisibilidad del traductor**

De la exposición de datos de los apartados anteriores se infiere, de un lado, el evidente desconocimiento en el que generalmente se encuentra el traductor de las obras teatrales destinadas a la representación, del cual deriva una posible cobertura de plagios.

Es este un fenómeno que vienen denunciando los traductores literarios de nuestro país desde hace tiempo. Resulta muy interesante al respecto la publicación número 153 de ADE Teatro, revista de la Asociación de Directores de Escena de España (diciembre de 2014), cuyo apartado «El respeto para los traductores, un problema latente en el teatro español» recoge las intervenciones del debate celebrado entre los traductores literarios Carlos Fortea, Miguel Sáenz y Ángel Luis Pujante, y Juan Antonio Hormigón –director de escena y Secretario General de la ADE–, Manuel F. Vieites –teatrólogo y traductor– y Aitana Galán –directora de escena–.

En dicho artículo se denuncia igualmente la habitual práctica de someter a distintos cambios las traducciones hechas para el teatro sin el consentimiento del traductor, lo cual supone igualmente una infracción de los derechos de propiedad intelectual de este. Una vez analizado dicho panorama, ACE Traductores (Sección Autónoma de la Asociación Colegial de Escritores) y la ADE (Asociación de Directores de Escena de España) propusieron un código de buenas prácticas, a la espera de una regulación legal detallada, que pudiera servir de guía a todos los participantes de las distintas puestas en escena de obras dramáticas. Consideramos pertinente y necesario reproducir a continuación dicho código con el fin de darle una mayor difusión y contribuir de esta manera a la lucha por el reconocimiento de la figura del traductor teatral (ADE Teatro 2014: 33):

- 1ª. De conformidad con la vigente Ley de Propiedad Intelectual, el traductor es autor de su traducción, sobre la que tiene derechos irrenunciables. Los derechos del traductor sobre una traducción no dependen de los derechos del autor de la obra original.
- 2ª. El traductor no vende su traducción, sino que cede el derecho a su utilización, cesión que debe constar siempre por escrito.



3ª. Para adaptar, representar o publicar traducciones o fragmentos de traducciones, será preciso disponer de la autorización escrita de los traductores, con lo que deberá convenirse, siempre por escrito, el reconocimiento público en la difusión y publicidad, así como las condiciones de su remuneración.

4ª. Las alteraciones en una traducción deberán contar siempre con el consentimiento del traductor, lo que habrá de tenerse presente al adaptarla. El traductor, caso de que se le requiera y esté de acuerdo, podrá participar en la adaptación o seguimiento de los ensayos, acordando la remuneración adecuada.

## 2.4. Historia del teatro

«An audience without a history is not an audience»

Herbert Blau (1987: 34)

Hasta bien entrada la década de los sesenta, «estudios teatrales» fue sinónimo de «historia del teatro», dado que el objeto principal de los estudios generados en torno a la disciplina fue el pasado teatral (Balmes 2008: 96) en un contexto determinado. Si bien los estudios teatrales hoy día atienden a otras subdisciplinas tales como la dramaturgia, los estudios de historia del teatro siguen siendo prolíficos en el ámbito de los estudios teatrales.

El padre de los estudios modernos de teatro, el alemán Max Herrman (1865-1942) declaró que la reconstrucción de las representaciones teatrales pasadas debería ser el objeto de estudio principal de todo trabajo científico. En su principal obra *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914), afirmaba que el objetivo del historiador del teatro era «essentially the restitution of lost achievements until they appear before us with the vividness of a palpable image» (1914: 7), de lo cual se infiere en primer lugar que el historiador debe aportar una documentación exhaustiva para proceder a la reconstrucción de la historia.

Más allá de la recopilación y crítica del material teatral, otra cuestión importante a la hora de historiografiar la historia del teatro es la referida a la periodización, es decir, la manera en que dividimos la historia del teatro en distintas épocas y espacios geográficos. Dado que los estudios teatrales aparecieron relativamente tarde, en un principio se adoptaron los modos de estructuración del pasado ya establecidos por otras disciplinas como la literatura o la historia del arte. No obstante, la historiografía del teatro requiere unos modelos propios por la sencilla razón de que la reputación literaria de una determinada obra no siempre va de la mano de la práctica escénica. Por tanto, los periodos establecidos por los historiadores de la literatura no tienen por qué tener la misma relevancia para los historiadores del teatro. En nuestro trabajo atendemos a las dos vertientes: estudio del teatro como género literario destinado a la lectura y como suceso teatral, por lo que en él conviven conceptos y teorías de la teoría del drama y de la teoría del teatro.

La aproximación a la periodización más antigua y extendida divide la historia del teatro a lo largo de líneas geoculturales. Van desde exhaustivas historias del teatro europeo o asiático hasta historias del teatro nacionales –historia del teatro en Francia, Inglaterra, Austria, etc.– e incluyen un mayor número de detalles a nivel regional o estudios centrados en determinadas ciudades por ser estas centros culturales principales.

Los estudios de mayor alcance –ya sea continental o internacional– siguen, en principio, los mismos modelos de periodización; al indagar más en ellos, sin embargo, parecen ser más arbitrarios. Siguen los criterios establecidos por otras disciplinas o simplemente toman las coordenadas específicas de la literatura, la historia del arte o el teatro según el tipo de trabajo. A continuación mostramos la clasificación de los periodos de Postlewait, bastante común y accesible en las historias del teatro para, hacer un breve

recorrido por la historia del teatro universal (Postlewait 1988: 305-6. Cit. en Balme 2008: 107):

Periodization in European theatre historiography

<u>Time</u>	<u>Period</u>	<u>Theatre forms and dramatic genres (selection)</u>	<u>Place</u>
To 500 BC	pre-theatrical forms	mystery cults; dances; rituals; ceremonies	Mediterranean; Egypt; Africa
500-350 BC	classical antiquity	attic tragedy and comedy; satyr plays; <i>mimus</i>	Greece; Asia Minor
300 BC-500 AD	modern antiquity	atellane; Roman comedy and tragedy; pantomime	Roman Empire
1000-1550	Middle Ages	tropes; liturgical drama; saints plays; miracle plays; mystery plays; interludes; <i>Corpus Christi</i> plays; morality plays; passion plays; <i>sacra rappresentazione</i> ; <i>joculatores</i>	Europe
1490-1600	Renaissance and Humanism	Humanist theatre; <i>trionfi</i> ; <i>intermezzi</i> ; <i>commedia erudita</i> ; tragedy; pastoral plays;	Italy; Germany; Netherlands

		<i>Commedia dell'arte</i> ; <i>Rederijker</i>	
1550-1642	Elizabethan and Jacobean	major dramatic genres; court masques	England
1580-1700	<i>Siglo de Oro</i> and Baroque	auto sacramental; <i>entremeses</i> ; cloak and dagger plays; <i>comedia</i> ; <i>zarzuela</i>	Spain
1600-1700	Baroque and Classicism	<i>Commedia dell'arte</i> ; opera; Jesuit theatre; <i>tragédie classique</i> ; comedy; farce; <i>ballet de cour</i> ; <i>opera seria</i>	France; Italy; Germany
1700-1780	Enlightenment	restoration comedy; <i>comédie larmoyante</i> ; <i>genre sérieux</i> ; bourgeois tragedy; Storms and Stress; Singspiel; reform opera; <i>ballet d'action</i>	Europe
1780-1850	Neo-Classicism; Romanticism	neo-classical drama (Germany); romantic ballet; melodrama; Grand Opéra; <i>Musikdrama</i>	Europe; North America
1850-1900	Realism; Historicism; Naturalism	<i>pièce bien faite</i> ; vaudeville; Meininger; free theatre	Europe; Russia; Americas

1890-1915	Modernism	symbolism; art nouveau	Europe; Russia
1919-1939	Avantgarde	futurism; expressionism; constructivism; surrealism; Bauhaus; political; agit-prop	Europe; Russia; North America
1940-1968	post-war theatre	absurd drama; happenings; political popular theatre	Europe; North America
1968-present	contemporary	postmodern; intercultural; postcolonial; postdramatic	Africa; North America; Caribbean; Europe

La clasificación de Postlewait establece quince periodos, que coinciden parcialmente con la historiografía general. Así pues, hasta el año 500 a. C. quedarían incluidas todas las formas preteatrales, tales como las danzas, los rituales y las ceremonias, en las que encontramos la génesis del elemento teatral. Desde dicho año y hasta el 350 a. C. se desarrollaría en Grecia y Asia Menor la Antigüedad clásica, con formas como el mimo, la comedia y tragedia áticas o las sátiras, que tienen sus orígenes en el ditrambo y las fiestas helénicas. Se introducen en el teatro la maquinaria, las máscaras, los coturnos y el concepto de lugar de acción *theatronk*. Destacamos en este periodo a los trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides y a los comediógrafos Aristófanes y Menandro. Los ocho siglos siguientes corresponden a la Antigüedad Moderna, surgida en el contexto del *otium* romano de la inevitable comparación con Grecia, y en ella se desarrollan en el Imperio Romano la atelana, la pantomima, la comedia y la tragedia

romanas. Plauto y Terencio serán los máximos exponentes de la comedia; Séneca, llegará a ser el autor trágico por excelencia.

Desde el siglo XI y hasta mediados del XVI, en el teatro medieval se produce un paso del Oficio divino al drama litúrgico y del drama litúrgico a los Juegos y Milagros. El drama litúrgico, los misterios, los interludios, las obras de santos y las pasiones serán, entre otros, subgéneros de carácter religioso en Europa. Hubo, asimismo, un teatro profano en la Edad Media, que se concretó en subgéneros como el sermón, el monólogo, la sotía, la farsa y la moralidad.

Entre 1490 y 1600, durante el Renacimiento (Humanismo), tiene lugar una renovación del teatro. Fue en 1508 cuando, gracias a Aldo Manuzio se imprimieron por primera vez los textos de Aristóteles, hasta entonces poco conocidos. Los humanistas echaron la mirada atrás en busca del ideal clásico grecolatino, para lo cual debieron enfrentarse a las hasta entonces dominantes formas del teatro medieval. No obstante, gracias a los esfuerzos de estos humanistas, se conoció la comedia antigua con manuscritos de Plauto y Terencio, y la tragedia con Séneca. Desde entonces, el teatro dejó de ser objeto de estudio para pasar a ser materia de escenificación, y recobró el vigor y la actualidad de antaño (Oliva y Torres 2014: 101). Aparece el concepto de perspectiva, que tuvo una gran influencia en el desarrollo de la escenografía renacentista, que empezaba a buscar efectos de tridimensionalidad. Nacen en Italia la celeberrima *commedia dell'arte*, la *commedia erudita*, los *trionfi*, los *intermezzi* o las obras pastorales. A diferencia de otros países como Inglaterra, España o Francia, que tienen un desarrollo cultural más o menos centralizado, la comedia renacentista italiana nace y evoluciona en distintos sectores regionales, por lo que la variedad dialectal será un elemento clave en su conformación.

Durante el Renacimiento, a partir de la crítica de Aelius Donatus a las comedias de Terencio, algunos autores diseñaron un esquema para la elaboración del drama que trascendía los preceptos que habían determinado anteriormente Aristóteles y Horacio. La estructura dramática se ampliaba y debía constar de los siguientes actos clásicos:

- Exposición: se introducen los personajes y el conflicto de la obra.
- Peripetia y clímax: punto de inflexión de la obra, se introduce una dificultad o complicación en la trama. La acción de este acto conduce al público al *clímax*. Es común que surjan complicaciones o que el protagonista encuentre obstáculos.
- Retardo: caída de la acción cuando la historia va llegando a su fin. Se revelan detalles desconocidos y giros de la trama.
- Catástrofe (*dénouement* o resolución): resultado final del drama en el que se expone una lección que se aprende u otro aspecto moral.

Más allá de ese afán de recuperación de las formas clásicas escénicas propio del Humanismo, la comedia italiana surge de la voluntad de que el teatro escénico se desarrolle dentro de los cánones populares que le eran propios. La presentación de *La Casaria* de Ariosto el 5 de marzo de 1508 en el Palacio Ducal de Ferrara es considerado por varios autores como el nacimiento de la comedia italiana. Destacamos en este subgénero a Nicolás Maquiavelo (1469-1527) con *La Mandrágora* (1518) y *Clizia* (1525), a Ludovico Ariosto (1474-1533) con *Arquilla*, *Los supuestos*, *El nigromante*, *El lector de libros prohibidos*, *La alcahueta* o *Los estudiantes*; a Pietro Aretino (1492-1557) con *La Cortesana*, *Atalanta*, *El hipócrita* e *Il Marescalco*; o a Battista Gelli (1498-1563) con *La sporta* (1543), entre otros muchos dramaturgos, pues se trata de un periodo muy prolífico en el que se escribió un gran número de comedias.

En la época isabelina y jacobina se establece el sexto periodo, correspondiente a los años entre 1550 y 1642 en Inglaterra, con los géneros dramáticos mayores y las máscaras cortesanas, precedente directo del teatro barroco. La estética, temática y la ideología del teatro isabelino fueron, como tantas otras veces, de la mano del contexto histórico y cultural en que surgió y fueron delegados a estos. De las *moralidades* y los *intermedios*, el teatro inglés evolucionó hacia formas más realistas. Los autores más significativos que cultivaron estos géneros serán John Heywood con *Wit and Folly* (1521) y John Bale con *A comedy concerning three Lawes of Nature, Moses and Christ, corrupted by Sodomytes, Pharysees and Papistes* (1538). No obstante, huelga decir que el mayor dramaturgo del teatro isabelino fue William Shakespeare (1564-1616), quien también trabajó como actor, director, administrador y empresario, junto con Richard Burbage, de El Globo. El genio irónico, la tensión dramática y la reflexión profunda de sus obras hacen de él, junto a Molière y a Calderón, el máximo exponente del teatro europeo de todos los tiempos. Cultivó dramas históricos ingleses (*Enrique VI*, 1591-1592; *Ricardo III*, 1592-93; *Enrique V* (1599); etc.) y romanos (*Tito Andrónico*, 1589; *Julio César*, 1599; *Antonio y Cleopatra*, 1606-07) y *Coriolano*, 1608); tragedias (*Romeo y Julieta*, 1595; *Hamlet*, (1601-02); *Otelo*, 1604; *El Rey Lear* (1605; *Macbeth*, 1606); comedias (*Sueño de una noche de verano*, 1595). Tras la muerte de Isabel I en 1603 y con la toma de poder de Jacobo I comenzaría el teatro jacobino. Eran frecuentes las ceremonias de entronización del rey, aunque también se cultivaron la comedia y la tragedia, que versaron principalmente sobre los celos, el desenfreno sexual, las torturas y las traiciones.

Entre 1580 y 1700, durante el Siglo de Oro español, el Barroco y el Clasicismo, los países protagonistas son España, Alemania, Francia e Italia, que cultivan, entre otros, el auto sacramental, los entremeses o la zarzuela (España), el drama jesuíta (Alemania),



la *Commedia dell'arte*, la ópera (Italia), la *tragédie classique* y el *ballet de cour* (Francia). Resulta fundamental citar en este periodo en España a Lope de Vega, Tirso de Molina, Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Rojas Zorrilla, Francisco de Bances Candamo o Juan de Enzina. En Francia, Jean-Baptiste Molière (1622-1673) representa el máximo exponente del teatro de la época. La comedia francesa mantendrá la influencia de la farsa y la comedia antigua, géneros más representativos del siglo XVI, pero adopta asimismo una actitud crítica. Molière combinará como ningún otro dramaturgo la caricatura y demás recursos de la comedia antigua con los modelos más recientes.

Según la clasificación de Postlewait, durante los primeros ochenta años del siglo XVIII se enmarcaría el teatro de la Ilustración. En el siglo de las luces, la primacía de la razón deja relegados los sentimientos también en el terreno del arte dramático; los ilustrados aprovecharon para difundir sus ideas reformistas y didácticas con el fin de mejorar la sociedad. En contraposición con el periodo anterior, la búsqueda de la felicidad humana tiene lugar a través de la cultura y del progreso. El teatro neoclásico, nacido en Francia en el siglo XVII y desarrollado plenamente durante el siglo XVIII, debía retomar los estilos de las sociedades romanas y griegas clásicas formalizando a la perfección la estructura clásica. El teatro neoclásico debía regirse por cinco principios básicos: pureza, cinco actos y tres unidades, verosimilitud o realismo, decoro y propósito. Por el principio de la pureza se reconocían únicamente dos géneros teatrales, absolutamente independientes: la comedia y la tragedia, el primero típicamente asociado a las clases bajas y el segundo, a la sofisticación de las clases altas. La regla de los cinco actos y las tres unidades se refería, de un lado, al requisito impuesto por Horacio en su *Ars poetica* o *Epístola a los Pisones*, por el que la tragedia debía estructurarse en cinco actos, y de otro lado, a la vinculación de estos a las tres unidades, recogidas anteriormente (apartado 2.1.3.2. La *Poética* de Aristóteles, piedra angular de las reglas de la poesía dramática)

para alcanzar con ello un carácter realista y verosímil. Con este fin, los actores debían representar de forma precisa la clase social, el temperamento y el género del personaje y no se permitía la inclusión de elementos fantásticos ni sobrenaturales, soliloquios o coros. El llamado «decoro» prescribía la imparcialidad de los personajes; aquellos con alto valor moral siempre eran recompensados, al contrario de lo que les sucedía a aquellos de moral más distraída, que eran castigados. Relacionada con el decoro, por último, la regla del propósito abogaba por la necesidad de que en toda obra neoclásica tuviera un efecto moralizante sobre el espectador.

A pesar de que la técnica de la improvisación se ejerciera con frecuencia, sobre todo en las comedias, el teatro neoclásico se caracterizó por la rigidez de sus principios, de origen clásico, que comenzaron a flexibilizarse con la llamada tragedia burguesa –*bürgerliches Trauerspiel*, variante desarrollada por Gotthold Ephraim Lessing–. Este *genre sérieux* –así fue designado por Denis Diderot–, nacido en el siglo XVIII en Londres y París para alcanzar una alta cultura burguesa al margen del teatro popular, determinó que los personajes debían proceder de la burguesía o de la baja nobleza y que el final debía ser trágico. A pesar de estas prescripciones, la tragedia burguesa supuso, decíamos, la laxación de los principios ilustrados anteriores, basados en la Antigüedad. Surge como consecuencia del movimiento de emancipación de la burguesía, y supuso el acceso de esta clase social a la tragedia, género antes reservado exclusivamente a la nobleza por su supuesta capacidad exclusiva de vivir lo trágico. Hasta ese momento, la burguesía se había representado exclusivamente en las denominadas comedias burguesas con personajes algo toscos, como las *Hanswurstiaden* de Josef Anton Stranitzky, lo cual era motivo de indignación para muchos de sus miembros. El principio de la *Ständeklausel* determinaba que únicamente reyes, princesas y otros miembros de la nobleza y la aristocracia podían aparecer como personajes de las tragedias, de manera que los

miembros de la burguesía quedaban relegados a la representación en las comedias. Así pues, en la tragedia burguesa, los personajes ya no son los héroes ejemplares del mundo de la nobleza clásica, sino que aparecen humanizados en medio de la sociedad. Además, la forma versificada típica de la etapa anterior apenas se emplea.

En España se creó un movimiento de reforma de los teatros liderado por Leandro Fernández de Moratín, máxima figura del teatro español de la época. La sustitución en el trono de España de la dinastía de los Habsburgo por la de los Borbones con la llegada de Felipe V en 1700, fue un factor determinante para que entraran las corrientes artísticas extranjeras y se produjera el cambio de gusto en las artes españolas. Los artistas llamados para trabajar en los palacios reales, franceses e italianos principalmente, trajeron a España las manifestaciones artísticas del clasicismo francés y del barroco clasicista italiano, mientras los artistas españoles estaban inmersos en un barroco nacional que pervivirá aún hasta fines de siglo. En esta etapa de búsqueda del progreso, surgida como respuesta al Absolutismo y al Antiguo Régimen, cuyo país precursor es Francia, pero en la cual España tuvo asimismo un gran protagonismo, se cultivan la comedia de la restauración, la *comédie larmoyante*, el *genre sérieux*, la tragedia burguesa o el *ballet d'action*.

Desde finales del siglo XVIII (1780) y hasta el siglo XX, Postlewait establece dos periodos más en la historiografía teatral: el Neoclasicismo y el Romanticismo (1780-1850) en Europa y Norte América, y el Realismo, el Historicismo y el Naturalismo (1850-1900) en Europa, Rusia y América. Al primero corresponderían subgéneros tales como el drama neoclásico, el balet romántico, el melodrama o el *Musikdrama*; al segundo, la *pièce bien faite*, el vodevil, el teatro de los Meininger o el teatro libre.

Durante el siglo XX se suceden incesantemente nuevos movimientos y tendencias en todas las artes, que proporcionan gran variedad de estilos. El teatro universal manifestará una transformación sin precedentes. Desde finales del siglo XIX a 1950, el

teatro pasa del naturalismo de Hauptmann al nihilismo exagerado del absurdo con Ionesco o Beckett. El Modernismo (1890-1915) surge con subgéneros como el *art nouveau* y el simbolismo en Europa y Rusia, y las vanguardias (1919-1939), cuyas formas de expresión fueron, entre otras, el futurismo, el expresionismo, el constructivismo, el surrealismo o el *agit-prop*. El teatro de posguerra se enmarcaría entre los años 1940 y 1968, y a él corresponderían los subgéneros del teatro del absurdo, el teatro popular de carácter político y los *happenings*, entre otros. En último lugar, Postlewait estableció el teatro contemporáneo a partir de 1968 hasta, como mínimo, 1988, año de publicación de su obra. Dentro de este periodo distingue el teatro postmoderno, intercultural, postcolonial y postdramático.

Partiendo de la clasificación de Postlewait, podríamos ampliar este último periodo, el teatro contemporáneo, hasta día de hoy. Deberíamos añadir a esta etapa otros subgéneros que han tenido especial relevancia en la historia del teatro mundial desde la publicación de Postlewait. A partir de los años sesenta, en que el autor sitúa el comienzo de la era contemporánea, efectivamente, el foco de atención se desplaza a Estados Unidos, en especial a Nueva York, país natal del *happening* y las compañías *Living theatre* y el *Open Theatre*. Es perentorio incluir en este periodo el «teatro pobre»<sup>50</sup> de Jerzy Grotowski, que busca las raíces profundas del yo y la mitopoética. La teoría del teatro pobre de Grotowski pretende negar todos los despliegues expresivos más allá de la riqueza del propio actor frente al espectador y su capacidad de expresión oral y corporal. Según el autor:

El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende *darle* nada; al contrario, se procura *sacar* de él lo más posible, librándolo de algo que está

---

<sup>50</sup> En 1965 publicará su célebre *Hacia un teatro pobre*. Disponible en español en: Grotowski, Jerzy. 2009. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

normalmente muy arraigado: su resistencia y reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, los obstáculos que su cuerpo coloca en el camino del acto creador, sus hábitos e incluso sus habituales *buenas maneras*. (Cit. en Oliva y Torres 2014: 413).

Ya en los años setenta y ochenta, tras una estancia en la India, abandona el teatro propiamente dicho y contempla la experiencia teatral como forma de conexión del cuerpo y el espíritu, acercándose a otras disciplinas como el yoga o el taichí.

Precisamente en 1968 se celebra el primer Festival de Teatro experimental del mundo, el Festival Mundial de Nancy, nacido en un principio como festival de teatro universitario y cuyo director fue Jack Lang. Sobre todo en Francia acogió y se hizo eco de grupos teatrales procedentes de América, África o Asia. En él se desarrolló una nueva sensibilidad de carácter crítico hacia los grupos políticos; no obstante, en primer término siempre estuvo la calidad de las innovaciones escénicas. Destacaron el Bread and Puppet y el Teatro campesino de México. El primero fue fundado por el escultor Peter Schumann en 1961 bajo el lema «el teatro es como el pan, más que una necesidad». Su originalidad consiste en la incorporación de una gran marioneta en el escenario y una de sus más destacadas características era la iconografía de matiz religioso. Por su parte, el Teatro campesino de México participa en Nancy en 1969. En un primer momento presenta *sketches* humorísticos con cierta ironía. Su director, Luis Valdés, estuvo muy comprometido con la sociedad de su país. Sus espacios escénicos son el campo y los lugares de los campesinos. Más adelante cultiva los *corridos*, que son cantos con guitarra que acompañan otros personajes bailando o mimando la historia contada. Por último, el Teatro campesino elabora la forma del *mito*, con unas características que trasgreden la lógica.

Nombres fundamentales de la escena contemporánea son los de los directores Peter Brook, Tadeusz Kantor y Heiner Müller. Peter Brook contribuyó al teatro de la segunda mitad del siglo XX con *El teatro vacío* (1968), donde analiza los problemas del teatro contemporáneo. Evolucionó hacia las formas de vanguardia, donde confluyó con el teatro de la crueldad de Artaud. En 1963 estudió en distintas sesiones el teatro de Artaud con un grupo de 12 actores de la Royal Shakespeare Company, donde había trabajado como director en 1945, sus puestas en escena siempre fueron revolucionarias e innovadoras. Por su parte, el teatro del polaco Tadeusz Kantor tiene su base en el impacto entre el mundo cristiano y judío y en la historia reciente de su país, y combina recursos muy diferentes de carácter vanguardista. En 1953 funda el grupo Cricot-2, con el que pone en escena espectáculos que apelan al inconsciente del espectador. Le fascinan especialmente el actor-marioneta y el teatro objetual. Por último, el teatro de Heiner Müller impactó sobre todo en los años 80 con un teatro que dejó de lado la escritura convencional para bucear en las inquietudes del hombre occidental desde un punto de vista marxista en eterno replanteamiento. Los productos de Müller se alejan de las formas del drama y ofrecen objetos poético-épicos muy sugestivos que contienen un gran abanico de posibilidades escénicas libres de un texto, por lo que cada director interpretará sus obras guiado por los estímulos que el texto despierte en él.

En segundo término, merecen igualmente un lugar en la historia del teatro contemporáneo universal los nombres de los italianos Giorgio Strehler (1921-2000) y Luca Ronconi (1933), siendo el primero célebre por sus montajes en el Piccolo Teatro de Milán (fundado en 1947), inspirados en elementos de la puesta en escena tradicional tales como la máscara y la *commedia dell'arte* y Luca Ronconi. En la puesta en escena contemporánea francesa destacan los nombres de Juan-Marie Serreau (1915-1973) por su cultivo del teatro del absurdo; Jean-Louis Barrault (1910-1994), Roger Planchon (n.

1931), Ariane Mnouchkine (n. 1934) y su «Théâtre du Soleil», Patrice Chéreau, Antoine Vitez, y los argentinos residentes en Francia Jorge Lavelli y Víctor García. La originalidad de este último reside en que su concepción escenográfica condiciona el juego de los actores, la estructura de la obra e incluso el proceso perceptivo por parte del público en caso necesario.

Asimismo, el descubrimiento de la escena oriental pertenece al capítulo del teatro contemporáneo que seguimos escribiendo. Las manifestaciones orientales en Occidente fueron introducidas de la mano de Paul Claudel –considerado por los historiadores del teatro César Oliva y Francisco Torres como quizás el dramaturgo formalmente más innovador del siglo XX (2014: 441)–, Artaud, a quien el teatro balinés le llevará a nuevas concepciones de la escena, y Bertolt Brecht, cuya fascinación por el teatro chino es por todos conocida. Asimismo, el italiano Eugenio Barba, discípulo de Grotowski, interiorizó y puso en práctica en el por él fundado *Odin Theater* de Oslo los entresijos de la danza balinesa. Las propias compañías orientales se encargarán de introducir los subgéneros del teatro oriental; tal es el caso de Yo Kagura, que introduce en los ochenta la liturgia sintoísta. Otras manifestaciones del teatro oriental son el *kathakali* y los estilos japoneses del *noh* y el *kabuki*.

A partir de estos estilos y formas, según Torres y Oliva, las influencias orientales de la escena occidental serían las siguientes (2014: 443):

la recuperación del sentido ceremonial del teatro;

la integración y armonización de lenguajes como el recitado y la danza en la mística del espectáculo;

la exigencia de un estilo depurado por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu;

la concepción perfeccionista y ascética del arte (en la India, la preparación mínima del actor exige unos diez años de dedicación exclusiva, a fin de dominar todos los gestos y su simbología inherente);  
el carácter sagrado, mítico del espectáculo.

Para concluir el apartado del teatro contemporáneo, debemos citar como últimas tendencias el teatro objetual y el teatro-danza. En el teatro objetual, los objetos pierden su naturaleza, en el sentido de que se les puede asignar usos extracotidianos o se les puede dotar incluso de un estatuto de personajes o de auxiliar de estos. Citamos de nuevo a C. Oliva y a F. Torres para indicar las características de este teatro (2014: 445):

la rabiosa actualidad de sus lenguajes y mensajes;  
un realismo tomado de la calle, cuya dialéctica puede, al margen de los esquemas clásicos, estar contemplando el abandono humano, la falta de comunicación que de nuevo amenaza al hombre dejándolo ante su depresión y su soledad, la sociedad de consumo, la impasibilidad general ante el desastre ecológico mundial...;  
la tensión del actor;  
su frecuente y justificado mutismo, consecuencia de su «cosificación» y reducción a «cosa»;  
por el ritmo del espectáculo ordenado por la «banda sonora» (música moderna, electrónica, de ruidos...). En efecto, parece como si en este teatro todo, hasta el menor movimiento, estuviera obedeciendo a los estímulos sonoros. De ahí, precisamente, el relieve que en él alcanza el silencio.

En último lugar, cabe aludir a la tendencia a la aproximación, cada vez mayor en los últimos años, por parte del teatro y la danza hasta el punto de haberse fusionado en lo que conocemos como *teatro-danza*, quizás debido a los esfuerzos que desde los años



sesenta se han ido haciendo por perfeccionar la expresión corporal. Destaca dentro de este subgénero el húngaro Josef Nadj, quien busca un impacto en el inconsciente mediante imágenes negras, al margen del expresionismo alemán y del postmodernismo americano.

## **2.5. Factores y fautores de la recepción cultural y literaria**

Tanto el carácter canónico de una obra como la función creadora de imagen nacional de la misma, no son suficientes para que el efecto receptivo se produzca si no se tiene en cuenta el factor humano que en esa recepción interviene. Por este motivo, tras el breve recorrido por la historia del teatro universal expuesto en el capítulo anterior, se nos impone hablar asimismo de los momentos y causas efectivas por los que tiene lugar la recepción teatral de una obra, movimiento o autor determinados, con el fin de ahondar en ese proceso de recepción.

El proceso de recepción de una obra extranjera en las letras nacionales es de gran complejidad y puede tener una etiología muy diversificada. En todo caso, siempre será producto de la interacción entre siete causas eficientes del proceso: el traductor, el director y empresario teatrales –ya que la traducción es también un proceso económico–, el editor, el crítico, el espectador y el lector. Sirva como ejemplo del crítico y del empresario como elementos de recepción, la labor de promoción que Goethe hizo como crítico y en parte como empresario del teatro de la Corte, la cual mediatizó la recepción del teatro clásico español en el complejo de la cultura weimariana, es decir, el Clasicismo (*deutsche Klassik*).

### **2.5.1. El traductor**

Como responsable primero, de la mano del editor, de la entrada literaria de una obra extranjera, se hace necesario el tratamiento de la figura del traductor. Tal como

afirma Pym (1998: 9), a propósito de la historia de la traducción, en todo proceso de investigación de corte traductológico, el objetivo central del mismo no deberían ser los textos en cuestión –TO y TM–, sino el traductor (*human translator*), pues, según el autor, sólo a través de él y de su entorno será posible conocer los motivos por los que se produjo el acto de traducción en un tiempo y lugar históricos determinados. De acuerdo con esta proposición, cobra nuestro estudio un carácter trascendente en tanto que extendemos el punto de focalización del texto al traductor para buscar en su figura y en su conjunto extrínseco directas respuestas a las cuestiones planteadas.

Este elemento causal de la cadena etiológica, el traductor, es el experto de una lengua extranjera que, habiendo llegado al conocimiento casual de una obra que le llama la atención en su contexto literario de origen, emprende la tarea de importación a la propia lengua cultural. Un ejemplo paradigmático en la historia de las relaciones culturales, más en concreto literarias e incluso traductográficas, es el caso de Friedrich Justin Bertuch (1747-1822), quien, como preceptor de los hijos del general alemán enviado a España, Bachof von Echts, llegó al conocimiento de la lengua española a través de este. Es en este contexto en el que emprende el aprendizaje de la lengua española y, como práctica de los conocimientos adquiridos, introduce los ejercicios de traducción, que comienzan ni más ni menos que por la obra príncipe de la literatura española, el *Quijote*, publicada en 1775, lo cual supondrá el inicio de las quijoterías que en ese momento abundan en la literatura, no solo alemana.

Debido a este efecto causal del traductor en el hecho de la recepción literaria, consideramos que la historia de la traducción debe atender en profundidad a la historia de los traductores.

### 2.5.2. El director y el empresario teatrales

Un segundo y tercer factor de recepción son el director y el empresario teatrales, quienes pueden confluír en el ámbito de la representación de una obra teatral y contribuyen de forma decisiva a la *performance* definitiva de la misma. Con relación a estas figuras, la obra de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, analiza paradigmáticamente la función del antes llamado «autor de comedias» como factor decisivo en la recepción de la misma (Oehrlein 1993).

La elección y dirección de la obra de Ödön von Horváth *El divorcio de Fígaro* por Alfonso Lara –empresario de la compañía Rojo y Negro– en 2014, así como las escenificaciones de las distintas obras teatrales pertenecientes a la lengua alemana a cargo de José Luis Gómez en el seno del Teatro de La Abadía son muestra de ello. La experiencia viajera y lingüística de este último empresario y hombre de teatro le hizo convertirse, precisamente, en vehículo de la lengua y la cultura teatral en la que se formó y de la que es transmisor. Se forma en la Westfälische Schauspielschule de Bochum (Alemania), donde conoce a Handke y otros muchos de la literatura actual del momento, y una vez retornado a España, después de actuar en muchos teatros, funda en 1995 una empresa propia que hoy en día es una de las instituciones difusoras de la cultura de expresión alemana más importantes, el Teatro de la Abadía. Por su saber hacer han pasado obras tales como *Informe para una academia* (Franz Kafka, dirección de José Luis Gómez), *Enfermedad de juventud* (Ferdinand Bruckner, dirección de Andrés Lima), *Fausto* (Goethe, dirección de Goetz Loepelmann), *El café* (Rainer Werner Fassbinder, dirección de Dan Jemmett), *Play Strindberg* (Friedrich Dürrenmatt, dirección de George Lavaudant), *Kaspar* (Peter Handke, dirección de Roberto Ciulli), *La isla del tesoro* (Peter Handke, Pablo Neruda, Joan Barril y Joan Ollé, dirección de Ester Nadal y Joan Ollé), *Pourquoi la cuisine?* (Mladen Materic, Peter Handke, dirección de Mladen Materic).

### 2.5.3. El editor

La modalidad comunicativa propia del texto teatral es obviamente la representación escénica. Ahora bien, esa representación escénica está marcada por el carácter efímero propio de toda *performance*, que exige, para huir hacia lo perenne, la fijación por escrito a través de la edición. Sucede con el texto teatral lo que sucede con el texto musical: el público al que se le comunica una obra musical depende de la ejecución en acto mientras que, en la partitura, el experto musicólogo no puede apreciar las cualidades de una composición a no ser que conozca el lenguaje musical. Con el texto teatral sucede algo parecido, si bien la accesibilidad del texto teatral «fijado» no exige los conocimientos técnicos que exige el musical, ya que el teatro emplea el llamado lenguaje natural, actualizado en el acto de habla que es el texto. Este aspecto es el que ha llevado a que, a lo largo de la historia cultural, las obras teatrales hayan gozado de un sistema de edición constante, perenne y repetido.

En el ámbito en el que nos movemos podemos tomar de nuevo como ejemplo paradigmático las ediciones que del teatro clásico español se hicieron en lo que podemos llamar el «complejo Weimar». Las ediciones que se realizaron de Calderón y otros autores del teatro clásico español y que se repitieron durante los 70 años que van desde el comienzo de esta unidad cultural –cuya referencia es la época que determina la ciudad de Turingia hasta la muerte de Goethe en 1832– fueron determinantes a la hora de configurar la idea, muy operativa, que del teatro clásico español se tuvo en esta época de la cultura alemana. El hecho de que Bouterweg hiciera una edición crítica del teatro clásico español, lo mismo que hizo el estudioso y traductor Adolf von Schack, depende de la labor editorial de un Campe.

El editor no tiene como pretensión la obra representada sino la obra leída, tal y como sale de la pluma del autor. El hecho de que en el libro de dirección de una obra

teatral sí aparezcan supresiones, modificaciones en los diálogos, didascalias, etc. se debe obviamente a que son dos modos de recepción totalmente distintos. No obstante, el editor puede imponer criterios de selección y de modificación de las obras, así como la estrategia de traducción, no así las técnicas, que dependerán del traductor. Asimismo existen casos excepcionales en los que el editor media en el complejo mundo de la empresa teatral con fines económicos. Tal es el caso de la editora de la austriaca Elfriede Jelinek, cuyos esfuerzos por procurar que las obras de esta última tuvieran lugar en los teatros estatales y no en los alternativos, Brigitte E. Jirku relaciona directamente con el éxito en España de la dramaturga (Jirku 2014: 20).

Por lo que respecta a la selección de obras objeto de edición, el editor puede actuar por cuenta propia o por consejo del experto. El editor puede proponer a un traductor concreto la versión de una obra extranjera porque cree que fundamentalmente tendrá éxito económico y cree conveniente enriquecer el propio corpus editorial con una obra significativa. En la figura de Jesús Munárriz tenemos la confluencia de los dos aspectos, el de traductor y el de empresario en su modalidad de editor. En Ediciones Hiperión, editorial que fundó en 1975 y que dirige desde entonces, ha publicado traducciones por él realizadas de, entre otros, autores alemanes —Friedrich Hölderling, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Rainer Maria Rilke, Carl Sternheim, Gottfried Benn, Paul Celan o Bertolt Brecht—, anglosajones —William Shakespeare, John Donne, John Keats, Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, Ezra Pound—, portugueses —Cesário Verde, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Carlos Drummond de Andrade, Herberto Helder, Nuno Júdice— y franceses —A. Pieyre de Mandiargues, Marcel Schwob, Louis Aragon, Paul Éluard, Yves Bonnefoy, Paul Valéry—. No son muy frecuentes los editores que actúan en este sentido, ofreciendo incluso propuestas que lanzan a traductores más o menos conocidos por ellos.

En la praxis editorial actual encontramos otros muchos ejemplos. Ponemos por caso la traducción de los *Poemas eróticos* de Bertolt Brecht, traducidos en 2000 por Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero por encargo de la editorial Visor.

Importa, pues, destacar la función e importancia del editor a la hora de explicar la pervivencia de una obra teatral en una lengua/cultura de destino.

#### **2.5.4. El crítico literario**

En la compleja relación entre los espectadores y los creadores y sus obras, hay una figura primordial, la del crítico literario, cuyo poder para promover una determinada pieza es incuestionable. En el siglo XIX, los medios de difusión son muy distintos a aquellos empleados en el XIX y XX, siglos en los que la crítica que se ejercía, sobre todo en los diarios, tenía una gran influencia en la recepción. En alguna ocasión denunciaron en sus escritos que el teatro español necesitaba sumar a su gran actividad una «dignificación artística ante la decadencia y la crisis», de las que hacían responsable al público en gran parte (De Paco 2003: 11).

Así, pues, la crítica realizada a un espectáculo teatral influirá inevitablemente en la afluencia de público e incluso en la percepción, no solo del espectador, sino también entre los miembros del gremio. Se hace, por tanto, perentorio buscar las huellas de las obras objeto de nuestro estudio para discurrir sobre los distintos aspectos de su recepción.

#### **2.5.5. El público y el lector**

La figura del lector como elemento fundamental en la concretización y consiguiente recepción de una obra, ha sido tratada anteriormente en el capítulo «2.3.1. Estética de la recepción». Por cuestiones de espacio y para no redundar en ideas ya expuestas, remitimos a dicho capítulo para abordar la figura del lector y pasamos a

continuación a analizar la del público, que a su vez dividimos en espectador y audiencias. Para la exposición del presente capítulo, nos basaremos en conceptos pertenecientes a la reciente Teoría del Teatro.

### 2.5.5.1. Espectadores y audiencias

«In theatre, the audience regulates the performance»

(Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*)

El público es un elemento fundamental para la existencia del teatro; su figura ha sido frecuentemente estudiada y puesta en relación con la del creador. En *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ensayo en verso que leería Lope de Vega en 1609 ante la Academia de Madrid en aras de defender su teatro ante los académicos, justificaba su uso de la lengua vulgar en las obras de teatro presentando al público como elemento clave para sostener la economía sobre la que también el teatro descansa:

Y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto.

Los estudios teatrales (*Theaterwissenschaft, theatre studies*) han seguido un sendero paralelo a los estudios de traducción teatral por lo que al objeto de estudio se refiere: hasta hace poco, también la investigación en el contexto de aquellos estaba en mayor parte focalizada en los textos dramáticos y sus producciones. La semiótica teatral no consideró la figura del espectador, tal como denuncia Susan Bennett en su célebre obra *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception* (1990: 72), y esta fue a su vez la disciplina protagonista dentro de los estudios teatrales durante la época de los setenta y

los ochenta. Sin embargo, tanto la teoría como la práctica teatrales han reconocido desde siempre la respuesta del espectador<sup>51</sup> como elemento crucial del teatro (Balme 2008:35):

Aristotle's concept of 'catharsis' [...] placed the question of the effects of theatrical performance at the heart of dramatic and theatre theory. Similarly, for the last two centuries, it has been an almost unquestioned assumption that production and reception work together to produce 'identification' between spectator and characters represented on stage.

Suscribimos en gran parte la afirmación de Balme, mas no completamente. En movimientos como el *Illusionstheater* resulta evidente; no obstante, las fórmulas teatrales más modernas a menudo rompen la ilusión y con ello la «identificación» del espectador con respecto a la acción dramática. Tal es el caso del teatro épico de Bertolt Brecht.

Así pues, varios teóricos coinciden al situar al espectador en el centro del hecho teatral en las distintas parcelas de los estudios teatrales, tales como la teoría de la interpretación, la teoría del teatro o su historia. El concepto de catarsis, descrito en la definición de tragedia en la *Poética* de Aristóteles, sitúa la cuestión de los efectos de la representación teatral en el centro de la teoría del teatro. Mediante la experiencia de la compasión y el miedo (*eleos* y *phobos*), los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación emocional, corporal, mental y espiritual de esas pasiones. No obstante, el reconocimiento de la figura del espectador como elemento de análisis fundamental dentro de la disciplina no va a la par con el número de trabajos dedicados a esta, que focalizan la atención sobre todo en el elemento estético, a saber, el drama y la representación escénica (Balme 2008:

---

<sup>51</sup> A propósito de la respuesta del espectador, en términos generales esta se subdivide en campos cognitivos y afectivos. Los primeros se refieren a la actividad mental requerida para seguir y responde al acto teatral; los segundos, a la respuesta emocional —el llanto, la risa— que tiene lugar durante la representación. Al contrario de estos, las actividades cognitivas requeridas en una representación teatral están presentes en el sujeto antes y después de esta.



34). Tampoco la semiótica, disciplina fundamental sobre la que descansan las teorías teatrales de los años setenta y ochenta, han prestado atención sobre este elemento, como hemos citado anteriormente (Bennett 1990: 72).

Los estudios teatrales distinguen en este contexto entre el concepto de espectador y audiencia/público, siendo el primero el destinatario individual y actual o bien el destinatario ideal o hipotético –microaspecto–; y, el segundo, el grupo de espectadores de una representación concreta o de un periodo concreto –macroaspecto–. Hasta día de hoy, la mayor parte de los estudios dedicados a la audiencia se han centrado en estos tres elementos. En este contexto, de acuerdo con Eversmann (2004: 134), la investigación empírica de las audiencias debería contemplar tres preguntas fundamentales. La primera es quién va al teatro; la segunda, cuáles son los motivos por los que se va al teatro; la tercera y última viene referida a la valoración del espectador tras su visita al teatro. Abordaremos estas tres preguntas en el capítulo correspondiente, mas no ahondaremos en esta cuestión, pues el acercamiento metodológico a las figuras del espectador y la audiencia requiere de otras disciplinas más allá de las que contemplamos en nuestro trabajo. De un lado, el estudio de la figura del espectador debería realizarse también desde el terreno de la psicología, la cognición, la emoción –y no sólo desde el campo de la semiótica, la estética y la teoría de la recepción teatral–. Por su parte, el tratamiento de las audiencias tendría una base sociológica, histórica, psicoanalítica y económica (Balmes 2008: 36). No obstante, a continuación expondremos algunas cuestiones metodológicas para su estudio.

#### **2.5.5.2. Respuesta del espectador (*spectator response*)**

En términos generales, el estudio de la reacción del espectador puede realizarse bien desde el punto de vista cognitivo, bien desde el emocional. Ejemplo del primero sería

la actividad mental requerida por el espectador para seguir un determinado espectáculo; su reacción emocional, como la risa o el llanto, se clasificaría dentro de lo emocional o afectivo. Ambos tipos de respuesta están íntimamente relacionados, mas conviene disociarlos, dado que el estudio de uno y otro se acomete desde dos campos de investigación distintos.

En su estudio *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (1974), el sociólogo Erving Goffman elabora una compleja teoría por la cual explica los distintos comportamientos y actitudes humanos, que denomina «marcos», en distintas situaciones. Define el autor los marcos como los «principles of organization which govern [social] events and our subjective involvement in them» (Goffman 1974: 10). Se trata de un conjunto de reglas y convenciones por las que clasifica las habilidades y competencias cognitivas socialmente adquiridas. Goffman emplea de hecho el marco teatral para ejemplificar muchos aspectos de tu teoría. Así, por ejemplo, el hecho de ir al teatro estaría definido por una serie de comportamientos complejos que regulan el modo en que los espectadores se relacionan entre ellos, con la representación y con los actores en el escenario. Dichos comportamientos vendrían determinados por la cultura de que formara parte el espectador y son susceptibles de cambio según la situación en la que se den (Balmes 2008: 37).

La teoría de los marcos de Goffman fue adaptada y referida exclusivamente al ámbito teatral por el holandés Henri Schoenmakers, quien propone cuatro hipótesis para el marco teatral (Schoenmakers 1990. Cit. en Balmes 2008: 37):

- (1) Frame competence must be developed. The relevant conventions and behaviours are not innate, but have to be learned.
- (2) Frames are contingent. This means they are subject to historical change.

(3) Contingency refers also to cultural differences. The elements, norms and behaviours that make up the theatrical frame are not homogeneous but appear in culturally specific combinations.

(4) The theatrical frame determines the cognitive and emotional reactions of the spectators. All actions on stage, even if they are identical with actions in the real world, are governed by the rules of the theatrical frame.

Por su parte, en su *Theatre Audiences* Susan Bennett divide el marco teatral en dos: externo e interno. El marco externo comprendería la producción del hecho teatral, el trabajo de los actores y las expectativas de la audiencia con respecto a la representación. El marco interno vendría dado por la representación teatral en sí misma, «the spectator's experience of a fictional stage world» (Bennett 1990: 1). El término marco empleado por Bennett no equivale exactamente al de Goffman, pero resulta primordial el hecho de que ambos diferencian dos niveles del evento teatral, distinción esta que resulta crucial para el estudio del espectador y la audiencia (Balmes 2008: 38).

### **2.5.5.3. Recepción y respuesta**

El gran desarrollo que las ciencias sociales experimentaron en los años sesenta y setenta del pasado siglo explican que los acercamientos metodológicos a las figuras del espectador y la audiencia se realizaran hasta entonces desde este campo, sobre todo desde la sociología y la psicología.

Como hemos expuesto anteriormente, algunas teorías propias de los estudios teatrales bebieron en parte de corrientes literarias. Patrice Pavis reconoció igualmente el papel central del espectador en el proceso de creación de la obra; aplicó los conceptos de «lector implícito» y «lector explícito» y acuñó consiguientemente el término de «implied spectator» («espectador implícito»). Según Pavis, toda producción teatral, al

igual que un texto literario, contiene redes de «response-inviting structures», por lo que el espectador se convierte en un sujeto activo que da significado a los elementos de la escena, siendo capaz de recibir varios códigos de recepción distintos al mismo tiempo, entre lo que se incluyen (Pavis 1998: 304-4):

- Códigos *psicológicos*, que determinan 1) la percepción del espacio e influyen en la naturaleza interactiva de espacio y recepción, 2) identificación y placer con la ilusión y la creación de mundos ficcionales, 3) el «horizonte de expectativas», determinado a su vez por experiencias y conocimiento previos que el espectador aporta a la escena.
- Códigos *ideológicos*: 1) conocimiento de la realidad representada, de la realidad de la audiencia, 2) mecanismos de condicionamiento ideológico tales como la educación y los medios de comunicación
- Códigos *estético-ideológicos*: 1) códigos teatrales específicos de un periodo, un tipo de escenario, género, manera de actuar, códigos narrativos
- Códigos relacionados con la *estética* y la *ideología*: 1) las expectativas del espectador en relación al teatro, 2) aspectos de la realidad social que el espectador puede buscar en la obra, 3) los medios por medio de los cuales el trabajo dramático y la puesta en escena pueden ser utilizados para encontrar un código ideológico que permitirá leer obras del pasado a los espectadores del presente, 4) preferencias por ciertos géneros como la tragedia, la comedia o el teatro del absurdo en determinados periodos.

Una reciente adaptación de la teoría de la recepción incluye el concepto *ghosting*, referido a la manera en que la experiencia en el teatro se ve a menudo influida por el conocimiento y la experiencia previos. En *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (2003), Marvin Carlson expone hasta qué punto la recepción de una producción está determinada por la memoria: «The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified

by the process of recycling and recollection» (Carlson 2003: 2). Para el autor, estos recuerdos pueden ser producciones anteriores, los actores o el texto teatral.

Por su parte, Ric Knowles defiende que la respuesta individual del espectador con respecto a una representación, esto es, su horizonte de expectativas, está fuertemente condicionado por lo que llama «public discourse», un término amplio que abarca la información que un teatro genera sobre sí mismo y sobre sus producciones (Knowles 2004: 91. Cit. en Balme 2008: 41):

This includes, of course, publicity materials relating to a particular show (posters, programs, advertising, pre-show interviews and features, and so on), as it includes reviews and public discussions of the production, all of which can shape response in quite direct and obvious ways. It also, however, includes the cumulative impact of such materials, together with logos, season brochures, fundraising materials, artistic directors' statements, company histories and retrospectives, programming traditions, lobby displays and amenities, even ticket prices and the quality and type of refreshments available.

Los planteamientos hasta ahora expuestos presentan un carácter cognitivo; si bien, como adelantábamos al comienzo del presente capítulo, las reacciones psicológicas y fisiológicas del espectador son factores que también se contemplan en el ámbito de los estudios teatrales desde la década de los cincuenta. No obstante, resulta harto complicado calibrar la dimensión emocional del teatro, y hasta ahora la metodología aplicada en este terreno muchas veces ha arrojado resultados limitados. En cualquier caso, el estudio tanto de las reacciones tanto cognitivas como emocionales que se activan al asistir a una representación teatral es harto complejo y está supeditado a su vez a una serie de factores

de distinta naturaleza tales como el sexo, la edad, el nivel de formación, las experiencias individuales y colectivas o la pertenencia a una determinada cultura.

#### **2.5.5.4. Datos estadísticos**

Lamentablemente, podemos afirmar que el teatro en general –y el austriaco en particular– ha quedado reservado para el disfrute de unos pocos. Da fe de ello el informe publicado por la Comisión Europea en 2013 «Participación y acceso a la cultura», en el que se recogieron algunos datos relativos a la relación de los ciudadanos europeos con la industria de la cultura. Dicho barómetro cultural registraba una disminución del interés por la industria de la cultura del 21% en 2007 al 18% en 2012. En nuestro país, el 21% de los ciudadanos que no asistieron a ningún espectáculo artístico no lo hizo por cuestiones económicas; el 44% de los ciudadanos españoles entrevistados no lo hizo por falta de interés. En el caso concreto del teatro, se produjo una variación considerable en su detrimento, ya que el 31% de los entrevistados afirmó no participar de la vida cultural del país por falta de dinero y el 33% por falta de interés. En el resto de países, en líneas generales, las personas que alegaron motivos económicos para justificar su falta de asistencia al teatro sólo suponen el 20% de media a nivel europeo.

Por otro lado, el porcentaje de habitantes que acudieron al menos una vez al año al teatro ha descendido en un 4%, situándose en el año 2012 en el 21%. Entretanto, atendiendo al mismo informe de la Comisión Europea, el consumo de la televisión como instrumento de acceso a la cultura aumentaba en un 3%, hasta el 74% de los encuestados. Como contrapartida de la falta de interés cultural, las encuestas realizadas en Suecia revelaron que el 43% de los suecos (entrevistados) tiene un interés alto o muy alto por la cultura. Se trata del Estado miembro más interesado en este sector; a continuación se encontraban Dinamarca (36%) y Países Bajos (34%). En el extremo opuesto se sitúan

Grecia con un 5% y Portugal y Chipre, con un 6% (La red 2013). Parece evidente que, más allá de la situación económica deficitaria de muchas familias españolas, resultaría conveniente educar a sus miembros con el fin de incentivar su interés por la cultura.

Por su parte, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte publicó en 2015 un análisis pormenorizado sobre el consumo de la oferta cultural de los españoles<sup>52</sup> en la «Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014-2015»<sup>53</sup>, estadística oficial de carácter cuatrienal que forma parte del Plan Estadístico Nacional. Según los datos arrojados en dicha encuesta, el consumo cultural incrementó de forma moderada entre 2010-2011 y 2014-2015 en España. Las actividades culturales más habituales fueron escuchar música, leer e ir al cine, con tasas anuales del 87,2%, el 62,2% y el 54%, respectivamente. Dichas cifras suponían un aumento de 2,8, 3,5 y 4,9 puntos porcentuales cada una respecto a la encuesta anterior (2010-2011). Un 43,5% de la población española a partir de los 15 años asistió a espectáculos en directo, sobre todo a conciertos de música actual (24,5%), al teatro (23,2%, 4,2 puntos porcentuales más que en 2011) y al circo (7,7%). Destacaba en favorable la asistencia al teatro, que pasó del 19% registrado en 2010-2011, al 23,2%. Asimismo aumentaron el ballet o la danza, que pasaron de 6,1% al 7%, o los conciertos de música clásica, que crecieron del 7,7% al 8,6%. Entre las actividades realizadas con menor frecuencia figuraron la asistencia a espectáculos de ópera (2,6%) o zarzuela (1,8%).

La edad resultó ser un factor relevante para la encuesta, puesto que los jóvenes presentaron tasas de participación cultural más altas prácticamente en todos los ámbitos culturales —museos, monumentos, espectáculos en directo, lecturas o bibliotecas—. Dicha elevada participación decrecía en intensidad al aumentar la edad de manera sistemática.

---

<sup>52</sup> Fueron entrevistados 16.000 españoles a partir de 15 años.

<sup>53</sup> Publicado el 25 de septiembre de 2015 en:

<https://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/09/20152509-encuesta.html>

No obstante, la variable más determinante en la participación cultural, tanto en consumo como en práctica activa, fue el nivel de estudios, ascendiendo de forma sistemática con él.

Menos halagüeños fueron los datos referidos a los hábitos de lectura de los españoles ofrecidos en 2015 por el Centro de Investigación Sociológica (CIS). El 35% de los encuestados afirmaba que no leía «casi nunca» o directamente «nunca»; el otro 65% afirmaba leer al menos «alguna vez al trimestre» y el 29,3% más aficionado de los encuestados lo hacía «todos o casi todos los días»<sup>54</sup>.

### **3. ANÁLISIS DEL POLISISTEMA ESPAÑOL**

Una vez expuestos los principios metodológicos y teóricos implicados en nuestro trabajo, dedicaremos el presente capítulo a aplicar a nuestro tema la teoría principal sobre la que este descansa, a saber, la Teoría del Polisistema. Tal como hemos expuesto en el bloque 2, según la Teoría del Polisistema, todo sistema literario debe ser incluido en un sistema múltiple de producción, en el que se incluyen las relaciones humanas, económicas, políticas, etc. que se refieren a lo más material y elemental de la vida. Una vez desarrollados los diferentes subsistemas españoles, abordaremos el subsistema propiamente teatral, atendiendo a la doble vía de manifestación del género: los teatros y las editoriales. Con el análisis de los distintos contextos receptivos en España del teatro austriaco pretendemos arrojar luz sobre los motivos externos que han podido influir en la recepción de la literatura dramática austriaca en nuestro país.

---

<sup>54</sup> Disponible en:  
[http://www.cis.es/cis/opencms/ES/NoticiasNovedades/InfoCIS/2015/Documentacion\\_3047.html](http://www.cis.es/cis/opencms/ES/NoticiasNovedades/InfoCIS/2015/Documentacion_3047.html)



### 3.1 Sistemas político y económico españoles

Huelga aludir a la íntima relación existente entre política, economía y cultura. Desde hace siglos, esta última ha sido configurada en función de las dos primeras. El arte ha tenido siempre, sin lugar a dudas, una función especular de la sociedad, que a su vez está estrechamente ligada al panorama político-económico en que se desarrolla. Las manifestaciones artísticas –movimientos artísticos y los consiguientes productos culturales– nacidas en el periodo de revolución artística que tuvo lugar en Viena a principios del pasado siglo XX, el célebre «Siglo de Oro» austriaco, fueron parcialmente consecuencia de la enorme inestabilidad política que por entonces tenía lugar. Este es sólo uno de los múltiples capítulos de la historia de la humanidad en que el arte ha cumplido con esta función expresiva.

Por su parte, la economía es indiscutiblemente también un factor determinante del desarrollo cultural de un determinado país. De hecho, ya desde el siglo XX, la cultura pasó a formar parte del espectro de observación del sector económico, hasta el punto de que, hasta hace poco, el ritmo de crecimiento de las llamadas industrias culturales ha llegado a ser uno de los de mayor dinamismo (Stolovich 1997. Cit. en Asuaga et al. 2007). Desde las últimas décadas de dicho siglo, la literatura dedicada a la economía de la cultura y las políticas culturales es ingente. Sirva de referente el trabajo de Baumol y Bowen, *Performing Arts-The Economic Dilemma*, pionero en la aplicación de criterios propios de las ciencias económicas al estudio de los bienes y servicios culturales, clasificados por los autores, a su vez, en aquellos en los que el avance tecnológico no supone un abaratamiento de costos y aumento de la productividad (*performing arts*) y aquellos en los que sí<sup>55</sup>. Los trabajos de Gary Becker, Paul Samuelson, John Galbraith o Alan Peacock

---

<sup>55</sup> En este *décalage* de productividad en relación a otros sectores se basa la llamada "Ley de Baumol", "mal de los costes de Baumol" o "mal de Baumol", por el cual se explicaría la futura desaparición de las *performing arts*.

(«Performance indicators and cultural policy», 2003) son otros ejemplos de la preocupación real existente por el análisis económico de las artes<sup>56</sup>.

La fecha de la que parte nuestro trabajo es simbólica y clave en la historia de nuestro país. De todos es sabido cuán convulsos fueron los años en torno a la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975. Durante los últimos cinco años de la etapa franquista, entre 1970 y 1975, sucedió una serie de acontecimientos que darían lugar a un periodo de enorme inestabilidad. En 1969 estallaba la crisis de poder entre los miembros del Opus Dei y los falangistas con motivo del caso Matesa, y Juan Carlos de Borbón era declarado sucesor como rey de España. En 1970 y 1972 se celebraban, respectivamente, las huelgas de los mineros asturianos –con 30.000 participantes– y la de los trabajadores de Citroën en Vigo. Arias Navarro llegaba a la presidencia del Gobierno en 1974 tras la muerte de su predecesor, Luis Carrero Blanco, en un atentado terrorista en diciembre de 1973, año en que había sido nombrado. Por su parte, la censura tenía un papel protagonista y determinante en este contexto a varios niveles: la revista *Triunfo* cerró durante cuatro meses, y en 1971 el diario *Madrid* fue clausurado.

Tras la muerte de Franco se abrió una nueva época de incertidumbre, pero también de esperanza. Ya una vez superado el trance de la integración de las fuerzas opositoras al anterior régimen, España entraría en un proceso de mayor normalidad social y ciudadana, y de optimismo, fundamentalmente en el breve gobierno de Adolfo Suárez (Unión de Centro Democrático), tras la sustitución de Arias Navarro, y tras las primeras elecciones democráticas. Entre 1975 y 1978 tendría lugar la fase constituyente, y poco después se publicaría el primer ensayo de régimen democrático que quiebra por el golpe de estado de 1981.

---

<sup>56</sup> Para una mayor exhaustividad bibliográfica en relación con el tema Economía Cultural, véase el trabajo de 2007 de ASUAGA *et al* "Gestión de teatros públicos: Una adaptación del Cuadro de Mando Integral" (ver bibliografía).

Tras un complejo periodo de transición, a finales de 1982 el Partido Socialista Obrero Español fue elegido democráticamente para gobernar un país en que todas las ideologías estaban representadas por primera vez en la historia. Durante la década siguiente, España vivía un periodo de prosperidad económica y de apertura internacional; nuestro país superaba el aislamiento que padecía desde la Declaración de Postdam de agosto de 1945 y la recién instaurada democracia gozaba de cierta estabilidad. El 12 de junio de 1985 se firmaba en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid el acta de adhesión de España a las comunidades europeas, por el cual España ingresaba en la Comunidad Económica Europea –la actual Unión Europea–, y que entraría en vigor el 1 de enero de 1986. Dicho acuerdo supuso el proceso de apertura y liberalización de la economía española más importante desde el Plan Nacional de Estabilización Económica en 1959. En 1989 tuvo lugar un acontecimiento que contribuiría a dicho desarrollo económico y también al mediático, y que influiría en la vida cultural del país, a saber, la puesta en marcha de las televisiones privadas.

Por otro lado, cabe igualmente destacar en esta década de los ochenta el pánico que ETA sembró al avivar su ofensiva para presionar al Gobierno en las negociaciones, a pesar de que en 1980 se celebraran elecciones en el País Vasco y que estas fueran ganadas por partidos nacionalistas –también en Cataluña–: se produjo entonces una serie de atentados masivos e indiscriminados sin precedentes que atemorizaron a la sociedad española. En 1986 morían doce agentes de la Guardia Civil por un coche bomba en la Plaza de la República Dominicana de Madrid; un año después, otro coche bomba en el parking del centro Hipercor de Barcelona acababa con la vida de 21 personas y hería a otras 45. El 11 de diciembre de ese mismo año, un coche bomba con 250 kilos de explosivos dejaba un balance de once muertos y 40 heridos frente a la Casa Cuartel de Zaragoza. Antes había comenzado la «guerra sucia» de los GAL. El 23 de septiembre de

1984, Francia concede por vez primera la extradición de tres presuntos miembros de ETA a España, sentando precedente para futuras colaboraciones. Asimismo se firman el Pacto de Madrid (1987), el Pacto de Ajuria Enea (1988) y el Pacto de Navarra (1988). En los años ochenta transcurre uno de los episodios más trascendentales de las disidencias internas en el seno de ETA: Dolores González Catarraín, «Yoyes», uno de los miembros de la banda terrorista más buscados durante los años 70, que había abandonado la organización en 1980 por su desacuerdo con la línea dura, fue asesinada el 10 de septiembre de 1986.

En el terreno de la economía debemos aludir a los vaivenes económicos en España, de carácter endógeno y exógeno, que se produjeron entre 1975 y 1985. A las complicaciones que vivía la política española en torno a aquellos años se sumaron la crisis del petróleo en 1973 y el colapso del sistema monetario internacional de Bretton Woods en 1979. Los profesores de economía Francisco Comín y Mauro Hernández, editores de *Crisis económicas en España, se refieren a dicha crisis económica como* (Cit. en: Page 2013):

[...] la primera crisis realmente moderna de la economía española: básicamente industrial y de servicios, en un contexto de creciente libertad económica y en la que un problema monetario, la inflación adquirió un gran protagonismo.

Los primeros gobiernos de la democracia, cuyos esfuerzos estaban centrados en la transición política, no atendieron a la crisis del petróleo, lo que llevó a una grave crisis bancaria en la que las entidades tuvieron que deshacerse de sus carteras industriales y a centrarse en la banca minorista y los préstamos hipotecarios. Por otro lado, esta desatención de los partidos acabó poniendo en un brete a la economía española: el PIB per cápita fue frenado, hubo una grave crisis industrial y energética, inflación elevada,

desempleo creciente y descompensaciones presupuestarias. Los Pactos de la Moncloa, de 1977, establecieron una serie de reformas estructurales en el terreno laboral, político y administrativo entre otros, para combatir dicha crisis y establecer el deseado Estado del Bienestar.

La década siguiente, la de los años noventa, es recordada en el panorama político y económico por otra crisis económica sufrida en torno a 1993, una de las más graves del país. El desempleo afectó al 24% de la población, y la deuda pública, el PIB y el déficit del conjunto de las administraciones públicas aumentaron de forma alarmante. En 1995, la Seguridad Social había entrado en déficit por vez primera, por lo que el 6 de abril de ese año se aprobó el Pacto de Toledo, que no entraría en vigor hasta 1997 y que incluía una serie de reformas en el sistema de Seguridad Social, incluyendo una propuesta para que la sanidad pública dejara de ser financiada con el dinero de las pensiones y pasase a correr a cargo de los presupuestos generales del estado. Otra de las medidas adoptadas por el gobierno fue la aprobación de la Ley Financiera el 8 de octubre de 1993 por el Consejo de Ministros, por la que se redujo la prestación mínima para parados sin hijos a cargo, desde el 100 al 75% del salario mínimo interprofesional.

El 26 de octubre de 1995 el Congreso no consiguió aprobar los Presupuestos Generales del Estado para 1996. Convergencia y Unión rompió el pacto de legislatura que tenía con el PSOE y votó en contra de los Presupuestos. Al perder la confianza de la Cámara, Felipe González se vio obligado a adelantar las elecciones generales, que fueron fijadas para el 3 de marzo de 1996; los Presupuestos no fueron aprobados y por consiguiente se prorrogaron los del año anterior.

Otro hecho remarcable en este contexto por las consecuencias que tuvo en la escena española fue la celebración de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, que acarreó pérdidas de más de 210 millones de euros. Como veremos en el apartado

siguiente, para subsanar el derroche producido, se realizó una serie de recortes que afectaron de pleno a los presupuestos destinados al teatro.

Ya en el siglo XXI, en el panorama político y económico es también protagonista de los primeros años la gran crisis que sufrió España desde comienzos de 2007, vinculada de forma automática a las turbulencias financieras de 2008 y al estallido de la burbuja inmobiliaria, y que igualmente tuvo consecuencias en el ámbito de las artes.

Fue la primera crisis que enfrentó España como una economía realmente abierta al exterior y un sistema financiero liberalizado y homologable a los de otras naciones desarrolladas (Page 2013). La antes mencionada entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1985 había abierto una etapa de crecimiento que llegaría hasta el año 2007, y fue interrumpida únicamente durante la breve crisis de 1992-1993. Durante esta etapa de expansión continua se fue produciendo la desregulación bancaria y la internacionalización de la operativa de los bancos españoles, que derivó en una burbuja financiera. De un lado, la financiación en España se realizaba por primera vez al mismo tipo de interés que en Alemania y, de otro, era necesario salvar con capital exterior los grandes déficits de la balanza de pago, por lo que la concesión de créditos se multiplicó. La mencionada burbuja financiera trajo consigo la funesta burbuja de la construcción, que llevó al país a la mayor depresión financiera de su historia y que vino motivada por la ingente oferta de suelo que generaron la desregulación, la corrupción, una mala financiación local, la demanda de vivienda –activo principal de los españoles y accesible mediante créditos–, y la excesiva inversión en infraestructuras públicas, apoyadas principalmente por la financiación de las cajas de ahorros. Los balances de los bancos contaban con grandes cantidades de pasivos que eran préstamos a corto plazo y que tras el colapso del mercado interbancario les obligaron a reducir el crédito. La burbuja de la construcción empezó entonces a explotar y, con ello, a desatarse un imparable incremento

del paro, que aún perdura. Hubo de intervenir la Unión Europea en 2012 para rescatar el sistema financiero español, que entretanto había alcanzado el mayor déficit de su historia y cuyos fondos públicos fueron exprimidos al máximo. Veremos en el apartado correspondiente cómo todos estos acontecimientos han podido incidir en la calidad y la cantidad de la producción bibliográfica.

## **3.2. El teatro en la vida sociocultural y literaria española. Pasado y presente.**

### **3.2.1. Breve panorámica de la historia del teatro español**

La larga tradición del teatro español tiene una triple vertiente temática y formal: la popular, la eclesiástica y la aristocrática. En el contexto de la primera, fueron los llamados cómicos de la lengua quienes se encargaron de representar temas para la clase popular, piezas a las que la tradición crítica denominaba «de bajo coturno». Junto a este aspecto jocoso, había otra sección del teatro popular con función de *prodesse* –frente a la función de *delectare*–, en la medida en que adoctrinaba al pueblo en la moral católica, y que corresponde a los autos sacramentales, propios de la vertiente eclesiástica. A partir del Renacimiento, la disputa teológica de Europa en torno al luteranismo da lugar a una nueva formalización del auto sacramental, al que se le imprime un carácter más dogmático, y cuya elaboración es mayor teológica y formalmente hablando, con el fin de prevenir la infección luterana.

Por lo que al teatro aristocrático respecta, este tenía un carácter mitológico o histórico y presentaba unas características temáticas distintas a las del teatro clásico de diversión. *El perro del hortelano* y *Numancia*, de Lope de Vega y Miguel de Cervantes, respectivamente, son buen ejemplo de esta vertiente temática. Cuando a partir del siglo XVI se organiza la vida teatral española en torno a las festividades religiosas del país, sobre todo la del Corpus, las tres tendencias parecen integrarse. Como es bien sabido, a

cada representación nuclear se adjuntaba una serie de mini-representaciones de estructura perfectamente conocida y que recibían nombres tan característicos como la loa, el sainete, el paso, la mojiganga, etc. La conexión entre fiesta sagrada o vida teatral fue cimentando la radicación de la vida teatral en el pueblo español, dado que las festividades eclesiástico-religiosas eran muy numerosas y muchas de ellas iban acompañadas de la respectiva representación teatral. Esta pervivencia de la vida teatral en la sociedad española tenía dos niveles sociales, el primero de los cuales afectaba a la realeza, la nobleza y la aristocracia, y, el segundo, al pueblo llano. El centro de representación del primero era el llamado coliseo; el segundo, el llamado corral de comedias. No quisiéramos insistir en estos aspectos que están ya perfectamente estudiados, tanto por investigadores nacionales –Díez Borque<sup>57</sup>– como extranjeros –Öhrlein, Seabold–, tanto del pasado –Friedrich Bouterwek<sup>58</sup>, Adolf Friedrich von Schack<sup>59</sup>, etc– como del presente –véanse los trabajos del instituto germano-español de investigación «Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft», al que ya hemos aludido anteriormente.

---

<sup>57</sup> José María Díez Borque (1947), catedrático de literatura española de la Universidad Complutense, es considerado una institución en lo referente al teatro del Siglo de Oro. Es autor de varias ediciones críticas de grandes autores del Siglo de Oro y de otros títulos dedicados a este celeberrimo período de florecimiento tales como *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch *La vida española en el siglo de Oro, según los extranjeros* (Barcelona, Ediciones Serbal, 1990), *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro* (Palma de Mallorca, Olañeta, 1996), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español* (Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002), *Calderón de la Barca: verso e imagen* (Madrid, Consejería de Educación, 2000), etc.

<sup>57</sup> El filósofo, crítico literario e hispanista alemán Friedrich Ludewig Bouterwek (1766-1828), discípulo de Kant, escribió *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts* (Göttingen, 12 vols., 1801-1819), cuyo tercer volumen es una historia de la literatura española, a saber, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, es decir, una *Historia de la literatura española* (1804).

<sup>58</sup> El filósofo, crítico literario e hispanista alemán Friedrich Ludewig Bouterwek (1766-1828), discípulo de Kant, escribió *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts* (Göttingen, 12 vols., 1801-1819), cuyo tercer volumen es una historia de la literatura española, a saber, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, es decir, una *Historia de la literatura española* (1804).

<sup>59</sup> El escritor e historiador del arte y la literatura alemán (1815-1894) escribió/tradujo *Spanisches Theater* (1845).



Esta permeabilidad de la vida teatral en la sociedad española dio una extraordinaria vigencia de este género «social» de la literatura, que por eso mismo se constituía en una celebración popular. El público que se congregaba en la cazuela o en los aposentos del Príncipe –hoy en día el Teatro de la Comedia– asistía a una vivencia colectiva del episodio argumental que el autor dramático había ideado y que el autor de comedias le ofrecía. Tras la representación, el conjunto de espectadores salía unido como en el teatro griego por una vivencia común. El teatro había sido una especie de comunión estética y, en su caso, ideológica. *Del Rey abajo, ninguno* o *Fuenteovejuna*, de Rojas Zorrilla y Lope de Vega, respectivamente, infundían en el público asistente una idea democrática *avant la lettre* que, reforzada en otros dramas de temática semejante, iban creando una conciencia social y cultural. De esta tradición mantenida hasta en los más penosos años negros de la cultura española, posiblemente los de Fernando VII, surgiría esa enorme productividad dramática –a pesar de los numerosos periodos de interdicción dramática<sup>60</sup> que atraviesa todo el siglo XIX– y toma nuevos impulsos en el siglo XX.

El siglo XIX supone una segunda Edad de Oro del teatro español, si consideramos que en él se compusieron obras de tal envergadura y de tal predicamento cultural como *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, o *El trovador*, obra de Antonio García Gutiérrez, que daría el tema a Verdi para *Il trovatore*; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, o *Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Por su parte, el teatro del siglo XX español lo llenarán inicialmente las figuras de Echegaray y Benavente, y, más tarde, la cegadora aparición de dos genios del teatro de vanguardia, como son Valle-Inclán y García Lorca. Junto a estos nombres de nuestra contemporaneidad, justo es mencionar otros grandes nombres del teatro popular como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, Alfonso

---

<sup>60</sup> Se trata de aquellos periodos en que, con motivo de la muerte de una autoridad, quedaban prohibidos los eventos teatrales.

Paso y, ya en una tónica de mayor elaboración literaria, Alfonso Sastre (*Escuadra hacia la muerte, La taberna fantástica, La sangre y la ceniza*) y Buero Vallejo (*Historia de una escalera, En la ardiente oscuridad*).

Sirvan estos breves apuntes de carácter fenoménico para comprobar la continuidad creadora de las tablas españolas. Para demostrar la efectividad social de esta producción bastaría comprobar el grado de asistencia que todas y cada una de las representaciones teatrales han tenido a lo largo de los últimos años. No obstante, resulta muy necesario añadir en este contexto que la vida teatral española no solo se ha alimentado de la creación propia, sino que ha tenido igualmente una mirada al teatro occidental. Una y otra vez cobran vida sobre las tablas de nuestro escenarios autores extranjeros como Voltaire (*Cándido*), Shakespeare (*Romeo y Julieta, Sueño de una noche de verano, Macbeth*), Goldoni (*El caballero y la dama, Los amores de Celinda y Lindoro*), Schnitzler (*La Ronda, La cacatúa verde, La señorita Else*), Tennessee Williams (*El zoo de cristal, Verano y humo, Gata sobre el tejado de zinc caliente*), Strindberg (*El pelícano, Los acreedores, Sonata de espectros*), Chéjov (*La Gaviota, Tío Vania, El jardín de los cerezos*), Filippo (*Filomena Maturano, Con derecho a fantasma, La grande magia*), Molière (*El avaro, El burgués gentilhomme, El misántropo*), Brecht (*Madre coraje y sus hijos, La ópera de los tres peniques, El círculo de tiza caucasiense*).

Tiene, pues, el teatro español una vida sociocultural muy diversificada, muy abierta y, al mismo tiempo, muy popular. Capítulo aparte es la afición al teatro clásico español, que ha producido una compañía dedicada *ex profeso* a su cultivo, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, creada en 1986 por Adolfo Marsillach y que, por ejemplo, no encuentra su homólogo ni en Austria ni en Alemania. Concluyendo, la vida teatral de la sociedad española se nutre de la producción contemporánea, de la producción del teatro clásico español, de la producción del teatro foráneo que ha pasado al canon universal y,

en último lugar, quizá, el teatro clásico de la Antigüedad. Esto nos capacita para hablar de un teatro vivo que permea las estructuras culturales del país, como podemos comprobar a través de la crítica o mediante la observación de influencias de dramaturgos extranjeros, tales como Bertolt Brecht o Arthur Schnitzler en la producción teatral española. Así, por ejemplo, resulta evidente, por lo que a su estructura se refiere, la influencia de *Reigen (La Ronda)*, de Schnitzler, sobre *Caricias*, del dramaturgo y director de escena contemporáneo Sergi Belbel, o de la obra de Bertolt Brecht sobre los trabajos de Alfonso Sastre.

Mención aparte merecería la difusión de la dramática universal que en cierto momento realizó un ente televisivo orientado a la propagación de la cultura teatral. Hablamos de «Estudio 1», programa dedicado a la emisión de representaciones teatrales, y que, entre sus títulos correspondientes a autores en lengua alemana, cuenta con *Los bandidos (Die Räuber)* y *El cántaro roto (Der zerbrochene Krug)*, de Friedrich Schiller y Heinrich von Kleist, respectivamente, así como *La visita de la vieja dama*, del suizo Friedrich Dürrenmatt.

### **3.2.2 Escena española desde 1975 a la actualidad**

Hemos apuntado en capítulos anteriores que 1975 es una fecha simbólica en la historia de nuestro país, también en el terreno del arte y la cultura, que se vio determinado por los fenómenos políticos y sociales. Las obras de teatro de la nueva vida democrática se hicieron eco de la también nueva realidad social. Tras la muerte del dictador, las circunstancias políticas y sociales expuestas en el apartado anterior radicalizaban las posturas entre la creación convencional, anclada en el pasado, y la renovación que buscaban los grupos independientes y los autores cercanos a ellos. Únicamente con la

desaparición (*de facto*) de la censura en 1977, la escena parecía apuntar hacia una nueva tolerancia (Oliva 2002: 226).

En el país se desarrolló una ingente actividad, surgió un sinfín de formaciones políticas, y todo ello tuvo consecuencias en el panorama teatral: los nuevos circuitos y programaciones subían a escena los conflictos políticos del momento, de lo cual se infiere que el teatro asumía un compromiso más allá de sus objetivos estéticos. Dicho empuje del teatro venía dado por la posibilidad de llevar el espíritu crítico contra el régimen a la escena, y tuvo lugar en el teatro profesional por vía del teatro independiente (Oliva 2004: 37). Se tradujo en un aumento de la creación literaria, –sobre todo dentro del teatro independiente–, de la organización de festivales, y del número de espectadores y de los espacios teatrales –universitarios e incluso parroquiales, salones de actos, etc.–. Por su parte, el teatro comercial derivó en el espectáculo erótico, en el conocido *destape*, que circuló por las salas de los cafés-teatro, en boga por aquel entonces, hasta finales de los setenta. No obstante, los primeros años de la transición se caracterizaron por la falta de originalidad y novedad (Oliva 2004: 31). Tuvieron que pasar tres años desde la caída del franquismo para que la UCD creara el primer Ministerio de Cultura de un gobierno español y, con él, una Dirección General de Teatro que dio los primeros pasos hacia la reforma política.

César Oliva destaca en esta época los estrenos en España en 1975 de *El realquilado*, de Joe Orton, y *Equus*, de Peter Shaffer, así como la versión española de *Jesucristo Superstar*, el musical de Andrew Lloyd Webber, con texto de Tim Rice, dirigida por Jaime Azpilicueta (Oliva 2003: 32), que ejemplifican el fenómeno cultural que tenía lugar en el momento y abrían las puertas de la escena española más allá de José Luis Alonso, Miguel Narros o José Tamayo.

Los festivales internacionales abrieron las puertas a las tendencias europeas, por lo que, ya desde unos años previos a 1975, era posible conocer dichas novedades aun sin necesidad de viajar al extranjero. En Madrid, Valladolid o Barcelona se podía asistir a montajes del Living Theatre –en 1967 subió a las tablas la célebre versión de *Antígona*, de Brecht, en Valladolid–, de Luca Ronconi o de Giorgio Strehler. Estos espectáculos tenían lugar sobre todo en el contexto del teatro independiente, que siempre buscaba nuevas fórmulas, y no tanto en el profesional, al que accedieron con más eficacia, pero menor regularidad (Oliva 2004: 49-50). Destaca César Oliva en este periodo por su influencia en el panorama teatral de la época, la trilogía de Valle-Inclán a cargo de José Luis Alonso para el teatro María Guerrero en 1967, así como la escenificación de *Madre Coraje*, de Brecht, a manos de José Tamayo en 1969 en el teatro Bellas Artes. Por su parte, José Luis Gómez llegaba a España, tras varios años de formación en Francia y Alemania, con los trabajos del austriaco Peter Handke, *El pupilo quiere ser tutor*, y del pragués Franz Kafka, *Informe para una academia*, que dieron fe de una nueva estética que hasta entonces solo había accedido a nuestro país en el plano teórico. Así pues, durante los años setenta tuvo lugar un enorme confluir de distintas estéticas que supusieron el auge de la escena española (2004: 52). César Oliva distingue la escritura dramática en torno a 1975 en dos grandes bloques: el teatro de género, de tendencia comercial, y el teatro de innovación –antes conocido como teatro de vanguardia–, con mayores aportaciones en el terreno de la teoría y no tanto en el de la práctica (2004: 53).

En 1978 tuvo lugar un cambio de concepto en el teatro público con el paso de los teatros nacionales a los centros dramáticos nacionales, estableciéndose el primero de ellos en Madrid bajo la dirección de Adolfo Marsillach, que ya antes había dirigido entre 1965 y 1966 el Teatro Español. La creación del Centro Dramático Nacional tenía por objetivo iniciar una nueva etapa que dejara atrás el modelo de los teatros nacionales y que

propiciara una escena más completa y renovada. Y dicho cometido se consiguió, efectivamente, con la primera temporada, en la que, en sus dos sedes, el Teatro María Guerrero y el Teatro Bellas Artes, se representaron seis producciones muy variadas, como una adaptación de *El proceso*, de Kafka, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, *Sopa de pollo con cebada*, de Arnold Wesker y otras dos obras de los poco habituales dramaturgos Rodríguez Méndez y Riaza. En esta primera temporada del Centro Dramático Nacional se consiguió ampliar el equipo artístico, introducir un sistema de programación alterna en una de las sedes y también actores y directores poco conocidos.

A finales de 1982, el CDN cobró un nuevo impulso con el triunfo del PSOE. Se puso al frente de la institución a Lluís Pasqual para que la gestionara con una política más moderna y ajena a la gestión de los antiguos teatros nacionales. El nombramiento de Lluís Pasqual resultó un éxito para el Ministerio y supuso la apertura de las fronteras escénicas nacionales, dado que el director catalán estuvo siempre en contacto con la escena europea. Prueba de ello fue su nombramiento como director del teatro Odeón de París en 1989, que había sido dirigido por el italiano Giorgio Strehler, con quien mantenía una buena relación artística.

El CDN inspiró y sirvió de modelo a otras comunidades, como Cataluña, que en 1981 inauguró el Centre Dramàtic de la Generalitat, o la Comunidad Valenciana, que fundó el Centre Dramàtic bastantes años después, pero donde desde 1979 el servicio Teatres de la Diputació inyectó nuevas fuerzas a la vida teatral valenciana. También desde Galicia, Andalucía y Extremadura se hicieron esfuerzos para conseguir una institución homóloga, pero hasta que el PSOE no llegó al gobierno nacional dicho proyecto no logró llevarse a cabo.

En 1983, comienzan a subir a las tablas españolas obras más novedosas, de corte alternativo o experimental, junto a las comerciales, protagonistas en etapas anteriores. No obstante, su permanencia en las carteleras fue breve, por lo que también en esta nueva etapa, el teatro comercial seguía siendo el favorito del público, a pesar del esperado cambio en sus gustos, que tardará aún en llegar. Citamos como ejemplo el éxito absoluto la obra de Miguel Mihura *Tres sombreros de copa*, producción del Centro Dramático Nacional estrenada en el María Guerrero en la temporada 82-83. Otras producciones de esa temporada del CDN fueron *El hombre y la mosca*, de Ruibal, y *El rey de Sodoma*, de Arrabal, que fue menos representada.

Un aumento del número de los espacios teatrales –la sala San Pol y la Cadarso, por ejemplo– produce en la siguiente temporada el aumento del número de espectadores, mas no de las representaciones de autores menos o nada conocidos, si bien siguen teniendo presencia en las carteleras. *Anselmo B*, de Francisco Melgares, *Geografía*, de Álvaro del Amo, *La sangre del tiempo*, de Ángel García Pintado o *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal, confirman la búsqueda de nuevas formas escénicas que por entonces comienzan a gestarse. Las primeras producciones del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que se inaugura en el teatro Olimpia en dicha temporada, son *Gabinete Libermann*, de El Tricicle, y la mencionada obra de Del Amo.

En la temporada 1985-86 se promueve la campaña institucional «Vive el teatro» con el objetivo de aumentar el número de espectadores, que había ido disminuyendo paulatinamente, y dado el número relativamente bajo de representaciones de los teatros oficiales, en comparación con los privados. Esto no se debe a un menor éxito, sino a una mayor actividad que obliga a que las obras permanezcan en cartelera menos tiempo. *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, y *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, producciones del CDN, apenas se mantienen; distinto es el caso de *El castigo sin venganza*, de Lope de

Vega, en el Teatro Español, y sobre todo *Los ladrones somos gente honrada*, de Jardiel Poncea, en el Centro Cultural de la Villa.

En los teatros privados destacan *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos, y *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre, por su permanencia en cartel durante varias temporadas en Madrid, Barcelona y provincias. Se trata de los textos españoles más vistos durante este periodo (Oliva 2004: 142). Otros éxitos de taquilla son *El hotelito* y *Samarkanda*, de Antonio Gala, y *Vientos de Europa*, de Francisco Ors. Encontramos asimismo obras de autores extranjeros, como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, del alemán Rainer Werner Fassbinder, *El círculo de tiza caucasiano* y *La ópera de los tres peniques*, de Bertolt Brecht, representadas por el Berliner Ensemble, *El despertar de la primavera*, de Frank Wedekind, *Bailar con la más fea* y *El hotel de los líos*, de Ray Cooney.

En esta tempora 85-86 se crea el Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad de Madrid, con Emilio Gutiérrez Caba como director de la institución, que favorece la movilización de las obras españolas en el extranjero. No obstante, el hecho más importante de esta temporada será la creación de teatros y salas concertados con el Ministerio de Cultura, con subvención anual. Subirá a las tablas de estos teatros y salas –el Pavón, La Bicicleta, Cadarso, Mirador, San Pol, Lara, Espronceda, Bellas Artes o el Maravillas– una serie de autores y estilos tan variados como *Enrique IV*, de Pirandello, *No hay burlas con el amor*, de Calderón, o *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Tono y Mihura.

También el teatro de compromiso tiene representación durante estos años. Buero Vallejo será el autor más y mejor recibido, con *Música cercana*, junto con la adaptación de la novela de Miguel Delibes *Las guerras de nuestros antepasados*. Otras muestras de este teatro más comprometido son *Gracias, abuela*, de Sebastián Junyent, *Ello dispara*,



de Fermín Cabal, *La menina desnuda*, de Cosme Cortázar, *El baile de los ardientes*, de Francisco Nieva, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, de Alfonso Sastre, *La risa en los huesos*, de José Bergamín, *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso Plou, *Acera derecha*, de Rodrigo García o *Amado monstruo*, de Javier Tomeo.

A partir de los datos anteriormente expuestos, podemos advertir en los años ochenta, década de democratización, una disminución del número de textos que representan a la sociedad española de los ochenta. Gozan de mayor recepción obras tanto nacionales como internacionales de poco nivel artístico y escaso espíritu crítico, aunque la escena española también cuenta con compañías alternativas, antiguos grupos de teatro independiente que han conseguido consolidarse. Los más representativos son Els Joglars, els Comediants, La Cubana, La Zaranda, La Cuadra, Dagoll Dagom, Tricycle o Vol-Ras.

Hacia la mitad de la década de los noventa se registra un descenso del número de espectadores, que irá aumentando hacia los últimos años del siglo XX. En el apartado correspondiente señalamos en esta época el escándalo producido en la Expo de Sevilla de 1992, así como el paso del gobierno socialista al popular. El primero de estos acontecimientos supuso una saturación de actuaciones, sobre todo en Sevilla y Madrid, y un dispendio de medios a disposición de las compañías, lo que trajo consigo un recorte significativo de los presupuestos destinados al arte dramático, que muy probablemente fue determinante en este descenso de su demanda. En la temporada 1993-1994, *Siempre en otoño*, de Santiago Moncada, no llegó a trescientas representaciones; *Un hombre de cinco estrellas*, de María Manuela Reina, a las doscientas cincuenta; y *La truhana*, de Antonio Gala, poco más de ciento cincuenta. Se trata de cifras lejanas del éxito obtenido en años anteriores. En 1992 se había estrenado *Sólo para mujeres*, de Sebastián Junyent, que hizo más de trescientas representaciones en su prórroga, convirtiéndola en la obra de autor contemporáneo de mayor éxito en ese año después de las reposiciones de los

Álvarez Quintero y de Arniches, *Las de Caín* y *La venganza de don Mendo*, con unas quinientas (Oliva 2004: 213). Se aprecia en estos años una tendencia conservadora a reponer obras antiguas y con la que se conseguía la asistencia del público tradicional, tanto en el sector privado como en el público, si bien más en el primero.

En el ámbito del teatro alternativo destacan tres nuevos autores, a saber, Luis Araujo, con *La parte contratante*; Antonio Álamo, con *La oreja izquierda de Van Gogh*, y Eduardo Galán, con *Anónima sentencia*. Debemos asimismo hacer mención en este contexto de los siguientes nombres de autores y obras: Ernesto Caballero, con *La última escena*; Luis Araujo, con *Vanzetti*; Chatono ontreras, con *Las Amazonas del caballo*; Antonio Onetti, con *Al son que tocan y Salvia*; Antón Reixa, con *Doberman*; Paco Sanguino y Rafael González, con *Metro*; Lluisa Cunillé, con *Libración*; Rodrigo García, con *Carnicero español* y *Notas de cocina*; Alfonso Armada, con *Carmencita jugando*; Antonio Fernández Lera, con *Dónde está la noche*, e Itziar Pascual, con *Fuga*.

Del teatro alternativo procedieron precisamente los dos grandes éxitos de la temporada 94-95: *Cegada de amor*, de La Cubana, y *¡Hombres!*, producida por Sergi Belbel y que recogía textos de Pereira, Verdés, Bente i Jornet y del propio Belbel. Destacan asimismo en esta temporada *Ubú President*, de Els Joglars, dirigida por Albert Boadella, *Después de la lluvia*, de Sergi Belbel, *Hora de visita*, de Alonso de Santos, *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán, *Testamento*, de Josep Maria Benet i Jornet, y *Vinagre de Jerez*, de Juan Macandé.

Durante la década de los noventa, la temporada 94-95 batió récord con el menor número de audiencia en los últimos veinticinco años anteriores. Las mayores recaudaciones se obtuvieron con reposiciones de obras extranjeras de Camus, Priestley, Barry Creyton y Neil Simon (Oliva 2004: 215). No obstante, el 95 fue también un año significativo para la escena española en positivo, pues se fundó entonces el Teatro de La

Abadía, bajo la dirección de José Luis Gómez. Como veremos más adelante, a este actor y director malagueño le debemos la introducción de buena parte de autores extranjeros, entre ellos y sobre todo de lengua alemana, y de títulos nada convencionales. Estrenaría temporada con *Retablo de las maravillas, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán. En los teatros más habituales estrenaron con poco éxito Alfonso Plou (*Goya*), Paloma Pedrero (*Locas de amar*), Javier Tomeo (*Diálogo en Re mayor*) y Jorge Márquez (*La tuerta suerte de Perico*).

A excepción de *La vida es sueño*, de Calderón, dirigida por Ariel García Valdés con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, durante la temporada 1996-1997 ni el teatro clásico ni el contemporáneo obtuvo una buena recepción del público. *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, *El sí de las niñas*, de Moratín, *El enfermo imaginario*, de Molière o la reposición de *Las mocedades del Cid* tuvieron una modesta acogida.

Un vistazo a las carteleras de esta década permite observar la crisis que sufría la comedia convencional, que tuvo poco éxito en general. *Trato carnal*, de Sebastián Junyent, *¿Y ahora qué?*, de Moncada, y *Juego de damas*, de Alonso Millán, apenas se mantuvieron en cartelera durante la temporada 1994-1995. Durante la temporada 1996-1997, ni las representaciones de Santiago Moncada (*Entre mujeres*), ni las de Jaime Salom (*La trama*), Manuel Ruiz Castillo (*Eutanasio*), o Enrique Barriego (*El liguero*) alcanzan las cifras de años anteriores. Serían mejor recibidas las comedias extranjeras, como *Un marido ideal*, de Oscar Wilde, *El apagón*, de Peter Shaffer, *Dos mejor que una*, de Ray Cooney, *El visitante*, de Eric-Emmanuel Schmitt o *Por delante y por detrás*, de Michael Frayn.

En la temporada 1997-1998, los autores españoles no lograron el éxito de extranjeros como Tennessee Williams (*La rosa tatuada*), Alan Ayckbourn (*Momentos de mi vida*), Dario Fo (*Tengamos el sexo en paz*), Joe Orton (*El botín*), Neil Simon (*Un*

*par de chiflados*), Terence Mc Nally (*Master Class*) o Bertolt Brecht (*El señor Puntilla y su criado Matti*).

Por último, cabe destacar la década de los noventa como la del afianzamiento de los musicales de importación en las carteleras de nuestro país, que hasta el momento no habían tenido especial acogida. *El hombre de la Mancha*, *West Side Story*, *Porgy & Bess*, *Sweeny Todd*, *La bella y la bestia*, *Jekyll & Hyde*, *Grease*, *Chicago*, *Annie*, *El rey León* o *La familia Adams* son solo algunos de los múltiples títulos de espectáculos musicales que desde entonces y hasta nuestros días han subido y siguen subiendo a las tablas de los escenarios españoles con elevadas tasas de audiencia.

El cambio de siglo trajo consigo asimismo una modificación de los productos de teatrales impuesta parcialmente por el público. El auge que cobra el teatro breve en ciudades como Santiago de Compostela, Regadeira de Adela, Madrid, en la Casa de la portera, son muestra de ello (Gómez 2016: 52). Ya en los años noventa, el teatro había empezado a adquirir nuevas formas de expresión escénica vinculadas con lo que Hans-Thies Lehmann denominó posdrama (López 2016: 58). Eduardo Pérez Rasilla da cuenta de una generación emergente de jóvenes dramaturgos que ha heredado los nuevos planteamientos iniciados en los años ochenta, los cuales interiorizan en su proceso de búsqueda de identidad. Se trata de un teatro comprometido y crítico que a menudo versa sobre la violencia y cuya principal aportación es buscar la confluencia de lo íntimo con lo político (2012):

Parto de la convicción de que existe una dramaturgia emergente poderosa aquí y ahora. Frente a las actitudes reticentes, pesimistas o reaccionarias, frente a la inercia conservadora de viejos modelos y valores, opino que los escritores jóvenes –algunos escritores jóvenes, claro es– ofrecen unas propuestas estética e ideológicamente comprometidas y audaces y teatralmente sólidas. En una sociedad en la que se perciben

los inequívocos signos del aburguesamiento, en la que se advierte una preocupante regresión política y moral, en la que se imponen unos gustos estéticos uniformes –y muchas veces deplorables– y en la que parece proibirse cualquier signo de disidencia respecto al pensamiento dominante, la existencia de un teatro emergente parece difícil, pero resulta imprescindible. Y son muchos los dramaturgos jóvenes –incluso muy jóvenes– que adoptan un compromiso político y estético y se alejan de las tendencias más convencionales y trilladas para buscar un teatro formalmente exigente y políticamente incómodo y crítico. Soy consciente de que estas primeras líneas adquieren la condición de declaración de intenciones o de toma de posición. Sin renunciar a una visión crítica y sin incurrir en la ingenua consideración de que todo lo nuevo o todo lo joven, por el mero hecho de serlo, representa un valor indiscutible, pretendo llevar a cabo una reflexión sobre la emergencia en la dramaturgia española última, situada en el contexto de la historia reciente.

Destaca el autor a propósito de estas nuevas dramaturgias «un cierto eclecticismo, una compleja elaboración de sus textos, el cosmopolitismo, las abundantes referencias culturales y la preferencia por la tragedia» (Pérez-Rasilla 2012). Como muestra de ello saca a colación el autor los nombres de Carlos Marquerí, Elena Córdoba, Rodrigo García, Ana Vallés, Sara Molina o Angélica Liddell, y destaca el trabajo *Gólgota pic nic*, de Rodrigo García, estrenado en Madrid en 2011, como «uno de los logros más audaces del teatro español último». Señala Pérez-Rasilla una doble tendencia en esta generación: de un lado, un teatro posdramático o de vanguardia dirigido a un público que reclama nuevas formas escénicas; de otro lado, un trabajo que busca fórmulas para el mantenimiento del canon. Por su parte, López Silva (2016) apunta que muchos de estos últimos han optado por reformular los lenguajes más clásicos tanto en dramas como en comedias, llegando incluso a recuperar el *agit-prop* o un teatro de compromiso y

denuncia, sobre todo desde el 15-M. Distingue la autora en la actualidad dos tendencias creativas en nuestro país que conviven y se retroalimentan (2016: 59):

- a) Artes escénicas vanguardistas, basadas en una ruptura con los parámetros aristotélicos tradicionales.
- b) Teatro más clásico, basado en los parámetros tradicionales de la clasificación teatral que, aun así, no rechaza una cierta experimentación o incluso una apariencia (pos)moderna.

Para una mayor profundización en el panorama del teatro en España, remitimos a los trabajos de César Oliva (*La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004), del que bebe fundamentalmente el presente capítulo; Mariano de Paco («El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?». *Anales de Literatura Española*. N. 17 (2004). ISSN 0212-5889, pp. 145-158), en el que refleja la situación general de desatención hacia los dramaturgos españoles vivos en los primeros años tras la muerte de Franco; y los trabajos de Luciano García Lorenzo («El teatro español después de Franco (1976-1980)», *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), pp. 271-285. Reproducido en su libro *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, pp. 437-449), y los de Alberto Fernández Torres («1975-1988: Todo ha cambiado, todo sigue igual», en AA.VV, *Escenarios de dos mundos*, 2, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 220-233) y de Manuel Aznar («Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)», en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Cop d'idees-ciTEC, 1996, pp. 9-16.), en los que se ofrece una perspectiva del teatro en la España democrática.

### 3.3. Infraestructura teatral y festivales en España

Como ha afirmado Oliva en diferentes ocasiones a propósito del teatro en torno a 1975 (2002, 2004), de la industria teatral de un país se deriva todo lo referido al desarrollo de su escritura literaria e incluso de su puesta en escena. Sostiene el autor que «para conocer la salud del teatro de cualquier país basta saber la manera como se produce en sus escenarios» (Oliva 2003: 37). Resulta a todas luces fundamental en nuestro trabajo abordar tanto la figura del empresario teatral como los modos de producción en este terreno.

El sistema de producción hasta 1975 consistía en la relación entre empresa de compañía y de local, presente desde siempre. A partir de entonces, como señala Oliva, el cambio más significativo lo supuso que las empresas de compañías no sólo eran dirigidas por unas pocas figuras de la interpretación, sino también por directores de escena como Adolfo Marsillach (2004: 38). Los responsables de la puesta en escena solían ser los propios productores e incluso disponían de un teatro para los estrenos. Madrid era el principal centro de producción y en Barcelona sobre todo se representaban obras en castellano. Distinto panorama ofrecían los teatros públicos, que entraron en una grave crisis: José Luis Alonso de Santos y Alberto González Vergel dejaron el Teatro María Guerrero y el Teatro Español respectivamente; el teatro el Club cerró sus puertas en 1978, y en 1979 lo hicieron el Barceló y el Eslava.

Por otra parte, los teatros no estaban bien acondicionados y las reformas a las que se veían sometidos únicamente cubrían las necesidades más básicas de iluminación o de electricidad. Más allá de Madrid, era difícil encontrar teatros de nueva construcción, aunque sí se acondicionaron varios espacios, en principio no concebidos para la puesta en escena, en parroquias, universidades y centros culturales.

Durante el proceso hacia la democracia, la empresa teatral buscaba una renovación y mejora de las condiciones laborales. La empresa privada había sido hasta entonces piedra angular; ahora se esperaban mejores condiciones para los actores, un mejor posicionamiento de los directores de escena y la posibilidad de ofrecer al público una amplia variedad de espectáculos. Comienza entonces por este motivo la crisis de la empresa privada, pues los nuevos gobiernos de la UCD no consiguieron satisfacer las necesidades de todos los implicados en la empresa teatral y los gobiernos tanto estatales como autonómicos empezaron a subvencionar aquellos espectáculos de cierto renombre, aunque los fondos públicos siguieron siendo precarios, lo que acabó generando cierto amiguismo en la resolución de ayudas (2004: 62). No obstante, la importancia que se asignaba a la cultura en general no era suficiente, por lo que la renovación del panorama teatral tuvo lugar de forma muy paulatina. Por otro lado, cabe destacar que los políticos encargados de velar por la cultura eran los mismos que en años anteriores. Durante la presidencia de Arias Navarro, Francisco Mayans fue nombrado director general de Teatro, que había trabajado anteriormente en la oficina de traducción de El Pardo. Pío Cabanillas, quien fue también ministro durante los últimos años de la dictadura, veló por la cartera de Cultura, departamento creado en 1977, ya durante el gobierno de la UCD. Rafael Pérez Sierra fue nombrado director general de Teatro, pero el equipo humano coincidía con el que conformaba el Ministerio de Información y Turismo, por lo que los prejuicios que giraban en torno a ciertos nombres del teatro independiente no llegaron a superarse.

Hubo tres hitos en la escena española de la transición que favorecieron su modernización, a saber, el cambio del concepto de teatros nacionales por un Centro Dramático Nacional en 1978 –la decisión más relevante para la escena española en este periodo–, la organización de las jornadas de Almagro, en las que profesionales del teatro



se reunían para estudiar distintos aspectos de la escena clásica española, y la introducción de ayudas a aquellas compañías que tuvieran cierta estabilidad a nivel artístico y de programación. Esta última medida motivó la creación de los llamados teatros estables, mas su aparición no trajo consigo los cambios esperados en la escena teatral española y, de hecho, tuvieron una breve vida, a excepción del Teatre Lliure, que se había creado unos años antes.

Señala César Oliva como circunstancia clave de las políticas teatrales de la UCD la fugaz permanencia de los ministros y directores generales en sus cargos, que a todas luces resultaba negativo en el contexto que tratamos, pues no permitía estar al tanto de los distintos temas que se trataban. Alberto de la Hera, director general de Teatro en 1979, tras la creación del primer gobierno por elecciones generales, sucedió a Pérez Sierra y nombró a Manuela Clavero Arévalo ministro de Cultura. Ante la dimisión de Marsillach como director del Centro Dramático Nacional, dividió la institución en tres áreas, para cuya dirección encomendó a Nuria Espert, Ranón Tamayo y José Luis Gómez. También fundó una revista de información y dio un empuje a la actividad del ya existente Centro de Documentación Teatral y del teatro independiente con la programación del Teatro del Círculo de Bellas Artes.

Sólo un año después, Ricardo de la Cierva tomaba el mando de la cartera de Cultura y nombraba a Manuel Camacho director general de Música y Teatro. Ambos siguieron las líneas generales del gobierno anterior, pero obligaron a incorporar obras de autores españoles en la solicitud de ayudas, pues la administración observó que en las programaciones de los teatros estables únicamente figuraban autores clásicos y conocidos. Por entonces, el socialista Enrique Tierno Galván era nombrado alcalde de Madrid, e introdujo una serie de cambios que contribuyeron a normalizar la escena teatral española, tales como la reapertura del Teatro Español en 1980, cerrado durante cinco

años por un incendio, y el proyecto de los Veranos de la Villa, que favoreció la presencia de autores clásicos y del teatro infantil, y los ciclos en La Corrala.

Bajo el gobierno de Juan Antonio García Barquero –quien sustituyó a Manuel Camacho–, con Íñigo Cavero como nuevo ministro de Cultura, se introdujo un nuevo sistema de subvenciones, ayudas a las compañías de producción estable y se entablaron relaciones con las comunidades autónomas, si bien el tiempo de mandato fue igualmente insuficiente para que dichos cambios calaran suficientemente. Con Soledad Becerril de ministra, Juan Cambreng presidió el último gobierno de la UCD hasta 1982, año en que los socialistas ganaron las elecciones.

A pesar de los múltiples cambios de ministros y directores generales en el gobierno que tuvieron lugar en la UCD hasta 1982, que no permitieron abordar los problemas de la escena en profundidad, la oferta teatral durante la transición española viviría la que César Oliva califica como la más profunda renovación en la política teatral y cultural que se recuerda (Oliva 2004: 65-66):

De 1975 a 1982 proliferaron los espacios teatrales, pues en la capital se utilizaron en ese periodo treinta y cinco teatros y cinco salas de carácter experimental, aunque no siempre con actividad continuada, pues abrieron y crearon algunos de ellos a lo largo de estos años. Para entonces Madrid contaba con un nuevo y sugestivo Centro Cultural de la Villa, inaugurado en 1977, que generó un tipo de público popular que trajo consigo una línea de programación así mismo popular. Desde entonces su gestión es municipal, siendo su primer director Antonio Guirau. [...] En 1979 comenzó su actividad el Teatro Espronceda, propiedad de Manuel Manzanque, y el Teatro Lavapiés, de la Asociación de Actores; ese mismo año se cerró el Barceló. En cuanto a espacios del teatro independiente, en 1976, casi al tiempo que se clausuraba el Pequeño Teatro de

Magallanes, se puso en funcionamiento la célebre Sala Cadarso, que permaneció abierta toda la transición, mientras que las salas Cáceres y Olimpia se abrieron en 1979.

Asimismo, de las ciudades y nuevas autonomías nacían nuevas iniciativas, como la creación de centros dramáticos o teatros estables, gracias a la presencia del Partido Socialista en algunos gobiernos regionales y municipales desde las elecciones de 1979, que ofrecieron un apoyo significativo con medidas como la reconversión de teatros arrendados a la empresa privada en locales municipales, la integración en las programaciones de compañías con menos recursos y la concesión de más ayudas económicas.

Las expectativas en el mundo de la cultura en general, y del teatro en particular, ante la llegada de los socialistas al gobierno nacional en 1982 eran, pues, amplias. Se reivindicaba un ascenso social de la escena española –mayor calidad, mejores presupuestos para las compañías, estabilidad para todo el personal implicado, etc.– que, a pesar de los progresos logrados en los gobiernos de la CDU, seguía siendo a todas luces insuficiente. El PSOE, con Alfonso Guerra como vicesecretario general, y Salvador Clotas como responsable de cultura, elaboró un programa propio que recogió las inquietudes de varios profesionales del gremio y que insistía en una política de cambio basada en los cuatro propósitos marcados por la Sección de Cooperación Cultural del Consejo de Europa, a saber, la promoción de una identidad cultural, la diversidad cultural, la creatividad y la participación (Oliva 2004: 113).

A diferencia de lo que había sucedido en la etapa anterior, durante los primeros años de gobiernos del PSOE hubo una continuidad en los distintos cargos que permitió la puesta en práctica de las medidas previstas para la cultura y el consiguiente éxito. Así pues, Javier Solana Madariaga y José Manuel Garrido serían nombrados responsable del

primer Ministerio de Cultura del partido socialista y primer director general de Música y Teatro, respectivamente. Este último asumió el mencionado cargo con Javier Solana de 1983 a 1987 y con Jorge Semprún de 1988 a 1989, bajo cuya dirección pasaría a ser subsecretario de 1990 a 1991, año en que fue relevado en el ministerio por Jordi Solé Tura. Cabe mencionar que durante el tiempo en que Garrido fue subsecretario de Cultura, la gestión del teatro y de la música a cargo de Adolfo Marsillach, hombre de teatro de gran prestigio, permitió la continuidad de los proyectos del partido.

En el Ministerio se tomaron tres decisiones fundamentales que tuvieron gran repercusión social en el medio, si bien, como apunta Oliva, quizás faltara «cierta dosis de sensatez y sobrara un gramo de euforia»; estas fueron, de un lado, un aumento significativo de los fondos públicos destinados al teatro; de otro lado, la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música<sup>61</sup>; y, por último, el cambio de los cargos de confianza de las unidades de producción de dicha institución. Por otro lado, hemos de subrayar el hecho de que los presupuestos de las comunidades autónomas se comenzaron entonces a emancipar del gobierno central, aunque el INAEM se siguió ocupando de gestionar la música y el teatro a nivel nacional. Dicha institución apostó asimismo por los festivales internacionales y por el Centro de Documentación Teatral, al que dio un nuevo empuje.

A propósito del incremento de los fondos públicos destinados a la escena, indicamos a continuación los siguientes datos, recogidos asimismo en la obra de Oliva mencionada al comienzo de nuestro capítulo. Con CDU en el poder, en 1978, el teatro recibía 325 millones de pesetas. Dicha cantidad fue casi doblada al año siguiente (656 millones), apenas aumentó en 1980 (700 millones) y descendió en 1982 (547 millones),

---

<sup>61</sup> Dicha institución se fundaría con el fin de hacer más eficaz la gestión pública en este ámbito en tanto que sustituyó la antigua Dirección General de Música y Teatro por el Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España.

ascendiendo en 1981 a poco más de 1.000 millones. Ya en 1983, con el gobierno del PSOE, los fondos aumentaron a 1.686 millones, cifra que prácticamente se duplicaría un año después (2.393 millones). En 1985, ascendería a 3.000 millones.

Por su parte, la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) tras la reestructuración del Ministerio de Cultura realizada por decreto-ley del 24 de abril de 1985, tenía por objetivo promocionar, proteger y difundir las artes escénicas, también en el exterior, así como promover la comunicación entre las comunidades autónomas en este ámbito. Los cambios que durante los años ochenta se habían producido en la cultura y la sociedad españolas, hicieron necesaria la publicación de una orden ministerial el 27 de mayo de ese mismo año con los objetivos primordiales de garantizar la estabilidad del trabajo teatral y crear para ello una infraestructura, de un lado, y de aumentar la accesibilidad de los espectáculos teatrales a los ciudadanos favoreciendo la salida de las compañías a distintas comunidades autónomas, de otro. El propio Garrido motivó la creación de dicha normativa en el cambio sustancial que el mapa teatral español había experimentado en los años anteriores; un cambio que aún seguiría en proceso debido a la descentralización conferida a las comunidades autónomas y a los municipios, que podían organizar sus propias políticas culturales. Distiguía tres formas de producción, a saber, los teatros privados, los teatros públicos y las compañías independientes, y contemplaba ayudas para las producciones, las giras, la infraestructura teatral, los festivales, las muestras y los congresos, así como otras medidas de apoyo al autor y a la creación teatral española, en tanto que se exigía el estreno de obras de dramaturgos españoles. La orden ministerial de 1985 fue, por tanto, recibida con los brazos abiertos por los profesionales del mundo del teatro en general, si bien fue igualmente criticada. De un lado, ciertamente ofrecía un amplio abanico de nuevas posibilidades para la práctica escénica, mas los empresarios seguían siendo los

protagonistas de dicha normativa, en tanto que el control de las producciones seguía siendo suyo. Además, fuera de Madrid y Barcelona, las compañías temían no beneficiarse de las subvenciones, fundamentales para el desarrollo de sus producciones, y perdían con ello estabilidad. En definitiva, se generó un miedo al intervencionismo del Estado que condicionara las distintas producciones. Las siguientes palabras de Francisco Nieva dan fe del descontento de parte del sector: «Si yo quiero estrenar, tengo que entrar en un sistema en donde literalmente soy *comprado* por la administración, que cuenta con que todo el teatro de calidad sea suyo. [...] todo esto me parece una cosa de cotarro provinciano que me pone los cabellos de punta» (*El Público*, núm. 6, 34-35. En Oliva 2004: 119).

Amén de todo lo expuesto, la Dirección General de Música y Teatro y el INAEM, con el objetivo anteriormente mencionado de renovar la escena española, tomaron una serie de medidas conseguir los siguientes objetivos: desarrollar una política de festivales moderna, dar una nueva orientación y mayor auge al Centro de Documentación Teatral, fundar un Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, crear la Compañía Nacional de Teatro Clásico y rehabilitar los teatros españoles.

Por entonces, ya extintos los Festivales de España promovidos durante el franquismo, tan sólo las ciudades de Mérida, Sitges y Valladolid programaban regularmente actos de cierto interés artístico. Estas dos últimas mantenían vivo el nuevo teatro trayendo a compañías y grupos extranjeros que pudieran ver los profesionales del teatro. (Oliva 20014: 120). Más tarde se fueron creando nuevos festivales que tuvieron cierto eco en la escena española, como el Festival de Granada, que gozó de gran prestigio a nivel nacional e internacional, el de Murcia, el de Almagro –que a pesar haber echado a caminar ya en 1979, en 1983 se convertía en un festival internacional de teatro clásico–, el Festival Iberoamericano de Cádiz, que desde 1986 estableció contactos con las tendencias escénicas latinoamericanas. Se potenció asimismo el Festival de Mérida y en

1990 nació otro en Elche con motivo de las representaciones extraordinarias del *Misteri*, al que le siguieron los festivales de Almería –cuya temática era el Siglo de Oro español–, Cáceres, Olite o Agüimes, en Gran Canaria.

Por otro lado, desde que Garrido asumiera la dirección general de Música y Teatro, la gestión y organización del Centro de Documentación Teatral dieron un significativo viraje. El nuevo responsable de la institución, Moisés Pérez Coterillo, fundador y director de la revista *Pipirijaina* (1976-1983), creó en 1983 la revista *El Público*, que dio voz a todas las actividades procedentes del sector público y también a las del sector privado. Dio a conocer textos poco a nada conocidos de David Mamet, Bernard-Marie Koltès, Dario Fo, Marco Antonio de la Parra, Botho Strauss, Vicente Leñero, Michel Azama o Carlos José Reyes, junto a otros clásicos del teatro español como José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Josep Maria Benet i Jornet o Alfonso Sastre.

Por su parte, la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas dentro del Departamento Dramático del INAEM, con Guillermo Heras<sup>62</sup> a la cabeza, veló por los distintos colectivos del teatro vanguardista o experimental. Con este fin, produjo y ayudó a producir espectáculos menos convencionales y organizó seminarios y encuentros internacionales en torno a este género.

Otro hecho relevante de la década de los ochenta fue el nacimiento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, cuyo primer estreno tuvo lugar en el verano de 1986 en el Festival de Almagro con *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega –bajo la dirección de Adolfo Marsillach estos dos primeros– y *No puede ser... el guardar a una mujer*, de Agustín Moreto –a cargo de Josefina Molina–. Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico cosecharon muchos

---

<sup>62</sup> Guillermo Heras fue director del grupo Tábano, conocido por luchar contra la dictadura y defender el teatro experimental.

éxitos entre el público español, aunque también recibieron críticas. De un lado, no a todos convencieron las licencias poéticas con que se pusieron en escena unos clásicos que hasta entonces se habían respetado al máximo en ese sentido. De otro lado, los autores contemporáneos reclamaban la presencia en las programaciones que habían perdido al no poder competir con los clásicos españoles.

Por último, la rehabilitación de los teatros españoles, que hasta entonces disponían en su mayoría de unas condiciones técnicas bastante precarias, supuso un avance significativo de la infraestructura teatral. Solo en 1985 se rehabilitaron cincuenta y un teatros con la financiación de Cultura, Obras Públicas y Urbanismo y de las comunidades y municipios donde se encontraban los teatros<sup>63</sup>, y en años sucesivos de dicho proyecto se beneficiaron otros muchos teatros más e incluso se construyeron otros nuevos.

Destaca Oliva en *La última escena* como «uno de los procesos más singulares» del teatro español de los ochenta la configuración de un nuevo mapa escénico descentralizado. Más allá del restablecimiento de los locales de las afueras, del nuevo carácter de las compañías y del aumento de estas y de su productividad, que dejaba de desarrollarse casi exclusivamente en Madrid y pasaba a tener una proyección en las nuevas autonomías (Oliva 2004: 126):

España o, por mejor decir ya, el Estado español de finales del siglo XX, apenas si se parece en materia teatral al viejo país de toda la vida, aquel que hacía de Madrid su centro de producción por antonomasia, y del que salían multitud de artistas para hacer el

---

<sup>63</sup> Entre otros, se rehabilitaron el Teatro Principal de Alicante, el Liceo, Tivoli y Principal de Barcelona, el Teatro Arriaga de Bilbao, el Falla de Cádiz, el Municipal de Figueres, el Municipal de Girona, el Rosalía de Castro de La Coruña, el Pérez Galdós de Las Palmas, el Calderón, el Teatro Español, el María Guerrero, el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Cervantes de Málaga, el Romea de Murcia, el Campoamor de Oviedo, el Teatro Principal de Palma de Mallorca, el Gayarre de Pamplona, el Fortuny de Reus, el Victoria Eugenia de San Sebastián, el Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el Lope de Vega de Sevilla, el Rojas de Toledo, el Principal de Valencia, el Calderón de Valladolid, el García Barbón de Vigo y el Teatro Principal de Zaragoza (*Arquitectura Teatral en España*, 1985. En Oliva 2004: 125).



provincias lo que habían probado en la capital, o probar fuera lo que después estrenarían con todos los honores dentro.

Entre las causas destaca el autor el nacionalismo surgido del nuevo concepto de Estado y la nueva función del teatro en la sociedad de bienestar proyectada poco después de la instauración del gobierno del PSOE. De hecho, la antes mencionada orden ministerial del 27 de mayo de 1985 ya aludía a la necesidad de abordar una nueva política de autonomías en la que se les ofreciera libertad para desarrollar sus propios productos culturales. Esta renovación del mapa teatral español trajo consigo el evidente aumento de los presupuestos para la escena, pero también de un (Oliva 2004: 127):

aparato burocrático, formado en su gran mayoría por aficionados a la política tanto o más que al teatro, que en vez de elevar el nivel de los productos artísticos, dadas las exigencias de calidad que todo el mundo reivindicaba, contentaron a sus conciudadanos con acciones de consolidación de grupos (transformados ahora en compañías) sin apenas futuro.

Estas nuevas compañías terminaron, por tanto, desapareciendo, al no poder competir con las grandes productoras del Estado como el Centro Dramático Nacional o la Compañía de Teatro Clásico, o con otras compañías de envergadura como Els Joglars, Dagoll Dagom o Els Comediants.

En 1987, casi ya transcurrida la primera legislatura del PSOE, las autonomías invirtieron casi 8.000 millones de pesetas en teatro, y el gobierno de la nación invirtió otros 4.000 millones. Estos 12.000 millones suponían una cantidad inferior a la media comunitaria, pero muy superior a otras etapas anteriores de la historia del país. En 1986, las comunidades autónomas invertían tan sólo 3.000 millones; y en 1985, 2.000 millones.

El aumento de los salarios artísticos y de los puestos de trabajo relacionados con la empresa teatral, junto con la rehabilitación de los teatros, había a todas luces aumentado los costes. Cataluña fue la comunidad inversora principal, con más de 700 millones de pesetas en 1987; a continuación, Madrid, con 622 millones. Le seguirían Extremadura y Castilla León con 452 y 305 millones, respectivamente. Sin embargo, si consideramos igualmente las inversiones municipales, la protagonista sería Andalucía con 346 millones de la Junta y otros 900 millones procedentes de los ayuntamientos.

La economía de las compañías y los grupos había mejorado considerablemente desde los tiempos de la dictadura y el sistema de ayudas permitía un acceso muy fácil a la subvención y, por ende, a una actividad más o menos constante. En 1985, muchas ciudades disponían de un local propio para desarrollar nuevos trabajos. La mayoría de recursos económicos ofrecidos por las políticas autonómicas iban destinados a rehabilitar los teatros, fomentar las coproducciones, ayudar a nuevos grupos, circuitos, redes, festivales y certámenes, a la creación de escuelas de actores, aunque pocos grupos y compañías censados podían considerarse instalados en el mercado. En 1987, por ejemplo, de 500 grupos y compañías censados en Madrid, tan sólo 20 disponían de esa estabilidad (Oliva 2004: 129).

Sin embargo, el nuevo panorama teatral no resultó ser tan positivo como en un principio se había imaginado. De un lado, los criterios artísticos iban muchas veces de la mano de los políticos, por lo que se daba una especie de endogamia que no permitía que las compañías tradicionales circularan como en años anteriores. También se comenzaron a mitificar grupos y montajes que se acomodaron a una situación de bienestar, perdiendo de esta manera el espíritu crítico. Por último, hubo que atender a la renovación del público (Oliva 2004: 131):

El espectador habitual, de naturaleza conservadora como la mayoría del teatro que salía de gira por provincias, fue dando la espalda a productos menos comerciales y más alternativos, no siempre actos a la comprensión popular. Y el menos habitual, el que durante la dictadura encontró en la escena aquella tribuna crítica que no tenía en su entorno, empezó a dudar de las bondades del drama como vehículo de expresión con capacidad de interesar.

La grave crisis económica que sufrió España en la década de los noventa tuvo, evidentemente, consecuencias en la escena española. Tras diez años de trabajo del gobierno socialista, en 1992 se echó por la borda buena parte de los logros desde dentro del partido. César Oliva señala como causa principal de este sabotaje el miedo a los efectos del despilfarro producido en 1992 (Oliva 2004: 183):

El poder económico de la escena española se había impuesto en detrimento de la imaginación, la previsión y la cordura. De entonces [1992] a 1996, los teatros españoles vivieron una lenta pero inexorable ausencia de proyectos renovadores, que dieran nuevos bríos a todo cuanto se había conseguido hasta el momento.

En 1991, Jordi Solé Tura había sustituido a Mosé Manuel Garrido en el Ministerio de Cultura y, consiguientemente, Adolfo Marsillach dejaba la dirección general del INAEM, siendo sustituido por Juan Francisco Marco. Aunque a grandes rasgos se mantuvo entonces el modelo anterior, hubo una serie de recortes significativos, como señalábamos anteriormente, en parte por el derroche producido en la Exposición de Sevilla, «que llenó de habladorías el medio teatral de todo el Estado español» (Oliva 2004: 184). Sirva de ejemplo el cese de la revista *El Público* a finales de 1992, con motivo de la reconversión del CDT en un servicio de utilidad pública para ponerlo en contacto con

los sistemas informáticos europeos. Otras medidas adoptadas fueron la desaparición del Centro Nacional de Nuevas Tendencias –concebido para velar por el mantenimiento y el desarrollo de la escena experimental–, que provocó la desaparición casi total de este tipo de teatro, y la inclusión de la Sala Olimpia en el CDN.

Debemos mencionar la creación de la Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante y de dos consorcios en Madrid entre las distintas administraciones públicas, uno con el Círculo de Bellas Artes y otro con el Teatro de la Abadía, a cuyo cargo se encomendó a José Luis Gómez. Y debemos subrayar en especial la labor de este último por ser, como hemos mencionado al comienzo de nuestro trabajo y como veremos con más detalle en páginas posteriores, uno de los agentes de importación de teatro en lengua alemana más importantes en España.

Destacamos asimismo la creación en 1992 de la Red Nacional de Auditorios y Teatros Públicos con el objetivo de gestionar de forma óptima las inversiones del sector público, mejorar la economía de los teatros y auditorios y coordinar los proyectos creados en los mismos.

Con motivo de la fuerte crisis económica que sufría España en estos años, bajo el mandato del ministro Solé Tura se promulgó la ley en materia de fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general, de 24 de noviembre de 1994. Dicha ley se diseñó con el objetivo de sumar fondos privados a los presupuestos públicos y de reducir la carga fiscal de los productos culturales. Sin embargo, hasta que el Partido Popular no bajara los impuestos de dichos productos culturales no se percibiría realmente esta reducción.

Ni la adecuación de los programas ministeriales al Tratado de Maastricht, de 1993, que contempla la cultura en un único párrafo, ni la activación de programas

subvencionados, como el Calidoscopio, tienen una repercusión significativa. Frente a la danza o a la música, el teatro no conseguía cruzar las barreras a y de Europa por el idioma.

En *La cultura en España y su integración en Europa*, publicado en 1993 por el Ministerio de Cultura, dedica el quinto capítulo a las artes escénicas. En este se apunta a un «fuerte empuje» de las artes escénicas –mayor oferta, creación y consolidación de nuevas compañías, centros de producción y salas de exhibición– con motivo de la nueva estructura política más descentralizada, que propició el inicio de nuevas políticas de ayuda por parte de las distintas administraciones. No obstante, también sufría una crisis financiera por la falta de rentabilidad económica de los montajes, que obliga al teatro a subsistir de la ayuda pública y a la comercialización. Poca tradición teatral, falta de público constante en los espectáculos (1993: 117-131).

Sin embargo, la decadencia del partido socialista iba de la mano del declive de la política teatral y, por ende, del teatro, que se encontraba en una grave crisis económica. De un lado, resultaba imposible poner en marcha ningún proyecto que no estuviera subvencionado; de otro lado, se cuestionaba el sistema de ayudas y se criticaban los excesos presupuestarios del teatro público en general, y de los centros dramáticos en particular, por lo que la empresa privada sufrió un descenso en su producción. Asimismo, el arte dramático en general perdió su presencia en los medios de comunicación.

En los inicios de su legislatura, que comenzaba en abril de 1996, el nuevo gobierno del Partido Popular tuvo por objeto la subsanación de los errores cometidos por su antagonista, el partido socialista, y siempre presentó un nuevo proyecto tras más de una legislatura, también como consecuencia de la renovación de los responsables de las unidades de producción. No obstante, el campo de la cultura no se vio especialmente beneficiado bajo el gobierno del PP.

Esperanza Aguirre y Tomás Marco<sup>64</sup> estarían al frente del Ministerio de Cultura y del INAEM, respectivamente. Eduardo Galán, como subdirector general de Teatro, sería el encargado de diseñar el modelo de política teatral del partido y de gestionar las cabeceras de los centros dramáticos. Juan Carlos Pérez de la Fuente fue el encargado de dirigir el Centro Dramático Nacional, y Moisés Pérez Coterillo y Rafael Pérez Sierra –que ya habían trabajado con el gobierno socialista– el Centro de Documentación Teatral y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Poco después de ser nombrado director del CDT, Pérez Coterillo moriría y sería sustituido por Cristina Santolaria.

En la segunda legislatura del PP aparecieron nuevos nombres en la política teatral y, con ello, nuevos proyectos. Andrés Amorós pasó a dirigir el INAEM; José Luis Alonso de Santos, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y Julio Huélamo, el CDT. Cristina Santolaria ocupó la Subdirección General de Teatro. Juan Carlos Pérez de la Fuente y Luciano García Lorenzo continuarían en la dirección del CDN y del Festival de Almagro, respectivamente, cargos que ocuparon desde la primera legislatura del Partido Popular.

En abril de 1995, la Fundación para el análisis y los estudios sociales (Fundación FAES)<sup>65</sup>, publicaba la conferencia de su entonces director José María Aznar, titulada *Un compromiso con el teatro*, en la que anunciaba la regeneración del proyecto político socialista. Achacaba la crisis del teatro en esencia a una «crisis del valor de la palabra» y del «diálogo del hombre consigo mismo» (Aznar 1995: 5), y denunciaba, entre otros, la mala distribución de recursos económicos, los «excesos de intervencionismo de los últimos años, con dosis inaceptables de arbitrariedad, amiguismo y clientelismo» (Aznar 1995: 7) que habían agudizado la tensión entre cultura y poder. Asimismo reivindicaba el

---

<sup>64</sup> Poco antes de las elecciones de 2000, Andrés Ruiz Tarazona sustituiría a Tomás Marco en la dirección del INAEM.

<sup>65</sup> FAES es una fundación privada española sin ánimo de lucro que trabaja en el ámbito de las ideas y las propuestas políticas ligada al Partido Popular.

teatro como parte fundamental del patrimonio de la nación y se comprometía con todos los sectores que abarcaba el mundo del teatro para diseñar un proyecto político abierto a todos y fruto del diálogo y libre de intereses en el peor sentido de la palabra. Prometía un proyecto en el que «los poderes públicos fomenten la conservación del patrimonio y favorezcan la creación sin que ello suponga ni la intervención de los cargos políticos ni forma alguna de tutela ideológica o estética» (Aznar 1995: 12). Para remediar las subvenciones para proyectos sin éxito, en su discurso proponía ayudar a los espectáculos con mayor número de espectadores, quitando de esta manera el poder a los políticos y burócratas y dándoselo al público (Aznar 1995: 13):

La sociedad española está sobradamente capacitada para saber por sí misma lo que quiere, sin que ningún poder supuestamente superior la pueda tutelar debiendo indicarle los caminos ni del buen gusto ni de lo que, en cada caso, se pudiera considerar correcto u oportuno. El ámbito de la libertad es un escenario en el que el riesgo y la diversidad deben ser la norma, de modo que cada cual piense y diga lo que le plazca y sean los públicos quienes elijan si lo que se ofrece atiende o desatiende las demandas procedentes de esa misma sociedad.

Nos parece este último propósito hartamente peligroso, pues habría supuesto la muerte de cualquier tipo de innovación en el teatro y habría llevado muy probablemente al éxito exclusivo del teatro comercial.

La Fundación FAES publicaba ese mismo año el proyecto de política teatral diseñado por el Partido Popular que pondría en práctica Eduardo Galán en caso de acceder al poder. En estas *Reflexiones en torno a una política teatral*, el subdirector general de Teatro proponía un programa para captar espectadores de todos los géneros –sobre todo del teatro infantil–, dadas, de un lado, la disminución de público que había ido sufriendo

el teatro –sobre todo a mediados de la década de los noventa y en los teatros privados–, y de otro lado, la variedad de gustos. En ese «verdadero catálogo de intenciones», como lo denomina César Oliva en *La última escena* (2004: 189), también se recogían los propósitos de fomentar la dramaturgia española de todos los tiempos, mejorar la relación de las comunidades autónomas y del estado con Iberoamérica, y cuidar las infraestructuras y empresas teatrales. Con dicho cometido se propuso activar la ley de mecenazgo, para conseguir otros ingresos aparte de los del estado, reducir los impuestos directos de taquilla, diseñar planes de producción y gira de nuevas empresas subvencionando el 50 por ciento de los gastos, y seleccionar con mayor objetividad las subvenciones para los espectáculos. Muchas de estas medidas no lograron, no obstante, plasmarse en la práctica, por lo que, hablando en términos de actuación y resultados, no hubo apenas diferencias entre los últimos años de mandato del gobierno socialista y los del popular. Algunos estudiosos achacan este fracaso a factores como la falta de análisis, la condescendencia o el acomodamiento de quienes lograron el éxito.

Sin embargo, al contrario de lo que había sucedido con el gobierno socialista, que, como hemos desarrollado anteriormente, contempló y ejecutó varios programas de subvenciones a la escena pública, el sector privado sí experimentó una mejora con la aplicación de los proyectos del PP. En parte se beneficiaron al acceder a la Red Nacional de Teatros Públicos, que aportaba también beneficios al sector privado.

Cabe destacar durante estos años la lucha contra el teatro más comercial que llevaba a cado desde las salas alternativas, que tiene sus orígenes en las salas independientes de finales de la dictadura y que a mediados de los ochenta surge entre los jóvenes empresarios como reacción a un teatro que no gustaba y para establecer una nueva relación entre el espectador y el actor. La Cuarta Pared, Triángulo, Pradillo y Ensayo 100 –en Madrid–, Malic y Becket –en Barcelona– fueron las primeras de las veintisiete salas



que se contabilizaron ya en el año 2000 por todo el país. Estas salas, con un aforo de unas 200 personas y con un interés alejado del teatro comercial, consiguieron, a mediados de los noventa, medidas de subvención desde las administraciones públicas. Contaban con un público concreto y distinto del habitual, y con dramaturgias también alejadas de lo convencional, si bien de estéticas muy distintas. A los esfuerzos de estas salas debemos dicha variedad. Oliva las clasifica en tres bloques (2004: 194):

- a) las que fomentan una dramaturgia no convencional;
- b) las que hacen un teatro cercano al comercial, diferenciado por el pequeño formato al que se obligan por el espacio escénico;
- c) las que admiten todo tipo de formas y estilos. Estas últimas suelen estar radicadas en ciudades en las que no hay otra sala o teatro, por lo que deben programar cualquier tipo de espectáculo.

A pesar de las dificultades de tipo político y económico expuestas anteriormente, podemos afirmar que, no sin obstáculos, la vida teatral española presenta en el siglo XXI una continuidad creadora que la mantiene activa. La infraestructura teatral de nuestro país y los festivales de teatro celebrados, motivan nuestro aserto. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, asociación cultural sin ánimo de lucro, fue fundada en febrero del año 2000 a través de un convenio de Colaboración con el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Actualmente, La Red Española de Teatros cuenta con 131 asociados. Se trata de espacios de exhibición de artes escénicas de titularidad pública de todo el territorio nacional. Dentro de esta cifra se incluyen los principales teatros y auditorios del país. Asimismo existe un total de 14 redes y circuitos de artes escénicas

propios de las distintas comunidades autónomas y provinciales, que a su vez aglutinan sus espacios dependientes. La Red reúne más de 450 espacios de exhibición públicos.

La salud de las artes escénicas resulta más vigorosa en el ámbito de los Festivales. En toda Europa se celebran de mil (Pahlen 1978; Dümling, 1992. Cit. en Frey, 2000) a dos mil (Galeotti, 1992. Cit. en Frey, 2000) festivales al año. Más allá de los festivales de Bayreuth, Salzburgo y Glyndebourne, fundados en 1876, 1920 y 1934, respectivamente, la mayoría de ellos comenzaron su andadura antes de la Segunda Guerra Mundial y afloraron rápidamente en las décadas de 1980 y 1990 (Frey, 2000: 84-85). En la agenda de 2014, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública registró un total de 57 (14 dedicados exclusivamente al teatro, cinco a la danza, tres a la música, uno al circo, seis a espectáculos de niños, tres a espectáculos de calle y 25 de carácter multidisciplinar).

Con respecto al número de funciones en dichos espacios públicos, el Mapa de Programación 2014, una investigación desarrollada por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuito y Festivales de titularidad pública bajo la coordinación de Javier Gómez González, profesor de sociología de la Universidad de Valladolid (UVA), reveló un incremento del 2,13% de las mismas con respecto a años anteriores, del cual se beneficiaron principalmente la música y el teatro. El 36,02% de la oferta correspondía a eventos musicales; el 45,13%, al teatro; el 11,17% a la danza; el 7,68% restante, a las representaciones de circo, magia y lírica (Fuente: Red de Teatros 2015).

En el anexo 1 presentamos el listado con el total de festivales públicos españoles registrados en la Red. Consagrados exclusivamente al teatro se celebran en nuestro país 14 – Festival de Teatro de Málaga, Feria Donostia-San Sebastián, Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, La Mostra de Igualada, Mostra de Alcoi, Clásicos en Alcalá, Feria de teatro del Sur, Festival de Mérida, Festival de Almagro, Festival Internacional

de Teatre i Animació de Viladecans Al Carrer, Festival de Teatro Clásico de Olmedo, Festival de Teatro Clásico de Olite, Festival Internacional de Teatro Molina de Segura, Fira de Teatre de Manacor--; cinco se dedican a la danza; tres a la música; uno al circo; 4 a espectáculos de calle; 6 a actividades infantiles; y, finalmente, otros 24 festivales tienen un carácter interdisciplinar, incluyendo especialmente el teatro. Por otro lado, en el anexo 2 recogemos los datos relativos a las redes, los circuitos, teatros, auditorios y festivales públicos de nuestro país.

### 3.4. Mundo editorial español

«No puede decirse que un país tiene teatro si,  
junto a las representaciones de sus escenarios,  
no se encuentran las publicaciones periódicas que las recojan  
y fijen en duradera letra impresa»

(Antonio Buero Vallejo)

«Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria»

(José Sanchis Sinisterra)

El mercado del libro, antes de marcado carácter conservador, está hoy inserto en un marco altamente complejo y volátil que viene determinado por la transformación digital, la internacionalización y la entrada de nuevos actores en la cadena de producción del libro. En el informe de Rüdiger Wischenbart recientemente publicado por la Feria del Libro de Fráncfort, *The business of books 2015*, se ofrece una panorámica de la industria del libro, cuyo valor estimado, a nivel global, alcanzaba en 2013 los 114 mil millones de euros (Observatorio de la Lectura y el Libro 2015), muy por encima de otras como el cine, los videojuegos o la música. Como sucede con otras muchas industrias de medios,

la editorial se caracteriza por una distribución desigual a escala mundial, donde países como Estados Unidos, China, Alemania, Japón, Reino Unido y Francia representan cerca del 60% del total de ingresos.

Mientras las llamadas «economías emergentes», países tales como Brasil, China, India o Rusia, han avanzado notablemente en los sectores de educación y entretenimiento, teniendo en el punto de mira el comercio del libro, en Europa, entretanto, el interés general por este mercado, el del libro, no ha presentado cambios y, en algunos países, incluso ha disminuido en los últimos años. Tal y como explica Rüdiger Wischenbart, analista de las tendencias y el desarrollo de los mercados culturales y del libro, «For several years, all areas of print publishing have been in constant decline in Europe. The slow uptake of e-books cannot compensate for the lost sales of physical books» (Wischenbart 2015: 5). A pesar de ser una de las más grandes industrias culturales, tan solo unos pocos países, entre los que destaca Estados Unidos, han recuperado gradualmente la confianza tras haber superado –tanto lectores como editoriales– las primeras fases de la transición digital en su mercado (Wischenbart 2015: 4). Incluso Alemania, cuyo mercado del libro es uno de los más significativos a nivel mundial, ha experimentado un descenso moderado en el volumen de ventas en los últimos años.

En cuanto a la concentración del capital editorial en España, si atendemos a las cifras, podemos hablar de cierto monopolio por parte de algunas editoriales españolas, que parecen controlar la producción. En 1984, cerca del 50% de las publicaciones españolas estaba controlado por el 3,5% de las editoriales, y en 1998, de los 425.000 millones de pesetas que facturaba el sector editorial, 115.000 millones pertenecían al Grupo Planeta (Becerra 2014: 8). La compañía especializada en el suministro de información comercial, financiera y de marketing Informa D&B, publicó recientemente el *ranking* de las empresas editoriales españolas a partir de su facturación en el año 2013.

La lista está conformada por 752 empresas con CNAE 5811 (Edición de libros), de las cuales cerca del 67% (un total de 503) están ubicadas en la Comunidad de Madrid y Cataluña. A la cabeza se encuentra la Editorial Planeta, seguida por Comercial Grupo Anaya, Santillana Educación, Wolters Kluwer España, Oxford University Press España, Editorial Planeta de Agostini, Penguin Random House Grupo Editorial, Círculo de Lectores, Grupo Anaya y Club Internacional del Libro Marketing Directo. En total, las ventas de estas 10 empresas alcanzaron en 2013 los 867,20 millones de euros, dando empleo a un total de 3.698 personas con un promedio de alrededor del 96% de empleos fijos (Observatorio de la Lectura y el Libro 2015):

Ranking Empresas Nacionales	Ranking Sector Editorial	Editorial	Ventas 2013 (millones €)	Ventas 2012 (millones €)	Empleados 2013	Provincia
980	1	Editorial Planeta	153,97	167,19	401	Barcelona
1.191	2	Comercial Grupo Anaya	127,06	150,42	371	Madrid
1.370	3	Santillana Educación	111,98	130,82	192	Madrid
1.865	4	Wolters Kluwer España	81,53	81,20	834	Madrid
2.054	5	Oxford University Press España	81,79	89,47	474	Madrid
2.090	6	Planeta de Agostini	73,78	73,23	49	Barcelona
2.351	7	Penguin Random House	65,95	80,45	305	Barcelona
2.393	8	Círculo de Lectores	64,23	76,14	438	Barcelona
2.847	9	Grupo Anaya	54,66	67,45	359	Madrid
3.001	10	Club Internacional del Libro Marketing Directo	52,25	50,49	275	Madrid
<b>Total</b>			<b>867,20</b>	<b>966,86</b>	<b>3.698</b>	

Dentro del mercado editorial, el teatro es hoy día el género menos vendido. Son muchos los esfuerzos editoriales de difusión que se suman a la historia del teatro publicado. Sin embargo, quizás sean en parte esa imaginación y ese sentido escénicos requeridos al lector para poder ejercer de lo que Sanchis Sinisterra llama «director virtual» lo que reduzca el número de aficionados a la literatura dramática. Afirma el dramaturgo que para leer teatro es necesario «percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione» (Sinisterra 2002: 237).

La aportación de la editorial Escelicer fue la más significativa: ya desde 1951, en la colección Teatro, reunió casi ochocientos títulos de autores españoles y extranjeros hasta la mitad de los años setenta, y en la década de los sesenta, en la colección *Teatro selecto*, publicó textos de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Alejandro Casona, Miguel Mihura, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville, José María Pemán, Carlos Llopis, Jardiel Poncela, García Lorca, Valle Inclán, Pedro Bloch, López Rubio, Alfonso Paso, Jaime Salom, Jacinto Grau, los hermanos Álvarez Quintero, Pérez Galdós, Aristófanes, Juan del Encina, Torres Naharro o Lucas Fernández. En 1957 se fundaba la revista *Primer Acto*, que cuenta ya con más de 337 números publicados; en cada uno de ellos se recoge el texto íntegro de una obra inédita y significativa, acompañada de los comentarios pertinentes sobre el autor, el texto y la puesta en escena. En 1962, la editorial Aymá estrenaba en Barcelona la colección *Voz e Imagen*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, con *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo. En 1968, la editorial Cuadernos para el Diálogo inauguraba la colección *Libros de teatro*, dirigida por Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, con la publicación de *El adefesio*, de Rafael Alberti. Durante una década vieron la luz editorial más de cincuenta obras de todos los tiempos y de autores tanto españoles como extranjeros, muchos de ellos desconocidos en general: Armand Gatti (*V de Vietnam*), Miguel Hernández (*El labrador de más aire*), Joan Brossa o Kateb Yacine. Tenían un prólogo de desigual extensión, al igual que lo tuvieron los *Cuadernos Prácticos*, de la editorial Fundamentos, que no gozaron de demasiada difusión ni fueron muy numerosos; una de sus series era de tema teatral y comenzó en 1972 con *Tres piezas cortas*, de Artaud.

En 1974, Ediciones MK estrenaba la colección *Escena* con *La señorita Julia*, de Strindberg, que, como sucedió en los años siguientes con *Arte Escénico* –de la editorial Preyson y la Sociedad de Autores–, *La Farsa* –de la editorial Vox en colaboración con el

Centro de Documentación Teatral–, *Nueva Escena* –de la Editorial Nuestra Cultura–, *Autoras españolas* –de la editorial Lucerna–, tuvo una vida efímera. Por su parte, la librería de teatro La Avispa estrenó colección en 1983 con *Sois como niños*, de Alberto Miralles, y *La estanquera de Vallecas*, de José Luis Alonso de Santos. En los años ochenta, la Biblioteca Antonio Machado de Teatro –con la colaboración de la Sociedad de Autores– se inaugura con *Revistas del corazón* (1986), de Juan José Alonso Millán, y en la editorial Lucerna nace la colección *Autoras españolas*. Por su parte, el Centro Español del Instituto Internacional del Teatro publicó *Autores Noveles* y en el Instituto de Cooperación Iberoamericana veían la luz periódicamente obras dramáticas. Asimismo, cabe destacar en este contexto la publicación de piezas dramáticas en las revistas teatrales *Teatro*, *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina*, *Escena*, *El Público* –ya desaparecidas– y *Estreno*, *Gestos*, *ADE Teatro* y *Acotaciones* –con actividad editorial a día de hoy–.

La colección de teatro español contemporáneo *Almar*, de carácter académico, tuvo un total de diez publicaciones, con introducción, notas y bibliografía. Comenzó su andadura en 1978 con *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo, y en 1987 llegaba a su fin con *El café de marfil* y *La plaza*, de Miguel Medina Vicario. Otros autores que vieron la luz en esta colección fueron Carlos Muñiz, Joaquín Calvo Sotelo, José María Rodríguez Méndez, Fernando Arrabal, José López Rubio, Jaime Salom, Víctor Ruiz Iriarte y Antonio Gala.

Cabe asimismo destacar las colecciones de textos teatrales más o menos relacionadas con la enseñanza, dirigidas a un público de estudiantes, como las colecciones *Temas de España*, de la editorial Taurus, *Selecciones Austral*, de Espasa Calpe, *Clásicos Castalia*, de *Austral Teatro*, *Crítica*, *Octaedro*, *Vicens Vives*, y *Letras Hispánicas* y *Letras Universales* de Cátedra. Con motivo de la escasez de aficionados a la lectura

dramática, pese a tener estas últimas tiradas mayores, cuentan en realidad con muy pocos títulos de obras dramáticas.

Mención aparte merecen las editoriales que se dedican al teatro de modo específico, como Ñaque, Hiru –dedicada sobre todo a publicar la obra de Alfonso Sastre–, Episkenion, La uña rota, ediciones Antígona, Fundamentos, Acto Primero, Teatro del astillero, editorial AAT, Esperpento Ediciones Teatrales o Artezblai, que ha publicado más de un centenar de libros en cinco colecciones diferentes y en *Textos teatrales* se ocupa de los de autores contemporáneos (De Paco nf). De la editorial Fundamentos es la colección *Espiral Teatro*, que ha ido acrecentando con el tiempo la actividad dedicada a la escena, tanto en libros de textos sueltos como en *Obras completas* (Manuel Martínez Mediero, Miguel Romero Esteo) o en los siete volúmenes de la útil y documentada *Historia y antología del teatro español de posguerra*, preparada por Gregorio Torres Nebrera y Víctor García Ruiz. Ediciones KRK tiene una treintena de títulos de teatro, en los que predominan los españoles actuales, y Ediciones Irreverentes les dedica varios títulos de su catálogo.

El Teatro Español y el CDN («Autores en el centro») disponen asimismo de un servicio de publicaciones por el que cuentan con sendas colecciones de textos de algunas de las obras de autores españoles y producciones más destacadas incluidas en sus programaciones. Por su parte, también varios centros de enseñanza superior –como la RESAD de Madrid, el Instituto del Teatro de Barcelona y las Universidades de Alcalá, UNED, Valencia y Murcia<sup>66</sup>– e instituciones oficiales –como INJUVE, Muestra de Teatro

---

<sup>66</sup> El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia publica dos colecciones: *Cuadernos de la Cátedra de Teatro* –desde 1978, hoy Editum Teatro–, que reúne estudios y textos dramáticos de autores españoles y extranjeros, y *Antología Teatral Española* –desde 1986–, consagrada a la publicación de textos dramáticos.



Español de Autores Contemporáneos, el Centro de las Artes Escénicas de Andalucía<sup>67</sup> o el Centro de Documentación Teatral<sup>68</sup>– publican obras de teatro.

Una interesante iniciativa de difusión de la lectura de textos teatrales es la promovida por el Centro UNESCO de la Comunidad de Madrid y su directora Juana Escabias, con el patrocinio de la Fundación Coca-Cola, en Hueriga y Fierro editores: la colección *El teatro puede*, dedicada a la propagación de obras de nombres de nuestra escena de distintas generaciones. Los dos primeros números, aparecidos en 2009, fueron *Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero (I Premio Talía de Teatro) y *La máquina de abrazar*, de José Sanchis Sinisterra; los de 2010: *Conozca usted el mundo*, de Luisa Cunillé, y *No sé cómo decirlo* y *Malditas sean Coronada y sus hijas*, de Francisco Nieva; en 2011: *La llegada de los bárbaros*, de José Luis Alonso de Santos, *Obsession Street*, de Diana de Paco, *En un lugar de la niebla*, de Antonio Álamo, y *Santa Perpetua*, de Laila Ripoll; en 2012: *Cúpula Fortuny*, de Jerónimo López Mozo, *Maniobras*, de Eduardo Galán, *Reparación*, de Carmen Resino y *Las migas del tiempo*, de Xabi Puerta.

Cabe también señalar la serie de textos de teatro actual Teatroautor, de la Fundación Autor. Destacamos también la labor de la Asociación de Directores de Escena por su serie *Literatura dramática* y *Literatura dramática hispanoamericana*, y la más reciente *Premios Lope de Vega*, con la que colabora el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

En último lugar, la Asociación de Autores de Teatro (AAT) cuenta con varias series, y en una de ellas ven la luz obras de autores nacidos o residentes en las correspondientes comunidades autónomas, y que participan en la edición. Desde 2005, la AAT colabora con Primer Acto y el Ayuntamiento de Madrid, en la colección *El teatro*

---

<sup>67</sup> El Centro de las Artes Escénicas de Andalucía publica la colección *Textos dramáticos*.

<sup>68</sup> Editor de los premios Calderón de la Barca.

*de papel, en la que se publican obras de teatro español contemporáneo* mediante convenio con la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

### **3.5. A modo de esquema**

Resumimos a continuación de forma esquemática los acontecimientos más significativos en la recepción de la dramática austriaca en nuestro país, desarrollados a lo largo del presente apartado:

1975-1980 (0 publicaciones y 0 estrenos):

- periodo de inestabilidad e incertidumbre;
- complicado periodo de transición.

Años ochenta (cuatro libros editados y 22 estrenos):

- superación del brete de la integración de las fuerzas opositoras al anterior régimen;
- el Partido Socialista Obrero Español es elegido democráticamente en 1982;
- se representan todas las ideologías por primera vez en la historia;
- periodo de prosperidad económica —a pesar de los vaivenes económicos— y de apertura a las corrientes internacionales —España entraba a la CEE en 1985 superando el aislamiento que padecía desde la Declaración de Postdam de agosto de 1945—;
- llegada a España de José Luis Gómez y gestión de Lluís Pasqual del CDN, clave para la apertura de fronteras culturales pues ambos dieron fe de una nueva estética que hasta entonces solo había accedido a nuestro país en el plano teórico;
- el CDN cobró un nuevo impulso con el triunfo del PSOE;
- los festivales internacionales abrieron las puertas a las tendencias europeas;

- aumento del número de espacios teatrales;
- campaña institucional «Vive el teatro» para aumentar el número de espectadores;
- creación del Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad de Madrid, con Emilio Gutiérrez Caba al frente;
- disminución del número de textos que representan a la sociedad española de los ochenta. Mayor recepción de obras nacionales e internacionales de poco nivel artístico y escaso espíritu crítico;
- la escena española también cuenta con compañías alternativas: algunos nuevos circuitos y programaciones subían a escena los conflictos políticos del momento: teatro de compromiso/espíritu crítico acorde con la naturaleza de la dramática austriaca.

Años noventa (cuatro libros editados y treinta y cuatro estrenos):

- crisis económica en torno a 1993, una de las más graves del país;
- celebración de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, que acarreó pérdidas de más de 210 millones de euros, una serie de recortes que afectaron de pleno a los presupuestos destinados al teatro y saturación de actuaciones, sobre todo en Sevilla y Madrid;
- descenso del número de espectadores, que irá aumentando hacia los últimos años del siglo XX;
- fundación del Teatro de La Abadía bajo la dirección de José Luis Gómez, a quien debemos la introducción de buena parte de autores extranjeros, entre ellos y sobre todo de lengua alemana;
- crisis de la comedia española convencional y mejor recepción de los dramaturgos extranjeros;

- afianzamiento de los musicales de importación.

2000-2015 (17 libros editados y 65 estrenos).

- Gran crisis desde comienzos de 2007, vinculada a las turbulencias financieras de 2008 y al estallido de la burbuja inmobiliaria, y que igualmente tuvo consecuencias en el ámbito de las artes;
- modificación de los productos de teatrales impuesta parcialmente por el público;
- generación de jóvenes dramaturgos emergente con un teatro comprometido y crítico que a menudo versa sobre la violencia y cuya principal aportación busca la confluencia de lo íntimo con lo político;
- doble tendencia en esta generación: teatro posdramático o de vanguardia dirigido a un público que reclama nuevas formas escénicas y mantenimiento del canon;
- Sergi Belbel fue nombrado Director del Teatro Nacional de Catalunya en 2005, cargo que ejerció hasta julio del 2013.

## **4. ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA RECEPCIÓN**

### **4.1. FUENTES DOCUMENTALES**

Para la realización de nuestro trabajo ha sido necesario el manejo de una ingente cantidad de información, teniendo en cuenta la dinámica vida teatral de España y las distintas vías para su documentación. Esta labor documental ha supuesto uno de los mayores inconvenientes en nuestro estudio, tanto por la dificultad de acceso a los distintos datos y materiales como por la evidente necesidad de selección de los mismos. En el presente capítulo presentaremos las fuentes de las que hemos bebido para la elaboración y el análisis de nuestro corpus documental, consistente principalmente en dos bloques:

- 1) Estrenos de obras teatrales austriacas en España
- 2) Publicaciones de obras teatrales austriacas en España

Dada la íntima relación existente entre Austria, Alemania y, en menor medida, Suiza, presentaremos asimismo la relación de las piezas dramáticas alemanas y suizas representadas en España. Los datos obtenidos de esta comparativa arrojarán luz sobre nuestra tesis y nos permitirán hablar igualmente de una mayor apertura de las naciones vecinas de Austria.

#### **4.1.1. Fuentes para la documentación del teatro austriaco editado en España**

##### **4.1.1.1. Biblioteca Nacional de España**

Sitio web: [www.bne.es](http://www.bne.es)

La Biblioteca Nacional de España, encargada de conservar y difundir el patrimonio documental español, es la institución bibliotecaria de mayor prestigio en España. Su catálogo registra todas las obras publicadas en España desde hace décadas, por lo que sus fondos son de una gran riqueza y suponen el punto de partida de todo investigador de las letras en lengua española, incluyendo las traducciones a esta lengua. Sin embargo, presenta algunas lagunas con respecto a las obras anteriores al siglo XX y a aquellas que se publicaron aproximadamente entre 1936-1960. Otros inconvenientes del catálogo de la BNE son el hecho de que no incluya los títulos originales de las obras traducidas y la falta de agilidad en la actualización, motivo este último por el que hemos combinado la consulta en este centro con la búsqueda en las fuentes que indicamos a continuación.

#### 4.1.1.2. Publicaciones españolas

En *Dobletes de traducción y traductología*, tesis doctoral de Carmen Cuéllar, profesora de la Universidad de Valladolid, se recogen las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana desde 1945 hasta 1990. La información se presenta atendiendo a criterios geográficos y de género, lo que nos ha hecho posible registrar con facilidad los títulos de las obras teatrales de Alemania, Austria y Suiza en España y comparar la traductografía procedente de estos tres países. Asimismo, las fuentes consultadas por la profesora Cuéllar para elaborar su corpus bibliográfico son las siguientes: 1) las publicaciones del Instituto Nacional del Libro Español, 2) la Biblioteca Nacional de Madrid, 3) la recopilación bibliográfica de Richard Mönnig *Übersetzungen aus der deutschen Sprache. Spanisch 1948-1963*, 4) el repertorio bibliográfico de Richard Mönnig desde 1945 hasta 1978 *Bibliographie deutschsprachiger und deutschlandkundlicher Literatur in spanischer Übersetzung seit 1945*, 5) la recopilación bibliográfica *Bibliographie der Übersetzungen deutschsprachiger Werke* (1954-1989), 6) el *Index Translationum*, 7) otras fuentes: *Deutsche Nationalbibliographie*, libros traducidos examinados en el Instituto Alemán (*Goethe-Institut* de Madrid), las versiones al castellano consultadas en la librería *Casa del Libro* de Madrid y el artículo de Antonio Fernández de Gorostiza «Max Frisch en España» (1995).

La obra de la profesora Cuéllar ha sido, pues, la fuente principal que hemos consultado para registrar las publicaciones de la producción dramática de Austria, Alemania y Suiza en España en el lapso de tiempo comprendido entre 1975 y 1990.

#### **4.1.1.3. Catálogo del ISBN**

Sitio web: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn/base-de-datos-de-libros.html>

Desde que en 1972 se estableciera la obligatoriedad de asignar un código numérico de identificación (ISBN) para los libros y folletos editados en España, y hasta 2010, la gestión de la Agencia Española del ISBN fue una competencia de la Administración Central. A partir de entonces, fue asumida por la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE), aunque el Ministerio mantuvo su titularidad hasta principios de 2015. Su base de datos registra las referencias bibliográficas de los libros editados en España desde 1972, tanto disponibles como agotados, editados en distintas lenguas y diferentes soportes. Los datos son proporcionados por el propio editor al tramitar y remitir a la Agencia el impreso de solicitud del ISBN, por lo que se trata de una base de datos muy exhaustiva.

#### **4.1.1.4. *Index Translationum***

El primer periodo de compilación bibliográfica del *Index Translationum* comprende los años entre 1932 y 1938. Unos años después de que finalizara la Segunda Gran Guerra, en 1948, volvería a publicarse anualmente –exceptuando el primer volumen, que comprende los años 1948 y 1949– hasta 1986. La base de datos del *Index Translationum* ha sido asimismo consultada para la elaboración de nuestro corpus en combinación con el catálogo de la Biblioteca Nacional de España y la base de datos del ISBN.

## **4.1.2. Fuentes para la documentación del teatro austriaco representado en España**

### **4.1.2.1. Centros de Documentación**

#### **a) Centro de Documentación Teatral**

Sitio web: <http://documentacionteatral.mcu.es>

En España, ni la creación de las Escuelas de arte Dramático, ni la fundación de teatros han ido acompañadas de una tarea de investigación paralela, por lo que la documentación teatral en nuestro país no tiene una larga historia tras de sí. Hubo que esperar a finales del siglo XX, en concreto hasta 1971, para que en España se creara mediante Real Decreto 565/1985 de 24 de abril el Centro de Documentación Teatral (CDT), unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, dependiente asimismo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su cometido es la difusión del teatro español y su historia, atendiendo a sus diferentes formas y modalidades y a los diversos sectores que se dan cita en él. Para ello dispone de una gran base de datos que recoge todo tipo de material –fotos, videos, audios, recortes de prensa, artículos de revistas, programas de mano, carteles, dossiers de compañías, manuscritos, caricaturas...– acerca de las distintas representaciones teatrales que han tenido lugar en nuestro país. Ofrece un servicio de préstamo y de Atención al Usuario, así como Servicio de grabaciones y donaciones. En sus comienzos, heredó los fondos fotográficos, fonográficos e impresos de los llamados Teatros Nacionales y Festivales de España, así como un amplio fondo bibliotecario, que se ha ido alimentando mediante adquisiciones y donaciones de muy diversa índole. Fue editora durante diez años (1983-1992) de la revista teatral más importante en nuestro país de aquella época, *El público*. Asimismo ha publicado en los últimos años los célebres *Cuadernos teatrales*, las *obras teatrales* y la *Guía Teatral de España*, el *Anuario Teatral*, que comienza a ser editado a partir de 1985, y la *Revista Digital de Escena*.



Actualmente, el Centro gestiona unos fondos de 200.000 fotografías, 5.000 grabaciones en DVD, 500.000 notas de prensa clasificadas, 18.000 libros..., al mismo tiempo que desarrolla nuevos proyectos para promocionar, proteger y difundir las artes escénicas. Por lo que respecta a la lista de autores que obra en el Centro de Documentación Teatral de Madrid, a pesar de sus deficiencias –referidas sobre todo a errores de transcripción y transliteración–, resulta indudablemente un punto de partida de cualquier investigación. Registra diariamente la actividad teatral a través de la prensa desde que acabara nuestra Guerra Civil, si bien los datos de dicha base solo son exhaustivos desde el año 1985 hasta la actualidad; de 1958 a 1985 se recogen tanto las fichas artísticas de los estrenos de los Teatros Nacionales como las de los espectáculos que fueron incluidos en la obra de Francisco Álvaro *El espectador y la crítica* –eventualmente pueden aparecer de forma no exhaustiva estrenos no incluidos en esta obra, llevados a cabo en teatros privados–. Finalmente, desde 1939 hasta 1958 se incluyen fundamentalmente las fichas artísticas de todos los espectáculos estrenados en los Teatros Nacionales y, esporádicamente, de algunos estrenos realizados en teatros privados. Las fuentes de las que el CDT extrae la información son principalmente la prensa, programas de mano de espectáculos, programas de festivales y dossiers, además de la citada obra de Francisco Álvaro<sup>69</sup>.

#### **b) Centre de Documentació y Museu de les Arts Escèniques**

Sitio web: <http://www.cdmae.cat/>

Dependiente del Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, guarda todo tipo de material relacionado con las artes escénicas, poniendo especial atención a la escena catalana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Su fondo bibliográfico

---

<sup>69</sup> Información concedida por el Centro de Documentación Teatral.

comprende unos 130.000 títulos y unos 5.500 manuscritos, además de otros documentos como autógrafos, espítoles, contratos, etc. Contiene 138 colecciones vigentes entre sus publicaciones periódicas y más de 700 títulos de los siglos XIX y XX. Asimismo guarda copias mecanografiadas de obras de autores actuales, tanto textos dramáticos como estudios. Entre sus productos documentales más importantes para nuestro trabajo se encuentran el catálogo bibliográfico y audiovisual<sup>70</sup>, la hemeroteca digital y la base de datos de imágenes *Escena Digital*<sup>71</sup>.

### **c) Centro de Documentación de Teatres de la Generalitat**

Sitio web: <http://teatres.gva.es/documentacion/el-centro>

E-mail: [teatres@gva.es](mailto:teatres@gva.es)

Centro fundado en 1990 y vinculado a la entidad Teatres de la Generalitat, dependiente asimismo de la Conselleria de Cultura. Dispone de una biblioteca especializada en teoría, técnica, historia del teatro y unos 5.000 volúmenes catalogados entre su literatura dramática (Muñoz 2011:46). Entre los 35.000 registros de su catálogo se incluyen monografías, revistas, fotografías, programas de mano, carteles y documentación audiovisual.

#### **4.1.2.2. Archivos de teatros**

##### **a) Archivo del Teatro de la Abadía:**

Sitio web: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/>

---

<sup>70</sup> Disponible en la web: <http://gw22-vtls.diba.cat/itb/catalan/vtls-basic.html>

<sup>71</sup> Disponible en la página: <http://escenadigital.institutdelteatre.cat/>, con 5.589 imágenes de carteles, 8.643 de escenografía, 7.724 de figurinismo, 707 de indumentaria, 639 de obras artísticas (pinturas, dibujos...), 391 de títeres y 55 de telones, que pueden verse en línea con las correspondientes descripciones realizadas por los documentalistas del Institut del Teatre. Está previsto incluir en un futuro parte del archivo fotográfico, así como una selección de las colecciones de manuscritos e impresos (Muñoz 2011:42).

Formulario de contacto: <http://www.teatroabadia.com/es/contactar/>

El teatro de La Abadía dispone de una base de datos digital donde registra todos los montajes que han pasado por dicha casa.

b) Dado que muchos teatros españoles no ponen a disposición del usuario sus archivos, o bien no disponen de base de datos alguna, otro de los pasos dados para compilar la información relativa a los estrenos de obras de teatro austriacas en España ha sido escribir directamente a los teatros que figuran en el anexo 2. Pese a haber recibido información útil en algunos casos, no obtuvimos respuesta a la gran mayoría de los correos electrónicos que enviamos.

#### **4.1.3. Fuentes para la documentación del teatro austriaco filmado en España**

Para documentarnos acerca de las filmaciones que del teatro austriaco se han hecho en España, consultamos los últimos 155 programas de «Estudio 1», espacio dramático en la televisión por antonomasia, por tratarse de los únicos disponibles en la página web del programa (<http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/>), entre los que no se registró ningún resultado. Nos pusimos en contacto con el programa a través del formulario de consulta y, posteriormente, siguiendo las indicaciones que recibimos, a través del correo electrónico que nos facilitaron en la respuesta ([difusion.documenta.tve@rtve.es](mailto:difusion.documenta.tve@rtve.es)). No obstante, no recibimos contestación.

## **4.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DEL TEATRO AUSTRIACO EN ESPAÑA**

### **4.2.1. Breve panorámica del teatro de lengua alemana en los escenarios españoles**

La prolija actividad llevada a cabo en el campo de la filología alemana desde que esta se implantara oficialmente en las universidades de Salamanca y Madrid revela un

innegable interés por la literatura de Alemania, Austria y Suiza en nuestro país. A lo largo de estos años se ha profundizado en el estudio de sus autores, movimientos y obras literarios, que han ido llegando a España gracias, en parte, a los esfuerzos de nuestros traductores. En este contexto de recepción editorial, tras superar la desértica travesía de los años siguientes a la guerra civil y a la segunda guerra mundial, la actividad traductora parece haber ido cogiendo fuerza desde 1960<sup>72</sup>.

El teatro supone un caso peculiar en este marco, pues, tal como apuntábamos en apartados anteriores, desde siempre ha tenido un papel secundario en el sector editorial. No obstante, el protagonismo y la gran repercusión de algunos dramaturgos de lengua alemana se hacen eco también en las editoriales de nuestro país. Pongamos por caso a Brecht o Piscator, grandes revolucionarios por excelencia de la escena teatral mundial, de cuyos «teatro épico» y «político» –respectivamente– beberían en momentos posteriores y todavía a día de hoy dramaturgos de todo el mundo.

Sin embargo, el horizonte cultural –en nuestro caso literario y, sobre todo, teatral– de una determinada sociedad puede ser ampliado a través de vías alternativas más allá del mercado editorial. En el caso del teatro, género –en general y frente a la narrativa e incluso la lírica– con un público lector muy escaso, su entrada a un contexto cultural ajeno también se produce a través del escenario, siendo su repercusión en muchas ocasiones mayor de esta manera. La obra de algunos dramaturgos, como la del alemán Bertolt Brecht o del austriaco Thomas Bernhard, tiene una presencia similar en los escenarios y las editoriales españolas. En algunas ocasiones, como veremos más adelante, las tablas son la única puerta de acceso de un autor o una obra; en otras, como en el caso del

---

<sup>72</sup> Durante los años 50 se tradujo al español el 9% del total de la literatura en lengua alemana traducida en nuestro país entre 1946 y 1990; en los años 60, el 23%; y en la década de los setenta, el 22%. El despegue definitivo se daría durante los años ochenta, década en que se traduce el 45% de la literatura en lengua alemana traducida al castellano en España entre 1946 y 1990 (Cuéllar 2000: 46).

austriaco Arthur Schnitzler, los dramaturgos parecen tener más presencia sobre las tablas que en las editoriales, por lo que la atención a las carteleras y programaciones teatrales debería ser obligatoria para los estudios de recepción con el fin de ofrecer una visión más completa del panorama teatral de un determinado país. En aras de dicha exhaustividad, en nuestro trabajo atendemos igualmente a dramaturgos de segunda y tercera fila, cuyas representaciones, como hemos dicho, constituyen en muchos casos su única vía de entrada a nuestro país.

Con el fin de ofrecer una visión clara de los datos que arroje la máxima luz sobre el panorama escénico español en la especialidad que nos ocupa, presentaremos la información de nuestro corpus desde las perspectivas cronológica y geográfica mediante distintas gráficas. En primer lugar se presentarán los distintos periodos de recepción desde 1939 hasta nuestros días con el fin de contemplar la evolución poniendo especial atención en los momentos de mayor y menor acogida; la clasificación geográfica será realizada con respecto al autor original. En este primer momento nos interesan los porcentajes de recepción del teatro suizo, austriaco y alemán; en el capítulo siguiente nos centraremos en el país y el periodo objetos de estudio.

El carácter interdisciplinario de la traducción queda reflejado en este capítulo, que permite su consulta a dos tipos de lector distintos: de un lado, al traductor y filólogo; de otro, al hombre de teatro cuya vinculación con este arte sea el estudio del mismo.

La información de la que partimos para la elaboración del presente apartado ha sido extraída del Centro de Documentación Teatral de Madrid del INAEM (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte), donde a diario se registra la actividad teatral a través de la prensa desde que acabara nuestra Guerra Civil. Los datos de dicha base solo son exhaustivos desde el año 1985 hasta la actualidad; de 1958 a 1985 se recogen tanto las fichas artísticas de los estrenos de los Teatros Nacionales como las de los espectáculos

que fueron incluidos en la obra de Francisco Álvaro *El espectador y la crítica* –eventualmente pueden aparecer de forma no exhaustiva estrenos no incluidos en esta obra, llevados a cabo en teatros privados–. Finalmente, desde 1939 hasta 1958 se incluyen fundamentalmente las fichas artísticas de todos los espectáculos estrenados en los Teatros Nacionales y, esporádicamente, de algunos estrenos realizados en teatros privados. Las fuentes de las que el CDT extrae la información son principalmente la prensa, programas de mano de espectáculos, programas de festivales y dossiers, además de la citada obra de Francisco Álvaro<sup>73</sup>.

La base de datos del CDT recoge un total de 39.947 registros<sup>74</sup> de estrenos teatrales representados en los escenarios españoles desde el comienzo de la guerra civil española hasta nuestros días (2015), si bien en únicamente 18.020 se registra la nacionalidad del autor de origen. De esta última cifra, 1.438 estrenos corresponden a autores franceses; 1.239 a dramaturgos italianos; 1.183 estrenos, a autores del Reino Unido; 692, a americanos; 574 registros, a dramaturgos alemanes; 236, a austriacos y 69, a suizos –total: 879 estrenos de autores en lengua alemana–). Esto supondría que de esos 1438 estrenos, el 7,98% correspondería a obras francesas, el 6,87% a italianas, el 6,56% a inglesas, el 3,84% a americanas, el 3,18% a alemanas, 1,30% a austriacas y el 0,38% a suizas

En el periodo que nos ocupa, desde 1975 hasta 2015, hay un total de 36.510 estrenos registrados, si bien tan solo en 16689 se especifica la nacionalidad del autor de la obra. De esa cifra, 1.236 son de origen francés (3,38%), 1.138 corresponden a autores italianos (3,11%); 1053, a dramaturgos ingleses (2,88%); 597, a americanos (1,63%); 545, a alemanes (1,49%); 223, a austriacos (0,61%) y 56 a suizos (0,15%). Importante

---

<sup>73</sup> Información obtenida del Centro de Documentación Teatral. Fecha de consulta: 21-12-2016.

<sup>74</sup> Correspondientes a los estrenos de producciones españolas y extranjeras representadas en las cuatro lenguas oficiales de nuestro país por compañías profesionales y semiprofesionales.

resulta destacar la elevada proporción que correspondería, dentro de estos porcentajes, a los espectáculos de obras de la literatura en lengua alemana representados en catalán. Ha sido y es esta lengua un importante vehículo de recepción del teatro en alemán en España.

Indicamos a continuación de forma detallada la relación del número de estrenos por países desde 1975 a 2015:

<u>País</u>	Nº de estrenos
España	11326
Francia	1438
Italia	1239
Reino Unido	1183
Estados Unidos	692
Alemania	574
Argentina	355
Rusia	275
Austria	236
Grecia	226
Irlanda	136
Chile	135
Suecia	109
Polonia	93
República Checa	76
Suiza	69
Noruega	61
México	52
Bélgica	51



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

Brasil	50
Cuba	50
Uruguay	48
Colombia	45
Portugal	43
Dinamarca	42
Venezuela	38
Japón	26
Perú	25
Hungría	22
Canadá	19
Holanda	16
Rumanía	11
Marruecos	10
Costa Rica	7
Australia	6
Israel	6
Yugoslavia	6
China	5
Ecuador	5
Bolivia	5
India	4
Bosnia y Herzegovina	3
Bulgaria	3
Croacia	3



Universitat d'Alacant  
 Universidad de Alicante



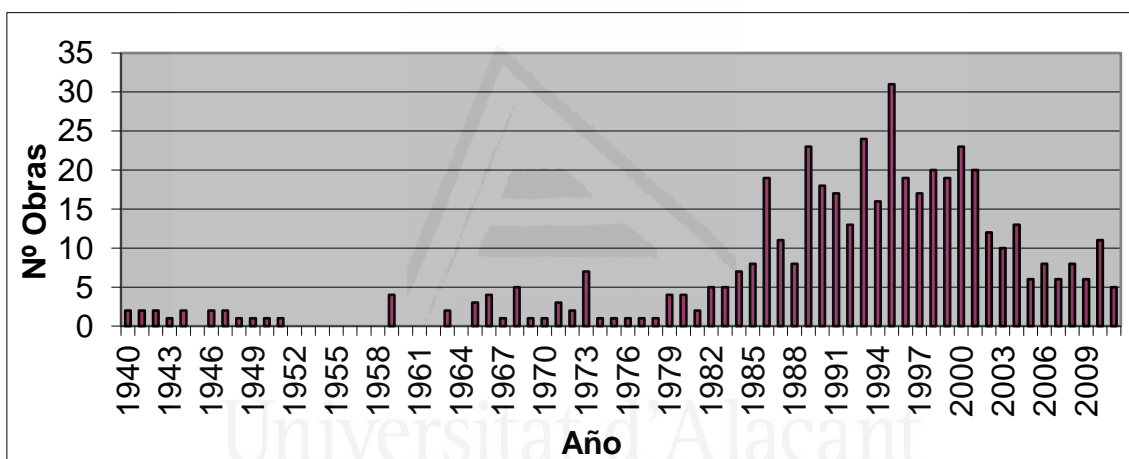
Egipto	3
Sudáfrica	3
Vietnam	3
Paraguay	2
Senegal	2
Afganistán	1
Argelia	1
Corea	1
El Salvador	1
Eslovaquia	1
Eslovenia	1
Finlandia	1
Guatemala	1
Irán	1
Iraq	1
Kenia	1
Libano	1
Lituania	1
Mali	1
Mozambique	1
Puerto Rico EEUU	1
Serbia	1
Turquía	1



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

Cabe destacar que la base del CDT presenta una serie de lagunas referidas a los montajes entre 1939 y 1985, que, unidas a la ausencia de nacionalidad de los autores de origen en muchos de los registros, dan a estos datos porcentajes un carácter aproximativo, aunque no invalidante para proceder a una valoración general del contexto escénico español. No obstante, recordamos que nuestro corpus de trabajo se alimenta de otras fuentes (ver apartado 4.1), lo que permite acercarnos mucho más a la realidad receptiva.

La siguiente gráfica permite visualizar de forma diacrónica la evolución del proceso de recepción del total de estrenos de obras de la literatura alemana, austriaca y suiza en castellano hasta 2009 (registrados en el CDT):



Evolución de las escenificaciones de obras de la literatura en lengua alemana en España  
 –gráfica elaborada a partir datos extraídos del CDT–

Desde 1931, año en que registramos en España la primera obra alemana a través de la prensa –la comedia *Un día de octubre*, de Georg Kaiser, bajo la dirección de Margarita Xirgu y a partir de la traducción de Ángel Custodio y Luis Fernández Rico<sup>75</sup>–, hasta la década de los ochenta, los momentos de recepción parecen ser más bien esporádicos. Durante la década de los 60 y los 70 hemos registrado una presencia constante, aunque más bien escasa. Sin embargo, a partir de los años 80 comienza una

<sup>75</sup> Se trata de «Autocrítica. Un día de octubre», artículo que los traductores de *Día de octubre* publicaron en el diario ABC del 6-5-1931 a propósito de su puesta en escena.

mayor tendencia al teatro alemán dentro y fuera de los escenarios; desde comienzos del siglo XXI hasta nuestros días, si bien con menor frecuencia, la inclinación por el teatro alemán continúa.

El autor más representado sobre las tablas desde 1939 a la actualidad, es, sin lugar a dudas, el alemán Bertolt Brecht, cuyo teatro épico sigue trascendiendo y se deja sentir constantemente en nuestros teatros. La inclinación por el gran reformador del siglo XX es evidente. Pese al retraso con que llegó con respecto a otros países que captaron con rapidez la esencia renovadora del dramaturgo (Pestaña 1998), Bertolt Brecht ha sido el autor en lengua alemana que más presencia ha tenido en nuestro país, tanto en las editoriales como en las tablas españolas, y ha contribuido a la conformación de nuestro teatro. La abundante bibliografía que, frente a otros dramaturgos, ha motivado Brecht en España<sup>76</sup>, así como los 209 estrenos registrados en el catálogo del CDT desde 1936 hasta nuestros días –frente a los 256 estrenos del gran dramaturgo francés Molière, los 51 de Albert Camus, los 152 de Ionesco, los 131 de Samuel Beckett, los 46 de Arthur Miller, los 207 de Chéjov, los 73 de Ibsen, los 96 de Strindberg, los 223 de Dario Fo o los 85 de Pirandello– son muestra del interés por el autor. A propósito del Encuentro Internacional celebrado en Sevilla en 1998 con motivo del centenario del autor, se elaboró un inventario con las representaciones de las obras del dramaturgo de Augsburgo. La primera intervención de Brecht se registró en 1954, con *Condena de Lúculo*, a cargo del TEU de la Facultad de Filosofía de Madrid (Sáenz 2006: 31)<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Destacamos las siguientes obras (algunas de ellas traducciones al castellano): Desuché, Jacques. (1968) *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-tau; Hormigón, J. A. (1975) *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: Alberto Corazón; Walter, Benjamin. (1987) *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus; Sánchez, J. A. (1992) *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.

<sup>77</sup> Frente a este dato, en la edición del 6-2-1998 del diario ABC figura como primer "montaje" de Brecht la lectura dramatizada de *La excepción y la regla* que tuvo lugar en 1958 en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona.

En el caso de Brecht, en el estudio de su recepción sería pertinente incluir un apartado que abordara su presencia en la radio y en revistas especializadas. Aunque sus apariciones en la radio fueron en realidad solo once, estas dan buena cuenta de la envergadura del dramaturgo en nuestro país. Radio Nacional de España guarda en sus archivos nueve fichas de nueve textos teatrales radiados; la SER, una grabación en catalán y alguna en castellano (RCE), todas ellas con fecha entre el sesenta y cinco y el setenta y cinco (Barea 1998).

Al gran revolucionario del teatro europeo le siguen, por orden de mayor a menor número de estrenos de sus obras en nuestro país, el alemán Heiner Müller, los hermanos Grimm, el alemán Georg Büchner, el suizo Friedrich Dürrenmatt, el austriaco Thomas Bernhard, el alemán Karl Valentin, los austriacos Arthur Schnitzler y Hugo von Hofmannsthal, los alemanes Johann Wolfgang von Goethe, Rainer Werner Fassbinder y Michael Ende, el austriaco Peter Handke, los alemanes Heinrich von Kleist, Friedrich Schiller y Peter Weiss y el suizo Max Frisch.

Con un número de registros notablemente inferior, el gran discípulo de Brecht, Heiner Müller, ocupa el segundo lugar entre los autores de lengua alemana más representados en España. No lejos de Müller –quien llega primero a nuestros teatros y pasa a continuación a nuestras editoriales–, estarían los hermanos Grimm –con las escenificaciones de sus cuentos–, a quienes seguiría Georg Büchner –sobre todo por la representación de su *Woyzeck*– y Friedrich Dürrenmatt –especialmente por *La visita de la vieja dama*–. A continuación representamos de forma gráfica los 17 autores de lengua alemana más representados en lengua española en España. Obsérvese que no consta exclusivamente de dramaturgos, pues ni los hermanos Grimm ni E.T.A. Hoffmann escribieron teatro, pero posteriormente se adaptaron y escenificaron algunas de sus obras mediante traducción intersemiótica. Esta circunstancia resulta, sin duda, interesantísima,

pues supone una mayor intervención por parte de la cultura receptora y de los agentes involucrados en la escenificación.

Tal como comentábamos, la lista de autores que obra en el Centro de Documentación Teatral situado en Madrid, a pesar de sus deficiencias –referidas también a errores de transcripción y transliteración–, resulta un punto de partida de cualquier investigación. Expurgando de la documentación los errores, las repeticiones y los nombres de compositores de ópera que figuran, obviamente, como autores de obras representadas, en esta base de datos sorprende la cantidad de nombres y obras de lengua alemana frente a los de otras lenguas predominantes –el francés, el italiano y el inglés, sobre todo– en el contexto cultural nacional. Así, por ejemplo, mientras que, de Voltaire, autor que evidentemente pertenece al canon universal español, se registran ocho títulos entre 1939 y 2015, del escritor austriaco Arthur Schnitzler, autor consagrado, pero de menor alcance en el público general de nuestro país, figuran 25. Es este un dato que nos confirma precisamente la oportunidad de la tarea que aquí hemos emprendido y que se orienta a recuperar para la historia de la recepción a través de la traducción y, consiguientemente, para la historiografía de la traducción traductores, obras, dramaturgos y/o corrientes que han podido pasar desapercibidos a los analistas del panorama historiográfico en España.

En concreto, en esa lista aparecen, aparte de los numerosísimos libretistas de ópera alemanes, una variopinta colección de autores tales como Franz Werfel, Peter Handke, Peter Turrini, Karl Valentin, Hans Weigel, Billy Wilder, Ludwig Tieck, traductor del Quijote romántico, Süßkind y un larguísimo etcétera. En total, dos centenares de autores de lengua alemana cuya presencia en nuestro ámbito cultural no siempre se ha tenido en cuenta. Todo esto, dejando aparte la omnipresencia de Bertolt Brecht, con un total de 209 obras representadas, muy equidistante en todo caso de las más de 600 de Shakespeare y

de las 21 de Goethe, el clásico alemán más presente en los teatros alemanes. Obsérvese de nuevo que no se incluyen únicamente dramaturgos. Wilder y Fassbinder figuran en el listado, esencialmente, por la influencia de su cine –su presencia en la lista se debe a escenificaciones de sus guiones cinematográficos–. Por su parte, aunque Tieck cultivó también el género dramático<sup>78</sup>, pasó al canon del romanticismo por su obra narrativa.

Huelga decir que en la base de datos del Centro de Documentación Teatral las posibilidades de búsqueda son la del autor, la obra o la cronología, en ningún caso la del traductor. Un dato este que nos plantea de entrada una cuestión fundamental: tras la retirada de las obras del cartel, ¿queda constancia documental directa 1) no solo del autor, sino también del traductor y 2) de las modulaciones de recepción peculiar, es decir, los cambios de «interpretación» de la obra por parte del director, que el acto efímero de la escenografía representa? El anonimato en el que se encuentra el traductor debido al carácter efímero de las obras teatrales destinadas a la representación es más que evidente y podría derivar en una posible cobertura de plagios.

Este recorrido por la escena española constata la envergadura del teatro en lengua alemana en nuestro país, en cuya recepción se produjo un pico en los años 90, y un mantenimiento a menor escala, pero que parece ir en aumento, desde el año 2000. La ampliación de este recorrido y su extensión a otras lenguas constituye un capítulo obligado de todo estudio de recepción teatral.

---

<sup>78</sup> *Fortunat* (1816); *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800) (Vida y muerte de Santa Genoveva); *Kaiser Octavianus* (1804) (El emperador Octaviano); *Der gestiefelte Kater* (1797) (El gato con botas); *Die verkehrte Welt* (1798) (El mundo al revés); *Prinz Zerbino* (1799) (El príncipe Zerbino).

#### 4.2.2. Teatro austriaco en las editoriales españolas

En el presente apartado presentaremos un informe detallado de todas las obras de teatro austriacas que han sido publicadas en España entre 1975 y 2015 para dar cuenta de la presencia de la dramática austriaca en nuestras editoriales. En capítulos posteriores, dichos datos serán comparados y analizados con el fin de atender a los objetivos propuestos al comienzo de nuestro trabajo.

Los datos que se aportan en el presente apartado han sido recuperados mediante la búsqueda manual de cada uno de los autores austriacos de forma individual en los catálogos del ISBN, de la Biblioteca Nacional y del Index Translationum (ver apartado 4.1 Fuentes documentales). Dichos datos revelan que, en el lapso de tiempo que nos ocupa (1975-2015) fueron publicadas un total de 43 obras teatrales de origen austriaco en un total de 28 publicaciones, una cifra nada desdeñable si tenemos en cuenta el lugar que el teatro ocupa en nuestras editoriales y el reducido número de dramaturgos austriacos en relación al número de alemanes o españoles.

##### 4.2.2.1. Por orden cronológico

Exponemos a continuación la relación de autores, traductores, obras, año y lugar de publicación:

Año publicación	Título traducción (Título original)	Autor	Traductor	Editorial
¿?	<i>Jeremías</i> ( <i>Jeremias</i> )	Zweig, Stefan	¿?	Espasa (Barcelona)

1982	<i>Gaspar [Gaspar; El pupilo quiere ser tutor; Insultos al público]</i> <i>(Kaspar) [Kaspar; Das Mündel will Vormund sein; Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke]</i>	Handke, Peter	Gómez, José Luis; Hernández, Emilio	Alianza (Madrid)
1982	<i>El pupilo quiere ser tutor [Gaspar; El pupilo quiere ser tutor; Insultos al público]</i> <i>(Das Mündel will Vormund sein) [Kaspar; Das Mündel will Vormund sein; Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke]</i>	Handke, Peter	Gómez, José Luis; Hernández, Emilio	Alianza (Madrid)
1982	<i>Insultos al público [Gaspar; El pupilo quiere ser tutor; Insultos al público]</i> <i>(Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke) [Kaspar; Das Mündel will Vormund sein; Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke]</i>	Handke, Peter	Gómez, José Luis Hernández, Emilio	Alianza (Madrid)
1983	<i>Minetti (Minetti)</i>	Bernhard, Thomas	Oller Mariño, V. L.	Oller Mariño, V. L. (Madrid)



1986	<i>Por los pueblos</i> ( <i>Über die Dörfer.</i> <i>Dramatisches Gedicht</i> )	Handke, Peter	Barjau, Eustaquí	Alianza (Madrid)
1987	<i>El ignorante y el demente</i> [ <i>La partida de caza; La fuerza de la costumbre</i> ] ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> ) [ <i>Die Jagdgesellschaft; Die Macht der Gewohnheit</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Alfaguara (Madrid)
1987	<i>La partida de caza</i> [ <i>El ignorante y el demente; La fuerza de la costumbre</i> ] ( <i>Die Jagdgesellschaft</i> ) [ <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige; Die Macht der Gewohnheit</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Alfaguara (Madrid)
1987	<i>La fuerza de la costumbre</i> [ <i>La partida de caza; El ignorante y el demente</i> ] ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> ) [ <i>Die Jagdgesellschaft; Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Alfaguara (Madrid)
1991	<i>Immanuel Kant: El viaje de Kant a América o Papagayo en la mar</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Instituto Nacional de las Artes Escénicas

	<i>(Immanuel Kant)</i>			y de la Música (Madrid)
1996	<i>La ronda (Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Vega Cernuda, Miguel Ángel	Cátedra (Madrid)
1998	<i>Heldenplatz (Plaza de los héros)</i> <i>(Heldenplatz)</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
1999	<i>Las presidentas</i> <i>(Die Präsidentinnen)</i>	Schwab, Werner	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2000	<i>Ante la jubilación [Ante la jubilación; Minetti; Ritter, Dene, Voss] (Vor dem Rubestand) [Vor dem Rubestand; Minetti; Ritter, Dene, Voss]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2000	<i>Minneti [Ante la jubilación; Minetti; Ritter, Dene, Voss] (Minetti) [Vor dem Rubestand; Minetti; Ritter, Dene, Voss]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2000	<i>Ritter, Den, Voss [Ante la jubilación; Minetti; Rittes, Dene, Voss] (Ritter, Dene,</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)

	<i>Voss) [Vor dem Rubestand; Minetti; Ritter, Dene, Voss]</i>			
2000	<i>Sí (Ja)</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Anagrama (Barcelona)
2001	<i>El reformador del mundo [El reformador del mundo; Simplemente complicado; Las apariencias engañan] (Die Weltverbesserer) [Die Weltverbesserer; Einfach kompliziert; Der Schein trügt]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2001	<i>Simplemente complicado [El reformador del mundo; Simplemente complicado; Las apariencias engañan] (Einfach kompliziert) [Die Weltverbesserer; Einfach kompliziert; Der Schein trügt]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2001	<i>Las apariencias engañan [El reformador del mundo; Simplemente complicado; Las apariencias engañan] (Der Schein trügt) [Die Weltverbesserer; Einfach kompliziert; Der Schein trügt]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)

2001	<i>Una fiesta para Boris</i> [ <i>Una fiesta para Boris; En la meta, El teatrero</i> ] <i>(Ein Fest für Boris)</i> [ <i>Ein Fest für Boris; Am Ziel; Der Theatermacher</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2001	<i>En la meta</i> [ <i>Una fiesta para Boris; En la meta, El teatrero</i> ] <i>(Am Ziel)</i> [ <i>Ein Fest für Boris; Am Ziel; Der Theatermacher</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2001	<i>El teatrero</i> [ <i>Una fiesta para Boris; En la meta, El teatrero</i> ] <i>(Der Theatermacher)</i> [ <i>Ein Fest für Boris; Am Ziel; Der Theatermacher</i> ]	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2003	<i>El difícil</i> [ <i>El difícil; Cada cual; La torre</i> ] <i>(Der Schwierige)</i> [ <i>Der Schwierige; Jedermann; Der Turm</i> ]	Hofmannsthal, Hugo von	Bravo de la Varga, Roberto	Gredos (Madrid)
2003	<i>Cada cual</i> [ <i>El difícil; Cada cual; La torre</i> ] <i>(Jedermann)</i> [ <i>Der Schwierige; Jedermann; Der Turm</i> ]	Hofmannsthal, Hugo von	Bravo de la Varga, Roberto	Gredos (Madrid)

2003	<i>La torre [El difícil; Cada cual; La torre]</i> <i>Der Turm [Der Schwierige; Jedermann; Der Turm]</i>	Hofmannsthal, Hugo von	Bravo de la Varga, Roberto	Gredos (Madrid)
2005	<i>Preparativos para la inmortalidad: drama monárquico</i> <i>(Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama)</i>	Handke, Peter	Fernández Bueno, Marta	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2005	<i>El viaje en la canoa: el guión para la película sobre la guerra</i> <i>(Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg)</i>	Handke, Peter	Arizaleta Barberia, Mikel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2005	<i>El presidente [El presidente; Los famosos; La paz reina en las cumbres]</i> <i>(Der Präsident) [Der Präsident; Die Berühmten; Über allen Gipfeln ist Ruh]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2005	<i>Los famosos [El presidente; Los famosos; La paz reina en las cumbres]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)

	<i>(Die Berühmten) [Der Präsident; Die Berühmten; Über allen Gipfeln ist Ruh]</i>			
2005	<i>La paz reina en las cumbres [El presidente; Los famosos; La paz reina en las cumbres] (Über allen Gipfeln ist Ruh) [Der Präsident; Die Berühmten; Über allen Gipfeln ist Ruh]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2005	<i>Immanuel Kant y comida alemana (Immanuel Kant)</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2006	<i>Isabel II [Isabel II; Tres dramulette] Elizabeth II [Elizabeth II; Drei dramulette]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2006	<i>Tres dramulette [Isabel II; Tres dramulette] Elizabeth II [Elizabeth II; Drei dramulette]</i>	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
2006	<i>Bambilandia [Bambilandia; Babel] (Bambiland) [Bambiland; Babel]</i>	Jelinek, Elfriede	Claudia Cristina Baricco	Destino (Barcelona)

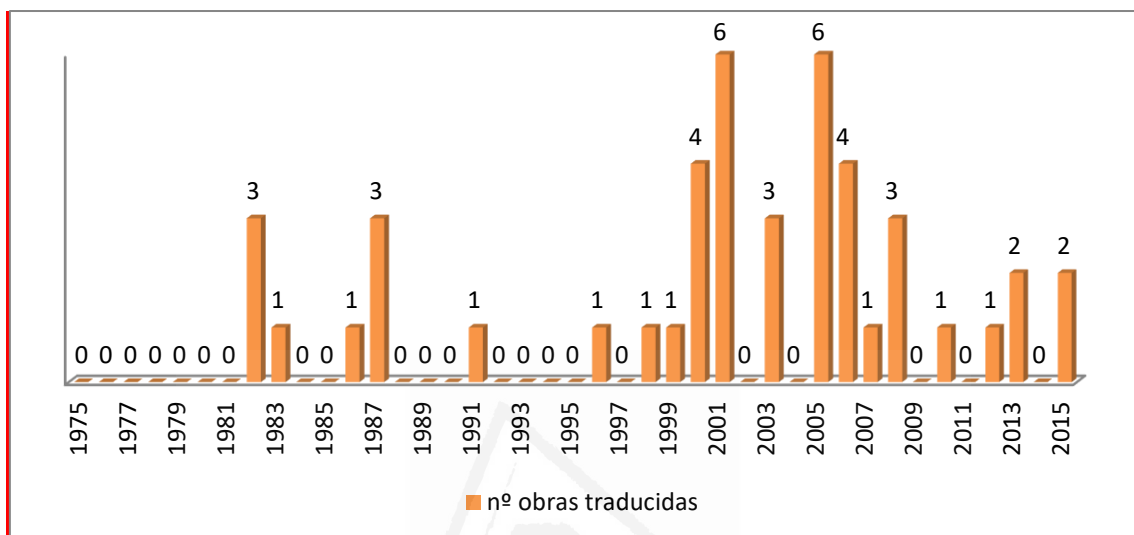
2006	<i>Babel [Bambilandia; Babel]</i> <i>(Babel) [Bambiland; Babel]</i>	Jelinek, Elfriede	Claudia Cristina Baricco	Destino  (Barcelona)
2007	<i>Tres dramolette</i> <i>(Drei dramolette)</i>	Bernhard, Thomas	Soler Horta, Anna	Arola editors, S. L. (Tarragona)
2008	<i>La muerte y la doncella:</i> <i>dramas de princesas I-V</i> <i>(Prinzessinnendramen: Der</i> <i>Tod und das Mädchen I-V)</i>	Jelinek, Elfriede	Fernández Palacios, Ela María	Pre-textos  (Valencia)
2008	<i>Historias de los bosques de</i> <i>Viena [Historias de los</i> <i>bosques de Viena; El divorcio</i> <i>de Fígaro]</i> <i>(Geschichten aus dem Wiener</i> <i>Wald) [Geschichten aus dem</i> <i>Wiener Wald; Figaro lässt sich</i> <i>scheiden]</i>	Horváth, Ödön  von	Vega Cernuda, Miguel Ángel; Albaladejo Martínez, Juan Antonio	Cátedra  (Madrid)
2008	<i>El divorcio de Fígaro</i> <i>[Historias de los bosques de</i> <i>Viena; El divorcio de Fígaro]</i> <i>(Figaro lässt sich scheiden)</i> <i>[Geschichten aus dem Wiener</i> <i>Wald; Figaro lässt sich</i> <i>scheiden]</i>	Horváth, Ödön  von	Vega Cernuda, Miguel Ángel Albaladejo Martínez, Juan Antonio	Cátedra  (Madrid)

2010	<i>El juego de las preguntas</i> ( <i>Das Spiel vom Fragen</i> )	Handke, Peter	Barjau, Eustaquio	Alfaguara (Barcelona)
2012	<i>La ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	Schnitzler, Arthur	Oya Pacheco, Raquel	Libros de la Vorágine (Barcelona)
2013	<i>Los hermosos días de</i> <i>Aranjuez</i> ( <i>Die schönen Tage von</i> <i>Aranjuez</i> )	Handke, Peter	Sáenz, Miguel	Casus Belli, S.L., Madrid
2013	<i>El imitador de voces</i> ( <i>Der Stimmenimitator</i> )	Bernhard, Thomas	Sáenz, Miguel	Alfaguara (Barcelona)
2015	<i>El profesor Bernhardi</i> ( <i>Professor Bernhardi</i> )	Schnitzler, Arthur	Formosa, Feliu	Arola editors, S. L. (Tarragona)
2015	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	Bruckner, Ferdinand	Sáenz, Miguel	Asociación de Directores de Escena de España (Madrid)

Así, si bien hasta 1982 tan sólo se publicará una de las cuatro obras que verán la luz en la década de los ochenta, resulta muy llamativo el incremento que se produce desde



los años 90 –con cuatro publicaciones– hasta la primera década del siglo XXI, en que se registran 14. Las cinco publicaciones que han visto la luz editorial hasta ahora en esta segunda década del siglo XXI dan fe de que el proceso de recepción del teatro austriaco seguirá una línea ascendente. La siguiente gráfica representa dicha evolución:



#### 4.2.2.2. Por autor

Mostramos a continuación una relación de los autores y títulos (primeras ediciones):

Autor (nº de traducciones)	Título traducción (Título original)	Año de publicación	Traductor	Editorial
Bernhard, Thomas (24 traducciones)	<i>Minetti</i> ( <i>Minetti</i> )	1983		Oller Mariño, V. L. (Madrid)
	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	1987		Alfaguara (Madrid)

	<i>La partida de caza</i> ( <i>Die Jagdgesellschaft</i> )	1987		Alfaguara (Madrid)
	<i>La fuerza de la costumbre</i> ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> )	1987		Alfaguara (Madrid)
	<i>Immanuel Kant: El viaje de Kant a América o Papagayo en ala mar</i> ( <i>Immanuel Kant</i> )	1991		Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Madrid)
	<i>Heldenplatz (Plaza de los héroes)</i> ( <i>Heldenplatz</i> )	1998		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Ante la jubilación</i> ( <i>Vor dem Ruhestand</i> )	2000		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Minetti</i> ( <i>Minetti</i> )	2000		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Ritter, Dene, Voss</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	2000		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)

	<i>Sí</i> <i>(Ja)</i>	2000		Anagrama (Barcelona)
	<i>El reformador del mundo</i> <i>(Die Weltverbesserer)</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Simplemente complicado</i> <i>(Einfach kompliziert)</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Las apariencias engañan</i> <i>(Der Schein trügt)</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Una fiesta para Boris</i> <i>(Ein Fest für Boris)</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>En la meta</i> <i>(Am Ziel)</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>El teatrero</i> <i>(Der Theatermacher):</i>	2001		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>El presidente</i> <i>(Der Präsident)</i>	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)

	<i>Los famosos</i> ( <i>Die Berühmten</i> )	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>La paz reina en las cumbres</i> ( <i>Über allen Gipfeln ist Ruh</i> )	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Immanuel Kant y comida alemana</i> ( <i>Immanuel Kant</i> )	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Isabel II (Isabel II): Guipúzkoa:</i> <i>Argitaletxe Hiru, 2006</i>	2006		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Tres dramulette</i> ( <i>Drei dramulette</i> )	2006		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>Tres dramulette</i> ( <i>Drei dramulette</i> )	2007		Arola editors, S. L. (Tarragona)
	<i>El imitador de voces</i> ( <i>Der Stimmenimitator</i> )	2013		Alfaguara (Barcelona)
Bruckner, Ferdinand (1 traducción)	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	2015		Asociación de Directores de Escena de España (Madrid)

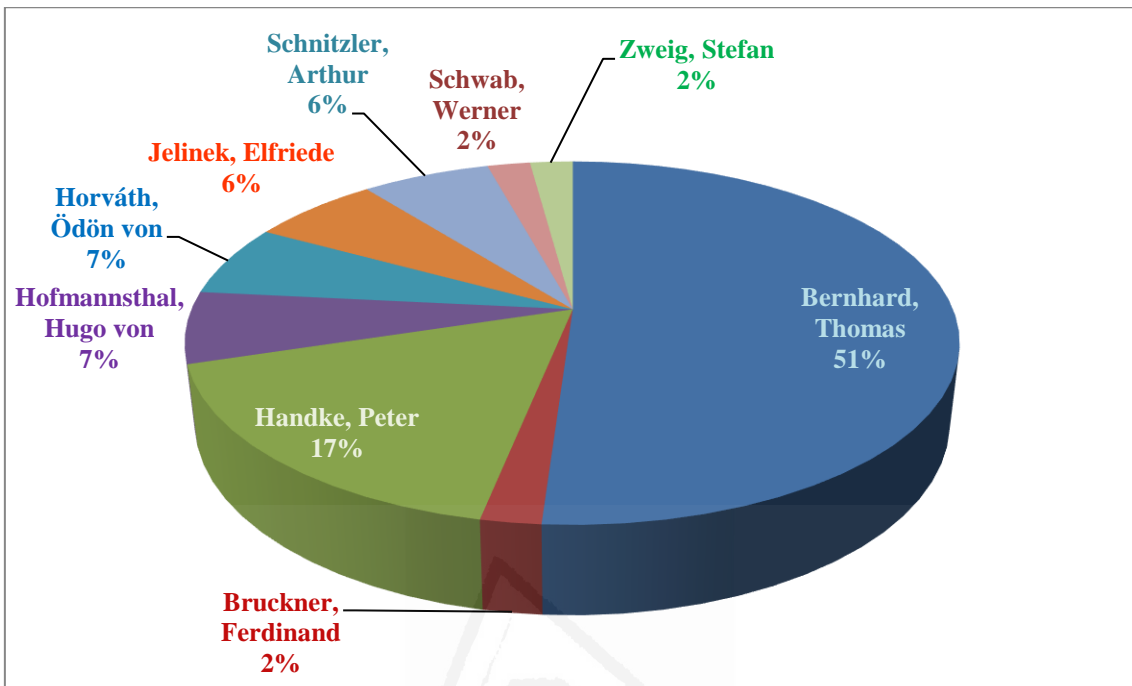
Handke, Peter (8 traducciones)	<i>Gaspar</i> ( <i>Kaspar</i> )	1982		Alianza (Madrid)
	<i>El pupilo quiere ser tutor</i> ( <i>Das Mündel will Vormund sein</i> )	1982		Alianza (Madrid)
	<i>Insultos al público</i> ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	1982		Alianza (Madrid)
	<i>Por los pueblos</i> ( <i>Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht</i> )	1986		Alianza (Madrid)
	<i>Preparativos para la inmortalidad:</i> <i>drama monárquico</i> ( <i>Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama</i> )	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>El viaje en la canoa: el guión para la película sobre la guerra</i> ( <i>Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg</i> )	2005		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
	<i>El juego de las preguntas</i> ( <i>Das Spiel vom Fragen</i> )	2010		Alfaguara (Barcelona)

	<i>.Los hermosos días de Aranjuez</i>  <i>(Die schönen Tage von Aranjuez)</i>	2013		Casus Belli, S.L. (Madrid)
Hofmannsthal, Hugo von (3 traducciones)	<i>El difícil</i> <i>(Der Schwierige)</i>	2003		Gredos (Madrid)
	<i>Cada cual</i> <i>(Jedermann)</i>	2003		Gredos (Madrid)
	<i>La torre</i> <i>(Der Turm)</i>	2003		Gredos (Madrid)
Horváth, Ödön von (2 traducciones)	<i>Historias de los bosques de Viena</i> <i>(Geschichten aus dem Wiener Wald)</i>	2008		Cátedra (Madrid)
	<i>El divorcio de Fígaro</i> <i>(Figaro lässt sich scheiden)</i>	2008		Cátedra (Madrid)
Jelinek, Elfriede (3 traducciones)	<i>Bambilandia</i> <i>(Bambiland):</i>	2006		Destino (Barcelona)
	<i>Babel</i> <i>(Babel)</i>	2006		Destino (Barcelona)
	<i>La muerte y la doncella: dramas de</i> <i>princesas I-V</i> <i>(Prinzessinnendramen:</i> <i>Der Tod und das Mädchen I-V)</i>	2008		<i>Pretextos</i> <i>(Valencia),</i>

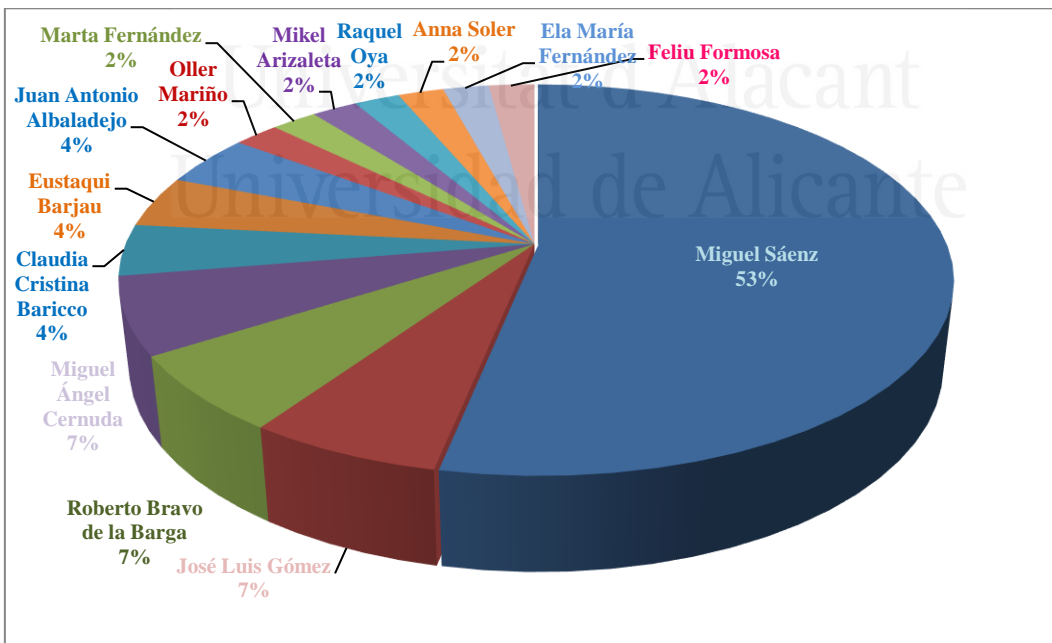
Schnitzler, Arthur (2 traducciones)	<i>La ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	1996		Cátedra (Madrid)
	<i>La ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2012		Libros de la Vorágine (Barcelona)
Schwab, Werner (1 traducción)	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	1999		Argitaletxe Hiru (Guipúzkoa)
Zweig, Stefan (1 traducción)	<i>Jeremías</i> ( <i>Jeremias</i> )			Espasa (Barcelona)

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el dramaturgo austriaco más traducido en España es, muy lejos del segundo, Thomas Bernhard. Encontramos un total de trece publicaciones de piezas teatrales del autor, cuya obra suscitó el rechazo de muchos de sus compatriotas. A este le sigue el también polémico Peter Handke, con seis publicaciones; a continuación, Arthur Schnitzler, con cuatro; seguido de Elfriede Jelinek, con dos; y de Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal y Ödön von Hórvath y Ferdinand Bruckner, con una publicación. En cuanto a los traductores, responsables directos de la recepción de las piezas, ocupa un lugar destacado Miguel Sáenz con 25 de los 43 títulos traducidos, lo cual supone más del 57%. El resto de traductores, algunos de renombre en el ámbito de la traducción literaria, tan sólo participarán de forma esporádica (Miguel Ángel Vega, Feliu Formosa, Eustaqui Barjau, Juan Antonio Albaladejo, etc.).

En el siguiente gráfico quedan reflejados los porcentajes de las traducciones teatrales editoriales por autor:

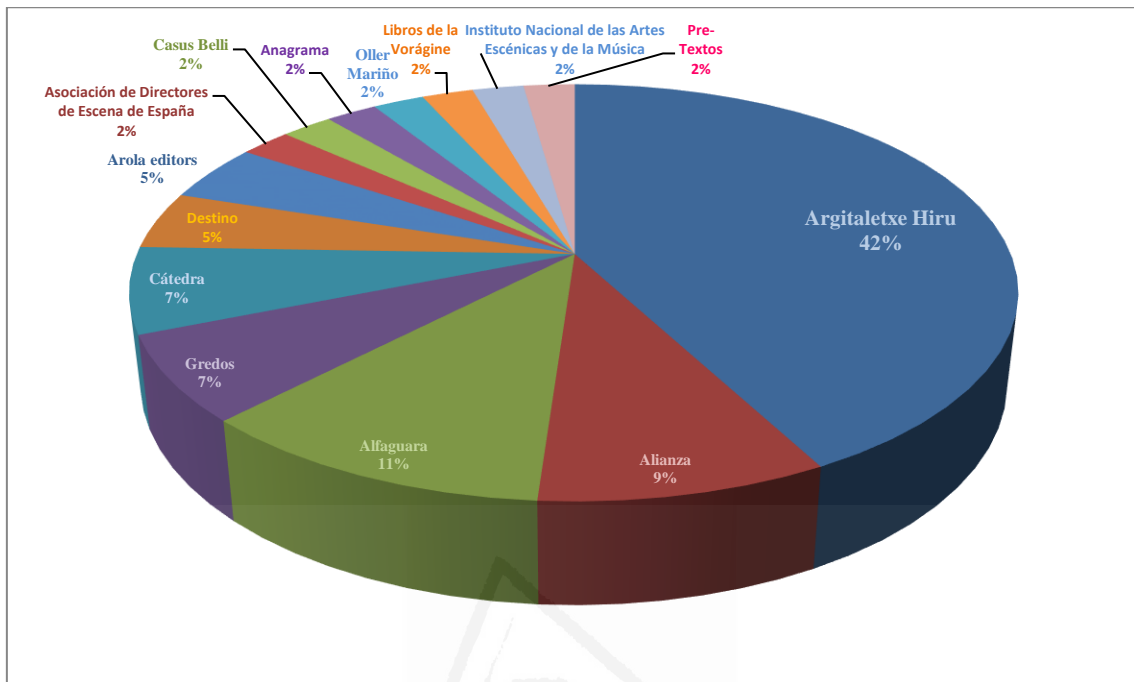


Mostramos a continuación el porcentaje de obras traducidas por traductor:

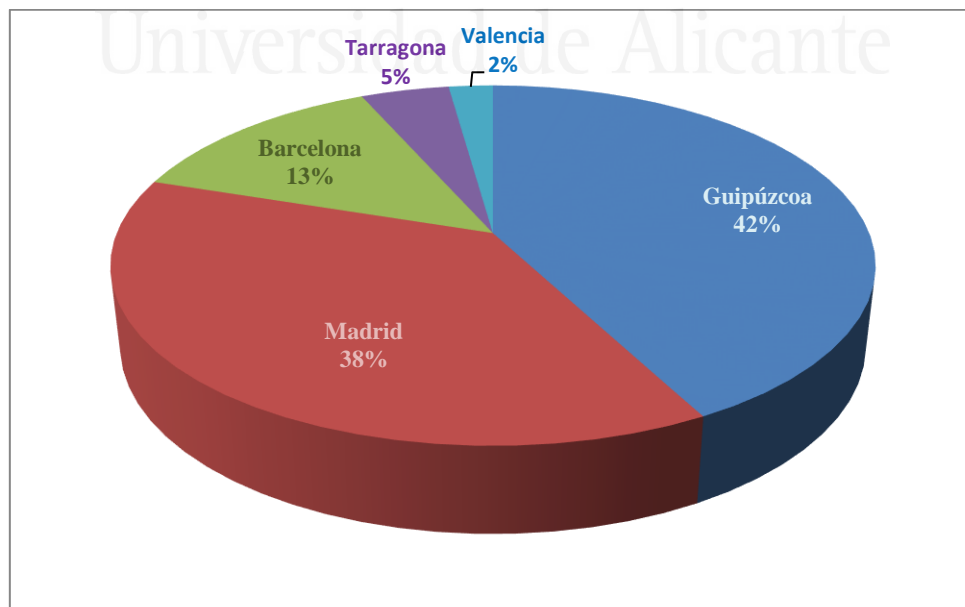




El siguiente gráfico muestra la relación entre las editoriales y las obras de teatro austriacas traducidas:



Y la relación entre los lugares de publicación y las obras traducidas publicadas es la siguiente:



### 4.2.3. Teatro austriaco en los escenarios españoles

#### 4.2.3.1. Por orden cronológico

En el apartado «2.3.4.2. La traducción escénica y la invisibilidad del traductor» hemos abarcado la problemática actual de la falta de reconocimiento de los traductores por lo que a la traducción escénica se refiere. Esta carencia queda patente en las bases de datos de las representaciones, que suelen obviar ese dato, circunstancia esta por la que solo a través de un estudio pormenorizado como, por ejemplo, mediante la revisión de las reseñas/críticas teatrales, se obtienen datos tan importantes como el de quién ha elaborado la base textual de la representación.

Año	Título	Autor	Director/Producción	Traductor	Teatro
1980	<i>Fe, esperanza y caridad</i> ( <i>Glaube, Liebe, Hoffnung</i> )	Hórvath, Ödön von	Anós, Mariano	Luis Delgado Echevarría	Zaragoza, Teatro de la Ribera
1980	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Duque, Mauricio		
01-06- 1982	<i>La cacatúa verde</i> ( <i>Der grüne Kakadu</i> )	Schnitzler, Arthur	Krejka, Otomar Atelier Théâtral de Louvain la-Neuve		Madrid, Teatro Español

03-1983	<i>El mal del la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	Bruckner, Ferdinand	Mesalles, Jordi		Zaragoza, Teatro Principal
1983	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Gómez, José Luis		Zaragoza, Teatro del Mercado
29-01-1984	<i>Juicio al padre</i> [Versión de <i>Brief an den Vater</i> ]	Kafka, Franz	Fernández, Augusto Gómez, José Luis (prod.)		Murcia, Teatro Romea
06-03-1984	<i>Cuentos en los bosques de Viena</i> ( <i>Gebichten aus dem Wiener Wald</i> )	Horváth, Ödön von	Larreta, Antonio Teatro Español	T: Navarro, Isabel A: Larreta, Antonio	Madrid, Teatro Español
30-06-1984	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Rico, José Círculo de Expresión Dramática Kirlo		
15-11-1984	<i>La Ronda (Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Morera, José María Centro de producción teatral Alcava		Madrid, Teatro Bellas Artes
1984	<i>La metamorfosis</i>	Kafka, Franz	Lillo, Manuel Carlos		Madrid, Real Coliseo Carlos

	<i>(Die Verwandlung)</i>		Farándula, G. T. I	Sabattini, Néstor (versión)	III de San Lorenzo de El Escorial
08-02- 1985	<i>La metamorfosis</i> <i>(Die Verwandlung)</i>	Kafka, Franz	Paredes, Santiago		
22-04- 1986	<i>Informe para una</i> <i>academia</i> <i>(Ein Bericht für eine</i> <i>Akademie)</i>	Kafka, Franz	Teatro Acción		
18-07- 1986	<i>La Ronda (Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Gas, Mario Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya		Barcelona, Teatro Romea
13-08- 1986	<i>Anatol (Anatol)</i>	Schnitzler, Arthur	Cariñena, Mariano		Zaragoza, Teatro Estable de Zaragoza
1986	<i>Insultos al público</i> <i>(Publikumsbeschimpf</i> <i>-ung)</i>	Handke, Peter	Urdiales, Fernando		Valladolid, Teatro Corsario
05-02- 1987	<i>La metamorfosis</i> <i>(Die Verwandlung)</i>	Kafka, Franz	Álvarez, Luis La Cueva de Salamanca		Salamanca, Auditorio de la Caja de Ahorros de Salamanca

05-05-1987	<i>La fuerza de la costumbre</i> ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> )	Bernhard, Thomas	Villanueva, Roberto Producciones Divinas		Madrid, Teatro Español
16-02-1988	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	Bruckner, Ferdinand	Malonda, Antonio		Madrid, Centro Cultural Galileo
10-03-1989	<i>Anatol</i> ( <i>Anatol</i> )	Schnitzler, Arthur	Marino, Malena Teatro de la Legua		Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad
11-03-1989	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Rico de Avilés, Jesús		Gijón, Cátedra Jovellanos
10-06-1989	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Biau, Víctor Teatro del tiempo		Fraga (Huesca), Centro de Iniciativas Culturales
22-12-1989	<i>El pupilo quiere ser tutor</i> ( <i>Das Mündel will Vormund sein</i> )	Handke, Peter	Garrido, Miguel Eterno Paraíso		Vitoria- Gasteiz, Teatro Principal

27-06-1990	<i>La cacatúa verde</i> ( <i>Der grüne Kakadu</i> )	Schnitzler, Arthur	Moreal, Yolanda Escuela Provincial de Teatro de Valladolid		Valladolid, Teatro Calderón de la Barca
10-09-1990	<i>Elektra (Elektra)</i>	Hofmannsthal, Hugo von	López Laguna, Julio Clunia Teatro de Cámara		Aranda del Duero (Burgos), Teatro-Cine
19-03-1991	<i>Shakespeare el sádico</i> <i>o el cine y la chica</i> ( <i>Film und Frau</i> )	Bauer, Wolfgang	Herrera de la Muela, Nacho. Pagana, S.L.		Sevilla, Sala La Imperdible
05-04-1991	<i>Elektra (Elektra)</i>	Hofmannsthal, Hugo von	Bokos, Alberto. Teatro de Ningures	Pazos, Xosé M.	Cangas (Pontevedra), Teatro-Cine Galaxias
03-05-1991	<i>Informe para una</i> <i>academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine</i> <i>Akademie</i> )	Kafka, Franz	Pindado, Alfonso Séptimo Alba		Madrid, Sala Triángulo
03-11-1991	<i>Inmanuel Kant. El</i> <i>viaje de Kant a</i> <i>America o papagayo</i> <i>en alta mar</i> ( <i>Immanuel Kant</i> )	Bernhard, Thomas	Tambascio, Gustavo. Salitre Teatro		Bilbao, Teatro Arriaga

01-03-1992	<i>Minetti (Minetti)</i>	Bernhard, Thomas	Bordera, Jaume		Alicante, Castillo de Santa Bárbara
26-06-1992	<i>La partida de caza (Die Jagdgesellschaft)</i>	Bernhard, Thomas	Tambascio, Gustavo Salitre Teatro		Madrid, Centro Cultural Galileo
26-03-1993	<i>Vino tinto</i>	Bernhard, Thomas	García, Rodrigo La Carnicería Teatro		Madrid, Teatro Pradillo
18-11-1993	<i>La cacatúa verde (Der grüne Kakadu)</i>	Schnitzler, Arthur	Gas, Mario Teatro Público de Guipúzcoa Arteszena		San Sebastián, Teatro Victoria Eugenia
1993	<i>El juego de las preguntas (Spiel vom Fragen)</i>	Handke, Peter	Amador, Charo		Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático
03-02-1994	<i>La metamorfosis (Die Verwandlung)</i>	Kafka, Franz	Ortega, Francisco	De Ramón, Benito (versión)	Cáceres, Gran Teatro de Cáceres
08-02-1994	<i>Literatura (Literatur)</i>	Schnitzler, Arthur	Piñuel, Gabriel		Valencia, Sala Palmireno

19-02-1994	<i>Todo o nada</i>	Bernhard, Thomas	Laboratorio Teatral de William Layton		Madrid, Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes
12-03-1994	<i>La metamorfosis</i> ( <i>Die Verwandlung</i> )	Kafka, Franz	Rico, José	Rico, José (adapt.)	Avilés, Teatro Palacio Valdés
23-09-1994	<i>Dramatis personae</i> [A partir de textos de Peter Handke y Ludwig Wittgenstein]	Handke, Peter; Kölster, Oskar; Wittgenstein, Ludwig	Hurtado, Juan		Málaga, Teatro Cervantes
25-11-1994	<i>En la meta (Am Ziel)</i>	Bernhard, Thomas	Alberti, Xavier Transmarató Espectacles		Barcelona, Teatre Adrià Gual. La Cuina de Barcelona
29-09-1995	<i>Hostal Conchita</i> [Basado en textos de Thomas Bernhard]	Bernhard, Thomas	García, Rodrigo		Madrid, Sala Pradillo
10-04-1996	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	Bernhard, Thomas	Marquerié, Carlos		Madrid, Teatro Pradillo



29-07-1996	<i>Los Alpes en llamas</i> ( <i>Alpenglühen</i> )	Turrini, Peter	Salvat, Ricardo Teatro Gasteiz		Barcelona, Artenbrut
17-10-1996	<i>Anatol</i>	Schnitzler, Arthur	Mesalles, Jordi Teatre a la Deriva		Barcelona, Teatre Artenbrut
01-11-1996	<i>Leyenda del Santo</i> <i>Bebedor</i> <i>Die Legende vom</i> <i>heiligen Trinker</i> )	Roth, Joseph	Romo, Fernando Compañía Fuegos Fatuos		Valladolid, Sala Ambigú
02-11-1996	<i>Informe para una</i> <i>academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine</i> <i>Akademie</i> )	Kafka, Franz	Reglero, Nina Teatro del Ruido Rayuela Producciones	Versión: Reglero, Nina	Irún, Centro Cultural Amaia
22-11-1996	<i>La fuerza de la</i> <i>costumbre</i> ( <i>Die Macht der</i> <i>Gewohnheit</i> )	Bernhard, Thomas	Rebollo, Pedro		Zaragoza, Teatro del Mercado
02-02-1997	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der</i> <i>Jugend</i> )	Bruckner, Ferdinand	Simón, Adolfo Teatrar		Madrid, Sala ensayo 100
27-06-1997	<i>10.000 Kg</i>	Schwab, Werner	Bernat, Roger General Eléctrica d' Espectacles		Barcelona, Sala Apolo
		Kafka, Franz			

05-12-1997	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )		Gallego, Miguel; Guardiola, Miguel; Alias el Rubio (prod.)		Tomelloso, Auditorio Municipal López Torres
07-05-1998	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Pindado, Alfonso Triángulo Producciones	López, Juan Alberto (adaptación)	Madrid, Sala Triángulo
26-06-1998	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	Schwab, Werner	Portacelli, Carmen Palangana Teatre		Barcelona, Teatre Lliure
1998	<i>Extermination</i>	Schwab, Werner	Dezoteux, Michel Le Théâtre Varia		
19-04-1999	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Placeres, Sergio Clandestino (prod.)		Rosales de Arucas (Las Palmas), Teatro-Cine
17-08-1999	<i>La habitación azul</i> [Adaptación de <i>Reigen</i> ]	Schnitzler, Arthur; Gare, David	Gas, Mario		Avilés, Teatro Palacio Valdés
10-12-1999	<i>Insultos al público</i> ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	Peter Handke	Arbués, Jesús Cremallera Teatro		Zaragoza, Colegio Mayor Pedro Cerbuna

18-12-1999	<i>Informe para una academia</i> <i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>	Kafka, Franz	Campos, Rafael Teatro de la Estación		Zaragoza, Sala Viadós
27-01-2000	<i>Nacidos culpables</i> <i>(Schuldig geboren)</i>	Sichrovsky, Peter	Candeias, Joaquim Alfaro, Carles Moma Teatre		Valencia, Espai Moma
03-02-2000	<i>Anatol (Anatol)</i>	Schnitzler, Arthur	Nel·lo, Francesc Institut del Teatre de Terrassa		Terrassa, Sala Maria Plans
28-02-2000	<i>Las presidentas</i> <i>(Die Präsidentinnen)</i>	Schwab, Werner	Domínguez, Cristina A Factoría Teatro		Pontevedra, Teatro Principal
01-03-2000	<i>La metamorfosis</i> <i>(Die Verwandlung)</i>	Kafka, Franz	Pindado, Alfonso	Pindado, Alfonso (versión)	Madrid, Sala Triángulo
15-03-2000	<i>Los amores de Anatol</i>	Schnitzler, Arthur	Muñoz, Tomás Ors, Luis d' Teatro de Babel Fila Siete		Madrid, Sala Fernando de Rojas del Círculo
18-01-2001	<i>Carta de una desconocida</i> <i>(Brief einer Unbekannten)</i>	Zweig, Stefan	Romanos, Ricardo La nave Teatro		Pamplona, Teatro Gayarre

09-03-2001	<i>La cacatúa verde</i> ( <i>Der grüne Kakadu</i> )	Schnitzler, Arthur	Alonso, Eduardo Centro Dramático Galego (CDG)		Vigo, Centro Cultural Caixanova
26-05-2001	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	Schnitzler, Arthur	Urba, Gyula Escuela Navarra de Teatro		Pamplona, Escuela Navarra de Teatro
04-07-2001	<i>La fuerza de la costumbre</i> ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> )	Bernhard, Thomas	Úbeda, Juan El Canto de la Cabra		Madrid, Sala El Canto de la Cabra
05-2002	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	Schwab, Werner	Fresneda, Pedro Teatro Ensalle		Madrid, Periférica Teatro
18-06-2002	<i>Una fiesta para Boris</i> ( <i>Ein Fest für Boris</i> )	Bernhard, Thomas	Medina, Nieve de Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Talleres Integrados		Madrid, Sala García Lorca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático
27-06-2002	<i>Auslöschung</i> ( <i>Extinción</i> ) ( <i>Auslöschung</i> )	Bernhard, Thomas	Lupa, Krystian Teatr Dramatyczny Warszawa	A: Lupa, Krystian	Barcelona, Teatre Lliure

31-10-2002	<i>La Ronda</i> <i>(Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Solano, Joaquín Companyia de Teatre Micalet		Valencia, Teatre Micalet
22-01-2003	<i>Kafka Cabaret</i>	Pindado, Alfonso	Ostrovsky, Joaquín Alfonso Pindado Producciones		Madrid, Sala Triángulo
09-09-2003	<i>Maestros antiguos</i> <i>(Alte Meister)</i>	Bernhard, Thomas	Albertí, Xavier Teatre Romea		Barcelona, Teatre Romea
13-11-2003	<i>Liebelei</i>	Schnitzler, Arthur	Thalheimer, Michael Thalia Theater Hamburg		Madrid, Festival de Otoño
14-11-2003	<i>La hora en que nada sabíamos los unos de los otros</i> <i>(Die Stunde da wir nichts voneinander wussten)</i>	Handke, Peter	Ollé, Joan Centro Dramático de Aragón		Zaragoza, Teatro Principal
2003	<i>Kafka o El silencio de las sirenas</i>	Ortega, José	Ortega, José Solo y cía		
2003	<i>El ignorante y el demente</i> <i>(Der Ignorant und der Wahnsinnige)</i>	Bernhard, Thomas	Caballero, Ernesto Galanthys Teatro		

26-10-2004	<i>La última noche de la humanidad</i> [adaptación]	Kraus, Karl García Wehbi, Emilio Alvarado, Ana	García Wehbi, Emilio Alvarado, Ana Veronese, Daniel El periférico de objetos		Madrid, Sala La cuarta pared
22-11-2004	<i>¿Por qué la cocina?</i> [Adaptación de <i>La hora en que no sabíamos nada los unos de los otros</i> ( <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wussten</i> )]	Materic, Mladen Handke, Peter	Materic, Mladen Théâtre Tattou		Madrid, Teatro de La Abadía
28-11-2004	<i>Rolda de caricias</i>	Schnitzler, Arthur; Belbel, Sergi	Cuña Bóveda, Ánxeles Sarabela		
2004	<i>Autoconfesión</i> ( <i>Selbstbeziehung</i> )	Handke, Peter	Ortíz, Rubén	Castro, Antonio	
2004	<i>Diez por diez</i> ( <i>Insultos al público</i> ) ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	Handke, Peter	Producciones Ernesto Calvo		
2004	<i>El informe del señor Franz Kafka</i>	Yuste, Paco Barroso, Rubén	Yuste, Paco Fundación Caníbal Teatro		

31-03-2005	<i>El hombre de teatro</i> ( <i>Der Theatermacher</i> )	Bernhard, Thomas	Albertí, Xavier Teatre Lliure		Barcelona, Sala Fabià Puigserver. Teatre Lliure
26-05-2005	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	Schwab, Werner	Castellanos, Paco Teatro Sinred		Tenerife, Centro Superior de Artes Dramáticas
13-10-2005	<i>La metamorfosis</i> ( <i>Die Verwandlung</i> )	Kafka, Franz Daulte, Javier	Ollé, Àlex La Fura del Baus		Girona, Teatre Sant Domènec
2005	<i>Apuesta al amanecer</i> ( <i>Spiel im Morgengrauen</i> ); <i>24 horas en la vida de una mujer</i> ( <i>24 Stunden aus dem Leben einer Frau</i> ) [fragmentos]	Schnitzler, Arthur; Zweig, Stefan	Granda, Juanjo		¿?
30-03-2006	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Gómez, José Luis Teatro de la Abadía	Gómez, José Luis	Madrid, Teatro La Abadía
19-07-2006	<i>Diferencia entre espectadores de piezas estivales y espectadores de funerales estivales</i>	Bernhard, Thomas	Garz, Iñaki Ícaro Teatro		Madrid, Teatro El canto de la cabra

06-09-2006	<i>Ritter, Dene, Voss</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	Bernhard, Thomas	Ruiz-Rodgers, Rosario Galanthys Teatro		Madrid, Teatro Fernando de Rojas
05-11-2006	<i>Ritter, Dene, Voss</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	Bernhard, Thomas	Lupa, Krystian Sary Teatr		Madrid, Teatro María Guerrero
03-12-2006	<i>Minetti</i> ( <i>Minetti</i> )	Bernhard, Thomas	Calvo, Ernesto Tapia, Carlos Producciones Teatrales Camaleón Producciones		Villafranca del Bierzo, Teatro Villafranquino
11-01-2007	<i>La isla del tesoro</i>	Handke, Peter; Neruda, Pablo; Barril, Joan; Ollé, Joan	Nadal, Ester; Ollé, Joan		Madrid, Teatro La Abadía
16-02-2007	<i>La muerte y la doncella - La pared</i> ( <i>Der Tod und das Mädchen – Die Wand</i> )	Jelinek, Elfriede	León, Vicente Teatro de la Esquirla		Madrid, Teatro Pradillo
17-03-2007	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	Zweig, Stefan	Orjuela Cortés, Manuel Enrique		León, Teatro El Albéitar



14-06-2007	<i>Tres dramolette</i>	Bernhard, Thomas	Cané, Carme Centre d'Arts Escèniques de Reus (CAER)	Reus, Teatre Fortuny
14-06-2007	<i>La Ronda (Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Wiesner, Raúl Crearte proyectos artísticos, S.L.	Madrid, Teatro Fernando de Rojas
18-10-2007	<i>Wymazywanie – Extinción (Auslöschung)</i>	Bernhard, Thomas	Lupa, Kristyan Teart Dramatyczny Warszawa	Madrid, Teatro Valle Inclán
2007	<i>Clara S. (Clara S.)</i>	Jelinek, Elfriede	Miranda, Óscar RESAD. Compañía siglo XXI	Madrid, Festival de escena contemporánea
2007	<i>La muerte y la doncella IV-Jackie (Der Tod und das Mädchen)</i>	Jelinek, Elfriede	Kranz, Daniela Burgtheater Wien	
21-02-2008	<i>Ante la jubilación (Vor dem Ruhestand)</i>	Bernhard, Thomas	Portaceli, Carme Centro Dramático Nacional, CDN	Madrid, Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán

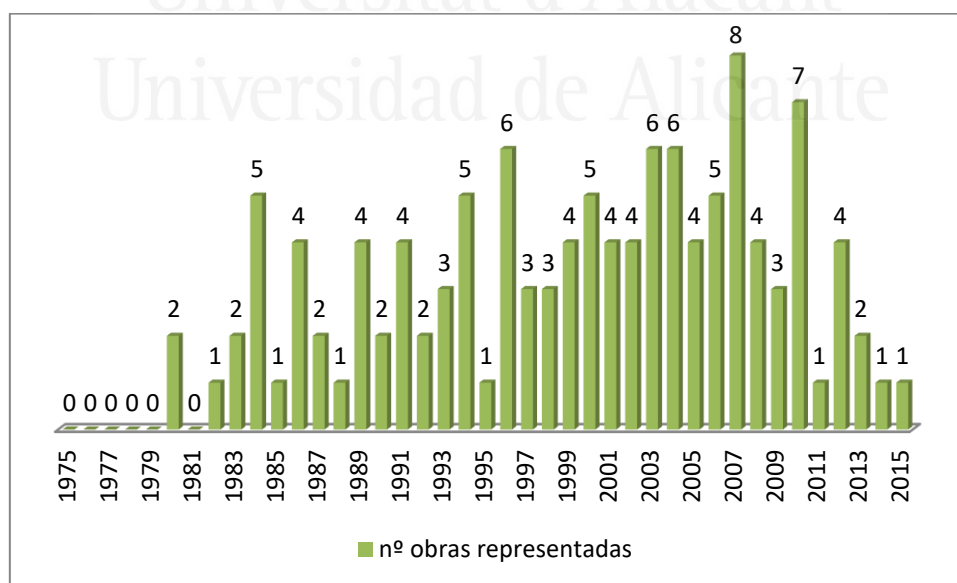
31-10-2008	<i>Las apariencias engañan</i> ( <i>Der Schein trügt</i> )	Bernhard, Thomas	Yosi, Patricia Montevideo Teatro		León, Teatro El Albéitar
2008	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	Zweig, Stefan	Pérez Martí, José Luis Sociedad Cultural y Teatral La Farándula de 1905	V: Casona, Alejandro	
2008	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Antón Andrés, José María Concord (prod.)	Antón Andrés, José María(adapt)	
09-10-2009	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	Schwab, Werner	Padilla, Ricardo Nexoteatro		Gernika, Lizeo Aretoa
22-05-2009	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	Bernhard, Thomas	Candeias, Joaquim		Madrid, Círculo de Bellas Artes
2009	<i>La Ronda (Reigen)</i>	Schnitzler, Arthur	Hernández-Simón, Javier El Arrabal		
26-05-2010	<i>Sweet nothings</i> ( <i>Liebelei</i> )	Schnitzler, Arthur	Bondy, Luc	Versión: Harrower, David	Madrid, Teatros del Canal (Festival de Otoño)

18-07-2010	<i>Konrad, un niño por correo</i> ( <i>Konrad oder das Kind aus der Konservenbüchse</i> )	Nostlinguer, Christine	Mayor, Jorge Konrad Producciones		Madrid, Parque Calero
14-10-2010	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	Bruckner, Ferdinand	Lima, Andrés	Miguel Sáenz	Madrid, Teatro de la Abadía
2010	<i>Almuerzo en casa de los Wittgenstein</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	Bernhard, Thomas	Mestres, Josep Maria Teatre Romea		Barcelona, Teatre Romea
2010	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Pérez de la Fuente, Juan Carlos	García May, Ignacio (versión)	
2010	<i>Informe para una academia</i> ( <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> )	Kafka, Franz	Molina, Pep Gataro (prod.)	Sans, Santiago (versión)	
2010	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	Schnitzler, Arthur	Sala, Ana Real Escuela Superior de Arte Dramático		Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático

2011	<i>Kaspar</i> ( <i>Kaspar</i> )	Handke, Peter	Ciulli, Roberto Theater an der Ruhr		Madrid, Teatro de la Abadía
26-01- 2012	<i>Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción</i> ( <i>Die Unvernünftigen sterben aus</i> )	Handke, Peter	Pascual, Luis Teatre Lliure	Formosa, Feliu	Barcelona, Teatre Lliure
01-09- 2012	<i>El divorcio de Fígaro</i> ( <i>Figaro lässt sich scheiden</i> )	Horváth, Ödön von	Lara, Alfonso Rojo y Negro		Madrid, Sala Triángulo
02-06- 2012	<i>El camino solitario</i> ( <i>Der einsame Weg</i> )	Schnitzler, Arthur	Tg Stan	Bom, Martine	Madrid, Sala verde de los Teatros del Canal (Festival de Otoño)
16-10- 2012	<i>El show de Kafka</i> [Versión libre de <i>Informe para una academia</i> ]	García May, Ignacio	Pérez de la Fuente, Juan Carlos		Madrid, Teatro Amaya
15-03- 2013	<i>Kafka enamorado</i>	Araújo, Luis	Pascual, José Centro Dramático Nacional		Madrid, Teatro María Guerrero

04-05-2013	<i>Los hermosos días de Aranjuez</i> ( <i>Die schönen Tage von Aranjuez</i> )	Handke, Peter	Candeias, Joaquín Galanthys Teatro	Sáenz, Miguel	León, Teatro Albéitar
05-12-2014	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	Zweig, Stefan	Ortega, Paco Teatro Íntimo de Zaragoza	T y A: Ortega, Paco	Zaragoza, Teatro del Mercado
05-2015	<i>La señorita Elsa</i> ( <i>Fräulein Else</i> )	Schnitzler, Arthur	Sáiz, José Luis Sexto derecha	V: Blasco, Lola	Madrid, Sala Sexto derecha

Mostramos la evolución diacrónica de las representaciones recogidas en la tabla anterior mediante el siguiente gráfico:



#### 4.2.3.2. Por autor

Indicamos a continuación la relación de autores y obras representadas en nuestro país:

Autor (nº estrenos)	Título	Año	Director/Producción	Traductor	Teatro
Bauer, Wolfgang (1 estreno)	<i>Shakespeare el sádico o el cine y la chica (Film und Frau)</i>	1991	Herrera de la Muela, Nacho		
Bernhard, Thomas (26 estrenos)	<i>La fuerza de la costumbre (Die Macht der Gewohnheit)</i>	1987	Villanueva, Roberto		
	<i>Immanuel Kant. El viaje de Kant a America o papagayo en alta mar (Immanuel Kant)</i>	1991	Tambascio, Gustavo		
	<i>Minetti (Minetti)</i>	1992	Bordera, Jaume		
	<i>La partida de caza (Die Jagdgesellschaft)</i>	1992	Tambascio, Gustavo		
	<i>Vino tinto</i>	1993	García, Rodrigo		
	<i>Todo o nada</i>	1994	Laboratorio Teatral de William Layton		

	<i>Hostal Conchita</i> [Basado en textos de Thomas Bernhard]	1995	García, Rodrigo		
	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	1996	Marqueríe, Carlos		
	<i>La fuerza de la costumbre</i> ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> )	1996	Rebollo, Pedro		
	<i>La fuerza de la costumbre</i> ( <i>Die Macht der Gewohnheit</i> )	2001	Úbeda, Juan		
	<i>Una fiesta para Boris</i> ( <i>Ein Fest für Boris</i> )	2002	Medina, Nieve de		
	<i>Auslöschung</i> ( <i>Extinción</i> )	2002	Lupa, Krystian		
	<i>Maestros antiguos</i> ( <i>Alte Meister</i> )	2003	Albertí, Xavier		
	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	2003	Caballero, Ernesto		

	<i>El hombre de teatro</i> ( <i>Der Theatermacher</i> )	2005	Albertí, Xavier		
	<i>Diferencia entre</i> <i>espectadores de piezas</i> <i>estivales y espectadores</i> <i>de funerales estivales</i>	2006	Garz, Iñaki		
	<i>Ritter, Dene, Voss</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	2006	Ruiz-Rodgers, Rosario		
	<i>Ritter, Dene, Voss</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	2006	Lupa, Krystian		
	<i>Minetti</i> ( <i>Mineti</i> )	2006	Calvo, Ernesto; Tapia, Carlos		
	<i>Tres dramolette</i>	2007	Cané, Carme		
	<i>Wymazywanie –</i> <i>Extinción</i> ( <i>Auslöschung</i> )	2007	Lupa, Kristyan		
	<i>Ante la jubilación</i> ( <i>Vor dem Ruhestand</i> )	2008	Portaceli, Carme		
	<i>Las apariencias engañan</i> ( <i>Der Schein trügt</i> )	2008	Yosi, Patricia		



	<i>El ignorante y el demente</i> ( <i>Der Ignorant und der Wahnsinnige</i> )	2009	Candeias, Joaquim		
	<i>Almuerzo en casa de los Wittgenstein</i> ( <i>Ritter, Dene, Voss</i> )	2010	Mestres, Josep Maria		
Bruckner, Ferdinand (3 estrenos)	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	1983	Mesalles, Jordi		
	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	1988	Malonda, Antonio		
	<i>El mal de la juventud</i> ( <i>Krankheit der Jugend</i> )	1997	Simón, Adolfo		
Hanke, Peter (13 estrenos)	<i>Insultos al público</i> ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	1986	Urdiales, Fernando		
	<i>El pupilo quiere ser tutor</i> ( <i>Das Mündel will Vormund sein</i> )	1989	Garrido, Miguel		
	<i>El juego de las preguntas</i> ( <i>Spiel vom Fragen</i> )	1993	Amador, Charo		
	<i>Dramatis personae</i>	1994	Hurtado, Juan		

	[A partir de textos de Peter Handke y Ludwig Wittgenstein]				
	<i>Insultos al público</i> ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	1999	Arbués, Jesús		
	<i>La hora en que nada sabíamos los unos de los otros</i> ( <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wussten</i> )	2003	Ollé, Joan		
	<i>¿Por qué la cocina?</i> [Adaptación de <i>La hora en que nada sabíamos los unos de los otros</i> ( <i>Die Stunde da wir nichts voneinander wussten</i> )]	2004	Materic, Mladen		
	<i>Autoconfesión</i> ( <i>Selbstbeziehung</i> )	2004	Ortíz, Rubén		
	<i>Diez por diez (Insultos al público)</i> ( <i>Publikumsbeschimpfung</i> )	2004	Calvo, Ernesto		
	<i>Kaspar (Kaspar)</i>	2011	Ciulli, Roberto		

	<i>Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción (Die Unvernünftigen sterben aus)</i>	2012	Pascual, Lluís		
	<i>Los hermosos días de Aranjuez (Die schönen Tage von Aranjuez)</i>	2013	Candeias, Joaquín		
Hofmannsthal, Hugo von (2 estrenos)	<i>Elektra (Elektra)</i>	1990	López Laguna, Julio		
	<i>Elektra (Elektra)</i>	1991	Bokos, Alberto.		
Horváth, Ödön von (3 estrenos)	<i>Fe, esperanza y caridad (Glaube, Liebe, Hoffnung)</i>	1980	Anós, Mariano		
	<i>Cuentos en los bosques de Viena (Geschichten aus dem Wiener Wald)</i>	1984	Larreta, Antonio		
	<i>El divorcio de Fígaro (Figaro lässt sich scheiden)</i>	2012	Lara, Alfonso		

Jelinek, Elfriede (3 estrenos):	<i>La muerte y la doncella - La pared (Der Tod und das Mädchen – Die Wand):</i>	2007	León, Vicente		
	<i>Clara S. (Clara S.)</i>	2007	Miranda, Óscar		
	<i>La muerte y la doncella IV-Jackie (Der Tod und das Mädchen)</i>	2007	Kranz, Daniela		
Kafka, Franz (24 estrenos)	<i>Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1980	Duque, Mauricio		
	<i>Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1983	Gómez, J. Luis		
	<i>Juicio al padre</i>	1984	Fernández, Augusto. Prod.: Gómez, José Luis		
	<i>Informe para una academia</i>	1984	Rico, José		

	<i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>				
	<i>La metamorfosis (Die Verwandlung)</i>	1984	Lillo, Manuel Carlos		
	<i>La metamorfosis (Die Verwandlung)</i>	1984	Paredes, Santiago		
	<i>Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1986	Teatro Acción		
	<i>La metamorfosis (Die Verwandlung)</i>	1987	Álvarez, Luis		
	<i>Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1989	Rico de Avilés, Jesús		
	<i>Informe para una academia (Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1989	Biau, Víctor		
	<i>Informe para una academia</i>	1991	Pindado, Alfonso		

	<i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>				
	<i>La metamorfosis</i> <i>(Die Verwandlung)</i>	1994	Ortega, Francisco		
	<i>La metamorfosis</i> <i>(Die Verwandlung):</i> 1994. Dir.: Rico, José	1994	Rico, José		
	<i>Informe para una academia</i> <i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>				
	<i>Informe para una academia</i> <i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1997	Gallego, Miguel; Guardiola, Miguel		
	<i>Informe para una academia</i> <i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1998	Pindado, Alfonso		
	<i>Informe para una academia</i> <i>(Ein Bericht für eine Akademie)</i>	1999	Placeres, Sergio		

	<i>Informe para una academia</i> (Ein Bericht für eine Akademie)	1999	Campos, Rafael		
	<i>La metamorfosis</i> (Die Verwandlung)	2000	Pindado, Alfonso		
	<i>La metamorfosis</i> (Die Verwandlung)	2005	Ollé, Àlex		
	<i>Informe para una academia</i> (Ein Bericht für eine Akademie)	2006	Gómez, José Luis		
	<i>Informe para una academia</i> (Ein Bericht für eine Akademie)	2008	Antón Andrés, José María.		
	<i>Informe para una academia</i> (Ein Bericht für eine Akademie):. Dir.: Pérez de la Fuente, Juan Carlos.	2010	Molina, Pep		
Nostlinger, Christine	<i>Konrad, un niño por correo</i>	2010	Mayor, Jorge		

(1 estreno)	<i>(Konrad oder das Kind aus der Konservenbüche)</i>				
Roth, Joseph (1 estreno)	<i>Leyenda del Santo Bebedor (Die Legende vom heiligen Trinker)</i>	1996	Romo, Fernando		
Schnitzler, Arthur (20 estrenos)	<i>La cacatúa verde (Der grüne Kakadu)</i>	1982	Krejka, Otomar		
	<i>La Ronda (Reigen)</i>	1984	Morera, José María		
	<i>La Ronda (Reigen)</i>	1986	Gas, Mario		
	<i>Anatol (Anatol)</i>	1986	Cariñena, Mariano		
	<i>Anatol (Anatol)</i>	1989	Marino, Malena		
	<i>La cacatúa verde (Der grüne Kakadu)</i>	1990	Moreal, Yolanda		
	<i>La cacatúa verde (Der grüne Kakadu):</i>	1993	Gas, Mario		

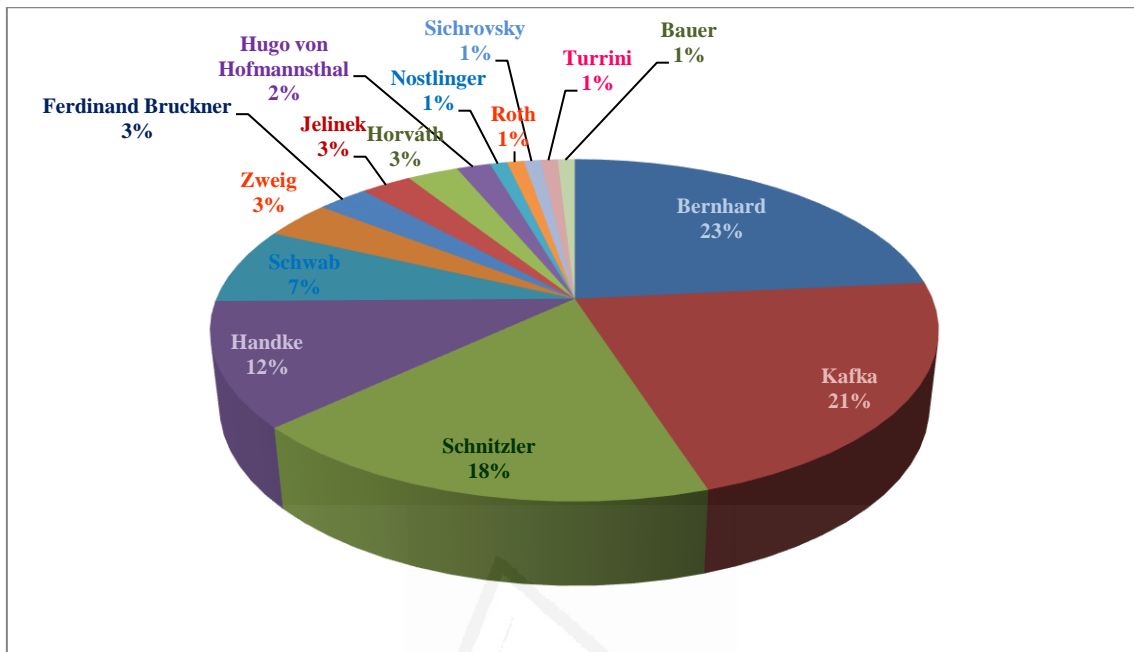


	<i>Literatura</i> ( <i>Literatur</i> )	1994	Piñuel, Gabriel		
	<i>Anatol</i> ( <i>Anatol</i> )	1996	Mesalles, Jordi		
	<i>Anatol</i> ( <i>Anatol</i> )	2000	Nel·lo, Francesc		
	<i>Los amores de Anatol</i>	2000	Muñoz, Tomás		
	<i>La cacatúa verde</i> ( <i>Die grüne Kakadu</i> )	2001	Alonso, Eduardo		
	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2001	Urba, Gyula		
	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2002	Solano, Joaquín		
	<i>Apuesta al amanecer</i> ( <i>Spiel im Morgengrauen</i> ); <i>24 horas en la vida de una mujer</i> ( <i>24 Stunden aus dem Leben einer Frau</i> ) [fragmentos de A. Schnitzler y S. Zweig]	2005	Granda, Juanjo		

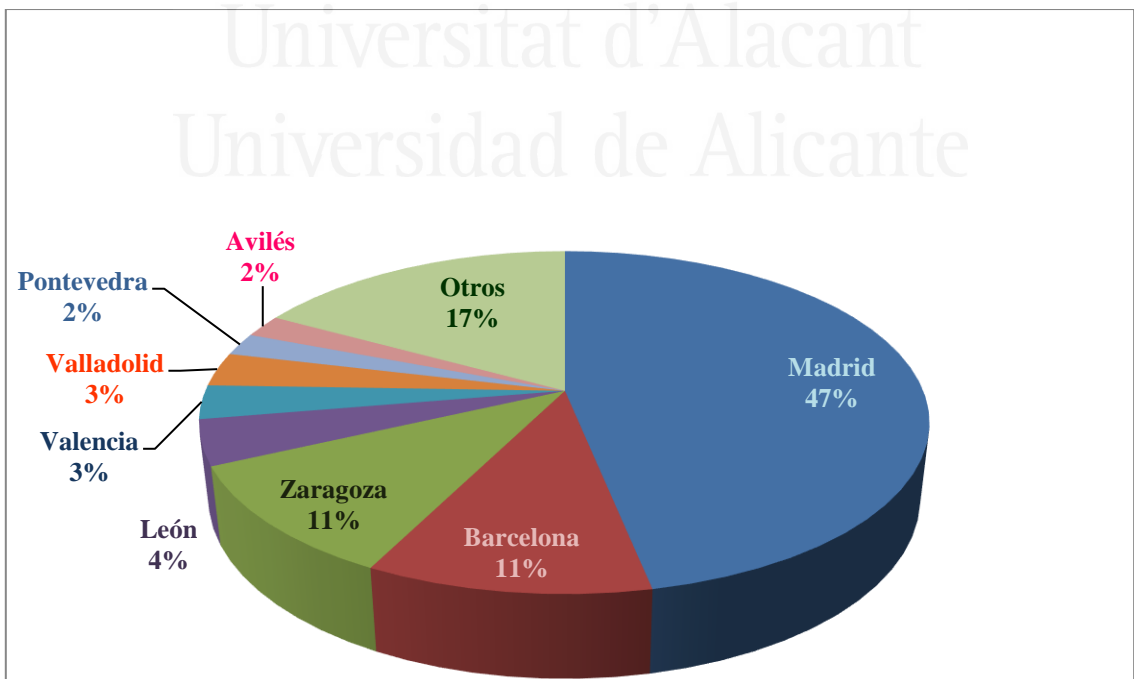
	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2007	Wiesner, Raúl		
	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2009	Hernández-Simón, Javier		
	<i>La Ronda</i> ( <i>Reigen</i> )	2010	Sala, Ana		
	<i>El camino solitario</i> ( <i>Der einsame Weg</i> )	2012			
	<i>La señorita Elsa</i> ( <i>Fräulein Else</i> )	2015	Sáiz, José Luis		
Schwab, Werner (8 estrenos)	<i>10.000 Kg</i>	1997	Bernat, Roger		
	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	1998	Portacelli, Carmen		
	<i>Extermination</i>	1998	Dezoteux, Michel		
	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	2000	Domínguez, Cristina		
	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	2002	Fresneda, Pedro		

	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	2005	Castellanos, Paco		
	<i>Las presidentas</i> ( <i>Die Präsidentinnen</i> )	2009	Padilla, Ricardo		
Sichrovsky, Peter (1 estreno)	<i>Nacidos culpables</i> ( <i>Schuldig geboren</i> )	2000	Candeias, Joaquim; Alfaro, Carles		
Turrini, Peter (1 estreno)	<i>Los Alpes en llamas</i> ( <i>Alpenglühen</i> )	1996	Salvat, Ricardo		
Zweig, Stefan (4 estrenos)	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannte</i> )	2001	Romanos, Ricardo		
	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	2007	Orjuela Cortés, Manuel Enrique.		
	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	2008	Pérez Martí, José Luis		
	<i>Carta de una desconocida</i> ( <i>Brief einer Unbekannten</i> )	2014	Ortega, Paco		

El siguiente gráfico muestra la proporción de autores austriacos cuyas obras dramáticas han sido representadas en España:



Por último, la siguiente gráfica muestra el porcentaje de obras dramáticas de origen austriaco por ciudad:



La observación de los datos arriba expuestos nos permite afirmar que los dramaturgos austriacos más representados en nuestro país en los últimos cuarenta años son Thomas Bernhard (26 estrenos), Franz Kafka (24 estrenos), Arthur Schnitzler (20 estrenos) y Peter Handke (13 estrenos). Tal como sucede en el ámbito editorial, Thomas Bernhard estaría a la cabeza del listado de autores austriacos con mayor presencia. La representación de Peter Handke podría equipararse igualmente en ambos ámbitos. Tampoco resulta del todo sorprendente la recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en teatros y editoriales, pues, si bien en estas últimas los títulos son muy escasos, del autor han sido traducidas piezas pertenecientes a otros géneros como la novela y la novela breve (*Novelle*). Asimismo podemos identificar la recepción en escenarios y editoriales de Ferdinand Bruckner, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Elfriede Jelinek y Stefan Zweig.

Resulta especialmente interesante remarcar el caso de Peter Turrini, quien únicamente ha atravesado la barrera cultural española a través de los escenarios. Si bien sólo se registra un único estreno suyo (*Los Alpes en llamas - Alpenglühen*), en español no se ha publicado ninguna obra suya. Los casos de Christine Nöstlinger y Peter Sichrovsky son parecidos, en tanto que la faceta de dramaturgos de estos autores es desconocida en nuestro país. Sin embargo, por lo que a la recepción de Nöstlinger respecta, son varias las obras de literatura infantil y juvenil que han sido publicadas en español en nuestro país. En el caso de Sichrovsky, sí recibimos una única novela hace ya veinte años (*La trampa de la cobra*. Madrid: Edebé, 1996).

Tras analizar los datos relativos a la recepción del teatro austriaco en las editoriales y los escenarios españoles, podemos afirmar que la dramática austriaca goza de una muy buena salud en España. Ciertamente, el número de publicaciones no es elevado –algo nada sorprendente teniendo en cuenta la posición de desventaja en la que se encuentra el

teatro con respecto a otros géneros en las editoriales—, mas anualmente se pone en escena un mínimo de un montaje de esta nacionalidad. Estas cifras revelan, pues, el conocimiento y el interés que el teatro austriaco despierta en España.

A partir de esta valoración cuantitativa de la representación del teatro austriaco en nuestro país, en el siguiente capítulo indagaremos, de un lado, en las diferencias entre los distintos tipos de traducción, y, de otro, en los motivos por los que éste ha tenido y tiene tan buena acogida en las diferentes formas de recepción.

### **4.3. ANÁLISIS CUALITATIVO DEL TEATRO AUSTRIACO EN ESPAÑA**

Tal vez sea el teatro la forma de expresión artística más compleja, en tanto que la comunicación tiene lugar por medio de varios canales y códigos: escuchamos palabras, sonidos, música o silencios y vemos colores, luces, sombras, personajes u objetos. Cuando tiene lugar la representación escénica, el lenguaje va más allá de las palabras: más allá del texto teatral propiamente dicho —los diálogos y las acotaciones—, el lenguaje gestual de los actores, la escenografía, la iluminación, la música o el *atrezzo* pueden contener una fuerte carga connotativa y cumplen asimismo una función expresiva y poética. De ahí que su análisis resulte perentorio en todo estudio de recepción que pretenda trascender lo cuantitativo para atender a la manera en que el producto cultural, la pieza teatral en cuestión, cruza las barreras de la propia cultura para ser recibida en la foránea.

Otakar Zich, fundador de la concepción estructuralista de los estudios teatrales, marcó en 1931 un hito en el ámbito de la disciplina con la publicación de *La estética del arte dramático*. Junto a la obra de Jan Mukařovský «An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor» (1977) supuso un giro radical en las perspectivas del estudio del teatro. Ambas establecieron las bases del corpus probablemente más rico sobre

teoría dramática y teatro de la modernidad, los trabajos publicados en los años 40 y 50 por la Escuela Estructuralista de Praga (Ezpeleta 2007: 32). Otakar Zich aboga por la preponderancia de la representación dramática frente al texto teatral, que es, según el autor checo, tan sólo una pieza dentro del (poli)sistema que da lugar a la puesta en escena. Así pues, según el teórico checo, el teatro contemporáneo es el único objeto de estudio posible en el ámbito de los estudios teatrales, en tanto que es el único que se puede presenciar como fenómeno performativo.

Por su parte, Jan Veltruski parte de la consideración del texto dramático (*drama*) y la representación dramática (*theatre*) como unidades parcialmente independientes; para el primero, el lenguaje es el único material existente, mientras para la segunda es un elemento entre otros (Veltruski 1977: 120. Cit. en: Ezpeleta 2007: 35):

Those who declare that the specific characteristic of drama consists in its link with acting are mistaken. Such a criterion is not only far from being pertinent, it is not even useful as a practical tool for a first approach [...] Theatre is not another literary genre but another art. It uses language as one of its materials while for all the other literary genres, including drama, language is the only material –though each organizes it in different fashion–.

En el presente capítulo, pues, elaboraremos en primer lugar una serie de calas traductivas en las obras publicadas en el medio editorial –se realizará, por motivos evidentes, exclusivamente desde el punto de vista lingüístico– y en aquellas recibidas en el ámbito de las artes escénicas –se abordará, además del análisis de la traducción lingüística, el de la traducción intersemiótica–, es decir, en la traducción editorial y la traducción escénica. El objetivo de dichos análisis será atender a las estrategias orientadas

al lector y al espectáculo –«reader oriented» y «performance oriented», respectivamente– para mostrar las eventuales diferencias entre la traducción editorial y la traducción escénica en el plano lingüístico, de un lado, y analizar la distinta recepción de las piezas teatrales en función del medio en que se reciban, editorial o escénico, del otro. Registraremos asimismo las posibles diferencias que durante el proceso de puesta en escena puede sufrir la traducción pre-escénica que el traductor entrega por encargo a la compañía teatral en relación con la traducción post-escénica que finalmente cobra vida y recibe el espectador en la representación, y la consiguiente traducción intersemiótica. También incluimos en nuestro trabajo el análisis de la adaptación del género narrativo al teatral, por ser esta una vía de recepción fructífera, en tanto que frecuente, de la literatura austriaca en nuestro país.

Para la elaboración del presente capítulo se han cotejado los textos teatrales austriacos con sus correspondientes traducciones de lectura, pre- y post-escénicas e intersemióticas al español. Hemos establecido tres corpus: uno para el análisis de las traducciones de lectura, otro para el análisis de las traducciones pre-escénicas y otro para el de las traducciones post-escénicas.

Si bien el texto dramático es el germen de toda representación dramática al uso, los elementos que forman parte de esta no se derivan únicamente del primero, sino del (poli)sistema en que se recibe, que modificará o no la pieza en cuestión en función de su subsistema teatral, cultural, político, económico, etc. que la recoge. Del polisistema de llegada dependerá igualmente la aceptación de unas piezas y el rechazo de otras: tras acometer los análisis explicados en el párrafo anterior, en el presente capítulo también atenderemos a estas dos cuestiones aplicando las teorías de la Escuela de Constanza ya expuestas en el capítulo 2.3. Dichas teorías, decíamos, sitúan al lector implícito/explicito como elemento clave en la *realización* de la obra. En el caso de la representación teatral,



el «espectador explícito» que acude al teatro se encuentra ante la representación de un texto previamente interpretado por parte del director, el iluminador, los actores, etc. De otro lado, el lector de teatro se enfrenta directamente al texto en estado puro o, a lo sumo, interpretado únicamente por el traductor que lo ha vertido a otra lengua. Llegados a este punto cabe preguntarse asimismo por las diferencias en el impacto de los productos dramáticos sobre el lector y el espectador. Para ello resulta clave la figura del crítico teatral: analizaremos a través de la prensa y las revistas especializadas la (distinta) acogida que las piezas dramáticas tuvieron entre el público.

#### **4.3.1. La traducción editorial, post-escénica, pre-escénica e intersemiótica y la configuración de imágenes.**

##### **4.3.1.1. Traducción editorial: los casos de *Historias de los Bosques de Viena* y *El divorcio de Fígaro*: Ödön von Horváth - Miguel Ángel Vega / Juan Antonio Albaladejo.**

Tras cotejar las traducciones de lectura de nuestro corpus —ediciones de lectura de teatro austriaco en España— con sus correspondientes textos originales, podemos observar que, por lo general, se respetan fielmente tanto diálogos como didascalias y que no existe, por ende, ningún tipo de manipulación, tampoco en lo referente a elementos culturales, que se suelen mantener, muchas veces acompañados de nota del traductor. Creemos que el impacto de estas traducciones será, en cualquier caso, algo menor que el de las escénicas, teniendo en cuenta que, entre el público lector en España, ya escaso en sí, solo un pequeño porcentaje consume literatura dramática. En 2015, el Centro de Investigación Sociológica (CIS) publicaba un barómetro en el que se incluía un largo apartado centrado en los hábitos de lectura de los españoles. El 35% de los encuestados<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Los datos de la encuesta del CIS proceden de 2.477 entrevistas a mayores de 18 años en todo el territorio nacional.

afirmaba que no leía «casi nunca» o directamente «nunca»; el otro 65% afirmaba leer al menos «alguna vez al trimestre» y el 29,3% más aficionado de los encuestados lo hacía «todos o casi todos los días» (*El País* 2015).

Ejemplificaremos a continuación estas afirmaciones con los resultados del análisis de las traducciones *Historias de los Bosques de Viena* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*) y *El divorcio de Fígaro* (*Figaro lässt sich scheiden*), de Ödön von Horváth, traducidas por Juan Antonio Albaladejo y Miguel Ángel Vega para Ediciones Cátedra en 2008. Nos han resultado especialmente interesantes y significativas desde el punto de vista de la traducción por tratarse de dos obras típicamente austriacas a varios niveles. De un lado, contienen distintos elementos culturales ajenos a la cultura española y, en parte, también al lector austriaco actual, por enmarcarse la obra en un contexto histórico ya algo lejano –el periodo de Entreguerras, es decir, el primer tercio del siglo XX–. De otro lado, se trata de textos marcados por la variedad dialectal vienesa y con fórmulas lingüísticas propias del contexto en que transcurre la obra, que sitúan al traductor ante la disyuntiva de neutralizar dichas marcas dialectales y cronológicas o buscar posibles equivalentes en la cultura meta.

Para el análisis de estas traducciones hemos empleado:

- a) la edición crítica publicada en 2008 por Cátedra con las traducciones de las dos obras de Ödön von Horváth: *Historias de los bosques de Viena* y *El divorcio de Fígaro*;
- b) el texto original *Geschichten aus dem Wiener Wald* y *Figaro lässt sich scheiden*, publicados por el Projekt Gutenberg -Spiegel Online (<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2900/1> y <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2896/1>, respectivamente).

Por lo que a la traducción de lectura de estas dos piezas respecta, el *tempo* de lectura de ambas traducciones es, evidentemente, distinto al que tendría la representación

escénica, pero dicha representación escénica está igualmente implícita en la escritura del original dramático y, por tanto, debería encontrarse también en el texto terminal. Esto sucede precisamente en los textos de Juan Antonio Albaladejo y Miguel Ángel Vega, en cuya traducción se recupera esa oralidad fingida:

#### EJEMPLO 1:

Así pues, en el siguiente caso se traducen las expresiones coloquiales del TO por las correspondientes de la lengua meta («Na wenn das kein braver Familienvater wird!» = «¡Bueno, bueno, este va a ser todo un padrazo!»; «Ein Kindernarr, ein Kindernarr!» = «¡Un enamorado de los niños!»; «Unberufen!» = «¡Sin más!»), lo que permite reproducir la mencionada oralidad:

ZWEITE TANTE *zu Marianne*: Nein, mit welcher Liebe er das arrangiert. – **Na wenn das kein braver Familienvater wird! Ein Kindernarr, ein Kindernarr! Unberufen!**

TÍA SEGUNDA. (*A Marianne*.) ¡Con cuánto amor lo está haciendo! **¡Bueno, bueno, este va a ser todo un padrazo! ¡Un enamorado de los niños! ¡Sin más!**

#### EJEMPLO 2:

Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo con la expresión «etwas verlieren» y su equivalente «perdérsele algo a alguien»:

VALERIE. Was **hat** man denn in der Puppenklinik **verloren**?

VALERIE. ¿Y qué se te **ha perdido** en la clínica de muñecas?

### EJEMPLO 3:

En el siguiente ejemplo, la oralidad se imprime a través de una expresión coloquial («Tät dir so passen») y de una interjección («Bäääh»), que se traducen por los respectivos equivalentes («¡Eso quisieras» y «¡Beee!»):

DIE GROßMUTTER. Hat er gehabt? Hat er gehabt? – Und da werd ich gar nicht gefragt? Als ob ich schon gar nicht mehr da war – Zur Mutter. **Tät dir so passen!**

ALFRED. **Bäääh!** *Er streckt ihr die Zunge heraus. Stille.*

ABUELA. ¿Así es que tenía apetito, eh? ¿Y a mí no se me pregunta en absoluto? ¡Como si ya no existiera! *(A la Madre.)* **¡Eso quisieras!**

ALFRED. ¡Beee! *(Le saca la lengua. Silencio. Chilla.)*

Ese afán de recuperar la expresión oral impuso en ocasiones la renuncia a una fidelidad léxica o/y semántica y a la corrección gramatical en aras de la naturalidad del discurso, tal como explican los traductores en la introducción de la obra (Vega 2008: 37) y como podemos observar en los siguientes ejemplos:

### EJEMPLO 1:

Para reproducir la oralidad, en el TO se ha omitido el final de palabra en «Stund». De la misma manera se reproduce en el TM con la incorrección gramatical «pa'recogerme»:

ALFRED. Er ist überhaupt ein reizender Mensch. In einer guten halben Stund holt er mich wieder ab.

ALFRED. En general, es una persona encantadora. En algo más de media hora volverá **pa' recogerme**.

#### EJEMPLO 2:

En el siguiente caso la oralidad se imprime en el TO mediante el procedimiento sintáctico conocido con el nombre de «Ausklammerung», que consiste en extraer un sintagma o, como aquí, parte del mismo («von der alten gnädigen Frau») fuera del marco sintáctico formado por el verbo conjugado («ist») y el participio («gewesen»). La frase sintácticamente neutral sería: «Das ist ein schönes Erdbegräbnis von der alten gnädigen Frau gewesen». Como podemos observar, nuevamente se ha respetado esa marca en la traducción:

HAVLITSCHK *frift nun wieder*. Das ist ein schönes Erdbegräbnis gewesen von der alten gnädigen Frau.

HAVLITSCHK. (*De nuevo zampano.*) Fue **un hermoso entierro, el** de la difunta señora.

#### EJEMPLO 3:

En ocasiones, las marcas de oralidad del TO se neutralizan en el TM por falta de correspondencia, lo que no tiene ninguna repercusión en el conjunto de la obra, que sí

conserva la coloquialidad. En el siguiente caso, en el TM se ha neutralizado la marca coloquial del TO «hab», reducción de la desinencia de primera persona del verbo «haben», habitual en el lenguaje coloquial y también en los dialectos, como el vienés. Encontramos además un elemento exclamativo en el TO que hace que el autor pueda elidir parte del discurso: «geh». En la traducción se ha usado la técnica de traducción de la amplificación «a ver si usted»:

HAVLITSCHKEK [...] Herr Oskar. Was ich noch **hab** sagen wollen – **geh**,  
bittschön, betens auch in meinem Namen ein Vaterunser für die arme gnädige  
Frau Mutter selig.

HAVLITSCHKEK. [...] Señor Oskar. Lo que quisiera decirle es que **a ver si usted**, por favor, pudiera rezar, también en mi nombre, un padre nuestro por la difunta madre.

#### EJEMPLO 4:

En el siguiente ejemplo se añade un rasgo de coloquialidad que estrictamente hablando no se encuentra en el original («chivar»). Hay, además, un rasgo de oralidad-coloquialidad del original —el uso del artículo determinado «der» en combinación con el apellido— que sí reproducimos, siendo un rasgo en español típicamente del lenguaje coloquial-rural, y no propio de la lengua estándar. De otro lado, cabe señalar que mediante la técnica de la modulación —al traducir una oración interrogativa («Sonst noch was gefällig») por una exclamativa («¡Pero qué dices!»)— se produce un cambio del punto de vista:

VALERIE. Du hast mich wieder mal betrogen.

ALFRED. **Sonst noch was gefällig?**

VALERIE. Der Hierlinger **erzählt** mir grad, daß beim letzten Rennen in Saint-Cloud nicht die Quote hundertachtundsechzig, sondern zweihundertzweiundzwanzig herausgelaufen worden ist –

VALERIE. Me has vuelto a engañar.

ALFRED. **¡Pero qué dices!**

VALERIE. **El Hierlinger me acaba de chivar** que en la última carrera en Saint-Cloud, la apuesta no se pagaba a ciento sesenta y ocho, sino a doscientos veintidós.

Por otro lado, tal como comentábamos anteriormente, se trata de dos textos pertenecientes a la llamada literatura marcada (Albaladejo 2012), es decir, aquella en que sobresalen las diferencias intralingüísticas y los diferentes niveles de la lengua y que, evidentemente, pueden suponer un problema desde el punto de vista de la traducción. La diatopía, la diacronía lingüística y la diacultura son tres aspectos fundamentales en el momento de traducir obras con un lenguaje con rasgos dialectales, escritas en otro contexto y en otra época. En *Geschichten aus dem Wiener Wald* encontramos dichos rasgos dialectales, así como fórmulas lingüísticas austriacas propias de los años 30. Ante la posibilidad de mantener dichas formas con posibles equivalentes o adaptarlas a la lengua hablada del público español del siglo XXI, los traductores optaron principalmente por la solución intermedia de recrear las marcas dialectales mediante marcas coloquiales o articulatorias:

#### EJEMPLO 1:

A lo largo del TO encontramos el artículo determinado delante de los nombres propios, marca dialectal típica del lenguaje hablado. En la traducción se ha mantenido dicha marca coloquial-dialectal, lo que en el lector provoca cierto extrañamiento, dado que el uso del artículo determinado en combinación con el nombre es algo propio del lenguaje familiar-coloquial en determinadas zonas rurales y pueblos de España. En español coloquial sería lógico usarlo con el nombre de pila, no con el apellido. En el siguiente ejemplo, sin embargo, se emplea con la inversión apellido-nombre, lo que produce nuevamente un efecto de extrañamiento en el lector español, pues no es usual.

VALERIE. **Der Hierlinger** erzählt mir grad, daß beim letzten Rennen in Saint-Cloud nicht die Quote hundertachtundsechzig, sondern zweihundertzweiundzwanzig herausgelaufen worden ist –

VALERIE. **El Hierlinger** me acaba de chivar que en la última carrera en Saint-Cloud, la apuesta no se pagaba a ciento sesenta y ocho, sino a doscientos veintidós.

#### EJEMPLO 2:

En los siguientes casos, la fórmula de tratamiento «gnädige Frau», propia de los años 30, se traduce por los equivalentes formales «estimada señora» / «señora mía»:

DER HIERLINGER FERDINAND. Aber gern, sehr gern! Zu charmant, **gnädige Frau!**



EL HIERLINGER FERDINAND. Con mucho gusto, claro que sí. Muy *charmant*, **estimada señora**.

MARIANNE. Ganz und gar, **gnädige Frau!**

MARIANNE. Por supuesto, **señora mía**.

MARIANNE. Garantiert und pünktlich, gnädige Frau! Vielen Dank, **gnädige Frau!**

MARIANNE. Se lo garantizo, y además puntualmente, **señora mía**. Muchas gracias, **señora mía**.

### EJEMPLO 3:

En el siguiente ejemplo, además de la fórmula «meine gnädige Frau Gemahlin», encontramos la expresión, también propia de principios de siglo en Viena, «Gott hab sie selig», que se traduce por los correspondientes equivalentes formales «mi querida señora» y «Dios la tenga en su gloria»:

ZAUBERKÖNIG. Aber eine solche Benehmität! Ich glaub gar, daß du sie mir verwöhnst – also nur das nicht, lieber Oskar! Das rächt sich bitter! Was glaubst du, was ich auszustehen gehabt hab in meiner Ehe? Und warum? Nicht weil **meine gnädige Frau Gemahlin** ein bissiges Mistvieh war, sondern weil ich zu vornehm war, **Gott hab sie selig!**

ZAUBERKÖNIG. ¡Pero este comportamiento! Casi pienso que me la estás mimando... Pues bien, ¡todo menos eso, querido Oskar! ¡Eso pasa factura! No sabes lo que he tenido que aguantar en mi matrimonio. ¿Y por qué? No porque **mi querida señora** fuese una persona rabiosamente mordaz, sino porque yo fui demasiado noble. **Dios la tenga en su gloria.**

En otros casos, las marcas diatópicas fueron neutralizadas mediante la lengua estándar por falta de equivalencia formal en la lengua meta. En el siguiente caso, además de la marca diacrónica («für die arme gnädige Frau Mutter selig» = «por la difunta madre») encontramos el austracismo «Fleischhauerei». Podemos observar que en la traducción se produce la pérdida de la marca diatópica al traducir el término por su equivalente semántico «carnicería», palabra perteneciente al lenguaje común:

#### EJEMPLO 1:

HAVLITSCHK *erscheint in der Tür der **Fleischhauerei**; wieder fressend.* Herr Oskar. Was ich noch hab sagen wollen – geh, bittschön, betens auch in meinem Namen ein Vaterunser für die arme gnädige Frau Mutter selig.

HAVLITSCHK. (*Aparece en la puerta de la **carnicería**; otra vez zampano.*) Señor Oskar. Lo que quisiera decirle es que a ver si usted, por favor, pudiera rezar, también en mi nombre, un padre nuestro por la difunta madre.

#### EJEMPLO 2:

En el siguiente ejemplo encontramos otra marca habitual en dialectos como el vienés, a saber, «betens», contracción de «beten» y «Sie»:

HAVLITSCHKEK [...]– geh, bittschön, **betens** auch in meinem Namen ein Vaterunser für die arme gnädige Frau Mutter selig.

HAVLITSCHKEK. [...] Señor Oskar. Lo que quisiera decirle es que a ver si usted, por favor, pudiera rezar, también en mi nombre, un padre nuestro por la difunta madre.

El mencionado recurso de neutralización se encuentra especialmente en *El divorcio de Fígaro*, obra en la que el «localismo» lingüístico apenas tiene importancia.

El siguiente ejemplo, no obstante, procede de *Historias de los bosques de Viena*:

EJEMPLO 3:

En el siguiente ejemplo aparece en el texto original el verbo «zusammenessen», que se utiliza en Austria en el registro coloquial. De forma muy acertada a nuestro juicio, los traductores han utilizado el verbo «cepillarse»:

DIE MUTTER. Dann **iß** bitte nicht die ganze sauere Milch **zusammen**, ich hab sonst nichts da zum Antragen –

MADRE. Entonces, por favor, **no te cepilles** toda la leche ácida, **que** no tengo nada más para poner en la mesa.

No obstante, el hiato diacrónico entre el texto original y el meta y las alusiones culturales específicas serían, en algunos casos, difícilmente inteligibles si no fueran acompañadas de algún tipo de explicación. La edición crítica permite que a lo largo de las dos obras el traductor haga uso de la nota para hacer aclaraciones de distinto tipo, lo

cual permite, por tanto, mantener los elementos culturales propios de la cultura original, conocidos por el lector implícito, sin que cause ningún tipo de extrañamiento en el lector explícito.

#### EJEMPLO 1:

Así pues, al comienzo de *Historias de los bosques de Viena*, en la primera acotación, hay una referencia a la célebre canción popular vienesa «Da draußen in der Wachau», cuya salvación para el lector meta es posible exclusivamente gracias a la nota del traductor:

Das Stück spielt in unseren Tagen, und zwar in Wien, im Wiener Wald und draußen in der Wachau.

*La obra tiene lugar en nuestros días<sup>1</sup>, exactamente en Viena, en los Bosques de Viena y «fuera, en la Wachau»<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Se trata de los años 30 del siglo XX.

<sup>2</sup> Alusión a la célebre canción popular vienesa que lleva por título *Da draußen in der Wachau* de Ernst Arnold, 1930. La Wachau pasa por ser la quintaesencia del paisaje idílico en la cultura vienesa.

#### EJEMPLO 2:

En la segunda escena, el capitán escucha a alguien tocar al piano la pieza «Sobre las olas». En nota, los traductores explican que se trata del célebre vals del mexicano Juventino Rosas y que no se debe confundir con el título parecido del rumano J. Ivanovici, «Las olas del Danubio» (1988).

### EJEMPLO 3:

Los barrios vieneses y sus connotaciones son parte del código expresivo de Horváth. De ahí que los traductores añadan nota aclaratoria. En el caso del Distrito VIII, por ejemplo, lugar donde transcurre la segunda escena, explican que «es una zona pequeño-burguesa de Viena que se corresponde con la antigua Josefstadt creada por el emperador José II» (Horváth 2008: 49). La segunda escena de la parte segunda se desarrolla en el distrito XIII, de la periferia de Viena, de carácter humilde, denominado Währing, tal como se explica mediante nota. La tercera se enmarca en el Distrito II, «un barrio pequeño-burgués próximo a la ciudad vieja; fue establecido por el emperador Leopold y de ahí su nombre: Leopoldstadt» (Horváth 2008: 78).

### EJEMPLO 4:

Como sucede en la obra de Arthur Schnitzler, en la de Ödön von Horváth también aparece el concepto de la «süßes Mädel» (dulce muchachita), que expresaba la feminidad típica de la joven vienesa y que fue acuñado por J. N. Nestroy. Estas aclaraciones se realizan igualmente mediante nota:

VALERIE. Und die **süßen Wiener Maderln**?

ERICH. Offen gesagt: Ich kann mit jungen Mädchen nichts anfangen.

VALERIE. ¿Y las «**dulces muchachas vienesas**»?

ERICH. A decir verdad... las chicas jóvenes no me dicen nada.

#### EJEMPLO 5:

Para el «Heuriger», taberna típica vienesa en la que se sirve el vino del año, no se busca ningún equivalente, sino que se mantiene la palabra alemana acompañada de la nota explicativa.

Dritter Teil

*Beim Heurigen*

Parte tercera

*En el Heuriger*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> El *Heuriger* es una taberna típica vienesa en la que se sirve vino del año (en austriaco *heuer* = este año). *Heuriger* significa tanto el vino del año como el local en el que se sirve vino joven.

#### EJEMPLO 6:

En el siguiente ejemplo se explica mediante nota en la primera aparición del término *Heil*, que se trata un saludo acuñado en el siglo XIX por el jefe del partido nacional-alemán de Schönerer y que de él lo tomaría posteriormente Hitler:

ERICH *hat eben mit seiner Feldflasche Bruderschaft mit Oskar getrunken*. Mal herhören, Leute! Oskar und Marianne! Ich gestatte mir nun aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! **Heil!**

VALERIE *angeheitert*. Nur keine Neger! **Heil!**

ERICH. (*Acaba de hermanarse con Oskar bebiendo de su petaca.*)

¡Escuchadme un momento todos! ¡Oskar y Marianne! ¡Permitidme ahora que brinde por vuestra especial felicidad bebiendo de esta cantimplora! ¡Felicidad, salud y que tengáis numerosa progenie alemana! **Heil!**

VALERIE. (*Achispada.*) ¡Nada de negros! **Heil!**

En otro orden de cosas, en el caso de la traducción de la antroponimia, esta no se adapta al español en la obra *Historia de los bosques de Viena*, sino que se emplea la técnica del préstamo para mantener el colorido local, estrategia exotizante. No obstante, en *El divorcio de Fígaro*, la antroponimia se hispaniza ya en el original: Carlos, Pedrillo o Antonio son algunos de los nombres elegidos por Horváth. De ahí que los traductores decidieran traducir el nombre de «Susanne» por el de «Susana» y que hicieran una adaptación notable de uno de los personajes, Fanchette, que se traduce por «Currita» para mantener el colorido sevillano que el mito de Fígaro implica.

Más allá de la antes mencionada adaptación al lector explícito de ciertas fórmulas propias de la cultura austriaca de los años treinta y de esa búsqueda de la oralidad por la que se emplean ciertos giros coloquiales, podemos afirmar que la traducción interlingüística de lectura de las obras dramáticas no presenta cambios significativos. Respeto el número y el orden de los actos y las escenas, así como el orden de intervención de los personajes, el contenido de estas y el de las didascalías. Gracias a la nota del traductor se pueden mantener los referentes culturales propios de la cultura austriaca de la época, y con ello la esencia y el ambiente culturales de la obra, sin que haya interferencias en el proceso de comunicación entre el autor y el lector explícito.

#### **4.3.1.2. Traducción escénica: traducción pre-escénica, traducción post-escénica y traducción intersemiótica.**

Tras comparar los textos originales con las correspondientes traducciones pre-escénicas no se han observado cambios significativos con respecto a lo que podrían ser las traducciones editoriales. Al contrario, en el cotejo de dichos textos con las correspondientes traducciones post-escénicas e intersemióticas, sí se ha observado una serie de alteraciones de los elementos textuales y sobre todo paratextuales, respectivamente. Debemos atender también a estos últimos a la hora de estudiar la recepción de un determinado espectáculo, pues lejos de constituir una decoración arbitraria, un «suplemento de vida accidental» o una «colección de imágenes para ponerles un rostro a los personajes o para hacer más vistoso un libro», la puesta en escena es «una vía de comprensión, una parte integrante de la historia de la pieza y de su sentido» (Charvet 2005: 3. Cit. en Pavis 2015: 19).

Sin embargo, hemos observado asimismo que los cambios registrados en el plano lingüístico en los casos de traducción post-escénica, y en el plano paratextual en los casos de traducción intersemiótica, no afectan al producto final de forma significativa. De dichos cambios, decíamos, pueden ser responsables en el plano lingüístico sobre todo el director, el ayudante de dirección e incluso los actores, que pueden proponer ciertos cambios de las formulaciones con el fin de dotar su interpretación de mayor credibilidad. En el terreno extra-lingüístico, serían agentes causantes de los cambios el director, el iluminador, el escenógrafo, el responsable de vestuario y de maquillaje... En definitiva se trata de todos los agentes que intervienen en el proceso de escenificación de un texto teatral.

En estos casos, sobre todo el director –responsable último de absolutamente todas las decisiones que se toman durante el proceso– se convierte, junto con el traductor, en



coautor que modifica el texto original con estrategias de adición y supresión para adaptarlo o versionarlo de manera que se ajuste mejor a su idea de la puesta en escena. Sabemos que en las distintas manifestaciones artísticas se producen cambios con rapidez, también con motivo de posibles cambios en la actitud del público y en su capacidad de identificar los diferentes signos dramáticos, y su, quizás, cada vez menor grado de concentración, para lo cual debe el director habilitar el texto en busca de un mejor funcionamiento del mismo en el espectador. Todo esto provoca que obras relativamente recientes enseguida puedan resultar un poco anticuadas, repetitivas o demasiado explícitas. Por otra parte, como responsable máximo del espectáculo, el director considera necesario ejecutar cambios para que el texto, que el autor original –y en su caso, el traductor– en principio sólo concibe en su mente, funcione sobre el escenario.

Ciertamente, son cosas bien distintas el imaginar unos diálogos y movimientos desde la mesa de trabajo y el escucharlos en directo y acompañados por una elocuente parte visual y física. Por este motivo, a menudo, cuando se implica a los autores en el proceso de ensayos, no se oponen a cambios sugeridos por el director o la compañía, según nos explicó Ronald Brouwer, coordinador artístico de La Abadía, en una entrevista mantenida por correo electrónico. El texto teatral es, pues, al mismo tiempo un soporte intermediario –destinado a ser interpretado, como una partitura– y una obra literaria que pretende ser conclusa –no es frecuente leer una partitura por placer, pero sí una obra de teatro. Cabe destacar que también los actores, como hemos comentado, pueden proponer en determinadas ocasiones el cambio de alguna frase o palabra que les resulte más natural para su interpretación.

Sin embargo, estas alteraciones del texto que originariamente concibiera el dramaturgo –en lengua alemana, en nuestro caso– interfieren necesariamente en el proceso de transferencia del mismo, por no ser aquello que el espectador explícito percibe

lo que se escribiera originariamente para el espectador implícito. Esto convierte la traducción pre-escénica en un instrumento de recepción muy particular, pero también muy necesario para comprender las modificaciones que sufre una determinada pieza teatral en aras de su funcionamiento entre un determinado público. Con el objetivo de ejemplificar todas estas afirmaciones, en el siguiente apartado analizamos los casos concretos de la traducción post-escénica de *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción*, de Peter Handke, y las traducciones pre- y post-escénicas de *El mal de la juventud*, de Ferdinand Bruckner, así como las traducciones intersemióticas de ambas obras. A continuación, podremos extraer conclusiones relativas a las diferencias entre la traducción editorial, pre- y post-escénica e intersemiótica. Entre las traducciones escénicas hemos diferenciado, como hemos explicado a lo largo del presente trabajo, entre las que realiza el traductor en un primer momento, generalmente por encargo de una compañía –traducción pre-escénica– y la traducción final, cuyo responsable es el director de escena, es decir, la traducción que concibe el traductor con los cambios añadidos durante el proceso de puesta en escena –traducción post-escénica–. Tras acometer dichos análisis abordaremos el estudio de la adaptación teatral realizada por Lola Blasco de la novela corta *Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler, para estudiar también las peculiaridades de este tipo de traducción intra-género.

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

El narrador, poeta y dramaturgo Peter Handke<sup>80</sup> (Griffen, 1942) es considerado uno de los principales escritores vivos de lengua alemana de nuestro tiempo. Su obra

---

<sup>80</sup> En 1970 se trasladó a París, donde colaboró con su amigo el cineasta alemán Wim Wenders llevando a la pantalla su novela detectivesca *El miedo del portero al penalty* (1972), *La mujer zurda* (basada en su novela homónima) y *El cielo sobre Berlín*.

literaria, inscrita en la denominada *Neue Subjektivität* («Nueva Subjetividad») <sup>81</sup>, movimiento literario predominantemente alemán nacido en los años 70 del siglo XX, ha sido tan alabada como criticada <sup>82</sup>, entre otros motivos, por su uso poco convencional del lenguaje y su crítica a la política de derechas. Precisamente, desde que atacara la *Beschreibungsimpotenz* («impotencia descriptiva») de la literatura en el encuentro del Grupo 47 en Princeton en 1966 y, sobre todo, desde que subiera a las tablas ese mismo año su tan controvertida como exitosa pieza teatral *Publikumsbeschimpfung* (*Insultos al público*), la producción artística de Handke comenzó a ser conocida. En esta obra, los actores se dirigen directamente al público llegando al impropio, con el fin de denunciar el teatro burgués y el consumo pasivo de la obra dramática, «weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden. Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden» <sup>83</sup>, decía al respecto el dramaturgo austriaco (Cit. en: Hernández y Maldonado 2003: 265).

De acuerdo con las características de la *Neue Subjektivität*, su vasta producción literaria contiene una fuerte carga de emoción, introspección y subjetividad, y viene motivada por un acercamiento a la *Heile Natur* («mundo interior») que Goethe planteara, entendida como el intento de trascender la superficie de las cosas en busca de su esencia. Su alejamiento de las convenciones literarias, que acercan sus obras al experimentalismo, se da sobre todo durante la década de los 70; a partir de entonces, alternó este tipo de literatura con otro tipo de obras de carácter autobiográfico, de acuerdo con la *Neue*

---

<sup>81</sup> Otros escritores inscritos en este movimiento son Peter Schneider (*Lenz*), Christoph Meckel, Botho Strauss, Martin Walser y Fritz Zorn, todos ellos alemanes excepto el último, de nacionalidad suiza. La obra de Peter Weiss *Adiós a los padres* (1961) es considerada por muchos críticos como precursora del movimiento.

<sup>82</sup> En 1996 se le acusó por primera vez de apoyar a Milosevic y los serbios en la Guerra de los Balcanes, lo cual él ha desmentido.

<sup>83</sup> «[...] porque también el insulto es una forma de hablar con ustedes. A través del mismo podemos ser directos».

*Subjektivität*. Es autor de numerosas obras de teatro, que han sido recibidas tanto en las editoriales como en las tablas de muchos países, entre las que se encuentran las siguientes: *Publikumsbeschimpfung* (1966), *Selbstbezeichnung* (1966), *Der Jasager und der Neinsager* (1966), *Weissagung* (1966), *Hilferufe* (1967), *Kaspar* (1968), *Das Mündel will Vormund sein* (1969), *Quodlibet* (1970), *Der Ritt über dem Bodensee* (1970), *Die Unvernünftigen sterben aus* (1973), *Über die Dörfer* (1982), *Das Spiel vom Fragen* (1990), *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* (1992), *Zurüstungen für die Unsterblichkeit. Königsdrama* (1997), *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (1999), *Untertagblues. Ein Stationendrama* (2003), *Spuren der Verirrten* (2006), *Immer noch Sturm* (2011), *Die schönen Tage aus Aranjuez* (Suhrkamp, 2012). Entre estos títulos, en nuestro país han sido traducidos al español y editados los siguientes: *Gaspar; Insultos al público; El pupilo quiere ser tutor* (Madrid: Alianza, 1982. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández), *El viaje en la canoa o El guión para la película sobre la guerra* (Hondarribia: Hiru, 2005. Traducción de Mikel Arizaleta), *Preparativos para la inmortalidad* (Hondarribia: Hiru, 2005. Traducción de Marta Fernández Bueno), *Los hermosos días de Aranjuez* (Madrid: Casus-Belli, imp. 2013. Traducción de Miguel Sáenz).

Para el análisis de las traducciones post-escénica e intersemiótica de la obra que en este apartado nos ocupa hemos contado con los siguientes materiales:

- 1) el texto original de Peter Handke *Die Unvernünftigen sterben aus* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1973);
- 2) la traducción post-escénica al castellano del texto de Handke, realizada por Pablo Martín a partir de la traducción post-escénica en catalán que Lluís Pasqual, director del montaje, hizo, a su vez, a partir la traducción pre-escénica al catalán de Feliu Formosa<sup>84</sup>;

---

<sup>84</sup> Creemos que se trata de una interesantísima cadena de traducciones a partir de otras traducciones. Esto te daría pie para hablar de la traducción indirecta y sus implicaciones.

- 3) la grabación de la representación de *Quitt. Els irresponsables són en vies d'extinció* que tuvo lugar en el Teatre Lliure y que se encuentra en el archivo de esta institución<sup>85</sup>;
- 4) los cuadernos pedagógicos que elabora el Centro de Documentación Teatral, en los que se recoge información relativa a la dirección, la escenografía, el vestuario y demás elementos que conformaron el espectáculo teatral.

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

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

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

---

<sup>85</sup> Agradecemos asimismo a la secretaria del Servicio de Comunicación del Teatre Lliure, Alicia Gorina, por habernos facilitado el acceso a la grabación de la obra.

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

En cuanto a la traducción del texto, Feliu Formosa fue el encargado de elaborar una primera traducción pre-escénica del alemán al catalán. A partir de esta, Pasqual realizó una traducción post-escénica –que correspondería a una traducción intralingüística–, que, asimismo, funcionaría como texto original en la fiel –a todos los niveles– traducción post-escénica al castellano que posteriormente realizó Pablo Martín.

En su traducción al catalán, Pasqual respetó el contenido del texto, pero prescindió de ciertos elementos formales que, según los cuadernos pedagógicos del Centro de Documentación Teatral, remitían en exceso al momento en que la obra se concibió, a saber, los años setenta. Estos cambios, como sucede en otros casos, se refieren sobre todo a elementos de escenografía, vestuario y *atrezzo*, es decir, al paratexto de la obra y no tanto a los diálogos de los personajes. No obstante, salvo el traje (primer acto) y la chaqueta deportiva (segundo acto) del protagonista, que bien podría vestir un empresario actual, el vestuario corresponde a la época en que el texto original fue concebido: pantalones de campana, chaquetas a cuadros, gafas de pasta, bigotes y peluquines recrean de forma fiel aquella época de crisis y cambios en Austria y España.

Por parte de la escenografía, a cargo de Paco Azorín, la atmósfera simbolista y onírica de la obra fue conservada, si bien solo parcialmente ante la dificultad de llegar al

público actual (Centro Dramático Nacional 2011: 19), lo cual hizo al escenógrafo apostar por el minimalismo. Partiendo de dicho fundamento, el espacio escénico se desplazó del escenario a la platea del teatro Valle Inclán con el fin de aproximar la obra al espectador y subsanar en la medida de lo posible la complejidad del texto. *Motu proprio* se introdujo una serie de elementos que contribuyeran a la definición del protagonista, ególatra empresario millonario: dos mesas de billar –en las que los empresarios juegan durante la repartición de ganancias–, un saco de boxeo, un mueble bar, unas sillas y unas enormes letras inspiradas en las de Hollywood que rezaban «QUITT» en el primer acto; un piano de cola a la derecha (proscenio) y una «Q» a la izquierda (fondo) del escenario en el segundo acto. Asimismo, en determinados momentos del espectáculo, a través de una pantalla se fueron proyectando imágenes que buscaban, de un lado, ubicar al espectador en los años setenta –anuncios publicitarios de la época, canales de televisión, etc.– y de otro, aludir al mundo empresarial –imágenes de cotizaciones de la bolsa.

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

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

Tanto en el TO como en el TM, los diálogos son fluidos y el lenguaje natural, de acuerdo con la oralidad propia del género. En el TM, sí detectamos una mayor

expresividad, de acuerdo con las diferencias habituales entre las ediciones de lectura y las destinadas a la representación. Dicha expresividad viene dada por el uso de interjecciones, palabras malsonantes y fórmulas propias del lenguaje hablado que se añadieron al TM con el fin de imprimir mayor coloquialidad y veracidad a las intervenciones de los personajes:

#### EJEMPLO 1:

En el siguiente ejemplo se produce una pérdida semántica al traducir el adverbio «quizás» por la interjección «¡ah!». Se prescinde del valor semántico del adverbio —que expresa posibilidad— para imprimir expresividad mediante la interjección:

HANS: **Vielleicht** der Kleinaktionär?

HANS: ¡**Ah!** ¿El Pequeño Accionista?

#### EJEMPLO 2:

En el siguiente caso, encontramos la expresión «Das ist nicht Ihr Ernst», que podríamos traducir en el contexto como «Eso no lo está haciendo en serio». La propuesta del traductor, como podemos observar, es más coloquial y viva:

KILB: Das ist nicht Ihr Ernst.

KILB: ¿Eso no lo estará haciendo en serio?



### EJEMPLO 3:

En el siguiente ejemplo, la mayor oralidad y expresividad del TM viene dada por la palabra malsonante «hostia», no recogida en el TO:

KILB *stört*: Feuer!

KILB, *intentando sembrar la confusión*: ¡**Hostia**, fuego!

### EJEMPLO 4:

En este caso, el adverbio alemán «inzwischen», literalmente «mientras tanto», se traduce por «tiempo más que suficiente», mucho más expresivo:

VON WULLNOW: Wir sind keine Wölfe. Aber daß die freie Konkurrenz ein Wolfesetz ist, das haben wir **inzwischen** erfahren.

VON WULLNOW: Nosotros no éramos lobos. Pero que la libre competencia es una ley de lobos, eso **hemos tenido tiempo más que suficiente** de experimentarlo.

### EJEMPLO 5:

En el siguiente ejemplo, la partícula modal enfática «doch» se traduce por «coño», que también imprime una expresividad y una coloquialidad mayores:

QUITT Reagier **doch** endlich.

QUITT Reacciona, **coño**.

## EJEMPLO 6:

En el siguiente ejemplo, en la traducción al castellano podemos observar que nuevamente se introdujo una palabra malsonante para dar oralidad al texto. Por otro lado, el traductor ha empleado la técnica de omisión —de la primera oración señalada en negrita en el TO—, probablemente para aligerar el texto y favorecer de esta manera su comprensión:

V. WULLNOW Es war nur die Erinnerung.

*Pause.*

Die Korntruhen auf dem Dachboden, das rieselnde Korn und der Mäusedreck drin, die Kornwirbel, in die die Erinnerung einsank als nackter Knabenfuß, **die Körner zwischen den Zehen, das leere und von der Erinnerung doch beseelte Wespennest an der Unterseite der Ziegel.**

*Pause*

Ich muß aufhören. Mich zu erinnern macht mich zum guten Menschen.

VON WULLNOW No, ha sido simplemente el hecho de recordar... (*Pausa.*)

Las arcas de trigo en el granero, el grano que se escurre y las cagarrutas de los ratones por en medio, los remolinos de grano donde el recuerdo se hundía como el pie descalzo de un chiquillo. [...] (*Pausa.*) **¡Me cago en la hostia!** Tengo que parar. Recordar me vuelve buena persona.

La dualidad existente relativa al tiempo —años setenta-actualidad— con la que el director juega aleja parcialmente la obra de la época en que fue concebida, si bien no podemos hablar de una traducción domesticadora en aras de acercar al público el texto,

pues el objetivo de estas referencias a la actualidad parece ser evidenciar la validez del tema todavía hoy. No obstante, sí hemos observado una «voluntad localizadora» por parte de Pasqual, quien, ante las referencias a elementos culturales e históricos del ambiente austro-alemán, ha optado por su supresión o su adaptación a la nueva situación comunicativa:

#### EJEMPLO 1:

En el siguiente caso, la alusión al III Reich («Im Dritten Reich») del TO desaparece en el TM:

**Im Dritten Reich** macht ich mein Freischwimmerzeugnis.

También tengo el diploma de natación libre.

#### EJEMPLO 2:

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

*Quitts Frau tritt auf, mit einer Illustrierten in der Hand.*

FRAU: Österreichischer Dramatiker, gestorben, sieben Buchstaben?

QUITT: **Nestroy.**

FRAU: Nein.

QUITT: Waagrecht oder senkrecht?

FRAU: Waagrecht.

QUITT: **Raimund.**

FRAU: Ach ja.

*Aparece la mujer de Quitt con una revista ilustrada en la mano.*

LA MUJER: Escritor austriaco, muerto, de cinco letras.

QUITT: **Rilke.**

LA MUJER: No.

QUITT: ¿Horizontales o verticales?

LA MUJER: Horizontales.

QUITT: **Kafka.**

LA MUJER: ¡Sí, exacto!

### EJEMPLO 3:

En el siguiente fragmento, el traductor traduce por el sentido eliminando la alusión al juego de palabras que se hace en el TO con el nombre del personaje (Hans) y la figura cómica del teatro de repentización en el ámbito alemán (Hanswurst):

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

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

#### EJEMPLO 4:

En el siguiente fragmento, la espuma en la jarra de cerveza, imagen típicamente alemana, se omite en el TM:

Manchmal wachte ich auf in der Nacht.

und alles was ich für den nächsten Tag wollte

kam mir so lächerlich vor

Wie lächerlich das Hemd zuzuknöpfen

Wie lächerlich euch in die Augen zu schauen

**Wie lächerlich der Schaum auf dem Bierkrug**

Wie lächerlich von dir geliebt zu werden (resto de la canción fuera)

A veces me despertaba en plena noche

A veces me despertaba en plena noche

y todo lo que esperaba para el día siguiente

me parecía tan ridículo

Qué ridículo abrocharse la camisa

Qué ridículo miraros a los ojos

Qué ridículo ser amado por ti

EJEMPLO 5:

A continuación, el famoso diario sensacionalista alemán *Bild* del TO pasa a ser un periódico anónimo en el TM. En cuanto a la técnica traslativa, se trata de una neutralización cultural absoluta, pues se pierde la relación del elemento con la cultura del texto original:

V. WULLNOW: Ein Kind kommt in ein Geschäft und sagt: »Sechs Brötchen, **die BILD-Zeitung** und drei Salzstangen«

VON WULLNOW: Un niño entra en una tienda y dice: «¡Seis panecillos, **el periódico** y tres palitos salados!».

EJEMPLO 6:

Aquí, las míticas galletas saladas en forma de pez de las fiestas alemanas se transforman en sencillos canapés en el TM. Técnicamente, se trata de una creación discursiva —es decir, se acuña un equivalente imprevisible fuera de contexto—:

QUITT Dann wenigstens ein paar Salzstangen. Oder lieber **Partyfischlein**?

QUITT: ¿Y qué tal unos palitos salados, o quizá mejor unos **canapés**?

EJEMPLO 7:

En este caso, el vino espumoso alemán («Schaumwein») se convierte en cava español. Mientras que en el texto original se utiliza una voz no marcada culturalmente.

*Sekt* sería el equivalente del cava español; *Schaumwein*, sin embargo, es un término genérico, no ligado a la diatopía germana. La versión meta introduce un equivalente español marcado por la cultura hispana. El contraste del original se establece entre un término genérico (*Schaumwein*) sin marca cultural y el término de marca alemana (*Sekt*). En la traducción se opta por un contraste entre dos términos culturalmente marcados (champán = Francia; cava = España):

V. WULLNOW Krimsekt bestellten und aus der Flasche tranken? Und am Schluß die Mützen aus der Stirn schoben und die Internationale sangen?

QUITT »Krimsekt« ist eine unerlaubte Bezeichnung. Es muß »**Schaumwein** von der Krim« heißen.

VON WULLNOW: ¡Pedimos champán de Crimea y nos lo bebimos directamente de la botella! ¡Y al final nos pusimos las gorras del revés y cantamos la Internacional!

QUITT: «Champán» en este caso es una expresión no autorizada. Hay que decir «**cava**».

#### EJEMPLO 8:

En este último ejemplo referido a la traducción de los referentes culturales, el «codillo de cerdo con chucrut» («Eisbein mit Sauerkraut») se convierte en un «riquísimo asado con patatas». Señalamos asimismo el cambio de la interjección «oh!» por la expresión «¿y qué más?», que contribuye a la oralidad, así como la explicitación marcada en negrita «nada más», que no aparece en el TO y favorece el seguimiento del texto:

QUITT: **Oh**, erzählen Sie weiter. Es ist schön, eine Geschichte von sich selber zu hören.

KILB: Ich ging mittagessen, Eisbein mit Sauerkraut. Schließlich war ich auch noch da.

QUITT: **¿Y qué más...?** Continúe. Es bonito escuchar una historia sobre uno mismo.

KILB: **Nada más.** Me fui a comer. Un **riquísimo asado con patatas**. También tenía que ocuparme de mí.

En la comparación del TO alemán y el TM español observamos igualmente una tendencia a explicitar el sentido del texto, de forma que este resulta más evidente para el espectador del TM que para el lector del TO, que siempre tiene la posibilidad de releer posibles pasajes que haya podido no comprender en una primera lectura:

#### EJEMPLO 1:

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

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

*(Hans avanza con el puño cerrado y lo acerca a la cara de Kilb, mientras con la otra mano señala la puerta.)*



**HANS: ¡Largo de aquí!**

EJEMPLO 2:

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

QUITT *zeigt auf Kilb*

QUITT: **¡Mira quién está aquí!** (*Quitt señala a Kilb.*)

EJEMPLO 3:

En el TO, «Diese Ruhe hier. Hören Sie, wie ruhig ich spreche?» significa literalmente: «Qué calma hay aquí. ¿Escuchan la calma con la que hablo?». En el TM se añade «esto se contagia», probablemente para favorecer la oralidad:

Diese Ruhe hier. Hören Sie, wie ruhig ich spreche?

Qué calma hay aquí. **Esto se contagia.** Escuchen la calma con la que estoy hablando.

EJEMPLO 4:

En el siguiente caso, en el TO no se alude expresamente al mundo de los negocios, pues se sobreentiende por el contexto. En el TM se ha optado por expresarlo de forma aún más clara:

Was ist noch möglich? Was kann ich noch tun?

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

#### EJEMPLO 5:

Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo, en el que también se explicita para facilitar la comprensión de la trama («pero sí los más hábiles»). Por otro lado, hemos señalado el cambio de «wie gesagt», literalmente «tal como he dicho», por «no, hombre, no». Se prescinde del sentido para imprimir oralidad:

LUTZ *zu seinen Kollegen*: **Wie gesagt**, wir waren nicht die ersten. Wir beobachteten erst einmal, ließen sie sich hinaufschaukeln.

LUTZ, *a sus colegas*: **No, hombre, no**: no fuimos los primeros, **pero sí los más hábiles**. Nos limitamos a observarlos, dejamos que se expandiesen.

Del mismo modo, en los siguientes ejemplos, el texto marcado en negrita en el TM no aparece en el TO.

#### EJEMPLO 6:

KILL: Aber warum haben Sie Angst vor Haarausfall? Was bedeutet das zum Beispiel? Übrigens habe ich Sie vor kurzem gesehen. Sie saßen auf einer Bank am Fluß, ziemlich geistesabwesend in die Natur vertieft.

KILB: ¿Pero por qué tiene miedo de perder el pelo? ¿Qué puede querer decir?

**Lo que equivale a decir: ¿por qué tiene miedo?**

QUITT: ¿Yo?

**KILB: Usted. De hecho, lo pensé no hace mucho.** Estaba sentado en un banco, a la orilla del río, con aire ausente y sumergido en la naturaleza.

#### EJEMPLO 7:

Seit sie das Allgemeine nicht mehr achten – um in diesem Kreis ein religiöseres Wort zu vermeiden -, sind sie besessen von dem Beelzebub des Besonderen, wie ich manchmal scherzhaft sage.

Ahora que ya no respetáis lo Universal –y he dicho Universal **como una manera de mostrar aquí nuestra apertura espiritual**, evitando pronunciar un término religioso **que pudiese molestar a alguien–, retomo: Ahora que ya no respetáis lo Universal**, estáis poseídos por el demonio de lo Particular

#### EJEMPLO 8:

PAULA: Ich höre meine Armbanduhr ticken.

PAULA: **¡Qué silencio!** Oigo el tictac de mi reloj.

#### EJEMPLO 9:

En el siguiente caso, en el TO, de un lado se traduce «einfach» (= «sencilla») por «pobre y oprimida»; de otro lado, en el TM se explicitan los supuestos motivos que les impiden hablar («ya sea por miedo o por prácticas supersticiosas»), ausentes en el TO.

QUITT: Ich würde mich auch lieber mit Sprachlosigkeit ausdrücken wie die **einfachen** Leute in dem Theaterstück kürzlich, erinnerst du dich? Da hättest du wenigstens Mitleid mit mir. So leide ich daran, daß bei mir zum Leiden die Sprechlust gehört. Bei euch ist ja nur mitleidsfähig, wer von seinen Leiden nicht sprechen kann.

QUITT Yo también preferiría expresarme prescindiendo de palabras, como la gente **pobre y oprimida** de la obra de teatro del otro día. Al menos se compadecerían de mí. Lo que me angustia es que, para mí, las ganas de hablar forman parte del sufrimiento. Entre ustedes, solo son dignos de compasión los que no pueden hablar de su sufrimiento, **ya sea por miedo o por prácticas supersticiosas.**

#### EJEMPLO 10:

Eine alte Dame hörte ich sagen: »Petersilie am Stengel, das hab ich noch nicht gegessen«. Und dann sagte sie »Na, und ich glaube, ich lasse es auch jetzt bleiben.« Es kann mir nichts mehr passieren!

Le he oído decir a una mujer mayor: «Nunca he comido perejil en rama». Y después ha dicho: «Oh, me parece que más vale que renuncie a ello». **Pero ya había comprado el perejil.** ¡No me puede pasar nada!

EJEMPLO 11:

En el siguiente ejemplo, se traduce «Also, träumen wir», literalmente: «Soñemos, pues», por «Relajémonos, concentrémonos y dejémonos ir»:

LUTZ: Also, **träumen** wir.

LUTZ: Relajémonos, concentrémonos y dejémonos ir.

EJEMPLO 12:

QUITT: Über den Preiskampf ist also der Markt nicht mehr zu vergrößern, willst du damit sagen.

LUTZ *Blick auf Kilb*: **Nicht so. Jeder sollte es doch still für sich übersetzen.**

QUITT: No se puede ampliar el mercado por culpa de la guerra de precios, ¿es eso lo que quieres decir?

LUTZ, *mirando a Kilb*: **¡Pst! No exactamente.**

EJEMPLO 13:

Para aludir a la futura expansión de su mercado en el continente asiático, en el TM no sólo menciona otros dos países no incluidos en el TO (Corea y China), sino que el

traductor lo especifica de forma expresa («porque esto se acabará extendiendo a todo el continente asiático»):

QUITT: Außerdem: stellt euch vor, daß auf allen Sachen »**Made in Mauritius**« stehen wird.

QUITT: Además, imaginad que en todos nuestros artículos ponga «**Made in Mauritius**» o «**Made in Corea**», incluso algún día –todo es posible– «**Made in China**», porque esto se acabará extendiendo a todo el continente asiático...

#### EJEMPLO 14:

En el siguiente caso, observamos que en el TO no se especifica el motivo del aumento de precio, que sí se explicita en el TM: «con esa excusa "social"»:

QUITT: Wenn Sie, Paula, Ihre Arbeiter an den Gewinnen beteiligen und deshalb allein die Preise erhöhen, ist das Verrat. *zu v. Wullnow*: So ist es doch recht, nicht wahr?

QUITT: Si usted, Paula, hace participar a sus obreros de los beneficios y por ello es la única que, **con esa excusa «social»**, se permite aumentar los precios, es un traidor.

PAULA: Traidora.

QUITT: Trai... (*A Von Wullnow*:) Se entiende bien lo que digo, ¿no? Y ahora el

champán, Hans.

EJEMPLO 15:

El término *fata morgana*, también existente en español, designa el óptico por el cual, a consecuencia de una inversión de temperatura, en el horizonte los objetos adquieren una apariencia alargada y elevada similar a un castillo de cuento de hadas –de ahí la denominación «hada Morgana»–. En el TM, se ha sustituido por el sustantivo «espejismo», que actúa como sinónimo y forma parte del léxico general del espectador:

V. WULLNOW: Die meisten sind inzwischen freilich so zivilisiert, daß sie das Naturgefühl entweder als Rückzug in die Kinderwelt abtun -obwohl man gerade Kinder immer wieder auf die Natur erst künstlich aufmerksam machen muß - oder, auch wenn sie selber Naturgefühl vorgeben, diese Natur nicht ohne die **Fata Morgana** der Zivilisation ertragen: im Wald haben Sie keinen Sinn für den Wald.

VON WULLNOW: La mayoría de la gente, con el tiempo, se vuelve tan «civilizada» que, o bien rechazan el sentimiento de la naturaleza como una regresión al mundo de la infancia –a pesar de que a los niños hay que señalarles siempre la existencia de la naturaleza–, o bien, aunque pretendan sentir la naturaleza, nunca la soportan sin el **espejismo** de la civilización: en el bosque no tienen ningún sentido del bosque.

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

#### EJEMPLO 1:

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

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

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

Otras veces, las omisiones y las explicitaciones con cambios de sentido quizás simplemente se realizaran para reducir la longitud del texto y facilitar la comprensión del mismo, conservando lo que el director/adaptador considerara más importante:

#### EJEMPLO 2:

QUITT: **Ich spiele ja nur noch an auf Vergangenes**, erzähle alles ernst  
Gemeinte sofort als Witz, **eigene Lebenszeichen rutschen mir höchstens  
heraus, und es gibt sie auch nur für den Moment, in dem sie  
Herausrutschen. Danach sind die dann ja: wo man früher das Ganze  
erblicken wollte, sehe ich jetzt nichts als Einzelheiten. He Sie mit den  
angewachsenen Ohrläppchen! rutscht es mir plötzlich heraus, und statt mit**



**jemandem zu reden, der mir auffällt, trete ich ihm von hinten auf den Hacken, daß er den Schuh verliert. Ich möchte so gern pathetisch sein! v. Wullnow, mit einigen Frauen in irgendeinem Morgengrauen nackt badend, brüllte im Wasser die ganze Zeit Studentenlieder - das ist von ihm übriggeblieben.**

**Ahora, no solo no me creo nada, no nos creemos nada, sino que cualquier cosa, por seria que sea, a mí por lo menos se me convierte inmediatamente en una broma. Y no solo con los demás, conmigo también me pasa. Me gustaría tanto ser alguna cosa... ¡por ejemplo, patético!**

### EJEMPLO 3:

Weißt du, was ich tun werde? Ich werde mein altmodisches Ich-Gefühl als Produktivmittel einsetzen. Ich habe noch nichts von mir gehabt, Hans. Und sie werden sich mit kalten Händen die heißen Köpfe kühlen. Und dann werden auch die Köpfe kalt werden. Es wird eine Tragödie sein. Eine Tragödie aus dem Geschäftsleben, in der ich der Überlebende sein werde. Und mein Kapital in dem Geschäft, das werde nur ich sein, ich allein. Ich werde aus mir herausrutschen, und die Jauche wird sie wegschwemmen. Es wird blitzen, und die Vorstellung wird Wirklichkeit sein.

¿Saben lo que voy a hacer? Por muy pasado de moda que esté, pondré en marcha la opinión que tengo de mí mismo como incentivo de la producción. **Y funcionará porque me siento importante, Hans, y por lo tanto «soy**

**importante», ya lo he dicho antes. No respetaré los convenios. Reventaré sus precios, y a ellos al mismo tiempo.** Será una tragedia. Una tragedia del mundo de los negocios, del que yo seré el único superviviente. Y mi capital en el negocio será únicamente yo, solo yo. Jugaré a fondo y la mierda se los llevará a todos. Habrá rayos y la representación se hará realidad.

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

#### EJEMPLO 1:

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

Das war unser **Feuer**, Pardon: **Fehler**.

Ese ha sido nuestro **fuego**, perdón, nuestro **error**.

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

KOERBER-KENT: Dann fiel er **tot** um.

QUITT *zerstreut*: Wieso fiel das Brot um?

KOERBER-KENT: Er fiel tot um, sagte ich. *Mit Angst*. Auch Sie fürchten sich davor!

KOERBER-KENT Después cayó **muerto**.

QUITT, *distráido*: **¿Cómo?**

KOERBER-KENT: Digo que cayó muerto. (*Con miedo*.) ¡También a usted le ha dado miedo!

Y otras sin motivo aparente:

EJEMPLO 2:

En el TO, «bekam ich ein tiefes Gefühl für das, was Geschichte ist» significa literalmente «tuve la sensación de lo que es la historia», y no «pensé que mis sentimientos podían ser productivos».

Im langsamen Vorbeifahren sah ich in Erinnerung die Plakate aller vergangenen Schokoladetafeln, Zahncremen und Wahlen, und in diesem milden Moment der Erinnerung **bekam ich ein tiefes Gefühl für das, was Geschichte ist**. [pág.15]

*Pero mientras volvía lentamente en el coche, veía en mi recuerdo los carteles de todas las marcas de chocolate, de jabón... y en ese dulce instante de los recuerdos **pensé que mis sentimientos podían ser productivos**.*

EJEMPLO 3:

QUITT: Und wieviel Zeit seit damals vergangen ist! Damals, **im 19. Jahrhundert**, auch wenn man gar keine Weltgefühle mehr hatte, gab es doch wenigstens noch eine Erinnerung daran und eine Sehnsucht. Deswegen konnte man die nachspielen und spielte sie den andern vor, wie zum Beispiel in dieser Geschichte.

QUITT: Está bien, está muy bien, pero ha pasado mucho tiempo desde entonces; en esa época, **en el siglo XIX, y casi hasta finales del XX**, historias como estas se podían interpretar y representar ante los demás, en el teatro.

EJEMPLO 4:

**Bei seinen Produkten für Kinder unterschreitet er jeweils den Taschengeldpreis, auf den wir uns geeinigt hatten, und erzeugt eigens für den Differenzbetrag neue Produkte, die die Kinder natürlich dazukaufen ja besser als eine.**

**Y estas son las únicas empresas que ha mantenido en el Continente, solo por una cuestión de patentes y de marcas registradas. Todas las otras empresas que no son farmacéuticas, que hay repartidas por Europa, tienen el aspecto de cadenas de producción, pero no son más que almacenes disfrazados, llenos de productos fabricados en los continentes vecinos a bajo precio y libres de licencias.**

## EJEMPLO 5:

QUITT Still. Nur ich darf das sagen. *Er läßt einen kleinen Ball hüpfen, schaut auf Kilb.* Unter vier AUgen werden sie statt andrs nur ängstlich, daßsie anders werden könnten. *Pause.* Es gibt nichts Unbedachtes mehr. **Auch die Fehlleistungen aus dem sogenannten Unterbewußtsein sind ja schon eine Methode des Managements.** Selbst die Träume träumen sich von vornherein so, daß sie auslegbar sind. Ich träume zum Beispiel überhauot nichts Sprachloses mehr, und die Bilder dazu laufen so logisch ab wie ein Tageslauf nach dem Terminkalender. Am Morgen wache ich auf und kann mich nicht bewegen von all den Reden, die ich im Traum geführt habe. Es gibt kein »Und auf einmal« mehr wie in den Träumen von früher. *Der Ball entkommt ihm und läuft weg.* Oh schade... *Er steht auf. Kilb hat sich genähert.* Die Mulde ist wirklich zu tief. **Wenn ich an mich in festen Begriffen denke, bekomme ich vor mir einen Ekel nach dem andern.** Dieser Unternehmer mit seinem Stecktuch und dem englischen Kammgarnanzug voll Weltschmerzstimmung unterwegs im Privatflugzeug, aus dessen Düsen der Ruß auf die Arbeitersiedlungen fällt, bei Orgelmusik alter Meister aus den Bordlautsprechern - **aufhöre, abschaffen, eine Bombe drauf, logisch. Aber: jedem logischen Schluß widerspricht bei mir sofort das allerunschlüssigste und doch allerselbstsicherste Gefühl** [pág. 97]

QUITT: Silencio. Yo soy el único que tiene derecho a decirlo. (*Hace rebotar una pelota pequeña.*) Las personas irracionales están en peligro de extinción. Llegará el tiempo de las máquinas de pensar y ya no habrá nada irreflexivo. **Incluso los actos fallidos del subconsciente se han convertido en un método**

de gestión de empresas. Cuando pienso en mí solo me viene una sensación de desgaste y me doy asco. Ese empresario, siempre a punto de la depresión... acabar con él, eliminarlo, sería completamente lógico. ¡Una bomba y...! Pero cada conclusión lógica se contradice inmediatamente en mí por el sentimiento más indeciso y a la vez más seguro de sí mismo.

#### EJEMPLO 6:

QUITT. Ich kam aufs Mitleid auch nur, weil mich die Personen in dem Theaterstück so rührten -nicht, daß sie sprachlos waren, sondern daß sie mit ihren scheinbar entmenschten Umgangsformen in Wirklichkeit auf ebensolche Weise lieb zueinander sein wollten, wie wir Zuschauer, die alle in menschlicheren Umständen leben, es längst schon sind. Auch sie wollen Zärtlichkeit, ein Leben zu zweit undsoweiter - sie können es nur nicht sagen, und deswegen vergewaltigen und ermorden sie einander. **Die in menschenunwürdigen Umständen leben, stellen auf der Bühne die letzten Menschen dar. Dieses Paradox gefällt mir. Ich wünsche mir nämlich Menschen auf der Bühne, keine Monster: sich krümmende, unschematische, schmerz- und glückdurchschauerte Menschen. Das Kreatürliche zieht mich an, das Wehrlose, die Erniedrigten und Beleidigten. Einfach Menschen, verstehst du? Richtige Menschen, die ich schmecken und fühlen kann, lebendige Menschen. Weißt du, was ich meine? Menschen! Einfach... Menschen! Weißt du, was ich meine? Kein Papierdrachen, sondern *er denkt lange nach* - Menschen. Verstehst du: Menschen! Ich hoffe, du weißt, was ich meine.**

HANS: So kurz nach dem Aufwachen vertrage ich Ihre Witze noch nicht. Aber nehmen wir einmal an, Sie meinen es ernst: es muß doch eine andere Möglichkeit geben, die Ihre Alternative: hier Papiermonster! hier Menschen! lächerlich macht

QUITT: Welche?

HANS: Ich weiß es nicht.

QUITT: Warum nicht?

HANS: Daß ich es nicht weiß, ist doch das Hoffnungsvolle daran. Außerdem - als Betroffener kann ich es ja sagen: jedesmal, wenn der Vorhang aufgeht, werde ich mutlos bei dem Gedanken, daß es gleich wieder menschlich zugehen wird. Nehmen wir weiter an, Sie meinen es ernst: Vielleicht rührten Sie die Personen auf der Bühne aber nicht deswegen, weil sie Menschen waren, sondern weil alles erzeugt wurde, wie es ist.

QUITT: Pues me tendrían que compadecer, igual que yo me compadecí de los personajes de la obra de teatro del otro día, no porque no pudiesen hablar, sino porque, en un contexto inhumano y con un comportamiento aparentemente primitivo, conseguían ser tan solidarios los unos con los otros como nosotros, los espectadores, que vivimos en condiciones más humanas y civilizadas. Ellos también deseaban ternura, **fidelidad**, vivir en pareja, seguridad... solo que no lo podían decir y se violaban y se asesinaban los unos a los otros. **Eso me conmovió. (Sarcástico.) Además, en la vida pasa exactamente igual: cuando los individuos de las capas inferiores hablan entre ellos, generalmente no se dicen nada más que una sola frase corta. Y los silencios que hay en medio suelen ser todavía más largos. Lo conozco desde mi infancia. Cuando todos,**

**excepto mi madre, estábamos sentados en la cocina-sala de estar –que, por cierto, se está volviendo a poner de moda y precisamente la acabo de incluir como nueva línea de producción–, el jersey de lana a medio hacer, sin las agujas, yacía abandonado sobre la mesa, se oía el tictac del reloj de pared y el ruido del depósito de agua del váter, y finalmente nuestra madre, exhausta, con las rodillas temblorosas, entraba furtivamente... Mi padre era, como tú sabes...**

**HANS: Sí, lo sé. Pero tal vez los personajes de la obra le conmovieron sencillamente porque todo el conjunto daba la impresión de ser real, aunque no lo fuera.**

Por lo que se refiere a la recepción de la obra *Quitt* en España, podemos concluir afirmando que en los procesos de traducción post-escénica e intersemiótica, los textos sí se han visto alterados de forma evidente en el plano lingüístico y extratextual. De un lado, hemos detectado que la expresividad y la oralidad son mayores en este tipo de traducciones. De otro lado, se pretende acercar la obra al lector explícito mediante técnicas de corte domesticador, sin que esto suponga un alejamiento significativo del lector implícito, pues, de hecho, el ambiente de la época se mantiene, si bien, en el caso de *Quitt*, el director juega con la dualidad temporal: las referencias a elementos actuales en la escenografía, el vestuario y la música refuerzan, decíamos, el valor de denuncia de la obra en la actualidad. Cabe señalar en este contexto que la libertad relativa a escenografía, vestuario y música resulta especialmente común en los montajes teatrales de los últimos años.



#### 4.3.1.2.2. Traducción pre-escénica vs. traducción post-escénica: el caso de *El mal de la juventud (Krankheit der Jugend)*: Ferdinand Bruckner - Miguel Sáenz - Andrés Lima

Ferdinand Bruckner (1891, Sofía - 1958, Berlín), seudónimo de Theodor Tagger, fue un escritor y director de escena<sup>86</sup> judío austriaco, actualmente considerado como uno de los pilares dramáticos fundamentales en el ámbito de expresión alemana. Desde un principio se sintió muy atraído por el movimiento expresionista alemán<sup>87</sup>, que cultivó junto con el Nuevo Realismo en varias de sus obras.

Las propuestas dramáticas de Bruckner fueron originales; jugó con la división del espacio y la simultaneidad escénica, y en su obra primó la psicología de los personajes –de base freudiana y nietzscheana– frente a la acción dramática. *Krankheit der Jugend* –literalmente, *Enfermedad de juventud*– sería precisamente la obra que lo llevara a la fama en 1926 y, junto a *Elisabeth von England (Isabel de Inglaterra, 1930)*, su composición más importante. En ella refleja a la juventud vienesa de los años veinte sobre la base de la gran crisis humanística entonces imperante. No sería la única obra en que retrataría a este sector de la sociedad de la época; en 1951 publicaría *Früchte des Nichts (Frutos de la nada, 1951)*, donde nuevamente sacaría a la luz las miserias de aquella juventud autodestructora. Otras de sus obras fueron *Die Verbrecher (Los criminales, 1928)*, *Die Rassen (1933)*, *Denn seine Zeit ist kurz (Porque les queda poco tiempo, 1942)* y *Die Befreiten (Los liberados, 1945)*, estas tres últimas de trasfondo político y crítica al antisemitismo y que, como a tantos otros colegas judíos, le haría emigrar a Francia

---

<sup>86</sup> En 1922 inauguró el Renaissance Theatre de Berlín, todavía hoy sito en la Knesebeckstraße y llegó a ser el principal dramaturgo del Schiller Theater de Berlín occidental.

<sup>87</sup> En 1917 fundaría la revista bimensual *Marsyas - Zeitschrift und Pathosformel des Expressionismus*, dedicada a dar voz y forma al Expresionismo.

(1933) y a Estados Unidos (1936-1951), donde trabajaría para la Paramount, y a Berlín (1953).

Para el estudio de la pieza teatral que nos ocupa, *Krankheit der Jugend*, hemos podido cotejar la traducción pre-escénica realizada por Miguel Sáenz para La Abadía, publicada posteriormente por el servicio de publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, con la traducción post-escénica, versión final de esa misma traducción tras haber sido modificada durante el proceso de puesta en escena, y con la traducción intersemiótica. Para dicho estudio hemos utilizado los siguientes materiales:

- 1) texto original *Krankheit der Jugend* (edición kindle, epubli GmbH, 2013);
- 2) traducción pre-escénica de Miguel Sáenz *El mal de la juventud* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2015);
- 3) traducción post-escénica extraída mediante nuestra transcripción a partir de la grabación del espectáculo, concedida a su vez por el CDT;
- 4) asistencia a la representación de *El mal de la juventud* en el Teatro de la Abadía, en octubre de 2010;
- 5) grabación de la representación de *El mal de la juventud* en el Teatro de la Abadía, concedida por el CDT de Madrid, para el análisis de la traducción intersemiótica.

En *Krankheit der Jugend*, la acción dramática transcurre exclusivamente en una pensión de cierto nivel que regenta una viuda vienesa —de las muchas viudas que dejó la Primera Guerra Mundial— y en el que se hospedan unas jóvenes austriacas de distintas clases sociales que pronto obtendrán su doctorado —en la traducción de Sáenz— o licenciatura —en la versión final de Andrés Lima—. En la habitación de Marie, una de las muchachas, se irán encontrando los distintos personajes. Estos son un grupo de cinco amigos estudiantes de medicina que representan a la juventud desorientada del periodo de entreguerras. Las drogas, el sexo, la exaltación del ánimo y una furibunda agitación

artística caracterizan aquella Viena unos años antes de que tuviera lugar el *Anschluss* o anexión por parte de la Alemania nazi (1938). Se trata de una obra compleja y abierta al experimento, de acuerdo con el espíritu innovador de Bruckner. De ahí que, pese a la dificultad de traspasar las barreras de la propia cultura al tratarse de una obra tan típicamente austriaca, haya sido tantas veces representada en otros países sin necesidad de ser adaptada.

Aun siendo una obra, decíamos, tan característica de la cultura austriaca, llegó a España en 2010 a cargo de Andrés Lima recuperando ese ambiente sórdido de la Austria de los años veinte, en el que, según muestra Bruckner, no había más opción que aburguesarse o morir. En la puesta en escena de Andrés Lima únicamente encontramos un anacronismo de unos diez años, el *charleston* que bailaron los personajes en algún momento de la obra. El resto de elementos –*atrezzo*, vestuario y escenografía– respetan el contexto histórico en que se produjo el TO y no hay alusiones al espacio temporal actual, como sucedía en el caso de *Quitt*.

La traducción pre-escénica de la obra fue encargada a Miguel Sáenz<sup>88</sup>, fiel espectador del Teatro La Abadía y amante del teatro. Se trata, de hecho, del traductor del resto de obras de origen alemán que ha representado el teatro de José Luis Gómez. Dicha traducción sufrió una serie de modificaciones durante el proceso de puesta en escena, que hemos podido registrar al transcribir el texto con la grabación de la representación, y que dio lugar a la traducción post-escénica. Al cotejar el texto de Sáenz con el TO alemán, observamos que Sáenz respetó fielmente el texto. En la siguiente fase del proyecto, Andrés Lima, el director, fue igualmente fiel al texto y a la época, lo cual se vio reflejado

---

<sup>88</sup> El texto de Sáenz ha sido recientemente publicado por la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), de modo que puede adquirirse en cualquier librería o a través de <http://tienda.adeteatro.com/>

en la traducción intersemiótica –escenografía, el atrezzo y el vestuario–, que, como comentábamos en el párrafo anterior, bajo ningún concepto se adaptó al espacio cultural receptor, ni a la España del siglo XXI, ni a la de principios del siglo XX. A pesar de las connotaciones políticas de la obra, propias de una época concreta y ya tan lejana, por la manera en que se tratan estos jóvenes entre ellos, y su malestar, *El mal de la juventud* tiene algo en común con nuestro tiempo, lo cual probablemente permitió el acercamiento de la obra al público sin necesidad de que esta fuera transformada.

No obstante, a nivel lingüístico sí se produjo una serie de modificaciones en el texto de Lima –traducción post-escénica– con respecto al de Sáenz –traducción pre-escénica–, que en ningún momento afectaron al sentido, pero sí redundaron en gran medida en una mayor naturalidad, expresividad, claridad y oralidad. En muchos casos estos cambios se limitan a la alteración del orden de los elementos; no obstante, cabe tener en cuenta que dichos cambios quizás sólo tuvieron lugar en esa representación. Indicamos a continuación algunos ejemplos, donde el texto recogido en a) corresponde al original de Bruckner; b), a la traducción pre-escénica de Miguel Sáenz y c) a la traducción post-escénica de Andrés Lima –a partir de la de Sáenz–:

#### EJEMPLO 1:

- a) MARIE. Danach fragt Sie niemand.
- b) MARIE. Eso no le importa **a nadie**.
- c) MARIE. Eso **a nadie** le importa.

EJEMPLO 2:

- a) MARIE. Haben Sie mir noch etwas zu sagen?
- b) MARIE. ¿Tiene que decir **algo más**?
- c) MARIE. ¿Tiene **algo más** que decirme?

EJEMPLO 3:

- a) FREDER. Gefährlich, einen Menschen so zu hassen.
- b) FREDER. Es peligroso odiar a alguien **tanto**.
- c) FREDER. Es peligroso odiar **tanto** a alguien.

EJEMPLO 4:

El el siguiente ejemplo se traduce la palabra «Lampenfieber», literalmente «miedo escénico», por «miedo» en la traducción pre-escénica y por «nervios» en la post-escénica. Se trata de un cambio sin ninguna repercusión:

- a) MARIE. Hast du Lampenfieber?
- b) MARIE. ¿Tienes miedo?
- c) MARIE. ¿Ya empiezan los nervios?

EJEMPLO 5:

A continuación, podemos comprobar que la traducción post-escénica mantiene la oralidad del original al traducirse «sich erschießen» («dispararse») por «pegarse un tiro». Sucede al contrario con la traducción pre-escénica de Sáenz, que traduce por «suicidarse»

(«Selbstmord begehen»), cambiando totalmente el tono al emplear un registro más elevado:

- a) DESIRÉE. Alle Menschen sollten sich mit siebzehn erschießen.
- b) DESIRÉE. [...] **Todos deberían suicidarse** a los diecisiete años.
- c) DESIRÉE. [...] **Todos deberíamos pegarnos un tiro** al cumplir los diecisiete.

#### EJEMPLO 6:

También en el siguiente ejemplo observamos que la traducción post-escénica resulta más expresiva que la pre-escénica mediante el uso del pronombre exclamativo «qué». No obstante, a la falta de sujeto del original «Bist ein Idiot», claro rasgo de coloquialidad y brusquedad, le correspondería quizás un «So idiota», que le imprimiera la suficiente fuerza:

- a) DESIRÉE. Bist ein Idiot.
- b) DESIRÉE. Eres una idiota.
- c) DESIRÉE. Qué idiota que eres.

#### EJEMPLO 7:

Asimismo, el uso de los verbos «avergonzarse» («sich schämen») y «lastimar» («weh tun») imprime a la traducción pre-escénica un mayor formalismo que el de los respectivos «dar vergüenza» y «hacer daño» de la traducción post-escénica:

- a) MARIE *sieht ihr nach, Pause, geht zur Tür*. Schäm dich, **dummes Kind**. *will öffnen*. Sperr doch auf. Ich wollte dir ja nicht weh tun. Sperr auf, Desy.
- b) MARIE. [...] Deberías **avergonzarte, tonta**. (*Trata de abrir*). Abre. **No quería lastimarte**. Abre, Desy.
- c) MARIE. Debería **darte vergüenza. Niña loca**. Venga, vamos a seguir con la lección. Perdóname, **no quería hacerte daño**, anda.

#### EJEMPLO 8:

Y lo mismo podría decirse de la traducción de la palabra «Auszeichnung» por «mención honorífica» en la traducción pre-escénica y por «las mejores notas» en la traducción post-escénica:

- a) PETRELL. Auch jetzt besteht sie jedes Rigorosum mit Auszeichnung.
- b) PETRELL. También ahora ha pasado su examen oral con mención honorífica.
- c) PETRELL. Ahora también aprueba los exámenes con las mejores notas.

#### EJEMPLO 9:

También en el siguiente ejemplo, las formulaciones de la traducción post-escénica resultan más expresivas y coloquiales que las de la traducción pre-escénica, cuya oralidad es menor. Especialmente evidente resulta en el caso de la traducción de la expresión «Ich lasse mir nichts vormachen», por «No me gusta que me engañen», en la traducción pre-escénica, más neutral, y por «No soporto que me den gato por libre», en la traducción

post-escénica, mucho más expresiva por el uso de las expresiones «no soportar» y «dar gato por liebre»:

a) PETRELL. Warum sind Sie immer so erbittert?

IRENE. Im Grunde ist mir alles gleichgültig.

PETRELL. Also.

IRENE. Ich lasse mir nichts vormachen, das ist alles.

PETRELL. Beneiden Sie sie um die Männer?

IRENE *lacht böse*. Vielleicht um ihren Freder?

b) PETRELL. ¿Por qué está siempre tan amargada?

IRENE. En el fondo me tiene sin cuidado.

PETRELL. Pues entonces...

IRENE. **No me gusta que me engañen, eso es todo.**

PETRELL. ¿Le envidia a ella **sus hombres**?

IRENE. (*Se ríe malignamente*) ¿**A sus** Freder? 37

c) PETRELL. ¿Por qué está siempre tan amargada?

IRENE. En el fondo me tiene sin cuidado.

PETRELL. Entonces...

IRENE. **No soporto que me den gato por liebre.**

PETRELL. ¿Le envidia a ella **por sus hombres**?

IRENE. ¿**Por sus** Freder?

#### EJEMPLO 10:

En el siguiente ejemplo, la traducción de «Kokotte» («maceba», «concupina») por «putilla» y «ramera» en la traducción pre-escénica y la post-escénica, respectivamente,



podría suponer una excepción de la norma que venimos ejemplificando. No obstante, pese a ser la palabra «ramera» más formal que «putilla», nos parece quizás más adecuada al lenguaje de la época. La reformulación de «Es la mentalidad que hoy inspira la ciencia» por «Esa mentalidad es la que invade hoy la ciencia» no nos parece significativa. Probablemente se realiza en aras de una mayor claridad y oralidad:

a) IRENE *lacht immer stärker*. Diese Assoziation von geistiger Arbeit und Möbelstück - zum Krankwerden. Solche Mentalität dringt heute in die Wissenschaft ein. Eine melancholische Kokotte und eine ehrgeizige Bäuerin aus Passau.

b) IRENE. (*Se ríe cada vez más fuerte*) Esa relación entre actividad intelectual y mueble... me pone enferma. **Es la mentalidad que hoy inspira la ciencia.** Una **putilla** melancólica y una ambiciosa **campesina** de Pássau.

c) IRENE. (*Se ríe cada vez más fuerte*) Esa relación entre actividad intelectual y mueble... me pone enferma. **Esa mentalidad es la que invade hoy la ciencia.** Una **ramera** melancólica y una **cateta** ambiciosa de Pássau.

EJEMPLO 11:

a) IRENE. Sie sind überhaupt noch nichts. Sie sind noch im Mutterschoß. Was wissen Sie von der einzigen Satisfaktion für die qualvollen Nächte der Einsamkeit, für die Verzweiflung der Arbeit, Sie Muttersöhnchen Ihrer Geliebten.

b) IRENE. Usted no es nada aún. Está todavía en el **regazo de su mamá.** ¿Qué sabe, **niño de mamá de su amante, de la satisfacción sin igual que dan las angustiosas noches de soledad, de la desesperación del trabajo?**

c) IRENE. Usted no es nada aún. Está todavía en el **seno materno**. ¿Qué sabe **de la satisfacción que dan las noches de sufrimiento en soledad, de la desesperación que surge del trabajo inexorable, usted, niño mimado de su amante?**

En otros casos, los cambios redundaron en una mejor comprensión del sentido del texto, bien mediante explicitaciones, bien con nuevas formulaciones. Por motivos evidentes, la función explicativa y explicitadora que cumplen las didascalias o acotaciones en las traducciones de lectura se consigue mediante reformulaciones del texto donde el sentido quede expresado de forma más evidente:

EJEMPLO 1:

a) DESIRÉE. Ihr waret doch beide ineinander vernarrt.

b) DESIRÉE: (*Se ríe*) Estábamos. **Fue el primer hombre que me demostró que servía para algo.** Lo sentía hasta la punta de los dedos. Todo era auténtico en él. No sólo es un hombre fuerte sino un verdadero virtuoso. (*Suspira*). **Pero hasta con un virtuoso la cosa resulta al final cansada.**

c) DESIRÉE: Estábamos. **Fue el primero que me demostró que un hombre sirve para algo.** Lo sentía hasta la punta de los dedos. Todo era auténtico en él. No sólo es un hombre fuerte sino un verdadero virtuoso. **Pero hasta del virtuosismo se cansa una.**

EJEMPLO 2:

a) MARIE. **Zu begabt sein** ist eine Krankheit. Damit es Spaß macht, muss man büffeln.

b) MARIE. [...] **Estar demasiado dotada** es una enfermedad. Para que sea divertido **hay que empollar**.

c) MARIE. [...] **Tener demasiado talento** es una enfermedad. Para que el estudio sea divertido **tiene que costar algo**.

EJEMPLO 3:

a) FREDER. Du lügst. Er setzt sich abseits. Wenn man einen Eimer holt, schleicht man nicht. Komm näher. Was wolltest du?

b) FREDER. Mientes. (*Se sienta a un lado*). **Cuando se trae un cubo no hay disimulo posible**. Acércate. ¿Qué querías?

c) FREDER. Mientes. **Quien quiere llevarse un cubo no entra de puntillas**. Acércate. ¿Qué querías?

Por lo demás, se prescindió de ciertas –muy pocas– intervenciones de los personajes y se cambiaron otros pequeños matices, pero en ningún caso supusieron alteración del sentido u omisión de alguna información significativa:

EJEMPLO 1:

a) MARIE. Verrücktes Kind.

DESIRÉ. **Kind** wie du, weil ich auch verliebt bin. Aber in dich.

b) MARIE. Eres una niña loca.

DESIRÉ. Tan **niña** como tú, porque también yo estoy enamorada. Pero enamorada de ti.

c) MARIE. Eres una niña loca.

DESIRÉ. Tan **loca** como tú, porque también yo estoy enamorada. Pero **estoy** enamorada de ti.

Si bien, como hemos comentado al comienzo del apartado, la obra recoge con gran fidelidad el ambiente de los años veinte en Viena, en el caso de la traducción de los referentes culturales, estos han sido neutralizados en algunos casos, probablemente para favorecer el seguimiento del texto:

#### EJEMPLO 1:

En el siguiente caso, en las dos traducciones se ha optado por neutralizar el término «Rigorosum», examen oral de doctorado en Austria, traduciendo por «examen oral» y por «exámenes» en la traducción pre-escénica y post-escénica, respectivamente:

a) PETRELL. Auch jetzt besteht sie jedes **Rigorosum** mit Auszeichnung.

b) PETRELL. También ahora ha pasado su **examen oral** con mención honorífica.

c) PETRELL. Ahora también aprueba los **exámenes** con las mejores notas.

## EJEMPLO 2:

En el siguiente ejemplo, para la traducción pre-escénica se ha optado por traducir «Promotion» por su equivalente «doctorado». Sin embargo, en la traducción post-escénica se ha preferido traducir por «licenciatura», que no se corresponde con exactitud al TO, pero resulta más cercano al espectador explícito:

a) MARIE *scheuert bereits den Fußboden, lacht*. Freitag ist Polterabend.

LUCY. Ein Polterabend ohne Hochzeit.

MARIE *lacht*. Eine **Promotion** ist auch eine Hochzeit.

b) MARIE. (*Se ríe mientras friega el suelo*) El viernes es mi despedida de soltera.

LUCY. Una despedida de soltera sin boda.

MARIE. Un **doctorado** es como una boda.

c) MARIE. El viernes es mi despedida de soltera.

LUCY. Una despedida de soltera sin boda.

MARIE. Una **licenciatura** es como una boda.

La única domesticación significativa que encontramos se hace en el texto de Lima –y no en el de Sáenz–, en la traducción de los apelativos cariñosos que emplea uno de los personajes (Freder) para burlarse de otros dos (Petrell e Irene), a saber, «Bubi» y «Mädi», que se traducen por «Cuchifritín» y «Cuchifritina». Se trata en el TO del nombre de dos mellizos, chico y chica, de un cuento de la escritora alemana Else Ury (1877-1943). Por su parte, Cuchifritín es el nombre de uno de los personajes de la escritora de literatura

juvenil e infantil Elena Fortún (1886-1952)<sup>89</sup>. En España se conoció por la serie de televisión infantil española *Celia*, estrenada en 1993 en La 1 de Televisión Española, y que estuvo basada en los libros de Elena Fortún –*Celia, lo que dice* (1929) y *Celia en el colegio* (1932)–, y cuenta las aventuras de una rebelde niña de la alta burguesía madrileña –muy significativo esto último dada la importancia de la crítica a las clases sociales en la obra–. En la traducción pre-escénica de Sáenz, como explicábamos, no se traducen estos nombres, pero el traductor añade una nota explicativa. En la traducción post-escénica de Lima resulta muy acertada la adaptación, pensamos, puesto que la intertextualidad no podría haber sido comprendida por el espectador explícito. Por lo demás, el resto de referentes culturales –a Novalis, a Nietzsche, a la ciudad bávara de Pássau o al gramófono– se mantienen, lo que ayuda a conservar el espíritu de la época presente en la obra original.

En último lugar, a modo de curiosidad, por lo que a la traducción del título de la obra respecta, finalmente se optó por *El mal de la juventud* –desechando la opción literal *Enfermedad de la juventud*– por ser «mal» un término más amplio, que reflejaba igualmente la palabra original *Krankheit*, según nos explicó Bowner en la entrevista con él mantenida. Por lo demás, el caos humanístico y anímico de la época encuentran su expresión en la concisión y el desorden de los diálogos, así como en la interpretación esencialmente expresionista de los actores.

---

<sup>89</sup> *Cuchifritín, el hermano de Celia* (1935), *Cuchifritín y sus primos* (1935), *Cuchifritín en casa de su abuelo* (1936), *Cuchifritín y Paquito* (1936).

#### **4.3.1.2.3. Traducción intergénero o adaptación teatral: el caso de *La señorita Elsa (Fräulein Else)*: Arthur Schnitzler - Miguel Sáenz - Ángela Boix - José Luis Sáiz**

El escritor vienés Arthur Schnitzler fue uno de los máximos representantes literarios de la Viena finisecular dentro del grupo *Jung Wien* (Joven Viena), producto precisamente de todo aquel caos político, social y cultural alrededor de 1900 que buscaba la modernización de la literatura. Dada esta mutua relación, durante la segunda mitad del siglo XX se ha producido mucha literatura sobre los mismos, hasta el punto de que el fin de siglo cacanio y Schnitzler ha sido uno de los temas más importantes tanto de los estudios germánicos como de la crítica literaria. La importancia y conexión de estas dos críticas viene determinada por la perfecta compenetración que el autor austriaco tuvo con su época. Fue testigo de una sociedad hundida y reflejó de forma fiel al hombre de su tiempo. Así pues, ha sido este uno de los ítems más traductivos de la crítica cultural en la segunda mitad del XX. Muestra de ello son la docena de grandes obras dedicadas al mismo –las de Janik y Toulmin (1973), Schorske (1980) y Gay (2002), entre otras–, así como la tesis doctoral de Miguel Ángel Vega y la revista especializada *Modern Austrian Literature*, nacida en un principio a través de la Fundación Arthur Schnitzler y cuyas publicaciones ven la luz trimestralmente en el seno de la *Modern Austrian Literature and Culture Association* (MALCA), única comunidad científica norteamericana consagrada al estudio y a la transmisión de la literatura y cultura austriacas –frente a otras asociaciones orientadas históricamente o focalizadas en Alemania– desde 1961.

El cóctel de nuevos conceptos e ideas surgidos durante el fin de siglo cacanio hace de este periodo la semilla de las posteriores revoluciones que caracterizarían el siglo XX. La importancia que con esta afirmación adquiere dicho momento histórico es directamente proporcional a la que, con la misma, le debemos dar a Arthur Schnitzler, pues no sólo contribuyó el autor de manera decisiva a la creatividad del momento, sino

que su obra es un compendio de todos los géneros, ismos, motivos y temas específicos de su tiempo: impresionismo, naturalismo, *jugendstil*, art-deco, expresionismo y cubismo, futurismo y dadaísmo (Vega 1996). Por todo esto, no es posible alcanzar un conocimiento total de la obra de Schnitzler fuera de su contexto, pues cada una de sus piezas cumple una función especular de esa Viena efervescente en pleno cambio de siglo.

A lo largo de su carrera literaria, Arthur Schnitzler mantuvo una intensa actividad, de manera que cuenta con una vasta producción dramática, narrativa y ensayística. Schnitzler plasma con minuciosidad el espíritu de la clase acomodada, y lo hace desde dentro, en su condición de burgués. De ella criticará el *Lustprinzip* por el que la sociedad se rige y que la lleva a actitudes escapistas y de más puro hedonismo en busca del placer. En el instinto, la pulsión, entendida esta según la ciencia psicoanalista como energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo, verá la pauta de conducta del hombre. Desde el escepticismo al que es arrojado por esta visión del ser humano, la acritud de su crítica a la sociedad busca asimismo el nacimiento de otra. Arthur Schnitzler, burgués atípico dentro de su clase – así lo describiría Peter Gay en su detallado retrato de la burguesía de la época victoriana en general y de la figura de Arthur Schnitzler en particular– se refería en sus diarios a sus reuniones sociales como «burguesas y aburridas», y a las ocurrencias de sus congéneres como «estúpidas ideas burguesas» (Gay 2002). Recogerá los dos conjuntos de valores de la cultura *fin-de-siècle*, el moralista y científico y el estético, y estos convivirán en tensión durante los primeros años que el autor dedica a la medicina, de acuerdo con la moral que le fue impuesta por su padre.

La vasta producción literaria de Schnitzler se centra, a su vez, en los dos grandes temas humanos: amor y muerte. Alrededor de ellos girarían todos sus títulos. Georg Brandes, crítico cultural danés y amigo del autor, diría de él: «Die Hälfte Ihrer Produktion



ist Thanatos, die Hälfte Eros gewidmet. [...] Dadurch haben Ihre Arbeiten eine so große Spannweite» (Weinzierl 1994). De forma explícita, Schnitzler lo pondría en boca del conde de la que sería su obra más polémica, *La Ronda*; tras haber mantenido relaciones sexuales con La prostituta, se dice a sí mismo: «Yo he conocido a muchas mujeres, que ni durmiendo tenían un aspecto tan virtuoso. [...] También él nos hace a todos iguales, me parece; como su hermana mayor, la muerte...» (Schnitzler 1996).

Heinrich Schnitzler –su hijo y administrador de su legado artístico–, Christian Brandstätter y Reinhardt Urbach (1981), proponen la división de su carrera artística en tres etapas. La primera, a la que ya hemos aludido y que comprende los años previos al cambio de siglo, caracterizada por la melancolía que supone el recuerdo de un mundo descompuesto. Fue en esta primera etapa cuando se introdujo en el círculo de los *Kaffeehausliteraten*, que, de la mano de Hermann Bahr, tras regresar de París y bajo el nombre de *Jung Österreich* –Joven Austria–, más tarde *Jung Wien* –Joven Viena–, se reuniría para «modernizar» la literatura y al hombre. Sin embargo, pronto se distanciaría para tomar una actitud más reservada y ya en abril de 1892 escribiría a Richard Beer-Hofmann: «Das Café Griensteidl existiert für mich nicht mehr... Ich will versuchen, ein Virtuose der Einsamkeit zu werden» (Richard H. Allen). En 1880, una revista literaria de Múnich publicaría su primer trabajo literario, el poema «Liebeslied der Ballerine». A esta época pertenece su gran obra *Sterben*, publicada en 1894 en *Die neue Deutsche Rundschau*.

Su segunda etapa se localiza en torno al cambio de siglo y, en ella, los temas de nuestro autor giran implacables alrededor de las tensiones dentro de las relaciones humanas: la hipocresía del matrimonio –*Zwischenspiel* y *Das weite Land*–, de los valores humanos –*Freiwild*– y del amor –*Liebelei*, publicada en 1896 por S. Fischer y representada en el escenario del *Burgtheater* bajo la batuta de Max Burkhard–, la

corrupción política –*Professor Bernhardi*–, el falso valor de la honra –*Leutnant Gustl*, obra con la que emplearía la técnica literaria del monólogo interior por primera vez en las letras alemanas– y la falsa moral –*Vermächtnis*– son temas tratados de forma crítica y analítica por Schnitzler. A esta época pertenece también *Reigen*, su obra de mayor repercusión y que más polémica provocó desde su estreno en Berlín en 1920, hasta el punto de que el propio Schnitzler prohibiera su representación.

Las obras de la tercera etapa, a la que muchos críticos se han referido como «retrospectiva» y que comienza tras la Primera Guerra Mundial y finaliza con su muerte en 1931, tienen lugar en general antes de esta y, con una característica intención historicista, se respira en ellas la utopía de un mejor mundo futuro. Sus escritos ya no contienen la doctrina moralizadora de antaño, se limitan a exponer una serie de sentimientos y pensamientos en los que poder verse reflejado. Algunas de sus obras más importantes durante este periodo fueron *Frau Beate und ihr Sohn*, *Casanova's Heimfahrt*, *Fräulein Else*, *Traumnovelle* y *Flucht in die Finsternis*.

La calidad literaria de este autor resulta indiscutible. Ya en 1899 sería galardonado por su labor con el Premio Bauernfeld, que volvería a recoger en 1903 por su ciclo *Lebendige Stunden*. En 1908 obtendría el Premio Grillparzer por *Zwischenspiel* y, en 1910, el Premio Raimund por *Der junge Medardus*, los dos máximos galardones literarios de la monarquía. Cuatro años más tarde, recogería el Premio Wiener Volkstheater por el *Professor Bernhardi*. En su obra, Schnitzler se centró desde siempre en el ser humano en su relación consigo mismo y con los demás. El valor de su obra no sólo responde a cuestiones estilísticas, sino a la sensibilidad y capacidad de reflexión para presentar los problemas y los valores de la Viena que conoció. Muchos de ellos han permanecido hasta hoy, lo cual otorga a su obra un carácter atemporal y mantiene su vigencia en los círculos literarios y teatrales del mundo actual.

Como constataremos en el siguiente apartado, existe un desfase en el proceso de recepción de nuestro autor con respecto a otros países. No obstante, la evolución ha sido muy favorable en los últimos treinta años. La publicación este año 2018 de *La cacatúa verde*, traducción de *Der grüne Kakadu* a cargo de Feliu Formosa, y la reciente adaptación teatral de la novela breve *Fräulein Else* (*La señorita Elsa*), escrita con la técnica narrativa del monólogo interior, muestra de nuevo el interés de nuestra gente de teatro por el teatro austriaco y, en concreto, por el de Arthur Schnitzler.

Para el análisis de esta obra hemos utilizado los siguientes materiales:

- a) El texto original de *Fräulein Else* (1924), de Arthur Schnitzler, publicado por el Projekt Gutenberg en el siguiente enlace: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5344/1>;
- b) la traducción editorial de Miguel Sáenz publicada por la editorial Acantilado en 2001;
- c) la adaptación teatral (traducción intra-género) de Lola Blasco, obtenida mediante nuestra transcripción del texto a partir de la representación de la obra;
- d) asistencia a la representación.

En la pequeña sala de la compañía Sexto Derecha<sup>90</sup>, dirigida por José Luis Sáiz, Ángela Boix dio voz al subconsciente de Elsa y al resto de personajes de la obra, que interpretó con maestría durante 75 minutos aproximadamente. Pese a la sencillez de la puesta en escena, Sáiz recupera la atmósfera de la Viena de los años veinte a través del vestuario, el *atrezzo* y los referentes culturales presentes en el TO, que en su mayor parte mantiene.

La actriz, directora y dramaturga Lola Blasco, Premio Nacional en Literatura Dramática en 2016 por su obra *Siglo mío, bestia mía*, fue la encargada de elaborar el texto

---

<sup>90</sup> Las representaciones tienen lugar en el salón de la 6ª planta (derecha) del número 107 de la calle Toledo, con capacidad para un máximo de 25 personas. Se trata de un espacio pequeño, pero acogedor, que acerca el actor al espectador.

dramático sin modificar en esencia el texto original, de modo que plasmó el complejo retrato psicológico de la protagonista y el aislamiento al que la llevan la hipocresía de la sociedad burguesa. Al cotejar el texto original con la adaptación de Lola Blasco hemos detectado la omisión de varias partes del texto referidas a los diálogos de los personajes o a los pensamientos de la protagonista. Dichos cambios no tienen en absoluto valor significativo con respecto al TO, sino que, a pesar de reproducir la complejidad del cuadro psicológico de Elsa, otorgan una mayor fluidez al texto. El siguiente fragmento sirve para ejemplificar el *modus operandi* de la adaptadora; en él, el señor von Dorsday pide a Elsa poder contemplarla desnuda durante quince minutos a cambio del dinero que ella le solicita.

Ofrecemos esta vez a) el texto original en alemán, b) la traducción pre-escénica que Miguel Sáenz realizó para la editorial Acantilado y c) la adaptación (traducción intra-género) de Lola Blasco, marcando en negrita en los dos primeros las partes que han sido omitidas en la versión de Blasco. En el texto alemán, las partes escritas en redonda corresponden al monólogo interior de la protagonista; aquellas redactadas en cursiva, a las intervenciones del resto de los personajes.

a) TO:	b) <i>La señorita Else.</i>	c) <i>La señorita Elsa.</i>
<a href="http://gutenberg.spiegel.de/buch/fraulein-else-5344/2">http://gutenberg.spiegel.de/buch/fraulein-else-5344/2</a>	Barcelona: Acantilado, 2001. Traducido por Miguel Sáenz:	Adaptación de Lola Blasco:
» <i>Bleiben Sie, Fräulein Else.</i> « – Bleiben Sie, sagt er? Warum soll ich bleiben? Er gibt das Geld her. Ja. Ganz bestimmt. Er	– <i>Espere, señorita Else.</i> <b>¿Que espere, dice?</b> <b>¿Para qué voy a</b>	Quédese, Elsa, aún no ha escuchado mi respuesta. (Pausa).

muß ja. Aber ich setze mich nicht noch einmal nieder. Ich bleibe stehen, als wär' es nur für eine halbe Sekunde. Ich bin ein bißchen größer als er. –

*»Sie haben meine Antwort noch nicht abgewartet, Else. Ich war ja schon einmal, verzeihen Sie, Else, daß ich das in diesem Zusammenhang erwähne«*

– Er müßte nicht so oft Else sagen – *»in der Lage, dem Papa aus einer Verlegenheit zu helfen Allerdings mit einer – noch lächerlicheren Summe als diesmal, und schmeichelte mir keineswegs mit der Hoffnung, diesen Betrag jemals wiedersehen zu dürfen, – und so wäre eigentlich kein Grund vorhanden, meine Hilfe diesmal zu verweigern. Und gar wenn ein junges Mädchen wie Sie, Else, wenn Sie selbst als Fürbitterin vor mich hintreten –«* –

Worauf will er hinaus? Seine Stimme ›klingt‹ nicht mehr. Oder anders! Wie sieht er mich denn an? Er soll acht geben!! – *»Also, Else, ich bin bereit – Doktor Fiala soll übermorgen um zwölf*

**esperar? Me va a dar el dinero. Sí. Con toda seguridad. Tiene que hacerlo.** Pero no me sentaré otra vez. Me quedaré de pie, como si sólo fuera cosa de medio segundo. **Soy un poco más alta que él.**

*–No ha esperado mi respuesta, Else. Ya una vez, perdone, Else, que lo mencione en este contexto...*

No tendría por qué llamarme tantas veces

*Else.–... tuve que ayudar a su padre en un apuro. Es verdad que se trataba de una suma todavía más ridícula que esta, y nunca me engañé con la esperanza de volver*

Estoy aquí sentada como un alma en pena. Él está de pie delante de mí. No permitiré que me traten así. Ahora voy a levantarme, eso será lo mejor. Bien, estoy de acuerdo. El doctor Fiala tendrá sus 30.000 florines pasado mañana a medio día. Bajo una condición. Le garantizo personalmente que papá se lo devolverá. Ay, ¿qué es esto? ¿Me coge de la mano? Ay, no, que suelte mi mano. Ay, no soporto su aliento en mi mejilla, pero, ¿por qué no le pego en la cara? ¿Es por

<p><i>Uhr mittags die dreißigtausend Gulden haben – unter einer Bedingung« – Er soll nicht weiterreden, er soll nicht.</i></p> <p>»Herr von Dorsday, ich, ich persönlich übernehme die Garantie, daß mein Vater diese Summe zurückerstatten wird, sobald er das Honorar von Erbesheimer erhalten hat. Erbesheimers haben bisher überhaupt noch nichts gezahlt. Noch nicht einmal einen Vorschuß – Mama selbst schreibt mir« –</p> <p>»Lassen Sie doch, Else, man soll niemals eine Garantie für einen anderen Menschen übernehmen, – nicht einmal für sich selbst.« – Was will er? Seine Stimme klingt schon wieder. Nie hat mich ein Mensch so angeschaut. Ich ahne, wo er hinaus will. Wehe ihm! –</p> <p>»Hätte ich es vor einer Stunde für möglich gehalten, daß ich in einem solchen Falle überhaupt mir jemals einfallen lassen würde, eine Bedingung zu stellen? Und nun tue ich es doch. Ja,</p>	<p><i>a ver esa cantidad, por lo tanto no habría realmente ninguna razón para negar ahora mi ayuda. Y mucho menos cuando una joven como usted, Else, acude a mí para interceder.</i></p> <p>¿Adónde quiere ir a parar? Su voz no «vibra» ya. ¡O vibra de otro modo! ¿Pero cómo me mira? ¡¡Que tenga cuidado!! –Así pues, Else, estoy dispuesto. El doctor Fiala tendrá pasado mañana a las doce del mediodía sus treinta mil florines, con una condición. Que no siga hablando, que no siga.</p>	<p>cómo me mira? Me hipnotiza su mirada. Nos clavamos los ojos mutuamente como enemigos mortales. La deseo. Elsa, no soy más que un hombre y no es culpa mía que sea usted tan bella.</p> <p>¿Tengo que decir algo más? Tampoco mi exigencia será tan elevada. Me está mirando usted, Elsa, como si yo estuviera loco. Solo quiero verla... Desnuda. El muy canalla quiere verme desnuda. De modo que quieres verme desnuda. Lo que le pido es un ruego, sí, un ruego, por más que esto</p>
--	--	---

*Else, man ist eben nur ein Mann, und es ist nicht meine Schuld, daß Sie so schön sind, Else.*« – Was will er? Was will er – ? – *»Vielleicht hätte ich heute oder morgen das Gleiche von Ihnen erbeten, was ich jetzt erbitten will, auch wenn Sie nicht eine Million, pardon – dreißigtausend Gulden von mir gewünscht hätten. Aber freilich, unter anderen Umständen hätten Sie mir wohl kaum Gelegenheit vergönnt, so lange Zeit unter vier Augen mit Ihnen zu reden«* – *»O, ich habe Sie wirklich allzu lange in Anspruch genommen, Herr von Dorsday.«* Das habe ich gut gesagt. Fred wäre zufrieden. Was ist da??? Er faßt nach meiner Hand? Was fällt ihm denn ein? – *»Wissen Sie es denn nicht schon lange, Else.«* – Er soll meine Hand loslassen! Nun, Gott sei Dank, er läßt sie los. Nicht so nah, nicht so nah. – *»Sie müßten keine Frau sein, Else, wenn Sie es nicht gemerkt hätten. Je vous désire.«*

–Señor von Dorsday, yo, yo personalmente le garantizo que mi padre le devolverá esa suma en cuanto reciba sus honorarios de Erbesheimer. Los Erbesheimer no le han pagado hasta ahora absolutamente nada. Ni siquiera le han hecho una provisión de fondos, mañana mismo me lo escribe.

***–Déjelo estar, Else, no hay que salir fiador de nadie, ni siquiera de uno mismo. ¿Qué quiere? Su voz vuelve a vibrar. Nunca me ha mirado nadie como él. Sospecho adónde quiere ir a***

parezca una distorsión. Yo no soy un chantajista, Elsa. Soy un ser humano. En el mundo, Elsa, todo tiene un precio, y quien regala su dinero cuando está en condiciones de recibir por él un valor equivalente... es un necio. Treinta mil florines por verme desnuda. ¿Qué querrá por un millón? Un beso, quizás. En a eso sería cuestión de ponerse de acuerdo. Un millón a treinta mil guarda la misma proporción a ecuaciones invertidas. No exijo más que poder

<p>Er hätte es auch deutsch sagen können, der Herr Vicomte. – »<i>Muß ich noch mehr sagen?</i>« – »Sie haben schon zu viel gesagt, Herr Dorsday.« Und ich stehe noch da. Warum denn? Ich gehe, ich gehe ohne Gruß.</p> <p>– »<i>Else! Else!</i>« – Nun ist er wieder neben mir. – »<i>Verzeihen Sie mir, Else. Auch ich habe nur einen Scherz gemacht, gradeso wie Sie vorher mit der Million. Auch meine Forderung stelle ich nicht so hoch – als Sie gefürchtet haben, wie ich leider sagen muß, – so daß die geringere Sie vielleicht angenehm überraschen wird. Bitte, bleiben Sie doch stehen, Else.</i>« – Ich bleibe wirklich stehen. Warum denn? Da stehen wir uns gegenüber. Hätte ich ihm nicht einfach ins Gesicht schlagen sollen? Wäre nicht noch jetzt Zeit dazu? Die zwei Engländer kommen vorbei. Jetzt wäre der Moment. Gerade darum. Warum tu‘ ich es denn nicht? Ich bin feig, ich bin zerbrochen, ich bin erniedrigt. Was wird er nun wollen statt</p>	<p><b>parar. ¡Ay de él!</b></p> <p><i>–Hace una hora no hubiera considerado posible que en un caso así me ocurriera siquiera poner una condición. Y sin embargo lo estoy haciendo. Sí, Else, pero sólo soy un hombre, y no es culpa mía que sea usted tan bella, Else.</i></p> <p><b>¿Qué quiere? ¿Qué quiere? –Tal vez hoy mismo o mañana le hubiera rogado lo mismo, aunque no me hubiera pedido un millón, perdón, treinta mil florines.</b></p> <p><b>Pero evidentemente, en otras circunstancias, sin</b></p>	<p>contemplar su belleza durante un cuarto de hora. Mi habitación se encuentra en el mismo piso que la suya. Es la número 65, un número fácil de recordar. El jugador de tenis sueco que mencionó usted hoy, ¿no tenía precisamente 65 años?</p>
--	--	--



der Million? Einen Kuß vielleicht?  
 Darüber ließe sich reden. Eine Million  
 zu dreißigtausend verhält sich wie --  
 Komische Gleichungen gibt es. -- »Wenn  
*Sie wirklich einmal eine Million  
 brauchen sollten, Else, – ich bin zwar  
 kein reicher Mann, dann wollen wir  
 sehen. Aber für diesmal will ich  
 genügsam sein, wie Sie. Und für diesmal  
 will ich nichts anderes, Else, als – Sie  
 sehen.*« – Ist er verrückt? Er sieht mich  
 doch. – Ah, so meint er das, so! Warum  
 schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem  
 Schuften! Bin ich rot geworden oder  
 blaß? Nackt willst du mich sehen? Das  
 möchte mancher. Ich bin schön, wenn  
 ich nackt bin. Warum schlage ich ihm  
 nicht ins Gesicht? Riesengroß ist sein  
 Gesicht. Warum so nah, du Schuft? Ich  
 will deinen Atem nicht auf meinen  
 Wangen. Warum lasse ich ihn nicht  
 einfach stehen? Bannt mich sein Blick?  
 Wir schauen uns ins Auge wie  
 Todfeinde. Ich möchte ihm Schuft  
 sagen, aber ich kann nicht. Oder will ich

*duda no me hubiera  
 dado usted la  
 oportunidad de  
 hablarle tanto tiempo  
 a solas. –Oh,  
 realmente he  
 abusado de su  
 tiempo.*  
**Eso me ha salido  
 bien. Fred estaría  
 contento. ¿Pero qué  
 es esto? ¿Me coge la  
 mano? ¿Cómo se le  
 ocurre?**  
*–¿Es que no lo sabe ya  
 hace tiempo, Else?  
 ¿Que me suelte la  
 mano! Bueno, gracias  
 a Dios, la ha soltado.  
 No tan cerca, no tan  
 cerca. –No sería usted  
 mujer, Else, si no lo  
 hubiera notado. Je  
 vous désire.*

nicht? – »*Sie sehen mich an, Else, als wenn ich verrückt wäre. Ich bin es vielleicht ein wenig, denn es geht ein Zauber von Ihnen aus Else, den Sie selbst wohl nicht ahnen. Sie müssen fühlen, Else, daß meine Bitte keine Beleidigung bedeutet. Ja, ›Bitte‹ sage ich, wenn sie auch einer Erpressung zum Verzweifeln ähnlich sieht. Aber ich bin kein Erpresser, ich bin nur ein Mensch, der mancherlei Erfahrungen gemacht hat, – unter andern die, daß alles auf der Welt seinen Preis hat und daß einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist. Und – was ich mir diesmal kaufen will, Else, so viel es auch ist, Sie werden nicht ärmer dadurch, daß Sie es verkaufen. Und daß es ein Geheimnis bleiben würde zwischen Ihnen und mir, das schwöre ich Ihnen, Else, bei – bei all den Reizen, durch deren Enthüllung Sie mich beglücken würden.*« – Wo hat er so reden gelernt? Es klingt wie aus einem

**Lo hubiera podido decir también en alemán este señor vizconde.** –¿Tengo que decir más?  
**–Ha dicho ya demasiado, señor Dorsday.** Y  
**todavía sigo aquí.**  
**¿Por qué? Me iré, me iré sin decir adiós.** –¿Else!  
**¡Else! Ahora está otra vez a mi lado.**  
**–Perdóneme, Else. También yo bromeaba sólo, lo mismo que antes usted con lo del millón. Tampoco mis exigencias son tan altas como usted temía, tengo que**

<p>Buch. – »Und ich schwöre Ihnen auch, daß ich – von der Situation keinen Gebrauch machen werde, der in unserem Vertrag nicht vorgesehen war. Nichts anderes verlange ich von Ihnen, als eine Viertelstunde dastehen dürfen in Andacht vor Ihrer Schönheit. Mein Zimmer liegt im gleichen Stockwerk wie das Ihre, Else, Nummer fünfundsechzig, leicht zu merken. Der schwedische Tennisspieler, von dem Sie heut‘ sprachen, war doch gerade fünfundsechzig Jahre alt?«</p>	<p><b>decirlo por desgracia, de forma que su moderación quizá la sorprenda agradablemente. Por favor, quédese, Else.</b></p> <p>Y me quedo realmente. ¿Por qué? Aquí estamos cara a cara. ¿No hubiera debido abofetearlo, sencillamente? ¿No sería ahora todavía el momento? Pasan las dos inglesas. Este sería el momento. Precisamente por eso. ¿Por qué no lo hago? Soy cobarde, estoy deshecha, estoy humillada. ¿Qué querrá a cambio del millón? ¿Un beso quizá? Eso se podría discutir. Un millón es</p>
---	--

a treinta mil como...

Hay ecuaciones

extrañas.

*–Si de veras necesitara*

*un día un millón, Else,*

*desde luego no soy un*

*hombre rico, ya*

*veríamos. Pero por*

*esta vez seré*

*moderado, lo mismo*

*que usted. Y por esta*

*vez no quiero otra*

*cosa, Else, que verla.*

¿Está loco? Me está

viendo. ¡Ah, eso quiere

decir, eso! ¡Pero por

qué no abofeteo a este

canalla! ¿Me he puesto

roja o pálida? ¿Quieres

verme desnuda? Eso

quisieran muchos. Soy

bella cuando estoy

desnuda. ¿Por qué no

lo abofeteo? Tiene un

rostro enorme. ¿Por

qué te acercas tanto, canalla? No quiero sentir tu aliento en mis mejillas. ¿Por qué no lo dejo sencillamente plantado? ¿Es que me fascina su mirada? Nos miramos a los ojos como enemigos mortales. Quisiera llamarlo canalla, pero no puedo. ¿O no quiero?

*—Me mira usted, Else, como si estuviera loco. Quizá lo esté algo, porque se desprende de usted un atractivo, Else, que sin duda usted misma no sospecha. Tiene que darse cuenta, Else, de que mi ruego no es ninguna ofensa. Sí, digo «ruego», aunque*

*se parezca desesperadamente a un chantaje. Pero no soy un chantajista, sólo soy una persona que ha tenido muchas experiencias, entre otras la de que todo lo que hay en el mundo tiene su precio y que quien regala su dinero cuando está en condiciones de obtener una contrapartida a cambio es un necio de remate. Y lo que yo quiero comprar esta vez, Else, por mucho que sea, no la hará más pobre por haberlo vendido. Y que sería un secreto entre usted y yo, eso se lo juro, Else, por, por todos los encantos con cuya*

*revelación me haría feliz.*

**¿Pero dónde ha aprendido a hablar así? Habla como un libro.**

*-Y le juro también que no me aprovecharé de la situación de ninguna forma no prevista en nuestro acuerdo. No le pido otra cosa que poder estar un cuarto de hora absorto en su belleza. Mi habitación está en el mismo piso que la suya, Else, la sesenta y cinco, un número fácil de recordar. ¿No tenía precisamente sesenta y cinco años el jugador*

<i>de tenis sueco del que me hablaba usted hoy?</i>
---

Podemos comprobar que, en la versión teatral de Lola Blasco, el texto es más conciso y el discurso, más fluido. Se eliminan varias de las repeticiones y de los circunloquios de los personajes, que en escena probablemente resultarían redundantes y tediosos, así como aquellos pensamientos de Elsa que dan al lector una información de tipo sensorial. Toda esta información omitida se transmite, no obstante, al espectador mediante la interpretación de la actriz –expresión corporal, gesticulación, modulación de la voz, respiración, etc.–.

De nuevo el texto contribuye a recoger el ambiente vienés de los años veinte, pues las referencias históricas y culturales son las propias del original, fundamentales en la configuración de dicha atmósfera: el *whist*, el tenis, el veronal, el *hall* del hotel, San Martino, el Wörthersee, el *dinner* o la banca de Rotterdam. No obstante, en la versión de Blasco se eliminan varias de estas referencias, tales como nombres de calles –la calle Bartensteinstrasse, donde vive el afinador de pianos, la Kärntnerstrasse, antigua zona de prostitución– y otros lugares de Viena como el *Stadtpark* –uno de los parques públicos más conocidos de la ciudad y el preferido de los vieneses– o el Burgtheater –teatro nacional de Austria– quizás por resultar demasiado específicas y, consiguientemente, generar un efecto de extrañamiento en el espectador.



### **4.3.2. Recepción en prensa**

Como señalábamos en el apartado correspondiente, la función del crítico teatral es de vital importancia. Su influencia en el público puede ser decisiva en la recepción de una obra; la más sucinta reseña teatral podría condicionar la compra de una determinada obra o la asistencia a su representación. De un lado, la atención a la crítica en prensa y revistas especializadas por parte del estudioso permite conocer en parte la repercusión que un determinado producto cultural ha tenido en la sociedad e indagar en las posibles imágenes creadas. Por otro lado, permiten conocer datos significativos de la obra tales como los motivos que impulsaron al director a embarcarse en un determinado proyecto teatral.

El acceso a los artículos de prensa es una tarea relativamente fácil a día de hoy gracias a internet. Esta ha sido la vía principal de acceso a los textos de crítica teatral para su análisis. Los artículos referidos a las distintas representaciones teatrales recogidas en nuestro corpus nos permiten afirmar que las distintas piezas dramáticas austriacas que suben a las tablas de nuestro país gozan de éxito entre sus espectadores. En el anexo 3 recogemos distintas críticas; no obstante, nos centraremos ahora en el análisis de las relativas a las obras objeto principal de nuestro estudio.

#### **4.3.2.1. Crítica a *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción***

El propio Lluís Pasqual, director de *Quitt*, definió *Quitt* como una obra «dura, difícil, fea, incluso» debido a la densidad del texto y al hecho de que lo conformaran casi exclusivamente monólogos. No obstante, justificó su puesta en escena alegando que, como la de Handke, tampoco su voluntad había sido la de ser amable (Ortega 2012). Mediante una disposición escenográfica «muy atractiva» y un grupo de intérpretes «de primera, los 1001 ocho de Pasqual, magníficos todos y todas», a pesar de la densidad de

la obra y de la extrañeza que pueda generar en el lector/espectador el lenguaje nada convencional de Handke, Lluís Pasqual consiguió, según la prensa, que el conjunto de la obra se entendiera y que se hiciera «ameno e incluso divertido» (Barrena 2012).

#### **4.3.2.2. Crítica a *El mal de la juventud***

Son numerosos los artículos que encontramos en prensa referidos a la puesta en escena de *El mal de la juventud* de Andrés Lima, «una puesta que destila furia y sensualidad, desgarró y filosofía» (Armada 2010). Se calificó como un «nuevo acierto del genial director Andrés Lima» (Corral de Comedias), una «impecable producción del Teatro de La Abadía» en la que se pudo «palpar el caos, la diversión, la ilusión, el hastío, el dolor, la luz y la oscuridad» (Galindo 2010). La prensa celebró que Lima se decidiera a subir a las tablas un texto de semejante magnitud y profundidad, «tajante e incómodo», un texto «para, por y sobre la juventud», y celebró la «gran idea» de hilar las escenas con música y baile de la época (Coccoz 2010).

Hemos encontrado asimismo una referencia al efecto que el espectáculo sobre el público (Coccoz 2010):

al final, es patente, no hay alharacas ni estridencias, los espectadores se sumergen en la reflexión que ha convocado un texto tan amargo como verdadero, poderosamente lúcido y actual. Cada uno necesita un momento para acomodar sus convulsos pensamientos y resolver el dilema que resucitó en su interior, el que convocan las grandes piezas teatrales, las que hacen eco directo en nuestro inconsciente, en nuestra ética.

#### **4.3.2.3. Crítica a *La señorita Elsa***

También las críticas a la adaptación teatral, dirección e interpretación de *La señorita Elsa* son excelentes. Fue valorado como «un gran trabajo teatral», una

«extraordinaria composición de Elsa» y una «versión concentrada y tersa que funciona muy bien» en la que «José Luis Sáiz mueve con delizadeza los hilos del relato en una ascética puesta en escena» (García Garzón 2015).

El trabajo de interpretación de Ángela Boix fue, sin duda, crucial, si tenemos en cuenta que se trata de la única actriz que interviene en la obra. La interpretación fue calificada como «asombrosa, llena de matices y veladuras, flexible, expresiva, dúctil, agresiva, hiriente» (Anson 2015): «La actriz nos lleva de la mano a los sentimientos más profundos» (Menéndez 2015) .

La asistencia a este espectáculo nos permite afirmar que el público quedó muy satisfecho con el trabajo de todo el equipo. El siguiente párrafo extraído de la prensa da fe de ello (Anson 2015):

La actriz se sumerge en el alma de Elsa y trabaja sin un fallo [...] una lección de sobriedad y eficacia. Ha volcado toda su calidad escénica, toda su sabia experiencia en el papel de Elsa, estremeciendo a los espectadores que cierran su interpretación con un aplauso inacabable. [...] Lola Blasco ha escrito una versión certera de La señorita Elsa; José Luis Sáiz dirige con eficacia; el vestuario de Olivar y Guimarey, excelente; la cartelería de Aida Argüelles y la fotografía de Sol Salama, así como la colaboración de Belén Ventura, María Garat y Pilar González, magníficas; la iluminación de Alejandro de Torres, adecuada.

#### **4.3.3. Motivos de la recepción**

En el presente apartado intentaremos indagar en las causas que motivaron la recepción de las distintas piezas dramáticas austriacas en nuestro país. Para ello aplicaremos, de un lado, la Teoría del Polisistema al relacionar los datos obtenidos en el análisis cuantitativo –acerca de la traducción editorial y escénica del teatro austriaco en

España— con aquellos expuestos en la descripción de los distintos subsistemas del polisistema español. De acuerdo con las teorías de Even-Zohar, debería existir una relación más o menos directa entre unos y otros; es nuestro objetivo mostrarlo a continuación. De otro lado, hemos intentado contactar, en la medida de lo posible, con los distintos fautores de dicha recepción, expuestos en el capítulo 2.5.: editoriales, directores, dramaturgos, traductores y críticos teatrales españoles. En último lugar, la búsqueda de recortes de prensa y artículos de revistas especializadas nos han permitido profundizar aún más en nuestras investigaciones. Mostramos todos los resultados en los apartados que siguen a continuación.

Las gráficas del apartado anterior («4.2. Análisis cuantitativo del teatro austriaco en España») nos muestran la evolución en la recepción del teatro en las editoriales y los escenarios españoles desde un punto de vista cuantitativo. Hemos podido observar cómo desde 1975 hasta 1980 no se recibe, según nuestras investigaciones, ninguna obra dramática austriaca en España, a excepción de *Fe, esperanza y caridad*, de Horváth, que se representa en 1980 en el Teatro de la Ribera de Zaragoza bajo la dirección de Mariano Anós, actor y adaptador del drama. Podemos justificar con facilidad esta falta de representación del teatro austriaco en España por el periodo de transición que experimentaba en sus diversos subsistemas. Las distintas crisis económicas produjeron una serie de vaivenes que evidentemente debieron de afectar al ámbito de la cultura. Por otro lado, los esfuerzos de los primeros gobiernos de la democracia debieron de estar más bien centrados en la integración de los distintos grupos políticos, y no tanto en la vida cultural del país. Asimismo comentábamos que estas circunstancias políticas y sociales radicalizaron las posturas entre la creación de corte convencional y la renovación que buscaban los grupos independientes.

No obstante, la década de los ochenta es muy significativa en la historia de la traductografía de la dramática austriaca. Se publicaron un total de ocho obras y se estrenaron en los distintos teatros otros 23 títulos. Ya nos referimos en el capítulo anterior a la escasez de lectores de teatro en nuestro país y a sus posibles causas, que justificarían una presencia de la dramática siempre más significativa sobre las tablas. Un hito que sin lugar a dudas debió de favorecer la entrada de las primeras obras austriacas en los años ochenta tuvo que ser la desaparición de la censura en 1977, año a partir del cual, según algunos de nuestros críticos, la escena española parecía abrir sus fronteras (Oliva 2002: 226).

De otro lado, una vez integradas las fuerzas opositoras al régimen franquista y tras la elección del Partido Socialista Obrero Español en 1982, España gozaba de una mayor estabilidad y podía atender a otras cuestiones de tipo cultural. Nuestro país vivió entonces un periodo de mayor prosperidad económica y de apertura internacional, lo cual favoreció, evidentemente, la importación de productos culturales de distinta naturaleza.

No obstante, cabe recordar que los festivales internacionales habían abierto las puertas a algunas tendencias europeas ya desde unos años anteriores a 1975, sobre todo en el ámbito del teatro independiente, que siempre buscaba nuevas fórmulas, y no tanto en el profesional, al que accedían de forma más irregular, aunque también más eficaz (Oliva 2004: 49-50). Recordemos que, en 1969, José Tamayo escenificaría *Madre Coraje*, de Brecht, en el teatro Bellas Artes, y José Luis Gómez subió a las tablas las obras de Peter Handke, *El pupilo quiere ser tutor*, y del pragués Franz Kafka, *Informe para una academia*, que dieron fe de una nueva estética que hasta entonces solo había accedido a nuestro país en el plano teórico.

Durante la década de los ochenta solo se publicaron obras de Thomas Bernhard y Peter Handke, y se escenificaron también las de estos dos dramaturgos junto con las de

Franz Kafka, Ferdinand Bruckner, Arthur Schnitzler y Ödön von Horváth. Se trata de autores con un espíritu muy crítico que encajaba a la perfección con los nuevos circuitos y programaciones de la década que subían a escena los conflictos del momento. Las escenificaciones de las obras de estos dramaturgos austriacos dan fe del compromiso que adquirieron ciertos directores de escena, como Mario Gas o José Luis Gómez, más allá de sus objetivos estéticos. Hemos aludido al aumento de la creación literaria, –sobre todo dentro del teatro independiente–, de la organización de festivales, y del número de espectadores y de los espacios teatrales –universitarios e incluso parroquiales, salones de actos, etc.– que tuvo lugar durante aquellos años. No obstante, aunque a comienzos de los ochenta comenzaron a subir a las tablas españolas obras más novedosas, el teatro comercial seguía siendo protagonista de la escena española.

Por otro lado, la gestión de Lluís Pasqual como director del CDN a finales de 1982 –tras el triunfo del PSOE– abrió las puertas a una política más moderna y ajena a la gestión de los antiguos teatros nacionales y a las tendencias teatrales europeas con motivo del contacto del director catalán con la escena europea. Entre sus títulos iniciales encontramos nombres de autores extranjeros como Shakespeare o Brecht, y también textos vanguardistas de García Lorca, como *El público* (1986) y *Comedia sin título* (1987).

Otro factor que en cierta medida quizás influyó de forma positiva en el incremento de la recepción durante los años ochenta fue el aumento de los fondos públicos destinados a escena. Con CDU en el poder, en 1978, el teatro recibía 325 millones de pesetas. Dicha cantidad fue casi doblada al año siguiente (656 millones), apenas aumentó en 1980 (700 millones) y descendió en 1982 (547 millones), ascendiendo en 1981 a poco más de 1.000 millones. Ya en 1983, con el gobierno del PSOE, los fondos aumentaron a 1.686 millones,

cifra que prácticamente se duplicaría un año después (2.393 millones). En 1985, ascendería a 3.000 millones.

Por otro lado, señala igualmente Oliva que, tras la integración de España en Europa, varias compañías, especialmente del sector público, se preocuparon por la competencia con espectáculos extranjeros y otros productos culturales que empezaron a dominar los medios de comunicación. El aumento de los fondos destinados al teatro se produjo sobre todo en el sector público; tal vez sea este el motivo por el que encontramos producciones de autores austriacos sobre todo en este ámbito.

Durante la década siguiente, la de los años noventa, hubo un aumento considerable en la recepción del teatro austriaco, sobre todo en el ámbito escénico. Se publican dos obras de Bernhard, una de Schnitzler y otra de Werner Schwab. A las tablas, no obstante se sube un total de 36 espectáculos diferentes. Ni la gran crisis económica en torno a 1993, ni las pérdidas de más de 210 millones de euros acarreadas por la celebración de la Expo de Sevilla, con los consecuentes recortes que afectaron de pleno a los presupuestos destinados al teatro, parecieron hacerse eco en la recepción de la dramática austriaca. Si bien en los sectores público y privado hay una tendencia conservadora por aquellos años a reponer obras antiguas para conseguir la asistencia del público tradicional, se mantiene la mirada a Europa y siguen importándose obras austriacas. Thomas Bernhard, Franz Kafka y Arthur Schnitzler serán los protagonistas de esta década con nueve representaciones y dos publicaciones (Bernhard), ocho representaciones (Kafka), cinco representaciones y una publicación (Schnitzler), respectivamente.

Cabe destacar en la década de los noventa la creación de dos consorcios en Madrid entre las distintas administraciones públicas, uno con el Círculo de Bellas Artes y otro con el Teatro de la Abadía, a cuyo cargo se encomendó a José Luis Gómez. Como hemos comentado en capítulos anteriores, la labor de Gómez ha sido fundamental en la recepción

en nuestro país del teatro en lengua alemana. Tanto José Luis Gómez como Ronald Brouwer, coordinador artístico del teatro, conocen el idioma alemán –pues el primero se formó en la escuela de arte dramático de Bochum y el segundo es de nacionalidad holandesa–, y los miembros del equipo del Teatro La Abadía conocen a los principales autores y títulos del teatro alemán y austriaco. En una entrevista con Browner, este nos informó de que todos los meses reciben *Theater Heute*, revista sobre la actualidad de los escenarios alemanes, y, a través de sus contactos europeos, tratan de estar informados del teatro que se está haciendo en otros países. Entre las producciones propias de La Abadía se encuentran, por ejemplo, obras de Brecht o basadas en textos del autor (*Brecht cumple cien años*, del 3 al 26 de abril de 1998; *El señor Puntilla y su criado Matti*, del 1 al 26 de julio de 1998; *Brecht... aquí y ahora*, temporada 2000-20001; *Una hora de poemas y canciones*, del 8 al 26 de mayo de 2002; *Sobre Horacios y Curiacios*, del 22 de abril al 30 de mayo de 2004 y del 3 de marzo al 3 de abril de 2005; *Santa Juana de los mataderos*, del 11 al 16 de noviembre de 2004), Dürrenmatt (*Play Strindberg*, del 15 de noviembre al 17 de diciembre de 2006 y del 27 de septiembre al 28 de octubre de 2007), Rainer Werner Fassbinder (*El café*, del 27 de febrero al 31 de marzo de 2013) y Goethe (*Fausto*, del 17 de octubre de 1997 al 11 de enero de 1998<sup>91</sup>), etc.

Los principales criterios para la selección de las obras en el Teatro La Abadía son la coherencia, el equilibrio y la variedad a lo largo de cada temporada en cuanto al volumen de los espectáculos –reparto más grande / más pequeño–, al registro –clave de comedia o drama–, y a las épocas –contemporáneo, temprano siglo XX, más antiguo–. Asimismo se buscan obras que puedan tener algún tipo de conexión con el mundo de hoy,

---

<sup>91</sup> El teatro de La Abadía dispone de una base de datos digital donde registra todos los montajes que han pasado por dicha casa.



y siempre se pretende que el director de cada proyecto sea el adecuado para el texto en cuestión. Se trata de escoger obras que resulten atractivas para el público habitual de La Abadía, cuyo lema siempre ha sido «El placer inteligente». El autor –junto a su época histórica– y la obra –argumento, forma de contar– son el punto de partida para el director y el equipo, y, como tal, son factores determinantes por muy libres que finalmente sean las versiones. Como reclamo de cara al público hay autores y títulos que llaman más la atención que otros al posible espectador.

En el siglo XXI, la recepción de los dramaturgos austriacos sigue incrementándose de forma considerable, sobre todo en el ámbito editorial, aunque también en el escénico: 33 títulos se publicaron entre 2000 y 2015 y se estrenaron 62 espectáculos. Los protagonistas de los últimos años continúan siendo Bernhard (16 estrenos) y Schnitzler (14 estrenos), aunque aumenta de forma considerable la recepción de Peter Handke (8 estrenos) y disminuye la de Kafka (6 estrenos).

Hemos dedicado el capítulo «2.1.4.2. Modos de fijación del canon: el canon teatral nacional en Austria y España» a registrar los autores considerados canónicos en Austria. Cabría comparar si han sido recibidos en su totalidad, si ocupan la misma posición en el polisistema de llegada y si existe alguna laguna receptiva en ese contexto. Así pues, de los doce dramaturgos que hemos considerado como canónicos en el polisistema austriaco –Ferdinand Raimund, Franz Grillparzer, Johann Nestroy, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Thomas Bernhard, Ferdinand Bruckner, Karl Kraus, Peter Turrini, Elfriede Jelinek y Peter Handke–, hemos recibido a nueve de ellos: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Thomas Bernhard, Ferdinand Bruckner, Karl Kraus, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek y Peter Handke. Podríamos afirmar que Schnitzler, Bernhard, Kafka y Handke ocupan también una posición central en los polisistemas editorial y escénico españoles, mientras que Horváth y Kraus se

encuentran en la periferia de los mismos. Por su parte, Hugo von Hofmannsthal es recibido en España en el polisistema literario a través de otros géneros al margen del teatro, y Raimund, Grillparzer, Nestroy y Turrini, también dramaturgos canónicos del polisistema austriaco, son completos desconocidos en el español, a excepción de Turrini, de quien sí se ha representado una única obra suya. Sí se han registrado varias representaciones del autor en lengua catalana.

Sin lugar a dudas, podemos afirmar que el teatro austriaco goza de una buena salud en España. Más allá de los distintos contextos políticos y económicos en que estas han ido cruzando las barreras culturales de nuestro país, entre nuestros hombres de teatro, la admiración y el interés por la dramática austriaca ha ido aumentando, sobre todo por la obra de Bernhard, Schnitzler y Handke. ¿Qué tienen en común las piezas dramáticas de estos brillantes prosistas de la literatura en alemán? Los tres poseen un fuerte espíritu crítico. Sobre todo Bernhard y Handke fueron capaces de provocar violentas controversias entre sus compatriotas. De ellos llegó a decir Bernhard en *Plaza de los héroes (Heldenplatz)* que son «seis millones y medio de débiles y locos». En *La tala* despertó igualmente la ira de muchos austriacos que se sintieron difamados por las críticas de este «artista de la exageración», como se le ha considerado siempre (Tertsch 1988).

«Los austriacos escribimos como toros heridos», afirmaría el propio Turrini en una entrevista a *El País* en 1991. Asimismo, justificaba Turrini el escándalo que surge en torno al teatro austriaco en su país por las «tendencias profundas en Austria que salen a la superficie de vez en cuando: el catolicismo militante y el fascismo» (De la Torre 1991). La rabia y la voluntad de despertar a sus compatriotas está en mayor o menor medida en la esencia del teatro austriaco, forma parte de una, según Turrini, «generación quemada por el nazismo». En ese espíritu crítico de afilada ironía y en el carácter vanguardista de un lenguaje comprometido reside, creemos, el atractivo de todos ellos.

En un intercambio de correos con el director de teatro y dramaturgo catalán Sergi Belbel, este nos explicó que, si bien es difícil definir con precisión las influencias que reciben unos dramaturgos de otros, la dramaturgia austriaca, desde Schnitzler y Bruckner hasta Jelinek, pasando por Handke y, sobre todo, por Thomas Bernhard, siempre le fascinó. La huella de Arthur Schnitzler en su obra es identificable en *Caricias*, que presenta la misma estructura circular que *La ronda* del escritor vienés, y en otra de sus obras, *Elsa Schneider*, está inspirada en *La señorita Elsa* de Schnitzler. Del resto de autores austriacos, si bien admira la obra de Handke, sobre todo la de su primera época, quien realmente ejerció una notable influencia en él y, en su opinión, en gran parte de la nueva dramaturgia catalana y española, ha sido Thomas Bernhard:

Sus particulares diálogos, casi «musicales», su uso del verso libre, su particular y afilado sentido del humor, su tratamiento del tema de la monstruosidad, de la genialidad, del absurdo de determinadas situaciones, su visión irónica, a veces sarcástica, de la política y de Europa, hacen de su obra una auténtica «cosmogonía» difícil de superar. Bernhard es, para mí, junto con Koltès, en Francia, el dramaturgo europeo del siglo XX, casi finisecular, que impulsa buena parte de la dramaturgia textual del siglo XXI. Su influencia puede rastrearse, según mi opinión, en los jóvenes dramaturgos que empiezan a escribir a finales de los noventa y en el siglo XXI.

Por otro lado destaca el dramaturgo catalán como una de sus principales aportaciones el hecho de que, sin dejar de renunciar a su mundo particular, a sus obsesiones temáticas y estilísticas, Bernhard escribiera para la práctica *real* del escenario, para los actores y actrices, muchos de los cuales admiraba: «Sus obras son auténticas

*partituras* escénicas para grandes, grandísimos intérpretes». Efectivamente, cuando se produce esa «fusión» de uno de sus textos con un actor brillante –como ocurrió con Minetti, con Ritter, Dene y Foss, por citar cuatro de esos actores y actrices cuyos apellidos son títulos de sus obras–, Bernhard rinde un homenaje al arte de la interpretación teatral y regala a los espectadores un momento de regocijo escénico irrepetible.

Por su parte, la mirada de Handke ha sido muy crítica desde sus primeros ensayos (*Soy un habitante de la torre de marfil*, 1972, y *Cuando desear todavía era útil*, 1974), con lo que se ha granjeado tanto el amor como el odio de sus lectores. Especialmente controvertida fue la célebre polémica desatada en la década de los noventa al defender a Serbia durante las guerras de la antigua Yugoslavia.

De otro lado, el notorio carácter vanguardista de la literatura de Bernhard y de Handke ha llamado la atención de los españoles a varios niveles y han sido un reclamo para nuestra gente de teatro. Desde muy joven, Handke fue conocido por su teatro vanguardista, sobre todo por *Gaspar*, su controvertida *Insultos al público* y *El pupilo quiere ser tutor*, escritas en la década de los sesenta. Se observa en sus piezas una inclinación hacia el experimentalismo y un gran compromiso por el lenguaje. También Bernhard fue descubierto en la anti-dramaturgia y en los grupos experimentales –como sucede con otros autores de lengua alemana como Fassbinder, Weiss, Dürrenmatt, Walser o Grass–, en sus deformaciones y en sus imposiciones.

Si bien la presencia de Thomas Bernhard y de Peter Handke es elevada también en el sector editorial, y no sólo en el escénico, el nombre de Schnitzler es, con diferencia, más frecuente en las carteleras que en las editoriales. No obstante, el interés de nuestra gente de teatro por Schnitzler es innegable, a pesar del desfase sociológico y cultural existente entre España y la Viena finisecular de Schnitzler o Hofmannsthal. Dista esta mucho de la España de las últimas décadas, por lo que en un primer momento se podría

aludir a una falta de armonía entre el *lector implícito* y el *lector real* y el *espectador implícito* y el *espectador real*. El mundo del *swing* y del *cafetín literario*, del *vals* y la *opereta*, el *cabaret Nachtlicht* de la *Ballgasse 6* –al que acudirían miembros del que habría sido el *vanguardista cabaret* *muniqués Elf Scharfrichter*–, la *máxima del Gesamtkunstwerk*, por la que la cultura debía trascender todas las cosas, y la *materialización* en los *Wiener Werkstätte* de esa voluntad como eje del pensamiento y del *quehacer artísticos* que fusionaba la vida en el arte y el arte en la vida : «El arte es arte y la vida es vida, pero vivir la vida artísticamente es el arte de la vida», diría Peter Altenberg... Se trata de dos talentos distintos –el *cacanio*, centrado en el individuo y que conduce al *psicologismo profundo*; el *español*, dirigido a la *sociología profunda*– que sólo a partir de 1918 podrían haberse acercado –*Viena Roja*–, pero Schnitzler era ya un *Nachzügler*, se encontraba en su etapa *retrospectiva* y escribía ya a ese «mundo de ayer».

No hubo otro que recogiera la *esencia* de la *Viena Fin-de-Siècle* como lo hizo Schnitzler. El mismo Felix Salten, *compañero de batalla* en la *lucha por renovar* la *literatura* diría que: «Er [Arthur Schnitzler] hat Wien erstehen lassen vor den Blicken der Welt [...] Nicht das Wien des Grinzinger Heurigen, das Duliäh-Wien, und nicht das Wien der Raunzer». Salten hablaba del *sentir social e histórico*, de las *entrañas* de la ciudad y de sus *gentes*, eso *aprehendió* Schnitzler como ningún otro. Dijo Lorca que el teatro que no recoge «el *latido social*, el *latido histórico*, el *drama* de sus gentes y el *color genuino* de su paisaje y de su espíritu, con *risa* o con *lágrimas*, no tiene derecho a llamarse teatro». Else, Gustl, Georg von Wergenthin... alrededor de ellos se *dibuja* la *Viena efervescente* de la que *participaron*, en todos ellos *palpita* la *Viena Fin de Siglo* y con ellos la *inmortalizó* Schnitzler. Y ahí reside la *valía* de su obra, con él *adquiere* el teatro el *carácter museal* que *mantiene* su *vigencia e interés*. No se trata de *modificar* la *escenografía*, el *contexto histórico* o el *vestuario*, sino de *saber observarlo* con otros ojos. Para el

*espectador real* que hoy asiste a una representación de *La Ronda*, lo que entonces podía ser un escándalo –en el espectador real– hoy en día es casi inocuo desde el punto de vista moral e incluso social, pero es el mejor documento que registra sus valores de progreso y, sin lugar a dudas, sirve para calibrar la talla literaria, cultural y social que en su tiempo tuvo Arthur Schnitzler.

Podemos, por tanto, distinguir una doble vertiente en el valor de su obra. Desde el punto de vista sincrónico, posee un valor histórico. Su literatura en general y su teatro en particular cumplen una función museal, pues a través de ella accedemos a aquella gran época en Austria que fue la entrada al siglo XX. En este sentido, insistimos, no se trata de adaptar decorados ni de cambiar al duque por el empresario, sino simplemente de modificar el punto de vista. En buenas manos, y estas serán las de un director bien documentado, de la misma manera en que, en una visita al Prado, nos adentramos en el mundo de la corte de Felipe IV gracias a la pintura de Velázquez, con las clases magistrales de historia que suponen los trabajos de Schnitzler volveremos a la Viena Imperial en un viaje al pasado de más de un siglo.

Otra muestra del valor de la obra de Schnitzler es la influencia que ha tenido en la escritura dramática de los autores de nuestro polisistema teatral. El caso más evidente es, sin lugar a dudas, el de Sergi Belbel, quien en su obra *Caricias* reproduce la estructura circular de *La Ronda* y en *Elsa Schneider* toma como uno de los arquetipos femeninos a la señorita Elsa, de la novela corta homónima del autor austríaco. Cabe añadir que el segundo arquetipo femenino que toma Belbel es el de la célebre –tanto por su talento como por su trágica vida– actriz franco-alemana<sup>92</sup> Romy Schneider, lo cual da fe de la inclinación del autor catalán por los dramaturgos austriacos. Lo mismo puede decirse del hecho de que dirigiera en 2015 la obra de Antonio Tabares *Una hora en la vida de Stefan*

---

<sup>92</sup> Nació en Viena, pero desarrolló su vida y carrera en Alemania y Francia.

*Zweig*, estrenada en la Sala Beckett de Barcelona, alusión a *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Stefan Zweig. En ella, Tabares recrea en clave de ficción los últimos momentos del célebre autor austriaco y de su segunda esposa.

Sacar a colación la recepción de Ferdinand Bruckner en este contexto nos sirve asimismo para seguir motivando nuestras argumentaciones. Tan solo hemos registrado cuatro estrenos del autor en estos 40 años, pero relativos a la misma obra, *Krankheit der Jugend*. La última vez tuvo lugar del 14 de octubre al 28 de noviembre de 2010, a cargo de Andrés Lima, quien retrató a la juventud perdida de la Viena de los años 20 sobre las tablas del teatro madrileño La Abadía. En la entrevista mantenida con Ronald Brouwer, coordinador artístico de La Abadía, este nos explicó, a propósito de la elección de la obra, que se trataba de un texto que ya llevaba tiempo figurando en sus listas de posibles proyectos. Había sido leído una y otra vez, tanto en alemán –ya que tanto José Luis Gómez, como la que finalmente fue ayudante de dirección, Fefa Noia, y el mismo Ronald Brouwer, tienen conocimientos del idioma– como en castellano, pues disponían de una copia de una traducción argentina para que también otros compañeros pudieran leerla. Finalmente, el proyecto cobró forma tras aceptar Andrés Lima la dirección de la obra, que ya conocía. En la temporada anterior (2009-10), La Abadía había celebrado su 15º aniversario con *Fin de partida* de Beckett, dirigido por uno de los mejores directores europeos, Krystian Lupa, y *El arte de la comedia*, de Eduardo de Filippo, que constituía un reencuentro con muchos actores que habían pasado por dicha casa y uno de los directores que más trabajos ha presentado allí, Carles Alfaro. De esta manera, como en tantas otras temporadas, La Abadía invitaba a directores extranjeros destacados. En una entrevista con Ronald Brouwer, el coordinador artístico de La Abadía nos explicaba:

Después de esta temporada de celebración y de volver a concienciarnos de las raíces de este teatro, «el cuerpo nos pedía» un proyecto con actores jóvenes, caras nuevas... y la obra de Bruckner, con el entusiasmo de Lima, parecía reunir las condiciones adecuadas, siendo al mismo tiempo una obra muy significativa del repertorio occidental<sup>93</sup>.

Efectivamente, *El mal de la juventud* es una obra bastante habitual en el repertorio de las escuelas de Arte Dramático españolas. No es de extrañar, ya que, más allá de la calidad textual y de su carácter innovador, el reparto requiere actores y actrices jóvenes y, de otro lado, el trasfondo psicológico de los personajes ofrece muchas posibilidades y exige un trabajo de gran calado por parte de todos los miembros del equipo artístico.

Podríamos asimismo afirmar que las obras de Bernhard, Schnitzler y Kafka, dramaturgos centrales en ambos polisistemas, presentan una vertiente de carácter diacrónico que mantiene la vigencia de sus obras hasta nuestros días. Históricamente hablando, reflejan un momento determinado en el tiempo; al hablar de la moral, del alma de los personajes, su obra se immortaliza. Si bien la obra de, por ejemplo, Schnitzler refleja problemas ligados a la que fue su época, más allá de la «*süßes Mädel*» y de los duelos de honor, el trasfondo psicológico de la motivación del individuo puede extrapolarse a otras sociedades en otras épocas. No obstante, la recepción de este último en nuestro país sufrió un desfase cronológico considerable, tal como estudiamos en nuestro trabajo de tesina anterior *Arthur Schnitzler en España: recepción de su dramática*. Hasta las décadas de los setenta y ochenta, el interés que los americanos habían mostrado en los sesenta por la literatura austríaca de finales de siglo se había extendido también en Europa.

---

<sup>93</sup> Para el montaje de *La Abadía*, Andrés Lima contó con Valentín Álvarez y Pedro Yagüe (luces), Beatriz San Juan (escenografía) y Miguel Malla (música).



Comenzaron, de hecho, a organizarse exposiciones alrededor de este tema: en 1974, la Fundación Juan March organizó una amplia exposición sobre la obra de Oskar Kokoschka y en 1986 se conmemoró el primer centenario del nacimiento del pintor (01/03/1886). El periódico *El País* dedicaba el día siguiente un extenso artículo a la figura del pintor como último heraldo de la Viena fin de siglo (Calvo 1986). En el resto de Europa –Venecia en 1984, Viena en 1985 y París en 1986–, la Viena finisecular se celebraba igualmente con espectaculares exposiciones y otros productos de la industria cultural. De febrero a mayo de ese mismo año, en el centro Georges Pompidou tendría lugar la exposición: «Viena.1880-1938. Nacimiento de un siglo», revisión de aquellos fundamentos históricos y artísticos que fueron los orígenes de la modernidad. También este renacer afectó al panorama editorial, que comenzó a rescatar a Broch –*Los inocentes/Die Schuldlosen* (Lumen, 1969); *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte/Schriften zur Literatur 2. Theorie*, (Tusquets, 1970); *La muerte de Virgilio/Der Tod des Vergil* (Alianza, 1979)–, Doderer *Escaleras de Strudhof/Die Strudhofstiege oder Metzger und die Tiefe der Jahre* (Destino, 1981)–, Lscernet-Holenia –*Mayerling/Mayerling* (Caralt, 1969); *Tres novelas caballerescas/Drei Reiterromane* (Plaza y Janés, 1973); *El conde de Saint Germain/Der Graf von Saint Germain* (Janés, 1974); *Marte en Aries/Mars im Widder* (Plaza y Janés, 1982)–, Werfel –*El secreto de un hombre* (1983)–, Meyrink –*El dominio blanco* (1987, Canetti –*La conciencia de las palabras* (1981)–, Hofmannsthal –*El libro de los amigos* (1991) y Roth –*La rebelión* (1984)– entre otros<sup>94</sup>.

Si bien en la actualidad Arthur Schnitzler ocupa un lugar central en el polisistema teatral español, tuvimos que esperar a la década de los noventa para poder hablar de un cierto *schnitzlerianismo* en nuestro país. Recordemos que sólo a partir de 1991, la

---

<sup>94</sup> *Íbid.*

recepción de nuestro escritor seguiría una línea continua. Miguel Sáenz traduciría para Sirmio *La señorita Else* –1991–, *El regreso de Casanova* –1991–, *Partida al amanecer* –1992– y *Relato soñado* –1993–. Por su parte, Miguel Ángel Vega vertería *El teniente Gustl. Frau Beate y su hijo. El padrino* en una sola edición para Cátedra –1995– y *La Ronda. Anatol* –1996– para la misma editorial. Feliu Formosa traduciría *La cacatua verda* –1997–, Ana Soler *La Historia somiada* –1998–, Feliu Formosa *La megalomania d'Anatol* –1998–, Joan Parra *Relaciones y soledades* –1998– y D.J. Vogelmann *La señorita Elsa*. Dicho retraso en la recepción del autor resulta llamativo cuando las obras completas de su contemporáneo Stefan Zweig habían sido ya traducidas en castellano por la editorial Juventud de Barcelona en la colección «Maestros modernos», que en los años setenta contaría ya con nueve ediciones.

Evidentemente, las situaciones para las que escribía sus obras dramáticas –esto es, el *espectador implícito* con el que contaba– eran totalmente diversas a las del *espectador real* que ha ido frecuentando nuestros teatros. Al suroeste del continente, en España, se respiró por lo común un ambiente muy distinto al de Austria durante todo el siglo XX. La constitución social española estaba marcada fundamentalmente en España por un componente agrícola-campesino, mientras en Austria la burguesía provenía principalmente del sector industrial. Ambas trayectorias, correspondientes a constituciones socio-económicas de distinto cuño, diferenciaban en esencia la realidad estamental española de la austriaca. Más allá del problema que supuso la división entre aliadófilos y germanófilos, y del desconocimiento de la lengua alemana por parte de la burguesía española de principios de siglo, fue el predominio de la clase popular en nuestro país frente a la clase media vienesa, que representaba la mayoría de la población, aquello que más enajenaba a ambas sociedades mutuamente. Este desfase sociológico convertía a España en pueblo, en colectivo, que nada tenía que ver con el carácter psicoanalista y

el individualismo nietzscheano con que Schnitzler perfilaba sus personajes y del que otros autores confesaban, como la escritora y filósofa rusa Ayn Rand, mundialmente conocida hoy día por sus obras *Los que vivimos*, *La rebelión de Atlas* y *Manantial*, donde propugnó el nietzscheanismo del individuo heroico, el egoísmo racional y el capitalismo *laissez-faire* —el título *Manantial* sería precisamente una alusión a la cita de la autora que afirmaba que el ego del hombre es el manantial del progreso humano—. Estas ideas de individualidad y psicologismo eran a todas luces ajenas a nuestra sociedad, que hasta las últimas décadas fue una sociedad gregaria de fuerte marchamo popular.

En ambos ámbitos literarios, artistas e intelectuales se agruparon para hacer frente a la crisis política y moral que por entonces se estaba dando a un tiempo en una y otra nación. Efectivamente había en Austria una literatura que cultivaba la intrahistoria —aquella nacionalmente introspectiva—, que se plantea la posible supervivencia del Imperio, pero aquí Schnitzler se desmarcó de sus contemporáneos tratándola sólo secundariamente. En este sentido, en España existió una literatura paralela: la Generación del 98. Las revueltas de los grupos populares contra la burguesía liberal en Austria se traducían en España por la consternación y la crisis que provocó la pérdida de colonias españolas tras la guerra hispano-estadounidense. Sin embargo, salvo en su novela, en sus ensayos y en *Einmal wird der Friede wiederkommen*, Arthur Schnitzler no abundó en estos temas. No obstante, aun cuando los valores que pugnaban podían ser iguales o semejantes y pese a ser el común denominador de ambas el malestar social, las manifestaciones en la literatura austríaca y en la española se planteaban desde distintas perspectivas, que a su vez habían sido tomadas desde los parámetros culturales respectivos, a todas luces ajenos los unos a los otros. De ahí que el grupo literario *Jung Wien* estuviera fuera de sintonía con respecto a su contemporánea *Generación del 98* y a las posteriores generaciones literarias.

Otras artes nos sirven de apoyo de nuestra teoría, como la pintura, la de José Gutiérrez Solana, por poner un caso, que, si bien podría mostrarse junto a la obra de Kokoschka, James Enson o de E. Munch en Noruega, lleva igualmente el expresionismo a la realidad española. Otros muchos como Darío de Regoyos o Ignacio Zuloaga, aprovecharían el pincel para reflejar aquel tremendismo español en el que en ningún caso podría haber cabido la exquisitez engañosa de Arthur Schnitzler.

Más allá de esta cuestión, a nuestro juicio principal en el proceso de recepción de este autor, fueron también fundamentales tanto la segunda guerra mundial –por la censura a la que fue sometida su obra por Hitler y el fenecimiento de la misma a escala europea, de un lado, y por los subsiguientes años de miseria en los que imperaban necesidades básicas– como el hecho de que el autor retirara en 1922 los derechos de *La Ronda* y sólo en 1982 su hijo Heinrich Schnitzler volviera a concederlos. Esos sesenta años de silencio favorecieron el desconocimiento del escritor vienés no sólo en nuestro país, sino en el resto del mundo. Durante aquel paréntesis, Schnitzler sólo se representaría en Estocolmo, Nueva York e Italia. Por su parte, Roger Vadim compareció en 1963 ante tribunales italianos con su película *La ronda*, cuyos derechos consiguió gracias a la traductora al francés. Incluso el autor fue condenado a título póstumo<sup>95</sup>.

Asimismo, los autores de las décadas de los ochenta y noventa pertenecieron a una generación que encarna en sus personajes los problemas cotidianos típicos y a la par busca su identidad. José Sanchis Sinisterra (\*1940), José Luis Alonso de Santos (1942\*), Pilar Pombo (1953\*) o Sergi Belbel (\*1963) retoman una orientación realista en la piel de personajes con los que el espectador es capaz de identificarse. Este neorrealismo, que nada tiene que ver con el realismo burgués del siglo XIX ni con el realismo crítico-social de los cincuenta, continuamente procura romper las estructuras tradicionales de lugar y

---

<sup>95</sup> Mara Aparicio, *Liberación*, 16/11/1984.

tiempo –*Caballito del diablo, Ello dispara*, de Cabal– y emplea nuevas técnicas televisivas y cinematográficas que evocan el recuerdo, el sueño, la fantasía y la alucinación sobre una base de realidad –*Caballito del diablo, Ello dispara*, de Cabal; *El álbum familiar, Fuera de quicio*, de Alonso de Santos. El propio Cabal afirmaría: «Estamos generando obras que constantemente aluden a otro tipo de interpretación de la realidad, donde hay un emergente de lo inconsciente que está presente en nuestras obras, y no lo estaba en nuestra generación realista» (Cabal 1992: 79-90).

Encontramos en estas tendencias un parecido con el carácter psicológico de la obra de Schnitzler y con la búsqueda de identidad por parte de sus personajes y también en estas décadas cobra mayor fuerza su presencia en nuestros escenarios.

Por lo que a las lagunas receptoras respecta, llama notablemente la atención el hecho de que ni Nestroy, Grillparzer, ni Raimund, autores canónicos por excelencia en el polisistema teatral austriaco, figuren en el nuestro. Quizás por encima de Raimund, Nestroy es considerado el máximo exponente del *Alt-Wiener Volkstheater*, surgido a comienzos del siglo XVIII del teatro jesuíta, del drama escolar, de la ópera italiana barroca y de la comedia de repentización. No obstante, también se le considera un precursor del drama moderno. Mientras que en sus comienzos utiliza las formas típicas del teatro popular vienés, pronto sus piezas dramáticas dejaron de destinarse a la evasión y al entretenimiento del pueblo para criticar la realidad política y social del momento mediante una enorme ironía (Albaladejo 2005: 298).

Podríamos apuntar como uno de los motivos de esta laguna receptiva la falta de conveniencia entre el lector implícito y el lector explícito, de un lado, y entre el espectador implícito y el espectador explícito, de otro. La conformidad entre los miembros de ambos binomios, como hemos explicado anteriormente, resulta fundamental para el éxito de la comunicación.

Pero, sin lugar a dudas, el principal motivo de esta asimetría receptiva debe de ser, como apunta Albaladejo (2005), la importancia del uso del dialecto en la obra de estos autores y las dificultades que presenta su traducción a otras lenguas:

Precisamente la utilización de elementos dialectales constituye un rasgo principal del teatro popular vienes, algo que ha contribuido a entorpecer, en parte, la recepción de Nestroy, no tanto en los países de habla alemana cuanto, sobre todo en el extranjero. La ausencia de obras nestroyanas traducidas al castellano son un claro indicio, no sólo de una falta de interés por este autor en el mundo hispano sino también de la complejidad de la tarea de trasladar su mundo y sobre todo su lenguaje a otra realidad distinta (Albaladejo 2005: 299).

Asimismo, el mundo universitario ha favorecido el conocimiento de la literatura en lengua alemana en general, y del teatro austriaco en concreto. Muestra de ello es la traducción de *La Muerte y la doncella*, de Elfriede Jelinek a cargo de Ela María Martínez, integrada dentro de unos proyectos de investigación –de 2006 a 2011–, cuya investigadora principal fue Brigitte Jirku, a saber: «La condición postmoderna del teatro en lengua alemana», financiado por la Universitat de València en el 2006; «Traducción y recepción del teatro postdramático en lengua alemana», financiado por la Generalitat Valenciana en el 2007; y «Estudio y traducción de dramaturgas postdramáticas en lengua alemana», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2009-2011).

Dentro de este ámbito, la publicación del texto fue ofrecida a la editorial Pretextos, a la que interesó mucho, según nos contó tanto la traductora como Manuel Martínez, responsable de la editorial. La estructura de monólogo dramático que presenta *La Muerte y la Doncella* favoreció que la editorial no encontrara inconvenientes en publicar una obra

de teatro, género que no abarca la editorial. De otro lado, el hecho de que Jelinek fuera ganadora del Nobel, daba prestigio y pudo favorecer dicho interés. La traducción al castellano de la parte IV de *La Muerte y la Doncella I-V. Dramas de Princesas: La pared* fue estrenada el 15 de febrero de 2007 en el Teatro Pradillo de Madrid por el Teatro de la Esquirla bajo la dirección de Vicente León, lo cual da fe de que en aquellos momentos la obra de Jelinek tuvo buena acogida entre «cierto público» en España.

Ya hemos aludido al principal motivo de la escasez de ediciones teatrales que, independientemente de la nacionalidad, ven la luz en España, a saber, su ínfimo número de lectores. Debemos asimismo considerar como otro condicionante los derechos de las obras de dichos autores, cuyo pago no es en ocasiones factible, bien por cuestiones económicas, bien porque otras editoriales disponen de los derechos. Juan Antonio Hormigón, director de *ADE-Teatro*, la revista teatral más importante en España a día de hoy, nos explicó que las publicaciones de *El mal de la juventud*, de Bruckner, y *La cacatúa verde*, de Schnitzler (en 2018) a cargo del servicio de publicaciones de la revista fueron cedidas por los traductores, Miguel Sáenz y Feliu Formosa, pero que las editoriales comerciales disponen de los derechos de otros autores, como Handke o Bernhard, por lo que no pueden contemplar la publicación de sus textos. De otro lado aludió Juan Antonio Hormigón a la falta de relaciones con las instituciones austriacas –salvo un periodo en que tuvieron contacto con la esposa del embajador–, de cuya cooperación precisan sus publicaciones en general para poder llevarse a cabo.

También la editorial Casus Belli encontró dificultades relacionadas con los derechos para publicar la obra *Los hermosos días de Aranjuez*, de Peter Handke, en 2013. Con motivo de la profunda admiración al autor por parte de la directora, si bien la editorial no tiene como objeto inicial el teatro, decidió publicar la obra del autor. Había encontrado el texto en Francia y, tras comprobar que no estaba traducido en castellano, y que su

editorial habitual (Alianza) parecía no tener interés en publicarlo, intentó conseguir los derechos de publicación para tratar de traducirlo desde el francés. Sin embargo, el Instituto Goethe había encargado una traducción desde el alemán para representar y la editorial alemana exigió utilizar esa traducción, cosa que, según nos cuenta la directora de la editorial, pareció enfadar a Handke cuando tuvo noticia durante su visita a Aranjuez en 2017. Dicha representación tuvo lugar en el marco de la entrega del título de «Visitante Ilustre de la ciudad» al autor por parte del ayuntamiento de Aranjuez por su contribución a la difusión del nombre de la ciudad en su pieza dramática. Asimismo, también fue investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alcalá de Henares por ser uno de los intelectuales europeos que más ha profundizado en la figura de Miguel de Cervantes. La editorial Casus Belli publicará próximamente otras dos obras del autor.

## **5. CONCLUSIONES:**

A lo largo del presente trabajo hemos registrado y analizado la recepción que la dramática austriaca ha tenido en la sociedad española desde 1975 hasta 2015 a través de sus diversas vías con un triple objetivo. En primer lugar, con este capítulo de historia de la traducción del teatro austriaco en España hemos querido hacer valer la presencia y repercusión de sus dramaturgos y piezas dramáticas en nuestro polisistema, aislados de las literaturas alemana y suiza, dentro de las que en general se estudian, a saber, las letras de expresión alemana. En este sentido, hemos indagado en los motivos por los que se recibieron o no en nuestro país unos u otros dramaturgos austriacos y sus correspondientes piezas, hemos analizado la posición que ocupan dentro de nuestro polisistema y los factores intervinientes en dicho proceso de recepción.

En segundo lugar ha sido objeto de nuestro trabajo estudiar las características comunes y las divergencias existentes entre las distintas manifestaciones de esta



recepción para 1) establecer las diferencias a nivel lingüístico entre la traducción editorial y las que hemos llamado traducción pre-escénica y traducción post-escénica, y 2) atender a las eventuales diferencias en los productos teatrales derivados de los mencionados tipos de traducción y de la traducción intersemiótica y la correspondiente configuración de imágenes.

El tercer objetivo fundamental, no por ello menos importante, ha sido el de reivindicar la inclusión de la traducción escénica para la teoría y la historia de la traducción teatral. Hemos comprobado que una historia de la traducción teatral que no contemple la realización escénica de sus piezas, esto es, la traducción escénica, y que se limite al registro y estudio del otro componente del binomio en el que generalmente se estudia, a saber, la traducción editorial, será asimismo incompleta a la hora de valorar la presencia e impacto de la literatura dramática de un determinado país. Paralelo a la actividad editorial, y como manifestación última de la dramática, el arte dramático ha actuado desde sus orígenes como transportador cultural directo. Su importancia primordial como vehículo de recepción nos ha obligado a la búsqueda de las distintas puestas en escena de las obras dramáticas —austriacas, en nuestro caso— en los escenarios españoles.

Se trata, creemos, de una aportación novedosa, pues, de un lado, son escasos los estudios que han contemplado la problemática de la traducción teatral hasta la fecha, y, en general, estos han abordado el teatro exclusivamente desde el punto de vista lingüístico, como algo plano. Sin embargo, ha quedado demostrado que el teatro pertenece a dos sistemas, el literario —en el que el texto se concibe como algo autónomo— y el teatral —en el que el texto se completa sobre las tablas—, y ambos han sido abarcados en este trabajo. De otro lado, los estudios en relación con la traducción y recepción de la literatura dramática se limitaban exclusivamente al ámbito editorial, en parte, quizás, por

la dificultad que implica el análisis de la literatura dramática escénica – la habitual ausencia de los textos en los que se basa la representación–, que ha supuesto todo un reto en nuestro proyecto de investigación. En ese sentido, nuestro trabajo supone una importante aportación al llevarse a cabo un estudio cualitativo de tres piezas teatrales en base a las versiones textuales utilizadas por las respectivas compañías teatrales, junto con la comparativa de las representaciones mismas –lo que ha permitido observar las modificaciones de tipo intersemiótico–.

El marco teórico de nuestro estudio se caracteriza por la interdisciplinariedad, gracias a la presencia de distintas materias como la Teoría de la Literatura –Literatura Comparada, Teoría de los Géneros, Teoría de la Literatura Dramática, Estudios sobre el Canon Literario–, la Historia de la Traducción, la Teoría de la Traducción –la Estética de la Recepción, la Teoría del Polisistema, la Escuela de la Manipulación– y la Historia del Teatro. Desde la segunda mitad del siglo XX, la traducción ha ido ganando terreno en el ámbito de los estudios literarios, especialmente en el de la literatura comparada, debido a que esta última, más allá del texto literario, ha abarcado como objetivo principal de estudio el amplio sistema de comunicación literaria, para cuyo análisis deben ser contemplados otros muchos aspectos, incluidos la traducción. Por el hecho de reunir elementos de distinta naturaleza de manera holística, nuestro análisis ha descansado fundamentalmente en la Teoría del Polisistema. En ella, Even Zohar subyuga el (poli)sistema de la literatura traducida a un (poli)sistema más amplio, el del sistema cultural de llegada, que asimismo interactúa con otros de tipo político, económico, social, etc. En nuestro trabajo hemos atendido a estos polisistemas dentro del contexto socio-cultural y político en el que se recibió la obra –tanto por vía editorial como escénica– con el fin de indagar en los motivos de la (falta de) recepción.

Hemos comprobado que, al traspasar el espectro de la cultura de salida, los productos culturales –las piezas teatrales, en nuestro caso– son susceptibles de sufrir una serie de modificaciones impuestas por la cultura de llegada. Para ello han sido, pues, clave en este contexto no solo el análisis de las circunstancias en que dicha transferencia tuvo lugar y la atención a los distintos espacios culturales españoles que se vieron afectados por la traductografía austriaca recibida –desde 1975 hasta 2015–, sino también el análisis de las obras teatrales que consiguieron traspasar esas barreras culturales. En este contexto hemos atendido especialmente a las estrategias traductivas empleadas, lingüística e intersemióticamente hablando, y a sus correspondientes técnicas.

Por su parte, la labor documental ha presentado dos grandes problemas. De un lado, la dificultad de acceso a las traducciones –interlingüísticas– escénicas, que ha sido posible mediante distintas vías según el caso: la grabación de la representación en sala y la posterior transcripción, la transcripción de grabaciones ya existentes en archivos documentales o el contacto con el traductor. No obstante, en muchas ocasiones ninguna de las vías ha permitido el acceso a dichos textos. De otro lado, la ingente cantidad de información referida a las publicaciones y los estrenos de las piezas dramáticas austriacas ha requerido una ingente inversión de tiempo. Han resultado de gran ayuda la base de datos de estrenos del CDT para el registro de traducciones escénicas, así como la obra de Cuéllar *Dobletes de traducción y traductología*, para el registro de las traducciones editoriales hasta 1990. Sin embargo, para el registro de las primeras hemos querido consultar directamente con los teatros españoles, aun cuando en muchas ocasiones nuestras peticiones de información no fueron fructíferas. La búsqueda de las traducciones editoriales fue más abarcable mediante el catálogo de libros editados del ISBN, si bien tuvimos que realizar cada búsqueda de forma individual por autor.

El apartado analítico —de carácter cuantitativo y cualitativo—, da buena cuenta del grado de recepción del que ha gozado la literatura dramática austriaca en España de 1975 a 2015. Muestra, por una parte, los vectores principales en la recepción del teatro austriaco en España —qué autores se han recibido principalmente, la coyuntura en la recepción y, también, los desajustes receptores en cuanto a la posición canónica de los autores en los respectivos polisistemas: el de origen y el de llegada) y, por otra parte, las motivaciones que explican el porqué de la recepción de unos y el por qué no de la recepción de otros autores —se alude, lógicamente, a las normas preliminares que determinan la predisposición del polisistema meta de acoger ciertos textos y de rechazar otros—.

Los resultados del análisis cualitativo permiten determinar las estrategias traductológicas habitualmente empleadas por parte de los traductores en relación con la traducción editorial —con una clara tendencia hacia la extranjerización, como resultado de un tipo de traducción de carácter conservador, es decir una especie de traducción documental—, así como las estrategias dominantes en el ámbito escénico —mucho más dado a la domesticación, en un afán de acercar el texto a la realidad de la cultura de recepción y facilitar así el acceso de los espectadores; el tipo de traducción que se prima es claramente de carácter comunicativo—.

Para poder entender la recepción, entender el porqué y el cómo, hemos reconstruido, a partir de numerosos datos, documentos, informes y argumentos, el polisistema meta en su conjunto —incluyendo tanto el sistema de la literatura dramática nacional, española, con los agentes y artefactos que en él intervienen, así como la traducida, en concreto la austriaca; todo ello insertado dentro del contexto superior del sistema sociocultural y económico de España—. Partiendo de ese constructo, hemos arrojado luz sobre los cambios, los movimientos y, en general, la evolución del polisistema de la cultura meta —es decir, el de España—, lo que explica en gran medida

también la trayectoria de la progresión de la recepción de la literatura extranjera en nuestro país, específicamente en relación con el teatro austriaco. Creemos que nuestro trabajo arroja, en consecuencia, unos interesantísimos resultados respecto de la naturaleza y del dinamismo del polisistema meta –España–, que explican, en buena medida, cómo se ha ido fraguando la recepción de la literatura dramática austriaca en los últimos cuarenta años.

Así pues, tras rastrear las distintas fuentes documentales expuestas en el apartado «4.1. Fuentes doumentales» podemos afirmar con rotundidad que la dramática austriaca tiene una presencia significativa en nuestro país. Dicha presencia tiene lugar fundamentalmente a través de la vía escénica, y no tanto editorial. El número de estrenos de obras de teatro austriacas registrados en los escenarios españoles en los cuarenta años que abarca nuestro estudio es notorio y pone en valor su buena acogida en nuestro polisistema teatral. Los dramaturgos más recibidos han sido Thomas Bernhard, con 26 estrenos; Franz Kafka –mediante la adaptación de sus obras en prosa–, con 24; Arthur Schnitzler con 20 estrenos; y Peter Handke con 13.

En el sector editorial, el autor dramático más traducido es también, lejos del segundo, Thomas Bernhard, con 24 obras traducidas, al que le sigue Peter Handke, con ocho. Ocupan el tercer lugar Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Elfriede Jelinek y Arthur Schnitzler, con sólo tres obras publicadas cada uno de ellos. Sin embargo, exceptuando el caso de Bernhard, la falta de correspondencia entre la recepción editorial y la escénica se debe principalmente a la desfavorable posición que ocupa el género dramático en nuestras editoriales. Hemos aludido al principal motivo de la escasez de ediciones teatrales que, independientemente de la nacionalidad, ven la luz en España, a saber, su ínfimo número de lectores. Otros condicionantes son, como hemos comprobado mediante la consulta a expertos, tanto la gestión de los derechos de las obras de dichos

autores, cuyo pago no es en ocasiones factible –bien por cuestiones económicas, bien porque otras editoriales disponen de los derechos–, como la falta de relaciones con las instituciones austriacas, de cuya cooperación precisan sus publicaciones en general para poder llevarse a cabo. Bernhard y Handke son, pues, junto con Kafka –a quien no contemplamos en profundidad en nuestro estudio por ser prosista y no dramaturgo– los grandes protagonistas del polisistema teatral español.

Si atendemos a las obras y los autores más representados en nuestro polisistema teatral, podemos encontrar en todos ellos dos elementos esenciales: un fuerte espíritu crítico y una gran introspección, que bebe en gran parte de la irrupción de las teorías de Freud en la literatura austriaca en las primeras décadas del siglo XX. Los escritores comenzaron a buscar en los «rincones oscuros» del subconsciente material para sus obras y creaciones. Schnitzler retrata con maestría en sus obras dramáticas y también en sus novelas y narraciones esas pulsiones y convulsiones del alma humana que, al mismo tiempo, conectan con la desorientación política de una Europa en descomposición. No es extraño que Zweig recogiera esa tendencia y la desarrollara en sus escritos tanto históricos como literarios.

Los resultados arrojados del apartado cuantitativo nos permiten concluir que no existe siempre una correspondencia exacta entre un determinado canon literario nacional y las obras que dicha literatura exporta a otros países. Con el fin de poder calibrar los ajustes y desajustes en la recepción en el polisistema español, respecto de lo que sería esperable a partir de la posición de los autores austriacos en su polisistema nacional –centralidad o periferia–, hemos elaborado, basándonos en la Teoría del Polisistema (Even-Zohar 1990), el marco referencial de la literatura dramática austriaca, es decir la situación de canonicidad de los dramaturgos. De gran utilidad son los resultados de estos contrastes: en efecto, se observan desajustes, por ejemplo, en relación con autores

canónicos austriacos como Johann Nestroy, Franz Grillparzer y Ferdinand Raimund (lagunas receptivas absolutas en el polisistema español). En otros casos, por el contrario, se registra una plena coincidencia en la valoración y repercusión de autores y obras en ambos polisistemas: figuras como Thomas Bernhard y Peter Handke gozan de una amplia presencia y representatividad en los dos polisistemas, tanto en el ámbito de la traducción editorial como escénica.

Al margen del desfase sociológico y cultural existente entre la Austria del siglo XIX y la España de las últimas cuarenta décadas, y más allá de la falta de un corpus fiable al que nos hemos referido en el capítulo anterior, hemos encontrado los motivos del desconocimiento de dichos dramaturgos sobre todo en el ámbito lingüístico. En las obras de Raimund, y sobre todo en las de Nestroy, el lenguaje es instrumento esencial para caracterizar a los personajes desde el punto de vista diatópico, diastrático y diafásico e imprimir comicidad a sus piezas. No obstante, el desfase temporal y las diferencias socioculturales nos permiten hablar asimismo de una falta de correspondencia entre el lector implícito y el real, que indudablemente ha influido en la falta de recepción.

Por otro lado, el polisistema teatral español integra elementos extracanonicos, por lo que hasta cierto punto podríamos hablar de una disociación entre consumo y canon. No obstante, ningún dato resulta llamativo en este contexto, pues los autores no pertenecientes al canon austriaco que han sido recibidos en España apenas han tenido presencia en nuestro país. Tal es el caso de Wolfgang Bauer, Peter Sichrovsky o Werner Schwab.

Sin embargo, a pesar de todas estas asimetrías polisistémicas, la literatura austriaca importada a España no es en ningún caso literatura trivial. La obra de Raimund y Nestroy, como sucede con la de Turrini, Schnitzler, Bernhard, Jelinek, Handke, Bauer

o Schwab, tiene el mismo común denominador: un despiadado espíritu crítico y una provocadora ironía, muchas veces objeto de escándalo.

Además de la innegable calidad literaria de los autores dramáticos austriacos que se introducen en las tablas y editoriales españolas, hemos comprobado asimismo que el factor humano que interviene en su recepción es esencial a la hora de calibrarla y que esta es producto fundamentalmente de la interacción entre el traductor, el director y empresario teatrales –ya que la traducción es también un proceso económico–, el editor, el crítico, el espectador y el lector.

La labor de los traductores literarios ha sido básica para el conocimiento del teatro austriaco –como sucede con tantas otras nacionalidades– en nuestro país. Gracias a la traducción de los textos que han llevado a cabo, estos han podido llegar a las manos de muchos lectores y de otros muchos espectadores y directores de escena. En el caso de los primeros –y en parte también de los segundos y terceros– esto no habría sido posible sin el apoyo editorial, que, aun siendo menor que el que reciben otros géneros literarios, ha permitido la difusión de parte de la literatura dramática. Mas el principal vehículo de recepción en este sentido ha sido el empresario teatral y el director de escena para el caso del teatro austriaco en España, si bien las traducciones editoriales son cada vez más frecuentes, tal como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo. Por otro lado, el crítico teatral actúa innegablemente de filtro entre el lector y/o el espectador y la pieza dramática en cuestión. Las críticas en prensa analizadas en nuestro estudio dan cuenta de la buena acogida de las obras en el polisistema editorial y teatral español y propiciaron muy probablemente la visita a los teatros y/o la compra de las obras. Por su parte, los últimos elementos de la cadena etiológica, a saber, el lector y el receptor, arrojan luz a este apartado de nuestro estudio. Los datos relativos a la relación de los ciudadanos con la industria de la cultura no han sido especialmente positivos ni permiten realizar



pronósticos halagüeños, sobre todo en el caso del teatro. Esta falta de interés por parte de lectores y espectadores entorpece sin lugar a dudas el descubrimiento de nuevos autores, que siempre requiere de una inversión económica que debe ser recuperada.

No obstante, los datos arrojados en el apartado cuantitativo reflejan una predisposición por parte de la escena española frente a la dramática austriaca a todas luces cada vez más abierta desde los años ochenta. Hemos comprobado asimismo cómo los distintos polisistemas de nuestro país han ido interaccionando entre sí, de manera que los polisistemas cultural y teatral se han visto determinados por los distintos fenómenos políticos y sociales a lo largo de los cuarenta años que abarca nuestro estudio.

Existe una íntima relación entre las crisis y los cambios a todos los niveles: las grandes crisis suelen ser causa, o al menos acicate, de cambios sustanciales de los sistemas económicos y también políticos, y a su vez se hacen sentir en el terreno artístico.

Independientemente de que la pieza dramática importada de una nación a otra pertenezca o no al canon literario, al margen de que sea considerada producto de consumo de la *high culture* o de la *mass culture*, durante el proceso de recepción de la misma, esta puede verse modificada de tal manera que no llegue a la cultura de destino tal como fue concebida en la de origen. Hemos analizado los momentos de traducción, no sólo interlingüística, sino también intersemiótica –la puesta en escena–, para observar hasta qué punto la imagen de un autor y/o de una obra y, consiguientemente, la de un país, se respeta, puede ser adaptada o incluso adulterada a través del ejercicio traductivo. Para llevar a cabo el análisis de la traducción intersemiótica hemos utilizado materiales de naturaleza muy diversa, todos relacionados con el producto final, es decir, la puesta en escena de la obra: libros de dirección, grabaciones, fotos, etc.

De otro lado nos hemos planteado si dichos cambios se producen de la misma forma en la traducción editorial y en la traducción escénica, que hemos dividido a su vez

en traducción pre-escénica y post-escénica –y la correspondiente traducción intersemiótica–, es decir, si un determinado producto dramático –los mensajes y significados– se recibe a través de su lectura del mismo modo que a través de su representación. A partir de las teorías de la Escuela de Constanza, expuestas en el capítulo 2.3, que sitúan a los *lectores implícito* y *explícito* como elementos clave en la *realización* de la obra, en el caso de la representación teatral, el *espectador explícito* que acude al teatro se encuentra ante la representación de un texto previamente interpretado por parte del director, el iluminador, los actores, etc., que a su vez puede haber sido interpretado anteriormente por un traductor en caso de no estar redactado en la lengua original del dramaturgo. De otro lado, el lector de teatro se enfrenta directamente al texto en estado puro o, a lo sumo, al interpretado únicamente por el traductor que lo ha vertido a otra lengua.

En el plano lingüístico hemos diferenciado, decíamos, entre las traducciones destinadas a la lectura y aquellas cuyo objeto es la representación, que podrían estar condicionadas por el acto escénico concreto al que son sometidas, que a su vez se subyuga al polisistema en que tiene lugar. No obstante, no debemos olvidar que el texto dramático está igualmente sujeto a unas normas propias del género. Si bien en nuestro estudio consideramos la traductografía también desde un punto de vista sociológico, resulta imprescindible contemplar el elemento textual y analizar las eventuales variaciones traductológicas a las que hayan podido ser sometidos los textos originales al traspasar las barreras de una cultura a otra. En este terreno de cosas atendemos tanto a la traducción intertextual –la traducción interlingüística propiamente dicha, entendida como el trasvase de elementos lingüísticos de un idioma a otro, paso del TO al TM–, como a la traducción intratextual –las posibles modificaciones ulteriores que sufre el TM y que dan lugar a las

adaptaciones y/o versiones– y la traducción intergénero –las adaptaciones teatrales de textos en prosa–.

Del análisis de dichas traducciones se desprende una tendencia general a usar la estrategia exotizante por parte de los responsables del polisistema teatral español, en tanto que se han mantenido los referentes culturales y las fórmulas lingüísticas del TO en gran medida. No obstante esto sucede sobre todo en la traducción pre-escénica y muy especialmente en la editorial, por lo general llevadas a cabo por el traductor. En esta última, las notas del traductor sirvieron para explicar el significado de los culturemas y de cualquier otra cuestión que pudiera entorpecer la comprensión del texto. En la traducción post-escénica, sin embargo, sí se ha detectado la omisión de referentes culturales cuando estos podrían haber provocado una sensación de extrañamiento en el espectador y, consiguientemente, haber dificultado la comprensión del fragmento en cuestión. Otras veces, dichos elementos fueron sustituidos por otros también propios de la cultura de origen, pero más cercanos al espectador explícito, de manera que también se conservaba la esencia del original. Cabe tener en cuenta que el lector de teatro puede volver a un pasaje tantas veces como precise para su total comprensión. En el caso del espectador, no existe esta posibilidad de consultar la obra en ese momento, por lo que es comprensible que se tienda a facilitar el significado de lo representado. No obstante, la consulta con expertos también nos permite hablar de un cambio por parte del público, que, en líneas generales, necesita cada vez más de esta simplificación del texto en todas sus dimensiones.

También las referencias temporales se mantienen, por lo general, en todas las obras, aunque en algunas traducciones post-escénicas se han encontrado también alusiones al momento actual de la representación con el fin de acercar al espectador explícito a la obra y de mostrar de forma más evidente la contemporaneidad de la pieza

mediante esta dualidad temporal. De otro lado, si bien en todas las traducciones analizadas se percibe la oralidad propia del género, esta queda reflejada de forma más evidente en la traducción post-escénica, que posee asimismo una mayor expresividad.

No hemos encontrado casos puros de desnaturalización del texto original para su naturalización en destino, si bien las marcas dialectales de las obras pertenecientes a la literatura marcada se han cambiado por otras de carácter coloquial para recrear la oralidad. Por otro lado, en el proceso de traducción intersemiótica o puesta en escena, sí hemos encontrado casos de pérdida del acervo de alteridad que toda obra literaria porta o transmite, si bien escasos. Como explicábamos más arriba, dichos cambios se realizaron con el fin de facilitar al espectador explícito la comprensión de la obra y no comprometen la flexibilización de las barreras culturales en España; de hecho, la mayoría de las piezas respetaron los elementos de escenografía y vestuario propios de la época en que fue concebida la obra.

De otro lado, se ha detectado una tendencia a la traducción intergénero, es decir, la adaptación teatral de obras concebidas originariamente en prosa como nueva variante de recepción de la literatura dramática. Tales son los casos de la adaptación de la novela corta *La señorita Else* y de *Informe para una academia* para teatro, las dos versiones para teatro de *Elektra* de Alberto Bokos y Ricardo Iniesta –traductor y adaptador–, la de este último a partir de textos de Esquilo, Sófocles, Hofmannsthal y Heiner Müller; o las de José María Martín y Javier Espinosa, de 1984 y 1992 respectivamente, de *La venus de las pieles*, novela precursora de la literatura erótica. El caso relativo a la literatura austriaca de traducción intergénero más reciente es el de la adaptación teatral de la novela de Stefan Zweig, *24 horas en la vida de una mujer*, dirigida por Ignacio García y estrenada el 13 de diciembre de 2017 en el Teatro de la Abadía. Esta vía de transmigración de la dramaturgia austriaca, sin duda, pone en valor la creatividad de la vida teatral española.

Hemos aludido a la importancia que la presencia de las traducciones tiene en la génesis y el desarrollo de las literaturas: permiten la emigración de una determinada literatura más allá de las fronteras del propio país y son portadoras de áreas de conocimiento y creencias. En nuestro trabajo, hemos comprobado asimismo en qué medida contribuye la traducción teatral en su variante editorial, pre-escénica, post-escénica e intersemiótica a la configuración de imágenes en una determinada nación. La fidelidad con que traductores y directores han hecho transmigrar las piezas teatrales del polisistema austriaco al español haciendo uso de una estrategia mayormente extranjerizante permite que podamos hablar de una correspondencia entre las imágenes de Austria creadas en España y la realidad del país alpino. El fenómeno sociológico de la globalización ha acortado, sin duda, las distancias con respecto a otros países en las últimas décadas, pero una vez cruzadas las fronteras, ya en tierra ajena topamos con la idiosincrasia del otro, con lo ajeno, y es entonces cuando surge la traducción como puente entre culturas y podemos observar el rol que sobre todo el traductor y el director teatrales tienen en la configuración de modelos interculturales en nuestro contexto.

La recepción del teatro austriaco en España –y nos referimos tanto a la fijación por escrito de la publicación editorial como a cada una de las puestas en escena de la obra– es manifestación de la comunicación y comunicabilidad –capacidad de ser comunicado y de comunicar– de dos culturas, por lo cual creemos que nuestro estudio hace referencia directa a lo que la moderna teoría de los estudios culturales de la traducción ha denominado Teoría de los Polisistemas. Los sistemas teatral y editorial austriacos entran en confrontación, diálogo o entendimiento con los sistemas teatral y editorial españoles. De ese enfrentamiento o diálogo surge una interacción que modifica radicalmente las sensaciones, comportamientos, sentimientos de las respectivas sociedades y, por consiguiente, eventualmente la recíproca imagen. Así pues, la fidelidad

con que las obras de los dramaturgos austriacos han sido traducidas en nuestro país ha permitido que las imágenes creadas por dichos autores dramáticos hayan penetrado en nuestro polisistema sin alteraciones significativas. Bernhard, Handke, Bruckner, Schnitzler... todos ellos creadores de un teatro en mayor o menor medida crítico con la sociedad. Dicha imagen subversiva es la que se recibe y valora también el polisistema español.

El análisis acometido en nuestro trabajo muestra la complejidad y las dificultades que todo estudio de recepción y/o traducción teatral comporta. Hemos aludido a la falta de un modelo de análisis relativo al género dramático en el contexto de los estudios de traducción. Creemos que nuestro trabajo constituye una buena base para seguir explorando esta temática, quizá incluso con el fin de elaborar una metodología de análisis específicamente referida a la traducción escénica (tanto desde una perspectiva interlingüística como intersemiótica) y, por qué no, hasta de una teoría de la traducción escénica.

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, LUIS A. (1989) *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.
- ADE TEATRO Y ACE TRADUCTORES. (2014) «Código de buenas prácticas para traducciones y adaptaciones teatrales.» *ADE Teatro* 153, p. 33.
- AGUIAR E SILVA. (1972) *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO, JUAN ANTONIO. (2012) *La literatura marcada: Problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*. Soria: Diputación Provincial de Soria. Colección: Vertere (Monografías de la revista Hermeneus).
- ALBALADEJO, JUAN ANTONIO. (2005) «Los clásicos marginados: Johann Nestroy o la traducción imposible». En: Vega Cernuda & Juan Pedro Pérez (eds.) 2005. *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 297-304.
- ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ RAMÓN. (2002) *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Alter Texto.
- ANSON, LUIS MARÍA. (2015) «La señorita Elsa,» *El Cultural*, 18 de diciembre de 2015.  
Disponibile en: [https://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=37368](https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=37368)
- ARMADA, ALFONSO. (2010) «¿Cuál es el mal de la juventud?,» *ABC*, 5 de noviembre de 2010.  
Disponibile en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2010/11/05/063.html>
- ASENSI PÉREZ, MANUEL. (1998) *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, vol. I. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ASUAGA, CAROLINA; CAMBEIRO, PAMELA; CAMÍ, MARTÍN & IGNACIO MOURADIAN. (2007) «Gestión de teatros públicos: Una adaptación del Cuadro de Mando Integral.» *Quantum*. Revista de contabilidad, economía y administración, Volumen II, nº1, octubre de 2007.  
Disponibile en: <https://ssrn.com/abstract=1352559>



- AZNAR, JOSÉ MARÍA. (1995) *Un compromiso con el teatro*. Madrid: Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales.
- BARRENA, BEGOÑA. (2012) «Handke a mano,» *El País*, 4 de febrero de 2012. Disponible en: [https://elpais.com/ccaa/2012/02/04/catalunya/1328310619\\_217967.html](https://elpais.com/ccaa/2012/02/04/catalunya/1328310619_217967.html)
- BARTHES, ROLAND. (1973) *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil.
- BASSNETT-MC GUIRE, SUSAN. (1980) *Translation Studies*. Londres: Methuen.
- BASSNETT-MC GUIRE, SUSAN. (1985) «Ways thorough the Labyrinth: Strategies and Methods of Translating Theatre Texts.» En: T. Hermans (ed.) 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm, pp. 87-103.
- BASSNETT-MC GUIRE, SUSAN & ANDRÉ LEFEVERE. (1990) *Translation, History & Culture*. Great Britain: Pinter Publishers.
- BASSNETT-MC GUIRE, SUSAN. (1993) *Comparative literature: A critical introduction*. Oxford: Blackwell.
- BASTIN, GEORGES. (2011) «Adaptation.» En: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2011. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres & Nueva York, pp. 3-6.
- BAUMOL, WILLIAM J. & WILLIAM G. BOWEN. (1966) *Performing Arts-The Economic Dilemma*. Cambridge: Twentieth Century Fox.
- BEAUMONT, JOSÉ FRANCISCO. (1979) «José Luis Gómez repone "Informe para una academia" en Burgos,» *El País*, 7 de julio de 1979. [http://elpais.com/diario/1979/07/07/cultura/300146409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/07/07/cultura/300146409_850215.html)
- BECERRA, DAVID. (2014) «Articulando el pesimismo. Notas para un cambio en la política cultural.» *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº153, diciembre de 2014, pp. 8-9.
- BENNETT, SUSAN. (1990) *Theatre Audiences: A theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge.

- BERMAN, ANTOINE. (1984) *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- BLAU, HERBERT. (1987) *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington: Indiana University Press.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BRUCKNER, FERDINAND. (2015) *El mal de la juventud*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Traducción de Miguel Sáenz.
- CABAL, FERMÍN & JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS. (1992) «Cambio de folio en la escritura iberoamericana.» *El Público*, 91, pp. 79-97.
- CALERO VALERO, ANA ROSA. (2014) *Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*. Valencia: Universidad de Valencia.
- CALVO, FRANCISCO. (1986) «Oskar Kokoschka, último heraldo de la Viena fin de siglo,» *El País*, 2 de marzo de 1986.
- CARLSON, MARVIN. (2003) *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. (2012) *Quitt. Las personas no razonables están en vías de extinción. Cuaderno pedagógico nº25*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- CHARVET, PASCAL. (2005) «Avant-propos.» En: Jean-Claude Lallias (ed.) 2005. *L'ère de la mise en scène, Théâtre d'aujourd'hui*, nº 10. París: Centre national de documentation pédagogique.
- COCCOZ, VILMA. (2010) «El mal de la juventud / Andrés Lima / Teatro de la Abadía,» *Artezblai*, 24 de octubre de 2010. Disponible en: <http://www.artezblai.com/artezblai/el-mal-de-la-juventud-andres-lima-teatro-de-la-abadia.html>)
- CORRAL DE ALCALÁ. <http://www.corraldealcala.com/es/temporada/590/el-mal-de-la-juventud/>

- CRUCES, SUSANA; PARADA, ARTURO & ÓSCAR DÍAZ FOUCES. (2003) «Sociología de la Traducción: esbozo cultural.» En Muñoz Martín, Ricardo [ed.] 2003. *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 45-56. <[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_SCC\\_AP\\_ODF\\_Sociologia.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_SCC_AP_ODF_Sociologia.pdf)>.
- CUDDON, JOHN ANTHONY. (2013) *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- CUÉLLAR, M<sup>a</sup> CARMEN. (1990) *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- DAVIDS, WILLIAM. (1918) *Verslag van een Onderzoek betreffende de Betrekkingen tusschen de Nederlandsche en de Spaansche Letterkunde in de 16e-18-e Eew*. La Haya: Nijhoff.
- DELISLE, JEAN & JUDITH WOODSWORTH. (1995) *Translators through History*. Amsterdam: John Benjamins.
- DELISLE, JEAN. (2003) «La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe.» *Íkala* 8 (14), pp. 221-235. Disponible en: [http://www.colegiotraductores.org.uy/Historia\\_de\\_la\\_traducccion.pdf](http://www.colegiotraductores.org.uy/Historia_de_la_traducccion.pdf)
- DE PACO, MARIANO. (2003) *Teatro y recepción crítica*. Murcia: edit.um (Ediciones de la Universidad de Murcia).
- DE PACO, MARIANO. (nf) «Ediciones de textos teatrales desde 1939.» *Las puertas del drama* 41. Disponible en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/ediciones-de-textos-teatrales-desde-1939/>
- D'HULST, LIEVEN. (1994) «Enseigner la traductologie: pour qui et à quelles fins?» *Meta* 39, pp. 8-14.

- BARÓMETRO DEL CIS. (2015) «El 35% de los españoles no lee “nunca o casi nunca”,» *El País*, 8 enero de 2015. Disponible en:  
[https://elpais.com/cultura/2015/01/08/actualidad/1420721604\\_628302.html](https://elpais.com/cultura/2015/01/08/actualidad/1420721604_628302.html)
- DE LA TORRE, ALBERT. (1991) «Los austriacos escribimos como toros heridos,» *El País*, 2 de marzo de 1991.  
Disponible en: [https://elpais.com/diario/1991/03/02/cultura/667868402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/03/02/cultura/667868402_850215.html)
- ESPASA, EVA. (2009) «Repensar la representabilidad.» *Trans* nº 13, pp. 95-105.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. (1990) *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press. Disponible en:  
[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990-Polysystem%20studies.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990-Polysystem%20studies.pdf)
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. (1999) «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario». Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. En: *Teoría de los Polisistemas*, Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas] Madrid: Arco, pp. 223-231.
- EVERSMANN, PETER. (2004) «Introduction to Part Two.» En: Cremona *et al* (eds.) 2004. *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Amsterdam: Rodopi, pp. 133-138
- EZPELETA, PILAR. (2007) *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinar desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- FANTA, WALTER. (1995) «Negation eines Landes in seiner Literatur.» En: Lichtmann, Tamás (ed.) 1995. *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen*. Fráncfort del Meno/Berlín, etc.: Peter Lang, pp.7-10.
- FERRADÁS, CRISTINA Y MÓNICA MOLANES. (2016) *Teatros y escenas del siglo XXI*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. (1983) *Semiotik des Theaters: Die Aufführung als Text*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.

- FREY, BRUNO. (2000) «El "Mal de Baumol" y la abundancia de festivales». En: Frey, Bruno (ed.) 2000. *La economía del arte*. Colección estudios económicos, nº 18. Barcelona: La Caixa.
- GALÁN, EDUARDO. (1995) *Reflexiones en torno a una política teatral*. Madrid: Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales.
- GALINDO, DANIEL. (2010) «Andrés Lima lleva *El mal de la juventud* al Teatro de la Abadía,» RTVE. Noticias. Cultura, 5 de noviembre de 2010). Disponible en: <http://www.rtve.es/noticias/20101105/andres-lima-lleva-mal-juventud-teatro-abadia-madrid/367940.shtml>).
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO. (2015) «La señorita Elsa,» *ABC*, 30 de mayo de 2015. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/teatros/20150530/abci-critica-teatro-senorita-elsa-201505281734.html>
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. «Conferencias. Charla sobre teatro.» Disponible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001201.htm>
- GARCÍA YEBRA, VALENTÍN. (1994) *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- GOFFMAN, ERVING. (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GOMBRICH, ERNST. (1960) *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Phaidon.
- GÓMEZ, SONIA. (2016) «Teatro breve español: ¿sintomático de una nueva estética del arte?» En: Ferradás, Cristina & Mónica Molanes (eds.) 2016. *Teatros y escenas del siglo XXI*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 52-57.
- GUILLÉN, CLAUDIO. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HAGEMANN, SUSANNE. (2009) «Einleitung.» En: Hagemann, Susanne (ed.) 2009. *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Berlín: Saxa Verlag.

- HERDER, JOHANN GOTTFRIED. (1793-1797) *Briefe zu Beförderung der Menschheit*. Cartas 27 y 54. Riga: Sammlung Johann Friedrich Hartfnoch.
- HERMANS, THEO. (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- HERNÁNDEZ, ISABEL & MANUEL MALDONADO. (2003) *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- HÖNSCH, ULRIKE. (2000) *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum »Hesperischen Zaubergarten.«* Tübinga: Max Niemeyer Verlag.
- IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT. (1994) «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas.» En: Villanueva, Darío (ed.) 1994. *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- ISER, WOLFGANG. (1972) *Der implizite Leser*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- JAUSS, HANS ROBERT. (1970) *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag.
- JAUSS, HANS ROBERT. (1975) «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.» En: Warning, Rainer (ed.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Munich: Fink, pp. 126-162.
- JAUSS, HANS ROBERT. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JIRKU, BRIGITTE E. (2014) «Prólogo». En: Calero Valero, Ana Rosa (ed.) 2014. *Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*. Valencia: Universidad de Valencia.
- KELLY, LOUIS G. (1979) *The True Interpreter*. Oxford, Basil Blackwell.
- KNOWLES, RIC. (2004) *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOCH, HERBERT & GABRIELE STAUBWASSER DE MOHORN. (1978) *Schiller y España*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación.

- LA RED. (2013) *Europa a escena (Boletín de La Red)* nº 10, 13 de nov. de 2013. Disponible en:  
<http://www.redescena.net/actualidad/ficha.php?id=5217&text=&tipoNoticia=&start=>
- LA RED. (2014) *Mapa de Programación de espacios escénicos asociados*. Disponible en:  
[http://www.redescena.net/proyectos\\_de\\_la\\_red/ficha\\_proyecto.php?id\\_proyecto=19&edicion=68](http://www.redescena.net/proyectos_de_la_red/ficha_proyecto.php?id_proyecto=19&edicion=68)
- LAPEÑA, ALEJANDRO L. (2012) *Cuando traducir es un espectáculo. La traducción teatral: El caso de Vieira Mendes*. Granada: Universidad de Granada.
- LAPESA, RAFAEL. (1975) *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LAPESA, RAFAEL. (1980) *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- LARRA, MARIANO JOSÉ DE. (1836) «De las traducciones,» *El Español*, 11 de marzo de 1836.  
 Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/de-las-traduccioness-0/html/ff81015e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/de-las-traduccioness-0/html/ff81015e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_)
- LEFEVERE, ANDRÉ & SUSAN BASNETT. (1990) *Translation, History and Culture*. London, New York: Pinter Publishers.
- LEFEVERE, ANDRÉ. (1971) «The Study of Literary Translation and the Study of Comparative Literature.» *Babel* 4, v. 17, pp. 13-15.
- LEFEVERE, ANDRÉ. (1992) *Translation, rewriting and the manipulation of literary frame*. London: Routledge.
- LEFEVERE, ANDRÉ. (1997) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- LÉPINETTE, BRIGITTE. (1997) «La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos.» *LynX Documentos de Trabajo*. Vol. 14. 1997. Disponible en:  
<http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/La-historia-de-la-traduccion-metodologia-apuntes-bibliograficos.pdf>

- LLOVET, ENRIQUE. (1988) «Adaptaciones teatrales». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. Madrid, 180 (mayo 1988), pp. 3-16.
- LÓPEZ-SILVA, INMACULADA. (2016) «Lo contemporáneo y el teatro español. Retos y particularidades.» En: Ferradás, Cristina y Mónica Molanes. (2016) *Teatros y escenas del siglo XXI*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 58-65
- MCDONALD, DWIGHT. (1962) *Against the American Grain*. Nueva York: Da Capo Press.
- MENÉNDEZ, JULIA. «Desvestirse y descubrirse al mundo» *El Mundo*, 30 de octubre de 2015.  
Disponible en:  
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/5632726746163fef568b4587.html>
- MERINO, RAQUEL. (1993) «Panorama desde el escenario: 30 años de teatro inglés en España.» *Livius. Revista de estudios de traducción* (nº 3), pp. 197-207.
- MERINO, RAQUEL. (1994) *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- MERINO, RAQUEL. (2003) «Traducciones censuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro).» En: Muñoz, Ricardo (ed.) 2003. *I AIETI . Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada: AIETI, pp. 641-670.
- Modern Austrian Literature*, 1961, Vol. 1, n. 1.
- MUKAROVSKI, JAN. (1977) *The World and Verbal Art: Selected Essays*. New Haven, Yale University Press.
- MUÑOZ CÁLIZ, BERTA. (2011) *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español I. Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- OBSERVATORIO DE LA LECTURA Y EL LIBRO. (2015) «El negocio de los libros 2015», 29 de julio de 2015. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas->



cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/destacados/2015/julio/mundo-  
libro/NegocioLibro2015.html

OBSERVATORIO DE LA LECTURA Y EL LIBRO (2015). «Ranking de la industria editorial española»,  
29 de julio de 2015. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/destacados/2015/julio/mundo-libro/RankingEditorial2015.html>

OEHRLEIN, JOSEF. (1993) *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

OLIVA, CÉSAR. (2002) *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

OLIVA, CÉSAR. (2004) *La última escena. (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.

OLIVA, CÉSAR Y F. TORRES. (2014) *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra. 14<sup>a</sup> edición.

ORDUÑA, JAVIER. (1988) *El teatre contemporani alemany a l'estat espanyol fins 1975*. Barcelona: Institut del Teatre.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. (1937) «Miseria y esplendor de la traducción». En Ortega y Gasset, José (ed.) 1983. *Obras completas*, vol. 5. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, pp. 431-452.

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

PAGE, DAVID. (2013) «Todas las crisis de España: de la Edad Media al banco malo.» *Expansión.com*. Disponible en: <http://www.expansion.com/2013/05/04/economia/1367690914.html>

PAVIS, PATRICE. (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto, ON: University of Toronto Press.

- PAVIS, PATRICE. (2015) *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: edit.um.
- PEACOCK, ALAN. (2003) «Performance indicators and cultural policy», *Economia della cultura*, Associazione per l'Economia della Cultura/AEC, Bologna.
- PEGENAUTE, LUIS; J. DECESARIS; M. TRICÁS & E. BERNAL (eds.) *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona: PPU. pp. 219-227.
- PERALES, LIZ. (2010) «Aburguesarse o morir,» *El cultural*, 8 de octubre de 2010. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Aburguesarse-o-morir/27926>
- PÉREZ RASILLA, EDUARDO. (2012) «Notas sobre la dramaturgia emergente en España». *Don Galán, El teatro español en el siglo XXI*, 2.
- PERTEGHELLA, MANUELA. (2004) «A descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation», en S. Coelsch-Foisner y H. Klein (eds.), pp. 1-23.
- PESTAÑA, C. (1998) «En el centenario de Bertolt Brecht.» *Espéculo*, nº 9. Disponible en: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/b\\_brecht.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/b_brecht.html)
- PIRANDELLO, LUIGI. (1994) «Illustratori, attori e traduttori.» En: Ghidetti, E. (ed.) 1994. *L'umorismo e altri saggi*. Milán: Giunti, pp. 189-203.
- POSTLEWAIT, THOMAS. (1988) «The Criteria for Periodization in Theatre History.» *Theatre Journal* 40, 3, pp. 299-318
- PYM, ANTHONY. (1998) *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. (2004) «I. Lotman y el canon literario.» *Entretextos*. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, nº 3. <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre3/pozuelo.pdf>>
- REMAK, HENRY. (1961) «Comparative Literature. Its Definition and Function.» En: Horst, F. y Stallknecht, N. P. (eds.) 1961. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press, pp. 3-37.

- RENER, FREDERICK M. (1989) *Interpretation: Language and Translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam, Atlant: Rodopi.
- RIPPL, GABRIELE & SIMONE WINKO. (2013) *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- RODRÍGUEZ RICHARD, JOSÉ. (1968) «El teatro español en Alemania: Balance de una temporada (1967-68).» *Segismundo* 7/8, pp. 125-132.
- RODRÍGUEZ RICHART, JOSÉ. (2002) «Recepción del teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania.» Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0c4>
- ROSENZWEIG, FRANZ. (1813) «Del traducir.» Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda. En: Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed.) 2004. *Textos clásicos de Teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, p. 304-306.
- RUIZ CASANOVA, FRANCISCO. (2013) *Manual de principios elementales para el estudio de la literatura española*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. (1971) *Historia del teatro español*. Vols. 1 y 2. Madrid: Alianza.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. (1978) *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. (1997) *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra.
- RUKSER, UDO. (1958) *Goethe in der Hispanischen Welt*. Stuttgart: Metzler.
- SÁENZ, MIGUEL. (2015) «Una propuesta abierta al experimento.» En: Bruckner, Ferdinand. 2015. *El mal de la juventud*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 7-10.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ. (2002) «Lectura y puesta en escena», en *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, edición de Manuel Aznar Soler. Ciudad Real: Ñaque Editora.

- SANTOYO, JULIO CÉSAR. (1989) «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología.»  
En: *Traducir a los clásicos. Cuadernos de teatro clásico* (nº4). Madrid: Publicaciones de la CNT, 95-112.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH. (1813) «Sobre los diferentes métodos de traducir.» Traducción de Valentín García Yebra. En: Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed.) 2004. *Textos clásicos de Teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 244-255.
- SCHNITZLER, HEINRICH; BRANDSTÄTTER, CHRISTIAN & REINHARDT URBACH. (1981) *Arthur Schnitzler. Sein Werk. Seine Zeit*. Fráncfort del Meno: S. Fischer.
- SCHOENMAKERS, HENRI. (1990) «The Spectator in the Leading Role: Developments in Reception and Audience Research with Theatre Studies: Theory and Research.» En: Sauter, Willmar (ed.) (1990). *Nordic Theatre Studies: Special International Issue. New directions in Theatre Research*. Stockholm: Munksgaard, pp. 93-106.
- SCHORSKE, CARL E. (1980) *Fin-de-Siècle Vienna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHREIBER, S.M. (1971) *Introducción a la crítica literaria*. Barcelona: Labor. Traducción de J.M. García de la Mora.
- SERRANO BERTOS, ELENA. (2012) «Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España.» En: Martino Alba, Pilar (ed.) 2012. *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dyckinson, pp. 143-152.
- SERRANO BERTOS, ELENA. (2013) «Un déficit documental en la historiografía de la traducción en España: Consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado»  
*Monti. Monografías de Traducción e Interpretación*.
- STOLOVICH, L. (1997) «Prólogo.» En F. Benhamou (1997). *La economía de la cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- STOLZE, RADEGUNDIS. (2005) *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. (4ª ed). Tubinga: Narr.

- SULLÀ, ENRIC. (1998) «El debate sobre el canon literario.» En: Sullà, Enric (ed.) *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- SULLIVAN, HENRY WELLS. (1998) *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Madrid: Iberoamericana.
- TERTSCH, HERMANN. (1988) «Una obra de teatro escandaliza a los austriacos,» *El País*, 27 de octubre de 1988.  
Disponible en: [https://elpais.com/diario/1988/10/27/cultura/593910009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/10/27/cultura/593910009_850215.html)
- TOURY, GIDEON. (1980) *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- VAN HOOF, HENRI. (1991) *Histoire de la traduction en Occident*. Paris/Louvain la-Neuve: Éditions Duculot, col. «Bibliothèque de linguistique».
- VEGA, MARÍA JOSÉ Y N. CARBONELL. (1998) *Literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- VEGA, MIGUEL ÁNGEL. (1985) *Arthur Schnitzler: aspectos socioliterarios de su obra*. Madrid: Universidad Complutense.
- VEGA, MIGUEL ÁNGEL. (1996-1997) «Apuntes socioculturales de historia de la traducción: del Renacimiento a nuestros días.» *Hieronimus Complutensis* 4-5, pp.77-85.
- VEGA, MIGUEL ÁNGEL. (2004) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- VEGA, MIGUEL ÁNGEL. (2008) «Introducción.» En: von Horváth, Ödön (autor); Vega, Miguel Ángel (ed.) 2008. *Historias de los Bosques de Viena. El divorcio de Fígaro*. Madrid: Cátedra, pp. 7-40.
- VELTRUSKI, JIRI. (1941) «El texto dramático como uno de los componentes del teatro.» En: Bobes Naves, M. C. 1997. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 31-55.
- VILLANUEVA, DARÍO. (1994) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.

WEINZIERL, ULRICH. *Arthur Schnitzler. (1994) Lieben, Träumen, Sterben.* Fráncfort del Meno:  
S. Fischer.

WEISSTEIN, ULRICH. (1968) *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft.* Stuttgart:  
Kohlhammer.

WISCHENBART, RÜDIGER. (2015) *The business of books 2015. Ann overview of market trends in  
North America, Europe, Asia and Latin America.* Fráncfort del Meno: Feria del libro de  
Fráncfort.

ZICH, OTAKAR. (1931) *Esthétique de l'art dramatique, Dramaturgie théorique.* Praga:  
Melantrich.

ZUBER-SKERRIT, ORTRUN. (1984) *Page to page. Theatre as Translation.* Ámsterdam: Rodopi.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



## 7. ANEXOS

### ANEXO 1

#### FESTIVALES PÚBLICOS REGISTRADOS EN LA RED ESPAÑOLA DE TEATROS, AUDITORIOS, CIRCUITOS Y FESTIVALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

#### TEATRO

##### MÁLAGA

**Festival de Teatro de Málaga** (enero-febrero)

*www.teatrocervantes.com*

##### DONOSTIA – SAN SEBASTIÁN

**Feria Donostia -San Sebastián** (marzo)

*www.antzerki.com*

##### ALMERÍA

**Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería** (marzo-abril)

*www.teatrosiglodeoro.org*

##### IGUALADA (BARCELONA)

**La Mostra de Igualada** (abril)

*www.lamostraigualada.cat*



ALCOI (ALICANTE)

**Mostra de Alcoi** (mayo)

*www.mostrateatre.com*

ALCALÁ DE HENARES (MADRID)

**Clásicos en Alcalá** (junio)

*www.clasicosenalcala.net*

PALMA DEL RÍO (Palma)

**Feria de teatro del Sur** (julio)

*www.feriadepalma.es*

MÉRIDA (BADAJOZ)

**Festival de Mérida** (julio-agosto)

*www.festivaldemerida.es*

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

**Festival de Almagro** (julio)

*www.festivaldealmagro.com*

VILADECANS (BARCELONA)

**Festival Internacional de Teatre i Animació de Viladecans, Al Carrer** (julio)

*www.alcarrerviladecans.com*

OLMEDO (VALLADOLID)

**Festival de Teatro Clásico de Olmedo** (julio)

*www.olmedo.es/olmedoclasico/*

OLITE (NAVARRA)

**Festival de Teatro Clásico de Olite** (julio-agosto)

*www.cfnavarra.es/oliteteatro/*

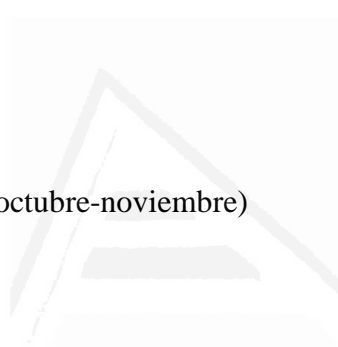
MOLINA DE SEGURA (MURCIA)

**Festival Internacional de Teatro Molina de Segura** (octubre)

MANACOR (BALEARES)

**Fira de Teatre de Manacor** (octubre-noviembre)

*www.teatredemanacor.cat*



**DANZA**

Universitat d'Alacant

Universidad de Alicante

VALENCIA

**Temporada Internacional Dansa València** (abril-junio)

*http://teatres.gva.es/festivales/dansa-valencia*

CÁDIZ

**XII Festival Internacional Cádiz en Danza** (junio)

*http://www.cadizendanza.com*

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

**Masdanza** (octubre-noviembre)

*www.masdanza.com*

MADRID

**Madrid en Danza** (noviembre)

*madrid.org/madridendanza*

BARCELONA

**Dansat 8ª edición** (noviembre)

*http://www.espaidansat.cat/web/index.php/cat/festival?lang=es*



MÚSICA

MÁLAGA

**Festival de Verano El Terral** (julio-agosto)

*http://www.andalucia.org/es/eventos/festival-de-verano-terral/*

VIC (BARCELONA)

**Mercat de Música Viva de Vic** (septiembre)

*www.mmvv.cat*

TARRAGONA

**Festival AMT** (agosto)

*www.musicstgn.com*

## MULTIDISCIPLINAR

### BURGOS

**Festival Escena Abierta** (enero)

*[www.burgos2016.es](http://www.burgos2016.es)*

### MADRID

**ARTEMAD Feria de Artes Escénicas de Madrid** (enero)

*[www.madferia.com](http://www.madferia.com)*

### VIGO

**13º Festival Alternativo das Artes Escénicas de Vigo (ALT)** (marzo)

*[www.festivalt.org](http://www.festivalt.org)*

### ALBACETE

**Feria de Artes Escénicas de Castilla La Mancha** (abril)

*[www.jccm.es](http://www.jccm.es)*

### SEVILLA

**VIII FESTIVAL INTERNACIONAL ESCENAMOBILE** (abril-mayo)

*[www.escenamobile.es](http://www.escenamobile.es)*

### MADRID

**SURGE Muestra escénica de salas y creadores madrileños** (mayo)

*[www.madrid.org/surgemadrid/index.html](http://www.madrid.org/surgemadrid/index.html)*

EL EJIDO (ALMERÍA)

**Festival de Teatro El Ejido** (mayo-junio)

*www.festivalteatro.elejido.es*

MADRID

**Veranos de la Villa** (junio-septiembre)

*http://veranosdelavilla.esmadrid.com/*

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL (MADRID)

**Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial** (junio-agosto)

*www.teatroauditorioescorial.es*

MADRID

**Festival de Otoño** (octubre-junio)

*www.madrid.org/fo*

BARCELONA

**Festival Grec de Barcelona** (julio)

*www.barcelonafestival.com*

SAN JAVIER (MURCIA)

**Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier** (julio-agosto)

*www.festivalteatrosanjavier.com*

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

**Festival Internacional de Teatro, Música y Danza** (Temudas) (julio-agosto)

*www.teatroydanzalaspalmas.com*

NIEBLA (HUELVA)

**Festival de Teatro y Danza de Castillo de Niebla** (julio-agosto)

*www.diphuelva.es*

SANTANDER

**Festival Internacional de Santander** (agosto)

*www.festivalsantander.com/fis2/web*

CIUDAD RODRIGO (SALAMANCA)

**Feria de Teatro de Castilla y León - Ciudad Rodrigo** (agosto)

*www.feriadeteatro.com*

RUSSAFA (VALENCIA)

**Russafa Escénica** (septiembre)

*www.russafaescenica.com*

TERRASSA

**Festival Noves Tendències** (TNT) (septiembre de 2014)

*http://www.caet.cat/*

HUESCA

**Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca** (septiembre-octubre)

*www.feriadeteatro.aragon.es*

MANRESA (BARCELONA)

**Mediterrània** (octubre)

*www.firamediterrania.cat*

AGÜIMES (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA)

**Festival del Sur de Agüimes** (octubre)

*www.festivaldelsur.com*

SALT (GERONA/GIRONA)

**Temporada Alta** (octubre-diciembre)

*www.temporada-alta.net/index.php*

BILBAO

**BAD Festival de Teatro y Danza contemporánea de Bilbao** (octubre-noviembre)

*www.bad-bilbao.com/2011/*

SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Feira Galega das Artes Escénicas** (noviembre)

*www.agadic.info/feira/*

## ESPECTÁCULOS PARA NIÑOS

### GIJÓN

**FETEN 2013** (febrero)

*[www.gijon.es/actividad.aspx?id=6311](http://www.gijon.es/actividad.aspx?id=6311)*

### MADRID

**XVII Teatralia** (marzo)

*[www.madrid.org/teatralia](http://www.madrid.org/teatralia)*

### LLEIDA

**Fira de Teatre de Titelles** (mayo)

*[www.firatitelles.com](http://www.firatitelles.com)*

### SEGOVIA

**Titirimundi** (mayo)

*[www.titirimundi.es](http://www.titirimundi.es)*

### CÁDIZ

**Festival Internacional del Títere Ciudad de Cádiz** (mayo-junio)

*[www.facebook.com/festivaltiterecadiz](http://www.facebook.com/festivaltiterecadiz)*

### VALLADOLID

**Encuentros TEVEO** (noviembre)

*[www.te-veo.org](http://www.te-veo.org)*

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



## ESPECTÁCULOS DE CALLE

LEIOA (VIZCAYA)

**Umore Azoka - Feria de Artistas Callejeros** (mayo)

*[www.umoreazoka.org/eu/index.php](http://www.umoreazoka.org/eu/index.php)*

VALLADOLID

**Festival Internacional de Teatro y Artes de calle de Valladolid** (mayo)

*[www.tacva.org](http://www.tacva.org)*

TORELLÓ (BARCELONA)

**Festival Festus** (junio)

*[ww.festusfestival.com](http://ww.festusfestival.com)*



TÀRREGA (LLEIDA)

**FiraTàrrega** (septiembre)

*[www.firatarrega.com](http://www.firatarrega.com)*

## CIRCO

SEVILLA

**CIRCADA Festival de Circo de Sevilla** (junio)

*[www.sevillacircada.com](http://www.sevillacircada.com)*

## ANEXO 2

### a) REDES Y CIRCUITOS

#### **Albacete**

Consortio Cultural Albacete.

culturalalbacete@dipualba.es

www.culturalalbacete.es / www.teatrocirco.es

#### **Barcelona**

Diputació de Barcelona. Oficina de Difusió Artística.

circuit@diba.cat

www.diba.cat/oda

Subdirecció General de Promoció Cultural del DEPARTAMENT DE CULTURA

difusioartistica@gencat.cat

<http://cultura.gencat.cat/difusioartistica>

#### **Bilbao**

Red Vasca de Teatros - Euskadiko Antzoki Sarea.

jl-ibarzabal@ej-gv.es

www.euskadi.net/scarea

#### **Burlada (Navarra)**

Asociación Red de Teatros de Navarra.

secretariotecnico@redteatrosnavarra.com

<http://www.redteatrosnavarra.com>

### **Las Palmas de Gran Canaria**

Islas de Música, Teatro y Danza.

manuelfeo@canariasculturaenred.com

www.canariasculturaenred.com

### **Los Majuelos (La Laguna)**

Circuito Insular de Teatro y Danza de Tenerife.

fcano@idecogestion.net

www.culturatenerife.net

### **Madrid**

Red de Teatros de la Comunidad de Madrid.

carmen.casado@madrid.org / redteatros.cm@madrid.org

www.madrid.org

### **Santiago de Compostela**

Rede Galega de Teatros e Auditorios AGADIC.

maria.paredes.rodriguez@xunta.es

www.agadic.info

### **Sevilla**

Programa Enrédate.

isabel.perez.i@juntadeandalucia.es

www.circuitosandaluces.es

## **Toledo**

Artes Escénicas Castilla-La Mancha.

frdoncel@jccm.es

## **Valladolid**

Red de Teatros de Castilla y León.

fergarpa@jcyl.es

www.jcyl.es

### **b) TEATROS / AUDITORIOS / FESTIVALES**

#### **A Coruña**

Instituto Municipal Coruña Espectáculos.

imce@aytolacoruna.es

www.aytolacoruna.es

Teatro Colón

direccion@teatrocolon.es

www.teatrocolon.es

#### **Águilas (Murcia)**

Auditorio y Palacio de Congresos «Infanta Doña Elena».

ramonroman@ayuntamientodeaguilas.org

www.auditorioaguilas.org

### **Alcalá de Henares**

Teatro Salón Cervantes y Festival «Clásicos en Alcalá».

[tsc@aytoalcaladehenares.es](mailto:tsc@aytoalcaladehenares.es)

[www.alcalacultura.es](http://www.alcalacultura.es)

### **Alcobendas (Madrid)**

Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas.

[gdiaz@aytoalcobendas.org](mailto:gdiaz@aytoalcobendas.org)

[www.alcobendas.org](http://www.alcobendas.org)

### **Alcoi (Alicante)**

Teatre Calderón de Alcoi y Mostra de Teatre.

[mostradeteatre@alcoi.org](mailto:mostradeteatre@alcoi.org)

[www.mostrateatre.com](http://www.mostrateatre.com)

### **Algemesí (Valencia)**

Teatre Municipal d'Algemesí.

[cultura@algemesi.net](mailto:cultura@algemesi.net)

[www.algemesi.es](http://www.algemesi.es)

### **Alhaurín de la Torre (Málaga)**

Auditorio al Aire Libre «Finca el Portón».

[acordero@alhaurindelatorre.es](mailto:acordero@alhaurindelatorre.es)

[www.culturalh.com](http://www.culturalh.com)

### **Alicante**

Teatro Principal de Alicante.

director@teatroprincipaldealicante.com

www.teatroprincipaldealicante.com

### **Almansa (Albacete)**

Teatro Regio y Teatro Principal.

garciadelrey@ayto-almansa.es

www.almansa.es

### **Almoradí (Alicante)**

Teatro Cortes Almoradí.

jose.ferrandez@almora

www.aytoalmoradi.com



### **Arganda del Rey (Madrid)**

Auditorio Montserrat Caballé.

c\_corcobado@ayto-arganda.es

www.ayto-arganda.es

### **Arnedo (La Rioja)**

Teatro Cervantes.

casaarte@aytoarnedo.org

www.arnedo.com

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Ávila**

Centro de Exposiciones y Congresos Lienzo Norte.

[gsunico@lienzonorte.es](mailto:gsunico@lienzonorte.es)

[www.lienzonorte.es](http://www.lienzonorte.es)

## **Avilés (Asturias)**

Auditorio Casa Municipal de Cultura y Teatro Palacio Valdés Román.

[palaciovaldesteatro@gmail.com](mailto:palaciovaldesteatro@gmail.com)

[www.aytoaviles.es/casacultura.htm](http://www.aytoaviles.es/casacultura.htm)

Auditorio Centro Niemeyer.

[borja.ibaseta@niemeyercenter.org](mailto:borja.ibaseta@niemeyercenter.org)

[www.niemeyercenter.org](http://www.niemeyercenter.org)



## **Badajoz**

Teatro López de Ayala.

[mmurillo@teatrolopezdeayala.es](mailto:mmurillo@teatrolopezdeayala.es)

[www.teatrolopezdeayala.es](http://www.teatrolopezdeayala.es)

## **Barakaldo**

Teatro Barakaldo.

[aasensio@barakaldo.org](mailto:aasensio@barakaldo.org)

[www.teatrobarakaldo.com](http://www.teatrobarakaldo.com)

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Barcelona**

Fundación Teatre Lliure - Teatre Públic de Barcelona.

[arosales@teatrelliure.com](mailto:arosales@teatrelliure.com)

[www.teatrelliure.com](http://www.teatrelliure.com)

Mercat de les Flors.

[fcasadesus@mercatflors.cat](mailto:fcasadesus@mercatflors.cat)

[www.mercatflors.cat](http://www.mercatflors.cat)

Teatre Nacional de Catalunya.

[info@tnc.cat](mailto:info@tnc.cat)

[www.tnc.cat](http://www.tnc.cat)

## **Basauri (Vizcaya)**

Teatro Social Antzokia.

[gayo@basauri.net](mailto:gayo@basauri.net)

[www.socialantzokia.com](http://www.socialantzokia.com)



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Benavente (Zamora)**

Teatro Reina Sofía.

[cultura@benavente.es](mailto:cultura@benavente.es)

<http://teatrobenavente.es>

## **Bilbao**

Euskalduna Jauregia - Palacio Euskalduna.

[info@euskalduna.net](mailto:info@euskalduna.net)

[www.euskalduna.net](http://www.euskalduna.net)



### **Bolaños de Calatrava (Ciudad Real)**

Auditorio Bolaños de Calatrava.

[cultura@bolanosdecalatrava.es](mailto:cultura@bolanosdecalatrava.es)

[www.bolanosdecalatrava.es](http://www.bolanosdecalatrava.es)

### **Burgos**

Teatro Principal.

[imc@aytoburgos.es](mailto:imc@aytoburgos.es)

[www.aytoburgos.es](http://www.aytoburgos.es)

### **Cáceres**

Consortio Gran Teatro.

[silvia.ggordillo@granteatrocc.com](mailto:silvia.ggordillo@granteatrocc.com)

[www.granteatrocc.com](http://www.granteatrocc.com)

### **Cádiz**

Gran Teatro Falla.

[jvg.teatrofalla@telefonica.net](mailto:jvg.teatrofalla@telefonica.net)

[www.cadiz.es](http://www.cadiz.es)

### **Calahorra (La Rioja)**

Centro Cultural Deán Palacios.

[marnedo@ayto-calahorra.es](mailto:marnedo@ayto-calahorra.es)

[www.ayto-calahorra.es](http://www.ayto-calahorra.es)

### **Calpe (Alicante)**

Auditorio de Calpe - Casa de Cultura «Jaume Pastor i Fluixà».

[cultura@ajcalp.es](mailto:cultura@ajcalp.es)

<http://www.cultura.calpe.es/>

### **Cartagena (Murcia)**

Nuevo Teatro Circo.

[mmusicas@ayto-cartagena.es](mailto:mmusicas@ayto-cartagena.es)

[www.nuevoteatrocirco.com](http://www.nuevoteatrocirco.com)

### **Castelló de la Plana**

Universitat Jaume I.

[valesa@uji.es](mailto:valesa@uji.es)

<http://ujiapps.uji.es/cultura/paranimf/>

### **Castrillón (Asturias)**

Centro Cultural de Castrillón.

[pmc@ayto-castrillon.es](mailto:pmc@ayto-castrillon.es)

[www.valeycentrocultural.org](http://www.valeycentrocultural.org)

### **Ceuta**

Consejería de Educación, Cultura y Mujer. Negociado de Cultura.

[irico@ceuta.es](mailto:irico@ceuta.es)

<http://www.ceuta.es/ceuta/cultura/>

### **Ciudad Real**

Teatro Municipal Quijano.

pcascante@cultura.ayto-ciudadreal.es

www.concejaliaculturacr.es

### **Colmenar Viejo (Madrid)**

Auditorio «Villa de Colmenar Viejo».

auditorio@colmenarviejo.com

www.colmenarviejo.com

### **Córdoba**

Gran Teatro Córdoba.

granteatro.direccion@ayuncordoba.es

www.teatrocordoba.org

### **Cuenca**

Teatro Auditorio de Cuenca.

teatroauditorio@cuenca.es

www.cuenca.es

### **Ibiza**

Auditorio del Edificio Polivalente de Cas Serres.

promociocultural@conselldeivissa.es

http://www.conselldeivissa.es

### **El Ejido (Almería)**

Teatro Municipal de El Ejido, Teatro Auditorio de El Ejido y Festival de Teatro El Ejido.

teatro.cultura@elejido.es

www.elejido.es

### **Elche (Alicante)**

Gran Teatro.

jsaez@ayto-elche.es

www.elche.es

### **Elda (Alicante)**

Teatro Castelar.

teatrocastelarahora@gmail.com

www.elda.es

### **Ferrol (La Coruña)**

Teatro Jofre.

mjvilarino.cultura@ferrol.es

<http://www.ferrol.es/jofre/Paginas/SelEvento.aspx>

### **Fuenlabrada (Madrid)**

Teatro Tomás y Valiente.

llozano@ayto-fuenlabrada.es

www.ayto-fuenlabrada.es

### **Getafe (Madrid)**

Teatro Auditorio Federico García Lorca.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

cultura@ayto-getafe.org

www.getafe.es/CULTURA/Teatro\_lorca/Teatro\_lorca.home

### **Gijón**

Laboral Ciudad de la Cultura.

mmontes@recrea.asturias.es

www.laboralciudadde lacultura.com

Teatro Jovellanos.

info@teatrojovellanos.com

### **Girona**

Teatre Municipal de Girona.

jsanchezm@ajgirona.org

www.girona.cat/teatremunicipal

### **Guadalajara**

Teatro Antonio Buero Vallejo.

director@teatrobuerovallejo.com

www.teatrobuerovallejo.com

### **Ibi (Alicante)**

Centro Cultural Salvador Miró.

ccv@ibi.es

centroculturalsalvadormiro.blogspot.com



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Ibiza**

Espai Cultural Can Ventosa.

canventosa@eivissa.es

www.eivissa.es

## **Jaca (Huesca)**

Auditorio Palacio de Congresos.

congresosjaca@aytojaca.es

www.jaca.es

## **Jumilla (Murcia)**

Teatro Vico.

teatrovico@jumilla.org

www.jumilla.org/teatro vico



## **Laguna de Duero (Valladolid)**

Casa de las Artes Juan I.

casadelasartes@lagun adeduero.org

www.casadelasartes.com

## **Algorta - Getxo (Vizcaya)**

Aula de Cultura de Getxo.

isaitua@getxo.net

www.getxo.net

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Las Palmas de Gran Canaria**

Auditorio Alfredo Kraus.

[luisacosta@auditorioalfredokraus.com](mailto:luisacosta@auditorioalfredokraus.com)

[www.auditorioalfredokraus.com](http://www.auditorioalfredokraus.com)

Teatro Cuyás.

[jmarquez@artesescenicascgc.com](mailto:jmarquez@artesescenicascgc.com)

[www.teatrocuyas.com](http://www.teatrocuyas.com)

## **Leganés (Madrid)**

Auditorio de la Universidad Carlos III de Madrid.

[auditorio@uc3m.es](mailto:auditorio@uc3m.es)

[www.auladelasartes.es /index.php](http://www.auladelasartes.es/index.php)

Teatro José Monleón.

[sguerrero@leganes.org](mailto:sguerrero@leganes.org)

[www.leganes.org](http://www.leganes.org)

## **Leioa (Vizcaya)**

Auditorium Kultur Leioa.

[alopez@leioa.net](mailto:alopez@leioa.net)

[www.kulturleioa.com](http://www.kulturleioa.com)

## **Logroño**

Ayuntamiento de Logroño - Teatro Bretón de los Herreros.

teatrobreton@logro-o.org

www.teatrobreton.org

### **Los Cristianos - Arona (Tenerife)**

Auditorio Infanta Leonor.

hrodriguez@arona.org

www.arona.org

### **Lucena (Córdoba)**

Auditorio Municipal de Lucena.

cultura@aytolucena.es

www.culturalucena.es



### **Madrid**

Centro Cultural Sanchinarro.

danieljuste@tritoma.es

www.centroculturalsanchinarro.com

Fundación Teatro de La Abadía.

abadia@teatroabadia.com

www.teatroabadia.com

### **Málaga**

Teatro Cervantes de Málaga.

secretaria.cervantes@malaga.eu



[www.teatrocervantes.es](http://www.teatrocervantes.es)

### **Menorca**

Fundació Teatre Principal Maó.

[teatreprincipalmao@gmail.com](mailto:teatreprincipalmao@gmail.com)

[www.teatremao.com](http://www.teatremao.com)

### **Marbella (Málaga)**

Teatro Municipal Ciudad de Marbella.

[mcarrillo@marbella.es](mailto:mcarrillo@marbella.es)

[www.marbella.es](http://www.marbella.es)

### **Medina del Campo (Valladolid)**

Auditorio Municipal de Medina del Campo.

[cultura@aytomedinadelcampo.es](mailto:cultura@aytomedinadelcampo.es)

[www.aytomedinadelcampo.es](http://www.aytomedinadelcampo.es)

### **Melilla**

Teatro Kursaal de Melilla.

[teatrokursaal@melilla.es](mailto:teatrokursaal@melilla.es)

[www.melilla.es](http://www.melilla.es)

### **Molina de Segura (Murcia)**

Teatro Villa de Molina.

[direccion.teatro@molinadesegura.es](mailto:direccion.teatro@molinadesegura.es)

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

<http://www.molinadigital.es/molina/cteatro.jsp>

### **Móstoles (Madrid)**

Teatro del Bosque.

[teatrodelbosque@ayto-mostoles.es](mailto:teatrodelbosque@ayto-mostoles.es)

[www.mostoles.es](http://www.mostoles.es)

### **Murcia**

Auditorio y Centro de Congresos.

[congresosmur@redescena.net](mailto:congresosmur@redescena.net)

[www.auditoriomurcia.org](http://www.auditoriomurcia.org)

### **Murcia**

Teatro Circo Murcia.

[teatrocircomurcia@ayto-murcia.es](mailto:teatrocircomurcia@ayto-murcia.es)

[www.teatrocircomurcia.es](http://www.teatrocircomurcia.es)

Teatro Romea.

[direccion.romea@ayto-murcia.es](mailto:direccion.romea@ayto-murcia.es)

[www.teatroromea.org](http://www.teatroromea.org)

### **Narón (La Coruña)**

Auditorio Municipal Concello de Narón y Pazo da Cultura.

[p.cultura@naron.es](mailto:p.cultura@naron.es)

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **Huelva**

Festival de Teatro y Danza «Castillo de Niebla».

[jestrada@diphuelva.org](mailto:jestrada@diphuelva.org)

[www.diphuelva.es](http://www.diphuelva.es)

## **Orense**

Auditorio-Pazo de Congresos Municipal de Ourense.

[auditorio.programacion@ourense.com](mailto:auditorio.programacion@ourense.com)

[www.ourense.es](http://www.ourense.es)

Teatro Principal de Ourense.

[oficina.teatro@depourense.es](mailto:oficina.teatro@depourense.es)

[www.teatroprincipalourense.com](http://www.teatroprincipalourense.com)

## **Oviedo**

Teatro Campoamor Juan.

[juanvega@oviedo.es](mailto:juanvega@oviedo.es) / [cultura@oviedo.es](mailto:cultura@oviedo.es)

[www.oviedo.es](http://www.oviedo.es)

## **Palencia**

Teatro Principal.

[palcalde@aytopalencia.es](mailto:palcalde@aytopalencia.es)

[www.palencia.com](http://www.palencia.com)

## **Pamplona**

Navarra de Infraestructuras de Cultura, Deporte y Ocio, S.L.

ignacio.aranaz@baluarte.com

www.baluarte.com

Festival de Teatro Clásico de Olite.

festivaldeolite@navarra.es / dori.lopez.jurio@cfnavarra.es

<http://www.cfnavarra.es/OliteTeatro/>

Teatro Gayarre.

programacion@teatrogayarre.com / teatrogayarre@teatrogayarre.com /

cesar@teatrogayarre.com

www.teatrogayarre.com

## **Paterna (Valencia)**

Gran Teatre Antonio Ferrandis.

cultura@aytopaterna.es / andreu.amp@aytopaterna.es / galvany.glo@aytopaterna.es

www.paterna.es

## **Pinto (Madrid)**

Teatro Francisco Rabal.

fbmorales@ayto-pinto.es

## **Ponferrada (León)**

Teatro Municipal Bergidum.

teatro@ponferrada.org

www.teatro.ponferrada.org

### **Pozoblanco (Córdoba)**

Teatro «El Silo».

cultura@pozoblanco.es

www.pozoblanco.es

### **Puerto de la Cruz (Tenerife)**

Festival MUECA.

marceculturapuerto@gmail.com

www.festivalmueca.com

### **Reus (Tarragona)**

Consorci Teatre Fortuny y Teatre Bartrina Josep Margalef.

Primjmargalef@tfortuny.cat

<http://www.reus.cat/serveis/cultura>

### **Ribarroja (Tarragona)**

Auditori Ribarroja.

vmoreno@ribarroja.es / aandres@ribarroja.es

www.ayto-ribarroja.es

### **Rivas-Vaciamadrid (Madrid)**

Auditorio Pilar Bardem.

Centro Cultural Federico García Lorca.

cultura@rivasciudad.es

www.rivasciudad.es

### **Roquetas de Mar (Almería)**

Ayuntamiento de Roquetas de Mar. Casa de la Cultura.

[direccion@teatroauditorioroquetas.org](mailto:direccion@teatroauditorioroquetas.org)

[www.teatroauditorioroquetas.org](http://www.teatroauditorioroquetas.org)

### **San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)**

Organismo Autónomo de Actividades Musicales del Excmo.

Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

[tlopcru@aytolalaguna.es](mailto:tlopcru@aytolalaguna.es)

[www.aytolalaguna.es](http://www.aytolalaguna.es) / [www.teatroleal.es](http://www.teatroleal.es)

### **San Fernando de Henares (Madrid)**

Teatro Federico García Lorca.

[cristina.ramirez@ayto-sanfernando.com](mailto:cristina.ramirez@ayto-sanfernando.com)

[www.ayto-sanfernando.com](http://www.ayto-sanfernando.com)

### **San Javier (Murcia)**

Auditorio de San Javier y Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier.

[david.martinez@sanjavier.es](mailto:david.martinez@sanjavier.es) / [festivales@sanjavier.es](mailto:festivales@sanjavier.es)

[www.festivalteatrosanjavier.com](http://www.festivalteatrosanjavier.com)

### **San Sebastián (Guipúzcoa)**

Palacio de Congresos y Auditorio Andoni Alonso del Val.

[kursaal@kursaal.org](mailto:kursaal@kursaal.org) / [andoni\\_alonso@donostia.org](mailto:andoni_alonso@donostia.org)

[www.kursaal.org](http://www.kursaal.org) / [www.fundacionkursaal.com](http://www.fundacionkursaal.com)

Donostia Kultura (Teatro Victoria Eugenia).

norka\_chiapuso@donostia.eus

www.victoriaeugenia.com

### **San Sebastián de los Reyes (Madrid)**

Teatro Auditorio Adolfo Marsillach.

rmolinah@ssreyes.org

www.ssreyes.org

### **Sant Cugat del Vallés (Barcelona)**

Teatre-Auditori Sant Cugat.

geraldfannon@santcugat.cat / peptugues@santcugat.cat

www.teatreauditori.santcugat.cat

### **Santa Cruz de la Palma (Tenerife)**

Teatro Chico Municipal. Oficina de Cultura.

culturamalu@santacruzdelapalma.es / cultura@santacruzdelapalma.es

www.scpalma.es

### **Santa Cruz de Tenerife**

Auditorio de Tenerife «Adán Martín».

info@auditoriodetenerife.com / jlrivero@auditoriodetenerife.com

www.auditoriodetenerife.com

Teatro Guimerá.

lreyper@santacruzdetenerife.es

[www.teatroguimera.es](http://www.teatroguimera.es)

### **Santander**

Palacio de Festivales de Cantabria.

[regino.mateo@srecd.es](mailto:regino.mateo@srecd.es) / [javier.castellanos@srecd.es](mailto:javier.castellanos@srecd.es) / [ofertas@srecd.es](mailto:ofertas@srecd.es)

[www.palaciofestivales.com](http://www.palaciofestivales.com)

### **Santiago de Compostela**

Auditorio de Galicia y Teatro Principal de Santiago de Compostela.

[direccion@auditoriodegalicia.org](mailto:direccion@auditoriodegalicia.org) / [subdireccion@auditoriodegalicia.org](mailto:subdireccion@auditoriodegalicia.org)

[www.compostelacapitalcultural.org](http://www.compostelacapitalcultural.org)

### **Santurtzi (Vizcaya)**

Organismo Autónomo Serantes Kultur Aretoa.

[cmoran@serantes.com](mailto:cmoran@serantes.com) / [administracion@serantes.com](mailto:administracion@serantes.com)

[www.serantes.com](http://www.serantes.com)

### **Segovia**

Teatro Juan Bravo.

[administracion@teatrojuanbravo.org](mailto:administracion@teatrojuanbravo.org) / [direccion@teatrojuanbravo.org](mailto:direccion@teatrojuanbravo.org)

[www.teatrojuanbravo.org](http://www.teatrojuanbravo.org)

### **Sevilla**

Espacios Escénicos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

(Teatro Central de Sevilla, Teatro Cánovas de Málaga y Teatro Alhambra de Granada).



manuel.llanes@juntadeandalucia.es / teatro.alhambra@juntadeandalucia.es /

teatro.canovas@juntadeandalucia.es / teatro.central@juntadeandalucia.es

www.aaiicc.es

Teatro Lope de Vega.

www.teatrolopedevega.org

## **Soria**

Teatro Palacio de la Audiencia.

teatrosoriapiti@telefonica.net / educacion@aytosoria.org

www.ayto-soria.org

## **Talavera de la Reina (Toledo)**

Organismo Autónomo Local de Cultura. Teatro Victoria y Teatro Palenque.

cultura@aytotalaveradelareina.es

www.cultura.talavera.org / www.talavera.org

## **Tarragona**

Dep. Cultura. Ajuntament Tarragona. Teatre Metropol y Teatre Auditori Camp de Mart.

jgirame@tarragona.cat

www.tarragona.cat

Auditorio de Teror (Una hora menos Producciones).

m.vega@unahoramenos.es / info@unahoramenos.es / cultura@teror.es

www.ateror.com

### **Terrassa (Barcelona)**

CAET - Centre d'Arts Escèniques de Terrassa.

caet@terrassa.cat / Lidia.Gimenez@terrassa.cat

www.caet.cat

### **Toledo**

Patronato Municipal Teatro De Rojas.

admonrojas@telefonica.net / teatro-de-rojas@telefonica.net

www.teatroderojas.es

### **Torralba de Calatrava (Ciudad Real)**

Patio de Comedias.

cultura@ayuntorralba.com

### **Valencia**

Culturarts Generalitat.

guarinos\_abe@gva.es

http://teatres.gva.es

Palau de la Música i Congressos

apascual@palauvalencia.com / secretariadireccion@palauvalencia.com

www.palaudevalencia.com

### **Valladolid**

Laboratorio de las Artes de Valladolid (LAVA) / Teatro Sala Concha Velasco.

lava@fmcva.org

www.fmcva.org

Teatro Calderón.

info@tcalderon.com

www.tcalderon.com

### **Valleseco (Las Palmas)**

Auditorio Dr. Juan Diaz Rodríguez de Valleseco Damaso.

oliver@valleseco.es

www.valleseco.es

### **Vich (Barcelona)**

Mercat de Música Viva de Vic - OFIM.

mmvv@vic.cat / portusfm@vic.cat / estradavc@vic.cat

www.mmvv.cat

### **Viladecans (Barcelona)**

Atrium Viladecans y Festival Internacional de Teatre i Animació Al Carrer de Viladecans.

jantichg@atriumviladecans.com

www.atriumviladecans.es

### **Villanueva de la Cañada (Madrid)**

Centro Cultural La Despernada.

cultura@ayto-villacanada.es

www.ayto-villacanada.es

### **Villena (Alicante)**

Teatro Chapí.

info@teatrochapi.com

www.teatrochapi.com

### **Vitoria (Álava)**

Ayto. Vitoria-Gasteiz. Unidad de Programación y Planificación Cultural.

Teatro Principal Antzokia.

teatro@vitoria-gasteiz.org

www.vitoria-gasteiz.org

### **Játiva (Valencia)**

Casa de Cultura. Gran Teatre.

joventut@aytoxativa.es / casacultura@aytoxativa.es / armandovila@aytoxativa.es /

www.xativa.es

### **Yecla (Murcia)**

Teatro Concha Segura.

carmen.romero@yecla.es / teatro@yecla.es

www.ayuntamientoyecla.com

### **Zaragoza**

Auditorio de Zaragoza - Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, S.A.

elaseca@zaragozacultural.com

www.zaragoza.es

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

Teatro de las Esquinas

[raquel@teatrodelasesquinas.com](mailto:raquel@teatrodelasesquinas.com) / [gerencia@teatrodelasesquinas.com](mailto:gerencia@teatrodelasesquinas.com)

[www.teatrodelasesquinas.com](http://www.teatrodelasesquinas.com)

Teatro Principal Rafael Campos Lozano

[teatroprincipalzaragoza@telefonica.net](mailto:teatroprincipalzaragoza@telefonica.net) / [gerente@teatroprincipalzaragoza.com](mailto:gerente@teatroprincipalzaragoza.com)

[www.teatroprincipalzaragoza.com](http://www.teatroprincipalzaragoza.com)



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

### ANEXO 3

#### CRÍTICAS TEATRALES

(por orden cronológico)

**Crítica a *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, dirigida por Otomar Krejka  
(estreno: 01-06-1982):**

[https://elpais.com/diario/1982/06/01/cultura/391730416\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/06/01/cultura/391730416_850215.html)

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/06/06/081.html>

**Crítica a *Informe para una academia*, de Franz Kafka, dirigida por José Luis Gómez  
(estreno: 1983):**

<https://www.europapress.es/cultura/noticia-jose-luis-gomez-dirige-interpreta-informe-academia-kafka-funcion-le-dio-conocer-70-20060328160353.html>

**Crítica a *Juicio al padre*, de Franz Kafka, dirigida por Augusto Fernández (estreno:  
29-01-1984):**

[https://elpais.com/diario/1985/03/14/cultura/479602811\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/03/14/cultura/479602811_850215.html)

**Crítica a *Cuentos de los bosques de Viena*, de Ödön von Horváth, dirigida por  
Antonio Larreta (estreno: 06-03-1984):**

<http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2013/12/retorno-a-von-horvath.html>

**Crítica a *La metamorfosis*, de Franz Kafka, dirigida por Santiago Paredes (estreno:  
08-02-1985):**

[https://elpais.com/diario/1985/04/10/cultura/481932005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/04/10/cultura/481932005_850215.html)

**Crítica a *La fuerza de la costumbre*, de Thomas Bernhard, dirigida por Roberto Villanueva (estreno: 05-05-1987):**

[https://elpais.com/diario/1987/05/09/cultura/547509602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/05/09/cultura/547509602_850215.html)

**Crítica a *El mal de la juventud*, de Ferdinand Bruckner, dirigida por Antonio Malonda (estreno: 16-02-1988):**

[http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1989:el-mal-de-la-juventud-1988-resena-critica&catid=153:critica&Itemid=69](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1989:el-mal-de-la-juventud-1988-resena-critica&catid=153:critica&Itemid=69)

**Crítica a *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, dirigida por Miguel Garrido (estreno: 22-12-1989):**

<http://www.teatroparaiso.com/es/compania/creaciones-anteriores/>

**Crítica a *Todo o nada*, de Thomas Bernhard, dirigida por el Laboratorio Teatral de William Layton (estreno: 19-02-1994):**

[https://elpais.com/diario/1994/02/21/cultura/761785203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/02/21/cultura/761785203_850215.html)

**Crítica a *La leyenda del santo bebedor*, de Joseph Roth, dirigida por Fernando Romo (estreno: 01-11-1996):**

[https://elpais.com/diario/1997/03/06/madrid/857651072\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/03/06/madrid/857651072_850215.html)

**Crítica a *Las presidentas*, de Werner Schwab, dirigida por Carmen Portacelli (estreno: 26-06-1998):**

<https://www.elcultural.com/revista/teatro/Las-presidentas-de-Werner-Schwab/13113>

**Crítica a *La habitación azul*, basada en *Reigen*, de Arthur Schnitzler, dirigida por Mario Gas (estreno: 17-08-1999):**

[https://elpais.com/diario/1999/11/29/cvalenciana/943906690\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/11/29/cvalenciana/943906690_850215.html)

**Crítica a *Nacidos culpables*, de Peter Sichrovsky, dirigida por Joaquim Candeias y Carles Alfaro (estreno: 27-01-2000):**

<https://www.elcultural.com/revista/teatro/Nacidos-Culpables/15584>

[https://elpais.com/diario/2001/02/05/paisvasco/981405628\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/02/05/paisvasco/981405628_850215.html)

[http://www.adeteatro.com/premios\\_por\\_anio.php?anio=2001](http://www.adeteatro.com/premios_por_anio.php?anio=2001)

[http://www.premiosmax.com/dyn/conoce\\_los\\_premios\\_max/palmares/ficha\\_candidato.php?id\\_seccion=15&id\\_candidato=35519](http://www.premiosmax.com/dyn/conoce_los_premios_max/palmares/ficha_candidato.php?id_seccion=15&id_candidato=35519)

**Crítica a *La metamorfosis*, de Franz Kafka, dirigida por Alfonso Pindado (estreno: 01-03-2000):**

[https://elpais.com/diario/2000/03/01/madrid/951913467\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/03/01/madrid/951913467_850215.html)

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/03/17/168.html>

**Crítica a *La fuerza de la costumbre*, de Thomas Bernhard, dirigida por Juan Úbeda (estreno: 04-07-2001):**

<https://www.elcultural.com/revista/teatro/El-Canto-de-la-Cabra-estrena-La-fuerza-de-la-costumbre/17518>

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/09/07/147.html>

**Crítica a *La ronda*, de Arthur Schnitzler, dirigida por Joaquín Solano (estreno: 31-10-2002):**



[https://elpais.com/diario/2002/11/03/cvalenciana/1036354694\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/03/cvalenciana/1036354694_850215.html)

**Crítica a *La ronda*, de Arthur Schnitzler, dirigida por Joaquin Solano (estreno: 31-10-2002):**

[https://elpais.com/diario/2003/08/30/babelia/1062198373\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/08/30/babelia/1062198373_850215.html)

<http://www.artezblai.com/artezblai/maestros-antiguos-bernhard-alberti.html>

[https://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-12-2003/abc/Espectaculos/maestros-antiguos-de-thomas-bernhard-llega-al-centro-dramatico-nacional\\_229398.html](https://www.abc.es/hemeroteca/historico-30-12-2003/abc/Espectaculos/maestros-antiguos-de-thomas-bernhard-llega-al-centro-dramatico-nacional_229398.html)

[https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/bernhard-cuestiona-maestros-antiguos\\_97926.html](https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/bernhard-cuestiona-maestros-antiguos_97926.html)

<https://www.elcultural.com/revista/teatro/Xavier-Alberti/16797>

<https://www.europapress.es/catalunya/noticia-teatro-romea-lleva-maestros-antiguos-thomas-bernhard-festival-teatro-caracas-venezuela-20060412113530.html>

[http://www.premiosmax.com/dyn/conoce\\_los\\_premios\\_max/palmares/ficha\\_candidato.php?id\\_seccion=15&id\\_candidato=34357](http://www.premiosmax.com/dyn/conoce_los_premios_max/palmares/ficha_candidato.php?id_seccion=15&id_candidato=34357)

**Crítica a *La hora en que nada sabíamos los unos de los otros*, de Peter Handke, dirigida por Joan Ollé (estreno: 14-11-2003):**

<http://redaragon.elperiodicodearagon.com/agenda/fichaevento.asp?id=24509>

**Crítica a *El hombre de teatro*, de Thomas Bernhard, dirigida por Xavier Albertí (estreno: 31-03-2005):**

<https://www.europapress.es/cultura/noticia-lluis-homar-trae-abadia-primer-acercamiento-obra-thomas-bernhard-hombre-teatro-20060517153840.html>

**Crítica a *Ritter, Dene, Voss*, de Thomas Bernhard, dirigida por Rosario Ruiz-Rodgers (estreno: 06-09-2006):**

<https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-bernhard-inaugura-temporada-teatral-circulo-bellas-artes-20060904124118.html>

**Crítica a *Minetti*, de Thomas Bernhard, dirigida por Ernesto Calvo (estreno: 03-12-2006):**

<https://www.lanacion.com.ar/960775-minetti-en-version-espanola>

**Crítica a *Ante la jubilación*, de Thomas Bernhard, dirigida por Carmen Portacelli (estreno: 21-02-2008):**

<https://www.europapress.es/cultura/noticia-carne-portaceli-dirige-primer-bernhard-jubilacion-teatro-valle-inclan-centro-dramatico-nacional-20080219151948.html>

[http://www.premiosmax.com/dyn/edicion\\_actual/finalistas/ficha\\_candidato.php?id\\_seccion=20&id\\_candidato=44229](http://www.premiosmax.com/dyn/edicion_actual/finalistas/ficha_candidato.php?id_seccion=20&id_candidato=44229)

<https://www.publico.es/actualidad/carne-portaceli-reivindica-actualidad-bernhard.html>

**Crítica a *El mal de la juventud*, de Ferdinand Bruckner, dirigida por Andrés Lima (estreno: 14-10-2010):**

[http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1988:el-mal-de-la-juventud-andres-lima-entrevista&catid=152:entrevistas&Itemid=70](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1988:el-mal-de-la-juventud-andres-lima-entrevista&catid=152:entrevistas&Itemid=70)

<https://elmaldelajuventud.wordpress.com/andres-lima/>

<https://kritikoteatro.wordpress.com/2010/11/05/el-mal-de-la-juventud-de-andres-lima/>

<https://larepublicacultural.es/article3294>

**Crítica a *La señorita Elsa*, de Arthur Schnitzler, dirigida por José Luis Sáiz (estreno: 15-2010):**

[https://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=37368](https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=37368)

<http://cultural.realtimesolutions.es/?p=16898>



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## **8. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNGEN**

### **ZUSAMMENFASSUNG**

Folgende Studie wurde durchgeführt, um die verschiedene Rezeptionen des österreichischen Theaters von 1975 bis 2015 in Spanien zu beschreiben und zu durchsuchen. Die damit verbundenen Hauptziele sind: 1) die Präsenz und Wirkung des österreichischen Theaters in unserer Gesellschaft zu beweisen, 2) die vorhandenen Merkmale (Gemeinsamkeiten und Unterschiede) zwischen seinen verschiedenen Ausdrucksformen zu analysieren (Bühnenübersetzung vs. Verlagsübersetzung) und 3) die Bühnenübersetzung für die Übersetzungstheorie und die Übersetzungsgeschichte zu fordern.

- 1) Das erste Ziel unserer Studie ist, der Übersetzungsgeschichte ein Kapitel zu widmen, und zwar ein Kapitel über die Übersetzung des österreichischen Theaters in Spanien, um die Bedeutung der österreichischen Dramaturgen und ihrer Theaterstücke in unserem spanischen Polysystem zu beweisen. In diesem Kontext wurde untersucht, warum die verschiedenen österreichischen Dramaturgen und ihre jeweiligen Theaterstücke in der spanischen Theaterszene angekommen oder nicht angekommen sind, um ihre Position in unserem spanischen Polysystem und auch die Elemente, welche an den unterschiedlichen Rezeptionsprozessen teilnehmen, zu analysieren.
- 2) An zweiter Stelle war unser Studienzweck, die vorhandenen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen der Rezeption des österreichischen Theaters zu analysieren (Bühnenübersetzung vs. Verlagsübersetzung), 1) um in der linguistischen Ebene die verschiedenen Merkmale zwischen Bühnenübersetzung (konkret: die verschiedenen Merkmale zwischen der pre-szenischen Übersetzung und der post-szenischen Übersetzung) und Verlagsübersetzung zu registrieren, und 2) sowie eventuelle Unterschiede unter den unterschiedlichen

Übersetzungsformen (auch der intersemiotischen Übersetzung) als auch die entsprechenden Bilder- oder Vorstellungsgestaltung zu beachten.

3) Das dritte Ziel unserer Doktorarbeit ist, der Einschluss der Bühnenübersetzung in die Übersetzungstheorie und in die Übersetzungsgeschichte zu fordern. Wenn die Geschichte der Theaterübersetzung sich mit den Theateraufführungen (mit der szenischen Übersetzung) nicht beschäftigt und sich ausschließlich mit der Eintragung und der Analyse von Verlagsübersetzungen befasst, wird diese unvollständig, um die Anwesenheit und die Wirkung der österreichischen Literatur in einem bestimmten Land oder in einer bestimmten Nation wertzuschätzen. Das Theater diene immer als Träger der Kulturgüter. Es war und es ist wesentlich als Rezeptionsmittel und aus diesem Grund werden in unserer Studie alle Theateraufführungen österreichischer Autoren, die in Spanien von 1975 bis 2015 uraufgeführt worden sind, beschrieben und durchleuchtet. Der Mangel an Studien in der Translationswissenschaft, die sich mit der Bühnenübersetzung beschäftigen, verleiht unserer Arbeit Originalität.

Dafür werden die österreichischen Theaterstücke, die in Spanien übersetzt worden sind, quantitativ und auch qualitativ registriert und untersucht, um statistisch den Grad und die Wirkung der Rezeption der österreichischen dramatischen Literatur in Spanien zu präsentieren. Alle Angaben bezüglich der verschiedenen Ausgaben und Theateraufführungen werden erfasst, um auf die Rezeptionszentren des österreichischen Theaters und auf die eventuellen diatopischen Unterschiede hinzuweisen. Dafür war es notwendig, nicht nur die Anwesenheit sondern auch die Abwesenheit der verschiedenen österreichischen Dramaturgen in Betracht zu ziehen. Dies zielt darauf ab, einen ausführlichen Rahmen zu umreißen und nachträglich die spanische Rezeptions- und Kritikart in Angriff zu nehmen. *Translation Studies* haben bisher die Theaterrezeption ausschließlich aus der Sicht des Verlags, und nicht aus dem Blickwinkel der Bühnen

berücksichtigt. Die Verlagsübersetzungen werden in diesem Zusammenhang quantitativ und qualitativ auch Gegenstand unserer Analyse (sowie zur Registrierung der Präsenz bestimmter Autoren oder literarischer Bewegungen als auch zur Analyse der Art und Weise, wie die Theaterstücke in einem anderen Kulturrahmen aufgenommen —übersetzt— worden sind).

## **SCHLUSSFOLGERUNGEN**

Die theoretischen Grundlagen, die unsere Studie unterstützen, wurden aus den literarischen Studien (aus der vergleichenden Literatur und aus der Theorie der dramatischen Literatur) und aus den theatralischen Studien (aus der Theatertheorie und Theatergeschichte) herausgenommen, aber insbesondere aus der Übersetzungswissenschaft. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Übersetzungswissenschaft im Bereich der literarischen Studien ausgebreitet, besonders im Bereich der vergleichenden Literatur, da es ihr Hauptziel ist, das gesamte literarische Kommunikationssystem zu analysieren, wozu auch Elemente verschiedener Natur (wie zum Beispiel translatorische Aspekte) gehören. Aus diesem Grund stützt unsere Arbeit wesentlich auf der Polysystemtheorie.

Diese unterbreitet das Polysystem der übersetzten Literatur zu einem breiteren (Poly)System, dem Ziel-Kultursystem, das ebenfalls mit anderen Polysystemen verschiedener Natur —politischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher, usw. interagiert.

Diese Polysysteme wurden in unserer Analyse im gesellschaftlich-kulturellen Zusammenhang, in dem das Stück angekommen ist, betrachtet, um die Rezeptionsgründe zu untersuchen.

Es wurde festgestellt, dass kulturelle Produkte (die Theaterstücke) bestimmten Veränderungen unterworfen waren,) die die Zielkultur aufzwingt, wenn solche

kulturellen Produkte in der Zielkultur ankommen, d.h. wenn sie die kulturellen Grenzen überschreiten. Dafür war es in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung, nicht nur die Umstände, in denen solche Übersetzung stattgefunden hat, sondern auch die Kulturräume, die von 1975 bis 2015 von der österreichischen Traduktographie bewirkt worden waren, und die Theaterstücke, die solche Grenzen überschritten haben, zu analysieren. In diesem Zusammenhang wurden im linguistischen und intersemiotischen Bereich vor allem die translatorischen Strategien und die entsprechenden Techniken berücksichtigt. Die dokumentarische Arbeit hat ihrerseits zwei großen Probleme bereitet. Einerseits der schwierige Zugang zu den —interlingualen— Bühnenübersetzungen, der nur durch verschiedene Wege nach dem jeweiligen Fall möglich war: die Tonaufnahmen der Theateraufführung im Theater und die nachfolgende Transkription, die Transkription von in Archiven schon vorhandenen Tonaufnahmen und der Kontakt zu den Übersetzern. Trotzdem hat keiner dieser Wege den Zugang zu den Texten ermöglicht. Die Informationsmengen bezüglich der Veröffentlichungen und den Erstaufführungen der österreichischen Theaterstücke hat andererseits eine enorme Zeitinvestition benötigt. Besonders hilfreich für die Erfassung der Bühnenübersetzung war die Erstaufführunges-Datenbank des CDT (Zentrum für Theaterdokumentation). Für die Erfassung der Verlagsübersetzungen von 1945 bis 1990 war das Werk von Carmen Cuéllar *Dobletes de traducción y traductología* [Übersetzungsdubletten und Übersetzungswissenschaft] sehr nützlich. Wir haben aber für die Erfassung der ersten mit spanischen Theatern persönlich kontaktiert. Trotzdem haben wir oft keine Antwort bekommen. Die Suche nach den Verlagsübersetzungen war aber einfacher dank des ISBN-Bücherkatalogs, nur die individuelle Suche nach dem Autor war erforderlich. Nachdem die im Kapitel «4.1. Dokumentarische Quellen» dargelegten verschiedenen dokumentarischen Quellen geprüft worden waren, kann bestätigt werden, dass österreichische Dramatik eine

bedeutende Präsenz in unserem Land hat. Diese Anwesenheit findet im Wesentlichen auf den Bühnen und nicht so sehr in Verlagen statt. Die Zahl der Premieren der österreichischen Theaterstücke, die in Spanien von 1975 bis 2015 gespielt worden sind, ist bezeichnend für die gute Rezeption in unser teatralisches Polysystem. Die Dramatiker, die am meisten gespielt worden sind, sind Thomas Bernhard, mit 26 Premieren; Franz Kafka (dank der Bühnenbearbeitung seiner Prosastücke) mit 24; Arthur Schnitzler mit 20 Premieren; und Peter Handke mit 13. In der Verlagsbranche ist auch Thomas Bernhard der österreichische Dramatiker, der am meisten übersetzt worden war (mit 24 übersetzten Theaterstücken), dem Peter Handke mit acht ins Spanische übersetzten Theaterstücken folgt. Der dritte Platz wird von Hugo von Hofmannsthal, Ödön von Horváth, Elfriede Jelinek und Arthur Schnitzler belegt, von denen nur drei Theaterstücke veröffentlicht worden sind. Trotzdem ist der Entsprechungsmangel zwischen Verlags- und Bühnenrezeption auf die ungünstige Position der Dramatik in den spanischen Verlagen zurückzuführen. In unserer Arbeit wurde auf die unterste Zahl von Theaterlesern, auf das manchmal schwierige Management von Urheberrechten und auf den Beziehungsmangel zwischen spanischen und österreichischen Institutionen als Gründe dafür angenommen.

Bernhard und Handke sind neben Kafka die Hauptfiguren im spanischen Polysystem Theater. Was haben die Theaterstücke dieser zwei der hervorragenden Prosaisten der deutschen Literatur gemeinsam? Einerseits waren die beiden dazu fähig, wilde Kontroverse zwischen ihren Landsleuten zu provozieren. Über diese Landsleute hat Bernhard in *Heldenplatz* sogar gemeint, dass sie schwach und verrückt sind. In *Holzfällen* weckte er den Zorn von vielen Österreichern, die sich diffamiert fühlten.

Auch Handke war seit seinen ersten Stücken sehr kritisch (*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, 1972, und *Als das Wünschen noch geholfen hat*, 1974), und hat aus



diesem Grund die Liebe als auch den Hass seiner Leser für sich gewonnen. Besonders umstritten war die berühmte Kontroverse in den 90er Jahren, als er während des Kriegs des alten Jugoslawien Serbien verteidigt hat.

Andererseits ist der avantgardistische Charakter der beiden Autoren den Spaniern immer aufgefallen und dieser war immer ein Anreiz für unsere Theaterleute. Seit seiner Jugend, war er für sein avantgardistisches Theater bekannt, besonders für seine Theaterstücke *Kaspar*, *Publikumsbeschimpfung* und *Das Mündel will Vormund sein*, die in den 60er Jahren geschrieben worden sind. In seinen Stücken sind eine Neigung zum Experimentalismus und ein riesiges Engagement mit der Sprache zu sehen. Auch Thomas Bernhard war beliebt für seine Teilnahme am Experimentalismus und seinen Sprachverformungen, genauso wie andere deutsche Autoren wie Fassbinder, Weiss, Dürrenmatt, Walser oder Grass.

Obwohl die Präsenz von Thomas Bernhard und Peter Handke sowohl in Verlagen als auch auf den Bühnen sehr bedeutsam ist, sind die Theaterstücke von Schnitzler mit Abstand öfter in den Theatern als in den Verlagen zu sehen. Trotzdem ist das Interesse von unseren Theaterleuten für Schnitzler unbestreitbar, und zwar trotz der mangelnden Übereinstimmung in Bezug auf die kulturellen und soziologischen Beziehungen zwischen Spanien und dem Wiener *Fin-de-Siècle*.

Aus diesem Grund könnte man erstens über einen Mangel an Entsprechung zwischen dem *impliziten Leser* und dem *expliziten Leser* und zwischen dem *impliziten* und dem *expliziten Zuschauer*. Die Welt des Swings, der Walzer und der Operette, das Kabarett *Nachtlicht* auf der Ballgasse 6, der Grundsatz des *Gesamtkunstwerks*, bei dem die Kultur vor allen Dingen steht, und die Realisierung dieses Kulturwillens als Gegenstände in den Wiener Werkstätten... Es waren zwei verschiedene Zugänge in Spanien und in Österreich.

Keiner hat so wie Schnitzler in seinen Stücken das Wesen des Wiener *Fin-de-Siècle* eingesammelt. Sein Kollege Felix Salten, der auch für die Erhaltung der Literatur kämpfte, sagte über ihn: «Er [Arthur Schnitzler] hat Wien erstehen lassen vor den Blicken der Welt [...] Nicht das Wien des Grinzinger Heurigen, das Duliäh-Wien, und nicht das Wien der Raunzer». Salten meinte das soziale und historische Wesen der Stadt und ihrer Menschen, das hat Arthur Schnitzler so wie kein anderer Autor in seinen Werken gegriffen. Fräulein Else, Leutnant Gustl, Georg von Wergenthin... um diese Figuren wird die erregende Stadt Wien gebaut, in ihnen schlägt sie, und sie alle hat Arthur Schnitzler unsterblich gemacht. Und da liegt der Wert seiner Werke. Seine Theaterstücke bekommen einen musealen Charakter, der ihre Gültigkeit und ihr Interesse behält. Man braucht keine Bühnendekoration, den historischen Kontext oder die Kostüme zu modifizieren, diese sollen nur mit anderen Augen betrachtet werden. Für den realen Leser, der heute im Theater das Theaterstück *Reigen* sieht, was damals ein Skandal war, ist heute fast harmlos im Bezug auf die Moral oder sogar die Gesellschaft. Noch dazu dient dieses Material (das Theaterstück) zur Messung 1) des Fortschritts der österreichischen Gesellschaft und 2) der literarischen, kulturellen Qualität des hoch anerkannten Schriftsteller Arthur Schnitzler. Aus diesem Grund hat sein Werk doppeltes Gewicht. Einerseits enthält sein Werk in synchronischem Hinblick historischen Wert. Seine gesamten literarischen Werke (und insbesondere seine Theaterstücke) haben eine museale Funktion, und dank dieser Funktion kann man die Stadt *Fin-de-Siècle*-Wien betreten und kennenlernen. Andererseits haben die Theaterstücke Arthur Schnitzlers in hohem Grad die Theaterstücke einiger spanischer Dramaturgen beeinflusst. Ganz offensichtlich ist der Fall von Sergi Belbel, wo sich in seinem Theaterstück *Caricias (Liebkosungen)* die dramatische kreisförmige Struktur von *Reigen* abbildet. Noch dazu ist "Fräulein Else" der weibliche Archetyp in seinem Stück *Elsa Schneider*. Außerdem

sollte darauf hingewiesen werden, dass der zweite weibliche Archetyp in Belbels *Elsa Schneider* die berühmte wienerische Schauspielerin Romy Schneider ist, was die Neigung vom katalanischen Autor zu Österreich bezeugt. Noch ein Beweis dafür ist die Tatsache, dass er (Sergi Belbel) 2015 das Theaterstück von Antonio Tabares *Una hora en la vida de Stefan Zweig* [Eine Stunde im Leben von Stefan Zweig], basierend auf Stefan Zweigs *24 Stunden im Leben einer Frau*, inszenierte. Im Stück wird die letzte Zeit des Lebens von Stefan Zweig und seiner Frau nachgebildet. Das Stück wurde zum ersten Mal im Sala Beckett in Barcelona aufgeführt.

Die in der quantitativen Analyse ausgeworfenen Ergebnisse bestätigen unsere These, dass es nicht immer eine genaue Entsprechung zwischen dem literarischen Kanon einer bestimmten Nation und den literarischen Stücken, die diese Nation in andere Länder exportiert, gibt. Einerseits haben manche kanonischen Autoren *par excellence* wie Raimund (1790-1836) und Nestroy (1801-1862), renommierteste Autoren des Altwiener Volkstheaters, überhaupt keinen Zugang zu unserem theatralischen Polysystem. Andererseits gehören andere kanonische Autoren (wie Turrini und Hofmansthal) in Österreich zur *Peripherie* des literarischen Polysystems. Neben der in soziologischer und kultureller Hinsicht mangelnden Übereinstimmung zwischen Österreich (Ende des 17. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts) und Spanien (in den letzten vierzig Jahrzehnten) und neben dem Mangel an einem verlässlichen Theatertexte-Korpus begründen vor allem linguistische Faktoren die Unwissenheit dieser Autoren in Spanien. Im Werk von Raimund und vor allem von Nestroy ist die Sprache das Hauptmittel, um die Figuren diatopisch zu charakterisieren und um dem Stück Komik zu verleihen. Der Mangel an Übersetzungen ihrer Werke, nicht nur in Spanien sondern auch in anderen Ländern, ist auf die Übersetzungsschwierigkeiten wegen des Dialekts zurückzuführen (Albaladejo 2005: 302).

Andererseits sammelt das spanische Polysystem Theater keine kanonischen Stücke, aus diesem Grund könnte man bis zu einem gewissen Grad über eine Trennung zwischen Kanon und Konsum/Verbrauch sprechen. Trotzdem ist keine dieser Ergebnisse in diesem Kontext bedeutend, da die Autoren, die zum österreichischen Kanon nicht gehören aber in Spanien übersetzt worden sind, nur eine niedrige Präsenz in unserem Land haben. Das ist der Fall von Wolfgang Bauer, Peter Sichrovsky oder Werner Schwab.

Trotz der Asymmetrien zwischen den österreichischen und den spanischen Polysystemen gehören die österreichischen literarischen Werke bzw. die österreichischen Theaterstücke, die in Spanien exportiert (übersetzt) worden sind, auf keinen Fall zur Trivalliteratur. Das Werk von Raimund und Nestroy, sowie das von Turrini, Schnitzler, Bernhard, Jelinek, Handke, Bauer oder Schwab haben etwas gemeinsam: die mitleidslose Kritikfähigkeit und die provozierende Ironie, die oft zum Skandal wird. Peter Turrini bestätigte 1991 in einem Interview in der Zeitung *El País*, dass die Österreicher genauso wie verletzte Stiere schreiben (De la Torre 1991). Die Wut und der Wille, ihre Landsleute aufzuwecken, gehören in geringem oder größerem Ausmaß zum Wesen des österreichischen Theaters. Laut Turrini gehören die beiden zu einer Generation, die vom Nazitum verbrannt worden ist. Spanische Autoren werden von dieser ironischen Kritikfähigkeit und vom avantgardistischen Charakter einer engagierten Sprache angezogen.

Neben der unbestreitbar literarischen Qualität der österreichischen Dramaturgen, die in den spanischen Bühnen und Verlagen eingeführt worden sind, wurde ebenfalls nachgewiesen, dass die Menschen, die am Rezeptionsprozess teilnehmen, wesentlich für die Messung ihres Werts sind. Noch dazu wurde bestätigt, dass diese Rezeption durch die Interaktion zwischen dem Übersetzer, dem Theaterregisseur und dem Theaterunternehmer (da die Übersetzung auch ein wirtschaftliches Phänomen ist), dem

Verleger, dem Theaterkritiker, dem Zuschauer und dem Leser entsteht. Die Arbeit der literarischen Übersetzer war wesentlich, um das österreichische Theater in Spanien zu verbreiten. Dank der Übersetzung der Theaterstücke waren diese Texte für viele Theaterregisseure, Verleger, Leser und Zuschauer bekannt. In diesem Sinne waren der Theaterunternehmer und der Theaterregisseur die wichtigsten Rezeptionsmittel des österreichischen Theaters in Spanien. Trotzdem sind die Verlagsübersetzungen weit häufiger häufiger, wie unsere Arbeit nachweist.

Andererseits tritt der Theaterkritiker offensichtlich als Filter zwischen dem Leser und/oder dem Zuschauer und einem bestimmten Theaterstück auf. Die Theaterkritiken, die in unserer Arbeit analysiert worden sind, beweisen, dass österreichische Theaterstücke im spanischen Theater- und Verlagssystem sehr gut angenommen worden sind. Diese Theaterkritiken haben sehr wahrscheinlich die Veröffentlichungen (ihren Kauf in Buchhandlungen und die Theaterbesuche) dieser Theaterstücke begünstigt. Die letzten Bestandteile dieser ätiologischen Kette, d. h. der Leser und der Zuschauer, warfen Licht auf dieses Kapitel unserer Arbeit. Die Daten bezüglich der Beziehung der Bürger mit der Kulturindustrie waren nicht besonders positiv und erlauben uns keine vielversprechende Prognose bezüglich der Kulturindustrie (besonders im Theaterbereich) zu machen. Der Mangel an Interesse seitens der Leser und den Zuschauern behindert auf jeden Fall die Entdeckung anderer Autoren und Dramaturgen, die immer eine finanzielle Unterstützung benötigten, die später rückerstattet werden musste. Leider kann bestätigt werden, dass das Theater (insbesondere das österreichische Theater) in den Hintergrund gedrängt wurde und nur wenigen Menschen zugänglich war. Ein Beweis dafür ist der im Jahre 2013 von der Europäischen Kommission veröffentlichte Bericht "Participación y acceso a la cultura" ("Teilnahme und Zugang zur Kultur"), in dem einige Daten bezüglich der Beziehung der Europäer mit der Kulturindustrie veröffentlicht worden sind. Dieses

Kulturbarometer registrierte, dass das Interesse für die Industriekultur kleiner war (vom 21% im Jahre 2007 bis 18% im Jahre 2012). 21% der Spanier, die kein Schauspiel, Show u.s.w. besuchten, schützten wirtschaftliche Gründe vor; 44% der Bürger hatte aber kein Interesse. Im Theaterbereich gingen 31% der Spanier aus wirtschaftlichen Gründen nicht ins Theater. 33% der Spanier hatten jedoch kein Interesse. In den restlichen europäischen Ländern konnten nur 20% der Bürger aus wirtschaftlichen Gründen nicht ins Theater. Der Prozentsatz der Theaterbesucher, die nur einmal pro Jahr ins Theater gingen, war im Jahre 2012 4% niedriger (21%). Der Fernsehkonsum als Mittel zum Kulturzugang war um 3% höher. Entgegen des Interessemangels an Kulturangeboten im größten Teil Europas, zeigte die Umfrage, dass 43% der interviewten Schweden sich für Kultur sehr interessierten. Tatsächlich ist Schweden der an Kultur interessierteste Mitgliedsstaat. Im Ranking folgen dann Dänemark (36%) und die Niederlande (34%). Im Gegensatz dazu stehen Griechenland (5%) und Portugal und Zypern (6%) (La red 2013). Neben den wirtschaftlichen Problemen vieler spanischer Familien ist es offensichtlich erforderlich, dass man unter den Bürgern einen Anreiz für die Kultur schafft. Dies könnte durch die Regierung, den Schulen und den Universitäten unterstützt werden.

Das spanische Ministerium für Bildung, Kultur und Sport hat im Jahre 2015 einen detaillierten Bericht über den Kulturkonsum der spanischen Bürger, die sogenannte "Umfrage über die kulturellen Gewohnheiten 2014-2015 in Spanien" ("Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014-2015") veröffentlicht. Es handelt um eine offizielle vierjährige Statistik, die zum statistischen Nationalplan gehört (Plan Estadístico Nacional). Laut dieser Umfrage steigerte sich der Kulturkonsum von 2010-2011 bis 2014-2015 nur mäßig in Spanien. Die am häufigsten kulturellen Aktivitäten waren Musik hören, lesen und ins Kino gehen (87,2%, 62,2% und 54%), was eine Steigerung der Prozentpunkte von 2,8, 3,5 und 4,9 in Bezug auf die vorherige Umfrage

bedeutet (2010-2011). 43% der spanischen Bürger ab 15 Jahre nahm an *live* Events teil, vor allem an Pop-und Rockkonzerte? (24,5%), am Theater (23,2%, d. h. 4,2 Prozentpunkte mehr als im Jahre 2011) und an Zirkusveranstaltungen (7,7%). Sehr positiv war die Zahl der Theaterbesucher: 19% im Jahre 2010-2011 und 23,2% im Jahre 2015. Die Oper und die Zarzuela waren die am seltensten besuchten Aufführungen (2,6% und 1,8%).

Das Alter war ein wichtiger Faktor für die Umfrage, da die Zahl der Jugendlichen, die an kulturellen Veranstaltungen teilnahmen, höher fast in allen Kulturbereichen: Museen, Denkmäler, *live shows* oder Bibliotheken. Diese Teilnahme sank systematisch bei älteren Menschen. Trotzdem war die Ausbildung die wichtigste Variable bezüglich Kulturteilnahme: je höher die Ausbildung der Befragten war, desto größer war die Kulturteilnahme.

Weniger versprechend waren die Daten in Bezug auf die Lesegewohnheit der Spanier, die das spanische Forschungszentrum für Soziologie (Centro de Investigación Sociológica - CIS) im Jahre 2015 veröffentlichte. 35% der Befragten behaupteten, dass sie "fast nie" oder "nie" lasen; die restlichen 65% behaupteten, dass sie "ab und zu im Quartal" lasen. 29,3% der Befragten las "jeden Tag oder fast jeden Tag".

Trotzdem ist die Neigung für das österreichische Theater seitens des spanischen theatralischen Polysystems seit den 80er Jahren offener. Außerdem wurde nachgewiesen, wie die verschiedenen Polysysteme in Spanien unter sich interagierten und wie die Polysysteme Kultur und Theater in den 40 Jahren, die unsere Studie befasst (1975-2015), von den Polysystemen Wirtschaft, Politik und Gesellschaft beeinflusst worden sind. Es gibt auf allen Stufen eine enge Beziehung zwischen Krise und Veränderungen: schwere Krisen sind oft der Grund oder der Anreiz für wesentliche Veränderungen bei den

(Poly)Systemen Wirtschaft und Politik, und das beeinflusst genauso die (Poly)Systeme Kunst und Kultur.

Anschließend fassen wir schematisch die wichtigsten Ereignisse für die Rezeption der österreichischen Theaterstücke in Spanien zusammen, die im Kapitel «3. Analyse des spanischen Polysystems» dargelegt wurden:

1975-1980 (0 Veröffentlichungen y 0 *Premiere*):

- Zeit von Instabilität und Unsicherheit;
- komplizierte Übergangsperiode.

80er Jahre (vier Veröffentlichungen und 22 *Premieren*):

- Integration aller politischen Parteien;
- PSOE (Partido Socialista Obrero Español - *Spanische Sozialistische Arbeiterpartei*) wurde 1982 demokratisch gewählt;
- alle Ideologien werden zum ersten Mal in Spanien vertreten;
- Wirtschaftsaufschwung —trotz wirtschaftlicher Schwankungen— und Erschließung von internationalen Trends —1985 tritt Spanien im CEE ein;
- der Theaterregisseur, Theaterunternehmer und Schauspieler José Luis Gómez kommt nach einer langen Bildungszeit in Deutschland und in Frankreich nach Spanien zurück und der Theaterregisseur Lluís Pasqual leitet das CDN, was die nationalen Kulturgrenzen in Spanien öffnet;
- das CDN wurde vom PSOE (Spanische Sozialistische Arbeiterpartei) gefördert;
- internationale Festivals ermöglichten den Zugang zu europäischen Trends;
- die Zahl von Theater und anderen Theatersälen wurde größer;
- Theaterkampagne «Erlebe das Theater» («Vive el teatro») zur Steigerung der Zahl von Zuschauern;



-das Zentrum für Kulturforschung und kulturelle Aktivitäten von Madrid (Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad de Madrid) wurde eingerichtet und von Emilio Gutiérrez Caba geleitet;

-die Zahl der Texte, die die spanische Gesellschaft der 80er Jahre darstellt, wurde weniger;

-die Qualität künstlerisch-kritischer Theaterpraxis wurde weniger;

-zu den spanischen Bühnen gehören auch alternative Schauspielerensembles: manche neue Theaterprogramme und Theatersäle umfassen Theaterstücke, die politische Konflikte darstellen: engagiertes kritisches Theater im Einklang mit der Natur des österreichischen Theaters.

90er Jahre (vier Veröffentlichungen und vier *Premieren*):

-eine der schwersten wirtschaftlichen Krise in Spanien rund um 1993;

-die EXPO von Sevilla wurde im Jahre 1992 gefeiert und verursachte einen finanziellen Verlust von mehr als 210 Millionen Euro. Der dementsprechende Kostenabbau beeinflusste völlig die vorgesehenen Budgets für das Theater. Stornierung von Aufführungen, besonders in Sevilla und Madrid;

-Verminderung der Zahl von Zuschauern, die Ende des 20. Jahrhunderts wieder zunimmt;

-Gründung vom Theater "Teatro de La Abadía", das von José Luis Gómez geleitet wird, dem die Einführung von einer großen Zahl von ausländischen Theaterstücken --besonders deutschen und österreichischen-- in Spanien zu verdanken ist;

-Krise der spanischen konventionellen Komödie und größere Rezeption von ausländischen Dramaturgen;

-Etablierung der aus Amerika importierten *Musicals*.

2000-2015 (17 Veröffentlichungen und 65 Aufführungen).

-Schwere Wirtschaftskrise seit Anfang 2007, die sehr eng mit den Finanzturbulenzen vom Jahre 2008 und mit der Immobilienblase verbunden war, und deren schädliche Auswirkungen im Bereich Kunst und Kultur;

-Veränderung des Theaterkonsums, der teilweise auf das Publikum zurückzuführen ist;

-neue Generation von jungen Dramaturgen: engagiertes, kritisches Theater, das oft das Thema Gewalt behandelt, und dessen wichtigster Beitrag ist, das Innerliche und das Politische zu vereinigen;

-Doppeltendenz der oben genannten Generation: postdramatisches oder avantgardistisches Theater, das sich sowohl auf neue szenische Formen als auch auf die Kanonerhaltung ausrichtet;

-Sergi Belbel wird zum Direktor des katalanischen Nationaltheaters im Jahre 2005 ernannt. Er übt diese Aufgabe bis Juli 2013 aus.

Unabhängig von der Tatsache, dass das importierte Theaterstück zum Kanon der Literatur gehört oder nicht gehört, dass dieses als Konsumprodukt der *high culture* oder der *mass culture* gilt, während seines Rezeptionsprozesses kann dieses Theaterstück verändert/modifiziert werden, sodass es die Zielkultur mit verschiedener Form und/oder verschiedenem Inhalt erreicht. Das Theaterstück kommt in diesen Fällen in der Zielkultur verändert an, als es in der Ausgangskultur war.

In unserer Studie wurden die interlinguistischen und intersemiotischen Übersetzungen analysiert, um auszuwerten, inwieweit das Bild eines Autors bzw. eines Theaterstückes –und dementsprechend das Bild eines Landes– von der Übersetzung erhalten, angepasst/bearbeitet oder sogar verfälscht wird. Um die Analyse der intersemiotischen Übersetzung zu vollführen, wurden Materialien unterschiedlicher Art benutzt: Videoaufnahmen, Fotos, usw.

Außerdem wurde es analysiert, ob solche eventuellen Veränderungen in der Bühnenübersetzung und in der Verlagsübersetzung gleichermaßen ausgeführt wurden, d. h. ob ein bestimmtes dramatisches Produkt —Inhalt und Form des Theaterstückes— auf den Bühnen und in den Verlagen genauso beibehalten wird. Die Bühnenübersetzung haben wir in pre-szenische und post-szenische Übersetzung aufgeteilt.

Ausgehend von den Theorien von H. R. Jauß und W. Iser —im Kapitel 2.3 entwickelt—, die der *implizite Leser* und der *explizite Leser* als Hauptfiguren zur *Realisierung* des literarischen Werks geltend machen, kann bestätigt werden, dass der *explizite Zuschauer* bei Theateraufführungen einen Text findet, der davor vom Regisseur, dem Beleuchter, den Schauspielern —auch von dem Übersetzer im Falle ausländischer Theaterstücke— usw. interpretiert worden war. Ganz im Gegenteil findet/liest der Leser einen Text «in Reinform», d.h. einen Theatertext, der eventuell nur vom Übersetzer interpretiert wurde. Im linguistischen Bereich wurden die Übersetzungen, deren Ziel das Lesen ist, von den Übersetzungen, deren Ziel die Theateraufführung ist, unterschieden. Die Letzteren könnten eventuell von den Elementen um die Aufführung —Regisseur, Schauspieler usw.— verändert werden, die genauso vom Polysystem, in dem sie stattfinden, abhängig sind. Zu bedenken ist außerdem, dass dramatische Texte an eigene Kennzeichnungs-dramatischer Dichtung geknüpft sind. Obwohl Traduktographie in unserer Doktorarbeit auch aus soziologischer Sicht behandelt wird, ist es wesentlich, sich mit den Textelementen zu beschäftigen und auf eventuelle Veränderungen bezüglich der linguistischen Übersetzung zu achten, wenn Originaltexte die Grenzen der Zielkultur überqueren.

In diesem Sinne umfasst unsere Arbeit sowohl die intertextuelle Übersetzung —d.h. die linguistische Übersetzung im eigentlichen Sinne, als linguistischer Übergang von Ausgangstext zum Zieltext zu verstehen—, als auch die intratextuelle Übersetzung —der

Text mit den eventuell späteren Veränderungen, denen das Zieltext unterzogen ist und die die Theaterbearbeitungen hervorrufen– und die intergerne Übersetzung – Bühnenbearbeitungen von Prosatexten–.

Während der Übersetzungsanalyse wurde eine Neigung zur überfremdenden Strategie seitens der Mitglieder des spanischen Polysystems Theater entdeckt, da die kulturellen Elemente/Kulturikonen und die linguistischen Ausdrücke vom Ausgangstext im Zieltext größtenteils erhalten worden sind. Das ist vor allem der Fall bei den pre-szenischen Übersetzungen und ganz besonders bei den Verlagsübersetzungen, die normalerweise vom Übersetzer durchgeführt wurden. Bei der Verlagsübersetzung dient die Anmerkung des Übersetzers dazu, die Bedeutung von kulturellen Elementen oder anderen Elementen, die eventuell das Textverständnis behindern könnten, zu erklären. Bei der post-szenischen Übersetzung wurde die Auslassung bestimmter kulturellen Elemente, immer wenn diese zu exotisch für den Zuschauer waren, ausfindig gemacht. Diese Elemente könnten das Verständnis des Textes erschweren und wurden aus diesem Grund im Text beseitigt. In anderen Fällen waren diese kulturelle Elemente durch andere Elemente der Ausgangskultur ersetzt, die aber dem expliziten Zuschauer näher/bekannt waren, sodass das Wesen des Ausgangstextes auch im Zieltext enthalten war. Es ist darauf hinzuweisen, dass der Theaterleser einen bestimmten Absatz so oft wie er möchte wieder lesen kann, um ihn ganz zu verstehen, falls es ihn zum ersten Mal nicht gelingt. Ganz im Gegenteil hat der Zuschauer im Theater keine Möglichkeit, zu diesem Zeitpunkt das Theaterstück nachzuschlagen. Deswegen ist es bis zu einem gewissen Grad selbstverständlich, dass man versucht, teilweise bestimmte Absätze oder Teile des Textes zu vereinfachen. Ungeachtet dessen kann aus der Konsultation von Experten darauf hingewiesen werden, dass sich das Niveau des Publikums innerhalb der Jahrzehnte verändert hat, sodass die

meisten Theaterbesucher heutzutage eine zunehmende Vereinfachung des Textes benötigen.

Auch Zeitbezüge/zeitliche Elemente werden im Allgemeinen in jedem Theaterstück erhalten/behalten, obwohl es bei manchen post-szenischen Übersetzungen fixiert wurde, dass solche Zeitbezüge durch aktuelle Zeitbezüge ersetzt werden können, sodass 1) sie dem expliziten Zuschauer bekannter sind und 2) man durch diese Zeitdualität die offensichtliche Aktualität des Stücks zeigt.

Nach unserer Übersetzungsanalyse kann man außerdem bestätigen, dass die Übersetzungen den typischen Ausdruck der Dramatik nachahmen. Das wurde besonders offensichtlich bei der post-szenischen Übersetzung bestätigt, die noch dazu über eine größere Expressivität verfügt.

Es wurde keine reine Zweckentfremdung des Ausgangstextes zur Naturalisierung des Zieltextes entdeckt, aber die dialektalen Merkmale des Ausgangstextes wurden durch andere Merkmale umgangssprachlicher Art ersetzt, um den charakteristischen Ausdruck der Dramatik wiederzugeben. Dessen ungeachtet wurde beim intersemiotischen Übersetzungsprozess d.h. der Inszenierung mancher Theaterstücke nachgewiesen, dass eigene typische Kulturmerkmale unterlassen worden sind, aber nur in wenigen Fällen.

Wie oben erklärt wurden diese Veränderungen vorgenommen, um dem Zuschauer im Theater das Verständnis des Stücks zu erleichtern und auf keinen Fall könnte man über einen Mangel an Flexibilität der kulturellen Grenzen Spaniens sprechen. Eigentlich wurden Bühnendekoration und Kostüme des Original- Theatertextes bei fast jedem Ausgangstext beachtet.

Andererseits wurde eine Neigung für die Inter-Gattung-Übersetzung entdeckt, d.h. eine Tendenz zu Bühnenbearbeitungen von Prosatexten, als neue Rezeptionsform. Das ist der Fall in den Theaterbearbeitungen der Novelle *Fräulein Else* und *Bericht für eine*

*Akademie* und von der Oper *Elektra*, für die Hofmannsthal das Libretto verfasste, von Alberto Bocos und Ricardo Iniesta –Übersetzer und Textbearbeiter–. Ein weiteres Beispiel dafür ist *Venus im Pelz*, ein bahnbrechender Roman auf dem Gebiet der erotischen Literatur. Noch ein Beispiel für die Inter-Gattung-Übersetzung der österreichischen Literatur in der jüngsten Vergangenheit ist die Theaterbearbeitung von Stefan Zweigs Novelle, *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*, unter der Regie von Ignacio García, uraufgeführt am 13. Dezember 2017 im Theater Teatro de la Abadía. Dieses Rezeptionsmittel der österreichischen Literatur beweist ganz ohne Zweifel die Kreativität des spanischen Polysystems Theater.

Wir haben auf die Wichtigkeit der Übersetzung für die Entstehung und Entwicklung der Nationalliteratur angespielt. Übersetzungen erlauben den Export einer bestimmten Literatur jenseits der Grenzen der eigenen Nation und transportieren viele Kenntnisse und Glaubensvorstellungen. Es wurde in unserer Doktorarbeit bewiesen, inwieweit die theatralische Übersetzung –d.h. die Verlagsübersetzung, pre-szenische Übersetzung, post-szenische Übersetzung, inersemiotische Übersetzung, Inter-Genre-Übersetzung und Intra-Genre-Übersetzung– dazu beitragen, die Bilder einer bestimmten Nation zu gestalten. Je authentischer Übersetzer und Regisseure Theaterstücke mittels einer überfremdenden Strategie vom österreichischen zum spanischem Polysystem übertragen haben, desto genauer ist die Bilderentsprechung zwischen Österreich und Spanien. Das soziologische Phänomen der Globalisierung hat auf jeden Fall in den letzten Jahrhunderten den Abstand zwischen Nationen verringert, aber wenn das Theaterstück die nationalen Grenzen überquert hat und sich schon im Ausland befindet, kollidiert das Theaterstück mit der Idiosynkrasie des anderen zusammen.

Die Übersetzung tritt dann als Brücke unter Kulturen auf und man kann die Rolle des Übersetzers und des Theaterregisseurs erkennen, wie diese an der Gestaltung interkultureller Modelle teilnehmen.

Die Rezeption des österreichischen Theaters in den spanischen Theatern und in den Verlagen beweist die Kommunikation und die Mitteilbarkeit —die Fähigkeit, mitzuteilen und mitgeteilt zu werden— zwischen zwei Kulturen. Aus diesem Grund kann man behaupten, dass sich unsere Studie direkt auf die Polysystemtheorie bezieht. Die österreichische Polysysteme Theater und Verlage werden mit den spanischen Polysysteme Theater und Verlage konfrontiert. Aus dieser Konfrontation bzw. diesem Dialog entsteht eine Interaktion, die die Empfindung, die Gefühle und die Verhältnisse zwischen den jeweiligen Gesellschaften radikal verändert, und dementsprechend manchmal auch das Bild das man gegenseitig von einander hat. Auf diese Weise haben unsere spanische Theaterübersetzer und Regisseure es ermöglicht, dass die Theaterstücke von den österreichischen Dramaturgen die Grenzen unseres Landes ohne bedeutende Veränderungen überquerten. Dank der originalgetreuen Übersetzungen entsprechen unsere Bilder und Vorstellungen über Österreich den ursprünglichen. Bernhard, Handke, Bruckner, Schnitzler... All diese Autoren erschufen ein in geringem oder größerem Ausmaß kritisches Theater gegenüber der Gesellschaft. Dieses subversive Bild ist, was beim spanischen Polysystem ankommt und geschätzt wird.

Unsere Analyse zeigt die Vielschichtigkeit und die Schwierigkeiten, aus denen jede Rezeptionsstudie oder jede theatralische Übersetzung besteht. Es wurde auf den Mangel an einem Analysemodell bezüglich der Dramatik im Bereich der Translationwissenschaft angespielt. Zum Schluss unserer Doktorarbeit möchten wir auf eine zukünftige Studie hinweisen, die aus diesem Grund zum Zweck hat, ein Modell zu einer detaillierten Analyse der Theaterübersetzungen zu entwerfen. Damit wollen wir diese Lücke füllen.