

EL TEATRO ENTRE CULTURAS: TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES PARA SU PUESTA EN ESCENA

Intercultural Theater: Translating for the Stage

Aurora LAUZARDO UGARTE

Universidad de Puerto Rico
aurora.lauzardo1@upr.edu

RESUMEN: En este trabajo discuto algunos aspectos del intercambio cultural que ocurre en la traducción de textos teatrales y lo que considero la responsabilidad del traductor de textos teatrales como mediador entre culturas siempre distintas y, a menudo, desiguales. ¿Cómo ocurre este intercambio entre culturas? Inevitablemente, en la traducción de textos teatrales, el texto y la cultura «extranjera» se convierten en una construcción de la cultura meta. Por tanto, debemos ser conscientes de cómo reaccionamos a las fuerzas que rigen estos intercambios culturales y las implicaciones de los mecanismos de domesticación que usamos en esa construcción de la otredad. Llámese adaptación, asimilación, naturalización o domesticación, el foco ya no está en la mera transferencia textual sino en el intercambio cultural que la determina e informa (Che 2000, 52). Los ejemplos que cito provienen de mi trabajo como profesora y traductora de textos teatrales para su puesta en escena.

Palabras clave: traducción teatral; traducción intercultural; domesticación; extranjerización; teatro latinoamericano; Aristides Vargas.

1. MIRROR, MIRROR ON THE WALL...

«La traducción nos provee espejos en que mirarnos a nosotros mismos más que ventanas para ver al resto del mundo» (Aaltonen 2000, 52). Los textos teatrales de una cultura «extranjera» se pueden incorporar de diversas formas al repertorio teatral de otra cultura. En un extremo, la traducción se centra en la audiencia de la cultura meta. El texto «extranjero» se inserta en un nuevo entorno determinado por el sistema cultural receptor (Aaltonen 1993, 27). Esto quiere decir que los textos o las convenciones teatrales de la cultura «extranjera» se incorporan a la cultura meta en tanto sirven a sus necesidades. Se le pide al Otro que le hable a la cultura meta. Esta práctica conlleva un grado mayor de domesticación del texto fuente cuya cultura se disimula o se suprime (Aaltonen 2000, 49). Este tipo de traducción provee un espejo en el que la cultura dominante se mira a sí misma.

En el otro extremo, el texto fuente se ve como una obra completa que apenas debe ajustarse a la sociedad y la cultura meta. Se traduce el texto fuente prácticamente en su totalidad. Esta práctica supone un grado menor de domesticación. La traducción traslada las cualidades del texto y la cultura que representa al sistema meta. El texto fuente se respeta y se sigue de cerca. Este tipo de traducción provee una ventana a través de la cual la cultura dominante puede ver al Otro. En este sentido, la extranjerización como estrategia traductora de intervención cultural puede resultar útil para combatir las nociones hegemónicas de una lengua dominante (Aaltonen 2000, 52).

Sin embargo, la extranjerización debe ejercerse cautelosa y concienzudamente, pues, si la audiencia meta no logra comprender el texto, el proyecto político se pierde en la (in)traducción. Dado el carácter efímero de la representación teatral, si al público se le escapa el sentido de un diálogo, no puede volver atrás como haría en un texto impreso. Coincido con Suh Joseph Che en que cualquier decisión de adaptar un texto extranjero no debe basarse solamente en consideraciones ideológicas, políticas o artísticas,

sino en el análisis de los signos de lo «extranjero» en el texto y cómo se manifiestan en el texto (Che 2002, 55).

2. UNA TRADUCCIÓN CON VISTAS

A los traductores nos enseñan que una traducción se considera aceptable si da la impresión de que no es una traducción, sino el texto original (Venuti 1995, 15). Se nos exige que los diálogos suenen naturales. Mas, si se trata de la traducción de un texto de una cultura «extranjera» para su puesta en escena en el sistema teatral de una cultura «dominante», que muy bien podría canibalizarla, ¿debo afañarme en que mi traducción no suene a traducción borrando todo lo «extraño» y «extranjero» del texto o en que el público pueda apreciar todo lo «extraño» y «extranjero» aunque eso signifique que los diálogos no suenen del todo naturales? La traducción aceptable debe tener vistas a una otredad que no siempre será fácil de comprender, pero cuyo conocimiento ampliará la visión de la audiencia.

En mis traducciones al inglés de obras de teatro latinoamericano para su puesta en escena en Estados Unidos, he intentado proveer una ventana a través de la cual el público estadounidense pueda ver a ese Otro, que cada vez parece más extraño y que, de un tiempo a esta parte, está bajo acecho constante. Mi traducción de *Jardín de pulpos* (*Octopus's Garden*) del dramaturgo argentino radicado en Ecuador, Arístides Vargas, se presentó el año pasado en una lectura dramatizada por el grupo Caborca en el Centro Julia de Burgos de la ciudad de Nueva York. Escrita en 1992, *Jardín de pulpos* es la primera obra de Vargas y cuenta la historia de José, un hombre que ha perdido la memoria y que, con la ayuda de su amiga Antonia, se esfuerza por recuperarla en una playa desierta donde sus familiares muertos se le aparecen en sueños. Inspirada en la canción de los Beatles, esta obra es un tributo a los casi 40 000 hombres y mujeres que desaparecieron en Argentina durante la Guerra Sucia y a todas las personas que aún los lloran. *Donde el viento hace buñuelos* (*The Waters of Friendship*), también de Vargas, se presentó este año, primero en una lectura dramatizada y luego en producción completa en el teatro LATEA en la ciudad de Nueva York. Escrita en 2004, cuenta la historia de Catalina y Miranda, dos amigas que se encontrarán en diferentes lugares y en tiempos diferentes sin saber cuál es el tiempo real que les toca vivir. Esta obra está basada en las improvisaciones que las actrices Rosa Luisa Márquez y Charo Francés realizaron en lugares distantes como Madrid, Quito y San Juan y, de alguna manera, expresa la amistad surgida del desarraigo, la solidaridad de las que están fuera de sí mismas (Vargas 2001, 63). Este verano, las traducciones al inglés de tres obras puertorriqueñas, que realicé con mis estudiantes de traducción de textos teatrales de la Universidad de Puerto Rico, se presentaron en lecturas dramatizadas en el Cherry Lane Theater de la ciudad de Nueva York como parte del PowerGrid Festival para recaudar fondos para las víctimas del huracán María en Puerto Rico: *Blackbird* (*Blackbird*) de Sylvia Bofill, *La memoria de los elefantes* (*The Memory of Elephants*) de Kisha Tikina Burgos y *La memoria de un final* (*The Memory of an Ending*) de Tere Martínez Géigel. Para la puesta en escena de todas estas obras, tuve el privilegio de asistir a varios ensayos con los autores, directores y actores profesionales y, mientras les explicaba a los que no hablaban español que en Puerto Rico un café puya es un café solo y sin azúcar, y una marquesina es una suerte de híbrido entre garaje y porche, colaboramos en la creación de una traducción con vistas a mi país. Aun cuando los personajes hablaron en inglés en escena, a las madres siempre se les dijo *mami* y a los padres, *papá*; y se dijo ¡ay bendito! si las cosas iban mal, y ¡qué revolú! si se enredaban.

Cuando los traductores colaboran con los autores, actores y directores, pueden intervenir el texto para preservar su otredad. Una de las estrategias que utilicé en estas traducciones fue añadir en las aco- taciones alguna explicación sobre cómo decir una línea o pronunciar una palabra. En *Donde el viento hace buñuelos*, uno de los personajes es un perro tierno y gracioso (que además habla y dice grandes verdades) llamado Buñuelo en honor de Luis Buñuel, a cuya obra se hacen múltiples referencias a lo largo del texto, comenzando por el título. La inesperada aparición de este maravilloso perro en escena presentó

un problema a varios niveles (Tabla 1). Al nivel extratextual, sabíamos que no todo el público estadounidense conocía a Buñuel o había visto su primera obra, *Un perro andaluz*, por lo que la gracia del personaje canino y las demás alusiones *buñuelescas* (que se tradujo como *buñuelian*) en el resto del texto podían perderse. Por tratarse de una película corta, el director de la obra decidió proyectarla sobre el escenario vacío mientras el público entraba a la sala para familiarizarlo con algunas imágenes que luego se elaborarían en la representación, como la imagen emblemática del ojo atravesado por una navaja. También decidimos que, cuando Buñuelo se presentara, añadiríamos la brevísima explicación de que Luis Buñuel es un famoso director de cine español. Al nivel prosódico, el problema era que, en inglés la letra *eñe* no existe y, por lo tanto, su pronunciación suena más como una *ene*. Esta característica del inglés podía provocar que el público no captara el nombre de Buñuel y sus derivados juguetones. Por tanto, decidí añadir una acotación para que las actrices pronunciaran bien esa *eñe*.

<p>BUÑUELO: Permítanme que me presente, soy Buñuelo, el perro de Luis Buñuel, también conocido por «el perro andaluz» ... ¡guau! También conocido por «el perro poeta», ¡guau! o también por «el perro chismoso» a secas.</p>	<p>BUÑUELO: (<i>intently enunciating every letter of the names Buñuelo and Buñuel, especially the letter ñ</i>) Let me introduce myself, I am the dog of the famous Spanish film maker Don Luis Buñuel. My name is Buñuelo, also known as “An Andalusian Dog” ... woof! Also known as “the poet dog”, woof! or simply as the “the gossipy dog”.</p>
<p>Fuente: Vargas, Aristides. 2001. <i>Nuestra señora de las nubes, Donde el viento hace buñuelos y El deseo más canalla</i>. Teatro Americano Actual. Madrid: Casa de América.</p>	<p>Traducción de Aurora Lauzardo Ugarte (en preparación para publicación).</p>

Tabla 1: Donde el viento hace buñuelos/The Waters of Friendship (escena 4).

Esta acotación se repite cada vez que se dice el nombre de Buñuel o cualquiera de sus derivados. De hecho, la pronunciación marcada del nombre Buñuel y sus derivados se convirtió en un signo recurrente en la puesta en escena. En el siguiente ejemplo (Tabla 2), la madre superiora regaña a una de las protagonistas por su afición «buñuelesca».

<p>MADRE SUPERIORA: Niña Miranda, venga acá inmediatamente, siéntese, estírese la falda, la falda, la falda de su uniforme, niña. ¿Le dice algo la palabra «Buñuel»? Porque a mí no me dice nada «Buñuel», y a mí las palabras me dicen; por ejemplo, «Japón» me dice de un país lleno de japoneses, pero ¿«Buñuel» es un país? ¡La falda! [...] Usted cree que yo soy una cobarde que no soy capaz de poner límites a sus actividades buñuelescas, ¡por favor! ¡Me tienen harta usted y sus compañeras...! [...] ¡«Buñuel»! ¿Cuántas veces «Buñuel»? ¡Dépílese, por favor, los vellos de sus piernas se erizan! «Buñuel»... ¡Nunca más «Buñuel»! ¿Entiende? ¡Nunca más!»</p>	<p>MOTHER SUPERIOR: (<i>intently enunciating every letter of the name Buñuel and the word buñuelian, especially the letter ñ</i>) Miss Miranda, come here right now, sit down, fix your skirt, the skirt, your uniform skirt, child. Does the word “Buñuel” mean anything to you? Because “Buñuel” doesn’t mean anything to me and words always mean something to me. For example, to me, “Japan” means a country full of Japanese, but is “Buñuel” a country? Your skirt! [...] You think I’m a coward, that I can’t stop your <i>buñuelian</i> activities. Please! I’ve had enough of you and your classmates...! “Buñuel”, how many times “Buñuel”? Please shave your legs, the hair is frizzing up! “Buñuel...” never again “Buñuel”! Do you understand? Never again!</p>
<p>Fuente: Vargas, Aristides. 2001. <i>Nuestra señora de las nubes, Donde el viento hace buñuelos y El deseo más canalla</i>. Teatro Americano Actual. Madrid: Casa de América.</p>	<p>Traducción de Aurora Lauzardo Ugarte (en preparación para publicación).</p>

Tabla 2: Donde el viento hace buñuelos/The Waters of Friendship (escena 10).

En la escena final de *Buñuelos*, Catalina ha muerto y Miranda le pregunta, entre muchas otras cosas, cómo es ese lugar al que ha partido y si vio al Che (Tabla 3). El público latinoamericano no necesita que se le aclare que se trata del Che Guevara, pero no así el público estadounidense. Puesto que su mención tiene connotaciones claramente ideológicas, añadimos su apellido para que al público estadounidense no se le escapara la referencia. Sobre esta escena en particular, hay una anécdota simpática que tuvo un final feliz gracias a que en algunos ensayos contamos con la presencia de Rosa Luisa Márquez, quien, como mencioné antes, colaboró en la creación del texto. Resulta que cuando se fijó el texto en español, por un error de transcripción, donde dice «viste o no viste animales» debía decir «viste o no viste a mi madre». Inicialmente, traduje esta línea como: “did you see animals?” aunque no le veía mucho sentido. Cuando Márquez nos hizo la aclaración, lo arreglamos en la traducción y ahora el diálogo tiene sentido porque la madre de Miranda desempeña un papel muy importante en la obra.

MIRANDA: ¿Qué hay allá, donde tú vives ahora? Hay comida china, por ejemplo, hay balcones abiertos con pájaros a su amparo, hay utopías, allá donde ahora vives, ¿viste al Che, viste o no viste animales?	MIRANDA: How is it where you live now? Do they have Chinese food, do they have open balconies where birds take shelter, do they have utopias where you live now? Did you see Che Guevara? Did you see my mother?
Fuente: Vargas, Aristides. 2001. <i>Nuestra señora de las nubes, Donde el viento hace buñuelos y El deseo más canalla</i> . Teatro Americano Actual. Madrid: Casa de América.	Traducción de Aurora Lauzardo Ugarte (en preparación para publicación).

Tabla 3: Donde el viento hace buñuelos/ The Waters of Friendship (escena 45).

Uno de los peligros de la representación del Otro es el estereotipo. Los traductores podemos usar las acotaciones también para evitar que los directores y los actores caigan en este error. En *Jardín de pulpos*, hay un personaje llamado El Otro, que «habla un argot muy cerrado» (Tabla 4). Cuando lo traduje al inglés, decidí que el personaje no hablaría con acento latinoamericano ni con el acento de ningún grupo minoritario que se parodiara en los medios estadounidenses. Y como el personaje habla mucho de la nota que tiene (tener una nota en Latinoamérica es estar endrogado), me enfoqué en ese aspecto particular de su discurso y sugerí en la acotación que el personaje hablara como si estuviese endrogado.

EL OTRO: (<i>Habla un argot muy cerrado.</i>) ¡Ah, ñaño, fresquéate, loco! ¡Qué cortanotas! Vinimos a fresquearnos, o sea, vacilate un patín más bacán, ñaño, o sea, lo que la people, loco... ya tú sabes. ¿Qué eres tú, ah? ¿Qué tú eres, ah? ¿Qué tú eres? ¿Qué tú eres, ah? ¡Vámolo, ñaño! Si te pones crazy, vámolo y punto. EL JEFE: ¡Basta! ¿Alguien me puede explicar en qué idioma habla este tipo? JOSÉ: ¡Yo! Habla el idioma de la tribu. EL JEFE: ¡Huevadas! Yo creo que habla huevadas incomprensibles porque su padre le golpeó el cerebro con una botella de cerveza. EL OTRO: ¡Simón! ¡Con una biela, loco! EL JEFE: Y le borró de la memoria la más grande ternura, el posible buen hombre. ¿Cómo éramos, como éramos cuando éramos felices? EL OTRO: (<i>Angustiado.</i>) Yo... ñaño...bacán... Qué nota, loco, qué nota, ¿no? ¿Sabes?... Yo a veces... (<i>Hace</i>	THE OTHER: (<i>Speaking in slang but with no particular accent, more like he is high on drugs</i>) Hey man, cool it! We're chilling here, man; like, relax, bro. You know... the people... you know, man. Who are you? What are you? What are you doing? Don't get crazy on me, man. Let's get the hell out of here, man. That's it. THE BOSS: Stop! Can anyone explain what language this man speaks? JOSÉ: I can! He speaks the language of the tribe. THE BOSS: Bullshit! I think he's speaking unintelligible bullshit because his father hit his brain with a bottle of beer. THE OTHER: Yeah, man! With a rod, man! THE BOSS: And he wiped all kindness from his memory; the possibility of being a good man. How were we? How were we when we were happy?
---	---

<i>un esfuerzo por coordinar ideas.</i>) ¿Cómo se dice exactamente?	THE OTHER: (<i>Anguished.</i>) What a trip, man, what a trip! You know?... I, sometimes... (<i>Trying to organize his ideas.</i>) What's the word for that?
Fuente: Vargas, Aristides. 1997. <i>Teatro. Jardín de pulpos, La edad de la ciruela, Pluma y la tempestad</i> . Quito: Eskeletra Editorial.	Traducción de Aurora Lauzardo Ugarte (en preparación para publicación).

Tabla 4. Jardín de Pulpos /Octopus's Garden (escena 7).

3. THERE'S A PLACE FOR US...

Este acercamiento colaborativo requiere un mayor grado de participación e injerencia del traductor en el proceso de traducción. Nuestro papel no puede limitarse a una primera traducción «literal» del texto, prácticamente desde el anonimato, para que luego un adaptador, dramaturgo, dramaturgista, director o productor, que no conozca la lengua y la cultura del texto fuente, rescriba la versión que se va a representar. En el equipo de producción debe haber alguien que conozca bien la lengua y la cultura del texto fuente y procure hacerlas comprensibles al público meta sin violentarlas. Ese es el lugar del traductor: una práctica se asemeja más a la del creador, cuya injerencia en el texto llega hasta el escenario porque trabaja en íntima relación con los autores, directores y actores, y puede realizar los ajustes que requiere una determinada puesta en escena. (Aaltonen 1996, 90). Ahora bien, esta práctica requiere que, aparte de conocer la lengua y la cultura de partida, el traductor conozca también el quehacer de su «cliente». Coincido con Corrigan en que nadie puede traducir para el teatro, así como nadie puede escribir para el teatro, si no sabe lo que es escribir para el teatro y en qué se distingue el teatro de los demás géneros literarios (Corrigan 1961, 100).

En mi práctica como profesora de traducción de textos teatrales, insisto en que los estudiantes aprendan sobre teoría de la traducción de textos teatrales, pero también sobre el trabajo que realizan los actores, directores, productores y equipo técnico. Todos mis cursos de traducción de textos teatrales culminan con una lectura dramatizada, que realizan los propios traductores luego de someterse a una serie de ejercicios teatrales de movimiento, dicción, confianza, disciplina y trabajo en equipo, recogidos en *Brincos y saltos: el juego como disciplina teatral. Ensayos y manual de teatreros ambulantes* de Rosa Luisa Márquez, catedrática, directora, actriz y productora de teatro (Márquez 1992). También tienen que asistir a todos los ensayos, incluso un ensayo con el personal técnico del teatro. Al apropiarse de ese conocimiento teatral, mis estudiantes no solo ven cómo se transforman sus palabras en escena, sino que se convierten, ellos y ellas, en teatreros y teatreras. De hecho, de mi primer curso de traducción de textos teatrales en la Universidad de Salamanca, surgió el nombre de una tropa permanente de traductores teatreros —los *traduttori teatrori*, nombre peregrino y juguetón que pretende reivindicar la inmerecida expresión, *Traduttore, traditore*— que ya tiene a su haber tres producciones de lecturas dramatizadas en el Teatro Juan del Enzina¹.

4. DEL TEXTO A LA ESCENA Y DE VUELTA AL TEXTO

Muchos teóricos coinciden en que traducir un texto teatral para su publicación conlleva una práctica estética e ideológica distinta de la traducción para su puesta en escena —el consabido debate de *translate for the page or for the stage*. Espasa sostiene que la traducción para publicación se trate como

¹ Agradezco a Sofía Lacasta, Cristina Valdés, Cristina Carrasco, Mateo Avit y Fátima Gómez su lectura de los diálogos citados durante la presentación de esta comunicación.

literatura: el traductor no debe «interpretar» el texto, sino mantener sus ambigüedades. La traducción para la escena conlleva un intervención más ligada a una puesta en escena particular. (Espasa 2000, 52).

Como resultado de mi práctica, hoy me atrevo a proponer que el traductor trabaje con los actores y directores en la traducción del texto fuente para su puesta en escena y luego fije la traducción en su publicación con acotaciones y prólogo para futuras representaciones. Si creemos que una palabra de una cultura «extranjera» debe introducirse en el léxico de otra, seguramente tendremos que explicarla las primeras veces hasta que se vuelva familiar. ¿No fue así que el guacamole, las tortillas y las tapas se integraron al léxico gastronómico angloparlante de forma que ya no hay que explicarlas? La traducción es una actividad política y los traductores debemos ser educadores, no solo en las aulas, sino a través de cada palabra nuestra que se diga en escena o se publique. Tenemos la responsabilidad de propiciar un intercambio equilibrado entre culturas siempre distintas y, a menudo, desiguales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaltonen, Sirkku. 1993. «Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama». En *Proceedings of XIII FIT World Congress*. ed. por Catriona Picken. Londres: Institute of Translation and Interpreting, 26–33.
- Aaltonen, Sirkku. 2000. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD.
- Baines, Roger, Cristina Marinetti y Manuela Perteghella. 2011. *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Bassnett, Susan. 1991. «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4.1, 99–111.
- Bassnett, Susan. 1998. «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». En *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. por Susan Bassnett y André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 90–108.
- Braga Riera, Jorge. 2011. «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción* 1, 59–72.
- Che, Suh Joseph. 2002. «Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts». *Meta* 47.1, 51–57. Fecha de acceso 31 de octubre de 2018. <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2002-v47-n1-meta691/007991ar/>
- Che, Suh Joseph. 2014. «The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts. The Case of Cameroon». *inTRAlinea.online translation journal* 16. Fecha de acceso 31 de octubre de 2018. http://www.intralinea.org/specials/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts
- Corrigan, Robert W. 1961. «Translating for Actors». En *The Craft and Context of Translation*. ed. por William Arrowsmith y Roger Shattuck. Austin: University of Texas, 88–120.
- Espasa, Eva. 2000. «Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?». En *Moving Target: Theatre, Translation and Cultural Relocation*. ed. por Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 49–62.
- Espasa, Eva. 2103. «Masks, Music Scores, and Hourglasses: Rethinking Performability through Metaphors». En *Theatre Translation in Performance*, ed. por Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler y Paola Ambrosi. Nueva York, Londres: Routledge, 38–49.
- Heras, Guillermo. 2013. «Dramatic Text / Literary Translation / Staging». En *Theatre Translation in Performance*, ed. por Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler y Paola Ambrosi. Nueva York, Londres: Routledge, 158–164.

- Lefevere, André. 2006. «Refraction. Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*». En *Page to Stage. Theatre as Translation*. ed. por Orturn Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi, 191–198.
- López Fonseca, Antonio. 2013. «La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir». *Estudios de Traducción* 3, 269–281.
- Márquez, Rosa Luisa. 1992. *Brincos y saltos: el juego como disciplina teatral. Ensayos y manual de teatreros ambulantes*. San Juan: Ediciones Cuicaloca.
- Nígro, Kirsten. 2000. «Getting the Word Out. Issues in the Translation of Latin American Theatre for U.S. Audiences». En *Moving Target: Theatre, Translation and Cultural Relocation*. ed. por Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 115–125.
- Pavis, Patrice. 1989. «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno». En *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*. ed. por Hanna Scolnicov y Peter Holland. Madrid: Siglo XXI, 39–62.
- Robert W. Corrigan. 1961. «Translating for Actors». En *The Craft and Context of Translation*. ed. por William Arrowsmith y Roger Shattuck. Austin: University of Texas, 88–120.
- Svich, Caridad y María Teresa Marrero. 2000. *Out of the Fringe: Contemporary Latina/Latino theatre and Performance*. Nueva York: Theatre Communication Group.
- Vargas, Aristides. 2001. *Nuestra señora de las nubes, Donde el viento hace buñuelos y El deseo más canalla*. Teatro Americano Actual. Madrid: Casa de América.
- Vargas, Aristides. 1997. *Teatro. Jardín de pulpos, La edad de la ciruela, Pluma y la tempestad*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.
- Zuber-Skerritt, Ortrun. 2006. «Translation Science and Drama Translation». En *Page to Stage. Theatre as Translation*. ed. por Orturn Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi, 3–11.