

La traducción teatral o la endíadís de un texto. Una reflexión comparativa*

Alessandro Ghignoli

ghignoli@uma.es

Universidad de Málaga

Ich bin du, wenn ich ich bin

Paul Celan

Resumen:

Este artículo se propone analizar la traducción teatral desde una perspectiva filosófica. La palabra, y más aún la palabra teatral vista como origen y lugar de una doble capacidad de conservar y al mismo tiempo entregar sus significados y significantes. En general, si la traducción literaria es esa particular translación donde los valores eferentes juegan una parte fundamental, en aquella específica del teatro conlleva en sí un texto escrito y otro texto espectacular. En la palabra teatral convive, entonces, un doble aspecto, tanto interno como externo a la propia palabra. Esta suerte de endíadís es lo que determina en la práctica la particular traducción teatral.

Palabras claves: traducción teatral, teoría de la traducción, endíadís, filosofía

Abstract:

This article analyses Theatre Translation from a philosophical perspective. The word and even more the theatrical word is seen as origin and place with a double capacity, that of preserving and delivering at the same time meanings and signifiers. In general, if literary translation is that particular case where efferent values play a fundamental, and specific parts, theatre translation on its side, carries with it a written text and a dramatic text. In the word theatre, two aspects coexist, both internal and external to the word itself. This sort of hendiadys is what determines in practice what is specific to Theatre translation.

Keywords: Theatre translation, Translation Theory, Hendiadys, Philosophie

Résumé :

Cet article analyse la traduction des œuvres théâtrales d'un point de vue philosophique. La parole, et même plus la parole théâtrale est considérée comme l'origine et le lieu d'une double capacité, dans le même temps de préserver et de livrer des significations et des signifiants. En général, si la traduction littéraire est ce cas particulier où les valeurs efférentes jouent un rôle fondamental spécifique, la traduction théâtrale de son côté, est assortie d'un texte écrit et d'un texte dramatique. Dans le mot théâtre, deux aspects coexistent, à la fois internes et externe à la parole elle-même. C'est précisément ce genre de hendiadys celui qui détermine en pratique la spécificité de la traduction des œuvres théâtrales.

Mots-clés : traduction des œuvres théâtrales, théorie de la traduction, philosophie, hendiadys.

El texto como huésped

Traducir literatura es siempre una búsqueda, un intento de un encuentro. Sobretudo es la escucha interna del texto, su resonancia en y dentro de la palabra. Traducir entonces es recordar lo posible, es liberarse de la falsedad tecnológica, es el espacio de la comunicación donde la lengua, las lenguas, llegan a ser endíadís – hén diá dyón – uno por medio de dos.

* Este artículo hace parte de los desarrollos investigativos del Profesor Ghignoli en Traducción literaria, Teoría de la traducción y Traducción comparada.

La unidad se hace doble, se hace presencia de dos en uno. Esto es *traducir*, la reformulación interior del texto, su producibilidad posible en el otro texto. Su posibilidad de coexistencia dentro de una nueva verdad, una verdad que es más que la que conocemos. Allí se instaura la relación, en ese encuentro de voluntades, en una comunicación que supera la simple transmisión de ideas para llegar a *decirse*. Entonces, traducir no es el producto de texto a texto, sino es un texto-escucha, una cercanía al estupor del conocimiento donde la luz ilumina lo ignoto, donde se incluyen todos los conocimientos que no debe, ni puede encarcelar la palabra.

No hay retórica posible, la importancia del recorrido es más importante que el producto final. Sólo en la plena consciencia que las huellas de las palabras podrán formar el nuevo paso, el camino del encuentro de las diferencias, podemos aceptar, el juego entre el silencio y la voz. Cómo registrar, entonces, esta im-posibilidad, dónde el espacio que une monólogo y diálogo en un texto.

Pensar el lenguaje en su hacerse dos es la contradicción de lo escondido, que se muestra, que revela su autenticidad admitiendo la doble existencia, donde existir es «salir fuera de», llevarse a ser otro, siendo lo mismo. En una escritura que es siempre origen y su enigma, la traducción encuentra su espacio y su sombra, su presencia y su silencio.

«*Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen*»¹ decía Hugo von Hofmannsthal (1902/1974: 42) en su crisis del pensamiento y del habla, así que en la traducción, palabra y sentido se trasforman más allá de una categoría, de un orden. La palabra habita la diferencia, lo extranjero, se hace huésped, *hostis* y *hospes*, se configuran como el entramado que constituye tanto lo uno como lo otro. Extranjero y huésped se convierten en un solo termino: *xenos*, dirían los griegos, y donde nadie prevarica al otro. El texto original 1² existe si existe un texto original 2, un texto original 2 elevado a lo infinito, porque la traducción admite infinitos otros textos posibles, consiente la superación de la singularidad para pasar a ser una singularidad binaria.

Sólo en la escucha del otro la traducción es posible. No hay ninguna renuncia a la propia lengua, a la lengua del traducir. El otro no está lejos, no está fuera, sino se convierte en nosotros, somos nosotros. La traducción no es convertir, trasladar un texto a otro texto, es el origen, el principio de todo pensamiento posible. No hay nostalgia, sino superación de la raíz de una lengua, de su historia para convertirse en genealogía, en ninguna respuesta aceptable, en un errar por los límites y los centros de todo inicio.

La experiencia textual

División y unión, porque una palabra vuelve a llamar a otra, a la que le corresponde, pero también a la que en su fidelidad le es infiel. Allí se muestran las interrogaciones de un signo que no puede ser otra cosa que un signo, un eco del significado se

¹ «Mi caso, brevemente, es este: he perdido toda facultad de pensar o de hablar coherentemente sobre cualquier argumentación» (traducción mía).

² Sobre este tema, véase el mío: *Transmediazioni. Lingua e Poesia*, Kolibris, Bologna, 2011, en particular las páginas 7-37.

propone en su circularidad en la búsqueda de la palabra que quiere habitar. El otro se identifica y nos muestra su interioridad, nos dice que el texto *después* no es otra cosa que el texto que tenemos que darle voz y silencio, en ese estar juntos.

La traducción nace como pregunta sobre la posibilidad – ¿imposibilidad? – de una epistemología de la escritura, de una experiencia como apuesta de estar en un *entre* lo anterior y lo que es luego. No se trata de ayudar lo incierto, sino de reunir las ideas para completar ontológicamente la facultad del camino, de ir hacia, de entender la forma metamórfica de la escritura en contra de una doxología de la supuesta certeza del resultado final. La traducción no es una categoría, ni una técnica ni un creer en el conocimiento absoluto y crítico de una determinada práctica categorial³. Es *Erlebnis*⁴, experiencia entendida como aceptación de un encuentro, evento, aventura de un ritmo, de un in-canto. En la traducción el texto se define, respira, activa el sentido de su presencia y su *auctoritas*; elige su lector.

Aún la experiencia, por el hecho de que un texto *vivo* está condenado a mutarse y comunicar siempre nuevas y distintas fórmulas que nunca sabrán, ni podrán llegar a colmar la esencia de la escritura. La continua revisión de los datos objetivos que hacen de nuestro pensamiento una jaula interpretativa. «Las palabras nos devuelven lo que hacemos con ellas. Son lo que se hace de ellas, somos lo que ellas hacen de nosotros.», nos recuerda Henri Meschonnic (2007: 101).

La percepción del texto y su doble

¿Qué percepción tengo de un texto que debo traducir? La palabra «rojo» es igual en cada lengua: rosso, rot, red, rouge; pero en otros lugares⁵ puede estar dentro de una distinta percepción de ese color. Además, qué ‘rojo’ ve mi cultura. Mis ojos. De allí la *naturaliza* del acto de la traducción, entendida también como herejía, es decir elección, superación de una verdad anterior, *hairesis* que va en contra del dogma, que es una elección que pasa a ser ley, obligación, norma. Así que la traducción debe, recuperando una moral aristotélica, ir más allá de la herejía para llegar a ser una *proairesis*, una elección voluntaria y personal. En ese contexto la traducción impone su perspectiva, su personalidad de escritura, construye su idea, su poética del traducir.

La imparcialidad de la escritura, pone la traducción en un camino de infinitos recorridos, de la aceptación de su naturaleza doble, su *Tiresias*⁶, su mediación interna: «*e dire le ultime parole? / e quali? / portarle via con sé? / e dove?*»⁷, escribe el poeta italiano Giuliano Mesa (2010: 355). ¿Dónde? En ese ‘dónde’ se centra nuestra reflexión sobre la complejidad de la traducción, en qué lugar de la posibilidad de la escritura que sepa transformarse en una escritura traducida admite que cada texto sea, en un juego borgiano, una multiplicidad de otros textos. La traducción rompe la soledad del uno, activa la fragmentación de la escritura en una nueva fragmentación que pasa de lo interior a lo exterior y define su complejidad, a un

³ Pascal nos recuerda que nadie se equivoca desde su punto de vista.

⁴ Entendemos *Erlebnis* como visión activa de la existencia para entender cada condición vital del ser.

⁵ En Nueva Guinea los colores se dividen en dos especies: ‘brillante’, donde se incluye el rojo, el amarillo, y ‘oscuro’ que determina los colores como el verde, el azul o el negro.

⁶ En el Canto XX del “Infierno”, Dante condena a Tiresias a andar por toda la eternidad mirando hacia atrás, hacia el pasado. «*Mira c’ha fatto petto de le spalle; / perché volse veder troppo davante, / di retro guarda e fa retroso calle*» (vv. 37-39), (1993: 23)

⁷ «¿y decir las últimas palabras? / ¿y cuáles? / ¿llevárselas consigo? / ¿y dónde?» (traducción mía).

sentir anterior a la lengua para llegar a decir⁸ lo que se esconde en el silencio de las palabras. Volver y cambiar la propia voz, volver a la *tragodia*⁹ en un *théatron* en el lugar de la mirada, donde la palabra entra en el cuerpo, en el movimiento – *ôrchestra*, lugar donde se danza –, en su hacerse teatro. La palabra *teatral* se convierte en máscara, en cambio, en mutación de voz. Así se transforma la traducción en lengua original; de esta manera la obra traducida es un *nuevo* texto, se hace distinto en su igualdad.

El *entre* se materializa en algo que se acerca al: «volver atrás para ir adelante»¹⁰ como diría Paul Celan. La traducción se propone como hiato, como una misma extraneidad, donde la relación que se instaura entre la escritura y la palabra crea su dimensión y su esencia. La escritura teatralizada produce la dimensión del mundo, su lengua visible: dice y niega. Dice como encuentro con la otra lengua, y niega en el acto de su comprensión, de su aprendizaje: «Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme»¹¹, escribía la poeta argentina Alejandra Pizarnik en «*L'obscurité des eaux*»; y ese lenguaje que busca una 'configuración' es determinar el perfil de la traducción, su *textura*.

El diálogo continuo

Exilio y diálogo, componen la palabra que llega de otro lugar, de otros encuentros. La traducción del silencio, de su hacerse voz en la palabra, propone la pronunciación de la decibilidad de la obra, de lo dicho sin haberse revelado, de lo representable sin expresión. En ese reconocimiento, la traducción actúa su permanencia, su mimesis que se convierte en *transfer* de un origen sin distancia, de una palabra en *una* palabra, de un texto en *un* texto.

Así que la huella es la presencia ausente de un antes para conseguir la permanencia en su eterna mutabilidad. ¿Puede ser una lengua de la traducción, una lengua apócrifa? ¿Puede ser una lengua inauténtica? Una ocultación de una lengua que ya desde su pensarse niega su misma presencia. Puede ser un laberinto construido entre sombras y ecos, ese lugar donde todo se pierde en una pérdida calculada y arquitectónica, puede ser la metatraducción de una re-escritura como continua creación del texto original 1, de una formulación de un presente del texto que nunca llega a ser pasado ni futuro¹².

⁸ Hugo Mujica, en una lectura heideggeriana, señala: «*Decir*, no es un simple expresar fonéticamente un contenido semántico, sino un modo de “dejar aparecer”. Un único acto que a la vez realiza un “mostrar”, “dejar ver” y “comprender”. Heidegger trata de mostrarlo recurriendo una vez más al método etimológico: como en su propia lengua, también en griego *decir* deriva de *mostrar*. Mostración que se expresa en dicción. Este rasgo fundamental del *decir como un dar a ver*, es la experiencia fundamental que los griegos tuvieron del lenguaje, pero esta pristina iluminación pronto se extinguió: “el relámpago de la esencia del lenguaje se evanesció y fue recubierto”.» (1995/2003: 94).

⁹ 'Tragedia' en griego.

¹⁰ Giuseppe Bevilacqua, “Introduzione”, en Paul Celan *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*. Einaudi, Torino, (1993) 2008, pág. XIV. «Tornare indietro per andare avanti» (en italiano en el texto).

¹¹ Poema que pertenece al libro, *El infierno musical* (1971).

¹² Escribe Antonio Prieto en su “Prólogo” a Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Editorial Magisterio Español, Madrid, (1629) 1976: «Una obra teatral comporta siempre una pérdida de

Como el Hamlet¹³ de Shakespeare que ve el doble, el actor con su llanto, sus gestos, su «monstruosidad», no hay engaño, ni mentira. La traducción se convierte en traductor, en la persona que traduce, pero *persona* para los latinos era el nombre de la máscara que utilizaba el actor en teatro, su *personaje*. Tapado completamente por la máscara, sólo los ojos eran los mismos, iguales pero distintos en el momento de cambio de una máscara por otra. Su visión, su mirada desdoblada hace que el actor sea su perfecta traducción, la de sí mismo y la del texto que tiene que interpretar. Como el actor, la traducción no miente, como una máscara puede interpretar y representar un rostro, la traducción puede llegar a ser el original del texto original 1, su *Urtexto*.

El traductor, el autor: el otro

La traducción, el actor, el teatro no engaña; se puede mentir y decir todas las verdades cuando tenemos la idea de la *verdad* en nosotros, cuando tenemos la copia distinta de sí misma. Lo idéntico se identifica en el otro, donde el original pierde su unicidad para convertirse en el otro original. «La traducción es, sin duda, la designación que hacemos de otro, pero es también una busca de sí. Y es la busca de sí tal como debe realizarse y sin embargo lo consiente de manera tan excepcional: mediante una escucha atenta del habla del otro. Una traducción [...] es un diálogo que ha comenzado hace mucho tiempo, en la época de las primeras lecturas, aquellas de esbozos de traducción incluso no escritos», como señala Yves Bonnefoy (1996/2002: 57); porque la palabra está en el eterno camino de acercarse a la *cosa*, al nombrarla; entre los bastidores se forma, construye su presencia, su porvenir para fundar y fundirse en la medida de una desviación, del lugar de la respiración donde la palabra, desde el silencio hacia el silencio, puede hacerse voz, habla.

En el otro nos reconocemos, somos; entonces ese verso de Paul Celan: «Ich bin du, wenn ich ich bin»¹⁴, nos hace reflexionar sobre las preposiciones *ich* y *du*, quién es el /yo/ y quién el /tú/. En la necesidad de un tú, de un otro a quien dirigirse que se justifica la presencia del lector, del espectador, de una traducción donde convergen todos los textos posibles, los in-imaginables, aquéllos que dejan dentro de un libro la posibilidad de su representación¹⁵, de su movilidad hacia fuera. Desde el más profundo *dentro*. Con esa palabra, que dice en un escenario mundo, reconocemos lo dicho y lo decible, la fuerza de pertenecer a su propio doble, a ese eco que incluye la originaria voz. En la escucha de ese *du* celaniano, se restablece un orden vocativo, una invocación hacia las posibilidades de la naturaleza del lenguaje. Para

intimidad porque la comunicación emisor → receptor se realiza a través de un *intérprete* (personajes) que personaliza al autor. El personaje es una acción que, al interpretar, también se interpreta a sí mismo, estableciendo una distancia entre el emisor (autor) y el receptor (el público que recibe el mensaje *a través* de un intérprete). Esta distancia se establece incluso cuando el personaje no se convierte en actor (cuando no hay representación) e incluso cuando la obra no es esencialmente teatral, como en la égloga II de Garcilaso tan distantes en intimidad de la proyección biográfica en las églogas I y III.» ([1629] 1976: 15).

¹³ *Hamlet*, acto 2º, escena II.

¹⁴ «Yo soy tú, cuando yo soy yo» (traducción mía).

¹⁵ Óscar Cornago señala que: «El término “re-presentación” remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos. El fundamento de la representación, lo representado, lo que en la tradición metafísica se ha considerado su “verdad”, queda siempre fuera. Salvar el conocimiento de la historia de la representación, o de la historia del teatro como representación, no es empresa fácil, supondría abrirse a la posibilidad de la experiencia como forma del conocimiento.» (2011: 17).

Émile Benveniste (1966) los pronombres de primera y segunda persona son muy distintos de aquellos de tercera, por una razón, porque la palabra del yo sale hacia un destinatario que es el tú; y si ya desde el Renacimiento se había individualizado el lugar de la llegada de esa palabra, de ese discurso, Benveniste nos recuerda que pronunciar /yo/ no significa que sea yo y no otro el dueño de la preposición. No significa abolir la lingüística, que nunca admitiría dos voces en una sola, la palabra extranjera –¿cuál de las dos?– se hace doble, para llegar a mostrar, a dar la posibilidad de *ver* la palabra que no puede hacer otra cosa que poseer el texto, para hacer de él, un texto que tenga, por fin, la capacidad de abrirse, de salir fuera de, de un *ek-stasis* que separa, y en su separación, une. «Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice.» (Zambrano, M., 1939/1998: 21), y en el teatro la palabra se reencuentra con esa realidad, con un coloquio que lo real finge aceptar, para que en el cuerpo Coppélia del actor la palabra se haga viva, se muestre en su fragmentaria entereza, en su *syn-ballein*, su sim-bolo, su capacidad de unir.

Denis Diderot en su libro *Paradoxe sur le Comédien* (c.1769) (La paradoja del Comediante) reflexiona sobre como el comediante siente lo imaginario, como llega a perder su rostro, sus perfiles que delinean su esencia, así se deforma y olvida su *realidad*; pero cuando el actor es un verdadero actuante, no engaña, no es un *traditore*, porque se da, trabaja sobre sí mismo, participa a la construcción del mundo, de un tú que es también la marioneta con la cual de pequeños vemos y entendemos, o mejor sentimos¹⁶ nuestro entorno. Diderot sigue pidiendo al comediante que tenga “penetración”, pero al mismo tiempo “ninguna sensibilidad” para poder llegar a ser un actor sublime. Añade: «Con el espectáculo teatral sucede lo que en toda sociedad bien ordenada: cada uno sacrifica parte de sus derechos en beneficio de los demás y de la armonía del todo.» (c.1769/1994: 58); entonces la traslación es – puede ser – el coloquio entre una respuesta y lo inexplicable, su diferencia interna y la lógica externa al texto. Llegamos así a la imitación, *Nachsingen*, imitar significa parecer a, encontrar un espacio de convivencia. Traducir teatro es reescribir antes de escribir, es entrar en el texto escrito a través de textos orales precedentes, y cada dramatización es juego de sombras, luces, colores, movimientos, gestos que entran en la mediación entre palabra, actor, espacio escénico, público, en fin, teatro.

La obra, las obras

No hay nota, no hay pie de página, no hay para-texto posible. Se queda la cultura, las culturas que se entremezclan, que se miran viéndose distintas, pareciéndose en unos momentos, menos en otros, y todo durante siglos. Entonces, las culturas se representan, muestran distintas fórmulas de un mismo texto; Tadeusz Kowzan

¹⁶ Rafael Sánchez Ferlosio en su discurso “Carácter y destino” que leyó en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá, a la entrega del Premio Cervantes, así empezaba: «Una mañana de verano del 59, paseando mi hija y yo por el Retiro, al cruzar por el trecho que separaba el quiosco de la música del antiguo escati de baldosines oí de pronto unas voces que venían de entre los árboles, en las que reconocí el falsete característico de los actores de guiñol. [...] Hemos llegado con la obra ya empezada o avanzada, y ella se está riendo y divirtiendo con cada paso – o frase – como una unidad completa dentro de sí, que no se cumplía como un eslabón dentro de una cadena causal con un antes o un después. Pero eso no comportaba para ella ninguna deficiencia o insuficiencia, sino, por el contrario, una autosuficiencia de la significación, del puro decir en sí, emancipado de cualquier impleción en un campo de sentido.» Universidad de Alcalá, (2005: XXI).

(1970-1975/1992: 71) nos recuerda que: «en ciertas ocasiones tenemos que considerar el texto inicial y el texto representado como dos obras diferentes», así que lo uno se desdobra para volver a ser una unicidad. Allí sobrevive el texto teatral, en la fragilidad de su propia continuación, de su estar: dentro y fuera.

El teatro cuestiona el más allá de la cosas y de las personas, en el texto-escenario se pregunta la contradicción de la finitud de un ser – ontológico, gnoseológico, existencial –, decíamos, de un ser interpretable; sólo con la máscara se pueden sobrepasar los límites de la representación, en cada texto no hay ninguna pureza, ni permanencia alguna de una palabra escrita y dicha como lengua babélica que espera su actuación, su *versión* posible, única y plural, «*Un jour, la poésie donnera aux hommes son visage*»¹⁷ afirmaba Edmond Jabès en 1959 (2002: 56), así que el texto se muestra con su rostro, aquél detrás de la máscara, dentro de una lengua del antes para convertirse en una lengua del después. En un infinito juego de espejos borgesiano, la traducción es un lugar sin territorio, y la traducción se encuentra donde no está, en el reflejo de un espejo que admite su presencia en su ausencia. Allí, en el mismo sitio de su estar, no está. Un silencio escrito que reacciona en contra de su espacio; la escritura necesita su lugar, como el actor no puede existir sin escenario, la lengua original 1 prueba su existencia si existe su traducción, su lengua original 2. La careta de la acción-escritura es posible sólo cuando: «*Seul l'intraduisible a pouvoir de traduire l'intraduisible*»¹⁸ (1990: 19), como nos decía Edmond Jabès.

Entonces, traducción y teatro se unen, no tanto en traducción del teatro, sino en traducción *en* el teatro, la relación entre representación y texto escrito es la del actor que actúa a través de un texto que lo devuelve a una nueva re-interpretación, una re-presentación que hace de la traducción el doble visible de un origen textual que, por su propia naturaleza, admite una pluriespectacularidad. Además, sólo el teatro es la dimensión que hace de la realidad algo irreal. Cómo no recordar el siglo XVII donde el mundo *es* el teatro y el *topos* literario de la mujer vestida como un hombre¹⁹ que se convierte de esta forma la máscara en realidad, el aparecer en el ser, y el rostro se transforma así definitivamente en máscara.

Como dice María Zambrano (1939/1998: 13): «La poesía es encuentro, don hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método», y añadimos nosotros que el teatro muestra, palabra y gesto, palabras y gestos en una pluralidad dada por su profunda naturaleza doble, donde la traducción encuentra su máxima aventura, su eterno reto, su fin en cada comienzo.

¹⁷ «Un día la poesía donará a los hombres su rostro». (traducción mía).

¹⁸ «Solamente lo intraducible tiene la posibilidad de traducir lo intraducible.» (traducción mía).

¹⁹ Véase en este sentido la obra *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* (1626).

Bibliografía:

- Alighieri, D. *Divina Commedia*. Roma: Newton Compton. 1993
- Benveniste, É. 1966. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore. 1994
- Bevilacqua, G. 1998. "Introduzione", en Paul Celan, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*. Torino: Einaudi
- Bonnefoy, Y. 1996. *La traducción de la poesía*. Pre-Textos, Valencia, 2002
- Calderón de la Barca, P. 1629. *La dama duende*. Madrid: Editorial Magisterio Español. 1976
- Celan, P. 1993. *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*. Torino: Einaudi. 2008
- Cornago, Ó. 2011, «Introducción. 'En torno al conocimiento escénico», en Erika Fischer-Lichte 2004. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. pp. 7-19
- Diderot, D. c.1769. *La paradoja del Comediante*. Buenos Aires: Leviatán. 1994
- Fischer-Lichte, E., 2004, *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. 2011
- Ghignoli, A. 2011. *Transmediazioni. Lingua e Poesia*. Bologna: Kolibris
- Ghignoli, A. 2012. «La mediación transcultural en la traducción poética», en AA. VV., *Industria de la traducción en el ámbito de innovación, científico y profesional*. Universidad de Perm. pp. 160-163
- Gómez, Ll. 2008. *La dramaturgia futurista de F. T. Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Vigo: Academia del Hispanismo
- Gómez, Ll. 2008. «Las síntesis teatrales de F.T. Marinetti», en Llanos Gómez (ed.), *F. T. Marinetti. Expresiones sintéticas del futurismo*. Barcelona: DVD. pp. 7-15
- Grossman, E. 2010. *Por qué la traducción importa*. Buenos Aires-Madrid: Katz. 2011
- Hofmannsthal, H. v., 1902. *Ein Brief/Lettera di Lord Chandos*. Milano: Rizzoli. 1974
- Jabés, E. 1990. *Pages nouvelles*. Siena: Taccuini di Barbablù
- Jabés, E. 2002. *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*. Lecce: Manni
- Kowzan, T., 1970-1975, *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus. 1992
- Maestro, J. G. 2007. *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la «teoría literaria» posmoderna*. Vigo: Academia del Hispanismo
- Mesa, G. 2010. *Poesie 1973-2008*. Roma: La Camera Verde
- Meschonnic, H., 2007. *La poética como crítica del sentido*. Mármol-Izquierdo, Buenos Aires-Madrid
- Mujica, H. 1995. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta. 2003

- Pizarnik, A., 1999. *La extracción de la locura. Otros poemas*. Visor, Madrid
- Sánchez Ferlosio, R. 2005. *Premio Cervantes 2004*. Universidad de Alcalá
- Vincenzi, G. 2009. *Per una teoria della traduzione poetica*. Università di Macerata
- Zambrano, M. 1939. *Filosofía y poesía*. Fondo de cultura económica, México D. F. 1996
- Zurbach, C. 2010. «A tradução do teatro: Uma irmã gémea do fazer teatral», en Emilio Ortega Arjonilla, Maria João Marçalo (eds.), *Lingüística e Tradução na Sociedade do Conhecimento*. Granada: Atrio, pp. 295-301