

Recibido: 15 de abril de 2014.

Aceptado: 10 de junio de 2014.

EL VALOR CARACTERIZADOR DE LAS ACOTACIONES EN *THE GLASS MENAGERIE* Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

PABLO RUANO SAN SEGUNDO
Universidad de Extremadura

Resumen

En este artículo se analizan, a través de una metodología de estudios de corpus, las acotaciones de *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, y su traducción al español. Desde un punto de vista textual, este elemento puede desempeñar un rol caracterizador que contribuya a la creación de los personajes que pueblan la obra. En el caso de *The Glass Menagerie*, existen ciertas informaciones que tienden a repetirse al introducir las palabras de los personajes y que acaban por dar lugar a una serie de bloques textuales que coadyuvan a modelar la imagen de los protagonistas. Gracias a una metodología de estudios de corpus, y con la ayuda de un software de concordancias, es posible extraer las acotaciones de la obra de forma sistemática, lo que hace que emerjan estos bloques textuales y se pueda evaluar de forma metódica su traslado al español. Como se podrá comprobar, ninguna de las traducciones analizadas mantiene íntegramente la sistematicidad de este elemento. Esta falta de consistencia comporta una pérdida significativa que puede afectar negativamente en la comprensión de los personajes por parte del lector.

Palabras clave: *The Glass Menagerie*, acotaciones, caracterización, corpus, traducción.

THE CHARACTERISING VALUE OF STAGE DIRECTIONS IN *THE GLASS MENAGERIE* AND THEIR TRANSLATION INTO SPANISH

Abstract

This research paper presents a corpus-based approach to stage directions in Tennessee Williams's *The Glass Menagerie* and their translation into Spanish. From a textual point of view, this bracketed information, which in this play conveys an important stylistic value which will be also analysed, may be used as a characterising device by the playwright to outline the characters that populate the story. Indeed, there are certain pieces of information used repeatedly to model characters's words, resulting in textual building

blocks which are worth analysing when it comes to Williams's techniques of characterisation. Thanks to a corpus methodology, and with the help of a concordance software programme, stage directions can be automatically retrieved, which makes it possible to systematically assess their translation into Spanish. As will be demonstrated, none of the three versions herein discussed succeeds completely in rendering this characterising function into Spanish, which results in the loss of a relevant stylistic trait which may affect the comprehension of characters by readers.

Keywords: *The Glass Menagerie*, stage directions, characterisation, corpus, translation.

1. INTRODUCCIÓN

Decir que la estilística de corpus ha permitido acercarse a autores desde perspectivas hasta hace poco inimaginables sería incurrir en una obviedad. Efectivamente, gracias a la combinación de aproximaciones de tipo cuantitativo y estudios literarios, esta disciplina ha abierto una nueva vía de análisis que permite que la lingüística de corpus y la crítica literaria converjan de forma armónica en un punto intermedio de demostrada validez. Virginia Woolf (Adolphs y Carter, 2002), Joseph Conrad (Stubbs, 2005), Shakespeare (Culpeper, 2009), Austen (Fischer-Starcke, 2010) o Dickens (Mahlberg, 2013) son solo algunos de los ejemplos más representativos cuya producción ha sido abordada desde esta perspectiva. La sistematicidad de la que gozan estos análisis les otorga cierta objetividad —con el peligro que conlleva emplear este término—, pues satisface la necesidad de respaldar las hipótesis realizadas con datos empíricos que doten de consistencia a los estudios. Su campo de alcance, sin embargo, no se detiene en la interpretación de autores para comprender mejor su estilo. Desde hace ya algún tiempo, diferentes disciplinas se vienen beneficiando de las metodologías de este tipo de aproximaciones para llevar a cabo análisis de elementos que, de otra manera, resultan prácticamente imposibles de abordar de forma metódica. La traducción es un buen ejemplo de ello. Tal y como demuestran autores como Baker (1996), Xiao (2010) o Laviosa (2002, 2011), las metodologías de corpus resultan un filón a la hora de acercarse a estudios de tipo contrastivo. Su mayor ventaja reside, precisamente, en su sistematicidad, pues permiten evaluar el traslado de segmentos lingüísticos significativos que, de otra manera, resultarían difícilmente revisables de forma integral debido a su carácter disperso en el texto (o textos) de partida.

Siguiendo esta línea, en el presente trabajo se analizan tres traducciones de la obra *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams¹. Más concretamente,

¹ Las traducciones que se analizan son las de José María de Quinto (1960), León Mirlas (2006) y Amado Diéguez (2007).

se evalúa el traslado al español de las acotaciones que proyectan el modo de hablar de los personajes, que, desde un punto de vista textual, pueden atesorar un importante valor caracterizador. Tómese el siguiente ejemplo como botón de muestra²:

AMANDA: I worry so much, don't sleep, it makes me nervous!

TOM [*gently*]: I understand that.

AMANDA: I've had to put up a solitary battle all these years. But you're my right-hand bower! Don't fall down, don't fail!

TOM [*gently*]: I try, Mother.

Más allá de ofrecer una valoración sobre cómo se realiza el acto de habla, el doble uso de [*gently*] ilustra el carácter conciliador de Tom para paliar los daños de las numerosas discusiones que tiene con su madre. Es cierto que, de entrada, el componente caracterizador de estos dos ejemplos no resulta especialmente llamativo. Es decir, el modo de hablar de un personaje reflejará, por norma general, su forma de ser. Sí que sorprende, sin embargo, que algunas de estas acotaciones aparezcan junto al personaje de manera especialmente recurrente, pues acaban por dar lugar a una suerte de bloque textual «nombre del personaje + acotación» que contribuye a modelar la imagen del personaje gracias a su uso repetido. En el caso concreto de Tom, [*gently*] aparece introduciendo sus palabras hasta cinco veces (véase tabla 1), siendo además una acotación que no se emplea para modelar el parlamento de ningún otro personaje. Al valor lingüístico de esta información, por tanto, se le añade otro de tipo estilístico. Huelga decir que este uso sistemático, así como su carácter exclusivo, habrá de pasar indemne por el tamiz de la traducción, pues se corre el riesgo de anular un aspecto relevante en la creación de los personajes por parte del dramaturgo norteamericano. En este artículo se evalúa el grado de fidelidad de los traductores a la hora de preservar este matiz estilístico de las acotaciones.

2. METODOLOGÍA

Dado que el foco de interés de este artículo reside en aquellas acotaciones que dan lugar al sobredicho bloque textual «nombre del personaje + acotación» del que se coligen rasgos individualizadores que coadyuvan a la modelación del personaje, los únicos ejemplos susceptibles de análisis serán los que aparezcan en posición inicial, entre el nombre del personaje y sus palabras. Así, si bien es cierto que aquellas acotaciones que se imbrican en el discurso de los protagonistas también pueden modelar sus actos de habla

² La negrita, al igual que en el resto de ejemplos a lo largo del artículo, es mía.

y, por consiguiente, proyectar trazos de su carácter³, la falta de consistencia en su posicionamiento las priva de desarrollar ese componente estilístico que sí se advierte cuando se disponen junto al nombre del personaje gracias a la repetición de un mismo patrón. El hecho de limitar el estudio a aquellas que se sitúan en posición inicial posibilita, además, su extracción de forma sistemática con las herramientas adecuadas. En el caso de esta investigación, se ha empleado *WordSmith Tools* (versión 6) © (Scott, 2013). Para localizarlas, basta con realizar cuatro concordancias —una por cada personaje que puebla la historia— atendiendo a la disposición de los elementos en el texto inglés. Estas concordancias aislarán en cuatro bloques las acotaciones que aparezcan junto al nombre de los protagonistas de la obra. Tómese el siguiente ejemplo como paradigma estructural de cómo se alinean los elementos en el texto original:

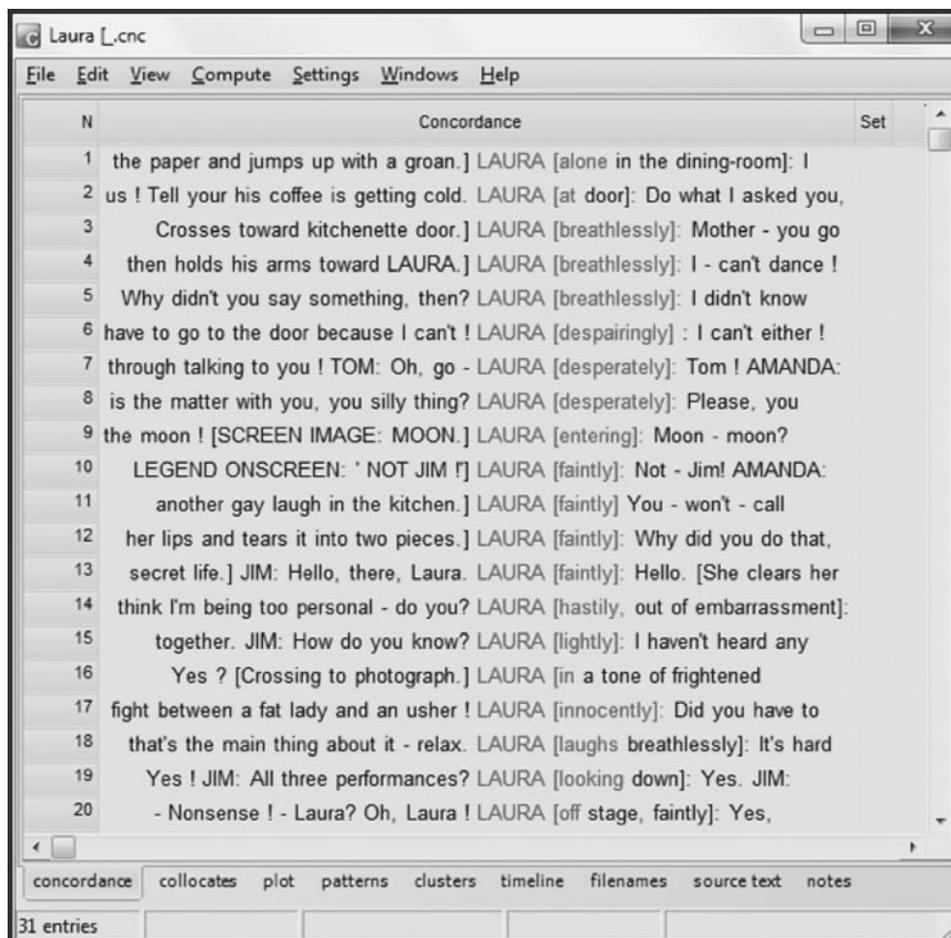
LAURA [*breathlessly*]: I didn't know what to say, I was —too surprised!

Como se puede observar, la acotación —introducida por un corchete— aparece detrás del nombre del personaje, sin ningún elemento que interfiera entre ambos elementos (los dos puntos [«:»], por ejemplo, aparecen detrás del corchete de cierre de la acotación). Para extraer todos los ejemplos que aparezcan modulando las palabras de Laura en posición inicial bastará, por tanto, con realizar la concordancia *Laura* [*], o lo que es lo mismo, el nombre del personaje seguido de un corchete que introduzca cualquier carácter o conjunto de caracteres⁴. Como se puede advertir en la parte inferior izquierda de la ilustración 1, donde se muestran algunos de los resultados obtenidos con la concordancia, en el caso de Laura la cifra de ejemplos asciende hasta treinta y uno.

Si a esta concordancia añadimos otras tres para Jim (*Jim* [*]), Tom (*Tom* [*]) y Amanda (*Amanda* [*]), se extraerán todas las acotaciones cuyas traducciones puedan ser susceptibles de análisis. Naturalmente, no todas tienen por qué estar relacionadas con la voz de los personajes. De hecho, como se puede observar en la ilustración, ninguno de los dos primeros casos, por ejemplo,

³ Por ejemplo: Tom: «Goody, goody! Pay 'er back for all those 'Rise an' Shines'. [Lies down, *groaning*] You know it don't take much intelligence to get yourself into a nailed-up coffin, Laura. But who in hell ever got himself out of one without removing one nail?». Al contrario que el comentado [*gently*], el ejemplo de *groaning* ilustra la otra cara de Tom: su carácter displicente surgido a raíz de la vida encorsetada en la que se halla, según él, por culpa de su hermana y, sobre todo, de su madre. Es precisamente este sentimiento el que le lleva a huir y abandonarlas.

⁴ Efectivamente, en las concordancias llevadas a cabo con *WordSmith* el asterisco hace las veces de comodín. Así, la búsqueda de *comprom**, por ejemplo, extraerá resultados como *compromiso*, *comprometido*, *comprometer*, etc. Por tanto, la búsqueda *Laura* [*] rescatará ejemplos como *Laura* [*faintly*], *Laura* [*breathlessly*], etc.

Ilustración 1. Resultados 1-20 de la concordancia *Laura* [*].

lo están. Sin embargo, la propia ilustración muestra cómo el sobredicho caso de *[breathlessly]* o *[faintly]* sí que se emplean de manera recurrente para introducir sus palabras. Como se comentará en el siguiente apartado, algunas de estas acotaciones, además, se circunscriben de forma exclusiva a su habla, lo que permite que emerja ese valor caracterizador que deberá mantenerse en el texto de llegada.

Una vez extraídas las acotaciones en los cuatro bloques correspondientes a sendos personajes, tan solo habrá que realizar una pesquisa manual de las equivalencias españolas de aquellos ejemplos en los que trasparezca un uso estilístico de tipo caracterizador. Será ahí donde se adviertan diferencias significativas entre los traductores y, lo que es más importante, con

respecto al texto original. Siguiendo con el ejemplo de Laura empleado más arriba, podemos observar cómo los tres traductores que aquí se analizan se inclinan por diferentes posibilidades. Por un lado, Amado Diéguez opta por una traducción literal que refleja las dificultades para articular discurso de la joven debido a su nerviosismo:

LAURA (*casi sin aliento*): No sabía qué decir. Estaba... demasiado sorprendida.

José María de Quinto, por su parte, se decanta por una opción mucho más idiomática que, en cierto modo, preserva mejor el carácter introvertido —casi patológico— de la joven:

LAURA.—(*Nerviosa*.) No sabía qué decir... estaba... demasiado sorprendida.

León Miras, por último, elide parte del texto original, con la consiguiente mutilación de la acotación y, por extensión, de su valor caracterizador. Así, mientras que en la obra original puede leerse:

LAURA: I didn't expect you to. You —barely knew me!

JIM: But we did have a speaking acquaintance, huh?

LAURA: Yes, we —spoke to each other.

JIM: When did you recognize me?

LAURA: Oh, right away!

JIM: Soon as I came in the door?

LAURA: When I heard your name I thought it was probably you. I knew that Tom used to know you a little in high school. So when you came in the door. Well, then I was —sure.

JIM: Why didn't you say something, then?

LAURA [*breathlessly*]: I didn't know what to say, I was —too surprised!

JIM: For goodness' sakes I You know, this sure is funny!

LAURA: Yes! Yes, isn't it, though...

JIM: Didn't we have a class in something together?

LAURA: Yes, we did.

JIM: What class was that?

LAURA: It was —singing —Chorus!

la versión de De Quinto se reduce a:

Laura: Yo no esperaba que usted me recordara. ¡Apenas si me conocía!

Jim: Pero nos hablábamos.

Laura: Sí. Nos hablábamos

Jim: A propósito... ¿no concurríamos juntos a una misma clase?

Laura: Sí, por cierto.

Jim: ¿Qué clase era ésa?

Laura: Era... ¡la del canto! ¡Los coros!

En definitiva, gracias a las sobredichas concordancias y a la posterior búsqueda de las equivalencias es posible identificar los patrones que emergen en el uso de acotaciones y analizar de forma metódica su traslado al español, lo que permite medir el nivel de acierto de las distintas versiones a la hora de verter un elemento con una función lingüística tan inmediata pero que esconde un componente estilístico en el que no resulta tan sencillo reparar.

3. RESULTADOS

Los resultados obtenidos tras llevar a cabo las cuatro concordancias correspondientes a los cuatro protagonistas de la obra son, como se puede observar en la siguiente tabla, muy dispares:

Tabla 1. Resultados de las concordancias Jim [*; Tom [*; Laura [* y Amanda [*

	<i>Jim</i>	<i>Tom</i>	<i>Laura</i>	<i>Amanda</i>
1	[abruptly]	[bitterly]	[alone in the...]	[a long-drawn...]
2	[after several...]	[calling back]	[at door]	[absently]
3	[crossing to door]	[crouching toward...]	[breathlessly]	[absently]
4	[goes after him]	[enters with...]	[breathlessly]	[as he passes her]
5	[grinning]	[from back]	[breathlessly]	[beaming]
6	[grinning]	[gently]	[despairingly]	[calling from...]
7	[heartily]	[gently]	[desperately]	[calling]
8	[incredulously]	[gently]	[desperately]	[her voice...]
9	[protesting]	[gently]	[entering]	[calling]
10	[reading]	[gently]	[faintly]	[hopelessly...]
11	[smiling doubtfully]	[hoarsely]	[faintly]	[catching his arm]
12	[springs up. Grinning]	[leaning forward...]	[faintly]	[centering upstage]
13	[stepping inside]	[remaining at...]	[faintly]	[coily smiling]
14	[stretching]	[returning]	[hastily, out of...]	[crossing into...]
15	[taking her hand]	[rising]	[in a tone of...]	[crossing out to...]
16	[uneasily]	[sitting up slowly]	[innocently]	[enters portières]
17	[wistfully]	[stamping to door]	[laughs breathlessly]	[faintly, almost...]
18	[with effective...]	[submitting grimly...]	[lightly]	[faintly]
19		[to the audience]	[looking down]	[fairly screeching]
20		[turns to her...]	[off stage, faintly]	[impatiently]
21		[wildly]	[panicky]	[in a fierce whisper]
22			[raptly]	[in an awful voice]

Tabla 1. Resultados de las concordancias Jim [*], Tom [*], Laura [*] y Amanda [*] (cont.)

	<i>Jim</i>	<i>Tom</i>	<i>Laura</i>	<i>Amanda</i>
23			[retreating stiff...]	[laughing, off]
24			[rising]	[lightly]
25			[rushing out]	[lightly]
26			[shakily]	[off stage]
27			[smiling]	[off stage]
28			[sorrowfully]	[peering anxiously...]
29			[wincing at the...]	[pushing his...]
30			[with altered look]	[reappearing, airily]
31			[with difficulty]	[rising]
32				[setting the pitcher...]
33				[sharply]
34				[sharply]
35				[shrilly]
36				[sighing]
37				[sobbingly]
38				[to her son]
39				[touching his sleeve]
40				[very gaily]
41				[with great...]
42				[with some interest]

Esta diferencia en la cantidad de acotaciones extraídas con cada personaje se verá reflejada, lógicamente, en el número de ejemplos susceptibles de análisis en términos de caracterización. Aquellos cuyo parlamento se encuentre introducido por más acotaciones gozarán de un corpus de ejemplos más numeroso. Con Jim, por ejemplo, tan solo [*grinning*] se emplea de forma repetida para introducir sus palabras. A pesar de que dos usos puedan parecer insuficientes⁵, lo cierto es que se circunscriben a su habla de forma exclusiva y entroncan perfectamente con su condición de galán en el marco de la obra: su visita supone un rayo de luz entre la oscuridad que domina la vida de los Wingfield y, en especial, la de Laura. Sus sonrisas, desde un punto de vista caracterizador, contribuyen a la proyección de ese carácter jovial que

⁵ Tres si se tiene en cuenta [*springs up. Grinning*].

sirve de contrapunto a la timidez enfermiza de Laura⁶. El caso de Tom es parecido. Con veintiuna acotaciones modelando su discurso, tan solo existe una que se utiliza de forma repetida para introducir sus palabras: [*gently*]. Sin embargo, se trata de un elemento empleado hasta en cinco ocasiones. Como en el caso de Jim y [*grinning*], se trata, además, de una acotación que introduce sus palabras de forma exclusiva. Podría pensarse que no casa con su referido carácter desabrido, pero lo cierto es que encaja a la perfección en su rol de narrador de la historia. Como señala Bigsby (1997: 37), «the play does have a narrator and his values and perceptions shape the way we see the action, indeed determine what we see». Es decir, su visión tendenciosa de los acontecimientos le conduce a reforzar —quién sabe si no a exagerar en demasía— el lado amable de su personalidad.

Los ejemplos de Amanda y Laura son, por último, los más ricos desde un punto de vista caracterizador, pues se trata de los dos personajes con más matices en el marco de la obra. Por un lado, con Laura existen hasta tres acotaciones empleadas de forma recurrente para modelar su voz: [*breathlessly*], [*desperately*] y [*faintly*]. De los tres ejemplos se colige un denominador común: su nerviosismo, que se erige en su idiosincrasia más representativa. Es cierto que prácticamente todos los ejemplos tienen que ver con esta forma de ser que raya lo patológico ([*despairingly*], [*panicky*], [*shakily*] o [*sorrowfully*], por ejemplo). Sin embargo, los tres que acaban de ser comentados son los que conforman esa suerte de columna vertebral sobre la que se sostiene su habla —[*breathlessly*] y [*desperately*], además, se asocian únicamente a su discurso en el marco de la obra— y que, a tenor de los diez usos hechos por Williams (un tercio del total), habrán de mantenerse en el texto de llegada para conservar el matiz de retraimiento presente en su habla que tan bien la define.

El caso de Amanda es más delicado. Como bien señala el propio Williams al presentarla, «(h)er characterization must be carefully created, not copied from type. She is not paranoiac, but her life is paranoia» (Martin Browne, 1982: 228). Se trata, efectivamente, de un personaje complejo, cuya caracterización va más allá de un par de señas de identidad que la identifiquen. Quizá por eso tenga el catálogo de acotaciones más amplio y, quizá precisamente por eso, este sea además el más heterogéneo de los cuatro. Sus cambios de humor ([*coyly smiling*] y [*in a fierce whisper*]), su victimismo ([*sobbingly*]) o el componente de enajenación en muchas de sus apariciones ([*fairly screeching*]) aparecen reflejados en las acotaciones cuidadosamente seleccionadas por el dramaturgo para introducir su discurso. Sin embargo, también es cierto que existen ejemplos como [*absently*], [*lightly*] y [*sharply*] que se repiten para modelar sus palabras y que, en el caso de [*absently*] y [*sharply*], además, no

⁶ Véase el ejemplo (1) en el apartado analítico.

son empleados con ningún otro personaje a lo largo de la obra. El uso de estas tres acotaciones presenta un habla característica que muestra de forma certera algunos de los rasgos que mejor la definen: *[absently]* refleja su facilidad para evadirse cuando algo no le interesa y no le presta la más mínima atención⁷; *[lightly]* sigue esta misma línea de desapego cuando finge no escuchar a quienes la rodean⁸; *[sharply]*, por último, proyecta ese carácter amenazante del que seguramente es el mayor exponente de la obra, por encima incluso de su hijo Tom⁹.

Trasladar estos ejemplos que se utilizan de forma repetida para presentar las palabras de los personajes es una cuestión, por tanto, de primer orden. A la función lingüística que en principio poseen se le añade un barniz estilístico que deberá conservarse para contornear unas hablas que reflejan algunas de las idiosincrasias más representativas de los personajes de la obra. Como se puede observar en la siguiente tabla, sin embargo, la forma de verter al español estas acotaciones es muy dispar y, en ocasiones, desacertada:

Tabla 2. Traducciones de las acotaciones con valor caracterizador en *The Glass Menagerie*

	<i>José María de Quinto</i>	<i>León Mirilas</i>	<i>Amado Diéguez</i>
Jim			
<i>[grinning]</i>	(sonriendo)	NO ACOTACIÓN ¹⁰	(sonriendo)
<i>[grinning]</i>	(sonriendo)	NO ACOTACIÓN	(sonriendo)
Tom			
<i>[gently]</i>	(condescendientemente)	(con dulzura)	(amablemente)
<i>[gently]</i>	(afable)	(con dulzura)	(con suavidad)
<i>[gently]</i>	(con ternura)	(después de una pequeña pausa)	(suavemente)
<i>[gently]</i>	(cortésmente)	(con dulzura)	(amablemente)
<i>[gently]</i>	(dulcemente)	(con dulzura)	(con suavidad)

⁷ Véase el ejemplo (5) en el apartado analítico.

⁸ Por ejemplo cuando hace oídos sordos a la petición de su hija —aterrada— de que abra la puerta cuando Tom llega con Jim: LAURA *[panicky]*: *Oh, Mother —you answer the door! / AMANDA [lightly]*: *I'll be in the kitchen— busy! / LAURA*: *Oh, Mother, please answer the door, don't make me do it!*

⁹ Por ejemplo: AMANDA *[sharply]*: *Where are you going? / TOM*: *I'm going to the movies. [Out screen door.] / AMANDA*: *Not to the movies, every night to the movies!*

¹⁰ La etiqueta «NO ACOTACIÓN» se refiere a aquellos ejemplos en los que el traductor omite la acotación en el texto de llegada.

Tabla 2. Traducciones de las acotaciones con valor caracterizador en *The Glass Menagerie* (cont.)

	José María de Quinto	León Mirilas	Amado Diéguez
Laura			
[<i>breathlessly</i>]	(con un hilo de voz)	NO ACOTACIÓN	(casi sin respiración)
[<i>breathlessly</i>]	(sin aliento)	NO ACOTACIÓN	(con la respiración entrecortada)
[<i>breathlessly</i>]	(nerviosa)	NO TEXTO ²	(casi sin aliento)
[<i>laughs breathlessly</i>]	(ríe jadeante)	NO ACOTACIÓN	(riéndose de forma entrecortada)
[<i>desperately</i>]	(con desesperación)	NO TEXTO ¹¹	(con desesperación)
[<i>desperately</i>]	(con desesperación)	NO ACOTACIÓN	(con desesperación)
[<i>faintly</i>]	(débilmente)	NO ACOTACIÓN	(con desmayo)
[<i>faintly</i>]	(con un hilo de voz)	(con voz débil)	(con un hilo de voz)
[<i>faintly</i>]	NO ACOTACIÓN	NO ACOTACIÓN	(débilmente)
[<i>faintly</i>]	(débilmente)	NO TEXTO	(con un hilo de voz)
Amanda			
[<i>absently</i>]	(distráidamente)	(distráidamente)	(ausente)
[<i>absently</i>]	(distráida)	NO ACOTACIÓN	(ausente)
[<i>lightly</i>]	(voluble)	NO ACOTACIÓN	(frívolamente)
[<i>lightly</i>]	NO ACOTACIÓN	NO ACOTACIÓN	(alegremente)
[<i>sharply</i>]	(con acritud)	NO ACOTACIÓN	(con sequedad)
[<i>sharply</i>]	(cortante)	NO TEXTO	(con sequedad)

4. ANÁLISIS

Sin duda, lo más llamativo de las versiones de los tres traductores es la gran cantidad de ejemplos que León Mirilas deja de traducir. En doce ocasiones elide la acotación. En otras tres, además, no traduce parte del texto original, con la consiguiente pérdida de la acotación. En total son quince ejemplos —de los veintitrés totales— que el lector de su versión no recibe, lo que acarrea una pérdida significativa que afecta negativamente a la caracterización de los personajes de la historia. Tanto Amado Diéguez como José María de Quinto, por el contrario, sí que traducen las acotaciones¹², aunque

¹¹ La etiqueta «NO TEXTO», por su parte, hace referencia a aquellos casos en los que, más allá de la acotación, el traductor deja de traducir una parte del texto original, tal y como se comentaba en el último ejemplo del apartado metodológico.

¹² De Quinto también elide un par de ejemplos.

el grado de acierto varía según los casos que se analicen. A continuación se ofrece un muestreo de los ejemplos más representativos, que dan cuenta de las diferencias entre las tres traducciones y, sobre todo, de que ninguna de las tres logra conservar la homogeneidad original de forma integral.

En el caso de Jim, con quien solo [*grinning*] aparece introduciendo sus palabras de forma repetida, observamos cómo la doble omisión de la acotación por parte de Mirlas priva al lector de la sonrisa del pretendiente. Como se comentaba más arriba, estas sonrisas proyectan la amabilidad del extrovertido joven y sirven para alimentar la dicotomía entre él y Laura. Tómese el siguiente ejemplo como botón de muestra. Williams emplea [*grinning*] para resaltar el tono jovial y desenfadado de Jim mientras conversa con Laura sobre sus figurillas de cristal, lo que ofrece un contrapunto a la timidez de esta:

- (1) JIM: Poor little fellow, he must feel sort of lonesome.
 LAURA [*smiling*]: Well, if he does he doesn't complain about it. He stays on a shelf with some horses that don't have horns and all of them seem to get along nicely together.
 JIM: How do you know?
 LAURA [*lightly*]: I haven't heard any arguments among them!
 JIM [*grinning*]: No arguments, huh? Well, that's a pretty good sign! Where shall I set him?
 LAURA: Put him on the table. [...]

Mirlas, sin embargo, elide la acotación y, a la luz de cómo traduce el intercambio, no se percibe el tono alegre de Jim que sirve para desdramatizar:

- (LM)¹³ Jim: El pobrecito debe sentirse bastante solo.
 Laura: Puse si se siente solo, no se queja. Está en el mismo estante con otros caballos que no tienen cuernos y todos parecen entenderse muy bien.
 Jim: Ya lo creo. Dígame... ¿Dónde puedo dejarlo?
 Laura: Póngalo sobre la mesa. [...]

Parece claro, pues, que la omisión de este elemento genera un daño en la versión española que bien habría podido evitarse con el uso de la acotación original, dispuesta cuidadosamente en el texto inglés para realzar la oposición entre Jim y Laura alrededor de las figurillas, símbolo por excelencia de la obra para representar la fragilidad de esta última. Las traducciones de Diéguez y de Quinto sí que conservan la acotación. Ambos mantienen, además, la uniformidad original, pues utilizan la misma equivalencia

¹³ (LM), (AD) y (DQ) hacen referencia a las traducciones de Mirlas, Diéguez y de Quinto respectivamente.

—(*sonriendo*)— para traducir los dos casos de [*grinning*]. Siguiendo con el ejemplo que acaba de ser expuesto, ambos traductores preservan ese cariz alegre de Jim en sus versiones que no se advierte en la traducción de Mirlas:

- (AD) JIM: Pobrecito, debe de sentirse muy solo.
 LAURA (*sonriendo*): Bueno, si es así, no se queja. Vive en un estante con algunos caballos que no tienen cuerno y parece que se llevan bastante bien.
 JIM: ¿Cómo lo sabes?
 LAURA (*con alegría*): ¡Que yo sepa no han discutido nunca!
 JIM (*sonriendo*): Conque no han discutido. Pues es muy buena señal. ¿Dónde lo pongo?
 LAURA: Ponlo en la mesa. [...]
- (DQ) JIM.— ¡Pobrecito, se sentirá como perdido!
 LAURA.— Pudiera ser. (*Sonriendo*.) Pero todavía no se lamenta... Está en la estantería con otros caballitos que no tienen cuernos y parece que se llevan todos perfectamente bien.
 JIM.— ¿Cómo lo sabes?
 LAURA.— (*Con ligereza*.) ¡Nuca los he sorprendido regañando!
 JIM.— (*Sonriendo*.) ¿No regañan, eh? ¡Bah, no está mal! ¿Dónde debo dejarlo?
 LAURA.— Déjalo en la mesa... [...]

Con Tom, por el contrario, es en la versión de Mirlas donde se observa un mayor grado de acierto al traducir [*gently*], acotación empleada hasta cinco veces para introducir sus palabras y que no aparece modelando el discurso de ningún otro personaje. Así, aunque es cierto que en quince de las veintitrés ocasiones no utiliza una acotación en el texto de llegada, en el caso de Tom su traducción merece una nota de encomio, pues es el único que mantiene la unidad al trasladar la acotación. Véase el siguiente ejemplo, comentado ya en la introducción. Tras una acalorada discusión con su madre en la escena anterior sobre adónde va por las noches, a qué se dedica y la dudosa calidad de la vida que lleva fuera de casa, Tom intenta suavizar el carácter de Amanda mostrándose tan comprensivo como su orgullo le permite. Los dos usos de [*gently*] ilustran perfectamente este afán conciliador:

- (2) AMANDA: I worry so much, don't sleep, it makes me nervous!
 TOM [*gently*]: I understand that.
 AMANDA: I've had to put up a solitary battle all these years. But you're my right-hand bower! Don't fall down, don't fail!
 TOM [*gently*]: I try, Mother.

En su traducción, Mirlas utiliza (*con dulzura*) las dos ocasiones, lo que conserva la homogeneidad original:

- (LM) AMANDA: ¡Me preocupo tanto, no duermo, eso me irrita los nervios!
 TOM (*con dulzura*): Lo comprendo.
 AMANDA: Tú sabes que he debido librar una batalla solitaria estos años. ¡Pero tú eres mi mano derecha, mi paladín! No me desampares. No me abandones.
 TOM (*con dulzura*): Lo intentaré, mamá.

Diéguez, sin embargo, emplea dos acotaciones distintas:

- (AD) AMANDA: Me preocupo tanto... No duermo y me pongo nerviosa.
 TOM (*con suavidad*): Lo comprendo.
 AMANDA: Llevo años librando una batalla en solitario. ¡Pero eres mi mano derecha! ¡No te vengas abajo, no nos falles!
 TOM (*amablemente*): Lo intento, madre.

Lo mismo ocurre con José María de Quinto:

- (DQ) AMANDA.— Estoy tan preocupada. No consigo dormir. Me siento tan deprimida.
 TOM.— (*Cortésmente.*) Te comprendo, mamá.
 AMANDA.— Durante todos estos largos años he tenido que luchar sola... Pero tú eres mi sostén. ¡No abandones, no me defraudes!
 TOM.— (*Dulcemente.*) Haré lo que pueda, mamá.

Es cierto que tanto en el caso de Diéguez como en el de De Quinto las acotaciones desprenden lo mismo, pero no conservan la unidad del texto de inglés. De hecho, en los tres ejemplos restantes ocurre lo mismo (véase tabla 2). Así, para trasladar los cinco ejemplos de [*gently*], Diéguez emplea tres acotaciones distintas: (*amablemente*) (dos veces), (*con suavidad*) (dos veces) y (*suavemente*). De Quinto, por su parte, utiliza cinco: (*condescientemente*), (*afable*), (*con ternura*) y las mencionadas (*cortésmente*) y (*dulcemente*). En definitiva, solo Miras conserva cierta homogeneidad, pues utiliza la misma acotación —(*con dulzura*)— para modelar las palabras de Tom en cuatro de las cinco ocasiones. Eso no le exime, sin embargo, de traducir el quinto ejemplo de forma desacertada, pues como se puede observar en su traducción del siguiente ejemplo, hace uso de una acotación que poco tiene que ver con el tono de articulación del acto de habla:

- (3) AMANDA: In what way is she peculiar —may I ask?
 TOM [*gently*]: She lives in a world of her own —a world of little glass ornaments, Mother... [*Gets Up. AMANDA remains holding brush, looking at him, troubled.*] She plays old phonograph records and—that's about all —[*He glances at himself in the mirror and crosses to door.*]

- (LM) Amanda: No sé en qué sentido.
 Tom (*después de una pequeña pausa*): Mamá, Laura vive en un mundo de animalitos de cristal. Pone en el fonógrafo viejos discos... y... eso es todo, poco más o menos.

El intercambio entre Tom y Amanda aparece poco después del comentado en el ejemplo (2). Tom, auspiciado por ese espíritu pacificador del que hace gala en determinados momentos de la obra, intenta hacer entender a su madre que Laura no es como las demás chicas. Para reforzar las buenas intenciones de su comentario, Williams emplea nuevamente [*gently*] para modelar su intervención. Mirras, sin embargo, utiliza (*después de una pequeña pausa*), lo que anula el componente de comprensión que envuelve sus palabras. Un fallo similar se observa en también en la versión de José María de Quinto, quien marra a la hora de ofrecer al lector la interpretación de otro de los actos de habla de Tom introducidos por [*gently*]. Como puede observarse en el ejemplo (4), en ningún caso sus palabras se articulan con condescendencia. Más bien al contrario, pues Tom intenta, a base de paciencia, calmar los ánimos de su madre en uno de sus múltiples gestos interesados, donde detrás de sus palabras de unión se advierte un sesgo egoísta para que Tom ejerza de cabeza de familia y no les abandone:

- (4) AMANDA: I know, but it's not good for you. We have to do all that we can to build ourselves up. In these trying times we live in, all that we have to cling to is —each other... That's why it's so important to —Tom! —I sent out your sister so I could discuss something with you. If you hadn't spoken I would have spoken to you. [*Sits down.*]
 TOM [*gently*]: What is it, Mother, that you want to discuss?
 AMANDA: Laura!
- (DQ) AMANDA.— Lo sé, pero no te sienta bien... Debemos esforzarnos en acumular energías. En tiempos tan difíciles no nos queda más remedio que apoyarnos el uno sobre el otro, ¿comprendes?... He aquí por qué es absolutamente necesario que yo... Tom... he hecho salir a tu hermana para poder discutir algunas cosas contigo... Si tú no me hubieses dirigido la palabra, ciertamente no te habría hablado.
 (*Se sienta.*)
 TOM.—(*Condescendentemente.*) ¿De qué quieres discutir conmigo, mamá?
 AMANDA.—¡De Laura!

El grado de acierto, en resumen, es desigual entre los tres traductores, si bien ninguno consigue mantener de forma integral la uniformidad a la hora de trasladar el bloque textual Tom [*gently*] que proyecta el carácter apaciguador de Tom que trasparece —al menos en términos de acotaciones—por encima de cualquier otro rasgo en su forma de hablar. Tan solo

con Mirlas se vislumbra esta unidad al traducir cuatro de los cinco ejemplos del mismo modo, aunque en el quinto se decanta por una opción que poco tiene que ver con el original.

Con Amanda, es en la versión de Diéguez donde se aprecia un mayor grado de consistencia. De las tres acotaciones empleadas de forma repetida para introducir sus actos de habla, Diéguez conserva dos: utiliza (*ausente*) para traducir los dos ejemplos de [*absently*] y (*con sequedad*) para los dos de [*sharply*]. Esta fidelidad redundante en beneficio de la traducción, pues se conservan los matices estilísticos del original en la disposición de las acotaciones. Tómense como ejemplo los dos usos de [*absently*]. Como se puede observar en (5), su utilización proyecta el completo desinterés de Amanda cuando Laura le habla de Jim, que en ese momento es un completo desconocido para la madre y, por tanto, no consigue captar su atención:

- (5) LAURA: Yes. His name was Jim. [*LAURA lifts the heavy annual from the claw-foot table.*] Here he is in *The Pirates of Penzance*.
 AMANDA [*absently*]: The what?
 LAURA: The operetta the senior class put on. He had a wonderful voice and we sat across the aisle from each other Mondays, Wednesdays, and Fridays in the Aud. Here he is with the silver cup for debating! See his grin?
 AMANDA [*absently*]: He must have had a jolly disposition.
 LAURA: He used to call me —Blue Roses.

Diéguez mantiene esta pasividad gracias al doble uso de (*ausente*):

- (AD) LAURA: Sí, se llamaba Jim. (*Levanta el pesado libro escolar de la mesita con pie en forma de garra.*) Aquí está en *Los piratas de Penzance*.
 AMANDA (*ausente*): ¿En qué?
 LAURA: La opereta que presentaron los alumnos de último curso. Tenía una voz maravillosa y en el salón de actos se sentaba a mi lado, justo al otro lado del pasillo, lunes, miércoles y viernes. ¡Aquí está con la copa que ganó en el concurso de oratoria! ¡Mira qué sonrisa!
 AMANDA (*ausente*): Seguro que era un chico muy alegre.
 LAURA: Me llamaba «Blue Roses».

Ni de Quinto ni Mirlas, sin embargo, conservan esta homogeneidad en la traducción de [*absently*]. En el caso de De Quinto se observan dos acotaciones parecidas, pero no idénticas:

- (DQ) LAURA.— Sí, se llamaba Jim... (*Coge de la mesita donde están las figuritas de vidrio, un grueso anuario.*) Este es él, en los «Piratas de Penzance».

AMANDA.— (*Distraídamente*.) ¿En dónde?

LAURA.— La opereta que representaron los del último curso. Tenía una voz magnífica. Nos veíamos todos los lunes, miércoles y viernes, en el aula de las conferencias. Se sentaba siempre en la fila vecina a la mía... ¿Lo ves? Este es él, con la copa de plata que ganó en el concurso de oratoria. ¿Ves cómo sonrío...?

AMANDA.— (*Distraída*.) Parece un buen muchacho.

LAURA.— Me llamaba... Rosa mía.

Mirlas, por su parte, emplea (*distraídamente*) en una ocasión y en la restante omite la acotación:

(LM) Laura: Sí. Se llamaba Jim. (*Arrodillándose en el suelo, saca el anuario de debajo del zoo de cristal.*) Aquí está, en Los piratas de Penzance.

Amanda (*distraídamente*): ¿En el qué?

Laura: Me refiero a la opereta que representaron los alumnos del último curso. Él y yo estábamos sentados en las puntas del banco opuestas del pasillo, en el salón de acto. ¡Aquí está, con una copa de plata que te dieron por sus éxitos en las polémicas! ¿Ves su sonrisa?

Amanda: ¿De modo que también sonreía? (*Mira la fotografía del padre, que pende de la pared detrás del fonógrafo. Le devuelve el anuario.*)

Laura: Solía llamarme... Blue Roses.

Esta es la tónica habitual de Mirlas, que de hecho no traduce ninguna de las cuatro acotaciones correspondientes a los dos usos de [*lightly*] y a los dos de [*sharply*], con la consiguiente pérdida en términos de caracterización que ello acarrea. De Quinto, por su parte también deja de analizar uno de los ejemplos de [*lightly*] y para los ejemplos [*sharply*] emplea dos acotaciones distintas. Si a eso añadimos que en el caso de Diéguez —que sí mantiene, como se ha comentado, la homogeneidad en [*absently*] y [*sharply*]— también utiliza dos acotaciones distintas para los usos de [*lightly*] del original, puede concluirse que ninguno de los tres traductores mantiene la unidad de la columna vertebral del habla de Amanda, que proyecta algunas de sus idiosincrasias más representativas.

Lo mismo ocurre, por último, con Laura. Mirlas, por ejemplo, tan solo traduce uno de los diez casos en los que Williams emplea [*breathlessly*], [*desperately*] y [*faintly*], por lo que su aparición puede considerarse meramente circunstancial en términos de caracterización. Esta omisión mutila una parte significativa del habla de Laura, como puede advertirse en el siguiente ejemplo de [*desperately*], donde la elisión de la acotación despoja al texto español de la historia de Laura ante la llegada de Jim:

- (6) AMANDA [*in a fierce whisper*]: What is the matter with you, you silly thing?
 LAURA [*desperately*]: Please, you answer it, please!
 AMANDA: I told you I wasn't going to humour you, Laura. Why have you chosen this moment to lose your mind?
- (LM) Amanda (*detrás de la escena, con furioso murmullo*): ¿Qué te pasa, tonta? (*Entra y se detiene.*)
 Laura: Por favor, ábreles tú.
 Amanda: ¿Por qué has elegido este momento para perder la cabeza? Ve a abrir esa puerta.

Tanto Diéguez como de Quinto utilizan (*con desesperación*) para reflejar las palabras de Laura, lo que conserva el tono desesperado de sus palabras:

- (AD) AMANDA (*con un susurro, feroz*): Pero ¿qué es lo que te pasa, tonta?
 LAURA (*con desesperación*): ¡Por favor, abre tú, por favor!
 AMANDA: Ya te he dicho, Laura, que no pensaba tolerar tus tonterías. ¿Por qué eliges precisamente este momento para perder la cabeza?
- (DQ) AMANDA.— (*Entre dientes.*) ¿Qué te pasa, tonta?
 LAURA.— (*Con desesperación.*) ¡Te lo ruego, abre tú, sé buena!
 AMANDA.— Te repito nuevamente que no pienso hacer caso de tus majaderías. ¿Por qué has ido a elegir, precisamente, este instante para perder la sensatez?

Se trata, eso sí, del único caso en el que ambos mantienen la consistencia del original. Es decir, si bien es cierto que los dos utilizan (*con desesperación*) para traducir los dos ejemplos originales de [*desperately*], ni con [*breathlessly*] ni con [*faintly*] conservan la uniformidad del original. En el caso de los ejemplos de [*breathlessly*], Diéguez emplea hasta cuatro acotaciones distintas: (*casi sin respiración*), (*con la respiración entrecortada*), (*casi sin aliento*) y (*riéndose de forma entrecortada*), mientras que con [*faintly*] utiliza tres: (*con desmayo*), (*con un hilo de voz*) y (*débilmente*). De Quinto, por su parte, también utiliza cuatro acotaciones distintas para traducir [*breathlessly*]: (*con un hilo de voz*), (*sin aliento*), (*nerviosa*) y (*ríe jadeante*). Con [*faintly*] emplea dos —(*débilmente*) y (*con un hilo de voz*)— y deja de traducir una. Es decir, ninguno de los dos traductores mantiene, a pesar de verter las acotaciones con equivalencias que conservan el tono original, la homogeneidad del texto inglés y los bloques textuales «Laura + acotación» que dotan de consistencia al habla de la protagonista. En el caso de José María de Quinto, además, la elisión de uno de los ejemplos de [*faintly*] priva al lector del carácter asustadizo de Laura cuando su madre está a punto de espetarle que haya dejado el curso de mecanografía al que en teoría estaba asistiendo:

- (7) AMANDA [*faintly, almost inaudibly*]: No. No. [*Then more forcibly.*] I did not have the strength —to go to the DAR. In fact, I did not have the courage! I wanted to find a hole in the ground and hide myself in it forever! [*She crosses slowly to the wall and removes the diagram of the typewriter keyboard. She holds it in front of her for a second, staring at it sweetly and sorrowfully —then bites her lips and tears it into two pieces.*]
 LAURA [*faintly*]: Why did you do that, Mother? [*AMANDA repeats the same procedure with the chart of the Gregg alphabet.*] Why are you?
- (DQ) AMANDA.— (*Con un hilo de voz.*) No... No... (*Y después, recuperando vigor.*) Me han faltado fuerzas para ir. ¡No he tenido valor! Hubiese querido que la tierra me tragara para siempre! (*Se acerca con lentitud a la máquina de escribir y saca el papel del carro. Después lo mira por un instante con una mirada llena de melancolía, se muerde los labios y por fin lo hace pedazos.*)
 LAURA.— ¿Por qué has hecho eso, mamá? (*AMANDA hace pedazos una segunda hoja que estaba sobre la mesita.*) ¿Pero por qué haces...?

En suma, ni de Quinto ni Diéguez mantienen la unidad de los rasgos de su habla. Mención aparte merece León Miras, que ni siquiera los traduce, guillotinando no solo el patrón original sino también las características de la voz de Laura que desprenden su fragilidad.

A la luz de este muestreo de ejemplos puede concluirse que ninguno de los tres traductores lleva a cabo el traslado de las acotaciones originales al español de forma correcta al cien por cien. A los aciertos —más o menos frecuentes según la versión que se analice— se añaden, sin excepción, faltas de consistencia, errores esporádicos o, lo que resulta más grave, una elisión sistemática de este elemento. Todo ello repercute en el texto de llegada, pues desposee a la obra de un aspecto estilístico importante a la hora de modelar la imagen de los personajes. Es cierto que cualquier traducción presenta por definición un lenguaje en sordina con respecto al original —aunque solo sea por el hecho de que se trata de una imitación. En cualquier caso, con las acotaciones aquí analizadas la dificultad no reside tanto en encontrar una equivalencia adecuada como en percatarse de que, efectivamente, existe un componente de sistematicidad en el uso de según qué informaciones que conviene ser preservado para mantener todos los matices caracterizadores del texto original. Sin embargo, ningún traductor logra conservarlos completamente.

5. CONCLUSIÓN

Gracias a una metodología de estudios de corpus es posible, aun reduciendo el análisis a un único texto, realizar cotejos sistemático de elementos

concretos que, dada su dispersión, resultan muy difíciles de abordar de forma integral con una mera lectura atenta. Las acotaciones en el género teatral son un buen ejemplo de ello. Gracias a *softwares* de concordancias como el que aquí se ha empleado es posible extraerlas de forma automática. Esta extracción en distintos bloques —uno por cada personaje que puebla la historia— hace que emerjan patrones como los comentados bloques textuales «nombre del personaje + acotación», que, a la luz de los resultados obtenidos en *The Glass Menagerie*, demuestran ser un recurso caracterizador dada su recurrencia y exclusividad. Desde un punto de vista traductológico, además, esta metodología permite realizar una evaluación metódica de las traducciones de estos elementos, lo que permite medir el nivel de fidelidad del traductor con respecto al texto original. Huelga decir que el cotejo precedente no pretende menoscabar las traducciones analizadas. Por el contrario, el objetivo de este trabajo reside, en última instancia, en arrojar luz sobre un aspecto en cierto modo desatendido que, quizá por esta falta de atención, no ha encontrado una respuesta efectiva en términos de traducción. Gracias a disciplinas todavía emergentes como la estilística de corpus y a sus novedosas metodologías es posible, sin embargo, atajar estas lagunas. Sin duda, esto redundará en beneficios en el campo de la traducción, no ya para estudios de tipo traductológico como el que aquí se ha presentado —que también—, sino para los propios traductores, cuya labor puede verse favorecida por el desarrollo de estas nuevas vías de análisis.

BIBLIOGRAFÍA

- ADOLPHS, S. y CARTER R. (2002): «Corpus stylistics: Point of view and semantic prosodies in *To the Lighthouse*». *Poetica*, 58, págs. 7-20.
- BAKER, M. (1993): «Corpus linguistics and translation studies: Implications and applications». En Baker, M. *et al.*: *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*. Amsterdam, John Benjamins, págs. 233-250.
- (1996): «Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead». En Somers, H.: *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering in Honour of Juan C. Sager*. Amsterdam, John Benjamins, págs. 177-186.
- (2000). «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target*, 12(2), págs. 241-266.
- BIBER, D. (2011): «Corpus linguistics and the scientific study of literature: Back to the future?». *Scientific Study of Literature*, 1 (1), págs. 15-23.
- BIBER, D., CONRAD, S. y REPPEN D. (1998): *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BIGSBY, C.W.E. (1997): «Entering *The Glass Menagerie*». En Roudané, M.C.: *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge, Cambridge University Press, págs. 29-44.

- CARTER, R. (2010): «Methodologies for stylistic analysis: Practices and pedagogies». En Busse, B. y McIntyre, D.: *Language and Style*. Basingstoke, Palgrave Education, págs. 55-68.
- CULPEPER, J. (2001): *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Harlow, Pearson Education.
- (2009): «Keyness: Words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*». *International Journal of Corpus Linguistics*, 14 (1), págs. 29-59.
- DE QUINTO, J.M. (trad.) (1960): *El zoo de cristal*. Madrid, Alfíl, D.L.
- DIÉGUEZ, A. (trad.) (2007): *El zoo de cristal; Un tranvía llamado Deseo*. Barcelona, Alba.
- FISCHER-STARCKE, B. (2010): *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries*. London, Continuum.
- LAVIOSA, S. (2002): *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam-New York, Rodopi B.V.
- (2011): «Corpus Linguistics and Translation Studies». En Viana, V. et al.: *Perspectives on Corpus Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins, págs. 131-154.
- MAHLBERG, M. (2013): *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. London, Routledge.
- MARTIN BROWNE, E. (ed.) (1982): *Sweet Bird of Youth; A Streetcar Named Desire; The Glass Menagerie*. Harmondsworth, Penguin.
- MCINTYRE, D. y WALKER, B. (2010): «How can corpora be used to explore the language of poetry and drama?». En McCarthy, M. y O'Keeffe, A.: *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Abingdon, Routledge, págs. 516-530.
- MIRLAS, L. (trad.) (2006): *El zoo de cristal*. Buenos Aires, Losada.
- SCOTT, M. (2013): *WordSmith Tools. Version 6*. Liverpool, Lexical Analysis Software.
- SINCLAIR, J. (2004): *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse*. London, Routledge.
- STUBBS, M. (2005): «Conrad in the computer: Examples of quantitative stylistics methods». *Language and Literature*, 14 (1), págs. 5-24.
- TOGNINI-BONELLI, E. (2001). *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam, John Benjamins.
- XIAO, R. (2010): *Using Corpora in Contrastive and Translation Studies*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.