

Recibido en 30/08/2016

Publicado en 01/12/2016

Se buscatraspunte para protagonistas lorquianos: de la transliteración a la simboliteración

Searching for a source for lorquian protagonists: from transliteration to symbolism

Mohamed BENYOUNES¹

¹Afiliación institucional, País

Resumen

Se debe hacer hincapié en los riesgos de la traducción literal al abordar una obra literaria. Los diferentes enfoques traductológicos, entre los que figura la teoría interpretativa, han abogado unánimemente por una fatídica reformulación del sentido.

Traducir en Lorca es una tarea obsoleta tanto por su lirismo apasionante como por su agudo simbolismo. Su ambigüedad consiste en descifrar el mundo interior autobiográfico del poeta, interpretar los abigarrados signos lingüísticos y traducir la quintaesencia del contenido.

El teatro lorquiano no escapa a esta regla. El dramaturgo granadino inculca una simbología reticular inherente a sus dramatispersonae. El traductor, al recurrir a la transliteración, deja al lector no hispanohablante sin las connotaciones que ocultan en sus vísceras las diversas denominaciones onomásticas, defecto que compensa la "literación simbólica".

Abstract

The risks of literal translation should be emphasized when approaching a literary work. The different translation approaches, including interpretive theory, have unanimously advocated a fateful reformulation of meaning.

Translating in Lorca is an obsolete task both because of its exciting lyricism and its acute symbolism. Its ambiguity consists in deciphering the autobiographical inner world of the poet, interpreting the variegated linguistic signs and translating the quintessence of the content.

Lorca's theater does not escape this rule. The playwright from Granada instills an inherent reticular symbology in his dramatis personae. The translator, by resorting to transliteration, leaves the non-Spanish-speaking reader without the connotations that the various onomastic denominations hide in their viscera, a defect that the "symbolic literature" compensates for.

Traspunte: Sólo faltan los candeleros, el cáliz y las ampollas de aceite alcanforado

Federico García Lorca

Introducción:

No cabe duda que la obra lorquiana es auríferafuente entre los colorados manantiales de la literatura española. En esta versatilidad literaria se cristaliza su teatro entre un dialogismo onírico y un simbolismo hermético cuyo entendimiento resulta ardua tarea por causa del duende visceral del dramaturgo, haciendo, por la misma ocasión, el reto de la traductibilidad de cualquier pieza un auténtico rompecabezascon que se llama a la destreza y excelsitud del sujeto traductor.

El trabajo que se propone es una labor que vincula el teatro lorquiano a la actividad traductora. Muchos críticos teatrales se preguntaron sobre la naturaleza de estos textos y la manera con la cual se podrían verter a otras lenguas. Hablando de la temática, Ubersfeld se refirió a la bifurcación teatral que se une, según García de la Banda, al lenguaje “innovador” del literato. Este lenguaje innova en cuanto a su motilidad simbólica ya que no es estático, por limitarse única y exclusivamente al diálogo, sino porque genera unmovimientointerpretativo hasta en la onomástica de los protagonistas.

Los traductores suelen resolver tal operación con una normativa transliteración. Sin embargo, en el caso de Lorca, esto es acto insuficiente. El poeta granadino insufla una carga simbólica a sus personajes, o sea, no escoge fortuitamente a sus nombres sino cogita en el más apropiado en consonancia con la trama de la obra. Vemos que el lector, que no entiende la lengua de Cervantes, se queda sin una noción clave, un elemento esencial con tal de resolver al puzle simbólico, cosa que intentamos aclarar en lo siguiente.

1. ¿Traducen las cenizas al fuego?

Además de dar con las buenas palabras, hace falta respetarlas categorías del sentido. En un texto de especialidad, y cuando se trata de uno de tema literario, la actividad traductora requiere un esfuerzo denodado e ingente con tal de trasladar habilitados y quirúrgicamente los contenidos de un idioma a otro.

Conseguir dicha empresa no es del todo fácil tomando en cuenta los multifacéticos obstáculos que se levantan de cara al traductor, sean de índole cultural o cognoscitiva, en el momento de reformular artísticamente el genio intrínseco de la idea con fin de perseguir una anhelada fidelidad del acto traductor.

Verter obras teatrales a otra lengua requiere una engrasada hoja de ruta partiendo de la premisa de que no se ha de transgredir el código intestinal de la lengua A y que se ha de mantener el fuelle interno de la lengua B. Dotar a los protagonistas de una magnanimidad semántica, indumentaria inclusive, con el fin de que el lector no se sienta arrinconado en “estrapontines” extralingüísticos.

Antes de empezar, el traductor literario es llevado a leer un máximo de libros sobre el autor llamado a ser traducido. Eso genera una gnoseología ventajosa en cuanto a desmenuzar neologismos o palabras muy usadas por un escritor dado, lo que suele ahijar traductores especializados única y exclusivamente en un literato, cosechando comúnmente convincentes resultados.

J. Delisle decía que “la traducción de la lengua es un ejercicio comparativo mientras que la traducción de textos es un ejercicio interpretativo.”* Es cabal insistir sobre la irrevocabilidad interpretativa en antelación a toda tarea traductora; comprender y descodificar el mensaje para poder traspasarlo a la lengua del legado.

*Delisle, J. (2006): *Iniciación a la traducción: enfoque interpretativo: teoría y práctica*. Caracas: CDCH, p. 105.

Eso hace que hablemos de un conjunto de vocablos haciendo caso omiso de las palabras totalmente descontextualizadas que suelen llevar, a marchas forzadas, sobre todo cuando se trata de traducción literaria, a desvaríos del sentido. Además, las nociones semasiológicas y onomasiológicas de los diccionarios llevan inexorablemente a un “museo de las palabras”.

Entre los variados fragmentos de un texto se encuentran problemas interpretativos que el traductor pretende solucionar leyendo y releendo entre las líneas textuales. Es necesario ahondar en el más allá de las palabras para averiguar el más allá de los sentidos con el objetivo esperanzador de detectar finalmente el verdadero significado que buscaba el literato.

Cuando no se consigue entrelazar armoniosamente ambas texturas textuales, van surgiendo errores de traductibilidad que embrollan la pacificidad del texto de llegada; un problema que enseña al traductor la didáctica comparativa:

La noción de problema en traducción está íntimamente ligada a la noción de error de traducción (cuando un problema no se resuelve adecuadamente) y a la estrategia traductora (mecanismos de resolución de problemas). El interés de esta noción es grande sobre todo a la didáctica de la traducción y a la evaluación de traducciones ya que guía a la elaboración de objetivos de aprendizaje así como la comparación de la traducción con el texto original.[†]

Esta confluencia lingüística que se intenta tramar a niveles superpuestos enardece el proceso de desligamiento para que el traductor pueda holgadamente reestructurar los distintos estamentos de la oración. Por eso, Seleskovitch, el basamento de la Escuela Interpretativa, aboga por una traducción que “exige una fase de *conceptualización* que, al disociar las dos lenguas, precede y condiciona la expresión del traductor.”[‡]

En la traducción literaria, esa conceptualización resulta fundamental. La interpretación es el brocal del pozo traductor; un prerrequisito *in nuce* que se consolida por la detección de los problemas en primera instancia y que se saldan por una traducción trabajada:

La interpretación está plenamente implicada en la traducción y la traducción es una prueba decisiva para la interpretación. Llevar a cabo una traducción literaria es encontrarse con los problemas fundamentales de la interpretación literaria y, por supuesto, también de la creación literaria.[§]

Uno de los percances es la “transmigración” intercultural. Se hace difícil reproducir una clonación estilística permutando de una lengua a otra. En palabras más cándidas: “Decir que las cenizas no traducen el fuego, es una manera como otra cualquiera de expresar la diferencia, la distancia entre un texto original y un texto traducido.”^{**}

Quizás las cenizas no traduzcan al fuego. Por eso, la Escuela Interpretativa resume la traductibilidad del texto fijando tres reglas de oro. Se inicia con la captación de los signos lingüísticos y extralingüísticos o la comprensión del sentido, pasando por la descodificación de los signos o la desverbalización y llegando a la pincelada creativa del traductor o lo que es la reverbalización.

2. Traducir a Lorca

Los concitados conceptos son válidos para cualquier tipo de traducción, no

[†]Hurtado Albir, A. (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, p. 279.

[‡]Rastier, F. (2011): “Lingüística interpretativa y fundamentos semióticos de la traducción”. Revista Tópicos del seminario: n° 25, p. 23.

[§]Albaladejo Mayordomo, T. (1998): “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria.” En: Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés. Murcia: Servicios de Publicación de la Universidad de Murcia, p. 43.

^{**}Pérez Gonzales, L. (2001): “Las cenizas no traducen el fuego.” En: Presencia y renovación de la lingüística francesa. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 371.

obstante, el traductor general y el literario pueden tener el mismo objetivo pero no los mismos trabajos; el traductor tiene que verter al contenido literario de manera precisa para que pueda transmitir al lector la poeticidad de ambos textos:

Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector.^{††}

Este toque estético se pasa transitivamente al teatro donde se pregonaba una epifanía sociocultural que se transpone tácitamente con la finalidad de enlucir los paradigmas más importantes de la obra:

El traductor debe también tener en cuenta las implicaciones sociológicas y culturales del teatro tanto en la cultura meta, a fin de acentuar las características más sobresalientes de una obra determinada en un momento preciso.^{‡‡}

Si el traductor arrastra dificultades de índole interpretativa o paralingüística, eso queda coruscantemente plasmado bajo forma de errores o de blancos agujeros que ennegrecen y entorpecen el flujo lógico de los signos, hipotecando, por supuesto, la correcta representación en las tablas:

Anne Ubersfeld ha descrito lo incompleto del texto teatral acuñando la expresión *textetroué* (texto agujereado). En su análisis del discurso teatral, estos agujeros se corresponden con ciertos elementos extratextuales que se dan de manera simultánea con el texto dentro de la estructura semiótica ya especializada en la representación teatral.^{§§}

A la resistibilidad y la convexa impermeabilidad traductora del texto teatral se puede superponer una indivisible silabificación engastada en arreglo con el cadencioso ritmo del teatro poético. Calibrar y canalizar filarmónicamente a cada silencio nominal y susurro verbal, como en el caso de Lorca, hace que verterlo a otra lengua resulte ardua tarea ya que “si la buena poesía se presenta a menudo –no sin cierta razón– como lo intraducible por antonomasia, Federico García Lorca es, entre los modernos, el paradigma de un autor que se resiste a toda traducción.”^{***}

El lenguaje lorquiano se enraíza enduendamente en los frondosos chopos de Granada y se enjalbega sonámbulamente entre los jardines del Generalife. A partir de eso, sus personajes se embeben en una proverbial tradición pergeñada, dejando, por lo mismo, un poso de imágenes que rozan la intraducibilidad:

El innovador lenguaje poético de Lorca, íntimamente ligado al Surrealismo en imágenes y formas, presenta innumerables dificultades a la hora de traducir. Como muestra, aunque el lenguaje de sus personajes a menudo tiene un dejo proverbial, en muchos casos las expresiones no son tradicionales, sino inventadas por él.^{†††}

Dicho lo cual, cabe darle más de una vuelta a la traducción de nombres de protagonistas haciendo hincapié sobre los que tienen una carga ficticia o una etimología

^{††} Marco Borillo, J. Verdegal Cerezo, J. ..., (1999): “La traducción literaria.” En: *Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa, p. 167.

^{‡‡} Guirao, M. (1999): “Los problemas en la traducción del teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*.” Revista TRANS: n°3, p. 38.

^{§§} *Ibíd.* p. 39.

^{***} García de la Banda, F. (1994): “Traducir a Lorca”. En: *Encuentros complutense en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, p. 509.

^{†††} Guirao, M. Op. cit., p. 46.

aplanadora de cara a las futuribles peripecias de la obra. Esther Benítez, traductora de Ítalo Calvino al castellano, y a través de una carta mandada al escritor italiano, pretende esclarecer indecisiones onomásticas:

En *Il cavaliere dimezzato*. El título *argalif* ¿responde a un cargo real en el ejército árabe o se lo ha inventado usted? (...) GianPaciasso y PierPaciugo ¿son nombres de personajes conocidos, populares, algo así como si en castellano dijéramos Sancho Pueblo? ¿A qué equivalen? †††

La traductora se percató de que, en tal coyuntura, tenía entre las manos nombres poco comunes que, con el auxilio del autor, intentará acercarse apegadamente a la microestructura que encierra ese abalorio de letras y de nombres inventados. Constatamos que “Argalif” es un batiburrillo de fonemas que procuran reproducir la sensación causada por el alifato en desacostumbrados tímpanos, y por lo tanto, cualquier apelación de raigambre árabe. En cuanto a las acuñaciones de GianPaciasso y PierPaciugo, esto:

Responde más a un criterio fonético que semántico, según afirma Calvino, y habría que mantener ese efecto en la traducción. La traductora, siguiendo también una vía fonética que semántica, los traduce con “Juan Payaso y Per Pachugo.” ††††

Esta minuciosa psicosis de relamer los fragmentarios cantos textuales y el no hacer caso omiso de las engañosas menudencias son características que avalan a la pericia del traductor literario al rebuscar, por los cuatro costados, sedimentos interpretativos en aras de alcanzar un alto grado de fidelidad.

La noción de fidelidad es estrechamente coligada a la de la interpretabilidad del texto aludiendo a lo que llama Eco “sobreinterpretación” y el trípode *intentio auctoris, operis y lectoris*. Es menester coordinar constantemente, al traducir, la intención del autor en consonancia con las demás sobre todo en el caso de Lorca donde las palabras requieren una “suprainterpretación” simbólica.

3. La transliteración

Todo lo dicho anteriormente es un trampolín de ideas interconectadas a fin de poner de relieve el recurso de la transliteración. A primera vista, no es del todo problemática. Sin embargo, podría serlo dependiendo de los matices y de los descolorados blancos que deja el autor premeditadamente en suspenso y que el habilidoso traductor pretende “pigmentar” en la lengua meta.

La transliteración se define sencillamente como: ...cambiar letras, palabras, etc. a caracteres correspondientes de otro alfabeto o idioma... transliterar es tomar la palabra del idioma original y escribir sus letras equivalentes en el idioma receptor. ††††

¿Por qué hablamos de transliteración en traducción? A decir verdad, para el traductor, tal operación no suele ser una rémora ya que la nomenclatura generalmente hablando suele ser un cuerpo desprovisto de ánimo, un entramado de fonemas huero de significado. La concatenación de letras en un idioma no es apta a ser calcada y yuxtapuesta siempre y cuando el mensaje, cabalísticamente reproducido, sea enseñoramiento de la lengua departida.

“El problema con la transliteración es que tiende a perder el significado.” †††† Cada

††† Bárbara Catenaro. *La obra literaria: posibilidades y límites del traductor*, p. 9.

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151712.pdf> [Fecha de consulta: 15/03/2016]

††† Valero Gisbert, M. (2004): “Leer y traducir a I. Calvino: aspectos problemáticos en la escritura de I. Calvino.”

En: *Escritura y conflicto: Actas del XXII congreso del Instituto Cervantes*, vol II, pp. 340-341.

†††† Rodríguez, E. (2010): *La Biblia de Dios en español*. Ontario: Chick Publications, p. 131.

†††† Ibíd. p. 131.

vocablo transliterado tiene que pasar por el cedazo interpretativo. En otras palabras, determina la riqueza influenciadora que desempeña y desempeñaría, no sólo en el texto meta sino, sobre todo, en la lengua receptora para recuperar los trozos del significado que se hayan despedazado en el acto transliterario.

La palabra-panal consta de una melosa simbología que, de acuerdo con la manera de escribir del autor, suele engendrar ordinariamente una sistematización de celdillas interpretativas para el traductor literario. En Lorca, verbigracia, se ha de desollar al vocablo para dar con la quintaesencia del símbolo que, junto a mitos e imágenes, “responden a una necesidad que llenan una función: poner en descubierto los secretos más profundos del ser.”^{††††}

Los protagonistas lorquianos segregan los secretos más sibilinos del poeta. El traductor ordena cognoscitivamente la simbolización de las palabras dando prioridad e importancia a lo que sugieren las concavidades paratextuales y personásticas. El poeta suele insuflar a los nombres una impronta impercedera; una inflexibilización rectilínea, un *fatum* orbicular que atosiga la tragedia de sus *dramatis personae*.

4. La simboliteración

Veamos un par de nombres sacados de la obra lorquina para una mejor interpretación del acto *simboliterario*. En *Mariana Pineda*, aparece el personaje de Isabel la Clavela. Verter este nombre a otra lengua no causaría ninguna dificultad transliteraria. Lo que sí provocaría es una falta de fidelidad al texto original, de manera que el traductor no se haya acordado de resaltar las raíces etimológicas y simbólicas del nombre “Clavela”. Derivado de “Clavel”, el lector se fija en la transliteración sin detenerse en su endógena significación, por eso dice Amparo: “¡pero clavel que no huele, / se corta de la maceta!”^{§§§§}

Lo mismo sucede en *Amor de Don Perlimplín*. No hay que esforzarse mucho para deducir que la protagonista, Belisa, alude insultantemente a la guapura en contraste con la fealdad de su esposo. En cuanto a Marcolfa, y según el estudioso Federico Corriente, esta palabra ha padecido una serie de cambios semánticos que coadyuvan a entender mejor al personaje. El vocablo pasó por estos significados: «**malcolfa** “marimacho” y **mareolfa** “mujer gruesa y desaseada” y “mujer floja” y **malcorfa** “mujer obesa y flemática.”^{****}. Al final quiere decir:

‘Mujer desgarrada o mundana’...es prob. arabismo, tanto por ajustarse casi perfectamente a la estructura de un participio no-agentivo fem., como por la posibilidad de que su primera sílaba sea residuo del and. Mará ‘mujer’, pero con toda seguridad se ha contaminado con otras voces.^{††††}

Yerma es uno de los ejemplos, para no decir, el paradigma por antonomasia que desvela el fallo de una mera transliteración ya que el vocablo mismo lleva las estrías de un personaje estéril.

En *La casa de Bernarda Alba*, se pueden comprobar sobradamente los bíblicos trasfondos de varios protagonistas marcados por el martirio onomástico tal como la apenada Angustias:

Angustias: alusivo a su edad, a su fealdad y a su deseo de casarse.
Magdalena: se asocia con la idea de ternura y llanto, por el recuerdo de María Magdalena. Amelia: significa “sin miel, sin dulzura”. Martirio: arrastra la cruz de su enfermedad, su fealdad y su amargura... Poncia: su

^{††††}Antonio Arango, M. (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, p. 26.

^{§§§§}García Lorca, F. (2005): *Mariana Pineda*. Buenos Aires: Colihue, p. 45.

^{****}Corriente, F. (1997): “Arabismos dialectales del iberorromance central”. *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*: n°3, p. 110.

^{††††}Corriente, F. (1998): “Arabismos del catalán y otras voces de origen semítico o medio-oriental”. *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*: n° 2, p. 56.

nombre se relaciona con la figura de Poncio Pilatos...cuando surge alguna situación problemática, adopta la postura de lavarse las manos. Prudencia: en ella, a sus cincuenta años, se funden la sabiduría y la sensatez propias de una mujermadura.††††

Nomenomen. Todos esos susodichos personajes tienen algo en común: llevan sus destinos entre las letras; son como el “espejo que no sólo refleja, sino que también genera luz.”§§§§ El no ser nombres escogidos al albur hace que el traductor, amén de transliterar, tenga que aglutinar forzosamente el símbolo engastado. Dicho de otra manera, los nombres se tienen que esclarecer para que entienda mejor el lector que no tiene ninguna rudimentaria noción de castellano. Por lo tanto, Este enmascaramiento idiomático es un acto de *simboliteración* donde confluyen inherentemente símbolo y transliteración.

Hagamos una prueba: para *simboliteraturizar* “Yerma”, el traductor ha de transliterar el nombre en su lengua meta además de levantarle simbólicamente la costra del personaje. Propongamos que se aclare su significado onomástico en el introito de la traducción o en un pie de página. Esta operación procura, así, que se inocule fielmente en pro del lectorado-y en su lengua vernácula- un nombre (Yerma) junto a su simbología dentro de la obra (estéril) en un intento de poner a pie de igualdad, por lo menos en ese sentido, y sea cual fuere el idioma, a diferentes tipos de lectores.

Conclusiones

Pese a las numerosas y variopintas teorías de traducción, a los distintos puntos de partida y a las diferentes maneras de enfocar la traductibilidad de un texto, todas coinciden en la complejidad e inextricabilidad del acto traductor. Ya se ha sobrepasado rematadamente la infructífera equivalencia que suele resultar la traducción literal abogando por una plausible interpretación antes de traducir.

La “horadada” contextura que deja consuetudinariamente el traductor por la intraducibilidad de unos blancos culturales constituye uno de los mayores desafíos de la traducción en general y de la teatral en particular. Una obra abarrotada de sobreentendidos sigue siendo un dilema para el traductor que vacila entre una vulgarización del texto o ladear por los simbólicos bastidores de la palabra.

En ese sentido, el teatro lorquiano es un arquetipo de cultura popular que apremia al traductor a cuidar la inercia y la suprainterpretación diegética del texto. Se han de arracimar fielmente las acompasadas peripecias protagonizadas mediante unos personajes apesadumbrados por la incipiente anagnórisis grabada en sus étimos onomásticos.

Este trabajo es un aporte para la traducción literaria en general y para la traducción lorquiana en particular. Se ha hecho énfasis en la simbología onomástica y la capitalidad de verterla a la lengua de llegada, una tarea que permite una mejor interpretación y sobre todo una óptima fidelidad traductora.

La transliteración de los personajes lorquianos requiere premeditadamente vaticinar en la estratégica simbología que desempeñan de modo que se pueda reflejar vívidamente el *étimos* onomástico en la lengua meta dejando paso a la simboliteración.

Simboliteraturizar es reconstruir porque transliterar es construir. El traductor ha de ser edificante siendo el artífice de la omnipresencia ausente en el teatro lorquiano. Ser el traspunte que respuntea, en sedosas suturas, amnesias semánticas y minusvalías lingüísticas: un apuntador a punto de ser actor.

†††† Manuel Cifo Gonzáles. *Los personajes en la casa de Bernarda Alba*, p. 1.

<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/28456/1/Los%20personajes%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf> [Fecha de consulta: 15/03/2016]

§§§§ Steiner, G. (1980): *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 334.

Bibliografía

Obras

1. ANTONIO ARANGO, Manuel. (1998):*Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
2. DELISLE, Jean. (2006):*Iniciación a la traducción: enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Caracas: UCV.
3. GARCÍA LORCA, Federico. (2005):*Mariana Pineda*. Buenos Aires: Colihue.
4. HURTADO ALBIR, Amparo.(2001):*Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
5. RODRÍGUEZ, Emanuel. (2010):*La Biblia de Dios en español*. Ontario: Chick Publications.
6. STEINER, George. (1980):*Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Artículos

1. ALBALADEJOMAYORDOMO, Tomás. (1998): “Deltextoal texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”.En:*Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia:Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
2. BORRILLO MARCO, Josep.VERDEGAL CERREZO, Joan.HURTADO ALBIR, Amparo. (1999): “La traducción literaria”.En:*Enseñar a traducir*. Madrid: Edelsa.
3. GARCÍA DE LA BANDA, Fernando. (1994): “Traducir a Lorca”. En:*Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense.
4. PÉREZ GONZÁLEZ, Lourdes. (2001): “Las cenizas no traducen el fuego”.En:*Presencia y renovación de la lingüística francesa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Congresos

1. VALERO GISBERT, María. (2004): “Leer y traducir a I. Calvino: aspectos problemáticos en la escritura de I. Calvino”. En: *Escritura y conflicto*. Actas del XXII Congreso del Instituto Cervantes, vol II,pp.340-341.

Revistas

1. CORRIENTE, Federico. (1997): “Arabismos del catalán y otras voces de origen semítico o medio-oriental”. *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*: n° 2.
2. CORRIENTE, Federico. (1998): “Arabismos dialectales del iberorromance central”. *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*: n°3.
3. GUIRAO, Marta. (1999): “Los problemas en la traducción del teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*”. *RevistaTRANS*:n° 3.
4. RASTIER, François. (2011): “Lingüística interpretativa y fundamentos semióticos de la traducción”. *Revista Tópicos del Seminario*:n° 25.

Web

1. Bárbara Catenaro. *La obra literaria: posibilidades y límites del traductor*, p. 9.
Disponible en:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151712.pdf>
[Fecha de consulta: 15/03/2016]
2. Manuel Cifo Gonzáles. *Los personajes en la casa de Bernarda Alba*, p. 1.
Disponible en:
<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/28456/1/Los%20personajes%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf>
[Fecha de consulta: 15/03/2016]