



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES

CRITERIOS DE TRAICIÓN  
TRADUCCIÓN TRANSCULTURAL Y LA TRADUCCIÓN TEATRAL CHILENA  
DE “WHO’S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?” DE EDWARD ALBEE

Alumno: Gibbons, Bruce  
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Artes

Santiago, 2024

*En memoria de Patricia Fell*

## Tabla de contenidos

Introducción.....	4
1. Planteamiento del problema.....	7
1.1 Datos de contexto. Antecedentes de la Investigación.....	7
1.2 Problematización.....	9
1.3 Pregunta de investigación.....	13
1.4 Objetivo general de la investigación.....	13
2. Marco Teórico.....	14
2.1 Traducción Teatral.....	14
2.2 Enfoque Transcultural a la Traducción Teatral.....	19
3. Marco Metodológico.....	23
3.1 Enfoque de la investigación.....	23
3.2 Muestra de estudio.....	24
3.3 Técnica de investigación.....	25
4. Análisis Documental.....	26
4.1 “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” .....	27
4.2 “¿Quién le tiene miedo al Lobo?” .....	28
4.3 Un título en traducción.....	29
4.4 Traiciones territoriales.....	30
4.5 Traiciones temporales.....	31
4.6 Nomenclatura de personaje.....	32
4.6.1 George y Martha.....	32
4.6.2 Nick y Honey.....	33
4.6.2.1 Nick.....	33
4.6.2.2 Honey.....	34
4.7 Particularidades de los personajes.....	34

4.7.1 Personajes no presentes en la acción.....	36
4.7.2 Racialización.....	36
4.8 La palabra dicha.....	37
4.8.1. Lo sagrado y lo profano.....	38
4.8.1.1 Uso de conceptos religiosos.....	38
4.8.1.2 Garabatos o malas palabras.....	39
4.8.1.2.1 Alteración moderada.....	39
4.8.1.2.2 Alteración menos moderada.....	39
4.8.2 Lo específico y lo universal.....	40
4.8.2.1 Referencias culturales específicas a Norteamérica.....	40
4.8.7.1.1 Especificidad mantenida.....	40
4.8.7.1.2 Especificidad modificada.....	41
4.8.2.2 Referencias históricas y geopolíticas del siglo XX.....	42
4.8.3 La palabra y lo lúdico.....	44
4.9 Traiciones hacia el cuerpo y la escena.....	47
4.10 Intervenciones superestructurales.....	49
4.11 Criterios de traición en “¿Quién le tiene miedo al lobo? .....	50
4.11.1 Criterios superestructurales.....	50
4.11.2 Criterios estructurales.....	50
4.11.3 Criterios de lenguaje hablado y proyección escénica.....	51
4.11.4 Mantenimiento, alteración y grados de moderación.....	51
4.12 Hacia una traición transcultural teatral.....	51
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	56

## Introducción

Existen diferentes metáforas alrededor de lo que significa traducir una obra teatral. Una con la que frecuentemente me encuentro se relaciona con la idea de que un dramaturgo, al crear personajes, pasa a ser su padre o madre, y que el traductor adopta a estos hijos, haciéndolos suyos también. Participando en proyectos de traducción escénica, dicha idea me parece incompleta, pues un personaje, como también un discurso textual, nace nuevamente al situar su existencia en otro idioma, con todas las decisiones que ello implica. Esto significa que es necesaria una propuesta, una visión de cómo se estructura un mundo ajeno en un lenguaje que inevitablemente involucra otra cultura. Por ello, suelo pensar la traducción teatral como la réplica de un vestido, el cual va a bailar de manera diferente en otra fiesta en otro lugar.

Resulta necesario reconocer la aparición de la transculturalidad en discusiones entre traductores teatrales. Para indagar en la posibilidad de explorar la traducción escénica bajo este lente, desde lo práctico a lo teórico, me resulta imprescindible recurrir a una obra con un impacto significativo en la historia del teatro. Es de esta forma que decido analizar una obra importante que es al mismo tiempo mi obra favorita: “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” del autor norteamericano Edward Albee. Una de las razones principales para esto radica en el rol del inconsciente, o también llamado “accidente”, en los procesos tanto de dramaturgia como de traducción. El analizar una obra preferida implica adentrarse en una influencia personal a nivel de discurso, ideología, como también metodológica. La obra completa de Albee ha sido una inspiración para mí como dramaturgo, y esta obra en particular ha dado luces sobre mi posición subjetiva bicultural, insumo de creación y análisis en mi trabajo como creador en las artes escénicas.

A propósito, me he encontrado en situaciones donde traductores teatrales noveles me preguntan sobre lo que se debe tener en mente al enfrentarse un texto a traducir, desde mi visión personal. ¿Cuáles son mis reglas, qué faros establezco para no perder el rumbo, y bajo qué lente observo e imagino otros mundos posibles, aportando al ecosistema de las artes escénicas como traductor teatral? Esta

monografía nace a raíz de estas preguntas, en pos de hacer una contribución a quienes se dedican a la traducción teatral, a quienes buscan maneras de encontrar una autoría en su práctica, y aquellas personas en busca de nuevas preguntas sobre el quehacer del traductor escénico.

Desde una exploración teórica, esta monografía busca complementar el campo desde otro punto de vista, ampliando las posibilidades de análisis en torno a la creación, pensando en mi metáfora personal, de un nuevo vestido que vestirá a otro cuerpo para asistir a otra fiesta, donde sin duda se expresará de otra manera.

La metodología de esta monografía consiste en un análisis de la traducción chilena de "*Who's Afraid of Virginia Woolf?*", a cargo de Pilar Serrano, estrenada el año 1964 por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, titulada "¿Quién le tiene miedo al Lobo?". Analizaré lo que llamo "criterios de traición" bajo un lente transcultural, en busca de nuevas preguntas y maneras de analizar una traducción más allá de lo funcional, poniendo en contacto el llamado problema de la fidelidad con consideraciones ideológicas. Así, se revisan diversos elementos de la obra traducida para sistematizar los criterios de traición que surgen a través de ello. La idea de traición nace de la expresión "traduttore traitore", la cual sugiere que un traductor traiciona al texto original.

Para llevar a cabo esta investigación, la monografía tiene diferentes capítulos, los cuales describiré a continuación. Primero, se encuentra el Planteamiento del problema, donde se contextualizará la investigación y su problematización para llegar a la pregunta de investigación y su objetivo general. Segundo, en el Marco Teórico, presentaré diferentes perspectivas alrededor de la traducción teatral y un enfoque transcultural a ella. Tercero, procederé a establecer el Marco Metodológico de la investigación en cuanto a su enfoque, su técnica, y la muestra de estudio de la presente monografía: la traducción de Pilar Serrano. El cuarto capítulo corresponde al análisis de "¿Quién le tiene miedo al Lobo?", y posteriormente el quinto presentará conclusiones alrededor de ello. Cabe agregar que las referencias bibliográficas incluyen textos tanto sobre dramaturgia, traducción, lingüística y estudios culturales, planteando así una nueva lectura de "*Who's Afraid of Virginia*

*Wolf?*” de Edward Albee y lo que ésta puede aportar a la literatura sobre la traducción teatral.

## 1. Planteamiento del problema

### 1.1 Datos de contexto. Antecedentes de la investigación.

Todo campo de investigación integra diversos lenguajes donde confluyen a su vez diferentes idiomas. Para ubicar una investigación relativa a la práctica de la traducción, objeto de la presente monografía, según el campo al cual puede pertenecer, es necesario, más allá de comprenderla como un concepto en sí, ubicar el campo específico al cual dicha práctica se relaciona en lo particular. Por ejemplo, investigar la historia de la traducción de conceptos metalúrgicos: ¿es una investigación correspondiente a las ciencias sociales, la ingeniería, las humanidades, o cabe dentro de parámetros para considerarla una investigación que involucre más de una disciplina?

La presente monografía se enfoca en la traducción escénica de un texto norteamericano contemporáneo, lo cual nos acerca a las artes, ciencias sociales y humanidades.

Pero dentro de esta misma área: ¿estamos frente a una investigación relativa al arte, la historia, o la lingüística? La traducción escénica implica, como argumenta esta monografía más adelante, un proceso artístico con particularidades similares a las que distinguen la dramaturgia de los otros géneros literarios, como también situados en un espacio de trabajo que involucra las particularidades de la puesta en escena, por lo cual una investigación sobre la traducción escénica se encuentra, a pesar de poder analizarse y explorarse desde otros lentes, dentro de las investigaciones artísticas.

Ahora bien, como en toda investigación, puede existir un componente cualitativo, o mixto, dependiendo de cómo se aborde el objeto de estudio, pero al delimitarlo, encontrando su lugar en el campo de las artes, surgen diferentes formas de ver la investigación misma. Durante los últimos años, se ha generado un debate sobre la investigación artística a raíz de la posibilidad de investigaciones basadas en la práctica, conocidas como *arts-based research*, diferenciándose de investigaciones “sobre” o “para” las artes.

El *arts-based research* se configura como una investigación “en” las artes, la cual María José Contreras (2018, p. 4) llama “investigación basada en la práctica o investigación conducida por la práctica” que “define un tipo de investigación realizada en programas de postgrado que consideran el trabajo de taller como crucial en el desarrollo investigativo” (Contreras, 2018, p.5).

A propósito de lo anterior, Borgdorff (2010) sostiene que “la investigación en las artes – según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación” (p.1)

La presente monografía busca analizar los criterios metodológicos de una traducción teatral en Chile, lo cual en términos de investigación no requiere un trabajo de taller ni producir una obra de arte como resultado. En su particularidad, esta investigación no sería una investigación simplemente sobre las artes, aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio, sino que se acerca más a lo que se entiende por investigación para las artes. De ese modo, se entenderá como:

“La investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra.” (Borgdorff, 2010, p.6)

En este sentido, Borgdorff afirma que la investigación entrega, “las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final.” (Borgdorff, 2010, p.6)

Ahora bien, ¿desde qué lente podemos observar metodologías de traducción, que sirva un como puente útil para el análisis de la presente monografía? La respuesta a esta pregunta, en esta investigación en particular, guarda relación con la traducción transcultural.

## 1.2 Problematización

La traducción teatral guarda una larga tradición que se origina en la antigüedad, generalmente asociada a Grecia y al Imperio Romano, a pesar de tener orígenes previos en un panorama donde la traducción literaria desdibuja los límites entre géneros. La investigación en traducción teatral se inicia principalmente en Europa a mediados del siglo XX. A propósito, en “Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral”, Alejandro L. Lapeña (2014) identifica reflexiones publicadas sobre el tema desde mediados del siglo XVIII, aunque la investigación más activa sobre éste comienza en la década de los 1980. La práctica de traducción teatral guarda una estrecha relación con el desarrollo estético de las artes escénicas, tanto en la llamada historia universal del teatro como en la chilena. Sin embargo, según Andrea Pelegrí, la discusión en torno a la traducción teatral en general se encuentra en un momento que ella compara con un “callejón sin salida” (2011, p.87). Para la autora:

La traducción teatral, a pesar de haber suscitado en los últimos cuarenta años un interés creciente por parte de traductores, investigadores y académicos, es una disciplina que aún avanza a tientas, intentando establecerse y tratando de constituir un corpus teórico consistente que la avale como una especialidad de pleno derecho. (2011, p. 98).

En lo que concierne al estudio del fenómeno de la traducción teatral en Chile durante los últimos años, no se encuentran publicaciones que analicen los criterios de los traductores en particular ni su relación con los tipos de traducción que estos consideran en su labor.

Andrea Pelegrí, respecto a la traducción teatral en Chile, ha publicado numerosos cuerpos escritos y artículos, siendo el de mayor extensión su libro “La Traducción en los Teatros Universitarios en Chile (1941-1990)” (2022), una exposición e interpretación exhaustiva de los procesos escénicos de textos traducidos en Chile. En dicha publicación, Pelegrí busca “desentrañar y entender cómo la dramaturgia

traducida es parte del gran tejido llamado dramaturgia nacional, cómo esas palabras de otros permiten que mundos que vienen de otros lugares se incorporen al nuestro” (2022, p. 23). La mirada de esta autora constituirá una referencia fundamental de esta monografía, buscando además maneras de explorar cuestiones teóricas que utiliza en su análisis, en pos de profundizar las investigaciones en torno a la traducción en el teatro chileno en los últimos años.

A propósito del libro previamente mencionado, César Farah describe la tesis de Pelegrí de la siguiente manera: “la historia del teatro chileno contemporáneo es una historia creativa, sustentada en gran medida por el fenómeno de la traducción de textos” (2022, p.3). Los orígenes de dicho sustento nacen a partir de traducciones extranjeras de textos extranjeros para ser llevados a escena, a partir de comienzos del siglo XIX, y guardaban relación con “aumentar los niveles de alfabetización y, por otro lado, educar a la sociedad chilena en el espíritu de la Ilustración” (Pelegrí, 2022, p.38). Sin embargo, la traducción en los teatros universitarios (1941 en adelante) corresponde a una traducción más sistémica, amarrada a un desarrollo fundacional del teatro nacional asociado a los teatros universitarios<sup>1</sup>.

Según María de la Luz Hurtado, en su libro “Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970” (1986), estos teatros fueron parte de un proceso de renovación con apoyo institucional, educativo y estatal, a diferencia de otros países latinoamericanos. Este es el contexto que estudia Pelegrí (2022), quien actualmente profundiza su investigación de la traducción teatral chilena enfocándose en los años 1818-1941, donde la traducción teatral fue una práctica común y fundamental en el impulso creativo de artistas escénicos chilenos.

Posteriormente, a partir de la década de 1990, esta práctica cae en manos de diversas compañías teatrales e instancias de intercambio internacional<sup>2</sup>, como también el sobretitulaje, con la llegada de festivales internacionales de teatro. Cabe

---

<sup>1</sup> Dicho esto, sin perjuicio de los orígenes del teatro en el territorio nacional, como por ejemplo de los pueblos originarios, el teatro obrero en las salitreras, entre otras instancias esenciales para la comprensión de historia de las artes escénicas en Chile.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos: EDEC (Encuentro de Dramaturgia Europea Contemporánea, Festival de Dramaturgia Norteamericana, Woman’s Playwrights International).

agregar que “a pesar de su antigüedad, el mundo académico ha tardado más de 50 años en sistematizar, y aún de manera vacilante, la práctica subtituladora” (Carrillo Darancet, 2014, p. 19). De todos modos, la traducción teatral postdictadura se encuentra en un estado más esporádico, aunque continúa siendo investigada por académicos como Milena Grass (2011), que examinó la traducción en el Teatro UC hasta el año 2007.

Posteriormente, el teatro chileno se ha visto constantemente atravesado por eventos históricos (y sus consecuencias) tan inesperados como influyentes, los cuales han traído y traerán maneras de influir tanto el contenido y la forma en las nuevas creaciones escénicas.

¿Cuándo responde la traducción teatral en Chile a transformaciones sociales, como área de creación específica dentro de las artes escénicas? Los períodos de traducción, al ser, digamos, solitarios y luego colectivos (por un traductor y luego un equipo encargado de la puesta de escena, en caso de ser una obra montada y no simplemente una traducción dramática para publicación o diseminación, por ejemplo, para fines formativos), tienen líneas temporales y actividades diferentes. Sin embargo, un lente transcultural podría dar luces sobre la permeabilidad de dichas traducciones frente a la transformación social.

El enfoque transcultural servirá de guía-faro para esta monografía, en su intento de suplir una brecha investigativa en cuanto a la falta de análisis de traducciones bajo este lente, y encontrar una lectura-aproximación a éstas en cuanto a su doble sentido, como tercer producto escritural y como procedimiento de interpretación cultural.

En un mundo globalizado, en un territorio colonizado, resulta imprescindible entender cómo representamos e integramos al otro, en pos de comprender una identidad que ha sido forjada, y explorar nuevas formas de imaginar nuestras prácticas, como también futuros mundos posibles. La traducción teatral de textos contemporáneos en Chile ha sido estudiada respecto a montajes en traducción en los Teatros Universitarios, donde se presentó el primer montaje de la obra que abordará la presente monografía.

Dicho montaje corresponde a la puesta en escena del texto traducido de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”, del autor norteamericano Edward Albee, conocido como uno de los American Master Playwrights, categoría que comparte junto a otros dramaturgos norteamericanos de renombre de mediados del Siglo XX: Eugene O’Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams, William Inge, y Arthur Miller. Las metodologías y decisiones tras la traducción de sus obras no han sido investigadas: sólo se ha enunciado su lugar en una línea temporal a propósito de los Teatros Universitarios.

Este trabajo busca suplir la brecha investigativa respecto a la traducción teatral en Chile al analizar la traducción de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” a cargo de Pilar Serrano el año 1964, la cual ha sido remontada recientemente este año 2024. En todo caso, existen en el presente investigaciones sobre la traducción teatral en Chile desde 1818 como también desde el fin de la dictadura hasta el 2010. Sin embargo, dichas investigaciones se encuentran en un estado de desarrollo, en manos de académicas que abordan estas temáticas desde una perspectiva teórica y, como lo he señalado anteriormente, histórica.

Respecto a este tema, no se ha explorado la labor de quienes traducen en Chile desde un enfoque transcultural, ni se encuentran publicaciones respecto a los criterios de los traductores en particular, ni su relación-visión con las teorías y tipos de traducción que éstos consideran en su labor.

En los últimos años, han aparecido diversas publicaciones que analizan el fenómeno de la traducción desde conceptualizaciones transculturales desde diversos frentes, las cuales expanden las aproximaciones teóricas de la práctica desde enfoques multi o interculturales. Una traducción teatral, desde un lente transcultural, guarda una relación de género-especie (siendo la especie) con la comunicación transcultural, entendida en general como la interacción simbólica que considera diferencias culturales. Así, la traducción transcultural incluye, por ejemplo, perspectivas desde sensibilidades culturales, desde contextualizaciones sociopolíticas a lo relacionado con posiciones subjetivas interseccionales en cuanto a políticas identitarias, adaptación lingüística-estilística, reflexiones sobre poder y representación, y también sistemas colaborativos, entre otras consideraciones.

Resulta importante tener presente la necesidad de configurar un lente a través del cual analizar la experiencia de la traducción bajo preceptos de comunicación transcultural, debido a problematizaciones más allá de la teoría asociada a la práctica teatral, para entender mejor la labor de quienes traducen. Es un aporte que sin duda hace falta, y que también puede complementar los estudios ya presentados al respecto.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿De qué manera la traducción en Chile de la obra dramática “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” de Edward Albee, realizada por Pilar Serrano en Chile, puede llegar a leerse como una traducción transcultural en su doble sentido, como tercer producto escritural y como procedimiento de interpretación cultural del otro?

### **1.4 Objetivo general de la investigación**

Analizar la traducción de la obra dramática “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” de Edward Albee, realizada por Pilar Serrano en Chile, para proponer una lectura como traducción transcultural en su doble sentido, como tercer producto escritural y como procedimiento de interpretación cultural del otro, entendiendo el tercer producto escritural como, en este caso, textos que operan como espacios de encuentro y negociación entre diferentes identidades, discursos y prácticas culturales.

## 2. Marco Teórico

### 2.1 Traducción Teatral

Desde las artes, la configuración de una mirada transcultural a una traducción teatral hecha en Chile requiere comprender el fenómeno de lo que se entiende como la traducción dramática, como también qué es lo que se traduce, y quién está a cargo de ello.

La traducción teatral requiere atender a la particularidad del teatro, opuesto a otros tipos de traducción, como, por ejemplo, la de una novela, poema, o ensayo. Bassnett (2002) sugiere que la traducción teatral debe investigarse en su dimensión performativa, la cual se complementa con los planteamientos de Brodie (2017), que define la “traducción en el evento teatral tanto como un acto literario y performático a examinar como una actividad específica para la práctica teatral” (p.1). Dichas aproximaciones y definiciones serán el punto de partida de esta investigación, al tomar un elemento central del teatro, aquella particularidad asociada a la dramaturgia, su puesta en escena, y el espectador

Más allá de nociones clásicas de la dramaturgia de Aristóteles o Schiller, según Pelegrí, Joseph Danan (2010) entiende la dramaturgia desde dos puntos, como “el arte de la composición de obras de teatro”, y como la “reflexión del paso a la escena de textos teatrales” (Pelegrí, 2022, p.48). Hoy, dichas nociones de dramaturgia se encuentran en constante expansión, como en el caso de la investigación artística de Anne Bogart y Tina Landau (2005) en norteamérica, cuyo enfoque metodológico se aleja de la supremacía del texto dramático, explorando el cuerpo, movimiento, y la percepción espacial. Sin embargo, es importante considerar el “teatro de texto” para poder comprender el fenómeno de la traducción teatral y su práctica en Chile. Bajo esta idea, cabe mencionar que la traducción teatral no solo es hecha por un traductor, sino también en muchas ocasiones por el equipo creativo a cargo de una puesta en escena. Estas dos instancias han llevado a visiones contrapuestas como el “textocentrismo” y el “escenocentrismo”. Pelegrí (2022), al respecto, explica que

hoy el espectro es más amplio, especialmente considerando obras, por ejemplo, del teatro postdramático.

A propósito, en el prólogo de su libro titulado “Teatro Postdramático” (1999), Hans-Thies Lehmann analiza un nuevo teatro, examinando específicamente representaciones alemanas contemporáneas que se alejan del llamado Teatro Dramático, el cual define como un teatro que “está subordinado a la supremacía del texto”. A modo de explicación de su visión de este nuevo teatro, Óscar Cornago (2006) reúne las ideas de Lehman y define el teatro postdramático de la siguiente manera:

Un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia (p. 167).

Dentro de los exponentes del teatro postdramático se encuentran creadores tales como Robert Wilson (*Einstein on the Beach*), Heiner Müller (*Hamletmaschine*), y Pina Bausch (referente contemporáneo del *Tanztheater*, o danza-teatro). Un ejemplo reciente y pertinente respecto a la traducción-adaptación dentro de este tipo de teatro es “*Endstation Sehnsucht*” del Berliner Ensemble (2018), una adaptación de “Un tranvía llamado deseo” de Tennessee Williams. Este montaje interviene el texto de Williams, sometiendo a los actores a plataformas que varían en grados de inclinación, generando un enfoque en la fisicalidad como vehículo del subtexto, el drama, y presentando un doble evento (performático sobre lo textual) que juega contra la supremacía del texto hacia una supremacía tensional.

Así, el espectro se amplía, mas no con dificultades, como también pasa con los *scores* o “partituras” en una performance. A propósito, Rexina Rodríguez Vega (2021), en su texto “¿Es posible (auto)traducir el teatro posdramático?”, sostiene que “esta nueva realidad potencia una dinámica caracterizada por la libertad de manipulación de un texto concebido, en esencia, como incompleto” (p. 143),

apuntando a lo que Homi K. Bhabha (2004) llama el “*Third Space*” o “tercer producto escritural”, concepto a analizar más adelante a propósito de la traducción transcultural.

Cabe señalar que la dramaturgia contemporánea que se ha presentado en Chile en traducción por artistas nacionales no contiene, a nivel textual, una dramaturgia alejada de los modelos clásicos de dramaturgia. El texto dramático por analizar en la presente monografía se basa en acción y conflicto, influenciado por una estructura aristotélica clásica, con códigos del realismo norteamericano.

En el abordaje de la traducción teatral, como ocurre también en la traducción en general, la cuestión de la fidelidad es aquella que prima en la discusión alrededor si una traducción es fiel respecto a la obra original, y todo aquello que eso conlleva. A partir de esto, surge el concepto de traducción funcional, la cual que entiende “la traducción como un discurso como cualquier otro en la sociedad meta, que cumple determinada función asignada según un contexto comunicativo dado” (Pelegrí, 2022, p. 40), así asociando la fidelidad a una función. También existe el modelo hermenéutico de análisis de traducciones de Lawrence Venuti, que plantea que la traducción “es una interpretación representada durante el proceso de producción y sujeta a más interpretaciones por parte del espectro de receptores que lo utilizan”. (Pelegrí, 2022, p. 41). La mirada de Pelegrí toma ambos conceptos y la define como “una serie de procesos de mediación entre A y B, los que involucran no solo elementos textuales, sino una serie de otros signos, cuando estamos ante la presencia de una futura escenificación” (2002, p. 48). Un análisis semiótico del fenómeno teatral permite dar luces sobre los signos involucrados en la mediación señalada:

No obstante, entendida la obra dramática como una forma de comunicación, no puede quedar fuera del análisis el autor-emisor, ni tampoco el espectador-receptor, en cuanto estén directamente relacionados con el mensaje-texto objeto de estudio. En el caso del hecho teatral: autor, director, actor y espectador son sus componentes esenciales, estando demás: carpintero, empresario, crítico, etc., relacionados subordinativamente a uno de los

esenciales. También tienen su sitio en este nivel los aspectos referidos al espacio y al tiempo de la representación. (Gutiérrez Florez, 1989, p. 16)

El interés de la presente monografía recae sobre los criterios de traducción, los cual llamo criterios de traición, aludiendo a la expresión popular "*traduttore tradittore*", la cual manifiesta la imposibilidad de ser fiel a un texto, al ser la traducción un acto de traición para con el texto original y su autor. Esta visión se complementa con la perspectiva de André Lefevere, que presenta la traducción como una actividad intrínsecamente permeable por la posición ideológica, la cual contribuye además configurar una mirada transcultural a la traducción teatral en Chile.

Lefevere otorga un énfasis al componente ideológico de la traducción, la cual "actúa como una restricción en la elección y el desarrollo tanto de la forma como del tema. No hace falta decir que el término "ideología" no se limita al ámbito político" (Lefevere, 2017, p. 13). El concepto de ideología aquí es expansivo, basado en una cosmovisión contemporánea forjada, por ejemplo, con estructuras de poder como también las relaciones verticales y la opresión vividas en un espacio y tiempo determinado.

La idea de fidelidad discutida en la conceptualización de la traducción es asociada por Lefevere (2017) como la "colocación de una cierta ideología con una cierta poética", y agrega que "exaltarla como si fuera la única estrategia posible, o incluso permitirle, es tanto utópico como fútil" (p.55). A propósito, toma traducciones de Aristófanes, en particular de su obra "Lisístrata", para señalar cómo los traductores publicados de esta obra han tenido posiciones ideológicas que han deseado manifestar en su práctica, como, por ejemplo, en lo relacionado con el tratamiento de la sexualidad y discusiones alrededor de representación y género (p. 34). Así, más allá de función y recepción, Lefevere instala una visión que permitirá explorar el contexto chileno actual, complementado de todos modos dichos conceptos.

En relación con lo anterior, es necesario abordar el traductor teatral en su quehacer y el lugar desde dónde lleva a cabo éste. Walter Benjamin reflexionó sobre la naturaleza de la traducción y los factores culturales que existen en dicho proceso. En su ensayo "La Tarea del Traductor", Benjamin (1923) expresa que un traductor

nunca podrá ser fiel a la original debido a diferencias lingüísticas y culturales, pues la traducción es un acto creativo que va más allá de la mera sustitución de las palabras, y que “liberar el lenguaje preso en la obra misma al reescribirla es la tarea del traductor” (p. 12). Así, el traductor tiene un rol activo en dar forma al texto de destino, y también su elección de palabras y estilo pueden influir en éste.

Gayati Chakravorty Spivak, conocida por su trabajo en estudios culturales, poscolonialismo y feminismo, realizó varios aportes a la teoría de traducción. Uno de sus conceptos clave es el “acto de traducción”. Dicho acto es político y cultural, y hace de la traducción una herramienta que puede ser tanto opresiva como emancipatoria, al existir transferencia de significado y poder. Así, la traducción podría incluso llegar a ser una forma de violencia cultural, aunque también una forma de dar voz al marginado. Respecto al otorgar esta labor a una voz a lo que entiende como un subalterno, una traducción “sin una teoría de ideología, puede llevar a un utopismo peligroso” (Spivak, 1983, p.23).

Complementando este punto de vista, tanto Lefevere como Bassnett plantean la vital importancia del no solo estudiar la traducción en sí, sino también la interacción cultural de éste. Existe para ellos siempre “la ideología del traductor (tanto si la adopta voluntariamente como si le viene impuesta como una obligación por alguna forma de patronazgo)” (Lefevere, 2016, p. 31). Así, en esta interacción cultural existe una voluntad como también la posibilidad de lo que Lefevere llama patronazgo, lo cual también influye en la visibilidad del traductor y la ideología plasmada en su trabajo sobre la obra de destino. Al respecto, Venuti (1995) se refiere a la “ilusión de la transparencia”, que define como un “efecto de una estrategia de traducción fluida, del esfuerzo del traductor por garantizar la legibilidad mediante el respeto del uso corriente, el mantenimiento de una sintaxis continua, y la fijación de un significado preciso” (p. 1).

A propósito de lo anterior, Venuti agrega:

Lo que resulta tan extraordinario en este caso es que el efecto de transparencia oculta las numerosas condiciones en las que se realiza la traducción, empezando por la intervención crucial del traductor. Cuanto más

fluida es la traducción, más invisible es el traductor y, presumiblemente, más visible es el escritor o el sentido del texto extranjero (1995, p.2)

Así, el traductor se invisibiliza como cocreador de un texto, y sobre todo se invisibiliza la traducción como una práctica cultural. A propósito, Venuti incluso apunta a una “domesticación” de dicho proceso en el fenómeno (1995).

Catherine Boyle, destacada profesora e investigadora del programa de Estudios Culturales Latinoamericanos en King’s College y traductora de reconocidas obras teatrales chilenas al inglés, se refiere a las problemáticas de transmitir la experiencia de una cultura a otra. Al tomar el caso chileno en relación con su historia, donde la memoria y su relación con la violencia son, sin duda, una influencia esencial, apunta al proceso de traducción como existe la necesidad de reconocer, localizar, recibir y cuestionar los múltiples elementos que informan una obra. A propósito, subraya la importancia de un análisis ideológico en el proceso, pues las “las ideologías se informan a través de un sentido de larga duración: religiones milenarias, obras clásicas y educación formal, tabúes, sentimientos de culpa, autoridad y belleza, y metodología y conocimiento acumulado” (Boyle, 2000, p. 166).

Así, es posible establecer que el traductor desempeña un papel crucial en la mediación entre culturas, y su labor involucra decisiones significativas que afectan la representación e interpretación de un texto: la labor del traductor puede considerarse como un acto de agencia cultural.

## **2.2 Enfoque Transcultural a la Traducción Teatral**

El término “transcultural” fue acuñado por el antropólogo alemán Rudolf Virchow, desde las ciencias de la salud, para describir la transferencia y mezcla de elementos culturales entre diferentes grupos (Kearl, 2012). En Latinoamérica, a mediados del siglo XX, el antropólogo cubano Fernando Ortiz, introdujo el término “transculturación” en su obra “Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar (1940). Ortiz utiliza este concepto para analizar los procesos de interacción y transformación cultural en contextos de contacto colonial.

En cuanto a una definición general de transculturalidad, la Real Academia Española entiende por transculturalidad como la “recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las otras” (2004). Esto se complementa con la definición de Juan Zebadua (2010) que entiende la transculturalidad como la “síntesis mediante la cual confluye el contacto de dos o más elementos culturales, y pasa a ser un referente más allá de las unidades identitarias” (p. 42).

Entre otros autores connotados que se han dedicado a los estudios transculturales se encuentran Stuart Hall, Wolfgang Welsch, Néstor García Canclini, entre otros, donde las perspectivas alrededor del concepto varían, mas no sin puntos en común, como, por ejemplo, la hibridación cultural y la globalización, como también temáticas relacionadas con estudios postcoloniales.

Así, la traducción transcultural involucra un proceso que implica transferencia de significados y elementos culturales de una lengua o cultura a otra, representando la diversidad cultural e hibridación en el texto traducido. Para efectos de esta investigación, al integrar un enfoque transcultural a la traducción teatral en Chile, un referente de alta relevancia es Homi K. Bhabha, quien acuña el concepto de “tercer producto escritural”. Este “tercer producto”, planteado por Bhabha como el “*Third Space*” (2004) nace desde teorizaciones identitarias-comunitarias bajo una perspectiva sociolingüística poscolonial.

La teoría del tercer producto examina la especificidad de cada persona u obra como un “híbrido” (Bhabha, 2004). Al aplicar dicha teoría a los productos escriturales, relacionándola a un acercamiento transcultural a la traducción, es importante ubicar a quién traduce y quién es traducido en un espacio de análisis. Es allí donde aparece el concepto de “pasaje intersticial” de Bhabha. Este es un “tercer espacio” que “permite hacer asociaciones entre divisiones binarias y establecer sendas entre una cosa y otra” (Arcilla, 2014, p. 1), donde las identidades culturales se transforman a través de la interacción y la hibridación.

Respecto a lo que concierne el eje principal de la presente monografía, Bhabha considera el proceso de traducción como “la abertura de otro lugar político y cultural contencioso en el corazón de la representación colonial” (2002, p. 54). Así, un

enfoque transcultural a la traducción actual en Chile podría configurarse a través de dicho espacio, en busca de posibles desafíos a narrativas hegemónicas en pos de nuevas formas de resistencia cultural.

Los territorios de la dramaturgia norteamericana contemporánea son territorios colonizados y, al mismo tiempo objeto de estudios relativos al neoimperialismo. Con relación a ello y en pos de analizar una dramaturgia contemporánea norteamericana en traducción en nuestro territorio bajo un enfoque transcultural, se propone una definición de traducción teatral transcultural que integre los conceptos previamente expuestos.

Para efectos de la presente investigación, se entenderá la traducción teatral transcultural de la siguiente manera: la colocación de cierta ideología con una cierta composición de texto dramático o postdramático y/o una reflexión de puesta en escena que genere una apertura de otro lugar político y cultural contencioso en el corazón de la representación colonial e imperialista.

Es importante mencionar que la presente monografía, al tratar temas de traducción teatral, podría analizar los criterios de traición-traducción desde un lente basado en la interculturalidad, la multiculturalidad, el sincretismo, entre otros conceptos propios de los estudios culturales diferentes a la transculturalidad. A propósito de analizar criterios de traición desde dichas posibilidades, Peter Burke plantea la traducción desde la negociación:

La traducción implica “negociación”, un concepto que ha ampliado su dominio en la última generación, rebasando el mundo del comercio y la diplomacia para referirse al intercambio de ideas y la consiguiente modificación del significado. La moraleja es que una traducción determinada debe considerarse menos como una solución definitiva a un problema que como un compromiso desordenado, que implica pérdidas o renunciadas y deja el camino abierto a la renegociación». (Burke, 2007, p. 9)

Tomando sus conceptos para ver la traducción como un objeto de análisis nos permite escoger la dimensión transcultural como vehículo para adentrarnos en la

traición misma. Más que en coexistencias multi o interculturales, enfocándose principalmente en la hibridez, dicha negociación ocurre en aquellos pasajes intersticiales planteados de Bhaba, y en las transgresiones y traiciones de la traducción.

Finalmente, cabe hacernos la siguiente pregunta: ¿qué vendría siendo la traición transcultural en la traducción teatral? Para delimitarlo, recaería en aquellos momentos-decisiones en que la invisibilidad del traductor desaparece, tanto por la imposibilidad de invisibilizarse (ya sea por técnica o barrera lingüística) o el manifiesto interés de plasmar una ideología en un texto, una frase, una palabra, una imagen, para ser representada en escena.

### 3. Marco Metodológico

#### 3.1 Enfoque de la investigación

La presente monografía se centra en la comprensión en profundidad e interpretación del fenómeno de una traducción teatral chilena, explorando diferentes percepciones y contextos. Así, esta investigación se plantea como una de carácter cualitativo, también llamada paradigma interpretativo, la cual Roberto Hernández Sampieri (2014) entiende como aquella donde existe una “recolección y análisis de datos para afirmar preguntas de investigación o relevar nuevas preguntas en el proceso de investigación” (p.4).

En el estudio de la metodología de la investigación, aparece otro tipo de investigación que muchas veces se presenta en oposición al enfoque cualitativo: la llamada investigación cuantitativa, conocida también como el paradigma neopositivista. Esta es definida como aquel enfoque que “utiliza la recolección de datos para probar hipótesis con base en la medición numérica y el análisis estadístico, con el fin establecer pautas de comportamiento y probar teorías” (Hernández, 2014, p.4)

Es menester tener presente otro enfoque de investigación, conocido como la “investigación mixta”, la cual se caracteriza por ser multimetódica y que, según Hernández Sampier (2014) es pertinente para investigaciones que traten tanto realidades objetivas como subjetivas. Ahora bien, a diferencia del paradigma interpretativo, esto autor caracteriza la investigación cuantitativa como secuencial, deductiva, y preocupada de la realidad objetiva, a diferencia del carácter no-secuencial, inductivo, y preocupado de las realidades subjetivas de la investigación cualitativa.

Según Corbetta Perigiorgio (2007), ambos tipos de investigación son dos formas de conocer la realidad social, y en cuanto a su diferencia:

No difieren entre sí por meras cuestiones técnicas, sino que son la expresión directa y lógica de dos perspectivas epistemológicas distintas, dos

paradigmas diferentes que implican modos alternativos de comprender la realidad social, los objetivos de la investigación, el papel del investigador y la instrumentación técnica. (Corbetta, 2007, p. 60)

Corbetta Perigiorgio (2007) agrega que, en cuanto a la realidad social, “no existe un retrato absoluto, como no existe una representación absoluta y «verdadera» de la realidad.” (p. 61), e insiste que ambos enfoques investigativos no tienen que competir entre sí, pues esto no trata de “una limitación, sino una riqueza, dado que para poder conocer la realidad social se precisa un enfoque polifacético y múltiple” (p. 63).

Lo anterior hace que una investigación cualitativa sea más acorde para suplir la brecha investigativa previamente señalada en esta monografía, a diferencia de una investigación cuantitativa, pues, como dice Hernández Sampieri, “los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos” (2014, p. 7). Además, la siguiente descripción de este autor ubica al centro de la investigación dos elementos esenciales para el análisis de esta tesis:

El investigador se introduce en las experiencias de los participantes y construye el conocimiento, siempre consciente de que es parte del fenómeno estudiado. Así, en el centro de la investigación está situada la diversidad de ideologías y cualidades únicas de los individuos. (Hernández, 2014, p. 9).

### **3.2 Muestra de estudio**

La presente monografía abordará el caso de una traducción del inglés al español estrenada en Santiago de Chile el año 1964. Se tomará el texto original sobre el cual se basó la traducción, y se comparará esta última bajo un enfoque transcultural. Así, la muestra será una obra teatral en su idioma original y su traducción en manos de una traductora teatral local.

Se analizará la traducción de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” de Edward Albee, realizada por Paula Serrano (titulada “¿Quién le tiene miedo al Lobo?”), montada el año 1964 por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, y luego los años 2018 y año 2024, en el Teatro Mori y el Teatro Nacional Chileno, respectivamente.

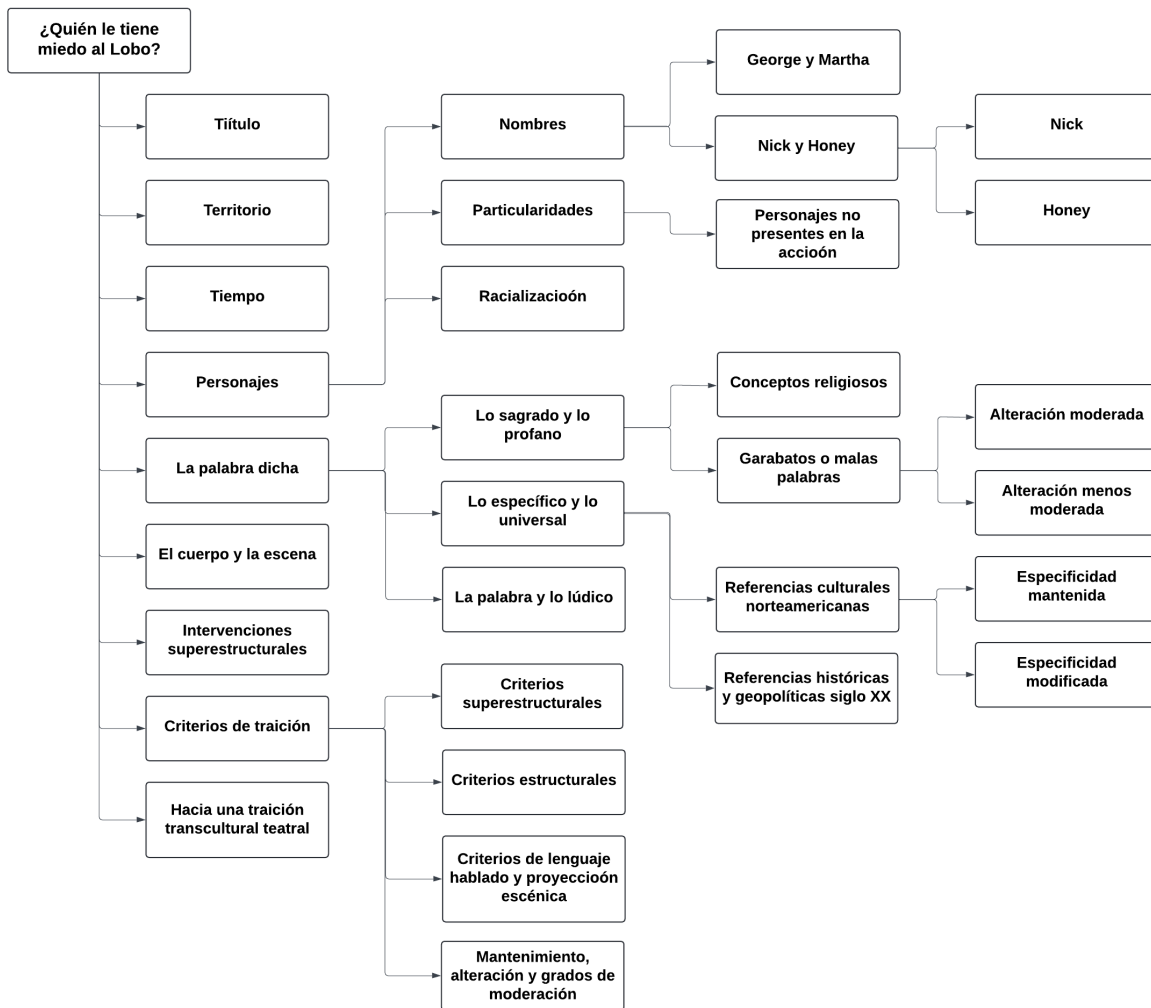
### **3.3 Técnica de investigación**

Se aplicará una técnica de investigación, la cual corresponde a una revisión comparativa de textos. Esta revisión textual corresponde a un análisis de una traducción comparada con el texto original del que deriva. Cabe agregar que la investigación se enfoca en un análisis textual y no de puesta en escena.

Tomando la obra teatral original y su traducción, la técnica de investigación de la presente monografía busca explorar el procedimiento de interpretación cultural del otro, y la posibilidad de plasmar una ideología en un tercer producto escritural.

## 4. Análisis documental

La traducción de Pilar Serrano de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” genera diversas preguntas alrededor de una posible lectura transcultural. Debido a ello, para facilitar la comprensión de su análisis, a continuación, se encuentra un mapa conceptual de los diferentes apartados del presente capítulo.



#### 4.1 “¿Who’s Afraid of Virginia Woolf?”

En una carta de 1961 a dos colegas dramaturgos, Edward Albee les cuenta de su nueva obra en proceso de escritura. En términos argumentales, dicha obra retrata a una pareja que lleva a cabo el exorcismo de un hijo no existente, reflejando la sustitución de valores artificiales por valores reales en la sociedad que vivimos. En dicha carta, el autor la define como una comedia grotesca (Gussow, 2012). Un año después la estrena en Nueva York bajo el nombre “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”, marcando su primer estreno en Broadway, luego de darse a conocer con una serie de obras de un acto en el circuito Off-Broadway como también en la escena internacional. “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” es conocida por ser la primera yuxtaposición e integración del realismo americano y el simbolismo abstracto en la escena teatral contemporánea, generando un cambio en el paradigma en la dramaturgia norteamericana (Paolucci, 1972).

Esta obra de tres actos opera como un encuentro nocturno de un sábado en la noche donde un profesor universitario y su mujer reciben en su casa a una pareja joven, en el cual exponen sus mundos más profundos en el medio de una borrachera. La actriz Uta Hagen, protagonista de la obra en Broadway, señala como temas de la obra trabajados en ensayo tanto el miedo, la auto tortura, el respeto mutuo a través del terror mutuo, y el autoengaño para soportarlo (Gussow, 2012). La escritura inicial de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” comenzó con una imagen: un escenario vacío, risas fuera de escena, y una puerta abriéndose, seguido por una mujer entrando y maldiciendo. Edward Albee definía sus procesos escriturales como opuestos a aquellas prácticas pedagógicas y estructuradas de otros dramaturgos de su época, dando formalmente un énfasis mayor a la escritura inmediata y activación de su inconsciente. Esto es importante de considerar respecto a la poca apertura del autor para explicar a fondo sus obras, especialmente ésta, (Gussow, 2012), y las circunstancias que permitirían analizarla de acuerdo con su biografía y cosmovisión.

En cuanto a los contextos culturales y políticos durante la escritura del encuentro entre las dos parejas de la obra, Albee se abstiene – en general, con algunas

excepciones - de hablar de acontecimientos concretos, pero diferentes elementos textuales permiten encontrar ansiedades sobre las circunstancias políticas que permean la conversación en torno a la obra (Shea, 2010). En todo caso, estamos frente a un autor que aboga por invisibilizarse: la regla general en las entrevistas durante la época en que *“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”* se convierte en un fenómeno teatral mundial y de la historia del teatro contemporáneo, es que Albee conteste preguntas sobre de manera esquivada, invitando al entrevistador a imaginarse la respuesta (Gussow, 2012).

#### 4.2 “¿Quién le tiene miedo al Lobo?”

*“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”* ha sido traducida en Chile una sola vez, y además cuenta con una edición más reciente. La versión oficial fue estrenada el año 1964 por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, dos años después del estreno en Nueva York, y dos años después de la primera traducción de un drama de Edward Albee en Chile (*“Zoo Story”*, traducida como *“El Zoológico”* y producida por el Teatro ICTUS).

El estreno de la obra en Chile coincide con múltiples montajes internacionales en traducción, dentro de los cuales la traductología se ha interesado por las producciones escandinavas (la versión montada por Ingmar Bergman continúa suscitando un alto interés) y españolas, entre las cuales se encuentra la traducción y análisis de Mario Juan Serrano González-Posada (2002). La tesis de Serrano González Posada se basa en una teoría funcional de la traducción, aunque al tratarse de una traducción del inglés al español, igual que la versión utilizada en Chile, es posible complementarla desde otro lente, ampliando el conocimiento y aterrizarlo a nuestro territorio.

*“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”* fue traducida por Pilar Serrano, artista y ensayista conocida también en Latinoamérica por estar casada con el escritor José Donoso. Pilar Serrano falleció el año 1997, y de sus escritos y traducciones existe escaso registro. Su proceso de traducción se llevó a cabo en algún momento entre 1962 y 1964, como un encargo del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH,

previamente conocido como el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, TEUCH), institución donde se produjeron una gran cantidad de obras norteamericanas en traducción. Luego de más de medio siglo después de su estreno en Chile, en 2018, se presentó la traducción de Pilar Serrano en el Teatro Mori Bellavista, a cargo del director Pablo Halpern, editada y abreviada por Alexis Moreno. Este 2024, se ha vuelto a escenificar en el Teatro Nacional Chileno, a cargo del director Christian Keim.

Esta traducción es la única registrada con el crédito de Pilar Serrano, y cabe agregar que, en términos de contextos históricos, fue creada durante el gobierno de Jorge Alessandri Rodríguez, mientras que en los Estados Unidos gobernaba el presidente John F. Kennedy, en una administración tensionada por la Unión Soviética y las incertidumbres alrededor del poder nuclear. En términos políticos y culturales a nivel internacional, se comparten hitos de la época en que Albee escribió la obra, que logran traspasarse a las ansiedades nacionales mencionadas por José Echeverría en durante una conferencia a propósito del estreno de la obra en Chile (1964), más allá de todas las alusiones a la Guerra Fría en el texto.

### **4.3 Un título en traducción**

El origen del título de la obra, aunque anecdótico, es importante mencionar. Albee lo vio escrito con jabón en el espejo de detrás de un bar en Nueva York el año 1953, y el autor confiesa que le quedó grabado en la mente. Tenerle miedo a Virginia Woolf significa, para Albee, tenerle miedo a vivir una vida sin falsas ilusiones (Goldstein, 2016). Virginia Woolf, autora de principios del siglo XX, fue considerada una de las escritoras modernistas más importantes del siglo XX, y su obra es conocida por criticar la pretensión de su época. Cabe agregar que la frase "Who's Afraid of Virginia Woolf" es un juego de palabras que alude a la canción infantil "¿Quién teme al lobo feroz?" de la película de Disney "Los Tres Chanchitos".

Desde la traductología funcional, Jocanovic (1990) plantea que la función principal de un título es comunicativa: eliminar ambigüedades e informar al receptor sobre el contenido de la obra. Ahora bien, el traductor español Serrano (2002) agrega que el

título de esta obra en particular no ayudaría en la labor de eliminar ambigüedades a quien la traduce a otro idioma. Pero ¿qué sucede en términos ideológicos o, adelantándonos en el análisis, consideraciones transculturales?

“Quién le tiene miedo al lobo” es el título escogido por Pilar Serrano en su traducción. Este título puede nacer de una estrategia de traducción funcional, aunque de esto permite también considerar una traición más allá del rol comunicativo. “Los Tres Chanchitos”, “La Caperucita y el Lobo”, e incluso el juego “¿Lobo estás?”, poseen un carácter universal, y se desprende la imagen del lobo de la canción intraducible en términos de idioma y referencia cultural. El lobo podría considerarse, por ejemplo, una amenaza más directa que una alusión literaria, y también reflejar la aparición de un criterio asociado a la contextualización para la primera expresión de la traducción hecha pública: el título. En la traducción de Pilar Serrano no existe absolutamente ninguna referencia a la autora inglesa Virginia Woolf: todo es reemplazado por la figura del lobo.

#### **4.4 Traiciones territoriales**

Otra de las negociaciones culturales más preguntadas en la traductología, como también la posibilidad de leer una traducción como tercer producto escritural y procedimiento de interpretación cultural del otro, hace referencia a la decisión de integrar a la obra traducida códigos locales del territorio donde será representada. ¿Se decide ubicar la acción de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” en un campus chileno, o se mantiene en el campus estadounidense donde ocurre la acción? Esto corresponde a la llamada naturalización o aculturación (Aaltonen, 2000): lo que se entendería como la decisión de “chilenizar” o no un texto. Lo anterior puede deberse, desde lo funcional, a la imposibilidad de hacerlo por las especificidades del texto, corresponder a una peligrosa domesticación (Venuti, 1995) o también un criterio de traición esencial.

Este criterio constituye un intervenir o no intervenir en términos del territorio que se representa, lo que no significa que dentro de la traducción aparezcan decisiones y criterios que reflejen un procedimiento de interpretación cultural del otro de manera

explícita, intervenida. El mantener la acción en los Estados Unidos además presupone que los personajes están hablando en inglés, y que los escuchamos en español. A falta de aculturación, como decisión de la traductora, existe también una mayor consciencia de la interpretación: estamos frente a un tercer producto escritural, híbrido.

En las notas iniciales, Pilar Serrano traduce donde ocurre la acción: El *living room* de una casa en el campus de una pequeña Universidad de Nueva Inglaterra. (Serrano, 1964, p.2). En su ponencia, José Echeverría se refiere a la decisión de establecer la acción en este *living room* norteamericano, señalando que de todos modos se reflejan los prejuicios y satisfacción con una remota revolución y régimen político constitucional en Chile. En su ponencia, llama a no pensar a estos personajes como algo lejano, tranquilizante: estos profesores norteamericanos de una realidad ajena a nuestra cultura hablan de nuestra realidad (Echeverría, 1964). Además, la obra ocurre en un *college* estadounidense al cual se refieren como “*New Carthage*”, traducido como “Nueva Cartago”. A pesar de que no queda completamente claro si es el nombre real o no, mantener la alusión al antiguo imperio púnico es otro reflejo de un criterio de traición de intervención territorial. Es importante señalar que la traducción de Pilar Serrano dice “universidad” y no “*college*”, como es el caso del texto original. A pesar de ser instituciones académicas diferentes, Chile posee un sistema universitario y no distingue entre *colleges* y universidades, y resulta funcional establecerlo así. En todo caso, podría haberse integrado la palabra “*college*” en inglés, como un criterio de extranjerización, que aportaría a expandir aún más la consciencia de estar frente a un tercer producto escritural.

#### **4.5 Traiciones temporales**

El texto de Albee no establece, ni en las notas iniciales, ni en los textos de los personajes, el año donde ocurre la acción. En un ensayo escrito por él mismo, Albee (2009), hace hincapié en que la manera de hablar de los personajes es contemporánea a su estreno, aunque la decisión de “atemporalidad” es deliberada.

Por ejemplo, el texto habla de una guerra. George menciona que en un tiempo pasado hubo pocos hombres trabajando en su facultad, pues estaban en el campo de batalla, pero no se establece de qué guerra habla.

La obra sí sugiere el día en que ocurre la acción, pues el segundo acto se titula "*Walpurgisnacht*", donde Pilar Serrano agrega, en paréntesis: "Noche de Brujas". *Walpurgisnacht* conmemora la canonización de Santa Walpurga y se entiende como la noche en que las brujas se reúnen, el 30 de abril, y se celebra en Europa del Norte y Escandinavia. Aquí encontramos una traición: la Noche de Brujas es una festividad más conocida, anglosajona, y ocurre el último día del mes de octubre. Este criterio de traición es contexto para un montaje y lectura, y podría ser eventualmente una simplificación del referente. Sin embargo, dicho contexto es configurativo del paisaje intersticial donde las negociaciones y traiciones de la traducción se llevan a cabo.

#### **4.6 Nomenclatura de personaje**

Otra negociación cultural guarda relación con lo que en esta monografía llamaré "nomenclatura de personaje", entendiendo ésta como aquella relacionada con los nombres de los personajes de la obra. Para ello analizaré los nombres de cada pareja por separado, dado por las alusiones culturales y una decisión particular de Pilar Serrano, lo cual nos pone frente a otras posiciones subjetivas interseccionales.

##### **4.6.1 George y Martha**

En una entrevista con Brooklyn Rail en 2005, se le pregunta a Albee por el fracaso de los principios de la Revolución Americana, una temática que él ha planteado como esencial de su obra. Responde que lo dice para confundir a los académicos, pero que George y Martha, tal como se cree popularmente, se llaman así en alusión a George y Martha Washington (Brooklyn Rail, 2005).

Respecto a esta decisión dramaturgica, Mel Gussow, biógrafo de Albee, señala que estos matices alegóricos quisieron plantearse como una ironía pequeña y no una

gran verdad. De todos modos, esta ironía sitúa la obra en términos políticos y culturales específicos, y para la traducción, negociables.

Los nombres de George y Martha son traicionados en la traducción chilena a través de un criterio de naturalización. En “¿Quién le tiene miedo al lobo?”, Pilar Serrano opta por llamar a esta pareja Jorge y Marta. En la historia de Chile, a diferencia de la norteamericana, no existe pareja conocida llamada Jorge y Marta en contextos de, por ejemplo, independencia nacional. Así, existe una intervención territorial, un aterrizaje que mantiene la alusión ideológica del autor, pues Jorge Washington es el nombre con el cual se conoce a George Washington en Chile, y al mismo tiempo puede facilitar la palabra dicha en nuestro idioma local. Diferente sería el caso en que Pilar Serrano hubiese reemplazado a George Washington por, digamos, “Bernardo”, aludiendo a Bernardo O’Higgins (o utilizar otro nombre de una figura histórica local), o, a modo de ejemplo, lo que podría ser en una traducción actual que cuestionara los valores del golpe militar chileno, con un reemplazo de “George y Martha” por “Augusto y Lucía”. Sin duda este criterio de alusión marca una señal, no completa, de un acercamiento “fiel” al texto original.

#### **4.6.2 Nick y Honey**

A diferencia de la pareja dueña de casa, Nick y Honey mantienen sus nombres originales en inglés. Tampoco existe una pareja en con esos dos nombres a nivel histórico, por lo cual analizaré a ambos por separado.

##### **4.6.2.1 Nick**

En inglés, Nick es un diminutivo del nombre Nicholas. Al igual que la alusión histórica asociada a George y Martha, Albee ha reconocido que ha llamado a Nick tras Nikita Khrushchev, Primer Secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética durante el tiempo en que fue escrita “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” (Brooklyn Rail, 2005). Así, se establece una interpretación común que conecta los roces entre ambas

parejas con los conflictos entre Norteamérica y la Unión Soviética durante la Guerra Fría.

Considerando lo anterior, nace la siguiente pregunta: ¿Por qué mantener a Nick con su nombre en inglés, a diferencia de George y Martha? ¿Por qué no llamarlo Nico, Nicolás, u otro nombre que podría poseer una alusión más local? La decisión de Pilar Serrano podría apuntar nuevamente a un criterio de alusión, asociado al sonido del nombre, entregando la posibilidad de asociar al personaje con Nikita Khrushchev, manteniendo el contacto con aquel elemento cultural.

#### **4.6.2.2 Honey**

Albee señala que Honey no es el nombre real del personaje, sino un apodo que le dice su marido (Brooklyn Rail, 2005). En términos de traducción, se puede traducir de dos maneras que se complementan. Primero, se encuentra la traducción literal: “miel”. Segundo, se encuentra la traducción cultural a nivel de apodo: “cariño”, o “querida”. De hecho, en su traducción de *“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”*, el traductor español Mario Serrano decide cambiar su nombre y llamarla “Cari”, una forma de traducir la palabra “cariño”.

Pilar Serrano mantiene el nombre original, constituyendo, en términos sonoros y de pronunciación, el nombre más foráneo de la pieza. Es el personaje del que menos se sabe en términos de la configuración de sus particularidades, por lo cual podría considerarse esta decisión, de inclusión del idioma foráneo, como un criterio de extrañeza, estableciendo el universo de la obra en un país extranjero presentado en español. En conjunto con los demás elementos y decisiones señaladas, dicha extrañeza logra visibilizar la traducción, recordando la existencia de otro lugar político y cultural, presentándola como un producto entre dos culturas.

#### **4.7 Particularidades de los personajes**

Haciendo una revisión del texto en base a los personajes y las particularidades de sus orígenes, los oficios y nacionalidad de éstos se mantienen. Sin embargo, en las

palabras que estos personajes emiten, encontraremos algunos cambios y traiciones inevitables en toda traducción, complementados con el uso característico del lenguaje de la obra.

En la traducción, Jorge se presenta como profesor de historia, explayándose con largos discursos donde se plasman múltiples referencias históricas que los demás personajes no comprenden. Marta se ubica relacionalmente en el mismo lugar que en el texto original de Albee: es mujer del profesor e hija del presidente del *college*. Las circunstancias dadas de la pareja se mantienen también. Marta se comunica principalmente a través de breves exabruptos, con algunos espacios para pronunciar algunos discursos de mayor elocuencia también.

¿Existe aquí un criterio de traición? Nuevamente estamos frente a un mantenimiento, a una no-intervención, que también puede entregar luces sobre lo que más adelante señalaré a propósito de la transgresión en la traducción.

La otra pareja, Nick y Honey, siguen la misma lógica en general. Nick es profesor de Biología, especializado en estudios genéticos, expresándose con textos breves. Honey continúa como la menuda y sencilla joven mujer rubia americana de la obra original, comunicándose con comentarios pequeños y, muchas veces, inconexos. Una salvedad que notar es que geográficamente en la traducción se plantea que Nick y Honey vienen de otro lugar. En la obra original, ambos vienen de Kansas, un estado del llamado *Midwest* norteamericano, un área marcada principalmente por la actividad productiva primaria y la ruralidad. Pilar Serrano opta por cambiar la referencia geográfica, como en los siguientes dos ejemplos:

JORGE: (...) Don Rubio y su frau vinieron del sur.

En este primer ejemplo, en la obra original, George dice la palabra “Kansas”.

NICK: Se toma mucho por aquí. (reflexiona al respecto). Se toma mucho en el sur.

En este segundo ejemplo, en la obra original, Nick dice “*Midwest*”. La manipulación de esta característica nos muestra un quiebre, una intervención en la traducción. ¿Se utiliza este cambio para contextualizar la realidad de estados más asociados a la ruralidad y aplicarla a la una realidad de nuestro territorio? Aparece un criterio de contextualización, pero también un criterio de geolocalización para enmarcar a estos personajes de nombres foráneos con un origen en oposición a George y Martha.

#### **4.7.1 Personajes no presentes en la acción**

A pesar de que la acción da voz a estos cuatro personajes, existen otros personajes mencionados en ella, como es usual en la mayoría de las obras dramáticas. Existe en “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” un caso particular importante de considerar para efectos de profundizar el análisis de la presente monografía.

Aparte del padre de Martha, “Presidente” de la Universidad en el texto en inglés y “Rector” en la obra traducida, mencionado constantemente como figura de poder y de disputa entre el matrimonio dueño de casa, se encuentra el Hijo que George y Martha inventan. Éste, sin nombre, juega un rol importante en el conflicto a desarrollar durante la obra, como también en términos estructurales y resolutivos. El Hijo es descrito como un chico insultantemente guapo y hegemónico americano (Gussow, 2012), y cualquier reproche respecto a su figura nace de roces entre George y Martha. Pilar Serrano opta por también mantener su descripción hegemónica de belleza norteamericana: generalmente descrito como rubio y de ojos azules.

#### **4.7.2 Racialización**

A propósito de configuraciones físicas caucásicas presentes en “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”, se presenta un criterio de racialización. Este correspondería al acto de entregar una caracterización racial a un sujeto u objeto: entiendo a las personas no desde el lugar de la raza, sino verlas como personas racializadas (Hoyt, 2016).

Así la racialización es una manifestación de poder entre grupos humanos, y como práctica colonial llama la atención de los estudios culturales. Además, ubica la traducción teatral como un espacio donde dialogan el poder y la representación.

A diferencia de Nick y Honey, la traducción de Pilar Serrano no establece ninguna indicación de que Jorge y Marta no fueran personajes caucásicos. A propósito de ello, Albee (Tran, 2017) era estricto con las decisiones relativas al reparto de la obra, haciendo hincapié en que los personajes eran parejas blancas y debían ser interpretados por actores blancos. Sostenía que, por ejemplo, un matrimonio entre un caucásico y una mujer afroamericana no habría pasado desapercibido en el conflicto de la obra, considerando el lugar y la época, y posibles alusiones a una presencia aria en los rasgos físicos de, por ejemplo, de Nick o el hijo de George y Martha.

Cabe agregar que en varias ocasiones han existido montajes profesionales de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf*” que han deseado tener a cuatro actores hombres, interpretando a las dos parejas como dos parejas homosexuales. Por la misma razón anterior, Albee siempre fue firme en que esto no ocurriera, pesar de ser consciente de la interpretación de que su obra trata realmente de cuatro hombres homosexuales (Gefter, 2024).

El criterio de traición presente en este caso guarda relación con ubicar a los personajes en un ecosistema racial, similar al ecosistema sociocultural donde estas parejas, desde su propia posición subjetiva establecida, pasan horas gritándose en un *living room*.

#### **4.8 La palabra dicha**

“¿Quién le tiene miedo al Lobo?” es una traducción creada en base al idioma español de Chile a principios de los años sesenta. Pilar Serrano no opta por el intento de acercarse a un lenguaje neutro, sino que naturaliza el lenguaje. Por ejemplo, al hablar del hijo de George y Martha usan palabras como “guagua” o “guagüita”. No se naturaliza el lugar de la acción, pero sí la palabra dicha. Con esto,

aparecen diferentes elementos y criterios de interés para la presente monografía, relacionados con lo que el texto establece que los personajes dicen.

#### 4.8.1 Lo sagrado y lo profano

A continuación, analizaré aspectos de la palabra dicha en torno a conceptos religiosos, como también garabatos o malas palabras usadas en la traducción.

##### 4.8.1.1 Uso de conceptos religiosos

Tomando la primera línea de la obra, el análisis de la palabra dicha comenzará con el uso de conceptos religiosos como malas palabras o garabatos, debido a que es el punto de entrada al lenguaje de la obra, como también de la repercusión histórica que ha tenido. Esta primera línea ha sido referenciada en la literatura alrededor de la obra, pues en su momento significó una exclamación de profanidad completamente infrecuente en Broadway (Geffer, 2024).

¿Qué dice Martha al entrar a su *living room* con George después de asistir a la fiesta en casa de su padre ese sábado por la noche? Martha dice: “*Jesus H. Chirst*”. La letra H entre *Jesus* y *Christ* es ocupada como una especie de *expletive infixation*, una estrategia angloparlante para agregar énfasis a palabras altamente cargadas (Bolinger, 1986). Esta letra además no tiene sustento histórico ni cultural, así generando el uso del nombre del Señor en vano con una invitación a completar su significado (Smith, 1994).

Pilar Serrano traiciona la expresión, no usada en español, y reemplaza la mención a Jesús por un “Por la...”. Su estrategia, a través del uso de la elipsis, entrega la invitación a completar el significado, pero deja afuera la mención a Jesús. De todos modos, la traducción sí mantiene referencias bíblicas y religiosas. Cada autor como traductor tiene, en su territorio, una relación diferente con la moral y la creencia, como también la cultura donde se exhibe una obra. Así, a pesar de no conocer la intención, se desprende un criterio de profanación.

#### 4.8.1.2 Garabatos o malas palabras

Más allá de provocaciones con lenguaje de tipo religioso, existen numerosos garabatos o malas palabras en la obra. A ratos la traducción de éstos puede ser bastante literal, pero llama la atención particularmente cuando son traducidos de manera más moderada o menos moderada, según el caso. Esto constituye una práctica común en las traducciones, y podemos ejemplificar tanto la alteración moderada como la menos moderada con los siguientes textos a analizar.

##### 4.8.1.2.1 Alteración moderada

En el segundo acto, existe un momento en que George ha puesto música a un volumen bastante fuerte (suena el segundo movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven – que se mantiene igual al texto original). Martha, enojada, lo llama un “*son of a bitch*”, equivalente a “hijo de perra” o “hijo de puta”, expresión que integra una profanidad. Pilar Serrano opta por la palabra “desgraciado”, una palabra menos contenciosa.

##### 4.8.1.2.2 Alteración menos moderada

En el primer acto, momentos antes de la llegada de los invitados, George rechaza un beso de Martha, diciéndole a Martha que eso lo haría perder el control y que sería capaz de “*take her by force*”, es decir “tomarla por la fuerza”. Pilar Serrano opta por un “te follaría”, una expresión bastante más controversial que la que George expresa en inglés.

Sin embargo, haciendo un recorrido por la obra completa, original y en traducción, se mantiene un balance entre profanidad moderada y menos moderada, conforme a los ejemplos recién expuestos. En términos de garabatos, profanidades, y malas palabras, podríamos estar frente a un criterio de moderación.

Este criterio no solo queda entre lo moderado o menos moderado, sino también en el mantener las cosas como son, incluso de manera literal (algo que cruza toda

traducción y criterio). Esto se encuentra presente en un breve intercambio en el segundo acto, cuando George y Martha se insultan en francés. La traducción opta por mantener el lenguaje tal cual lo escribió Albee.

Así, en cuanto a lo sagrado y lo profano, podemos encontrar elementos que Catherine Boyle plantea como influencia al traductor, como son los tabúes y la culpa. En lo que concierne la moderación, una moderación dominante podría apuntar a la domesticación de un traductor como creador.

#### **4.8.2 Lo específico y lo universal**

En los diálogos y monólogos de la obra, existen muchas referencias culturales específicas a Norteamérica como también referencias históricas y geopolíticas del siglo XX que hoy son parte de la llamada Historia Universal.

##### **4.8.2.1 Referencias culturales específicas a Norteamérica**

Al ser los personajes miembros de la comunidad de un pequeño *college* norteamericano, la obra constantemente presenta referencias literarias y de cultura popular de la época en sus diálogos, algunas de las cuales Pilar Serrano mantiene, y otras que cambia. Esto puede asociarse a un criterio de especificidad cultural, que puede tener un correlato funcional como también ideológico.

###### **4.8.2.1.1 Especificidad mantenida**

Un ejemplo de especificidad cultural mantenida es cuando en el primer acto, en las primeras interacciones del matrimonio dueño de casa frente a sus invitados, Martha le dice a George que tiene una cualidad “Dylan Thomesca”, aludiendo al poeta inglés Dylan Thomas. La decisión de Albee de conjurar a Dylan Thomas puede interpretarse de muchas maneras, tanto en construcción de mundo como de personaje, y Pilar Serrano decide mantenerlo y no reemplazar al poeta inglés por

otro: ya sea más conocido por un público chileno o un autor útil para transmitir un mensaje en particular.

La especificidad de la obra se mantiene en la traducción en un momento del segundo acto cuando Martha intenta seducir a Nick, a solas en el *living room*. Ella le canta la canción popular norteamericana “Just a Gigoló”, y Pilar Serrano decide simplemente traducir la parte que canta Martha.

#### 4.8.2.1.2 Especificidad modificada

Cerca del comienzo de la obra, Martha llama a Georgie “Georgie Porgie”, haciendo alusión a una rima infantil inglesa. Esta rima habla de un niño llamado Georgie Porgie que besaba a las niñas y las hacía llorar, pero que cuando las niñas salían a jugar, escapaba. Esta referencia puede decirnos mucho del personaje y cómo es percibido por su mujer, pero al no tener un símil directo en español, Pilar Serrano lo resuelve de la siguiente manera: “¡Pobre Jorgito que lo hacen rabiar!”.

Esta especificidad cambiada, simplificada, se encuentra en la canción-anécdota a la cual alude el título de la obra, y que la cruza completamente, aquella que escucharon en la fiesta antes de juntarse a seguir bebiendo en casa de George y Martha: “¿Quién le tiene miedo al lobo?”

El reemplazo de “Virginia Woolf” por “Lobo” se ha explorado en este análisis a propósito del título de la obra. Los criterios y decisiones al respecto se aplican de la misma manera en los textos dichos por los personajes. Interesantemente, Chile no es el único país donde el título y la canción cambiaron. En una entrevista con Ed Wilson, Albee comentó que, en la República Checa, la obra se titula “¿Quién le tiene miedo a Franz Kafka?” pues nunca han escuchado de Virginia Woolf allí (Albee, 1989). Esto ejemplifica la integración de una especificidad local, reemplazando la referencia anglosajona de la obra original. Tenerle miedo a Franz Kafa, en la República Checa, significaría tenerle miedo a vivir una vida sin ilusiones, al igual que el miedo al Lobo que plantea Pilar Serrano.

#### 4.8.2.2 Referencias históricas y geopolíticas del siglo XX

Ya habiendo analizado elementos tales como lugar, nomenclatura de nombre, y otras particularidades generales de la obra y sus personajes, resulta esencial detenerse en algunas referencias históricas y geopolíticas presentes en los diálogos del texto, a propósito de criterios de especificidad histórica y geopolítica que se encuentran en la traducción de Pilar Serrano.

Al hablar del *college* donde viven y trabajan, que es establecido como una universidad en la traducción, podemos notar una cierta funcionalidad a partir del reemplazo de referencias a universidades norteamericanas. En la obra original, George habla de Nueva Cartago, diciendo que no es un mal *college*, a pesar de no ser como MIT o UCLA. En la traducción, Jorge habla de Harvard y Yale. Pilar Serrano opta por nombrar universidades más conocidas, alterando la especificidad. Otro momento de la obra importante de analizar es cuando se menciona Berlín durante una discusión entre George y Nick el primer acto de la obra. George está preocupado de los estudios genéticos que lleva a cabo Nick, y expone su punto de vista intransigente. No quiere perder la sorpresa histórica contra la que según él atenta la genética, y se rehúsa de ello, diciendo: “¡No abandonaré Berlín!” Martha le dice que sí lo hará, mientras que Honey expresa estar perdida y no entiende qué tiene que ver Berlín en la discusión. Luego de ello, George menciona un local en Berlín que recuerda con gusto, el cual no quisiera perder: prefiere luchar a muerte por él.

La mención a Berlín es una alusión a la Guerra Fría y el Berlín dividido, lo cual puede asociarse con los nombres de las parejas y el encuentro entre Estados Unidos (fundado por George y Martha Washington) y sus enemigos (pensando en Nick como Nikita Khrushchev). Sin embargo, cuando Jorge habla del local en Berlín, Pilar Serrano opta por decir “Berlín” simplemente, mientras que en la original George dice “Berlín Occidental”. ¿Por qué eliminar la alusión al Berlín dividido? Nuevamente nos encontramos con decisiones alrededor de la especificidad, esta vez asociadas a tensiones políticas internacionales importantes en la época de la traducción.

Respecto a territorios extranjeros, llama la atención los cambios que existen en la traducción respecto a países asiáticos, lo cual corresponde a las traiciones más notorias en el texto. Un primer ejemplo es cuando George apunta a Martha con una pistola de cañón corta y luego, al apretar el gatillo, sale del cañón un quitasol chino, rojo y amarillo. En las acotaciones, llamadas también didascalias, dice ser chino, pero luego Nick pregunta si es chino o no.

En la obra original, Nick pregunta a George si la pistola-quitasol es japonesa, pero, al igual que diferentes momentos de la obra, cada vez que el texto en inglés dice japonés, Pilar Serrano lo cambia por chino.

Luego existe un momento en que el texto original usa palabra “china”, y Pilar Serrano opta por cambiar “china” por “camboyana”. ¿Cuál vendría siendo la razón tras esto? Estos ejemplos generan preguntas sobre el razonamiento tras estas decisiones, y apuntan a un factor importante en la traducción: la discrecionalidad del traductor creador de un tercer producto escritural.

Respecto a especificidad histórica, otro de los cambios más notorios en la traducción chilena de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” corresponde a la decisión de usar la palabra “régimen”. Existen tres momentos en que se menciona un régimen: dos en los que se usa como palabra para reemplazar “guerra”, lo que se entiende como la Segunda Guerra Mundial, y otro donde “régimen” reemplaza la palabra “prohibición”, refiriéndose a la época entre 1920 y 1933 cuando se prohibió la venta e importación de las bebidas alcohólicas en los Estados Unidos, donde aparece una alta presencia de crimen organizado alrededor de ello.

En el primer acto, George cuenta que fue director del Departamento de Historia durante la guerra, cuando sus colegas fueron enlistados para ir al frente, mientras que él no. Luego, más adelante, Martha comienza a relatarle a sus visitas un episodio de violencia donde ella y George pelearon con guantes de box durante el tiempo de la guerra. La sustitución de la palabra genera la pregunta de qué régimen se refería Pilar Serrano, y por qué no mantuvo la alusión a la guerra. Esta pregunta se vuelve más compleja cuando entra a hablar de la Prohibición.

JORGE: Cuando yo tenía 16 años y estaba aún en el colegio, durante las Guerras Púnicas, un grupo de compañeros teníamos la costumbre de ir a la capital el primer día de vacaciones, antes de irnos a nuestras casas, y en la noche íbamos a una especie de boliche que era de un mafioso, padre de uno de los del grupo, porque esto era durante el “régimen”, como se lo llamaba más frecuentemente y era una mala época para los dueños de bares, pero estupenda para los pillos y para las policías y nosotros íbamos a este clandestino y tomábamos con la gente grande y escuchábamos música. Y una vez, en el grupo, había un cabro de quince años, que había matado a su mamá (...)

Este texto cambia tres elementos relativos a lo que concierne el criterio de especificidad en lo cultural, histórico y geopolítico. El primero, es que cambia la ciudad de “Nueva York” por “la capital”. El segundo, es llamar “régimen” a la “Prohibición”. El tercero es cuando reemplaza la palabra “jazz” por la palabra “música”. ¿Por qué restarle especificidad a este monólogo de George? ¿Existe alguna razón por igualar la guerra con la prohibición, aludiendo posiblemente a un régimen en Chile? En este caso logra entrecruzarse nuevamente la discrecionalidad y los efectos que genera en el análisis de la traducción en cuanto a la especificidad y la universalidad como base de un criterio de traición.

#### **4.8.3 La palabra y lo lúdico**

“*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*” es una obra llena de juegos de palabras, palabras inventadas e intertextualidades dotadas de mucho significado, lo cual hace compleja la labor de quien la traduce. A continuación, presentaré tres ejemplos de “¿Quién le tiene miedo al Lobo?” para indagar en criterios de invención-juego en el lenguaje de la obra en traducción, tomando en cuenta las particularidades del inglés y español.

MARTA: (Decidiendo no hacerle frente) ¡Oh! ¡Bien! Entonces, corre al barcito.

En este primer ejemplo, Pilar Serrano hace el uso del “ito” para traducir el diminutivo “poo”, y lo seguirá utilizando durante su traducción, manteniendo la intencionalidad del diminutivo.

JORGE: ¡Entonces es Ud.! Ud., es el que va a armar todo ese lío... haciendo que todos sean iguales, ordenando los cromozones, o lo que sea. ¿No es así?

NICK: No exactamente; cromosomas.

En este segundo ejemplo, Nick, profesor del Departamento de Biología, especialista en genética, discute con George. La oposición entre la Historia y la Genética cruza la obra, y en este juego de palabras, el error corregido, el paso del inglés al español permite se mantenga el error – consciente o inconsciente - de George de decir “*crozomones*” en vez de “*cromozones*”.

JORGE: Tomamos mucho en este país y sospecho que también tomaremos mucho más... Si sobrevivimos. Deberíamos ser árabes o italianos... los árabes no beben y los italianos no se emborrachan mucho, excepto en las fiestas religiosas. Deberíamos vivir en Creta o algo así.

NICK: (Sarcástico... como si matara un chiste). Y así, por supuesto, seríamos cretinos.

Este tercer ejemplo, un juego de palabras traducido permite profundizar el ejemplo anterior. Albee utiliza la palabra “Crete” (Creta) y luego utiliza la palabra “cretin” (cretino). Pilar Serrano logra mantener dicho juego, lo cual revela un criterio de uso de cognados. Las palabras “cretin” en inglés y “cretino” en español son ejemplos de “cognados”, es decir, palabras con una raíz etimológica común y un significado básico similar (Crystal, 2011). Corresponde a un criterio de traición técnico, como otros criterios posibles basados en la palabra y su uso.

Así, con estos ejemplos podemos notar que la traducción del inglés al español permite mantener muchos juegos de palabras con la misma intención y contexto,

aunque esto no significa una regla general, ni que una traducción pueda estar exenta de lo que podría calificarse como errores, como el siguiente:

JORGE: Soy Doctor en Artes, Bachiller y maestro AB y MA, en Filosofía, PHD... en resumen ABMAFID! Se ha descrito el abmafid tanto como una enfermedad que consume los lóbulos frontales, y como una droga milagrosa. En realidad, es las dos cosas a la vez.

En este texto, George nombra sus credenciales académicas y crea una sigla para luego presentarla como una enfermedad. En inglés, la sigla es igual, y en español podría resultar confuso.

También la traducción parece confusa en el siguiente intercambio:

MARTA: Me gusta verte enojado. Es lo que más me gusta en ti... Eres... eres tan pelotudo. ¿Ni siquiera tienes... las qué?

JORGE: ¿Las pelotas?

MARTA: ¡Frasas hechas!

Cuando Martha dice “frases hechas”, en inglés Albee escribió “*phrasemaker*”, es decir, “creador de frases” pero en una sola palabra, insultándolo. Durante la obra, George inventa muchas frases, y existen otros momentos en que se toma una decisión diferente al respecto:

JORGE: No quiero decir que me vuelva loco por las caderas...

En el texto original, George habla de no querer sugerir ser un hombre “*hip-happy*”. En la traducción de Mario Serrano aparece una solución diferente al problema de crear palabras: en vez de decir “loco por las caderas”, inventa una palabra nueva, “caderista”. Su enfoque traductológico es funcional, y Pilar Serrano no inventa palabras nuevas en la traducción como él. Esto no quiere calificar la solución de

ninguno del problema que surge a nivel traductológico, sino se busca ejemplificar criterios de invención-juego.

#### 4.9 Traiciones hacia el cuerpo y la escena

Traducir un texto teatral generalmente implica trabajar no solo diálogos, sino todo lenguaje acotacional y contextual que pueda existir en ella. Las obras dramáticas, por regla general, son escritas para ser montadas, y contienen un lenguaje acotacional que principalmente apunta a elementos de diseño y actuación. Nos describen elementos del mundo y también acciones.

La traducción de Pilar Serrano no modifica el mundo construido por Albee a nivel escenográfico. Por ejemplo, el *living room* de George y Martha, sus muebles, el alcohol que se bebe, se mantienen tal como en el texto original. Incluso la pistola de cañón corta de la cual aparece un quitasol chino.

En cuanto a las acciones, las didascalias en el texto (las acotaciones) describen la acción de manera similar, adjetivando de manera funcional lo que ocurre y las intenciones de los personajes al dialogar. De todos modos, es importante señalar que éstas podrían influir el entendimiento del texto, como también el análisis de una traducción, afectando el lente por el cual se rigen las acciones de los cuerpos en escena. Sin embargo, el tratamiento del cuerpo, la acción y la gestualidad también se encuentran en la palabra dicha. A continuación, presentaré dos ejemplos donde referentes actorales anglosajones no se transmiten completamente en la traducción chilena de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”.

El quinto texto de Martha en la obra, luego de entrar por la puerta a su *living room*, acompañada de George, comienza un intercambio sobre un referente cinematográfico.

MARTA: (Mira a su alrededor. Imita a Bette Davies). ¡Qué chiquero! / De dónde es eso, ¿Qué chiquero? ¡Oye!

George no entiende el referente y le pregunta de dónde viene. Martha continúa:

MARTA: Te lo acabo de decir “Que chiquero”. ¿Ah? ¿De dónde es?

La frase “¡Qué chiquero!” viene de la película “*Beyond the Forest*” de 1949, protagonizada por Bette Davis. Más adelante en el intercambio, Martha habla de la película a George, esperando que le diga el título, el cual desconoce. La película original es en inglés, e inmediatamente cambia la interpretación cuando se imita a la actriz en español. Esto no impide que una actriz personifique en escena elementos de la personalidad de Bette Davis y su manera de actuar, conocida por ser severa, diabólica, engreída, sexy, vulgar y graciosa (Gussow, 2012). La mención del nombre de la actriz en la traducción puede lograr transmitir la intención vocal y gestual para el personaje, aludiendo a un criterio de traición actoral. Así, se incorpora una fisicalidad norteamericana desde un principio, coherente con las decisiones de mantener la acción en el mundo donde ocurre en la obra original.

El segundo ejemplo relativo a traiciones del cuerpo contiene un referente anglosajón teatral que no logra distinguirse en la traducción de Pilar Serrano. Solamente a partir del texto original, se comprende que, al principio del tercer acto, titulado “El Exorcismo”, estamos frente a un llamado “*mad scene*”. Este concepto se traduce literalmente como “escena loca”, y corresponde a una representación de locura generalmente encontrada en una obra de teatro u ópera (McCarren, 1998).

En esta escena, Martha habla sola, borracha, expresando que se siente totalmente abandonada. Durante su monólogo, menciona que los demás han desaparecido. En el texto original, las palabras “abandonada” y “desaparecido” se presentan en un inglés antiguo, tal como se presentaban las obras de, por ejemplo, Shakespeare o Marlowe, donde muchas mujeres protagonizaban “*mad scenes*”: se utiliza “*Abandon-ed*” y “*Vanish-ed*”. La traducción chilena al español solo utiliza las palabras, sin cambiar la manera en que se presentan y pronuncian.

Existe la posibilidad al traducir de utilizar otros lenguajes escénicos de la historia del teatro relacionada a la lengua a la cual se traduce. ¿Pudo haberse utilizado un lenguaje clásico español para transmitir esta idea de locura, que se transmite en la corporalidad de la actuación de quien interpreta a Martha? Una decisión de ese tipo,

como utilizar lenguajes más cercanos a, por ejemplo, Calderón de la Barca o Lope de Vega, reflejaría una propuesta que integra otros lenguajes teatrales, y al no ocuparla, se excluye el referente. Así, Martha dice las palabras en español dentro de un contexto que da a entender su estado, pero no altera su manera de actuar. Luego de esta escena, el lenguaje de la obra comienza a entrar en un plano más naturalista, haciendo un quiebre con el realismo simbólico de los dos primeros actos. Estos criterios de traición actorales se encuentran presente en el texto, a diferencia de criterios de traición de diseño, y nos pueden dar luces sobre lo que no se puede traducir, y también la posibilidad de que quien traduzca decida no sugerir lenguajes interpretativos. Al mantener los personajes como anglosajones y eliminar al mismo tiempo el lenguaje clásico presente en el segundo ejemplo, nos encontramos esta vez con una traición clara frente a una limitante en el procedimiento de interpretación cultural del otro.

“*Who’s Afraid of Virginia Woolf*” se refiere constantemente a la verdad y la ilusión, y está muy presente en el actuar de los personajes, como también cómo se actúan. Esto nos lleva a pensar en la traición a nivel superestructural y más allá de criterios específicos.

#### **4.10 Intervenciones superestructurales**

Para considerar intervenciones a la propuesta general de Albee resulta útil pensar esta propuesta general como una superestructura, es decir, la organización general del texto. Dicha superestructura se crea en el idioma original en un tiempo y una cultura particular, y su traducción, en este caso, corresponde a un tiempo inmediato posterior al estreno mundial de la obra, pero no en el mismo contexto cultural. La diferencia de contexto presenta también un criterio de discrecionalidad general como también específico.

Lo anterior guarda relación con mantener o no elementos de la obra en cuanto a esta organización general, y los grados en que la traducción de dicha superestructuración operan en la propuesta de traducción. Respecto a esto, surge las siguientes dos preguntas: ¿es necesaria una traducción coherente y cohesiva?

¿Es aquí donde finalmente aparece una posible lectura transcultural, una pregunta que imagina y siempre supone un pasaje intersticial? En pos de contestarlas, se hace necesario visitar y sistematizar los criterios de traición encontrados en “¿Quién le tiene miedo al lobo?”.

#### **4.11 Criterios de traición en “¿Quién le tiene miedo al lobo?”**

Considerando las diferentes decisiones discrecionales de cambiar y/o mantener elementos del texto acotacional y de personaje, nos encontramos con la siguiente pregunta: ¿Es una “fiel” traducción una forma de traición? Como fue explorado en el marco teórico de la presente monografía, dicha “mantención” sí constituiría un criterio de traición. Para comprender mejor la pregunta, procedo a sistematizar los criterios encontrados en el análisis de la traducción chilena de “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”.

##### **4.11.1 Criterios superestructurales**

Por sobre la traducción de la obra completa, integrando todos sus elementos, existe un criterio de discrecionalidad general, respecto al cual se señaló que también puede existir como un criterio de discrecionalidad específico, aunque no aplicado a la organización general del texto. Lo anterior refleja una discrecionalidad presente en cada momento de la labor del traductor, sus procedimientos y asociaciones culturales.

##### **4.11.2 Criterios estructurales**

Entendiendo la estructura como los pilares que sostienen la obra, excluyendo la palabra dicha y el lenguaje acotacional, podemos considerar discrecionalidades específicas a través de criterios relacionados con los siguientes elementos: el título de la obra, la intervención territorial, la extranjerización, el tiempo contextual, la

naturalización, la alusión, la extrañeza a través del uso de un idioma foráneo, la contextualización, la geolocalización, y la racialización.

#### **4.11.3 Criterios de lenguaje hablado y proyección escénica**

Además de estos criterios anteriores se encuentra el lenguaje hablado y la proyección escénica del texto, la cual recae en lo actoral y el diseño escénico. Estos se agregan a los criterios estructurales, aunque dotados de otras especificidades. En términos de diálogos y monólogos, entendiendo esta obra como una dramaturgia tradicional y realista, nos encontramos con criterios relacionados a la naturalización del lenguaje, la profanación, la moderación, la especificidad cultural, histórica y geopolítica, la invención-juego en el lenguaje, y el uso técnico del lenguaje, donde aparece también un criterio de uso de cognados. A estos se suman además criterios de traición actorales y de diseño, que integran decisiones sobre cuerpo y lugar, entendidos, en cuanto a la ideología, como espacios contenciosos, también colonizados.

#### **4.11.4 Mantenimiento, alteración y grados de moderación**

Los criterios encontrados en este análisis también pueden representar un mantenimiento de lo presentado en la obra original o una alteración a ello. Además, aparecen diferentes grados de traición, como el caso de alteraciones más o menos moderadas en el lenguaje. Esta gradualidad genera preguntas alrededor del texto traducido como un tercer producto escritural, la hibridez, y una lectura transcultural de “¿Quién le tiene miedo al Lobo?”.

### **4.12 Hacia una traición transcultural teatral**

Los criterios previamente sistematizados, con sus diferentes gradualidades, pueden cruzarse, e incluso transgredir un posible acercamiento a una superestructura coherente y cohesiva: es decir, un discurso interpretable.

Sin embargo, recorriendo los elementos traicionados, el texto traducido puede reflejar y/o desafiar las ideologías dominantes tanto de las tras el texto de base como de la cultura que recibe la traducción, alineándose o no, con una traducción transcultural. Así, volvemos a la definición de traducción teatral transcultural planteada en el marco teórico: la colocación de cierta ideología con una cierta composición de texto dramático o posdramático y/o una reflexión de puesta en escena que genere una apertura de otro lugar político y cultural contencioso en el corazón de la representación colonial e imperialista.

Considerando la multifactorialidad de una cosmovisión plasmada en la traducción de un texto teatral, pareciera que pudiesen coexistir criterios infinitos. Sin embargo, estos criterios reflejan un rango abierto pero acotado de decisiones que permiten entrar en la posibilidad de un análisis transcultural de esta obra.

Resulta pertinente pensar, en términos transculturales, en criterios de traición que pudiesen ser a la vez criterios de transgresión. En cuanto a su apertura como otro lugar político y contencioso en “¿Quién le tiene miedo al lobo?”, llaman la atención criterios de profanación, contextualización-geolocalización, la naturalización del lenguaje, el territorio, como también el título de la obra. La modificación de países asiáticos en el texto, el concepto de “régimen” analizado previamente, y cambios relativos al origen de Nick y Honey generan pistas para comprender la traducción bajo este lente.

Respecto a la ubicación de la traducción transcultural en la representación colonial e imperialista, “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” es un texto que permite visitar temáticas al respecto. Lo anterior se refleja, por ejemplo, en el siguiente texto, donde se condensan las ideas políticas esenciales del texto (Gefter, 2024).

JORGE: “Y el Occidente entorpecido por alianzas paralizadoras y agobiado por el peso de una moral demasiado rígida para acomodar al ritmo de los acontecimientos, debe...finalmente...caer”

¿Qué quería decirnos Pilar Serrano? ¿Qué opiniones o advertencias sobre el Chile de su tiempo existen en su traducción? ¿Habrá tenido la intención de, por ejemplo,

referirse a la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo como el régimen al que se refería la obra? Otras preguntas posibles tienen el potencial de ser infinitas, y tras analizar la traducción completa de Pilar Serrano, existe también la pregunta de si esta obra se haya traducido con o sin un compromiso ideológico. ¿Podría conducir esta traducción a un utopismo peligroso, como plantea Spivak?

A pesar de lo anterior, estamos frente a una traducción que, como tercer producto escritural, habla de y a los contextos culturales de un país colonizado a partir de un texto escrito en contextos neoimperiales, lo que permite a su vez explorar la realidad e ilusión de un pasaje intersticial.

En síntesis, la convergencia de todas las preguntas en base a los criterios de traición en “¿Quién le tiene miedo al Lobo?”, logran responder la pregunta de la presente monografía: es sin duda una traducción que logra leerse como una traducción transcultural, como un espacio de encuentro y negociación transcultural que permite observar y analizar procedimientos de interpretación culturales del otro.

## Conclusiones

Al abordar la pregunta planteada en la presente monografía a partir de la cual aparecen múltiples preguntas sobre la traducción teatral, he observado que la traición de un texto se manifiesta de diversas maneras, especialmente cuando se aplica un enfoque ideológico. Este enfoque revela cómo las interpretaciones pueden distorsionar el significado original de la obra, ya sea por motivos políticos, sociales o culturales.

Resulta pertinente proponer una variación del concepto de "traduttore traditore", renombrándolo como "*traduttore transgresore*". Así, podemos entender esta traición como una forma de transgresión que no solo transforma el texto original, sino que también puede enriquecer su significado al adaptarlo a nuevas realidades y contextos interpretativos.

"*Who's Afraid of Virginia Woolf?*" proporciona un ejemplo elocuente de esta dinámica. La resistencia de Edward Albee a las explicaciones simplistas y su preferencia por el texto como una declaración de principios subrayan la importancia de considerar el texto no solo como un objeto estático, sino como un sitio de conflicto y resistencia interpretable.

Además, esta investigación no sólo aporta a la práctica, sino también al conocimiento de las artes escénicas. Analizar esta traducción en profundidad puede enriquecer la comprensión de cómo las obras de teatro pueden ser reinterpretadas y adaptadas en diferentes épocas y culturas.

A través del análisis interpretativo de "¿Quién tiene miedo al Lobo?" fue posible lograr situar los elementos que permiten entender el conjunto de criterios de traición que aparece en dicha traducción, constituyendo así un aporte a la brecha investigativa en torno a investigaciones sobre traducción teatral.

La presente monografía genera una base también para proyectar nuevas investigaciones alrededor de la materialización de la traducción de Pilar Serrano en una puesta en escena, y el equipo encargado de la puesta en escena de 2024 como creadores de un tercer producto escritural. Además, continuando con un análisis a través de un lente transcultural, se puede ampliar este concepto, integrando nuevas

ideas en torno a él, como es el caso de la transarealidad y nuevas teorías en torno al pensamiento crítico latinoamericano y su relación con una definición de traducción teatral transcultural.

Resulta importante además reconocer que la reciente introducción de la inteligencia artificial ha marcado un hito significativo en el proceso editorial y de producción textual. Este hito abre nuevas formas de traición-transgresión textual. La inteligencia artificial, al optimizar la traducción como también el contenido para audiencias específicas, basado en algoritmos, puede modificar significativamente el texto original. Éste se puede ver influido por la construcción del algoritmo y los contextos coloniales e imperialistas en que ha sido creado, afectando y nutriendo a la vez la labor de un traductor, creando nuevos espacios de hibridez.

Para concluir, me gustaría reflexionar sobre la pregunta: ¿a qué le tenemos miedo? Propongo considerar tanto la traición como la transgresión no como un obstáculo, sino como herramientas de resistencia que hacen que terceros productos escriturales existan como puntos de desencuentro. La valoración de estos puntos de desencuentro, donde se radica el conflicto del traductor traidor-transgresor, permite rescatar una cosmovisión que dialogue con una obra original en un plano no domesticado. Un análisis transcultural llama a no tenerle miedo a dejar de ser invisible, y abrazar la realidad y la ilusión.

## Bibliografía

Aaltonen, S. (2000). *Timesharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.

Adler, S. (2012). *Stella Adler on America's Master Playwrights: Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams, William Inge, Arthur Miller, Edward Albee*. Vintage.

Albee, E. (1962). *Who's afraid of Virginia Woolf?* Atheneum.

Albee, E. (2005). *Stretching My Mind: The Collected Essays 1960 to 2005*. Carroll & Graf.

Albee, E. (2016). Writing Advice from Edward Albee. *Paris Review*. Recuperado de <https://lithub.com/writing-advice-from-edward-albee/>

Arcila, M. (2014). Frontera, entrelugar y tercer espacio. Recuperado de [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/25270/1/ArcilaMaria\\_2014\\_FronteraEntrelugarTercerEspacio.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/25270/1/ArcilaMaria_2014_FronteraEntrelugarTercerEspacio.pdf)

Aristotle. (1996). *Poetics*. Translated by S. H. Butcher. Dover Publications.

Bassnett, S. (2014). *Translation Studies*. (4th ed.). Routledge.

Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. ix-xxi). Multilingual Matters.

Benjamin, W. (Ed. Nora Catelli). (2021). *La tarea del traductor: Edición bilingüe*. Filosofía crítica.

Berliner Ensemble (2018). Endstation Sehnsucht. (Montaje) <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/endstation-sehnsucht>

Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (1st ed.). New York: Theatre Communications Group.

Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge.

Bhabha, H. K. (1994). *El lugar de la cultura* (2002). Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial.

Bolinger, D. (1986). *Intonation and its parts: Melody in spoken English*. Stanford University Press

Borgdorff, H. (2010). *El Debate sobre la Investigación en Artes*. Amsterdam School of the Arts.

Boyle, C. (2000). *Violence in Memory: Translation, Dramatization and Performance of the Past in Chile*. En A.B. Jones & R. Munck (Eds.), *Cultural Politics in Latin America*. Palgrave Macmillan.

Brodie, G. (2001). *Translating for the Theatre: A Case Study in the Origins of Modern Theatre*. London, United Kingdom: Routledge.

Brodie, G. (Ed.). (2017). *Theatre Translation in Performance*. London, United Kingdom: Routledge.

Brodie, G., & Cole, E. (2017). *Adapting Translation for the Stage* (1st. Ed.). London, United Kingdom: Routledge.

Brooklyn Rail. (2005, abril). Albee interview. *Brooklyn Rail*. Recuperado de <https://brooklynrail.org/2005/04/theater/albee-interview>

Burke, P. (2007). Cultures of Translation in Early Modern Europe. In P. Burke & R. P. Hsia (Eds.), *Cultural Translation in Early Modern Europe* (pp. 7–38). Cambridge University Press.

Camblong, A. M. (2013). Mi vecino Homi Bhabha. *La Rivada, investigaciones en ciencias sociales (Misiones)*, 1(1), 1-25. Recuperado de <http://www.larivada.com.ar/>

Carrillo Darancet, J. M. (2014). Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Filología Española III.

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill Interamericana de España.

Contreras Lorenzini, Maria Jose. (2018). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. POIÉSIS.

Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En Sánchez, J. A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. (pp. 165-179). Cuenca, España: UCLM.

Crystal, D. (Ed.). (2011). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (6th ed.). Blackwell Publishing.

Danan, J. (2010). ¿Qu'est-ce que la dramaturgie? *Actes Sud-Papiers*.

Echeverría, J. (1964, 10 de diciembre). ¿Le tenemos miedo a Albee? (Tentativa de autocrítica frente a nuestra situación cultural) [Conferencia dictada en el Auditorio de la Biblioteca Nacional de Santiago]. Santiago, Chile.

Farah, C. (2022). La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990). *Revista Teatro*, (8), 223-228. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69241>

Gefter, P. (2024). *Cocktails with George and Martha: Movies, Marriage, and the Making of Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Bloomsbury Publishing

Gussow, M. (2012). *Edward Albee: A singular journey: A biography*. Simon & Schuster.

Gutiérrez Flórez, F. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Castilla: Estudios de literatura*, 14, 75-92.

Grass, M. (1998). La experiencia traductora: Encuentro y cruce. DIÁLOGO DE AUTORES FRANCESES EN EL CONO SUR. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/download/59455/48233>

Grass, M (2011). Aproximación a la traducción en el teatro chileno: el Teatro de la Universidad Católica (1943-2007). En A. Pagni, F.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6th ed.). McGraw Hill España.

Hoyt, C. A. (2016). *The arc of a bad idea: Understanding and transcending race*. Oxford University Press.

Jocanovic, M. (1990). On translating titles. *Babel*, 36(4)

Lapeña, A. L. (2014). Recalificar el páramo: Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral. Universidad de Granada.

Lefevere, A. (1992). *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. Routledge.

Lefevere, A. (2017). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. (1st ed.). Routledge.

Lehmann, H.-T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 6(12), 1-19.  
<https://doi.org/10.34096/tdf.n12.9195>

McCarren, F. M. (1998). *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford University Press.

Míguez, R. A. (2003). Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/schiller.html>

Paolucci, A. (Ed.). (1972). *From tension to tonic: The plays of Edward Albee* (1st ed.). Southern Illinois University Press.

Payás & P. Wilson (Eds.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. (pp. 129-159). Universidad Nacional Autónoma de México.

Pelegrí K., A. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad? *Apuntes De Teatro*, (133), 87-101.  
<http://www.revistacienciapolitica.cl/index.php/RAT/article/view/31749>

Pelegrí, A. (2022). *La traducción en los teatros universitarios*. Ril Editores

Real Academia Española (2024). *Definición de transculturalidad*. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). <https://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/transculturalidad>

Rodríguez, R. (2021). ¿Es posible (auto)traducir el teatro posdramático? Traducción y tradición nacional en Deixa de tocala, Sam, de Avelina Pérez. *Sendebarr*, 32, 130-145.

Serrano, P. (1964). ¿Quién le tiene miedo al lobo? Traducción de "Who's Afraid of Virginia Woolf" de Edward Albee. Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

Serrano González-Posada, M. J. (2002). *A Spanish performable translation of Edward Albee's Who's afraid of Virginia Woolf?* (Tesis de Maestría, Hispanic Studies Faculty, University of Glasgow). Glasgow.

Selerie, G. (1988). Who's afraid of Virginia Woolf?. En G. Handley (Ed.), *Broadie's Notes*. London: Macmillan.

Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 1.

Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1st ed.). Routledge.

Tran, D. (2017, May 22). When a writer's rights aren't right: The 'Virginia Woolf' casting fight. *American Theatre*. <https://www.americantheatre.org/2017/05/22/when-a-writers-rights-arent-right-the-virginia-woolf-casting-fight/>

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.

Wilson, E. [CUNY TV]. (1989, May 23). *Spotlight - Edward Albee* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=WtGiVAWpZ\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=WtGiVAWpZ_c)

Zebadúa Carbonell, J. P. (2011). Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos.