

TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES EN ESPAÑOL AL HÚNGARO: EXPERIENCIAS DE UN CURSO DE TRADUCCIÓN LITERARIA EN LA UNIVERSIDAD DE SZEGED, HUNGRÍA (2016-2023)

Eszter Katona¹

¹Universidad de Szeged

Resumen: En el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged (Hungria) hace varios años imparto un seminario de traducción literaria. En este taller realizamos con los estudiantes dos tipos de trabajo: por una parte, comparamos textos literarios en español con sus traducciones húngaras ya existentes y, por otra, prestamos particular atención a la práctica, es decir, traducimos textos teatrales en español al húngaro. Para este trabajo siempre elegimos un texto actual tanto en su tema como en su vinculación con un evento organizado por nuestro departamento: desde una selección de 23 textos de teatro breve español, a través de tres piezas mexicanas sobre el tema de la migración, un drama elegido a propósito de las polémicas acerca de la exhumación de Franco, y otro para homenajear ante el octogenario Sanchis Sinisterra, llegamos hasta la conmemoración del vigésimo aniversario de los atentados del 11-S de Nueva York y la del octogésimo aniversario de la muerte del poeta Miguel Hernández. En el artículo quisiera presentar los motivos por los que elegimos los textos y los dramas concretos, el desarrollo del trabajo y las dificultades que encontraron los estudiantes durante la traducción.

Palabras clave: traducción literaria; teatro; textos breves; español; húngaro



BY

Esta obra utiliza una licencia Creative Commons CC BY:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

TRANSLATION OF SPANISH THEATRICAL TEXTS INTO HUNGARIAN. EXPERIENCES OF A LITERARY TRANSLATION COURSE AT THE UNIVERSITY OF SZEGED (2016-2023)

Abstract: At the Department of Hispanic Studies of the University of Szeged (Hungary) I have been teaching a seminar on literary translation for several years. In this workshop, we carry out two types of work with the students: on one hand, we compare literary texts in Spanish with their existing Hungarian translations and, on the other hand, we pay particular attention to practice, i.e. we translate theatrical texts in Spanish into Hungarian. For this work we always choose a text that is current both in its subject matter and in its connection with an event organised by our department: from a selection of 23 Spanish short plays, through three Mexican plays on the theme of migration, a drama chosen in connection with the controversies surrounding the exhumation of Franco, and another to pay homage to the octogenarian Sanchis Sinisterra, we reach the commemoration of the twentieth anniversary of the 9/11 attacks in New York and the eightieth anniversary of the death of the poet Miguel Hernández. In my paper I would like to present the reasons for choosing the texts and the specific dramas, the development of the work and the difficulties encountered by the students during the translation process.

Keywords: literary translation; theatre; short texts; Spanish; Hungarian

Introducción

En el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged (Hungría) hace varios años imparto clases en un seminario de traducción literaria. En el marco de este curso de tres meses realizamos con los estudiantes de la formación de máster de traducción e interpretación dos tipos de trabajo: por una parte, comparamos textos literarios (prosa, poesía y teatro) en español con sus traducciones húngaras ya existentes y, por otra, prestamos particular atención a la práctica, es decir, a la traducción. Para este trabajo siempre elijo una obra de teatro, generalmente un texto actual tanto en su tema como en su vinculación con un evento organizado por

nuestro departamento. En este artículo quisiera presentar los motivos por los que elegimos cada texto, el desarrollo del trabajo, las dificultades que surgieron durante la traducción y sus soluciones¹.

Aunque es verdad que un drama es considerado como una obra literaria autónoma, por lo general, los textos teatrales nacen no solo para una publicación futura, sino principalmente para la escenificación ya que la finalidad del género dramático es la puesta en escena. En vez de hablar de la traducción de un “texto dramático”, Patrice Pavis (1991, p. 39) prefiere usar “[...] la traducción para la escena” que resume perfectamente el mayor reto para el traductor al enfrentarse con una obra de teatro: la naturaleza dual de las obras teatrales. Como constata Newmark (2010, p. 233): “[...] un traductor de piezas teatrales debe tener en cuenta al posible espectador, aunque, una vez más, cuanto mejor escrito esté el texto y más significativo sea menos concesiones se harán al lector”.

Es evidente que no es lo mismo leer un texto que escucharlo desde un patio de butacas. Los destinatarios del *texto literario* son los lectores, mientras que los receptores del *texto vivo* son los espectadores. Los componentes de un montaje teatral –más allá del autor y su texto– son muchos: el director, el actor, la escenografía, el equipo técnico y el público. Las tres principales preocupaciones a la hora de traducir para la escena –para aquellos casos en los que la traducción es solicitada por un equipo de realización para un montaje concreto– están en estrecha relación con tres de estos “ingredientes”, visto que la tarea del traductor es que haga todo lo

¹ En adelante, aunque voy a destacar algunas reflexiones teóricas acerca de la traducción teatral –útiles también desde el punto de vista de la práctica (o sea, la enseñanza)–, mi intención es, en primer lugar, dar un resumen sobre mi propia experiencia pedagógica y explicar el proceso del trabajo con los siete grupos de estudiantes. Para conocer mejor tanto la teoría como la práctica de la traducción teatral en la actualidad se recomienda el número de *Cadernos de Tradução* dedicado a los “Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos” (Fernandes & Bohunovsky, 2023); especialmente los artículos de Walter Lima Torres Neto (2023), Sirku Aaltonen (2023), Alexandre Villibor Flory (2023), Claudia Soares Cruz (2023), y el de Angélica Neri *et al.* (2023).

posible para que el texto apoye el concepto del director, sea bien interpretable para los actores y comprensible para los espectadores.

La traducción dramática es una rama de la traducción literaria por derecho propio, y aunque hay dramas escritos tanto en verso como en prosa, su traducción no se corresponde simplemente con las categorías de la traducción en verso y en prosa². Si a primera vista traducir un drama puede parecer más fácil, esta afirmación es muy discutible. Ádam Nádasdy, lingüista, poeta y excelente traductor literario, que considera que la traducción al húngaro de *La Divina Commedia* fue una tarea más fácil para él que la de una obra de teatro:

[La Divina Commedia] es solo un texto: muy hermoso, muy serio e importante, pero puedo decir honestamente que una obra de teatro es mucho más difícil de traducir. Allí, el efecto teatral tiene que funcionar inmediatamente, y aquí, si el lector no entiende algo, puede dejar el libro, pensar en ello o buscar lo que no entiende en las notas a pie de página. Es inútil dar notas a una pieza de teatro (Németh, 2009, s. p., mi traducción).

Carla Matteini (2022, s. p.) constata que “el traductor de teatro [...] no puede realizar su trabajo pensando tan solo en la forma y el lucimiento literario: su responsabilidad y su sensibilidad deben ir mucho más lejos, debe traducir también escuchando, visualizando la posible puesta en escena y, [...] siempre que sea posible debería vivir el tránsito de la palabra escrita a la hablada [...]”.

² Un poema hermosamente traducido puede ser bello, aunque no sirva para la recitación, mientras que el texto de un drama en verso debe ser perfecto para la declamación. En el teatro el público no puede volver las páginas para reflexionar sobre una línea difícil, porque el diálogo (y la acción) continúan. En el teatro todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación.

La elección de los textos

Lo primero que quisiera contestar es la pregunta: ¿por qué elegir un texto teatral contemporáneo para un curso de traducción si la tarea es tan compleja? Además, mis estudiantes, anteriormente, no habían leído muchos dramas³, por eso el reto aún era mayor. Sin embargo, quisiera subrayar que las obras elegidas siempre eran de autores contemporáneos y, con la excepción de José María Rodríguez Méndez, todos vivos. El lenguaje de los dramas era el lenguaje coloquial –el castellano peninsular o el español mexicano– con diálogos muy fluidos, así su entendimiento y su traslado a la lengua materna de un estudiante universitario –con un nivel de español B2 o C1– lingüísticamente no resultaba tan difícil.

Junto al idioma otros factores que siempre tengo que considerar al elegir un texto es, por una parte, la extensión y, por otra, la temática: que el texto no sea muy largo y que sea atrayente para los jóvenes veinteañeros.

Al inicio, en 2016, pensaba que sería un experimento y, si no funcionase, el siguiente semestre cambiaríamos el concepto. Pero la verdad es que tanto los textos breves de teatro como los dramas más extensos funcionaban perfectamente, así que hace siete años guardamos la misma estrategia.

El primer grupo (año académico 2016/17) fue compuesto por seis estudiantes y les elegí 13 textos breves de nueve dramaturgos del tomo *Teatro breve actual*, edición de Francisco Gutiérrez Carbajo (2013). La antología me resultaba una lectura muy amena con unas obras cautivadoras y con mucha variedad dentro de los límites que ofrece el género, y los textos que la constituían en todos los puntos cumplían mis requisitos: naturalidad del lenguaje (hablado), brevedad de extensión y temática interesante. El género

³ En sus estudios universitarios no tenían cursos especializados en el teatro. Para la mayoría de los estudiantes el último encuentro con un drama fue en un curso sobre la literatura del Siglo de Oro (varias piezas de Lope de Vega y Calderón de la Barca). Antes de nuestro curso de traducción literaria a ninguno del grupo sonaba familiar el nombre de un dramaturgo español contemporáneo.

breve es una modalidad muy popular del teatro español y es muy variado tanto en su forma como en su contenido. Mi selección incluía piezas escritas en forma dialogada y monologada y otros textos compuestos de una extensa didascalia o acotación⁴. La forma dialogada ofrece a los autores muchas posibilidades: obras de dos personajes con nombres propios (Miguel Murillo: *La piel*; José Luis Alonso de Santos: *Carta de amor a Mary* y *Sinceridad*), con dos o tres personaje tipo⁵ (Rafael Gordon: *Lo imposible*; José Moreno Arenas: *Ménage à trois*; Raúl Hernández Garrido: *Cometas*) o con un personaje representado solamente por letra (José Sanchis Sinisterra: *Esperando algo*⁶). El discurso monologado también es usado por varios de los dramaturgos seleccionados (Alfonso Vallejo: *Irstel*, “una decisión correcta”), a veces con la presencia de un segundo personaje sin que este intervenga verbalmente (Juan Mayorga: *Justicia*; *Sentido de calle*), a veces con unas voces de fuera que complementan al monólogo del protagonista (José Moreno Arenas: *Las olas*). Además, es interesante también la forma monólogo-conversación telefónica⁷ (José Luis Alonso de Santos: *El honor de la patria*). Un caso no muy frecuente es cuando todo el texto se construye en un discurso didascálico (Juana Escabias: *Vías férreas*⁸). Estas obras por su brevedad y por sus temas, formas y estilos se adaptan perfectamente al ritmo acelerado de nuestra vida. Y aunque son unas lecturas rápidas, de algunos minutos, la brevedad no es equivalente a la levedad, ya que estas miniescenas, sean diálogos o monólogos, no son lecturas volátiles, sino que plantean

⁴ Aquí no pormenorizo los dos términos, pero véase más detalles en el *Diccionario del teatro* de Pavis (1998).

⁵ Las parejas tipo que sostienen el diálogo en los textos elegidos son el Psicólogo y el Hombre (*Lo imposible*), y el Hombre y el Policía (*Ménage à trois*).

⁶ Los personajes representados por A y B se encuentran en una situación similar a la de los protagonistas de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

⁷ Es decir, solo leemos (escuchamos) una parte del diálogo, así el discurso prácticamente se convierte en un monólogo.

⁸ El discurso didascálico queda interrumpido solo por la voz de un aparato de megafonía.

situaciones interesantes con una elaboración cautivadora y quedan grabadas en nuestra memoria de manera duradera.

Para el segundo grupo –compuesto de cuatro alumnas del año académico 2017/18– mi concepto primordial no fue la brevedad, sino que de alguna manera la temática se coincidiera con el tema del Congreso Internacional del Centro de Estudios Interamericanos de la Universidad de Szeged, celebrado entre el 16 y el 18 de noviembre de 2017 con el título *Américas transnacionales: hogar(es), fronteras y transgresiones*, y en cuya organización el alumnado de nuestro departamento participó activamente. Entonces elegimos dos dramas mexicanos de autores contemporáneos para presentar el tema de la migración entre México y los Estados Unidos y las consecuencias trágicas de la separación de familias. La peculiaridad de la obra *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, se enraíza en la perspectiva infantil, mientras que en el drama *Nueva York vs. El Zapotito*, de Verónica Musalem Moreno, predomina la voz femenina ya que la triste realidad de la despoblación de los pueblos mexicanos se revela a través de la visión mágica y onírica de dos mujeres.

El autor de la obra elegida para los y las estudiantes del tercer grupo (año académico 2018/19) ha sido José María Rodríguez Méndez (1925-2009) que ya no es un dramaturgo vivo, pero su drama escrito en 1976 cobró actualidad en 2018 cuando estalló en España –por enésima vez y con gran resonancia mediática– la polémica acerca de la exhumación del dictador Francisco Franco, enterrado en el Valle de los Caídos⁹. Aunque el autor no nombra a los personajes, está claro que la figura histórica inspiradora del General vencedor era Franco, mientras que la figura del General Vencido se basa (presumiblemente) en Segismundo Casado. La conversación entre los dos generales evoca varios acontecimientos históricos memorables de la segunda mitad del siglo XX (el acuerdo de España con los Estados Unidos en 1953, la independencia de

⁹ La exhumación y reubicación del cadáver de Franco se efectuaron el 24 de octubre de 2019.

Marruecos en 1956, el asesinato de Kennedy en 1963, el desarrollo económico de España en los años 60).

Con los ocho estudiantes del grupo del año académico 2019/20 volvimos al teatro contemporáneo mexicano y trabajamos con el texto de Hugo Salcedo, titulado *El viaje de los cantores*. Con esta traducción quisimos continuar la línea temática que habíamos iniciado en 2018 con los dramas de Verónica Musalem y Javier Malpica y la elección fue motivada otra vez por un congreso organizado por nuestro departamento (*América Latina y el Mundo: espacios de encuentro y cooperación*. XIX Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe – FIEALC –, del 24 al 28 de junio de 2019). Hugo Salcedo escribió el drama en 1989, pero el tema de la inmigración ilegal entre México y los Estados Unidos sigue siendo tristemente actual tres décadas después. Además, cuatro alumnas que hicieron el curso en el año anterior, continuaron con entusiasmo el trabajo ya fuera del aula y tradujeron “Dos exilios”, una escena de la obra *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra (2013).

Con los siete alumnos del grupo del año académico 2020/21 continuamos la línea empezada con “Dos exilios” y trabajamos en otras siete escenas del drama de Sanchis Sinisterra. Estas escenas son como si fueran textos breves, independientes entre sí, pero juntas forman un retablo desgarrador de la vida cotidiana de la primera década de la posguerra.

Con el siguiente texto –elegido para el año académico 2021/22, para un grupo de diez estudiantes– nos alejamos un poco de la realidad y la historia de la Península Ibérica, pero no del teatro español. Esta vez la elección fue motivada por el vigésimo aniversario de los atentados terroristas 11-S y para conmemorar este acontecimiento trágico traducimos el drama *Bajo los rascacielos. Manhattan cota -20*, de Jerónimo López Mozo.

La elección para el último grupo (año académico 2022/23, 17 estudiantes) fue quizás una tarea más compleja tanto por el número relativamente elevado del alumnado (respecto a los años anteriores) como por su diferente nivel de dominar el castellano. En

este caso para las 8 alumnas más avanzadas (de la formación de máster) elegí el drama de Alberto Conejero, *Los días de la nieve*, un monodrama protagonizado por Josefina Manresa, costurera y viuda de Miguel Hernández. La actualidad de la elección fue que en 2022 conmemoramos el octogésimo aniversario de la muerte del poeta oriolano. Para la otra parte del grupo elegí textos breves: tres con el tema de la migración (Antonia Bueno: *Aulidi (hijo mío)*, Diana de Paco: *El viaje de Adou*, Laila Ripoll: *La frontera*) y seis piezas de José Luis Alonso de Santos con temática menos grave y con un estilo más juguetón (*Buenos días, señor Doctor*; *Luis, "el sonrisas"*; *Azul y rojo*; *Entre colegas*; *Una pequeña confusión*; *Ecografía muy húmeda*).

El desarrollo del trabajo, las dificultades y sus soluciones

Cada año tenemos el mismo proceso de trabajo. Los estudiantes reciben el drama al comienzo del curso (en septiembre), cada uno recibe un fragmento entre 5-10 páginas, pero todos tienen que leer la obra entera, no solo las páginas que van a traducir. Luego trabajan individualmente hasta diciembre, aunque si les surge una pregunta o una duda pueden consultar conmigo (ya que cada semana tenemos clase). Luego me envían sus trabajos, yo los leo, comparo sus traducciones con el texto español, corrijo si es necesario y tomo notas de las partes problemáticas o dudosas. En las dos últimas clases del semestre trabajamos en grupo y hablamos sobre los puntos indicados e intentamos llegar a una solución. Después de las correcciones enlazo las partes separadas en un solo documento y los alumnos reciben toda la traducción. Todos tienen que leer entonces el drama entero (ahora ya en húngaro) y si tienen propuestas de modificar algo, entonces en un documento compartido hacen sus comentarios. Para enero ya tenemos la versión final, luego la leo varias veces para ver si todo está correcto para la publicación. El trabajo termina con la edición de la traducción en *Homo Hispanicus*, revista estudiantil

del Departamento de Estudios Hispánicos que sale de la imprenta en cada primavera.

La primera dificultad de este tipo de trabajo –sobre todo en el caso de los dramas más extensos– es que cada estudiante tiene un vocabulario y un estilo diferentes, pero eso no debería ser apreciable una vez que las partes han sido puestas juntas. Al final hay que prestar particular atención a que el resultado sea un texto homogéneo, es decir, es importante que los lectores no noten que cada escena/parte fue traducida por otra persona. En otros casos, cuando trabajamos con textos breves o con la obra de Sanchis Sinisterra –que se construye de escenas casi independientes entre sí–, esta homologación no era tan fuerte y necesaria, porque la obra original tampoco era homogénea.

La segunda dificultad que siempre noto es que los estudiantes no suelen leer textos de teatro, así no están acostumbrados a las peculiaridades formales del género, especialmente a un texto escrito en forma dialogada¹⁰. Así les cuesta bastante trabajo imaginar a sí mismos en la piel de los personajes dramáticos para que su habla suene más natural¹¹. Para eso es indispensable, siempre les digo, la imaginación, es decir, que el traductor se convierta en actor. Generalmente la lectura en voz alta suele solucionar este problema porque entonces notan en seguida si algo no suena así en la vida cotidiana.

Otras dificultades más especiales y concretas surgieron con cada uno de los textos y en adelante destaco algunos ejemplos de estas para mostrar los retos más interesantes de la traducción de los textos elegidos.

¹⁰ El diálogo es forma fundamental del drama “[...] a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan” (Pavis, 1998, p. 126).

¹¹ Entiendo por *natural* el registro que refleja más fielmente la realidad. O como afirma Pavis (1998, p. 126), “[...] con [el diálogo] el efecto de realidad es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas”.

Mexicanismos, vulgaridades y lenguaje infantil

De los siete dramas más extensos, tres pertenecen al teatro mexicano, cuyo lenguaje no refleja aquel castellano académico que los estudiantes del español aprenden como lengua extranjera durante sus estudios. Una de las diferencias más grandes entre el español europeo y el español mexicano –y lo que constatamos también en los dramas elegidos– es el uso de *vosotros* y *ustedes*. En España se usa el pronombre personal de la segunda persona del plural de forma muy generalizada mientras que el uso de *ustedes* queda cada vez más restringido para dirigirse a alguien de manera formal y respetuosa. En cambio, en México se usa este último tanto para hablar con los amigos como para dirigirse a un grupo con respeto.

Por supuesto nos encontramos con dificultades también en cuanto al léxico. En casos afortunados el *Diccionario de la Real Academia Española* indica el uso según los territorios hispanohablantes y pudimos acudir también a un diccionario especializado en mexicanismos. Sin embargo, nuestra mayor ayuda fue que una alumna mexicana estudió en nuestro departamento en aquel semestre, cuando trabajábamos con el drama *El viaje de los cantores*, así pudimos llamarla a una clase y preguntarle lo que no estaba claro. Además, la alumna, casada con un marido húngaro, hablaba perfectamente en húngaro, así nos ayudó mucho en solucionar nuestras dudas con los mexicanismos.

Otro punto problemático fue cómo traducir los vulgarismos o las palabrotas. Estas expresiones están estrechamente unidas al habla cotidiana de todos, aunque su matiz depende en gran medida del contexto cultural, profesional social o racial. En el teatro –y concretamente, en todos los textos elegidos por nosotros podíamos notar esta particularidad– se recrea el habla viva y cotidiana. Por eso –aunque vale de un complejo mecanismo literario-enunciativo– no se puede excluir estas expresiones más fuertes y groseras. Sin embargo, muchos las acogen con reticencia y se sorprenden al escuchar palabrotas en el teatro. En Hungría, el drama *Csirkefej (Cabeza de pollo)*, de György Spiró, fue una de las pioneras en cuanto al uso

de palabras vulgares en la escena. Su estreno en 1986 en el Teatro Katona József de Budapest provocó una fuerte protesta y generó un amplio debate en el mundillo teatral. Sin entrar en los detalles de las discusiones, podemos decir que las palabras vulgares y obscenas ganaron legitimidad en el escenario húngaro con esta obra.

Tanto en los textos mexicanos como en los textos breves españoles nos encontramos con palabras más vulgares y fuertes (*pendejo, chingada, joder, puta*) normalmente usadas por los estudiantes veinteañeros, sin embargo, su uso en las clases universitarias ante un profesor no es habitual y, por educación, mis estudiantes tampoco querían escribirlas en Word y pronunciarlas en la clase con la misma naturalidad como las usan fuera del aula, cuando el profesor no las oye. Sin embargo, después de que yo usé estas palabras con naturalidad al corregir sus traducciones fue muy simple vencer su pudor y convencerles de que estos vulgarismos son necesarios para devolver el estilo y el registro del texto original. Además, nos ayudó mucho la técnica de imaginarse en la piel de cada personaje: ¿lo diría así un inmigrante ilegal sin titulación académica? o ¿lo diría así una persona sin techo que vive en la calle?— siempre les preguntaba si algo sonaba falso o artificial.

Otra tarea interesante fue la reproducción fiel del lenguaje infantil en *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, y en la pieza breve *El viaje de Adou*, de Diana de Paco. Otra vez la imaginación les ayudó a los alumnos y esta vez este juego era más fácil ya que imaginarse en el ropaje de unos niños mexicanos de 8 ó 11 años o en un chico árabe de 8 años era mucho menos complicado que “transformarse” en un inmigrante mexicano. Además, varios de los alumnos tenían hermanos menores, así conocían desde muy cerca el lenguaje actual de los preadolescentes.

Culturemas (o casos parecidos) y notas a pie de página

En cada idioma hay varias expresiones –llamadas culturemas (Luque Nadal, 2009)– que llevan alguna información estrechamen-

te unida a la historia, a la cultura, a las tradiciones del pueblo que utiliza esta lengua y que poseen unas connotaciones fuertes que son fácilmente entendibles para un lector nativo, pero difícilmente descifrables para el público de otra cultura.

En estos casos el traductor puede elegir entre tres posibilidades: conservar la expresión original arriesgando que los lectores de otra nación no la entenderán; adaptarla a la cultura meta, pero así la traducción perderá una de sus funciones que es la misión de la difusión de la cultura fuente y el enriquecimiento de la cultura acogedora; o utilizar una nota a pie de página para añadir una explicación que el traductor considera necesaria. Sobra decir que este último funciona solo en un texto publicado en el que los lectores pueden consultarla tranquilamente, pero pierde su función en una adaptación escénica, ya que el director no puede dar notas al público.

Estoy de acuerdo con la opinión de Ádám Nádasdy –citada más arriba, en la introducción– según la cual “[...] dar notas a una pieza de teatro es inútil” (Németh, 2009, s. p., mi traducción). Sin embargo, su constatación es válida si se trata de una “[...] traducción para la escena” (Pavis, 1991, p. 39). En el caso de la publicación de textos teatrales pienso que dar notas explicativas sí que puede ser razonable, ya que incluso en las ediciones originales aparecen a veces varias notas a pie de página. El lector tiene el derecho de ignorar estas notas, pero si necesita explicación, entonces puede consultarlas en la misma página.

Visto que en nuestro caso la meta principal siempre es la publicación de los textos, podemos optar sin problema por la tercera posibilidad, es decir, donde sea necesaria alguna aclaración añadimos unas notas breves. Sin embargo, no usamos esta herramienta muchas veces –solo en cuatro de las siete piezas–, pero vale la pena citar cuándo y porqué la pensábamos útiles.

El texto donde nos vimos obligados a introducir notas más veces es el drama de Sanchis Sinisterra (2013), *Terror y miseria en el primer franquismo*¹². Pero enseguida tengo que añadir que incluso la

¹² De las nueve escenas de la obra tradujimos ocho: “Primavera 39”, “El sudario

edición española de esta obra –los datos son de la segunda edición, de Milagros Sánchez Arnosi, del año 2013– contiene 158 notas. En la versión húngara no queríamos añadir tantas explicaciones, pero las usamos cuando queríamos dar “una pequeña introducción” al contexto histórico, político y social a los lectores húngaros que desconocen por completo la posguerra española.

El título de la primera escena (“Primavera 39”) recibió la primera nota a pie de página porque pensábamos importante explicar que la fecha concreta que aparece en el título indica el fin de la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura franquista (Sanchis Sinisterra, 2021). Otra expresión estrechamente unida a la posguerra española es “El topo”, que aparece en otro título, en el de la escena penúltima del drama. La palabra originalmente indica un pequeño animal subterráneo, pero después de la Guerra Civil recobró un sentido especial y se convirtió en un culturema: se llamaron *topos* a las personas que vivieron ocultas para escapar de la represión franquista¹³ (Sanchis Sinisterra, 2021)¹⁴.

En tres casos consideramos indispensable explicar la denominación de organismos españoles de carácter político o militar cuyo nombre no significa nada para los húngaros y son culturemas estrechamente unidos a la historia de España. Eso sucedió con el Frente de Juventudes, que explicamos así en una nota de la escena “Filas prietas”: A partir de 1940, fue la rama juvenil del Partido

de tiza”, “Plato único”, “El anillo”, “Filas prietas”, “Intimidad”, “Dos exilios” y “El topo”. Una de las razones por las que no se hizo la traducción de la última escena (“Atajo”) fue que no había más estudiantes en el grupo. Además, consideramos que la escena más difícil era justamente la última que por ser una excelente parodia del Opus Dei, contenía muchas alusiones a esta organización religiosa difícilmente descifrables para los lectores húngaros.

¹³ El uso del término procede de la obra de los periodistas Manuel Leguineche y Jesús Torbado que se publicó en 1977 con el título *Los topos* y que contiene entrevistas-reportaje sobre los escondidos tras la Guerra Civil. La película *La trinchera infinita* (2019) narra la historia de uno de estos topos que se oculta en su casa por miedo a ser fusilado por los franquistas y cuyo encierro durará treinta años.

¹⁴ La edición original también contiene dos notas referentes a los dos títulos mencionados (Sanchis Sinisterra, 2013) e incluso mucho más extensas que las de la traducción.

Falangista Español, de participación obligatoria para chicos y chicas¹⁵ (Sanchis Sinisterra, 2021). En la misma escena se menciona también la División Azul que fue explicada como “[...] unidad militar de voluntarios españoles que luchó en el Frente Oriental con el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial” (Sanchis Sinisterra, 2021, p. 29, mi traducción)¹⁶. Junto a estos dos ejemplos, el tercer culturema fue la palabra *cenetista* que suena de la boca de Nati, una mujer encarcelada en la escena “Intimidación” en el contexto en el que la mujer violada narra la agresividad que tuvo que sufrir en la cárcel: “[...] tú, *cenetista*’, me decían ‘¿no queráis el amor libre?’” (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 139). En este caso nos chocamos con la dificultad de que el nombre derivaba de la abreviación CNT (Confederación Nacional de Trabajo), pero cuya conservación era imposible ya que los lectores húngaros no conocen esta confederación de sindicatos. Por eso consideramos que sería útil referir más bien a la ideología del organismo, ya que la CNT pertenecía al anarquismo, concretamente a la rama anarcosindicalista. Entonces, nuestra versión fue el siguiente: “‘¿Te, *kis anarchista*’” – *mondogatták* – ‘Hát nem a szabad szerelemre vágytatok?’” (Sanchis Sinisterra, 2021, p. 37). Es decir, transformamos *cenetista* en *anarchista* (anarquista) y añadimos el adjetivo *kis* (pequeño) que en este contexto tiene un tono despectivo. Aunque solucionamos la traducción opinamos necesario añadir también aquí una nota aclarando que: “[...] en el original aparece la palabra *cenetista*, que se utilizaba para designar a los pertenecientes a la Confederación Nacional de Trabajo” (Sanchis Sinisterra, 2021, p. 37, mi traducción).

A propósito de los culturemas españoles histórico-políticos, en *Los días de la nieve* aparece varias veces la expresión *guardia civil*, profesión del padre de Josefina Manresa. El guardia civil no es

¹⁵ En la edición original también aparece una nota explicativa que, además, es mucho más larga que la nuestra (7 líneas) (Sanchis Sinisterra, 2013).

¹⁶ En la edición española se explica la División Azul en 10 líneas (Sanchis Sinisterra, 2013).

igual al policía (aunque su tarea principal es mantener el orden civil) y en varios países europeos existe semejante organización militar –por ejemplo, *Carabinieri* en Italia, *Gendarmerie* en Francia–, pero en Hungría no existe este cuerpo de seguridad. Sin embargo, nuestros traductores literarios se encontraron ya con este dilema en la década de los 1940, al traducir los poemas del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca. Más concretamente, en el caso de *El romance de la guardia civil española* en cuyas versiones húngaras encontramos dos expresiones diferentes: *csendőr* (traducción de László András) y *pandúr* (versión de Ervin Gyertyán). *Csendőr*, o antes se usaba también la palabra *zsandár*, es un vocablo de origen francés en el que, al pronunciarlo, ya podemos descubrir la palabra *Gendarmerie* (o por lo menos, la primera parte del vocablo). *Pandúr* se refería originalmente a los soldados serbios y sajones que vigilaban las fronteras en el sur de Hungría. En el siglo XIX las fuerzas armadas que mantenían el orden en los condados húngaros también recibían este nombre. Por tanto, las dos organizaciones (*csendőr*, *pandúr*) son idénticas en cuanto a su función policial, pero el *pandúr* es el representante típico de la vida popular húngara, y así es un culturema ligado estrechamente a la historia húngara, por lo tanto, su uso no sería correcto para sustituir un culturema unido a España. La tercera palabra que tuvimos que considerar era *rendőr* (policía). Es interesante examinar la construcción de las dos palabras *csendőr* y *rendőr* porque sigue la misma lógica. La primera tiene el sentido “guardia del silencio” (*csend*=silencio, *őr*=guardia, vigilante), mientras que la segunda significa “guardia del orden” (*rend*=orden). Nuestro dilema entonces fue entre estas dos palabras, pero al final, siguiendo la tradición de la traducción de Gracia Lorca en la versión de László András, en el drama de Conejero también optamos por el uso de *csendőr* (y no de *rendőr*).

Volviendo al drama de Sanchis Sinisterra (2013), otro caso donde añadimos una nota fue en la cuarta escena (“El anillo”) en la que llegamos a conocer que en la fiesta –de donde regresan a casa las dos mujeres– cantaba Bonet de San Pedro. Tanto en la edición original como en nuestra traducción aparece un comenta-

rio acerca del cantante. En la versión húngara dimos un resumen de dos líneas de la nota española mucho más extensa: “[...] famosa figura de la canción popular mallorquina. Autor de cientos de canciones y fue considerado el pionero del *swing* en España” (Sanchis Sinisterra, 2021, p. 23, mi traducción) – suena la explicación en la versión húngara.

“Dos exilios”¹⁷, la séptima escena del drama fue la parte que requería 18 notas en la traducción (en el original había 38). Entre ellas, para citar solo algunos ejemplos, había títulos de periódicos mexicanos (*Novedades, Solidaridad Obrera, El Universal, El Excelsior*) y españoles (*Nueva Cultura, Levante, Independencia*), personajes famosos de la vida política mexicana, entre ellos dos presidentes (Manuel Ávila Camacho, Lázaro Cárdenas del Río) y un candidato (Vicente Lombardo Toledano). Al otro grupo de expresiones pertenecían varias denominaciones o nombres de lugares que se unían estrechamente al contexto de la guerra y del exilio republicano (Unión de Intelectuales, La 26 división, el campo de Argeles, Servicio de Educación de Refugiados Españoles).

Por último, he dejado un caso especial, una acotación de la escena “Plato único” en la que se puede leer en las acotaciones la siguiente descripción que se refiere al rótulo de una tienda de electricidad: “*Ahora puede leerse el envés del rótulo: ‘POR EL AMPERIO HACIA DIOS’. Y debajo, a menor tamaño: ‘Cosme López, electricidad en general’*” (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 110). La frase escrita en mayúscula es por un lado un culturema unido al franquismo y, por otro, un juego de palabras, ambos intraducibles al otro idioma. La frase en su versión original y correcta fue uno de los lemas de la dictadura (*Por el Imperio hacia Dios*), pero Sanchis Sinisterra (2021) aprovecha que la palabra *amperio* se diferencia del *imperio* solo en un sonido. De este cambio tan pequeño nace un efecto paródico y cómico, imposible de expresarlo en la traducción. Nuestra solución fue que dejamos en húngaro la palabra

¹⁷ Esta escena fue publicada en húngaro en la revista *Homo Hispanicus*, en el año 2020, un año antes que las otras siete escenas.

amper (amperio) y añadimos una nota a pie de página para explicar que la ambigüedad de la frase original no fue conservada: “[...] no se puede reproducir en la traducción húngara el juego lingüístico con las palabras *amperio* e *imperio*. En el original, el autor escribe la frase ‘Por el Amperio hacia Dios’ que transforma paródicamente el lema franquista ‘Por el Imperio hacia Dios’” (Sanchis Sinisterra, 2021, p. 22, mi traducción). Es verdad que el juego y la comicidad se perdieron por completo, pero por lo menos el contexto histórico-político quedaba claro.

Semejante reto lingüístico hay en el drama *Los días de la nieve*, cuando Josefina muestra una tarea escolar de su niñez, un paño bordado con punto de cruz y en cuyo rinconcito se pone “Lo hizo Josefina Manresa en 1927”. Dos líneas más tarde la costurera pregunta a su oyente mudo: “¿Lo he leído bien? ¿Ve que está escrito con ‘c’? ‘Lo hico Josefina Manresa’” (Conejero, 2019a, p. 24). Es decir, la Josefina de 11 años escribió el indefinido de la tercera persona del singular del verbo *hacer* no con “z” (hizo) sino con “c” (hico). Esta vez tuvimos suerte porque logramos encontrar un fenómeno semejante también en húngaro. Los niños que están aprendiendo la ortografía, muchas veces cometen un error típico cuando no usan correctamente la “t” o la doble “tt” que es el sufijo húngaro para indicar el pasado, así nuestra traducción pudo aprovechar esta anomalía. “‘Készítette Josefina Manresa 1927-ben’. [...] Jól megnézte? Látja, hogy egy t-vel van írva? ‘Készítete Josefina Manresa’” (Conejero, 2023, p. 13). O sea, en la primera aparición escribimos correctamente (*készítette*), mientras que la segunda vez usamos la forma incorrecta (*készítete*).

En el mismo drama hay también un refrán cuando la costurera dice que sus clientas prefieren desnudarse en la penumbra porque así tienen menos pudor: “[...] a las clientas les gusta esta penumbra. Les da menos vergüenza desnudarse [...] si no hay demasiada luz. En la oscuridad todos los gatos son pardos” (Conejero, 2019a, p. 37). En húngaro el refrán es muy parecido, aunque no exactamente igual: “[...] a sötétben minden tehén fekete” (Conejero, 2023, p. 22) – se dice, donde el animal que aparece no es el gato

sino la vaca (*tehén*). La frase húngara equivale a *En la oscuridad todas las vacas son negras*.

En otros dramas aparecieron varios nombres de personajes famosos que, semejantemente al caso de Bonet de San Pedro en la pieza de Sanchis Sinisterra, recibieron explicaciones en nuestra versión. En *Los días de la nieve* hay dos notas que ofrecen algunos detalles a los lectores sobre los personajes mencionados en el monólogo de Josefina Manresa: José Ramón Marín Gutiérrez, más conocido como Ramón Sijé, abogado, periodista y escritor español; y la otra nota se refiere a Vicente Aleixandre, poeta perteneciente a la generación del '27. En *Última batalla en el Pardo* aparece alusión a Manuel Azaña y en la traducción recibió esta simple nota: “[...] político español, presidente de la Segunda República española de 1936 a 1939” (Rodríguez Méndez, 2019, p. 28, mi traducción). Otro nombre que recibió explicación es Consuelo Portela: “[...] conocida artísticamente como La Chelito, fue una popular cupletista española (Rodríguez Méndez, 2019, p. 31, mi traducción).

En el mismo drama el título fue en el que también aparece un nombre con valor de culturema: el Pardo cuyo nombre oficial es el Palacio Real del Pardo. Ya que este tiene sonido muy parecido al Prado –mucho más conocido ante los turistas húngaros que hayan visitado alguna vez la capital española–, queríamos evitar que se pensara que en la traducción hubiese una simple errata (Pardo/Prado). Por eso pensábamos útil ampliar la expresión con *palota* (*palacio*) por lo que queda claro que no se piensa en el museo más famoso de Madrid sino en el palacio real, una de las residencias de los reyes de España.

La pieza donde recurrimos al método de notas a pie de página solo dos veces fue *El viaje de los cantores*. En ambos casos se trataba de fenómenos mexicanos: el nombre de marca de una cerveza (Técate) y una famosa mujer narcotraficante (Lola La Chata) recibieron un comentario breve en unas notas.

Intertextualidad y extranjerismos

En la obra dramática de Alberto Conejero siempre es fuerte la voz poética. Basta citar *La piedra oscura* en el que podemos notar un magistral juego con los textos de Federico García Lorca¹⁸. En el drama *Los días de la nieve*, aunque el poeta Miguel Hernández no aparece en la escena, más veces asoma su voz a través de los fragmentos de poemas suyos citados por su viuda al recordar su pasado común. El nombre de García Lorca suena familiar a los húngaros, pero el de Miguel Hernández ya no tanto. Lo mismo podemos decir también sobre las traducciones: la obra (casi) completa del granadino es asequible en húngaro, mientras que la del poeta oriolano no despertó tanto interés y existen solo tres tomos que contienen una colección de sus poemas¹⁹. Y en este punto empieza el dilema del traductor: si los textos prestados e insertados por Conejero en su drama tienen ya una traducción al húngaro, entonces cuál es la decisión correcta: ¿utilizarla o mejor retraducir el fragmento? En la pieza podemos encontrar en total seis citas: el poema introductorio *Canción última* conservado por el dramaturgo en su integridad, y cinco fragmentos²⁰ más, bien identificables en la poesía de Hernández. Después de una breve investigación logramos encontrar también las traducciones de las citas en cuestión con la excepción de un fragmento. En tal caso, el traductor evidentemente tiene la tentación de usar automáticamente las versiones ya existentes, pero no las usamos sin antes examinarlas en su nuevo contexto, o sea, en el tejido textual del drama. Constatando que funcionan

¹⁸ Tuve la suerte de hacer la traducción húngara de este drama que fue publicada incluso en dos antologías dramáticas (Conejero, 2019a, 2019b).

¹⁹ Un tomo en húngaro (pero curiosamente editado en Bratislava), en 1967, que contiene una selección de varios ciclos de Hernández, en total 54 poemas, traducidos por el poeta György Somlyó (Hernández, 1967). Más tarde, en 2012 salieron a la luz dos cuadernos con 72 y 25 poemas, traducciones de András Simor (Hernández, 2012a, 2012b).

²⁰ De los poemas siguientes: *Aceituneros*, *Canción del esposo soldado*, *A mi hijo*, *Vals de los enamorados y unidos hasta siempre*.

perfectamente, optamos por prestarlas de los traductores anteriores –György Somlyó, traductor de *Canción última*, y András Simor, el de los otros fragmentos–, siempre indicando con exactitud bibliográfica la fuente del préstamo. La sexta cita pertenecía al poema *Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo*, más exactamente, el último terceto del soneto, pero cuya traducción húngara no la encontramos. En este caso los estudiantes hicieron su propia versión y la insertamos en el drama.

Podríamos agrupar también a la problemática de la intertextualidad otro fenómeno con el que los estudiantes encontraron al traducir *La frontera*, el texto breve de Laila Ripoll. La pieza es un diálogo entre un nieto y su abuelo difunto y el hilo temático es la cuestión del exilio y la migración. El viejo, un exiliado republicano que vivió la mitad de su vida en México quiere impedir que su nieto deje este país y que se emigre a los Estados Unidos. Para convencer al joven, el abuelo le narra varios episodios de su propio pasado y evoca con nostalgia melancólica unas canciones infantiles, una en español, otra en catalán. En este caso, visto que estas canciones pertenecen al género popular, no hay un autor concreto y, además, las canciones tienen versiones distintas según la geografía hispanohablante. Nuestra solución fue la traducción del fragmento, considerando tanto el contenido como la forma y el ritmo de estos fragmentos líricos.

En una de las piezas breves sobre el tema de la migración nos chocamos con el dilema de las palabras extranjeras: ¿traducirlas o dejarlas en su forma original? Eso fue la pregunta durante el trabajo con el texto *Aulidi (Hijo mío)*, de Antonia Bueno. Este monólogo de una madre inmigrante que pierde a su recién nacido contiene ocho expresiones en árabe (transcritas en caracteres latinos). Dejamos todas en original, pero en notas a pie de página indicamos el significado en húngaro: *Aulidi* (hijo mío), *Sidi* (señor), *Ih Alyam!* (¡Ay, Señor mío!), *In cha Allah!* (Como lo quiere Alá), *lal-la* (persona cuyo nombre no se conoce), *medersa* (escuela), *Alá Akba* (Alá es el más grande), *Salam Aleikum* (la paz sea con vosotros).

A modo de conclusión

Con una perspectiva de siete años ya puedo decir que la decisión de elegir textos teatrales para un curso de traducción literaria resultó muy útil por varias razones. Por un lado, los estudiantes que antes no habían traducido dramas –incluso no los habían leído– pudieron conocer esta rama tan compleja y difícil, pero a la vez muy hermosa de la traducción literaria. Por otro lado, con la publicación de sus traducciones su trabajo se conserva para el futuro, es decir, no es solo un simple trabajo de seminario, sino que queda para la posterioridad.

En *Homo Hispanicus*, revista estudiantil del departamento publicamos cada año las traducciones realizadas en el curso: en 2017 salieron los 13 textos breves; en 2018, *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica y *Nueva York vs. el Zapotito*, de Verónica Musalem; en 2019, *Última batalla en el Pardo*, de José María Rodríguez Méndez; en 2020, *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo; en 2021, *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, en 2022, *Bajo los rascacielos. Manhattan cota -20*, Jerónimo López Mozo; y en 2023, *Los días de la nieve*, de Alberto Conejero y 9 textos breves. Y una estadística: durante estos siete años 61 estudiantes han participado en el proyecto y 23 textos breves de teatro y siete dramas más extensos han sido traducidos y publicados.

También considero un logro importante que pusimos en contacto con los autores de los textos elegidos. Nos entusiasmaron mucho y estaban muy agradecidos a nuestros estudiantes por ocuparse de la traducción de sus piezas en un idioma lejano y, para muchos, muy exótico. Incluso Verónica Musalem, dramaturga mexicana viajó a Hungría y nos visitó en Szeged para estar presente en la lectura dramatizada de su obra *Nueva York vs. el Zapotito*, en octubre de 2018. La visita de Hugo Salcedo también fue programada para la primavera de 2020, sin embargo, por la pandemia, su viaje al final no pudo realizarse.

Más allá de la lectura dramatizada nació también una grabación de vídeo sobre otro texto, *Sentido de calle*, pieza breve de Juan Mayorga, en la interpretación de Roland Rédei, actor del Teatro Nacional de Szeged y estudiante de nuestro departamento durante cinco años. Con el drama de López Mozo nos presentamos también en un concurso de traducción literaria y aunque no ganamos el premio principal, recibimos de los organizadores un valioso lote de libros de temática teatral. Creo que nada muestra mejor el entusiasmo de mis estudiantes que siempre hay alumnos que, ya terminado el curso, vuelven en los semestres siguientes y me piden otros textos²¹ para traducirlos ya no por obligación sino por pura diversión.

Referencias

Aaltonen, Sirkku. “‘I’m the Empty Stage Where Various Actors Act Out Various Plays’: Theatre Translator’s View of their Work”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 34-65, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92139>

Conejero, Alberto. *Los días de la nieve*. 2. ed. Madrid: Antígona, 2019a.

Conejero, Alberto. “A sötét kő”. Traducción de Eszter Katona. In: Cavallé, Joan; Conejero, Alberto; Llorente, Mariano; Mayorga, Juan & Ripoll, Laila (Eds.). *Az emlékezet színháza*. Szeged: JatePress, 2019b. p. 21-58.

²¹ Una estudiante (Adrienn Bencze) trasladó al húngaro *El tránsito*, texto breve de Antonia Buero, cuatro alumnas (Diána Gál, Beáta Szabó, Tímea Szűcs, Hella Wagner) tradujeron “Dos exilios”, una escena de *Terror y misera en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra, y dos alumnas (Anikó Brunclik, Lili László) eligieron el drama *Un domingo color rosa*, de Verónica Musalem. Sus trabajos fueron publicados en los números de 2019 y 2020.

Conejero, Alberto. “Havas napok”. Traducción de Barbara Gál, Csenge Koncz, Zsófia Makra, Rita Novák, Zsófia Palik, Lili Raffai, Viktória Tóth & Szelina Zsadányi. *Homo Hispanicus*, p. 9-43, 2023.

Fernandes, Alinne Balduino Pires & Bohunovsky, Ruth. “Tradutores De Teatro como agentes criativos, políticos e artísticos”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 7-13, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e93054>

Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Teatro breve actual*. Madrid: Castalia, 2013.

Hernández, Miguel. *Örökös mennydörgés*. Traducción de György Somlyó. Pozsony: Tartan, 1967.

Hernández, Miguel. *Viharzó nép*. Traducción de András Simor. Budapest: Ezredvég/Z-füzetek, 2012a.

Hernández, Miguel. *Hiánydalok és hiányrománok*. Traducción de András Simor. Budapest: Ezredvég/Z-füzetek, 2012b.

Homo Hispanicus. Recuperado de: http://hispanisztikaszeged.hu/?page_id=189. Acceso en: 27 set. 2023.

Luque Nadal, Lucía. “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”. *Language Design*, 11, p. 93-120, 2009.

Matteini, Carla. “La traducción teatral: una delicada alquimia”. 29/08/2022. *Vasos Comunicantes*. Recuperado de: <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/29/la-traduccion-teatral-una-delicada-alquimia-carla-matteini/>. Acceso en: 27 set. 2023.

Németh, Lilla. “Kosztüm helyett farmer és póló”. 25/09/2009. *Nyest*. Recuperado de: <https://m.nyest.hu/hirek/kosztum-helyett-farmer-es-polo>. Acceso en: 27 set. 2023.

Neri, Angélica; Jordana Eberspächer, Gisele; Simões, Hugo & Abdala Junior, Luiz Carlos. “Um projeto de tradução em trupe de obras dramáticas de Thomas Bernhard”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 146-170, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92192>

Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra, 2010.

Pavis, Patrice. “Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno”. In: Scolnicov, Hanna & Holland, Peter (Orgs.). *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1991. p. 39-62.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

Rodríguez Méndez, José María. “Végső ütközet a Pardo-palotában”. Traducción de Diána Gál, Beáta Szabó, Viktória Szűcs, Bence Patkós & Hella Wagner. *Homo Hispanicus: Diákműhely 2018-2019*, p. 7-56, 2019.

Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 2013.

Sanchis Sinisterra, José. “Rettegés és inség a Franco-rendszer korai éveiben”. Traducción de Anna Gábel, Mariann Gergely, Enikő Kovács, Krisztina Németh, Nóra Dohányos, Boglárka Magony & Borbála Gombos. *Homo Hispanicus: Diákműhely 2020-2021*, p. 7-42, 2021.

Soares Cruz, Claudia. “O tradutor teatral além do texto”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 171-188, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92135>

Torres Neto, Walter Lima. “Tradução teatral e trajetória: memória de um processo formativo”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 15-33, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92199>

Villibor Flory, Alexandre. “Anotações do lugar de um tradutor teatral: experiências, projetos e desafios”. *Cadernos de Tradução*, 43(1), p. 96-120. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e92197>

Recebido em: 22/02/2023

Aprovado em: 11/07/2023

Publicado em outubro de 2023

Eszter Katona. Szeged. Hungria. E-mail: katonaeszter@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-0303-6223>.

Apéndice

Lista de las obras traducidas y publicadas en la revista estudiantil *Homo Hispanicus*²² (2017–2023)

Textos del teatro breve

Autor/a (Traductor/a)	Título original	Título en húngaro
José Luis Alonso de Santos (Csilla Majoros)	<i>Sinceridad</i>	<i>Őszinteség</i>
José Luis Alonso de Santos (Orsolya Bíró)	<i>El honor de la patria</i>	<i>A haza becsülete</i>
José Luis Alonso de Santos (Máté Gardi)	<i>Carta de amor a Mary</i>	<i>Szerelmeslevél Marynek</i>
José Luis Alonso de Santos (Piroska Kiss)	<i>Buenos días, señor Doctor</i>	<i>Jó napot, doktor úr!</i>
José Luis Alonso de Santos (Piroska Kiss)	<i>Luis, "el sonrisas"</i>	<i>Luis, a mosolygós</i>
José Luis Alonso de Santos (Anita Gonda)	<i>Azul y rojo</i>	<i>Kék és vörös</i>
José Luis Alonso de Santos (Anita Gonda)	<i>Entre colegas</i>	<i>Kollégák között</i>
José Luis Alonso de Santos (Luca Feitscher)	<i>Una pequeña confusión</i>	<i>Egy apró tévedés</i>
José Luis Alonso de Santos (Luca Feitscher)	<i>Ecografía muy húmeda</i>	<i>Nagyon nedves ultrahang</i>
Antonia Bueno (Adrienn Bencze)	<i>Tránsito</i>	<i>Átmenet</i>

²² Los números de la revista son asequibles en: http://hispanisztikaszeged.hu/?page_id=189.

Antonia Bueno (Kludia Balázs)	<i>Aulidi (hijo mío)</i>	<i>Aulidi (kisfiám)</i>
Diana De Paco (Boglárka Tamás, Gergely Sári)	<i>El viaje de Adou</i>	<i>Adou utazása</i>
Juana Escabias (Csilla Majoros)	<i>Vías férreas</i>	<i>Sínpár</i>
Rafael Gordon (Ágota Gonda)	<i>Lo imposible</i>	<i>A lehetetlen</i>
Raúl Hernández Garrido (Orsolya Bíró)	<i>Cometas</i>	<i>Papírsárkányok</i>
Juan Mayorga (Luca Gazsi)	<i>Sentido de calle</i>	<i>Forgalmi rend</i>
Juan Mayorga (Luca Gazsi)	<i>Justicia</i>	<i>Igazságosság</i>
José Moreno Arenas (Máté Gardi)	<i>Ménage à trois</i>	<i>Ménage à trois, avagy az édes hármas</i>
José Moreno Arenas (Diána Vincze)	<i>Las olas</i>	<i>A hullámok</i>
Miguel Murillo (Diána Vincze)	<i>La piel</i>	<i>A bőr</i>
Laila Ripoll (Flóra Ménesi, Réka Varga)	<i>La frontera</i>	<i>A határ</i>
José Sanchis Sinisterra (Ágota Gonda)	<i>Esperando algo</i>	<i>Valamire várva</i>
Alfonso Vallejo (Luca Gazsi)	<i>Irstel, "una decisión correcta"</i>	<i>Irstel és a helyes döntés</i>

Dramas

Autor/a (Traductor/a)	Título original	Título en húngaro
Alberto Conejero (Barbara Gál, Csenge Koncz, Zsófia Makra, Rita Novák, Zsófia Palik, Lili Raffai, Viktória Tóth, Szelina Zsadányi)	<i>Los días de la nieve</i>	<i>Havas napok</i>
Jerónimo López Mozo (Elena Arriola, Anikó Bodnár, Emese Bokor, Helga Gál, Levente Igaz, Henrietta Kiss, Orsolya Kovács, Hajnalka Pásti, Roland Rédei, Zsolt Vugernicsek)	<i>Bajo los rascacielos (Manhattan cota -20)</i>	<i>A felhőkarcolók árnyékában (Manhattan: 20 emelettel a föld alatt)</i>
Javier Malpica (Anikó Brunclik, Lili László)	<i>Papá está en la Atlántida</i>	<i>A papa az Atlantiszon van</i>
Verónica Musalem Moreno (Adrienn Bencze, Nikolett Varga)	<i>New York vs. El Zapotito</i>	<i>New York vs. El Zapotito</i>
José María Rodríguez Méndez (Diána Gál, Beáta Szabó, Viktória Szűcs, Bence Patkós, Hella Wagner)	<i>Última batalla en el Pardo</i>	<i>Végső ütközet a Pardo palotában</i>
Hugo Salcedo (Lili Ambrus, Noém Bajcsy, Melinda Balla, Fruzsina Bársony, Gabriella Bodócz-Nagy, Dóra Goneth, Ádám Nyiri, Szebasztián Turbucz)	<i>El viaje de los cantores</i>	<i>A dalnokok útja</i>
José Sanchis Sinisterra (Anna Gábrriel, Mariann Gergely, Enikő Kovács, Krisztina Németh, Nóra Dohányos, Boglárka Magony, Borbála Gombos)	<i>Terror y miseria en el primer franquismo</i>	<i>Rettegés és ínség a Franco-rendszer korai éveiben</i>