

El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral

Áurea Fernández Rodríguez

La utilidad y la necesidad de traducir textos de una lengua original determinada a otra lengua terminal es actualmente indiscutible, no sólo como medio de comunicación entre distintos pueblos e individuos fuera de nuestras fronteras sino también como instrumento de normalización cultural en países con lenguas minoritarias como el nuestro. Hace casi medio siglo ya apuntaba Germán Bleiberg:

La traducción puede considerarse como una labor de la más alta estimación intelectual; tanto por lo que representa en cuanto a trabajo desarrollado por el traductor, como por lo que se refiere a las relaciones culturales entre los pueblos distinto idioma.¹

Numerosos son los factores que contribuyeron al rápido desarrollo de la ciencia de la traducción. Por una parte el crecimiento de la traducción pragmática ligada a la evolución de la información científica, de la interpenetración económica y la consecuente necesidad de enseñarla. Por otra, la tendencia a describir los hechos de la lengua por medio de métodos con fundamento científico y la tendencia a investigar el tema de la traducción siguiendo modelos teóricos.

Aunque de reciente creación, la teoría de la traducción desencadenó enfrentamientos entre profesionales traductores y traductólogos. ¿Deben los traductores conocer toda la literatura teórica acumulada sobre la traducción y su complejo mecanismo para conseguir mejores resultados?

La lectura del traductor como la de todo lector es ante todo un acto individual. En su contacto directo e inmediato con una nueva obra, el lector busca una experiencia nueva. Sin embargo en el campo literario, y de manera particularmente explícita desde los años sesenta, se ha puesto de manifiesto el interés y la pertinencia de yuxtaponer a esta lectura espontánea una lectura analítica basada en un análisis metodológico. Paralelamente, la teoría de la traducción ha ido desarrollando distintos modelos que pretenden

1. Germán Bleiberg, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, Madrid, 1972, pp. 887-888; cit. por Julio-César Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 248.

encauzar al profesional de la traducción en su difícil tarea de trasladar una lengua a otra, mejor dicho, un texto a otro. Mediante las aportaciones de la lingüística textual y el análisis del discurso se concluye que la traducción no se realiza al nivel de la lengua sino al nivel del texto. Se traducen pues textos que, en diferentes grados, están realizados en conjunción con elementos extralingüísticos. La pragmática textual pone en evidencia las nociones de «situación de comunicación» y de performance y los conceptos de lectura y de texto.

G. Steiner se pregunta si la traducción puede ser objeto de estudio, pues el corpus es tan denso y tan diferenciado que se resiste a todo esquema unitario. Se remite a los aspectos hermenéuticos y creativos que dominan en el acto de traducir así como a los conceptos de empatía e interpretación. Los investigadores que utilizan la mediación hermenéutica ponen de relieve el aspecto creador del acto de traducir. Opinan que la traducción está dirigida por una lectura textual basada en la experiencia y, el saber del traductor y la relación que se establece entre el traductor y el texto es un diálogo productivo.

Sin embargo, ni las investigaciones que conceden prioridad al análisis de las lenguas y sus diferencias,² ni aquellas que se basan en el mensaje,³ ni siquiera las aportaciones de la hermenéutica⁴ ofrecieron hasta el momento unos resultados serios.

Los traductólogos centran sus esfuerzos en ofrecer modelos de análisis capaces de proporcionar una traducción fiel o al menos equivalente al texto de la lengua original. Pues la meta ideal de toda teoría giró siempre en torno a la invariabilidad del contenido de información del texto de la lengua fuente. Invariabilidad, en la mayoría de los casos, identificada con calidad.

2. Véase Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963; Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, 2 tomos; Gerardo Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977.

3. En esta línea se encuentran: Jean-Claude Margot, *Traduire sans trahir*, Lausana, L'Age d'homme, 1979; Eugenio Coseriu, «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción» en *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977; Jean-René Ladmiraal, *Traduire: théories pour la traduction*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1979; Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard, 1973. A los aspectos sintáctico y semántico, la lingüística textual añade un tercero: el pragmático, que refleja la relación entre los signos y sus usuarios, el emisor y el receptor con sus circunstancias situacionales y socioculturales.

4. George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, París, Albin Michel, 1978. Jean-René Ladmiraal renuncia a una teoría, verdadera y científica, y acepta adaptarse a una «théorie en miettes», a teoremas para una traducción. Sus teoremas o adquisiciones teóricas han sido inducidos a partir de la práctica de la traducción.

Ha sido generalizada igualmente la necesidad de crear una tipología textual afin de contar con unos principios traslativos, conforme a cada tipo de texto requerido. Para ello, los principales teóricos coinciden en agrupar los textos en literarios y no literarios;⁵ eso sí con denominaciones distintas. J. House, por ejemplo —partiendo de las tres macrofunciones del lenguaje: la ideacional, la interpersonal y la situacional, conceptos básicos de la gramática de Halliday—⁶ distingue dos categorías funcionales generales: la «ideacional» y la «interpersonal». Dentro de la primera categoría incluye los textos técnicos y los textos no-técnicos, en la segunda los textos ficticios y los no-ficticios. El objetivo de su teoría es establecer una equivalencia funcional entre el texto fuente y el texto terminal.⁷ Su modelo, como la mayoría de los modelos, enfocaba la traducción desde una vertiente retrospectiva. Desde esta perspectiva, «traductologie d'hier» como la denomina J.-R. Ladmiral,⁸ se pretende valorar o determinar, mediante unos parámetros, la calidad de la traducción resultante. De ahí su carácter descriptivo ya que trata de describir el trabajo del traductor como resultado. Desde esta óptica se quiere llegar a seguir algunos pasos de la actividad traductora pero la función principal es la de juzgar el producto traducido.⁹

Por el contrario, en la dimensión prospectiva del proceso se pretende establecer unos «presupuestos o normas traslativas que ayuden al traductor en el momento de selección y elección de equivalentes en una fase del proceso de la traducción que media entre la fase de comprensión del TLO y la de reverbalización en el TLT», según palabras de Pilar Elena García.¹⁰ Se-

5. O. Kade habla de textos pragmáticos y textos literarios; W. Koller de «Sachtexte» (los no-literarios) y «Fiktivtexte» (los literarios); W. Wilss de texto literario y texto científico en *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Leipzig, VeB Verlag Enzyklopädie, 1968, pp. 45 y 88.

6. En 1985 M. A. K. Halliday reconocía que la lingüística ocupa un lugar privilegiado en la traducción.

7. Juliane House dice: «The function of a text is the application or use which the text has in the particular context of a situation» (*A model for translation assessment*, Tübingen, Gunter Narr, 1977, p. 37).

8. J.-R. Ladmiral, «Traductologiques» *Le français dans le monde* (1987), pp. 18-25 (nº monográfico *Retour à la traduction*).

9. Podemos incluir aquí la mayoría de los grandes teóricos: Eugene A. Nida & Charles R. Taber, *La traducción: teoría y método*, Londres, Alliance Biblique Universelle, 1971 (la labor de Nida sobrepasa el ámbito de la traducción descriptiva para tocar la traductología productiva); Anton Popovi_, «Zum Status der Übersetzungskritik» *Babel* 4 (1973), pp. 161-165; J. House, *op. cit.*; J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, Londres, Oxford University Press, 1965; Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982.

10. P. Elena García, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (Alemán-Español)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 44.

gún la teoría de la interpretación, la traducción tiene que producir el mismo efecto cognitivo y emotivo en los lectores que el texto original en los suyos.¹¹ El traductor es aquí el elemento esencial en el proceso y del que depende el resultado final.

Partiendo de que en la traducción hay que trasladar el sentido de un mensaje produciendo el mismo efecto en el destinatario —idea difundida por D. Seleskovitch— Amparo Hurtado Albir opina que la responsabilidad obligada del traductor como emisor radica en la expresión de lo que «quiso decir» el autor del texto en la lengua original precisando: «le traducteur [...] doit restituer le sens que l'auteur a exprimé avec son texte et produire le même effet».¹² Pero el sentido no es solamente expresión de lo que quiso decir el autor que surge, pues, del emisor; el sentido es también comprensión y ésta depende del receptor. El destinatario del texto de la lengua original no puede ser asimilado al del texto de la lengua terminal.¹³ Pues es necesario considerar el carácter dinámico del texto. El sentido es algo que se construye en el texto y puede variar según el público receptor en un espacio y tiempo determinados.¹⁴ De ahí que la obra maestra, la que vive perdurablemente y adquiere una significación en todo tiempo, necesita ser traducida de una generación a otra.

Pero la traducción puede reflejar dos relaciones diferentes entre el texto de la lengua original y el texto de la lengua terminal: sin variación de función de la traducción¹⁵ o con variación de función con respecto a la del texto primero.¹⁶ El traductor, receptor del texto fuente pero a la vez emisor de un nuevo texto, «deberá seleccionar y dar prioridad a unas u otras equivalencias parciales»,¹⁷ pero teniendo siempre presente el receptor del texto terminal.

Como es de rigor, el proceso traslativo ha de comenzar por la adscripción del texto original para prestar atención o, por el contrario, para eliminar los elementos textuales pertinentes.

11. Marianne Lederer, «La théorie interprétative de la traduction» *Le français dans le monde* (1987), pp. 11-17 (la cita está en p. 12).

12. A. Hurtado Albir, *La notion de fidélité en traduction*, París, Didier Érudition, 1990, p. 224.

13. En la misma línea de A. Hurtado podríamos incluir a P. Elena. Para ella, sólo en el caso de que la función sea invariable la traducción puede conseguir una equivalencia comunicativa (o equivalencia funcional). Esto supone igualmente la identificación del destinatario del texto de la lengua original con el destinatario del texto de la lengua terminal.

14. E. A. Nida, *op. cit.*, ya había destacado la existencia de grupos de receptores variados opinando que a cada uno de ellos es necesario proporcionarle una traducción adecuada.

15. En este caso el receptor del texto traducido deberá conocer el contexto histórico-social del texto original.

16. El contexto queda asimilado a la propia realidad del receptor.

17. P. Elena García, *op. cit.*, p. 52.

Refiriéndose a la obra teatral el traductor ha de tener claro que es un discurso pensado para oírlo;¹⁸ se escribe, pues, para ser «hablado», no en el sentido de un verdadero lenguaje hablado como el caso de una conversación sino como una subcategoría de la forma escrita. Françoise Vreck dice:

Le dialogue de théâtre est une langue qui se donne des airs d'oralité en accentuant certains des traits qu'elle emprunte à la langue orale, la part de l'implicite ou de la répétition par exemple.¹⁹

La pieza teatral, cuya escritura nunca es subjetiva en la medida en que, voluntariamente, el autor se niega a hablar en su propio nombre, está escrita para ser representada o, en otros términos, para ser leída como si fuese oída porque el lector y por consiguiente el traductor, siendo consciente de que está destinada para ser representada, la representa en su imaginación.

Estamos dentro de la mera estructura de los intercambios orales donde los elementos de la situación, evidentes para los interlocutores, no necesitan ser verbalizados; la presencia de los actores en escena aclara la situación enunciativa y el mensaje. En este caso concreto del lenguaje teatral el circuito comunicativo se amplía con la participación de nuevos elementos: el actor y el espectador.

Mediante la lectura del texto el traductor puede hacerse una imagen del universo dramático. Imagen que elabora a través de los personajes, de sus formas, de sus características, etc. y mediante las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción. Las acotaciones escénicas del autor pero también las indicaciones indirectas en los diálogos, permiten construir el espacio dramático. Como consecuencia de todo esto cada lector, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático por lo que es evidente que el propio traductor escoja solamente una posibilidad de espacio. Aquí interviene la ilusión teatral: persuadirnos de que no inventamos

18. Álvaro Cunqueiro se lamentaba de las precarias condiciones del teatro gallego, condenado a ser únicamente leído y no representado. Por eso no escribía obras teatrales porque no estaba interesado por un teatro que se leyese únicamente. En una entrevista después de la concesión del premio Planeta 1993 y con relación a la primera representación en Londres de su pieza *El loco de los balcones* -a pesar de ser la representación de una traducción en inglés y no 8U original en español- Mario Vargas Llosa afirmaba que la obra teatral, al igual que la narrativa, es ficción pero aquella se escribe siempre para ser representada aunque no siempre sea así.

19. Françoise Vreck, «Le dialecte au théâtre et sa traduction» en Michel Ballard (ed.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 93.

nada y que sólo son reales las quimeras que tenemos ante nuestros ojos y en el pensamiento.²⁰

El espectador oye una voz real de un actor y el presente del indicativo es un presente para el que emite el discurso y el que lo recibe. El texto teatral no simula un texto escrito, es realmente hablado y sólo mediante la participación de lo que Roland Barthes denomina «polyphonie informationnelle»²¹ el lenguaje teatral llega a su plena realización.

La interacción múltiple entre los signos de este sistema polifónico puede ser agrupada en dos: las modalidades denominadas verbales y las no verbales. La primeras son las que mejor pueden ser localizadas por el traductor aunque puede tropezar con que las opciones léxico-gramaticales y sintácticas de la lengua terminal a su disposición no son válidas para trasladar las de la lengua original. Para citar un ejemplo, los traductores de L'Avare de Molière²² trasladaron el aspecto cómico del personaje principal y de la obra en general sin mayor dificultad. Pero más problemática resulta ser la labor de marcar la oposición entre generaciones mediante la diferencia de nivel del lenguaje. La lengua de Harpagon resulta vulgar para un hombre de su condición y clase burguesa: palabras arcaicas, inventadas... por consiguiendo palabras que no pertenecen al beau langage. Sin duda esta diferencia en la expresión podía ser percibida con más nitidez por el público de 1668 que por el receptor actual, oyéndola en su lengua original.²³ La distancia temporal entre creación y recepción se vuelve en contra del traductor. Pues las alusiones que podríamos calificar de temporales, espaciales y personales concretas así como las palabras surgidas de una situación dada y que desa-

20. El poder de la ilusión de la ficción teatral se refleja de forma ejemplar en *L'illusion comique* de P. Corneille (1636). La comedia utiliza el procedimiento del teatro en el teatro. El mago Alcandre muestra al burgués Pridamant dos etapas de la vida de su hijo Clindor al que busca; en una de ellas Clindor es un actor de teatro que interpreta el papel de un personaje que no es el suyo. Y Pridamant, que no lo sabe, se deja cazar pero también el espectador, ya que, en esta segunda acción, a los personajes no se les atribuye el nombre que llevaban en la escena. Una vez desengañado, el espectador se remite a la ilusión del otro nivel y creyendo en Pridamant y en su mago, diciéndose que al menos estos sí son reales, por lo menos más reales. La manifestación de los dos niveles de la ficción los convierte simplemente en más ilusorios.

21. Esto es, la participación de varias informaciones simultáneas sacadas del decorado, de la indumentaria, del alumbrado, del movimiento de los actores, de sus gestos y habla; véase Roland Barthes, «Littérature et signification» en sus *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, p. 258.

22. Conocida es la dificultad de traducir algunas obras de Molière a la lengua española.

23. Véanse las traducciones de obras de Molière: Julio Gómez de la Serna, *El avaro, Don Juan*, Barcelona, Orbis, 1983; Juan F. de Luaces, *El avaro, Tartufo, Las mujeres sabias, El enfermo imaginario*. También Leandro Fernández de Moratín, *La escuela de los maridos, El médico a palos*, Madrid, Repullés, 1849; *Las preciosas ridículas*, Valencia, Martín Peris, 1819; José Marchena, *El hipócrita*, Madrid, Alban y Delcasse, 1811.

parecen con ella son las que con mayor rapidez resultan incomprensibles al lector e incluso al propio traductor que difícilmente podría trasladarlas. El traductor debe mantener la distinción de los signos textuales de los no verbales respetando la posible relación que exista entre ellos aunque esa relación no pueda ser percibida de inmediato. De igual forma ha de tener en cuenta que la relación textual diálogo-didascalias²⁴ es variable según las épocas de la historia del teatro lo cual supone un conocimiento suficiente de su contexto histórico.

La palabra toma sentidos diferentes según el contexto situacional. El lenguaje no está limitado a la melodía de las frases intercambiadas, se desarrolla dentro de unas situaciones y es inseparable del movimiento de esas situaciones. Es en una situación determinada que los arcaísmos de Harpagon tienen sentido para el público receptor. A pesar de las críticas que le atribuyeron los amantes del beau langage y Fénelon, está claro que una vez más Molière aboga por un estilo «natural» igualmente reflejado en otras obras.

La situación de comunicación ha de ser «reconstruida» en la imaginación del traductor y establecer una correspondencia entre las distintas modalidades, verbales y no verbales.

Veamos el ejemplo siguiente sacado de Dom Juan (II, 4):

SGANARELLE (apercevant Mathurine).- Ah! Ah!

MATHURINE (à Dom Juan).- Monsieur, que faites vous donc là avec Charlotte? Est-ce que vous lui parlez d'amour aussi?

En español (traducción de José Escué para la editorial Planeta, 1981):

ESGANEREL (viendo pasar a Maturina).- ¡Ay, ay, ay!

MATURINA (a don Juan).- Señor, ¿qué hacéis aquí con Carlota? ¿Le habláis de amor también?

Un solo detalle para ilustrar nuestro propósito: en la lengua francesa, lengua original, la partícula «là» refuerza la acción presente de la palabra clave de la frase, el verbo «faites». En cambio, en español el verbo «hacéis» también en presente pero determinado por el adverbio «aquí» pierde parte de su valor original. En este contexto la palabra «là» no debe ser considerada como adverbio sino como un deíctico.

24. Anne Ubersfeld considera que este término es más completo que el de indicaciones escénicas: véase *Lire le théâtre*, París, Ed. Sociales, 1982, p. 20.

Esto recuerda que no hay acto verbal interpretable fuera de un contexto y que las palabras tan sólo recobran sentido en un medio apoyadas por otras palabras que las acompañan y por los gestos cuando se trata de comunicación oral. En efecto el gesto es también transmisor de sentido ya que contribuye a construir el significado²⁵ de un enunciado. La palabra se realiza gracias a la dinámica del cuerpo. Estos movimientos puntualizan uno y otro elemento del discurso pero no aparecen siempre inscritos en el texto sino que deben ser, en su mayoría, deducidos. Es más, en la lengua hablada la producción del significado es imposible sin la intervención de dichas manifestaciones. El gesto y la palabra, ambos formas del discurso, son modos de expresión inseparables, uno específicamente cargado de expresividad y el otro de expresión.²⁶ En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar. De ahí el empleo de formas de acción verbal como los performativos, el juego de presupuestos, el uso de deícticos.²⁷ Funcionando de forma sistemática y en una relación estrecha con lo dicho revelan el sentido de la intención del locutor. En Dom Juan (IV, 3), don Juan intenta «conquistar» a uno de sus acreedores, M. Dimanche:

DOM JUAN (lui tendant la main).- Touchez donc là, Monsieur Dimanche. Êtes-vous bien de mes amis?

DOM JUAN (tendiéndole la mano).- ¡Venga esa mano, señor Domingo. ¿No sois acaso amigo mío?

En la escena 2 del acto II, es la campesina Charlotte el objeto de la conquista:

25. Empleo aquí los dos términos teniendo en cuenta la diferencia desarrollada por Joly y Roulland: «Le sens renvoie, d'un point de vue strictement structurel, au «sens littéral» d'une phrase, tandis que la signification, au-delà du sens, résulte de l'insertion de la phrase, d'un point de vue énonciatif dans son contexte linguistique (contexte ou co-texte) et situationnel (situation)» en A. Joly & D. Roulland, «Pour une approche psychomécanique de l'énonciation» en *Langage et psychomécanique du langage. Pour Roch Valin*, Lille-Québec, Presses U. de Lille-Presses de l'Université de Laval, 1980.

26. Véase A. Joly, «Analyse des modalités non verbales de la communication» en G. Debusscher & J. P. Van Noppen (ed.), *Communiquer et traduire. Hommages à Jean Dierickx*, Bruselas, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 131-142.

27. En el *Cimetière des voitures* de Arrabal, dirigido por Víctor García, los desplazamientos sólo se pueden definir conjugados (en consonancia) con el diálogo, la música, el ruido, el juego de luces y la colocación de los espectadores. Véase sobre manifestaciones gestuales: P. Bouissac, *La mesure des gestes. Prolegomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haya-París, Mouton, 1973, y Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.

CHARLOTTE.- Oui, pourvu que ma tante le veuille.

DOM JUAN.- Touchez donc là, Charlotte, puisque vous le voulez-bien de votre part.

CARLOTA.- Yo sí quiero, con tal que quiera mi tía.

DON JUAN.- Dadme esa mano, Carlota, ya que, por vuestra parte, aceptáis.

La frase «touchez donc là» hay que definirla con las variantes requeridas a cada contexto situacional, no indica una despedida, ni un saludo sino una promesa de amistad hacia el interlocutor que se trata de un hombre en el primer caso y una promesa de matrimonio en el segundo. Allí donde la lengua francesa deja una cierta libertad de interpretación al receptor, la lengua española ha tenido que ser más explícita: «dadme esa mano» tratándose de la mujer a conquistar y «venga esa mano» dirigiéndose al recaudador.

En otras ocasiones la relación entre el texto y la situación resulta contradictoria. En *En attendant Godot* de Samuel Beckett²⁸ numerosas despedidas de Vladimir y Estragon permanecen incumplidas pues los personajes siguen en las mismas posiciones y en sus respectivos lugares. Aunque Beckett se niega a dar interpretaciones a sus obras, el posible problema que se plantea aquí en estas contradicciones es la lucha entre el rechazo y la esperanza. La misma ausencia de movimientos o de gestos, el silencio de los personajes numerosas veces resultan claves para el espectador. El silencio provoca la angustia y es un enemigo para los personajes de Beckett: «Vladimir: dis quelque chose!» (p. 106), «tout vaut mieux que de se taire» (p. 127). La ausencia de movimientos y de gestos (despedidas sin que los personajes se separen) evocan la espera perpetua.

En el teatro occidental no hay un código de movimientos que permita al espectador revelar un sentido u otro. Es el director el que impone su código y el espectador el que lo aclara, pues, como afirma Van Tieghem, «un bon texte de théâtre doit laisser une certaine marge d'invention au metteur en scène et aux interprètes».²⁹ Por su parte Ionesco piensa que el teatro existencial tiene que ser interpretado por el público a su manera. De ahí que la obra traducida no tiene por qué ser una correspondencia con lo que quiso decir el autor como única interpretación posible.

No cabe la menor duda de que las condiciones de producción del texto original y del texto terminal influyen de forma decisiva sobre los resultados de la operación traductora. Pero las condiciones de recepción de los mis-

28. S. Beckett, *En attendant Godot*, París, Éd. de Minuit, 1952.

29. Philippe Van Tieghem, *Technique du théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 1960, p. 7.

mos no son menos influyentes. Si el traductor es el hilo conductor del proceso de la traducción con sus modos de expresión, su talento, su creatividad —en suma su competencia traslativa y lingüística—, el receptor resulta indispensable para que la finalidad comunicativa trazada se cumpla.³⁰ Receptor del texto de la lengua original y emisor del texto de la lengua terminal el traductor debe mantener una interacción permanente con el espectador (audiencia). Pues el tiempo, la evolución de las costumbres le imponen remodelaciones y actualizaciones.

El proceso traslativo no termina con la fase expresión ni siquiera con la comprobación por parte del traductor del resultado sino con la recepción de la obra terminal. Si el criterio del traductor está en consonancia con el del receptor de la traducción, el éxito de la empresa queda garantizado.³¹

En definitiva, en el sistema polifónico y ambivalente que es el teatro, el traductor ha de dar prioridad a la teatralidad sobre la veracidad y el realismo y manifestar, ante todo, un sentido del teatro y una gran preocupación por el respeto al espectador.

La traducción del texto teatral con sus particularidades específicas al propio género prueba que el traductor debe valerse de unos conocimientos previos para la práctica traductora pero, como lo apuntaba ya hace algunos años J.-R. Ladmira1:

L'ambition n'est plus (ou plutôt: pas encore) d'élaborer un discours scientifique sur la traduction entendue comme le produit de l'activité traduisante, ni même comme cette activité elle-même, mais de «bricoler» un ensemble de concepts et de principes qui soient de nature à anticiper et à faciliter la «pratique» traduisante ou «traductrice».³²

30. Recordemos el vodevil, género de composición dramática típicamente francés, como expresión de las costumbres francesas no podía ser bien recibido por un público receptor español. Por lo tanto sólo quedaron aquellas composiciones que ofrecían mayor analogía con nuestras costumbres, o aquellas cuya idea cómica y original era bien adoptada y desarrollada por una traducción de calidad como la lograda por Manuel Bretón de los Herreros en *La familia del boticario* o en *No más muchachos*.

31. Jaime Tur, «Sobre la teoría de la traducción» *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29 (1974), p. 19.

32. J.-R. Ladmira1, *op. cit.*, p. 23.