Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Traducció i d'Interpretació

Màster Universitario en Traducció Audiovisual

La traducción de teatro grabado y en vivo: creación y análisis de los subtítulos y supertítulos de *No me beses en el cuello*, de Díaz-Souza

Autora
Yaily González López
NIU: 1783821

Tutora
Olga Castro
NIU: 1701758

Curso académico 2025–2026

27 de julio 2026

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de mucha gente a las que hoy quiero agradecer.

A mi profesora del Hunter College Tania Varela porque sin ella no hubiera conocido el extraordinario mundo de la traducción audiovisual, ni de este máster en la Universitat Autònoma de Barcelona, mi gratitud por siempre.

A mi amiga Marysleidy que me ayudó a conseguir mis prácticas profesionales, mis mejores deseos en el ejercicio de su doctorado en sociolingüística. Sé que en unos años serás referencia obligatoria en el campo.

Al recuerdo perenne de mis amigas de universidad, Oda, Rache, Nayelis y otra vez Mary. Donde haya estudio de muchas horas ustedes están presentes en mí porque la escuela y los conocimientos siguen, pero nunca fue lo mismo sin todas juntas.

A amigos y profesores que han sido inspiración: Ana María Hernández, Diana Conchado, Rafael Fernández, Justo y mi querida Roselí.

A mi querido Eddy Díaz- Souza quien bondadosamente me ha permitido trabajar con su obra para ser fuente del análisis en este trabajo, todos mis respetos como autor y como director teatral. ¡Larga vida al teatro en español dentro de Estados Unidos! Gracias por representarnos.

A Antonella, mi compañera de máster que me ha ayudado tanto en este año.

A mi tutora Olga Castro que me ayudó a encontrar el equilibrio entre mi tendencia a la escritura literaria y el rigor propio de un trabajo académico, gracias.

A mi profesora Gladys porque me sembró letras y palabras que se quedaron incrustadas y se fundieron ahora con imágenes.

A Ana, la talentosa Presno que esparce música y bondad. Gracias, Ana, por estar siempre sosteniéndome.

Y con todo mi amor quiero agradecer a mi familia que me ha ayudado incondicionalmente durante todo mi año del máster: A mi mamá que se ha ocupado de mi

casa y mi Lucy para que yo pudiera pasar tantas horas sentada en la computadora, gracias mami; a mi esposo Dennis Nuñez que me apoya y me motiva a seguir siempre aunque sea difícil para ambos, jamás tendré con qué pagarte tanto; a mi papá que siempre me incita a estudiar y a mi niña que ha entendido por qué yo he estado tan ocupada este año y que para ella y por ella es todo mi sacrificio.

Contenido

Resumen 7

Abstract 8

Resum 9

1. Introducción 10

1.1. Objetivos 11

1.2. Estructura 12

2. La traducción de teatro en contextos híbridos: teatro grabado y teatro en vivo como prácticas mediatizadas 15

2.1. Traducción de teatro grabado: entre el audiovisual y la performance 15

2.2. Subtítulo y supertítulo: del teatro grabado a la puesta en escena 22

3. Contextualización de la obra 30

3.1. Trama de *No me beses en el cuello* 30

3.2. Desglose de escenas 31

3.3. Significación y objetivo de la obra 33

3.4. Contexto de recepción: espacio y público espectador 34

4. Metodología 36

5. Análisis y discusión: guion original, subtítulos y supertítulos 42

5.1. Intertítulos 44

5.2. Referentes culturales 47

5.3. Canciones 53

5.4. Lenguaje poético y técnico 57

5.5. Elementos formales y textuales 63

5.6. Condensación 71

5.7. Entrada y salida de subtítulos: segmentación y espacio entre subtítulos (pautado) 76

5.8. Resumen comparativo 80

6. Conclusiones 82

6.1. Aportaciones 83

6.2. Limitaciones y futuras líneas de investigación 84

7. Referencias bibliográficas 86

8. Anexos: 88

8.1. Anexo I. Guion original en español 88

8.2. Anexo II. Primera traducción al inglés del guion original en español 88

8.3. Anexo III. Película grabada de la obra con los subtítulos en inglés 88
8.4. Anexo IV. PowerPoint utilizado en la representación en vivo con los supertítulos en inglés 88

Lista de tablas

Tabla 1: Ejemplo 1, perteneciente a la escena *Duermevela*……..……. 44

Tabla 2: Ejemplo 2, perteneciente a la escena *La carta*…….…..... 46

Tabla 3: Ejemplo 3, perteneciente a la escena *Duermevela*……... 48

Tabla 4: Ejemplo 4, perteneciente a la escena *El regreso* ……. 50

Tabla 5: Ejemplo 5, perteneciente a la escena *Duermevela* ……... 53

Tabla 6: Ejemplo 6, perteneciente a la escena *Epílogo* …….. 55

Tabla 7: Ejemplo 7, perteneciente a la escena *El descanso* …… 58

Tabla 8: Ejemplo 8, perteneciente a la escena *El regreso* …….. 61

Tabla 9: Ejemplo 9, perteneciente a la escena *La anunciación* …….. 64

Tabla 10: Ejemplo 10, perteneciente a la escena *La anunciación* …….. 66

Tabla 11: Ejemplo 11, perteneciente a la escena *El regreso* ……68

Tabla 12: Ejemplo 12, perteneciente a la escena *Encuentro con el Nusa* ……. ..69

Tabla 13: Ejemplo 13, perteneciente a la escena *La huida* …….. 72

Tabla 14: Ejemplo 14, perteneciente a la escena *Duermevela* …….....74

Tabla 15: Ejemplo 15, perteneciente a la escena *Duermevela* ……..... 76

Tabla 16: Ejemplo 16, perteneciente a la escena *La anunciación* ……78

Resumen

La traducción audiovisual del teatro grabado y del teatro en vivo constituye un fenómeno relativamente reciente dentro de los Estudios de Traducción. La investigación existente se ha centrado principalmente en la ópera como una subcategoría específica del teatro, mientras que otras formas teatrales han recibido una atención académica más limitada. Además, las producciones de teatro grabado suelen haberse subtitulado y analizado a partir de marcos teóricos desarrollados para los productos audiovisuales convencionales, sin tener plenamente en cuenta las características distintivas de la representación teatral.

El objetivo principal de este estudio es analizar cómo la distinción entre el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado de teatro en vivo condiciona las estrategias de traducción en la producción teatral *No me beses en el cuello*. El análisis se centra en tres elementos paralelos: el texto origen, los subtítulos creados para la versión grabada y los supertítulos diseñados para la representación en vivo. Con esta finalidad, se examinan ejemplos representativos de escenas seleccionadas con el fin de identificar las variaciones en las estrategias de traducción empleadas en ambas modalidades.

El estudio adopta como marco de análisis taxonomías consolidadas de subtitulación y supertitulación y presta especial atención a restricciones como la temporalidad, las limitaciones espaciales, la naturaleza efímera de la representación en vivo y la recepción por parte del público. Mediante la comparación entre el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado de teatro en vivo dentro de una misma obra teatral, esta investigación pretende contribuir a una comprensión más matizada de la traducción teatral como una práctica híbrida, intermedial y performativa.

Abstract

Audiovisual translation in filmed and live theatre constitutes a relatively recent phenomenon within Translation Studies. Existing research has focused primarily on opera as a specific subcategory of theatre, while other theatrical forms have received more limited scholarly attention. Furthermore, filmed theatre productions have often been subtitled and analysed using theoretical frameworks developed for conventional audiovisual products, without fully taking into account the distinctive characteristics of theatrical performance.

The main objective of this study is to analyse how the distinction between filmed theatre subtitling and live theatre surtitling shapes translation strategies in the theatrical production *No me beses en el cuello*. The analysis focuses on three parallel elements: the source text, the subtitles created for the recorded version, and the surtitles designed for the live performance. To this end, representative examples from selected scenes are examined in order to identify the variations in the translation strategies employed in both modalities.

The study adopts established subtitling and surtitling taxonomies as its analytical framework and pays particular attention to constraints such as temporality, spatial limitations, the ephemeral nature of live performance, and audience reception. By comparing filmed theatre subtitling and live theatre surtitling within the same theatrical work, this research seeks to contribute to a more nuanced understanding of theatre translation as a hybrid, intermedial, and performative practice.

Resum

La traducció audiovisual del teatre enregistrat i del teatre en viu constitueix un fenomen relativament recent dins dels Estudis de Traducció. La recerca existent s'ha centrat principalment en l'òpera com una subcategoria específica del teatre, mentre que altres formes teatrals han rebut una atenció acadèmica més limitada. A més, les produccions de teatre enregistrat sovint s'han subtitulat i analitzat a partir de marcs teòrics desenvolupats per als productes audiovisuals convencionals, sense tenir plenament en compte les característiques distintives de la representació teatral.

L'objectiu principal d'aquest estudi és analitzar com la distinció entre la subtitulació del teatre enregistrat i la sobretitulació del teatre en viu condiciona les estratègies de traducció en la producció teatral *No me beses en el cuello*. L'anàlisi se centra en tres elements paral·lels: el text origen, els subtítols creats per a la versió enregistrada i els sobretítols dissenyats per a la representació en viu. Amb aquesta finalitat, s'examinen exemples representatius d'escenes seleccionades per tal d'identificar les variacions en les estratègies de traducció emprades en ambdues modalitats.

L'estudi adopta com a marc d'anàlisi taxonomies consolidades de subtitulació i sobretitulació i presta una atenció especial a condicionants com la temporalitat, les limitacions espacials, la naturalesa efímera de la representació en viu i la recepció per part del públic. Mitjançant la comparació entre la subtitulació del teatre enregistrat i la sobretitulació del teatre en viu dins d'una mateixa obra teatral, aquesta recerca pretén contribuir a una comprensió més matisada de la traducció teatral com una pràctica híbrida, intermèdial i performativa.

1. Introducción

El teatro ha ocupado un lugar recurrente en mi trayectoria personal y profesional. Durante la infancia y la adolescencia recibí formación teatral. Posteriormente, en el marco del Máster Universitario en Traducción Audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona, fue necesario encontrar un espacio para la realización de las prácticas profesionales. Una vez más, y de forma no planificada, fue el ámbito teatral el que se convirtió en un espacio de aprendizaje, permitiéndome profundizar en otra vertiente de la traducción audiovisual. En este contexto, tuve la oportunidad de trabajar de cerca con un director escénico radicado en los Estados Unidos, Eddy Díaz- Souza, que escribe y produce sus propias obras teatrales en español, para quien realicé tareas de traducción del inglés de su obra *No me beses en el cuello* (2026) en dos modalidades: traducción de subtítulos para teatro grabado y traducción de supertítulos para representación en vivo.

Durante las obras que traduje, me enfrenté a dificultades distintas de las abordadas previamente en clase. La traducción de teatro grabado y el supertitulado en vivo no encajaban del todo en las taxonomías utilizadas en trabajos anteriores, centrados principalmente en la traducción audiovisual para cine. Esta situación puso de manifiesto la necesidad de investigar la posible existencia de taxonomías específicas para este tipo de producción audiovisual; sin embargo, la revisión bibliográfica no permitió identificar un consenso claro al respecto. Más que ofrecer respuestas definitivas, este proceso evidenció nuevas interrogantes en torno a las especificidades del medio en el que se inscribe este trabajo.

La mayoría de los estudios sobre traducción teatral se han centrado tradicionalmente en el texto escrito, privilegiando su dimensión literaria y su circulación como obra destinada a la lectura o a la publicación. Sin embargo, en las últimas décadas, el desarrollo de nuevas formas de distribución de la performance –como el teatro grabado o su difusión en plataformas digitales– ha comenzado a ampliar el foco de interés hacia otros modos de producción y recepción. Este cambio ha propiciado una mayor atención académica a estas modalidades híbridas, en las que convergen elementos propios del audiovisual y de la representación escénica en vivo. No obstante, estos estudios siguen siendo limitados, lo que

pone de manifiesto la necesidad de profundizar en el análisis de estos formatos desde el punto de vista de la traducción.

Sobre la base de esta perspectiva, la traducción de teatro para estos nuevos espacios debe entenderse como un hecho multimodal e intermodal, donde no solamente se traduce el texto *per se*, sino que se analiza el mismo en conjunto con otros elementos como la actuación, el espacio escénico, el ritmo o la entonación. Este tipo de estudio contribuye a ampliar el campo de la traducción audiovisual, ya que el teatro grabado ocupa un espacio híbrido entre el cine, la televisión y la performance. Investigar el tema permite cubrir un vacío académico y proponer nuevas categorías o marcos teóricos más adecuados a su especificidad. Por otro lado, analizar la traducción para teatro en vivo implica no perder de vista su condición efímera, lo que especialistas en la materia discuten como *liveness*. Estudiar estas prácticas ayuda a reforzar la idea de que la traducción es un acto performativo y no meramente lingüístico. El trabajo tiene una dimensión práctica relevante, puesto que analizar cómo se traducen estas producciones ayuda a establecer (o cuestionar) normas sobre aspectos como la velocidad de lectura, la segmentación o la colocación de los subtítulos.

Finalmente, este estudio tiene un impacto en la accesibilidad y la circulación cultural. La traducción, ya sea en forma de subtítulos (teatro grabado) o supertítulos (teatro en vivo), permite que obras teatrales lleguen a públicos más diversos. En un contexto donde el teatro grabado ha ganado visibilidad (especialmente tras la pandemia de Covid del año 2020), entender cómo traducirlo eficazmente es clave para su difusión internacional. En conjunto, investigar la traducción en teatro grabado y en vivo no solo aporta conocimiento teórico, sino que también permite repensar el papel de la persona traductora como mediadora entre culturas y formas de representación escénica.

1.1. Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo general analizar cómo las decisiones de traducción de un mismo texto teatral varían en función del medio en el que son presentadas en base al estudio de caso de la obra teatral *No me beses en el cuello*, de Eddy Díaz- Souza (2026) y su traducción para subtítulos y supertítulos realizada por la autora de este trabajo.

Como objetivos específicos, se propone primero analizar en qué medida las convenciones de traducción estudiadas hasta el momento se cumplen o se modifican cuando se realizan traducciones para producciones teatrales grabadas, teniendo en cuenta que el teatro grabado es un medio híbrido entre ambos mundos. Como segundo objetivo se propone mostrar qué técnicas traductológicas emergen en el paso del guion a la traducción para teatro grabado o a la traducción para teatro en vivo, considerando las limitaciones y exigencias propias de este formato. El tercer objetivo específico es establecer una comparación entre ambas modalidades —teatro grabado y supertitulado en vivo— con el fin de identificar cómo varían las decisiones traductológicas en función del entorno en el que se presentan y de las condiciones de producción y recepción.

1.2. Estructura

Tras la introducción (capítulo 1), el capítulo 2 se centra en definir el marco teórico que sustenta la investigación, situando la traducción de teatro grabado y la traducción para teatro en vivo dentro de un contexto de intermedialidad y multimodalidad. En primer lugar, se ha analizado la evolución del teatro como práctica mediatizada y su relación con la traducción audiovisual, prestando especial atención a las particularidades del subtitulado aplicado a representaciones teatrales grabadas y a las tensiones que surgen entre las convenciones del subtitulado y la naturaleza performativa del teatro. Posteriormente, se ha examinado el desarrollo del supertitulado en representaciones en vivo, destacando sus características específicas, sus condicionantes técnicos y cognitivos, así como las diferencias que presenta con respecto al subtitulado. Finalmente, este recorrido teórico permite fundamentar el análisis comparativo que se desarrolla en los capítulos siguientes y justificar las decisiones traductológicas adoptadas en ambas modalidades.

Luego en el capítulo 3 se hace una contextualización de la obra teatral donde se explica la trama, se hace un desglose de las escenas, se habla sobre la significación y objetivo de la obra y un poco también del contexto de recepción. Teniendo estas bases sobre la obra será más fácil entender el análisis de la misma.

A continuación, en el capítulo 4 se ha descrito la metodología empleada para analizar cómo las decisiones de traducción de un mismo texto dramático varían en función del medio en el que se inscriben. Para ello, se ha definido el estudio como una investigación aplicada

de carácter cualitativo, descriptivo y comparativo, enmarcada en la metodología *practice-based research* y en el enfoque *context-oriented research*. Asimismo, se ha justificado la elección del estudio de caso y del análisis comparativo entre el subtitulado para teatro grabado y el supertitulado para representación en vivo, tomando como corpus la obra presentada en 2026 *No me beses en el cuello*, del autor cubano-americano Eddy Díaz- Souza. Finalmente, se han descrito el proceso de traducción, las herramientas utilizadas, los criterios técnicos adoptados para cada modalidad y las categorías de análisis que servirán de base para examinar las decisiones traductológicas en los capítulos siguientes.

El capítulo 5 ofrece un análisis comparativo de las traducciones elaboradas para el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado de teatro en vivo de la obra *No me beses en el cuello*. A partir de una selección de escenas representativas, se han examinado las decisiones traductológicas adoptadas en ambas modalidades y su relación con las restricciones impuestas por cada medio de representación. El análisis se ha organizado en siete categorías: intertítulos, referentes culturales, canciones, lenguaje poético y técnico, elementos formales y textuales, condensación y finalmente segmentación y espacio entre subtítulos (pautado). En cada apartado se han comparado las soluciones aplicadas al mismo texto de partida, justificando las estrategias empleadas a partir de los fundamentos teóricos presentados en los capítulos anteriores y poniendo de manifiesto la influencia de los factores multimodales y performativos en el proceso de traducción. En el capítulo 6 se interpretan los principales resultados obtenidos en el análisis comparativo. A partir de estos resultados, se reflexiona sobre la influencia que ejerce el medio de representación en las decisiones traductológicas adoptadas para el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado de teatro en vivo. Asimismo, se analizan las principales diferencias observadas entre ambas modalidades y las implicaciones que estas tienen para la traducción teatral, con el propósito de ofrecer una valoración general de los hallazgos obtenidos y de su aportación al estudio de la traducción audiovisual aplicada al teatro.

A continuación, el capítulo 7 presenta las conclusiones de la investigación a partir de los resultados obtenidos en el análisis y su posterior discusión. En primer lugar, se da respuesta al objetivo general y a los objetivos específicos planteados al inicio del trabajo. A continuación, se exponen las principales aportaciones de la investigación al estudio de la

traducción de teatro grabado y del supertitulado para teatro en vivo. Asimismo, se señalan las limitaciones del estudio y se proponen posibles líneas de investigación que permitan ampliar el conocimiento sobre la traducción teatral en contextos audiovisuales y performativos.

El trabajo concluye con el capítulo 8 y 9 que presentan la bibliografía y cuatro anexos finales. En ellos se incluyen el guion original en español, la primera traducción al inglés de este, la película grabada de la obra con los subtítulos en inglés y el Power Point utilizado en la representación en vivo con los supertítulos en inglés.

2. La traducción de teatro en contextos híbridos: teatro grabado y teatro en vivo como prácticas mediatizadas

Se podría argumentar que todo arte contemporáneo está mediatizado. Incluso las artes escénicas en los últimos tiempos utilizan los medios no solo como una herramienta fundamental de promoción y *marketing*, sino también como parte integrada a sus obras. Hoy en día, las producciones se graban, se transmiten, se difunden o se comprenden con ayuda de la tecnología.

En este marco teórico abordaremos el estudio de la traducción en este ámbito desde dos perspectivas: la aplicada a obras grabadas y la orientada a la performance en vivo. Ambas se sitúan en un contexto de intermedialidad y son disciplinas multimodales, es decir, trabajan desde la interacción entre distintos códigos semióticos. Sin embargo, cada una conlleva técnicas específicas debido a las diferencias del medio en el que se presentan. Por ello, dividiremos este marco teórico en dos apartados que permitan comprender brevemente la evolución de cada modalidad y sus particularidades en el proceso traductológico.

2.1. Traducción de teatro grabado: entre el audiovisual y la performance

La tensión entre el teatro y el cine ha sido objeto de estudios antropológicos y sociales desde la última década de 1800. El teatro no solo gozaba con el prestigio de ser un arte prácticamente ancestral, sino que era, hasta entonces, uno de los entretenimientos más populares. Tal es así que el cine, en sus comienzos, no pudo sacudirse de la influencia que hasta ahora había ejercido el teatro en el arte. Las primeras películas seguían las mismas tendencias teatrales: imagen fija, actuación poco natural y acción que ocurría como en el escenario (Pavis, 1992, p.128).

Sin embargo, el cine fue una revolución en sí misma. El arte ya no quedaba limitado a unas pocas personas privilegiadas que podían asistir a las representaciones, sino que se hizo masivo, tecnológico y transformó el concepto de obra artística por siempre. Las demás artes, reticentes o no, también se vieron impactadas por el cine que pronto creó su propio estilo y lenguaje: «As in the cinema, *mise en scène* can frame an actor or a group, focus or de-emphasize a point on the stage, effect a close-up or a 'traveling shot' on an actor» (Pavis, 1992, p.130).

La introducción de los medios en el teatro fue inevitable desde el principio. Como argumenta Patrice Pavis (1992), se comenzó no solamente a experimentar con los avances tecnológicos en escena como hizo Brecht (ibid, p.130), sino que también el teatro comenzó a ser grabado, ya fuera con la idea de hacer ver a los actores su estilo de actuación o recordar la posición de estos en la escena (ibid, p.126).

La relación teatro-tecnología generó un fuerte debate y sus ideas contrapuestas dieron lugar a dos conceptos clave dentro de los estudios teatrales: el de *liveness* o teatro en vivo (Phelan, 1993) y el de mediación desarrollado fundamentalmente en los años 1990 y a principios del 2000 por autores como Chiel Kattenbelt y Shara Bay- Cheng**.** Durante mucho tiempo, estas perspectivas se presentaron como posturas contrapuestas: por un lado, quienes defendían que la esencia del teatro residía en su carácter efímero y en la copresencia entre actores y espectadores; por otro, quienes señalaban que el teatro siempre había estado en diálogo con distintos medios y tecnologías y, por último, autores como Patrice Pavis, quienes se situaban en un punto intermedio. Para él, por ejemplo, no existía el teatro «puro», sino que las nuevas tecnologías podían imbricarse en el desarrollo de este. Aunque seguía defendiendo la ideología de que el teatro era esencialmente performance, tenía la idea de que este era un conjunto de elementos que iban desde el texto escrito, pasando por el montaje, hasta finalmente la recepción del público. Al conjunto de todo, incluyendo la recepción posterior, es a lo que denominaría *mise en scène:*

> The modern work of art, in particular the theatrical *mise en scène,* does not exist until we have explicitly extracted the system, traced the performance text, experienced the pleasure of deconstruction and uncovered the management of the whole stage operation. (Pavis, 1992, p.39)

El uso de la tecnología, por tanto, era otra parte de este conjunto, de esta *mise en scène* que él exponía. Lo que sucedía al introducir medios en el teatro era la transformación de este en una nueva forma de expresión: «We could legitimately claim that once we bring cameras into the auditorium, however discreetly, the acting is disturbed and changed; therefore we cannot film theatre without destroying it» (ibid, p.129).

Otras corrientes comenzaron a analizar el teatro desde una perspectiva más progresista (Kress & Van Leeuwen, 2001; Auslander, 2023). El teatro se comienza a concebir como una práctica esencialmente mediada, en la que el hecho de ser grabado y difundido no elimina su carácter performativo, sino que forma parte natural de su evolución.

En este contexto, el teatro comenzó a entenderse como un fenómeno en el que no solo coexisten distintos sistemas semióticos, sino que estos se combinan e influyen mutuamente para construir significado. Asimismo, se empezó a analizar su carácter multimodal, en el que convergen imagen, sonido y texto. Esta nueva visión removió conceptos antiguos como el que habíamos visto de *liveness* y el teatro «puro» sin intervención de ningún medio en él. Si decimos que el teatro no puede sostenerse por sí solo sin usar la tecnología para atraer audiencia, entonces el teatro «puro» como acto de resistencia resulta una estrategia difícil de mantener en un mundo esencialmente mediado, donde el cine y la televisión tienen mucha más distribución. Respecto a esto, un autor como Philip Auslander se pregunta: «If live performance cannot be shown to be economically independent of, immune from contamination by, and ontologically different from mediatized forms, in what sense can liveness function as a site of cultural and ideological resistance?» (Auslander, 2023, p. 6-7).

Sin embargo, el rechazo a usar los medios dentro del teatro se mantuvo hasta prácticamente las últimas dos décadas. En el año 1970 se creó el Theatre on Film and Tape Archive (TOFT), una colección especializada de la New York Public Library for the Performing Arts dedicada a preservar grabaciones audiovisuales de producciones teatrales profesionales. Luego surgieron otros archivos en el Reino Unido, tales como el National Theater Archive, el Royal Shakespeare Company Archive y el Digital Theater. No obstante, la intención era más de conservación que de difusión. Se grababan obras muy específicas con objetivos determinados. No fue hasta después de la consolidación del *streaming* y, fundamentalmente, después de la pandemia de covid-19 en el 2020, que numerosas instituciones teatrales recurrieron a la difusión digital de sus producciones para mantener el contacto con el público (Desblache, 2024, p. 21).

Definitivamente, los directores teatrales desde mediados de los años 2000 comenzaron a cambiar su actitud hacia los medios y a entender la importancia de vincularse a ellos para usarlos a su favor. La autora Sarah Bay-Cheng menciona cómo en la

historiografía se están utilizando cada vez más las bases de datos para almacenar y recuperar información teatral de todas partes del mundo. Ella conceptualiza el performance como un medio a través del cual percibimos una serie de eventos interrelacionados: «That is, performance itself functions not as a discrete event but as a network of interrelated components, both on- and offline, both overtly mediated and immediate to various and dispersed recipients» (Bay-Cheng, 2012, p.35).

Además de entender todo arte performático como un evento mediado, Bay-Cheng pone de ejemplo a la artista Marina Abramović (una de las figuras más nombradas en el arte performativo contemporáneo) y su obra *The Artist Is Present* (2010), que se realizó en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. En esta obra, la artista se sentaba en silencio frente a una mesa mientras las y los visitantes del museo podían sentarse frente a ella y sostener una mirada directa durante varios minutos. La obra exploraba la relación entre *performer* y público espectador. Al mismo tiempo, otras y otros *performers* reinterpretaron varias de sus obras históricas de las décadas de 1970 y 1980 dentro de la exposición. Con este ejemplo, Bay-Cheng refuerza la idea de que el acto performático no queda limitado al momento en vivo, sino que también existe en su documentación, su reinterpretación y su difusión mediática:

> So too, I argue, are our notions of theater, dance, and performance history influenced by digital processes of recording, storing, writing, retrieving, and performing historical documents of performance. Digital access to documentation via computers (searching library databases, viewing digitized documents, scanning photographs, and most significant, sharing these within digital networks) affects the ways in which we approach and organize performance history. (Bay-Cheng, 2012, p.32)

En este nuevo contexto de conservación y difusión, el teatro comenzó a participar de manera más activa en los ecosistemas mediáticos contemporáneos. Esta nueva forma de circulación del performance también puso de relieve otra necesidad fundamental: la accesibilidad. La traducción a otros idiomas se convirtió en un elemento esencial desde el surgimiento del cine, pero no cabe duda de que en una sociedad mediatizada esta necesidad se agudizó.

La nueva era del teatro mediatizado plantea varias interrogantes en el ámbito de la traducción. En primer lugar, surge la necesidad de definir qué se entiende por teatro grabado como objeto de traducción. Asimismo, se plantea la cuestión de qué metodologías resultan más adecuadas para abordar la misma y en qué medida este tipo de práctica difiere de la traducción teatral para ser publicada. Como señala Eva Espasa al comentar el trabajo de Yvonne Griesel, «the new media again and again triggers and demands new forms of translation» (Espasa, 2024, p.123), lo que sugiere que la aparición de nuevos entornos mediáticos obliga a repensar las estrategias traductológicas aplicadas a las artes escénicas.

En este trabajo se utilizará el término teatro grabado (*filmed theatre)* para referirse a aquellas producciones teatrales que, tras ser representadas en escena, son registradas mediante medios audiovisuales y posteriormente difundidas a través de plataformas en internet. Conviene, por tanto, situar la traducción de teatro grabado dentro del campo de la traducción y más específicamente dentro del campo de la traducción audiovisual. Patris Pavis señala que hay dos tipos de traducciones dentro del teatro. La primera se realiza pensando en el texto para ser publicado o leído y en ella se prioriza la fidelidad textual; la segunda se hace pensando en el texto como objeto de representación escénica, y por lo tanto considera otros factores como sonido, ritmo y actuación (en Espasa, 2014, pp. 52-55). Su estudio demuestra que la traducción teatral no se ciñe únicamente al texto, sino que se centra en la interrelación de este con la imagen, el sonido y otros elementos dentro y fuera de la escena, teniendo en cuenta que también depende de un contexto cultural determinado.

Otra de las autoras que considera al traductor como un puente entre el texto escrito y el texto performático es Mark Batty, quien trabaja la obra de Beckett en su doble rol de dramaturgo y director teatral. Batty señala cómo no solamente su texto escrito determinaba la forma del performance, sino que el último modificaba también al texto escrito:

> (…) not only does the written text dictate the shape of the dramatic event, but the processes leading to a dramatic event informs its written text. A creative loop, or spiral, was being established through which a text was permitted to strive ever closer to its most suitable form of enunciation (Batty, 2014, p. 68).

Si el texto teatral depende de la performance para su traducción, ¿qué ocurre cuando la performance ya ha sido fijada en un soporte audiovisual? El subtitulado de teatro grabado ha sido abordado tradicionalmente desde los marcos de la traducción audiovisual; sin embargo, su almacenamiento en soporte digital no le despoja de su condición escénica. Así, la traducción de teatro grabado pone de manifiesto una tensión entre su naturaleza performativa y los parámetros técnicos de la subtitulación establecidos por Jorge Díaz Cintas y Remael (2021).

Aunque las convenciones del subtitulado dependen en gran medida de las guías de estilo de la empresa para la cual se trabaje, ciertas normas han sido estandarizadas: los subtítulos deben ubicarse en la parte inferior de la pantalla, centrados y en color blanco en el mayor de los casos, si no se trata de subtítulos para personas con impedimento auditivo; deben constar de un máximo de dos líneas, con entre 35 y 42 caracteres cada una; y, en cuanto a la tasa de fotogramas, normalmente se emplean 24 fotogramas por segundo (fps) en cine y 25 o 30 en otros medios.

En lo que respecta a la sincronización, el subtítulo debe aparecer cuando comienza el habla y desaparecer cuando esta termina (o poco después). Cuando se necesita prolongar su permanencia en pantalla, puede adelantarse hasta tres fotogramas antes del inicio del habla y mantenerse hasta doce fotogramas después. Asimismo, un subtítulo no debe permanecer en pantalla más de seis segundos ni menos de uno.

En cuanto a la velocidad de lectura, el rango aceptable se sitúa entre 12 y 20 caracteres por segundo (cps), en función del tipo de programa, del público al que se dirige o incluso de la región o país de emisión.

Estas limitaciones temporales y espaciales obligan al o la traductora a recurrir a estrategias como la condensación y la reformulación para garantizar la legibilidad y la comprensión del mensaje. Entre ellas se encuentran la reducción de perífrasis verbales, la generalización de enumeraciones, el uso de sinónimos más breves, el cambio de categoría gramatical (por ejemplo, de verbo a sustantivo), la transformación de oraciones interrogativas en afirmativas, el paso de discurso directo a indirecto, la simplificación de oraciones compuestas en simples, la conversión de estructuras pasivas en activas (o viceversa). Otras

estrategias usadas son las propuestas por Jan Pedersen, quien propone siete soluciones de condensación para la traducción audiovisual: *Official Equivalent* (Equivalente oficial) consiste en emplear una traducción ya establecida o institucionalizada en la lengua meta; *Retention* (Retención) se mantiene el elemento sin traducir; *Specification* (Especificación) consiste en conservar el referente original, pero añadiendo información que facilite su comprensión; *Direct Translation* (Traducción directa) se basa en trasladar el elemento mediante una traducción literal o casi literal; *Generalization* (Generalización) supone sustituir el referente específico del texto origen por un término más general; *Substitution* (Sustitución) implica reemplazar el referente original por otro distinto. Esta puede ser de carácter cultural, cuando se sustituye por un elemento equivalente en la cultura meta, o bien adoptar la forma de paráfrasis, en la que se reformula el contenido. Por último, propone la *Omission* (Omisión), donde se elimina completamente el término o la frase.

En el caso del teatro grabado, este material se ve, en ocasiones, obligado a adaptarse a dichos condicionantes, lo que puede generar tensiones derivadas de su naturaleza originalmente escénica. La traducción de teatro grabado parece reactivar la tradicional tensión entre conceptos como *liveness* e intermedialidad.

El teatro grabado no es una obra audiovisual pura, pero tampoco es performance *per se*. Su condición híbrida lo sitúa en una zona intermedia entre la traducción audiovisual y la traducción teatral. De la primera hereda las restricciones propias de un medio audiovisual (espaciales y temporales), mientras que de la segunda mantiene rastros de su dimensión performática. Esta doble naturaleza genera tensiones irresueltas por los modelos tradicionales, sobre todo en las decisiones textuales que el traductor o traductora debe tomar a la hora de traducir. La segmentación y longitud del texto, la complejidad de la sintaxis o la permisibilidad (o falta de ella) ante redundancias del discurso deben ser analizadas con cautela y atención ante los performances teatrales, ya que el ritmo de una obra de teatro no es constante, sino que puede oscilar entre lo pausado y lo acelerado, e incluso cambiar de forma abrupta según el efecto buscado por la dirección en el público. En definitiva, el lenguaje teatral no suele ser naturalista y apegado a la forma del habla cotidiana, sino que tiende a ser más literario, retórico o hiperbólico en muchos de los casos.

¿Cómo aplicar las técnicas de segmentación y condensación en un producto híbrido? ¿Es posible respetar los mismos parámetros de entrada y salida de subtítulos que en el audiovisual cinematográfico? ¿De qué manera puede reformularse un texto dramático filmado? La investigación sobre la traducción de la *performance* en vivo ha despertado el interés de numerosos académicos, especialmente en el ámbito de los supertítulos para ópera, donde existen referentes consolidados. Sin embargo, la subtitulación de teatro grabado ocupa una posición intermedia y, hasta el momento, ha recibido una atención académica limitada. En este contexto, el presente trabajo se propone trazar una línea de continuidad entre el texto dramático, el teatro grabado y la *performance* en vivo. Para ello, se apoya, por un lado, en los estudios de subtitulado desarrollados por Jorge Díaz Cintas y Remael, por otro, en conceptos como la *liveness*, la multimodalidad y la intermedialidad, con el objetivo de examinar las tensiones que surgen al aplicar modelos de subtitulación a un producto de naturaleza performativa.

2.2. Subtítulo y supertítulo: del teatro grabado a la puesta en escena

La traducción para teatro en vivo corrió con una mejor suerte en el ámbito de los estudios académicos, ya que existen muchos más estudios analizando el fenómeno de los que constan sobre teatro grabado (entre otros, Maitland, 2024; Tiziana, 2024; Mateo, 2024; Espasa, 2014 y 2024; Oncins, 2015; Griesel, 2005; Rędzioch-Korkuz, 2016). Los llamados *surtitling*, o supertítulos en español, se definen como un pariente cercano del subtítulo que realiza la traducción a otro idioma, o la transcripción dentro del mismo idioma, del diálogo y la música de eventos en vivo como la ópera, los espectáculos musicales, conciertos, conferencias y teatro (Díaz Cintas y Remael, 2021, p.9).

Otra de las definiciones registradas define al supertítulo como un método de traducción audiovisual que difiere de lo que se entiende tradicionalmente por traducción interlingüística. Considera al supertítulo como un método de traducción audiovisual, pero tiene en cuenta además que esta actividad específica de la traducción incluye trabajar con otros sistemas semióticos además del verbal, adecuarse a restricciones espaciales y temporales, tener en cuenta los aspectos cognitivos y técnicos de la obra, así como trabajar en equipo con otros integrantes de la performance, pensando en la correcta legibilidad y

accesibilidad del texto antes que en la equivalencia (Gambier y Gottlieb, citados en Rędzioch-Korkuz, 2016, p.101).

Los primeros supertítulos fueron creados para la obra *Elektra* por el Canadian Opera Company de Toronto en 1983. Su director Lofti Mansouri, junto a Sonya Friedman, desarrolló el sistema que hizo posible el supertítulo. Paulatinamente, este se estableció como una alternativa de accesibilidad en otras óperas en Norteamérica y Europa (Rędzioch-Korkuz, 2016, p. 92). A pesar de las ventajas evidentes de la nueva invención, los supertítulos no fueron recibidos con agrado ni por el público ni por muchos de los directores de ópera, que los veían como una obstrucción innecesaria, una distracción o estéticamente antiteatral. Incluso David Pountney, director de producciones de la English National Opera entre 1982 y 1993, afirmó: «(…) surtitles are a celuloid condom inserted between the audience and the immediate gratification of understanding» (citado en Rędzioch-Korkuz, 2016, p.95).

Este rechazo inicial podría explicarse, en gran medida, por la fragmentación de la atención del público espectador. Mientras en el audiovisual la mirada se mantiene dentro de un mismo marco visual, en el supertitulado esta se ve obligada a desplazarse entre la escena y el dispositivo de lectura. La fragmentación de la atención no solo implica un desplazamiento visual, sino también un aumento en la carga cognitiva de la audiencia, quien debe procesar simultáneamente información textual y escénica en tiempo real. A esta división de la atención se suman, además, las limitaciones espaciales propias del entorno teatral. El supertítulo ideal debería ser visible desde todos los asientos; sin embargo, su legibilidad depende en gran medida de factores como la disposición del espacio escénico o la ubicación de la pantalla, aspectos que el traductor no siempre puede controlar.

En consecuencia, mientras que el subtitulado audiovisual cuenta con parámetros relativamente estables, el supertitulado debe adaptarse a condiciones mucho más variables, como la distancia al público espectador o la configuración de la sala de teatro. Esta problemática se intensifica cuando en la puesta escénica se incorporan otros elementos visuales, como proyecciones de vídeo, ya que el supertítulo pasa a competir con ellos por la atención de la audiencia, acentuando su percepción como elemento intrusivo (Espasa, 2024, p.126).

Los supertítulos para obras de teatro no tuvieron un inicio tan claro como el de la ópera. Surgieron como una necesidad de accesibilidad en festivales internacionales de teatro. Algunos autores ubican su inicio también en la década de 1980, pero en Finlandia (Griecel, citado por Rędzioch-Korkuz, 2016, p.92), su implementación en el teatro tuvo mejor acogida entre el público y en general por muchas compañías. Desde sus inicios, el supertitulado ha tomado como referencia algunos de los principios de la subtitulación audiovisual. Sin embargo, su desarrollo en el contexto de la representación en vivo ha dado lugar a una modalidad con características propias que la diferencian del subtitulado aplicado a productos grabados.

En este apartado, estableceré una comparación específicamente entre la subtitulación aplicada al teatro grabado y el supertitulado en contextos escénicos en vivo (y no de manera más general, entre la subtitulación audiovisual en sentido amplio y el supertitulado). Mi comparación tiene como finalidad analizar cómo la naturaleza del medio condiciona las estrategias de traducción.

Más allá de su desarrollo histórico, las diferencias entre ambas modalidades se hacen evidentes debido al medio en que aparecen. Mientras el subtitulado es un producto cerrado y fijo con posibilidades de repetición, el supertítulo es cambiante, efímero y depende, en gran medida, de factores técnicos disímiles como son la posición dentro del teatro en los que serán transmitidos, el equipo y pantallas de los que se dispone para su presentación, la pericia del personal técnico que los transmitirá, así como también depende de la recepción del público: «(…) surtitles have meaning only in the ephemeral coming together of stage performance and a theater spectator and cannot be read in advance or consumed 'after the fact'; as such, they remain necessarily incomplete until their moment of reception» (Maitland, 2024, p.30).

Esta forma de ver la creación de supertítulos de la misma manera efímera que es el espectáculo en sí, no solo tiene que ver con la puesta y sus cambios repentinos en escena, sino con la variedad del público. Griesel señala tres tipos de público: aquel que entiende solamente la lengua de la puesta en escena, aquel que solamente entiende el idioma de los supertítulos y aquel que entiende ambos (en Maitland, 2024, p.33). Esto hace que en la misma puesta se estén llevando paralelamente diferentes tipos de comunicación, una monolingüe y la otra bilingüe. No obstante, esta tipología no es exclusiva del teatro en vivo, ya que también

se encuentra en el consumo de teatro grabado subtitulado. La diferencia radica, más bien, en el modo en que estos públicos interactúan con el texto: mientras que en el subtitulado audiovisual el público espectador puede regular su experiencia (repetir, pausar, releer), en el supertitulado todo el público en la sala, independientemente de su competencia lingüística, está sujeto al flujo irrepetible de la representación en vivo, lo que intensifica la naturaleza transitoria e incompleta del mensaje traducido.

Esta diferencia en la recepción tiene también implicaciones directas en el proceso de creación y en las condiciones de producción de la traducción. Al quedar el teatro grabado en un formato digital, esto hace que, aunque tenga vestigios de performance en vivo, al menos su traducción permita la revisión y el cambio de cualquier reestructuración lingüística, gramatical o semántica. El evento en vivo, sin embargo, no cuenta con esta libertad. El margen de error en el supertitulado es más visible, ya que cualquier desajuste se produce ante el espectador en tiempo real. Esto se debe a que la traducción del teatro fijado en soporte digital no depende de agentes externos a la persona traductora, mientras que los supertítulos dependen de un equipo: «(…) the synergy between translators, directors, dramaturgs, actors, and other subjectivities involoved in the translation and performance production chain allows for the concretisation of the text on stage for and by the audience» (Misiou and Kostopolou, 2024, p.1).

Otras autoras como Marta Mateo definen una estructura más clara en los agentes activos en la creación de los supertítulos: las entidades que encargan el supertítulo, las traductoras o traductores y la persona encargada de proyectarlos en los performances (en Espasa, 2024, p.121). Sean cuales sean las o los agentes envueltos en ello, lo que sí queda claro es que el éxito de esta colaboración influye en el efecto positivo o negativo de los supertítulos en escena. Ya que el supertítulo ocurre en el aquí y el ahora, una de las cualidades de la *liveness* analizada en la anterior sección (ver 2.1), esto lo hace un producto variable y desafiante para la persona encargada de realizar la traducción audiovisual: «However, the fact that surtitles will never be a final and static product suitable for every performance, quite apart from the need for a simultaneous synchronization with the source text, makes them a unique topic in AVT Studies» (Oncins, 2015, p.52).

No cabe duda de que, en una performance en vivo, el papel del traductor o traductora audiovisual es mucho más activo, ya que su trabajo estará sujeto a cambios constantes disímiles. Incluso en algunos países como España han adoptado un modelo híbrido donde la persona traductora encargada de los supertítulos se ocupa también de su transmisión en escena (Espasa, 2024, p.121).

Una visión muy interesante sobre el traductor/a de performance lo define como un puente entre tres tiempos, el «*first, afterward, yet*» (Maitland, 2024). La obra escrita sería ese primer tiempo (*first*), donde el traductor/a trabaja con la interpretación de la obra original; posteriormente trabajaría con la performance grabada (*afterward*); y en último lugar traduciría la obra en vivo, cuya representación aún no ha tenido lugar (*yet*). En sus propias palabras: «Standing between the audience and their reception of *any* translated play is the translator, as one of the first agents to experience the strategic evocation of the reader's horizon of expectation that the text exerts» (Maitland, 2024, p.41, énfasis en el original). Esto pone de relieve que, mientras el subtitulado de teatro grabado se apoya en un guion estable y cerrado, la traducción para performance en vivo se orienta hacia la anticipación de una recepción futura, condicionada por la naturaleza cambiante y efímera del evento escénico.

Otra de las diferencias entre traducción para teatro grabado y teatro en vivo radica en la fuerte dependencia tecnológica del supertitulado. Estel·la Oncins ofrece un recorrido histórico por la utilización de diversas tecnologías en la creación de supertítulos, mostrando cuán variados pueden ser estos sistemas en función de los recursos disponibles. Así, encontramos desde soluciones simples como diapositivas de *PowerPoint* cuya utilización sigue siendo común en compañías pequeñas, hasta sistemas más avanzados como transmisiones inalámbricas que conectan directamente la computadora con la pantalla, pantallas TFT (*Thin Film Transistor*) colocadas en cada asiento que permiten al público espectador seleccionar el idioma, o incluso transmisiones a dispositivos móviles en tiempo real (Oncins, 2015, pp. 44–45). Asimismo, algunos de los softwares más utilizados incluyen *Figaro* y *Vicom* en la ópera, y *Naotek* y *Supertitles SW* en el teatro europeo (Oncins, 2015, p.56). El uso de estos programas en contextos de representación en vivo permite la gestión del texto en tiempo real. En otros casos, el traductor o traductora no solo se encarga de la elaboración del texto, sino que también participa en su ejecución, activando y ajustando los

supertítulos mediante comandos o señales durante la representación y tomando decisiones lingüísticas en función del desarrollo escénico, lo que se denomina *live coding* (Dimitroulia, 2024, p.83).

Estas diferencias tecnológicas inciden directamente en la forma en que ambos sistemas articulan sus distintos códigos semióticos. Tanto el subtítulo de teatro grabado como el supertítulo de teatro en vivo constituyen materiales multimodales, donde confluyen distintos códigos: visual, sonoro y verbal:

> As instances of multimodal productions, audiovisual programmes rely on the interplay between two codes, images and sound (…). In this communicative context, meaning is conveyed not only through the dialogue exchanges between characters, but also through images, gestures, camera movements, music, special effects, etc. (Díaz Cintas y Remael, 2021, p.4)

Se espera de quien traduce, por ende, que cree cierta sincronía entre los diferentes códigos que le permitan al público no ver la imagen y la palabra como dos productos separados, sino disfrutar de la obra como una pieza única y completa. No obstante, el teatro grabado permite una sincronización más precisa y estable de los subtítulos, cuyas entradas y salidas pueden fijarse de antemano. En cambio, en el teatro en vivo, la sincronización del supertítulo se construye en tiempo real y queda expuesta a múltiples variables: el ritmo de los actores, el uso del espacio, la música o incluso la improvisación. En este sentido, aunque las tecnologías disponibles pueden contribuir a alinear texto e imagen, dicha sincronía nunca se consolida del todo, ya que depende de un acontecimiento escénico vivo, cambiante e irrepetible.

Uno de los retos más grandes en la traducción teatral es la sincronización y traducción de las piezas musicales. La música desempeña un papel fundamental en la construcción del sentido dentro del teatro. Casi la totalidad de la música usada en él cumple una función y aporta un significado diegético al texto performático. Al contrario que en otros audiovisuales, donde en ocasiones la banda sonora solo sirve de acompañamiento o en la creación de ambiente, aquí aporta significado prácticamente siempre. Una correcta traducción y sincronización con la escena favorecen que el público construya un significado global de la

obra. Refiriéndose a la idea de que la música es un lenguaje universal fácilmente entendible por todo el mundo y que no debería traducirse en los espectáculos, Desblache argumenta:

> Habits need to be shaken more deeply in that area; music and theatre professionals must be made aware that, in most cases, with the help of existing technology and some translation professionals, the experience of live music spectators can be enhanced. (Desblache, 2024, p.26)

Siguiendo esta lógica, la música deja de ser un adorno, sino que la persona que traduce debe integrarla también como pilar fundamental dentro de su traducción y sincronización. En el caso del material grabado, la banda sonora se presenta como un elemento fijo que permite al traductor o traductora anticipar con precisión los cambios de ritmo, las pausas y los momentos de mayor intensidad dramática, facilitando así la segmentación y sincronización del subtítulo. Por el contrario, en el contexto del teatro en vivo, la música puede variar en duración en escena o puede terminar antes o después en tiempo, lo que introduce un grado adicional de incertidumbre en la coordinación entre texto y escena. En este contexto, la noción tradicional de equivalencia palabra por palabra resulta insuficiente. El traductor audiovisual trabaja desde la multimodalidad y debe entender el texto verbal en conjunto con el ritmo, la música, la gestualidad y la espacialidad de la obra. Todos estos elementos condicionan y, en muchos casos, redefinen el sentido del proceso.

Tarantini concibe el acto de traducir como inherentemente performático, ya que implica una investigación y la misma puede generar conocimiento (Tarantini, 2024, p. 52). Esto se evidencia claramente en el ámbito audiovisual, donde deja de ser una operación puramente lingüística para convertirse en un ejercicio de interpretación multimodal, en el que el texto escrito no es lo más relevante, sino su dimensión performática. El supertítulo es tan efímero como la misma puesta, ya que el supertitulado que se hace para un espacio en específico puede que no sirva en otro. Además, cada puesta contiene sus propias especificidades de las que se puede aprender para futuros estudios.

Cabe señalar que, aunque el supertitulado se inscribe dentro del ámbito de la performance en vivo, en muchos casos su proceso de creación depende del teatro grabado como material de referencia, lo que Griesel denomina «*prototypical source text* (Griesel,

2005, p.8). La persona que traduce no siempre trabaja directamente sobre la representación escénica, sino que recurre a grabaciones previas que le permiten anticipar el ritmo, las intervenciones de los personajes y la estructura general de la obra. Estas acciones van ocurriendo en paralelo mientras el director o directora va montando las escenas. De este modo, el teatro grabado funciona como un texto de apoyo que facilita la preparación del supertitulado, aunque la ejecución final de este se vea inevitablemente transformada por las variaciones propias de cada representación en vivo. Esta relación pone de relieve que, lejos de ser prácticas completamente separadas, el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado en vivo se encuentran profundamente interconectados. Por este motivo, ambas modalidades no deben entenderse como opuestas, sino como un flujo continuo de la traducción teatral; un camino que se bifurca, pero que nunca deja de compartir su origen ni su destino.

3. Contextualización de la obra

La obra *No me beses en el cuello* fue escrita en octubre de 2025 y puesta en escena del 9 al 12 de abril de 2026 por el dramaturgo y director escénico Eddy Díaz- Souza en Miami, en el espacio escénico de la compañía Artefactus Cultural Project, dirigida por el propio autor. Posteriormente, la obra se presentó del 16 al 19 de abril en Viena como parte de un intercambio cultural internacional impulsado por el Departamento de Asuntos Culturales de Miami-Dade, a través de su programa de Intercambio Cultural (ICP), con el apoyo de VIBRIA Kunst- und Kulturverein, una institución dedicada a fortalecer los vínculos culturales entre Miami y Viena.

3.1. Trama de *No me beses en el cuello*

No me beses en el cuello se inspira en la caída de Troya de la mitología griega, la obra relata la historia de Sololá y su ángel de la guarda, Rafael. Tras la toma de la ciudad de Troya (también conocida como Ilión), la muerte de su padre, la decapitación de su hermano Héctor y la huida de su madre Hécuba, Sololá queda acompañada únicamente por Rafael, un ángel a quien su madre le entrega un arma de fuego y le encomienda protegerla. A pesar de la devastación, Sololá decide permanecer en la ciudad, donde más tarde se enamora de Manuel Prieto (o el Nusa), uno de los hombres que participó en la conquista de Ilión. Sin embargo, con el paso del tiempo Sololá comprende que debe abandonar su pasado. Junto a su ángel Rafael, emprende la huida hacia el norte del continente, pero se desvían y terminan en Mocorón, un pueblo donde llueve de forma permanente. Allí, Sololá sobrevive ofreciendo servicios de hechicería, lo que le permite subsistir y relacionarse con otros personajes.

Tras un período fuera, Sololá decide regresar, impulsada por la nostalgia de su tierra y el deseo de reencontrarse con Manuel. A su vuelta, se enfrenta no solo a una Troya devastada, sino también a sus propios sentimientos contradictorios de amor y resentimiento hacia Manuel, a quien reconoce como partícipe de la destrucción de la ciudad. En un momento, lo encuentra ensayando un discurso político sobre los logros alcanzados por el nuevo sistema político que, en un primer momento, ella apoya debido a su amor incondicional hacia él. Más tarde, Manuel le regala un collar de perlas que ha arrebatado a una mujer durante la masacre por él propiciada, lo que provoca en Sololá un profundo

rechazo al asociarlo con la pérdida de su propia familia. Sololá le quita el arma a su ángel Rafael y dispara doce veces contra Manuel Prieto. Antes de morir, Manuel logra efectuar un último disparo con su pistola Colt M 1911 que alcanza a Sololá, quien fallece lentamente bajo el cuidado del ángel Rafael.

3.2. Desglose de escenas

Duermevela. En esta escena Sololá hace un monólogo donde parece estar hablando con su madre. Es un pasaje donde los hechos ocurren entre dormida y despierta donde la realidad es confusa y la protagonista realiza una reflexión sobre su pueblo y sobre la guerra que ha destruido la ciudad.

La anunciación. El ángel Rafael se le aparece a Sololá y le anuncia que su madre Hécuba le ha dejado una pistola para que la cuide y que ha huido de la ciudad. Además, le informa que su padre ha muerto y que su hermano Héctor ha sido decapitado. La exhorta a huir también ya que todos lo han hecho y no le queda nadie a quien conozca. Sin embargo, Sololá se niega y decide permanecer en Troya.

Encuentro con el Nusa. Sololá pasea en la noche y Manuel la encuentra, la invita a un bar y pasan la noche juntos en un hotel. Él le cuenta cómo tomó la ciudad por la fuerza. Esta escena pone de manifiesto el conflicto que se establece entre el gusto y amor de Sololá por Manuel y el deber moral con el recuerdo de su familia quien ha sido desplazada por el partido político de este.

La huida. Sololá y Rafael deciden escapar de la ciudad, ocultos en la parte trasera de un camión de carga. Sololá huye a escondidas de Manuel y es reconocida por un anciano que también viaja allí por lo que ella se lanza desesperada hacia un lado del camino.

El descanso. Rafael y Sololá hacen una pausa breve antes de continuar el viaje. Entablan una conversación sobre el destino de los hombres y sobre la naturaleza de los ángeles.

Mocorón. Sololá y Rafael llegan a un pueblo llamado Mocorón donde deciden quedarse. En este sitio la lluvia funciona como una metáfora dentro de la pieza teatral ya que

en este pueblo la lluvia nunca cesa y representa la soledad o lo duro que es para los emigrantes adaptarse a un nuevo sitio. Los protagonistas construyen su hogar allí y para sobrevivir Sololá comienza a leer el tarot a los vecinos.

El amarre. Sololá intenta resolver un problema de amor de Electra, una chica embarazada a quien su novio ha dejado por otra y ha venido buscando la ayuda de Sololá. Ella pretende hacer un amarre de amor para la muchacha, sin embargo, termina impulsándola a vivir su vida libre sin las ataduras de un hombre que no la quiere.

El dilema. Rafael no está de acuerdo con las prácticas espirituales de Sololá ni con el modo en que ella lo trata. Escapa de la casa. Sin embargo, entra en un dilema moral entre cumplir la misión que se le ha encomendado o perseguir su libertad. Esta escena se desarrolla como un monólogo donde Rafael discurre sobre la soledad, sobre los humanos y sobre su responsabilidad divina.

La carta. Sololá recibe a Rosa, una clienta que acude a ella para que le lea una carta enviada por su hija. A través de su lectura, se reconstruye el recorrido migratorio de la joven y las dificultades que ha enfrentado durante el viaje: los coyotes, la prostitución, el contrabando y la trata de mujeres, entre otras. La carta no solo refleja la experiencia migratoria de la hija de Rosa, sino que también funciona como un espejo de la propia historia de Sololá y de las vivencias de aquellas personas del público que han atravesado procesos similares de migración.

El regreso a casa. Sololá emprende el viaje hacia Ilión junto a Rafael. Cansada de no pertenecer a ningún sitio añora Troya y a su antigua vida. También extraña a Manuel. Rafael intenta convencerla para que se quede.

El regreso. A su llegada a Troya, Sololá busca a Manuel en el bar. Lo encuentra en el sótano, su teatro, ensayando un discurso político y portando su arma en la cintura. El reencuentro transcurre de una forma tranquila al principio donde Sololá apoya su discurso sobre los logros del nuevo gobierno. Ella le aplaude, le venera enamorada. Manuel le regala

un collar de perlas que le ha arrebatado a una anciana aristocrática, como él mismo menciona, y esto causa un punto de giro en la historia. Sololá comprende lo vil que ha sido enamorarse de Manuel pues él ha contribuido a la muerte de su padre, su hermano y la huida de su madre. Manuel ha sido parte del exterminio de su familia puesto que ellos también eran una familia aristocrática. El dolor y la rabia se apoderan de la protagonista por lo que le arrebata a su ángel Rafael la pistola que su madre le ha dejado para cuidarla. Le dispara a Manuel doce veces y este antes de morir le dispara a Sololá con la pistola que llevaba en la cintura. La hiere de muerte.

Epílogo. Sololá agoniza en los brazos de Rafael. Recuerda su infancia, su ciudad, cómo ha sido su vida. Reflexiona sobre el pasado. Rafael la acompaña y la consuela mientras espera su muerte.

3.3. Significación y objetivo de la obra

No me beses en el cuello puede enmarcarse en el teatro social, en la medida en que articula conflictos humanos vinculados a la emigración y a las tensiones identitarias que emergen en sujetos desplazados por circunstancias ajenas a su voluntad. La obra no se limita a representar el hecho migratorio, sino que profundiza en sus implicaciones emocionales y psicológicas, particularmente en lo relativo a la pérdida, el desarraigo y la reconstrucción del yo. La ciudad que se recrea (Troya) funciona como la imagen de cualquier ciudad devastada por la guerra o la situación política de estos tiempos. Por lo que la utilización de Troya se convierte en una metáfora atemporal de la sociedad. Esta elección no solo amplía el alcance interpretativo de la obra, sino que permite establecer una continuidad histórica del fenómeno del desplazamiento, presentándolo como una experiencia que trasciende contextos específicos. El conflicto de Sololá adquiere una doble dimensión: individual, en tanto experiencia íntima de pérdida y contradicción afectiva, y también colectiva, al inscribirse en una problemática compartida por comunidades desplazadas a nivel global. Esta articulación entre lo personal y lo universal contribuye a la recepción de la obra en distintos contextos culturales, favoreciendo su identificación con públicos diversos.

3.4. Contexto de recepción: espacio y público espectador

El espacio escénico de Artefactus sigue el modelo clásico de presentación con el proscenio en disposición frontal separando a los actores y actrices del público espectador, en una clara división clásica entre quienes participan en la acción y quienes la contemplan. Es un espacio íntimo con cabida para sesenta personas. Esto tiene algunas implicaciones escénicas que repercuten en la traducción, fundamentalmente en la creación de los supertítulos, ya que al ser un espacio pequeño esto permite un mejor control de los elementos escénicos, incluyendo la disposición en la que se colocan los supertítulos y su visibilidad.

En Miami, el público objetivo de la obra en español con supertítulos en inglés puede caracterizarse como un público adulto compuesto mayoritariamente por una comunidad migrante diversa: personas que emigraron hace varias décadas, recién llegados y descendientes de familias migrantes que no han experimentado el proceso de desplazamiento de forma directa, sino desde una perspectiva heredada. En todos los casos, se trata de una comunidad en la que el contexto migratorio es compartido y comprendido desde distintas experiencias, lo que favorece la recepción de la obra al permitir la construcción de vínculos emocionales con la temática abordada.

Desde el punto de vista sociolingüístico, Miami presenta una fuerte presencia del español, aunque el entorno es marcadamente bilingüe con el inglés. En este contexto, la accesibilidad adquiere una relevancia creciente, especialmente en festivales y eventos de carácter multicultural. Asimismo, dentro del propio español coexisten múltiples variantes que interactúan entre sí, junto con la influencia del inglés, dando lugar a fenómenos como el denominado *Spanglish* y el *Miami English*[1]. Además, *No me beses en el cuello* incorpora referencias al imaginario clásico griego que requieren cierto conocimiento cultural por parte

[1] El Spanglish, según la RAE diccionario 2026, se define como una modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos en la que se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés. El *Miami English* se refiere a la teoría de algunos lingüistas contemporáneos como Phillip M. Carter (Carter, P. M. (2023). *Linguists have identified a new English dialect that's emerging in South Florida*. The Conversation) de que existe un dialecto del inglés en Miami, ya que las estructuras sintácticas y el vocabulario del idioma se ven modificadas por su influencia con el español en esta zona de Estados Unidos.

del público espectador. No obstante, la obra facilita su comprensión mediante la articulación de estos elementos con referencias contemporáneas, lo que permite ampliar su accesibilidad a públicos diversos. Una de las razones por las que la Troya representada en *No me beses en el cuello* puede interpretarse como una metáfora de cualquier lugar es que la comunidad cubana en Miami puede identificar en ella un referente cultural asociado a Cuba y a las dinámicas migratorias que han marcado la experiencia de sus ciudadanos. Esta identificación se manifiesta tanto en determinados usos del lenguaje, que remiten de forma implícita a contextos sociopolíticos vinculados al comunismo, como en las experiencias vitales que atraviesan los personajes. Sin embargo, la obra también incorpora referentes más amplios del contexto latinoamericano y caribeño visibles en la mención de ciertos topónimos y en la inclusión de elementos musicales que refuerzan esta dimensión cultural. Por ejemplo, el nombre del río Patuca localizado en Honduras, las calles mexicanas de Hidalgo y San Pedro, o la letra de la canción *Pensamiento*, del cubano Rafael Gómez Mayea. La pieza teatral es, según su autor, una obra llena de muchas capas.

4. Metodología

Este trabajo tiene como objetivo analizar cómo las decisiones de traducción de un mismo texto varían en función del medio en el que se materializan. Para ello, se toma como estudio de caso la traducción al inglés de una obra teatral en español en dos modalidades: el subtitulado para teatro grabado y el supertitulado para representación en vivo.

Se trata de una investigación aplicada con un enfoque cualitativo, descriptivo y comparativo. No se limita a describir un fenómeno, sino que parte de la participación directa de la autora en el proceso traductológico. En este sentido, el estudio se enmarca en una metodología *practice-based research* (investigación basada en la práctica), ya que las preguntas de investigación surgen del propio proceso de traducción desarrollado en un contexto real de producción. Este planteamiento permite reflexionar de forma crítica sobre las decisiones traductológicas adoptadas y sobre los factores que las condicionan.

La investigación sigue la propuesta metodológica de Gabriela Saldanha y Sharon O'Brien en *Research Methodologies in Translation Studies* (2014), concretamente el enfoque *context-oriented research* (investigación orientada al contexto). Este enfoque propone analizar un caso atendiendo a la influencia del contexto en su desarrollo y permite estudiar cómo el medio de representación, las condiciones de producción y las limitaciones técnicas condicionan las decisiones de traducción. Asimismo, facilita la revisión crítica de los marcos teóricos existentes y la identificación de ámbitos de investigación que todavía requieren mayor desarrollo dentro de la traducción audiovisual.

Dentro de este enfoque, el trabajo se inscribe en un *cross-case analysis* (análisis comparativo de casos), entendido por Saldanha y O'Brien como la comparación sistemática de varios casos con el fin de identificar similitudes, diferencias y patrones. En este estudio, la comparabilidad viene dada por el hecho de que ambas traducciones parten del mismo texto fuente. La única variable que cambia es el medio de representación, lo que permite analizar cómo este condiciona las decisiones traductológicas. En este trabajo analizaremos solo las traducciones que se hicieron para teatro grabado y en vivo y no la traducción que se realizó del guion, ya que la traducción de teatro para publicación no depende de la multimodalidad propia del subtitulado o supertitulado porque no cuenta con apoyo visual ni sonoro. En

cambio, en el subtitulado de teatro grabado o en el teatro en vivo, la persona traductora se apoya en la imagen y el sonido, lo que le permite omitir información que ya está presente en otros canales. El subtítulo o supertítulo debe respetar la oralidad de los actores y el ritmo interno de la obra, de modo que el resultado suene natural e inmediato. La traducción de un texto dramático para su publicación, como sería la traducción del guion, al no estar sujeta a estas restricciones, puede desarrollar el contenido en su totalidad y aspirar a un mayor grado de fidelidad textual, cuidando el estilo, las metáforas y la voz del autor. Este tipo de traducción presenta, además, un doble destinatario: por un lado, el lector/a y, por otro, el público de futuras puestas en escena. Es decir, su público objetivo no está completamente definido, ya que la adaptación final dependerá de las decisiones de cada director/a en función del contexto de representación. Es por ello que solo se tomará esa primera traducción de texto fuente (guion) como referencia de las traducciones posteriores.

Para el análisis se emplean las taxonomías de subtitulado propuestas por Díaz Cintas y Remael (2021) y las estrategias de traducción audiovisual descritas por Jan Pedersen (2005), desarrolladas en el capítulo 2. El caso de estudio seleccionado es la obra teatral *No me beses en el cuello*, del escritor, dramaturgo y director cubano afincado en Estados Unidos Eddy Díaz- Souza. Escrita en español en 2025, la obra se estrenó el 9 de abril de 2026 en Artefactus Cultural Project (Miami), centro cultural fundado por el propio director. La representación tiene una duración aproximada de 57 minutos.

La autora recibió el texto original, de 6400 palabras y en formato Word, el 16 de marzo de 2026, cuando la obra aún se encontraba en fase de montaje. El encargo consistía en elaborar dos versiones de la traducción: una destinada al subtitulado de la grabación y otra al supertitulado para la representación en vivo. En un primer momento, los supertítulos en inglés fueron creados para ser presentados también en el extranjero, particularmente en Viena (Austria). Sin embargo, finalmente se decidió presentar la obra en español con supertítulos en alemán, lengua mayoritaria de la población austríaca. Aquí solo nos referiremos al contexto bilingüe entre el inglés y el español, puesto que los supertítulos en inglés fueron usados en Miami durante su presentación allí.

El proceso de subtitulado y supertitulado se llevó a cabo desde el 16 de marzo de 2026 al 27 de abril de 2026. Debido a los plazos de producción, la traducción de los supertítulos fue la primera en realizarse. Inicialmente, se trabajó únicamente con el guion y con grabaciones de los ensayos facilitadas por el director, ya que todavía no existía una grabación definitiva de la obra. A partir de estos materiales se elaboró una primera versión de los supertítulos, que posteriormente fue ajustada al ritmo real de la representación. Durante este proceso se modificaron aspectos relacionados con la duración de los diálogos, las pausas, la velocidad de interpretación del elenco y la condensación del texto. En esta fase, la traducción dejó de ser exclusivamente textual para convertirse en un proceso claramente multimodal, condicionado por la puesta en escena.

La grabación utilizada para el subtitulado se realizó durante el ensayo general del 8 de abril de 2026. Se registró con una cámara fija con el objetivo de documentar la representación y difundirla posteriormente en las plataformas digitales de Artefactus. La calidad de imagen y sonido permitió seguir con claridad la acción escénica y el contenido verbal, por lo que resultó adecuada para el proceso de subtitulación.

Una vez disponible la grabación definitiva, se llevó a cabo la traducción para teatro grabado. Aunque el proceso de producción comenzó con el supertitulado, el análisis presentado en este trabajo sigue un orden diferente y parte del texto escrito para continuar con el subtitulado y, finalmente, con el supertitulado en vivo. Esta organización permite comparar la evolución de un mismo texto a medida que se adapta a distintos medios de representación.

La comunicación con el director desempeñó un papel fundamental durante todo el proceso, especialmente en la preparación de los supertítulos. Las consultas permitieron resolver dudas relacionadas con el significado de determinadas expresiones, la intención dramática de algunos pasajes y el ritmo previsto para la representación, lo que facilitó la adecuación de la traducción a las necesidades escénicas. Por ejemplo, fue necesario consultar con el director si el uso de un registro deliberadamente populista en uno de los discursos debía mantenerse en la traducción o si convenía optar por una formulación más neutra que permitiera diferentes interpretaciones.

El subtitulado para teatro grabado sigue, en gran medida, las convenciones del cine. Para la traducción destinada al teatro grabado se utilizó el programa Subtitle Edit, aplicando los parámetros habituales del subtitulado: un máximo de 36 caracteres por línea, dos líneas por subtítulo, una velocidad de lectura de 15 caracteres por segundo, una duración mínima de 1,000 segundo y máxima de 6,000 segundos, un espacio mínimo de 125 milisegundos entre subtítulos y una configuración de 25 fotogramas por segundo.

En el caso del supertitulado en vivo, Subtitle Edit se utilizó como herramienta de apoyo para controlar el número de caracteres por línea, manteniendo los mismos límites espaciales que en el subtitulado. La presentación final se realizó mediante PowerPoint, con fondo negro (#000000), tipografía Arial en color blanco (#FFFFFF), tamaño de letra 48 o 60 si se trata de intertítulos y posicionamiento en el tercio superior de la pantalla. A partir de la traducción inicial se elaboraron las diapositivas, que posteriormente fueron ajustadas al ritmo de la representación, teniendo en cuenta la duración de los diálogos, las pausas y la velocidad de interpretación del elenco. El resultado fue una versión final compuesta por 1077 diapositivas, incluidas varias pantallas sin texto destinadas a acompañar silencios prolongados.

Respecto al análisis, como habíamos mencionado, el objetivo es estudiar cómo un mismo texto se transforma al adaptarse a diferentes medios de representación. Para ello, el capítulo 6 se organiza mediante tablas comparativas en las que se muestra un mismo ejemplo en el guion original, la traducción para teatro grabado (subtítulos) y la traducción para teatro en vivo (supertítulos).

El corpus de análisis está formado por una selección de escenas representativas de la obra, en concreto, *Duermevela (Half-Sleep), La anunciación (The Annunciation), La huida (The Escape), El descanso (The Pause), La carta (The letter), El regreso (The Return)* y *Epílogo (Epiloge)*. Estos fragmentos se han seleccionado porque permiten observar con claridad la influencia del medio sobre las decisiones traductológicas. En ellos confluyen diálogos de distinta velocidad, pasajes con una elevada carga emocional y momentos en los que la traducción debe adaptarse al ritmo escénico y a las limitaciones temporales propias de cada modalidad.

El análisis comparativo se centra en siete categorías:

1. Intertítulos.
2. Referentes culturales.
3. Canciones.
4. Lenguaje poético y lenguaje técnico.
5. Elementos formales y textuales.
6. Condensación.
7. Entrada y salida de los subtítulos: segmentación y espacio entre subtítulos (pautado).

Cada categoría se estudia comparando las soluciones adoptadas en el subtitulado y en el supertitulado. El objetivo es identificar las estrategias utilizadas en cada modalidad y explicar cómo las restricciones del medio condicionan las decisiones de traducción. Para ello, se analizan tanto los aspectos lingüísticos como los elementos multimodales que intervienen en la representación, entre ellos el ritmo de los diálogos, las pausas, la interpretación actoral y la interacción entre el texto y la puesta en escena.

Este enfoque permite observar que la labor traductora no consiste únicamente en trasladar el contenido verbal de una lengua a otra, sino también en adaptar el texto a las condiciones temporales, espaciales y performativas de cada modalidad. Al mismo tiempo, permite evaluar cómo las estrategias de traducción buscan preservar el efecto del texto original y facilitar su comprensión por parte del público destinatario. Para ello, el lector contará con cuatro anexos que le mostrará todo el proceso: el guion original en español (Anexo I), un borrador de mi primera traducción (Anexo II), la traducción del vídeo con los subtítulos en inglés (Anexo III) y los supertítulos utilizados en la representación en vivo en formato Power Point (Anexo IV).

La metodología adoptada permite analizar la traducción como un proceso condicionado por el contexto de representación y reafirma el carácter multimodal del teatro. Asimismo, hace posible seguir la evolución de un mismo texto desde el guion escrito hasta su adaptación al teatro grabado y, posteriormente, al supertitulado en vivo. De este modo, se

observa cómo cada medio modifica el grado de condensación, la segmentación y, en determinados casos, la construcción del significado para el público receptor.

5. Análisis y discusión: guion original, subtítulos y supertítulos

En este apartado analizaremos 16 ejemplos de varias escenas de la obra *No me beses en el cuello* y examinaremos qué estrategias de traducción, de las propuestas por Pedersen (2005), se han llevado a cabo durante el proceso de traducción de subtítulos y de supertítulos. Buscando la autorreflexión sobre el propio trabajo traductológico, se discutirá asimismo cuáles han sido los motivos que han llevado a decantarse por esta elección, en algunos casos valorando también los motivos por los que se han descartado otras posibilidades de traducción. Nos centraremos en los siete criterios que se acaban de mencionar en la metodología mencionados con anterioridad (ver capítulo 4). La mayoría de estos criterios (intertítulos, referentes culturales, canciones, lenguaje poético y técnico, condensación y entrada y salida de subtítulos) estará ilustrada mediante dos ejemplos, mientras que el análisis de los elementos formales y textuales comprenderá cuatro.

La selección de los dieciséis ejemplos se llevó a cabo en dos fases. En primer lugar, se realizó una revisión escena por escena de la obra con el objetivo de identificar todos los elementos susceptibles de ser analizados dentro de las categorías establecidas para este estudio. Este proceso permitió localizar un total de 144 ejemplos, distribuidos de la siguiente manera: 12 intertítulos, 17 referentes culturales, 4 canciones diegéticas (interpretadas por los propios personajes), 9 ejemplos de lenguaje poético, 8 de lenguaje técnico (en este caso, terminología médica), 73 elementos formales y textuales, 5 casos relacionados con un uso no convencional del espacio entre subtítulos (*gap*) y 16 ejemplos correspondientes al tiempo de entrada y salida de los subtítulos que se apartan de las recomendaciones habituales de la subtitulación. En cuanto a la condensación, también se identificaron dos casos en los que esta no seguía las convenciones habituales de la subtitulación audiovisual; sin embargo, ambos coincidían con ejemplos ya contabilizados dentro del análisis del pautado.

En una segunda fase, se seleccionaron los ejemplos más representativos de cada categoría. La elección se realizó según a su capacidad para ilustrar situaciones de traducción multimodal, es decir, casos en los que el texto verbal se supedita o se complementa con otros elementos semióticos presentes en la representación.

La única excepción fue la categoría de elementos formales y textuales, para la que se seleccionaron cuatro ejemplos en lugar de dos. Esta decisión respondió a la diversidad de fenómenos identificados dentro de dicha categoría, concretamente el uso de los puntos suspensivos, la reformulación sintáctica, el tratamiento de las repeticiones y la improvisación, entendida como un rasgo propio de la representación escénica. Dado que estos cuatro aspectos caracterizan el texto teatral analizado y plantean retos de traducción diferentes, se consideró pertinente incluir un ejemplo representativo de cada uno de ellos.

Para cada uno de los ejemplos, se incluirá una tabla con tres columnas en las que puede visualizarse claramente el texto original en castellano correspondiente al guion, seguida de mi traducción para teatro grabado (subtítulos) con indicación del minutaje y del número de subtítulo dentro de la obra, y finalmente mi traducción para el teatro en vivo (supertítulos) con indicación del número de diapositiva. El descriptor de cada tabla indica a qué escena en concreto, de las descritas en el capítulo contextualizador de la obra (ver 3.2.) corresponde cada uno de los ejemplos. El contexto de las escenas puede consultarse en esa misma sección.

El apartado final de anexos incluye el guion original en español (Anexo I, ver 8.1.), mi primera traducción al inglés del guion en formato borrador (Anexo II, ver 8.2.), la traducción de todos los subtítulos que pueden visualizarse en la película grabada de la obra (Anexo III, ver 8.3.) y la traducción de todos los supertítulos utilizados en la representación en vivo que pueden visualizarse en el Power Point utilizado en la representación en directo (Anexo IV, ver 8.4.).

En seis de los siete criterios es relevante analizar, además de los cambios realizados con respecto al texto original, las diferencias entre la subtitulación de la obra grabada y los supertítulos de teatro en vivo. La única excepción es el criterio relativo a la entrada y salida de los subtítulos, en el que por razones obvias no resulta pertinente analizar los supertítulos.

La última sección de este capítulo incluye un resumen sobre los principales hallazgos descubiertos a partir del análisis y discusión de los 16 ejemplos anteriores.

5.1. Intertítulos

El intertítulo se refiere al título que se le pone a cada una de las escenas. Estos intertítulos aparecen en el guion original para denominar cada una de las partes que conforman la obra *No me beses en el cuello*. Cada uno de estos enunciados está diseñado para organizar la información y la trama. En el guion original, cumple la función de mostrar al futuro director/a teatral cómo el dramaturgo/a ha estructurado la obra.

Como primer ejemplo, nos centramos en la primera escena titulada *Duermevela* (en inglés, *Half-asleep*), que corresponde a un momento de transición en el que la protagonista se encuentra en un estado marcado por la confusión entre la realidad y el recuerdo (ver 3.2). Sololá está entre despierta y dormida, hablando o soñando con su madre. El diálogo presenta un tono introspectivo y fragmentado, lo que influye directamente en el ritmo y la construcción de los enunciados (ver Tabla 1).

Tabla 1. Ejemplo 1, perteneciente a la escena *Duermevela*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Duermevela	1 00:00:18,882 --> 00:00:23,050 {\an8}Half-asleep	Diapositiva 2: Half-asleep

A la hora de enfrentarse a la traducción del intertítulo para el teatro grabado, lo primero a considerar es que estos títulos no solo informan al público espectador sobre el nombre de la escena que verá a continuación, sino que también crean una estructura narrativa propia. Teniendo en cuenta que, en el guion, funcionan únicamente como guía para un futuro montaje, será decisión del director incluirlos o no.

La traducción/subtitulado de enunciados puede analizarse desde la jerarquía multimodal presente en este tipo de textos, que dependen de la interacción entre imagen, palabra y sonido. No todos los modos semióticos que participan en un texto multimodal poseen el mismo peso en todo momento; en ocasiones predomina la imagen y, en otras, el sonido o la palabra (Kress y Van Leeuwen, 2001). En este caso, los enunciados adquieren protagonismo frente a otros sistemas semióticos presentes en ese momento, como la música de fondo o la acción de los actores, ya que el público espectador recibe el título de la escena y construye, a partir de él, un primer significado de lo que verá a continuación.

La traducción realizada para ambas modalidades ha sido la misma: *Half-asleep*. Sin embargo, el modo de exposición ha sido diferente.

En teatro grabado no existe una referencia registrada en la bibliografía sobre estrategias específicas para diferenciar una escena de otra, como sí ocurre en otros textos multimodales, por ejemplo, el cine. En este último, el espacio destinado a la introducción de intertítulos ya está integrado en la propia edición cinematográfica —generalmente mediante un texto que se lee en un fondo negro u otra estrategia—. En la grabación de una obra, en cambio, no existe una edición del video concebida para ello, sino un continuo escénico. Por tanto, el espacio de los intertítulos, en el caso de la subtitulación, debe ser creado por la propia persona traductora. Por ello, se han configurado los intertítulos en Subtitle Edit para que ocupen la parte superior central de la pantalla y permanezcan visibles durante al menos cuatro segundos, siempre que el espacio entre escenas lo ha permitido. De este modo, el público espectador no solo comprende que se trata de un enunciado gracias a su duración y posición en pantalla, sino que también puede diferenciarlo del resto de los diálogos de la escena.

En el caso de los supertítulos, se ha mantenido la posición en el cuarto superior de la diapositiva; sin embargo, se le ha aumentado el tamaño de la fuente de 48 a 60 para que se perciba la diferencia con el diálogo. El tiempo de duración en pantalla depende de la persona que pase los supertítulos, quien tendrá que tomar como referencia el vacío de parlamento, el cambio de posición de los actores o la música misma para determinar la duración en escena.

En ambos observamos que, aunque la traducción de un supertítulo sea la misma, la presentación de este hace que el traductor o traductora deba ajustar la traducción de acuerdo con el medio de exposición en que será presentado y haciendo uso de la jerarquía multimodal antes expuesta. En este caso se ha usado el espacio en el caso del teatro grabado y el aumento de la fuente en el teatro en vivo para resaltar el intertítulo.

El segundo ejemplo que presentaremos pertenece a la novena escena, titulada *La carta* (en inglés, *The Letter)*. Es una escena donde la protagonista Sololá, que ha montado un centro espiritual en su casa donde lee las cartas del tarot, recibe al personaje de Rosa, una señora que busca que Sololá le lea una carta que le ha enviado su hija Electra.

Tabla 2. Ejemplo 2, perteneciente a la escena *La carta*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
La carta	594 00:35:15,156 --> 00:35:18,269 {\an8}The Letter	Diapositiva 703: The Letter

También en este ejemplo la traducción ha sido la misma en ambas modalidades (*The Letter*), aunque en diferente modo de exposición (ver Tabla 2). Este intertítulo ha sido seleccionado por tratarse de una escena en la que la transición hacia la siguiente ocurre de manera muy rápida, lo que dejaba considerablemente menos espacio temporal para la aparición del intertítulo.

Respecto al teatro grabado, constituye el único caso en el que la duración en pantalla fue inferior a los cuatro segundos previamente establecidos como referencia, además de presentar el menor espacio entre el intertítulo y la siguiente escena en toda la obra (1,500 segundos). Por ello, el intertítulo tuvo que ajustarse al margen temporal que se consideró más adecuado para mantener una duración plausible que permitiera a la audiencia identificarlo como un intertítulo —y no como parte del diálogo—, algo que también se reforzó mediante su ubicación en la parte superior de la pantalla, sin alterar el ritmo de la escena. Eliminarlo por completo no fue una opción, ya que este intertítulo sitúa al público ante el elemento central de la escena. *The Letter* representa, dentro del conjunto de la obra, no solo a todas aquellas personas que han atravesado una experiencia migratoria similar, sino que también confronta al personaje de Sololá con su propio destino y con su propia travesía. La historia narrada en la carta funciona, así, como un espejo tanto para el personaje principal como para el público.

En el caso del teatro en vivo, este intertítulo supuso además el reto de que la persona encargada de lanzar los supertítulos contara con un margen de reacción mucho menor. No obstante, como se mencionó anteriormente, el aumento en el tamaño de la fuente facilitó que, cada vez que un supertítulo aparecía en escena, las personas espectadoras pudieran identificarlo como información complementaria relativa a la escena siguiente.

A partir de lo observado, puede afirmarse que, en la subtitulación y supertitulación teatral, las reglas relacionadas con los intertítulos deben entenderse de manera flexible, puesto que cada obra presenta especificidades propias. La persona traductora debe adaptar y moldear la traducción del intertítulo con el fin de integrarlo de la forma más clara y funcional posible. En ambas modalidades traductológicas, el intertítulo cumple una función estructural fundamental dentro de la obra, aspecto que debe ser considerado a la hora de traducir un texto multimodal en conjunto con la entrada y salida de la música, las acciones de los personajes o el espacio con el que se cuenta.

5.2. Referentes culturales

No me beses en el cuello contiene varias referencias culturales, entendidas como referencias a elementos estrechamente vinculados a la cultura, la historia o la geografía de una comunidad, y pueden plantear importantes desafíos para la traducción (Díaz Cintas y Remael, 2021). La mayoría pertenecen ya sea a la cultura clásica o a una mezcla de Latinoamérica, Centroamérica y el Caribe. Los referentes culturales de un texto dramático pueden mantenerse, modificarse o eliminarse en la traducción, como ocurre en cualquier otro tipo de obra. Lo que cambia, en este caso, es que en los textos multimodales la interpretación de dichos referentes y su traducción también están condicionadas por la imagen, el sonido y la puesta en escena (Griesel, 2005). La correcta traducción de una referencia cultural en el teatro es de vital importancia para mantener la idea original del dramaturgo o bien para adecuarse a una posible adaptación del director que está a cargo del montaje. También debe tener en cuenta el público al que va dirigido y el conocimiento de este sobre el tema de la referencia. Hoy día el teatro contemporáneo es cada vez más multimodal y tecnológicamente mediado, lo que ha dado lugar a nuevas formas de traducción, como el supertitulado, las proyecciones y otras modalidades escénicas y ha ampliado su público (Misiou, V., & Kostopoulou, L. (2024) por lo que traducir una referencia cultural se ha vuelto aún más difícil al ser el público más amplio.

Tabla 3. Ejemplo 3, perteneciente a la escena *Duermevela*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sol: Mi madre me dijo: Hécuba: Niña, despierta. ¡Sol! ¡Abre los ojos, niña!	2 00:01:34,561 --> 00:01:35,842 My mom said to me 3 00:01:36,288 --> 00:01:37,386 Niña... 4 00:01:37,506 --> 00:01:38,855 Wake up! 5 00:01:38,976 --> 00:01:39,884 Sol... 6 00:01:40,004 --> 00:01:42,064 open your eyes, niña.	Diapositiva 3: My mom said to me: Diapositiva 4: Wake Up! Diapositiva 5: Sol, open your eyes.

En este ejemplo hemos elegido un fragmento de la escena *Duermevela* (en inglés *Half-asleep*). En él, se recoge un diálogo entre la protagonista Sololá y su madre Hécuba, en el que la figura materna interpela a su hija para que se despierte. Más concretamente, nos referiremos particularmente a la palabra «niña» dentro de este fragmento (Tabla 3), la cual aparece dos veces en el diálogo, considerada aquí un referente cultural porque constituye un rasgo lingüístico asociado al español caribeño, especialmente reconocible en Cuba. Se trata de un vocativo empleado por una madre, pronunciado con un tono incriminatorio.

Al tratarse de un vocativo, resulta muy relevante recordar que el texto teatral no funciona únicamente como contenido verbal, sino como parte de una *performance* en la que el significado se construye a través de la interacción entre la palabra dicha y su realización escénica. En este contexto, aspectos como la entonación, el ritmo o la caracterización del habla influyen en la interpretación del discurso (Espasa, 2014). En este caso, «niña» no identifica la relación entre los personajes, sino que actúa como una marca de oralidad caribeña y latinoamericana que caracteriza la voz de la madre. Por otra parte, el sentido teatral surge de la interacción entre múltiples sistemas de signos escénicos (Pavis, 1992), por lo que la interpretación del vocativo cambia al incorporarse la dimensión performática de la obra grabada. La traducción de este término no debería representar ningún obstáculo si se trabajara únicamente con un texto escrito. Pero en este caso, «niña» no puede funcionar como una

expresión afectiva equivalente a *baby*, *dear* o *honey* en inglés, ya que perdería el tono incriminatorio con el que se pronuncia.

En los subtítulos de teatro grabado, el primer «niña» podría haberse traducido como *«hey»,* a modo de llamada de atención, mientras que el segundo podría haberse omitido. También habría sido posible omitir ambos casos. No obstante, se decidió optar por una técnica de retención (Pedersen, 2005) y mantener la palabra en español. Esta decisión introduce un marcador de marca cultural en el personaje, quien a lo largo de la obra expresa raíces caribeñas y latinoamericanas. Por ello, la traducción acepta cierto grado de extranjerización. Mantener la palabra permite preservar la oralidad y la carga identitaria del diálogo original.

En los supertítulos, por otra parte, se ha optado por eliminar el vocativo, en un claro ejemplo de omisión (Pedersen 2005). La razón atañe a las propias limitaciones de una traducción para supertítulos: como se había mencionado con anterioridad, la atención de la persona espectadora debe ser dividida entre pantalla y escena, suponiendo esto un esfuerzo cognitivo mayor. Por ello, el texto debe contar con la mayor condensación posible.

En un espectáculo en vivo, el texto debe ser procesado por la audiencia con mayor rapidez debido a la división constante de su atención, así como a la imposibilidad de volver a leer el contenido proyectado. Por ello, el objetivo principal de la condensación consiste en preservar la esencia del diálogo, eliminando aquellos elementos que dificulten una lectura rápida y eficaz. En este contexto, la traducción debe concebirse como una traducción funcional, ya que los supertítulos forman parte del montaje y del conjunto escénico. Su función no es competir con la performance, sino facilitar su comprensión dentro de la experiencia teatral.

Otro ejemplo de referentes culturales proviene de la escena *El regreso* (en inglés, *The Return*), donde Sololá regresa a Ilion buscando a Manuel y lo encuentra ensayando un discurso político que dará al pueblo al día siguiente.

Tabla 4. Ejemplo 4, perteneciente a la escena *El regreso*.

Texto original (Corrección del guion original enviada por el director)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Nusa: Queridos compatriotras, Seré breve esta noche. (…) Gracias a la amabilidad de este pueblo, Logramos el sueño de conquistarla. Descorrieron los cerrojos. Nos abrieron las puertas. Y aquí estamos. Con el pueblo, por el pueblo, para el pueblo, y sin el pueblo.	775 00:48:01,341 --> 00:48:04,455 "My dear comrade: 776 00:48:04,934 --> 00:48:07,562 I'll be brief tonight". 777 00:48:08,335 --> 00:48:09,835 They will applaud. 778 00:48:09,955 --> 00:48:12,487 They're expected to applaud. 779 00:48:14,632 --> 00:48:15,806 I'll pause. 780 00:48:16,372 --> 00:48:17,688 And then I'll say… 781 00:48:18,028 --> 00:48:21,331 "It will be a brief and intense speech, 782 00:48:21,950 --> 00:48:23,334 like the night... 783 00:48:23,454 --> 00:48:24,904 we conquered... 784 00:48:25,024 --> 00:48:26,362 this city. 785 00:48:27,041 --> 00:48:28,308 A city... 786 00:48:30,969 --> 00:48:33,704 A city we've always dreamed of having 787 00:48:34,510 --> 00:48:36,493 like a woman... 788 00:48:38,338 --> 00:48:39,921 to be tamed. 789 00:48:42,470 --> 00:48:44,790 Thank to your will, 790 00:48:44,937 --> 00:48:47,489 we fulfilled the dream of conquering it. 791 00:48:49,745 --> 00:48:51,092 You... 792 00:48:51,852 --> 00:48:53,927 You unbarred the gates. 793	Diapositiva 921: "My dear comrades, Diapositiva 922: I will be brief tonight (…) Diapositiva 929: Thanks to the will Diapositiva 930: and the generosity of these people Diapositiva 931: we fulfilled the dream Diapositiva 932: of conquering Troy. Diapositiva 933: You unbarred the gates, Diapositiva 934: and here we stand Diapositiva 935: with you opening the doors Diapositiva 936: to the government of the people, by the people Diapositiva 937: for the people, and without the people".

	00:48:54,500 --> 00:48:57,950 You opened the doors. 794 00:48:59,063 --> 00:49:00,561 Here we are. 795 00:49:01,247 --> 00:49:03,103 The people... 796 00:49:03,658 --> 00:49:05,629 for the people... 797 00:49:06,321 --> 00:49:08,321 On behalf of the people. 798 00:49:08,981 --> 00:49:10,345 If necessary... 799 00:49:10,465 --> 00:49:12,068 even without the people".	

En este fragmento del discurso del Nusa, analizaremos específicamente la traducción de la palabra «compatriotas» (ver Tabla 4), su intención dentro del discurso y las razones por las que constituye un referente cultural relevante dentro de la obra, de modo que la elección traductológica puede llegar a modificar el significado de toda la pieza. El término «compatriotas» marca el inicio del pronunciamiento de Manuel ante una sociedad que ha sido tomada por la fuerza, aunque, según sus propias palabras, con el consentimiento de parte de la ciudadanía que colaboró en la toma de Troya.

El vestuario del personaje durante esta escena puede describirse como atemporal, ya que parece combinar elementos pertenecientes a distintos periodos históricos: una gorra con visera que evoca uniformes militares, policiales o fascistas de las décadas de 1930 y 1940, junto con una gabardina larga de color verde olivo que remite a abrigos militares europeos de ese mismo contexto histórico. El parlamento se desarrolla sobre una plataforma cubierta por un manto rojo y, al fondo de la escenografía, una luna roja ilumina la noche. La atmósfera se refuerza además mediante una iluminación de tonalidades igualmente rojizas.

La selección léxica, el estilo y la cadencia con que se pronuncia el discurso construyen una retórica de carácter populista y con claras resonancias comunistas, ideología que atraviesa numerosos parlamentos de la obra. En este fragmento puede identificarse una reformulación del discurso pronunciado por Abraham Lincoln en 1863 durante la Guerra

Civil estadounidense, específicamente la frase: «that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth» (Gettysburg address, Library of Congres, 2026), posteriormente retomada y popularizada en varios discursos revolucionarios de 1959 del presidente cubano Fidel Castro. El dramaturgo reinterpreta dicha formulación al añadir la expresión «y sin el pueblo».

El trabajo de traducción teatral debe considerar no solo la intención primaria del dramaturgo, sino también el público al que se dirige la obra y los elementos escénicos que acompañan el discurso. Teniendo en cuenta que el teatro está mediatizado (Bay-Cheng, 2012), el traductor o la traductora debe asumir que el público será muy diverso, por lo que en ocasiones se deben escoger traducciones donde la referencia cultural sea bastante universal y fácilmente distinguible. En otras, como vimos en el ejemplo 3, se debe optar por mantener el tono local si este ayuda a la caracterización del personaje. En este caso, se hizo un intercambio de ideas con el director para determinar si deseaba mantener explícitamente la referencia a una ideología asociada con un régimen totalitario o si prefería una traducción más ambigua que permitiera múltiples interpretaciones. En este último caso, «compatriotas» habría podido traducirse como «my fellow citizens»; sin embargo, se optó por preservar de manera clara el referente asociado al discurso comunista, razón por la cual se eligió «comrades», término que en inglés conserva la carga política e ideológica presente en el original.

Tanto en el subtitulado como en el supertitulado se recurrió, por tanto, a una estrategia de sustitución (Pedersen, 2005). El término original fue reemplazado por otro que no constituye un equivalente léxico directo, pero que permite mantener en la lengua meta la carga ideológica y el tono político del discurso. Aunque «compatriotas» remite principalmente a una identidad nacional compartida, el uso de «comrades» en inglés activa asociaciones vinculadas con discursos revolucionarios y socialistas apoyados por la iluminación y escenas rojas, cuyo significado también ha sido asociado a una ideología comunista. Esto contribuye a reproducir el efecto pragmático y la caracterización política presentes en la escena.

En ambas modalidades puede observarse que la traducción teatral de referentes culturales depende no solo de una investigación contextual, sino también de los elementos multimodales que configuran la obra. Aspectos como la gestualidad y la corporalidad de los personajes, el vestuario, la iluminación, la voz y los elementos paralingüísticos influyen directamente en la manera en que el público interpreta el discurso escénico. En consecuencia, la labor de traducción no puede limitarse únicamente al plano lingüístico, ya que el significado también se construye a través de recursos visuales, sonoros y performativos que interactúan simultáneamente sobre el escenario. La interpretación del referente cultural, por tanto, surge de la relación entre todos estos elementos y de la forma en que contribuyen a producir una determinada atmósfera ideológica y emocional dentro de la representación teatral.

5.3. Canciones

En la representación teatral, muchas de las canciones deben considerarse un elemento central en la construcción del significado y no un mero acompañamiento. La recepción de una canción en el teatro se produce mediante la interacción de diversos modos semióticos, como la letra, la música, la voz, la interpretación, la escenografía, la iluminación, la gestualidad y el contexto dramático (Desblache, 2024). La decisión de traducirlas o no debe atender a la función que desempeñan dentro de la obra y contemplar el conjunto multimodal del que forman parte, y no únicamente su componente verbal. En el siguiente apartado veremos dos ejemplos de canciones.

Tabla 5. Ejemplo 5, perteneciente a la escena *Duermevela*

Texto original (guion)	*Teatro grabado (Subtítulo)*	*Teatro en vivo (Supertítulo)*
¡Ay, cántame! Deja de fingir soberbia y cántame. Suave. Cántame a lo lejos o al oído. Canturrea. Duerme, duerme, mi alma, duérmete sin pena… Me gusta oírte con los ojos cerrados. Tu voz es como un chorro de agua. Déjame bañarme en la luz. Canta.	21 00:02:40,890 --> 00:02:42,411 Sing something to me, mom. 22 00:02:44,077 --> 00:02:46,775 Drop the pride and sing to me. 23 00:02:46,895 --> 00:02:48,074 Smooth. 24 00:02:48,306 --> 00:02:49,691 Sing to me from afar, 25 00:02:50,230 --> 00:02:51,247 or in my ear.	Diapositiva 23: Sing something for me, mom. Diapositiva 24: Stop pretending you're mad. Diapositiva 25: Sing. Diapositiva 26: Sing to me from afar Diapositiva 27: or in my ear. Diapositiva 28: blank Diapositiva 29: I like to hear you Diapositiva 30: with my eyes closed. Diapositiva 31: Your voice is a jet of water. Diapositiva 32: Let me bathe in its light.

	26 00:03:04,127 --> 00:03:06,576 I like to hear you with my closed eyes. 27 00:03:06,868 --> 00:03:08,854 Your voice is a jet of water. 28 00:03:09,107 --> 00:03:11,436 Let me get a luminous shower of your light.	

El primer ejemplo pertenece a la escena de *Duermevela* (en inglés, *Half-asleep*) donde la protagonista se encuentra en una ensoñación y establece un diálogo con su madre Hécuba. En este diálogo, Sololá añora los momentos de comunión entre ellas, evoca los momentos en el vientre de su madre y la necesidad de protección que la embarga. Dentro del diálogo Sololá canta una canción de cuna (Duerme, duerme, mi alma, duérmete sin pena…) que el autor recrea sobre los versos de *Canción de Cuna* de Gabriela Mistral (Anexo I, ver 8.1 página 4).

Tanto en la modalidad de subtitulación como supertitulación, se optó por no traducir la canción y mantenerla en español (ver Tabla 5 donde en el subtitulado la canción fue cantada en español entre el subtítulo 25 y 26 y en supertitulado durante la diapositiva 28 que permaneció en blanco). En esta escena, el uso del español en la canción refuerza la identidad cultural de la protagonista y de su madre y contribuye a la construcción de una Troya caribeña y latinoamericana. No obstante, en cada una se evidencia esta decisión de forma diferente de acuerdo con el medio.

En teatro grabado no se subtituló, por lo que en el video deja durante el canto de Sololá el espacio vacío que permite a la persona espectadora percatarse de que el canto se ha mantenido en el lenguaje original.

En el caso de los supertítulos, se colocó una diapositiva vacía en el espacio de la melodía para que el discurso anterior no permanezca en pantalla mientras Sololá canta.

La decisión de omitir la canción confirma que la traducción de canciones debe valorarse en función de la función que estas desempeñan dentro de la obra. En este caso, la

preservación del español permite mantener un componente identitario fundamental para la construcción de un imaginario diferente al clásico, por lo que la retención resulta más adecuada que una transferencia lingüística de la letra. Por otro lado, evidencia que las decisiones de traducción multimodal no dependen únicamente del texto, sino también del medio en el que se presentan. La conservación del español constituye una estrategia común a ambas modalidades; sin embargo, su implementación difiere debido a las particularidades técnicas del teatro grabado y de la supertitulación. Mientras que en el primero la ausencia de subtítulos es suficiente para mantener la canción en su lengua original, en el segundo es necesario gestionar el espacio escénico mediante una diapositiva vacía. Este caso ilustra cómo una misma decisión traductológica puede requerir soluciones distintas según las características del soporte.

El segundo ejemplo pertenece a la escena final *Epílogo* (en inglés, *Epilogue*), donde Sololá ha sido herida de muerte por una bala que ha disparado su amado Manuel Prieto. Durante los diálogos de esta escena se hace una reflexión sobre la vida, sobre el paso de los humanos sobre la tierra y lo que implica para ellos la familia y su lugar de nacimiento. Rafael, el ángel, la cuida mientras ella, moribunda, añora Troya y discurre sobre ella. La escena comienza y culmina con la canción «Pasión sin freno» de Leopoldo Pérez Ulloa, un compositor de música cubana.

Tabla 6. Ejemplo 6, perteneciente a la escena *Epílogo*

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sol.. Tararea. Qué importa que te hayas olvidado de todos esos besos que un día yo te di. ¡Ilión! Dan ganas de besarla en la boca. Rafael: Descansa. (…) Oscuro lento, Mientras Rafael le da sopa con una cuchara. Sol. Susurra. Qué importa Si de nuevo la vida Nos pone frente a frente. Nos hace recordar.	867 00:53:08,390 --> 00:53:10,670 I don't care you have forgotten 868 00:53:10,790 --> 00:53:14,994 all the kisses I once gave you. 869 00:53:17,824 --> 00:53:19,824 What does it matter 870 00:53:21,064 --> 00:53:25,390 if life brings us face to face again…/ 871 00:53:25,511 --> 00:53:27,511 and makes us remember…/i> 872 00:53:35,731 --> 00:53:36,731 Ilium!	Diapositiva 1026: I don't care You have forgotten Diapositiva 1027: all the kisses I once gave you. Diapositiva 1028: Ilium! Diapositiva 1029: I feel I want to kiss the city. Diapositiva 1030: Take a rest. (…) Diapositiva 1071: What does it matter Diapositiva 1072: if life brings us face to face again… Diapositiva 1073: and makes us remember… Diapositiva 1074: What does it matter if you forgot, Diapositiva 1075: if face to face

	873 00:53:38,165 --> 00:53:40,049 I feel I want to kiss the city. 874 00:53:40,170 --> 00:53:41,228 Take a rest. (…) 905 00:55:28,457 --> 00:55:34,441 I know you won't forget me...	you fall for me again?

En este segundo ejemplo, la necesidad de traducir la canción responde a que esta es una canción diegética, o sea, atañe al significado global de la obra y a la acción dramática. La canción simboliza el amor que representa para Sololá su ciudad. Tal amor le ha tenido a su lugar de nacimiento que decide regresar a pesar de saber que está destruida por el gobierno y aunque ya el nuevo proyecto de reforma nacional no la incluya. Sololá pertenece al pasado aristocrático de Troya, un pasado que ha sido completamente borrado. Es por ello por lo que esta canción de desamor la acompaña en su último momento de vida y encarna el olvido histórico que la propia Sololá sufre.

En el teatro grabado, se tradujo la canción a principio de la escena respetando todas sus líneas (ver Tabla 6), ya que se trata de una escena en la que se ve muy bien a la actriz mientras canta, por lo que el espectador o espectadora puede ver los movimientos de la boca, elemento a tomar en cuenta a la hora de la subtitulación. Al final de la obra, únicamente se subtituló el último verso, puesto que a la canción comienzan a superponerse otros sonidos y la iluminación se atenúa progresivamente hasta dejar la pantalla en completa oscuridad. En consecuencia, no resultó necesario continuar subtitulando el resto de la canción, que permanece como fondo sonoro mientras se transmite el mensaje final de la escena.

En cuanto a los supertítulos, se optó por condensar la canción inicial, suprimiendo un verso que se repite más adelante (ver Tabla 6). Como se ha señalado anteriormente, la carga cognitiva del público en el teatro en vivo es considerablemente mayor, por lo que los momentos musicales pueden funcionar como espacios de descanso para la lectura. No obstante, dado que la canción desempeña un papel relevante en la construcción del significado del desenlace, se decidió mantener su traducción. En la versión de supertítulos, la canción final incluye dos versos adicionales debido a que los videos utilizados para su

elaboración correspondían a ensayos previos, en los que aún no se habían incorporado los efectos sonoros ni la disminución gradual de la iluminación presentes en la representación definitiva. El supertítulo se realiza a partir de un «prototypical source text» (un video de la representación), pero la ejecución puede quedar ligeramente diferente por otros factores como la improvisación, errores, cambios en la audición, entre otros (Griesel, 2005).

Este ejemplo muestra que, aunque ambas modalidades mantienen la traducción de la canción por su importancia dentro de la obra, las decisiones finales están condicionadas por las características de cada medio. En el caso de los supertítulos, además, estas decisiones pueden verse afectadas por el carácter cambiante de la representación en vivo y por el uso de materiales de ensayo durante su elaboración. De este modo, subtitulación y supertitulación pueden dar lugar a soluciones diferentes incluso cuando persiguen el mismo objetivo comunicativo.

5.4. Lenguaje poético y técnico

El lenguaje teatral presenta características propias que lo diferencian de otros tipos de textos. A diferencia de los contenidos destinados exclusivamente a la lectura, el texto dramático está concebido para ser representado ante un público. Una de las características más destacadas de la representación teatral es el uso de un lenguaje que puede combinar distintos registros lingüísticos según las necesidades de la obra, desde diálogos cotidianos hasta discursos altamente poéticos, filosóficos, especializados o incluso clásicos considerados prácticamente textos sacros a la hora de traducir (Griesel, 2005). Esta diversidad plantea retos específicos para la traducción audiovisual, ya que la persona traductora debe procurar preservar tanto el contenido del texto como su función dramática y su efecto sobre el público (Espasa, 2014).

No me beses en el cuello presenta diversos fragmentos en los que la dificultad de traducción surge del uso de lenguaje poético o de terminología especializada donde se ha requerido un proceso de documentación. Los siguientes ejemplos ilustran dos tipos de dificultades diferentes. El primero corresponde a un fragmento de carácter poético y filosófico que incluye referencias teológicas y literarias, mientras que el segundo presenta terminología médica especializada.

La escena a la que pertenece el primer ejemplo es El descanso (en inglés, *The Pause*). En esta, la protagonista entabla un diálogo con su ángel Rafael, se cuestiona su existencia, la naturaleza de los ángeles y se pregunta cómo será su futuro y su muerte. En la escena se combinan la teología medieval cristiana (Santo Tomás de Aquino, teólogo, filósofo y fraile dominico italiano), la poesía moderna de Rilke (uno de los poetas más prominentes en la lengua alemana del siglo XX) y una reflexión existencial y poética sobre el deseo, la trascendencia y la naturaleza de los seres celestiales. Aquí examinaremos dos ejemplos del lenguaje poético-filosófico: «Los ángeles son sustancias intelectuales puras» y la pregunta: «¿Pero los ángeles tienen sexo?».

Tabla 7. Ejemplo 7, perteneciente a la escena *El descanso (The Pause)*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Rafael. ¿En qué piensas? Sol. En los ángeles. ¿Habrá algo más raro que un ángel? Rafael. Un querubín. Sol. Pero un ángel… Rafael. Un ángel es un salto al vacío. Una criatura de Dios con un propósito. Para Santo Tomás de Aquino somos sustancias intelectuales puras. Sol. Supongo que habrá alguna diferencia entre un ángel y otro. Rafael. Según Rilke, "todo ángel es terrible". Sol. Pero ¿los ángeles tienen sexo? Rafael. Duérmete ya.	364 00:22:19,844 --> 00:22:20,846 I am thinking. 365 00:22:22,113 --> 00:22:23,113 About what? 366 00:22:25,483 --> 00:22:27,032 About angels! 367 00:22:29,274 --> 00:22:32,613 -More special than an angel? -A cherub. 368 00:22:33,288 --> 00:22:35,847 -But an angel... -An angel, Solola... 369 00:22:36,819 --> 00:22:39,058 An angel is a leap into the abyss. 370 00:22:39,243 --> 00:22:41,166 A God creature... 371 00:22:41,915 --> 00:22:43,296 with a purpose. 372 00:22:43,519 --> 00:22:45,460 Saint Thomas Aquinas said 373 00:22:45,581 --> 00:22:48,622 angels are intellectual substance. 374 00:22:49,179 --> 00:22:50,880 And we're pure. 375 00:22:51,459 --> 00:22:54,846 I guess there are differences from one angel to another. 376	Diapositiva 424: - Go to bed. - I am thinking... Diapositiva 425: About what? Diapositiva 426: About angels! Diapositiva 427: There is something Diapositiva 428: more special than an angel? Diapositiva 429: A cherub. Diapositiva 430: But an angel is... Diapositiva 431: An angel is a leap Diapositiva 432: into the abyss. Diapositiva 433: A creature of God with a purpose. Diapositiva 434: According Saint Thomas Aquinas. Diapositiva 435: we are pure intellectual substance. Diapositiva 436: I guess there are differences Diapositiva 437: from one angel to another. Diapositiva 438: Every angel is terrifying Diapositiva 439: if you ask Rilke. Diapositiva 440: Blank Diapositiva 441: Can an angel have sex? Diapositiva 442: Go to sleep.

	00:22:54,966 --> 00:22:56,423 According to Rilke, 377 00:22:57,217 --> 00:22:59,004 every angel is... 378 00:22:59,205 --> 00:23:00,605 terrifying. 379 00:23:00,768 --> 00:23:02,172 And... 380 00:23:02,603 --> 00:23:04,077 Can an angel... 381 00:23:04,255 --> 00:23:05,763 have sex? 382 00:23:07,466 --> 00:23:08,807 Go to sleep.	

Para hacer esta traducción se deben entender los conceptos que giran en torno a estos parlamentos, de dónde salen, qué significan en el conjunto multimodal de la imagen, el sonido o los gestos. En el primer caso, con la frase «los ángeles son substancias intelectuales puras» se está simplificando una idea tomista según la cual los ángeles son sustancias intelectuales separadas, es decir, seres cuya esencia es puramente espiritual e intelectual. Para el filósofo, que los ángeles fueran puros no significaba que eran buenos o sin pecados en el sentido que hoy le damos a la palabra. Con substancia intelectual pura, Santo Tomás de Aquino entendía a los ángeles como seres formados únicamente por inteligencia y voluntad, sin materia corporal (*De Substantiis Separatis*).

En los subtítulos para teatro grabado, esta ambigüedad se mantuvo separando la frase en tres subtítulos diferentes (líneas 372, 373, 374 Tabla 7). La razón por la que se dividió responde fundamentalmente a una pausa larga y deliberada en el discurso que hizo el actor entre substancias intelectuales y puras. Con esta pausa y la entonación usada por el actor, se le estaba dando en el montaje escénico un énfasis a la palabra «pura». Ya que es un parlamento donde el ángel Rafael está recordándole a Sololá su condición de ser espiritual. Para mantener este énfasis en el discurso, fue necesario dividir la frase «Para Santo Tomás de Aquino somos substancias intelectuales puras» en tres subtítulos en el lenguaje meta: «Saint Thomas Aquinas said», «angels are intellectual substance», «And we are pure». En este último parlamento no solamente se refuerza el énfasis del original, sino que se crea la

ambigüedad que el director escénico quiso transmitir, donde la persona espectadora puede entender «pura» en el sentido moderno y entender que el ángel Rafael es moralmente superior.

En el teatro en vivo, sin embargo, debido a la inmediatez de una representación en tiempo real, la imposibilidad de repetición y la carga cognitiva de la audiencia (Maitland, 2024), se mantuvo la frase en dos diapositivas: «According to Saint Thomas Aquinas, we are pure intellectual substance.»

El caso de la traducción de la pregunta de Sololá a su ángel Rafael («¿Y los ángeles tienen sexo?») resultó especialmente interesante. Durante la primera traducción del guion, cuando aún no se tenía acceso al material audiovisual, surgió la duda de si Sololá se refería al sexo en el sentido de género (masculino o femenino) o a la existencia de deseo y actividad sexual en los ángeles. Sin embargo, una vez que se pudo acceder a la puesta en escena filmada, quedó claro que se trataba de la segunda interpretación. Sololá formula la pregunta en un tono provocativo y claramente cargado de connotaciones sexuales mientras permanece recostada en el suelo. Rafael, por su parte, la observa con cierta desaprobación y responde ordenándole que se vaya a dormir. Esto demuestra que el significado del texto depende de la interacción con otros elementos de la representación por lo que se debe valorar su funcionamiento en escena (Batty, 2014).

En la obra de teatro grabada se crearon tres subtítulos para la frase debido a que el parlamento se dice de forma entrecortada y dudosa con la intención de marcar la sensualidad, pero también la transgresión que hará la protagonista insinuándosele a su ángel. La oración gramatical se separó en sintagmas que destacan esta duda y transgresión a través del tono y las pausas actorales (Tabla 7). En los supertítulos se optó por mantener la unidad gramatical entera y se marcó la pausa y el momento de tensión a través del descanso visual usando una diapositiva en blanco.

Estos ejemplos muestran cómo los elementos visuales y performativos de la representación pueden resultar fundamentales para la interpretación del texto dramático y, por tanto, para su traducción (Espasa, 2014). Si esta se hubiera realizado únicamente a partir

del texto escrito, la ambigüedad del término podría haber dado lugar a una interpretación errónea.

Veamos ahora un ejemplo de lenguaje especializado en la escena *El regreso* (en inglés, *The Return*), donde la protagonista regresa a Troya y busca a su amado Manuel. Las cosas no salen bien entre ellos y Sololá termina disparándole doce veces hasta que muere. La escena es muy descriptiva, ya que ilustra paso a paso cada una de las entradas de las balas al cuerpo del hombre. En ella, el lenguaje técnico de medicina prevalece y no puede ser omitido porque en esta obra cumple una función poética y performativa (ver Tabla 8). La detallada descripción de las balas que perforan el cuerpo hace que exista una desaceleración del tiempo dramático. La muerte pudo haber ocurrido en segundos; sin embargo, se expande mediante la palabra. Esta expansión en el tiempo la hace una muerte lenta, una observación anatómica que obliga al espectador a presenciar toda la descomposición del cuerpo en órganos y tejidos. La muerte lenta de Manuel representa simbólicamente la de un régimen político que se resiste a caer. Es por ello que en ambas modalidades de traducción (subtítulo y supertítulo) se optó por mantener lo más posible las referencias médicas, aunque estas fueron adaptadas para cumplir los requisitos de cada medio. Analizaremos específicamente la oración «La séptima bala entra por el lado izquierdo, quiebra el cartílago costal y se aloja en el pulmón».

Tabla 8. Ejemplo 8, perteneciente a la escena *El regreso.*

Texto original (Guion)	*Teatro grabado (Subtítulo)*	*Teatro en vivo (Supertítulo)*
Rafael. Sololá coge la pistola y dispara. (…) Doce veces. Seis balas a la derecha. Seis balas a la izquierda. Sol. La primera bala perfora el hemitórax derecho. Rafael. La segunda, rompe dos arcos costales y astilla la clavícula. Sol. La tercera va directo al pulmón. Rafael. La cuarta se aloja en el lóbulo hepático superior. Allí queda, tibia, incrustada como una idea que se resiste a salir. Sol. La quinta, atraviesa el diafragma. La sexta se abre paso a través del	840 00:51:33,379 --> 00:51:35,732 She shoots twelve times. 841 00:51:35,852 --> 00:51:37,669 Six bulls right, six left. 842 00:51:37,789 --> 00:51:40,392 The first shot hits the right hemithorax. 843 00:51:40,513 --> 00:51:44,480 The second, fractures two costal arches and splinters the clavicle. 844 00:51:44,600 --> 00:51:46,446 The third, goes into the lung. 845 00:51:46,567 --> 00:51:49,656 The fourth, lodges in the upper hepatic lobe, 846	Diapositiva 988: She takes the gun Diapositiva 989: and shoots twelve times. Diapositiva 990: Six bullets on the right Diapositiva 991: and six on the left. Diapositiva 992: The first projectile perforates Diapositiva 993: the right thorax. Diapositiva 994: The second fractures two costal arches Diapositiva 995: and splinters the clavicle. Diapositiva 996: The third penetrates Diapositiva 997: directly into the lung. Diapositiva 998: The fourth lodges in the superior hepatic lobe Diapositiva 999: remaining there,

abdomen. (…) Rafael. La séptima bala, entra por el lado izquierdo, quiebra el cartílago costal y se aloja en el pulmón. Sol. La octava, roza el corazón. Rafael. La novena escapa por encima del hombro. Sol. *A los espectadores*. ¿Están llevando la cuenta? Rafael. La décima y la undécima, perforan el bazo. Sol. La duodécima y última bala entra al pecho.	00:51:49,781 --> 00:51:52,918 warm and embedded like an unexpellable idea. 847 00:51:53,237 --> 00:51:56,933 The fifth, traverses the diaphragm; sixth the abdominal cavity. 848 00:51:57,053 --> 00:52:01,857 The seventh, fractures cartilage, lodges in the lung. 849 00:52:02,023 --> 00:52:03,958 The eighth, grazes the heart. 850 00:52:04,184 --> 00:52:06,667 The ninth, exits above the shoulder. 851 00:52:06,787 --> 00:52:08,169 Are you keeping count? 852 00:52:08,289 --> 00:52:11,368 The tenth and eleventh, perforate the spleen. 853 00:52:12,055 --> 00:52:13,771 The twelfth, and final bullet... 854 00:52:14,269 --> 00:52:16,177 It enters the chest.	warm and embedded Diapositiva 1000: like an idea that refuses to be expelled. Diapositiva 1001: The fifth traverses Diapositiva 1002: the diaphragm. Diapositiva 1003: The sixth creates a passage Diapositiva 1004: through the abdominal cavity. Diapositiva 1005: The seventh projectile Diapositiva 1006: enters from the left side, Diapositiva 1007: fractures the costal cartilage Diapositiva 1008: and becomes lodged in the lung. Diapositiva 1009: The eighth grazes the heart. Diapositiva 1010: The ninth exits Diapositiva 1011: above the shoulder. Diapositiva 1012: Are you keeping count? Diapositiva 1013: The tenth and eleventh Diapositiva 1014: perforate the spleen. Diapositiva 1015: The twelfth and final projectile Diapositiva 1016: enters the thoracic cavity.

En la subtitulación para teatro grabado, algunas intervenciones requirieron un mayor grado de condensación debido a las restricciones de espacio y tiempo. Por ello, se simplificaron ciertos segmentos descriptivos conservando los elementos médicos más relevantes para garantizar tanto la legibilidad como la continuidad de la secuencia. En este caso fue necesario eliminar parte de la descripción y no se pudo mantener que la bala entraba por el lado izquierdo o que era el cartílago costal. En el teatro en vivo, la frase pudo mantenerse completa, pero en sintagmas más pequeños que fueron divididos en cuatro diapositivas. Puesto que es un parlamento que se dice con velocidad, es mucho mejor para la persona espectadora que sea corto y en diapositivas separadas para que se pueda leer rápidamente a primera vista.

Los ejemplos analizados muestran que tanto el lenguaje poético como el lenguaje técnico pueden plantear dificultades similares en la traducción teatral, ya que ambos

requieren un proceso de interpretación y documentación previo. Sin embargo, las diferencias más significativas no estuvieron relacionadas con el tipo de lenguaje o su traducción, sino con el medio de recepción. Mientras que en el teatro grabado fue posible aprovechar las pausas, la entonación y el ritmo de la actuación para reforzar determinados matices mediante la segmentación de los subtítulos, en los supertítulos fue necesario priorizar la rapidez de lectura y la comprensión inmediata.

5.5. Elementos formales y textuales

En un texto audiovisual y multimodal como serían los subtítulos en teatro grabado o los supertítulos en teatro en vivo, el subtitulador o subtituladora debe garantizar la legibilidad y la comprensión del texto. La legibilidad depende del tamaño de la fuente, la velocidad en la que aparezca el subtítulo o el receptor. La comprensión del texto, por otra parte, depende de la complejidad sintáctica, la densidad del contenido y la carga semántica (Cintas y Remael, 2021).

En este apartado, analizaremos en *No me beses en el cuello* cuáles elementos formales y textuales se han mantenido en la obra subtitulada y supertitulada de acuerdo con las normas establecidas y cuáles se han visto modificados, ya sea para crear una mejor comprensión en la audiencia o para mantener el ritmo y dinámica de la puesta en escena. Como elementos formales nos referimos a aquellos elementos gráficos y ortotipográficos como la puntuación (dos puntos, puntos suspensivos, comas, etc.), el uso de mayúsculas y las cursivas. Por elementos textuales reconoceremos aquellos que intervienen en el contenido lingüístico, como repeticiones, interjecciones, reformulaciones, redundancias o rasgos de oralidad.

Algunos de los parámetros de traducción audiovisual que se han mantenido en la obra, ya sea en subtítulo o supertítulo, han sido el uso de las comillas para textos leídos en alta voz, el uso de cursiva en la aparición de las canciones, el uso de abreviaturas ocasionales como en la presentación de unidades de medidas, la eliminación de interjecciones o redundancias, el uso de guion para indicar dos voces y la utilización de solo dos líneas en ambas modalidades (Díaz Cintas y Remael, 2021; Oncins, 2015). También el uso comedido de los signos de interrogación y exclamación, ya que, siendo un texto que depende también de la performance, muchas de las emociones dependen del tono de los actores y actrices.

Con respecto a los elementos que han sido alterados, veremos el caso específico de los tres puntos suspensivos en ambas modalidades. Usaremos dos fragmentos de la escena *La anunciación* (en inglés, *The Annunciation*), donde el ángel Rafael se le presenta a Sololá por primera vez y le cuenta que mientras ella estaba dormida, toda la ciudad de Troya ha sido incendiada, que su madre ha huido, su padre está muerto y a su hermano le han cortado la cabeza. De acuerdo con la norma, los puntos suspensivos no deben usarse en exceso en la traducción de audiovisuales, puesto que, si no hay punto final, se entiende que la oración continuará y así se evita recargar la traducción de signos que hagan difícil la lectura. Sin embargo, la norma también aclara que hay casos donde su uso facilita el entendimiento, como sucede en las canciones (Díaz Cintas y Remael, 2021).

Tabla 9. Ejemplo 9, perteneciente a la escena *La anunciación*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Rafael: Antes de dejarte me encargó que te cuidara. Le da unas palmaditas a la pistola. Luego se fue. Atravesó callejones, abrió puertas, saltó muros… A última hora la atraparon por la nuca y la hicieron comer tierra. Alguien se acostó con ella, pero no me pregunte quién.	95 00:06:25,145 --> 00:06:26,715 Before she fled... 96 00:06:27,295 --> 00:06:29,583 She made me promise to care of you. 97 00:06:29,936 --> 00:06:31,498 She left after that. 98 00:06:31,664 --> 00:06:33,344 She went through alleys. 99 00:06:34,631 --> 00:06:36,345 She leapt over walls. 100 00:06:36,725 --> 00:06:38,860 She opened doors. 101 00:06:39,072 --> 00:06:41,923 Someone grabbed her by the back of her neck 102 00:06:42,143 --> 00:06:43,270 and they made her... 103 00:06:43,984 --> 00:06:44,831 to eat dust. 104 00:06:44,952 --> 00:06:46,168 Someone... 105 00:06:49,391 --> 00:06:51,391 Someone forced her. 106 00:06:51,563 --> 00:06:53,207 Don't ask who did it.	Diapositiva 102: She made me promise Diapositiva 103: to take care of you. Diapositiva 104: She left after that. Diapositiva 105: She went through alleys. Diapositiva 106: She leapt over walls. Diapositiva 107: She opened doors. Diapositiva 108: She was caught Diapositiva 109: and they made her eat dust. Diapositiva 120: She was raped Diapositiva 121: but I don't know who did it.

En el teatro grabado, la traducción audiovisual está subordinada a la sincronía con la actuación, los silencios o las variaciones de ritmo. Dado que el teatro grabado conserva el ritmo y la temporalidad propios de la representación escénica, la temporización de los subtítulos debe adaptarse al desarrollo de la acción dramática (Espasa, 2014). Por este motivo, tanto en este fragmento como a lo largo de toda la obra, las pausas significativas presentes en la interpretación se han reflejado mediante el uso de puntos suspensivos y la división de determinadas intervenciones en dos o más subtítulos. Esta decisión permite conservar el ritmo marcado por los actores y actrices y evita que la lectura anticipe información que todavía no ha sido expresada en escena.

Un ejemplo de ello puede observarse en las líneas 102 y 103 de la Tabla 9. En este caso, el actor interrumpe su parlamento para golpear el asiento antes de concluir la frase. Con el fin de respetar esa pausa dramática, el enunciado se dividió en dos subtítulos: «And they made her…» y, tras la acción escénica, «to eat dust.» De este modo, la aparición del texto acompaña el desarrollo de la interpretación en lugar de adelantarse a ella.

Una estrategia similar se empleó en el parlamento siguiente, también interrumpido por una risa y un gesto del actor. La expresión «alguien se acostó con ella» se distribuyó en dos subtítulos para reproducir la pausa existente en la representación. No obstante, debido a las exigencias sintácticas del inglés, se optó por repetir el sujeto al inicio del segundo subtítulo, de manera que la lectura resultara natural para el público: «Someone…» y, tras la acción, «Someone forced her.» Así, la segmentación no solo responde al ritmo de la actuación, sino también a criterios de claridad y fluidez en la lengua meta.

En los supertítulos, por el contrario, se ha reducido la cantidad de líneas de este parlamento a solo una (Tabla 9, diapositiva 109). Tampoco se han usado los tres puntos suspensivos para fragmentar las ideas porque esa segmentación del discurso no funciona igual en el teatro en vivo que en el teatro grabado, ya que en este último la lectura viene integrada en la pantalla y la persona espectadora puede seguir simultáneamente expresiones faciales, silencios, acción física y texto, no siendo así en el teatro en vivo que, como hemos mencionado, se debe alternar la atención entre el escenario y la pantalla de supertítulos.

Otro ejemplo interesante es cuando los puntos suspensivos no cumplen únicamente una función ortotipográfica destinada a señalar pausas en el discurso, sino que pueden convertirse en un recurso fundamental para hacer una reformulación sintáctica que reproduzca la construcción dramática de una escena en la lengua de llegada. Para explicarlo utilizaremos otro fragmento de la misma escena *La anunciación*, específicamente la traducción de «Los ojos –de la cabeza– de tu hermano», cuya idea está fragmentada (ver Tabla 10).

Tabla 10. Ejemplo 10, perteneciente a la escena *La anunciación*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sol. ¿Y Héctor, mi hermano? Rafael. A Héctor lo decapitaron. Disculpa que sea tan directo, pero no encuentro otra manera para decirlo: lo decapitaron. Lanzaron su cabeza al desierto y siguieron en lo suyo, tomando ron y metiéndole manos a las muchachas. Dicen que sus ojos se llenaron de arena. Los ojos —de la cabeza— de tu hermano. Y siguió rodando. Sol. ¿Por qué? Rafael. Ahora es una cabeza llena de arena.	115 00:07:19,182 --> 00:07:21,752 She made me promise to take care of you. 116 00:07:21,942 --> 00:07:22,833 I'm here. 117 00:07:22,954 --> 00:07:24,602 -What do you want? -And Hector? 118 00:07:24,723 --> 00:07:25,989 He was beheaded. 119 00:07:26,249 --> 00:07:29,481 I am sorry. There is no other way to say it. 120 00:07:30,241 --> 00:07:31,278 He was beheaded. 121 00:07:31,398 --> 00:07:35,261 They throw his head into the desert. 122 00:07:35,381 --> 00:07:38,022 After that, they kept drinking 123 00:07:38,376 --> 00:07:41,002 and chasing women. 124 00:07:41,675 --> 00:07:45,846 They say his eyes got full of sand. 125 00:07:46,105 --> 00:07:47,133 Yes! 126 00:07:47,253 --> 00:07:48,338 Your brother's... 127 00:07:48,458 --> 00:07:49,843 eyes. 128 00:07:50,116 --> 00:07:51,514	Diapositiva 122: Where is Hector? Diapositiva 123: Hector was beheaded. Diapositiva 124: I am sorry to say it like that. Diapositiva 125: They threw his head Diapositiva 126: into the desert. Diapositiva 127: They kept drinking Diapositiva 128: and chasing women. Diapositiva 129: His eyes got full of sand. Diapositiva 130: Yes, your brother's eyes. Diapositiva 131: His head kept rolling. Diapositiva 132: He's a head full of sand now.

	His head kept rolling. 129 00:07:51,634 --> 00:07:52,634 Why? 130 00:07:53,320 --> 00:07:54,600 Now, 131 00:07:55,360 --> 00:07:56,700 he is a head... 132 00:07:57,045 --> 00:07:58,187 full of sand.	

En este ejemplo, en los subtítulos para teatro grabado se optó por emplear puntos suspensivos y segmentar la información en varios subtítulos con el fin de que la lectura siguiera el desarrollo de la acción dramática. Aquí, el personaje revela progresivamente la información para generar suspense mientras resalta este dramático momento con una serie de gestos que acompaña la palabra. Dado que una traducción literal habría resultado poco natural en inglés, se reorganizó la estructura sintáctica y se distribuyó el contenido en varios subtítulos: «Yes!», «Your brother's…» y «eyes» (Tabla 10, líneas 125-127). De este modo, los puntos suspensivos no solo marcan una pausa, sino que contribuyen a reproducir el efecto dramático de la interpretación y a preservar la intención que existía en el lenguaje de origen. Con el fin de reproducir este efecto en la lengua meta, no se realizó una traducción literal de la secuencia original, sino que se reorganizó su estructura y se creó una nueva unidad que no estaba presente en el texto de partida. ¡La incorporación de «Yes!» al inicio de la intervención, permitió mantener la tensión dramática de la escena y preparar la revelación posterior de la información.

En el supertitulado se decidió mantener la misma traducción que en el subtítulo sin el uso de los puntos suspensivos, pero toda la intervención se concentró en una sola diapositiva (Tabla 10, diapositiva 130). Con ello se buscó facilitar la lectura y evitar cambios innecesarios de texto durante la representación. Mientras que en el teatro grabado la fragmentación contribuía a reproducir el ritmo de la actuación, en los supertítulos resultaba más conveniente presentar la información de forma compacta para que el público pudiera seguir la escena con mayor comodidad.

Otro de los aspectos que analizaremos donde se alteraron las convenciones de subtitulación es el tratamiento de las repeticiones. Las normas de subtitulado suelen recomendar la eliminación de aquellas repeticiones que no aportan información nueva, ya que la audiencia puede identificarlas fácilmente a través del canal sonoro. Sin embargo, en el texto teatral la repetición cumple con frecuencia una función expresiva y dramática, pues puede contribuir a generar intensidad, marcar el paso del tiempo o enfatizar determinados elementos de la acción. Para ilustrarlo, se ha seleccionado un fragmento de la escena *El regreso* (en inglés, *The Return*), en la que Sololá regresa a Troya y vuelve al bar donde sabe que encontrará a Manuel Prieto (el Nusa). A continuación, se analizará la función de la repetición de «Pide una cerveza. Luego otra. Y otra. Y otra» en este pasaje y las decisiones adoptadas en su traducción (ver Tabla 11).

Tabla 11. Ejemplo 11, perteneciente a la escena *El regreso*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Rafael. Después de un largo y desventurado viaje llegamos finalmente al punto de partida: Ilión. Sololá entra al bar, que nunca cierra. Pide una cerveza. Luego otra.Y otra.Y otra. Pregunta por él: Sol. ¿Dónde puedo ver a Manuel Prieto?	737 00:45:09,127 --> 00:45:14,044 After a long trip finally we got... Ilium. 738 00:45:14,329 --> 00:45:19,923 Solola go to the bar and ask for a beer. 739 00:45:20,423 --> 00:45:21,885 and another one... 740 00:45:22,177 --> 00:45:23,477 and another one... 741 00:45:23,597 --> 00:45:24,675 and another one. 742 00:45:24,948 --> 00:45:26,948 Then, she asks for him.	Diapositiva 882: After a long trip Diapositiva 883: finally, we reached Ilium. Diapositiva 884: Sololá went to the bar and asked for a beer Diapositiva 885: and another one, and another one… Diapositiva 886: Where can I find Manuel Prieto?

En los subtítulos se decidió mantener la repetición, ya que esta responde a una función dramática dentro de la escena. Más allá de reiterar una información ya conocida, la repetición contribuye a transmitir el paso del tiempo y a reforzar la intensidad emocional del relato. En este fragmento, además, sirve para enfatizar la cantidad de alcohol consumida por Sololá, un elemento relevante para comprender tanto su estado físico como la carga emocional del momento. Por ello, se optó por conservar la repetición en el teatro grabado priorizando su valor expresivo y teatral.

En los supertítulos también se conservó parte de la repetición presente en el original, ya que desempeña una función importante dentro de la escena. No obstante, a diferencia de la versión subtitulada, las repeticiones se agruparon en una única diapositiva para facilitar una lectura más rápida y fluida durante la representación en vivo. Esta decisión permitió preservar el énfasis y la intensidad dramática del discurso sin aumentar el número de cambios de pantalla.

En cuanto a los elementos textuales que presupusieron un reto en la traducción de teatro grabado o de supertítulos, nos referiremos a la improvisación o los errores. Ambos son un elemento fundamental al que se tendrá que enfrentar el traductor/a de teatro, ya sea grabado o en vivo. Aquí trataremos un ejemplo de la escena *Encuentro con el Nusa* (en inglés, *Meeting el Nusa),* donde el ángel y Sololá hacen el recuento de cómo ella conoce a su amado Manuel Prieto (el Nusa) en una noche calurosa de Troya. Observaremos fundamentalmente la línea «Me invitó a pasar la noche en un cuarto de hotel (…)». En esta escena, la actriz comete un lapsus al comenzar el parlamento donde dice «me pasó…» en lugar de «me invitó a pasar». Tras una breve pausa, se corrige y continúa con la frase prevista. En el teatro grabado, este error quedó registrado y dio lugar a dos intervenciones diferentes cuando tuvo que haber dicho su bocadillo en una sola línea.

Tabla 12. Ejemplo 12, perteneciente a la escena *Encuentro con el Nusa*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sol. Pusieron música en la rocola Y el Nusa me sacó a bailar. Me susurró al oído una frase, una palabra... Rafael. Le dijo al oído que prefería largarse a un hotel. Sol. Me invitó a pasar la noche en un cuarto de hotel, que para eso existen, para llevar a cabo otras batallas. Rafael. Y la llevó a un cuarto pequeño y caluroso, con un bombillo que apenas alumbraba la cama. Sol. Yo habría preferido un hotel en Dubái. Rafael. Y terminaste en un motel de mala muerte.	217 00:12:26,189 --> 00:12:29,653 They put on some music. El Nusa invited me to dance. 218 00:12:54,048 --> 00:12:56,725 He whispered something in my ear. 219 00:12:57,505 --> 00:13:00,948 He said he preferred go to a hotel. 220 00:13:01,274 --> 00:13:02,635 Yes, you're right. 221 00:13:02,755 --> 00:13:06,254 He invited me to a hotel room. 222 00:13:06,374 --> 00:13:09,728 Hotel rooms are meant for that, fighting other battles.	Diapositiva 225: They put on some music. Diapositiva 226: El Nusa invited me to dance. Diapositiva 227: Blank Diapositiva 228: He whispered something Diapositiva 229: in my ear. Diapositiva 230: He preferred to go to a hotel. Diapositiva 231: He invited me to a hotel room. Diapositiva 232: He brought her into a small hot room Diapositiva 233: with barely any light. Diapositiva 234: I would have preferred Diapositiva 235: a hotel in Dubai instead. Diapositiva 236: And you ended up Diapositiva 237: in a seedy hotel.

	223 00:13:09,848 --> 00:13:15,566 He brought her into a small, hot room with barely any light. 224 00:13:15,686 --> 00:13:18,549 I would have preferred a room in Dubai. 225 00:13:18,669 --> 00:13:20,483 You ended up in a seedy hotel.	

En la subtitulación se optó por crear un subtítulo independiente para el lapsus (ejemplo 12, línea 220), dotándolo de un sentido coherente con el resto del enunciado. El traductor es un mediador del espectáculo (Dimitroulia, 2024) por lo que tomarnos la licencia de crear un subtítulo evita un vacío durante la intervención de la actriz y preserva el ritmo de la representación. Aunque habría sido posible prolongar el subtítulo de la línea 219 hasta el momento de la equivocación, mantener dos subtítulos independientes permite reproducir la pausa y la risa que se produce entre ambas frases, respetando así la interpretación escénica original. En este trabajo no compartimos la idea de que el hecho teatral es totalmente irrepetible (Phelan, 1993) sino que se defiende el teatro grabado como un medio híbrido entre el audiovisual y el teatro en vivo. A diferencia del cine, cuya producción se basa en múltiples tomas que pueden repetirse y corregirse durante el rodaje, el teatro grabado, por su estrecha vinculación con la representación escénica, suele registrarse en una única toma continua, sin posibilidad de repetir las actuaciones. Como consecuencia, los errores o imprevistos propios de una función en vivo permanecen visibles en la grabación. Esta particularidad implica que la traducción del teatro grabado no pueda abordarse bajo los mismos principios que rigen la subtitulación cinematográfica, sino que requiere decisiones adaptadas a las características específicas del medio. Nuevas formas de audiovisual implican nuevas soluciones (Espasa, 2014; Griesel, 2009). Para ilustrar esta diferencia, a continuación, se analizan dos ejemplos representativos.

En la creación de supertítulos es imposible prever los errores o improvisaciones que puedan producirse durante la representación, ya sea en los parlamentos o en cualquier otro elemento de la puesta en escena. Por ello, la supertitulación es especialmente vulnerable a

estos imprevistos, que quedan expuestos ante el público y dificultan una sincronización perfecta. Los supertítulos no son un producto estático que puede ser utilizado en todas las performances, ni serán perfectos en la mayoría de los casos (Oncins, 2015; Griesel, 2005). Esta es la razón por la que la línea improvisada no aparece en las diapositivas del PowerPoint utilizadas para los supertítulos, ya que fue un error surgido durante la representación y no formaba parte del texto previsto.

Los ejemplos analizados demuestran que los elementos formales y textuales en la traducción del teatro grabado y de los supertítulos no responden únicamente a criterios normativos, sino también a las necesidades dramáticas de la representación. Recursos como los puntos suspensivos, la repetición, la reformulación o incluso el tratamiento de los errores e improvisaciones adquieren una función escénica que trasciende su valor lingüístico y participan activamente en la construcción del significado. La traducción teatral requiere una aplicación flexible de las convenciones de la traducción audiovisual, en la que las decisiones formales y textuales se adopten en función de su contribución a la experiencia escénica. Más que reproducir de manera literal el texto original, el objetivo consiste en preservar el ritmo, la expresividad y el efecto dramático de la representación, adaptando cada estrategia a las posibilidades y limitaciones del medio en el que se inserta.

5.6. Condensación

La condensación constituye una de las estrategias fundamentales de la traducción audiovisual. A diferencia de otros ámbitos de traducción, como la traducción literaria, esta modalidad está condicionada por restricciones que limitan la cantidad de texto que puede mostrarse en pantalla. El grado de condensación depende de la cantidad de texto hablado y del ritmo del habla (Griesel, 2005). Por ello, la labor del traductor o traductora consiste en seleccionar y reformular la información esencial del mensaje original, preservando su significado y función comunicativa para ofrecer un texto natural y comprensible en la lengua de llegada.

En el caso del teatro grabado o en vivo, también la condensación es un elemento esencial, pero en dependencia del género de la obra teatral, del tipo de registro en que esté constituida, de la puesta en escena y en cómo la línea sea dicha, pues se debe analizar si la condensación atenta contra la fluidez, ritmo o sentido de la pieza. El lenguaje teatral suele caracterizarse por una expresión dramática, hiperbólica y altamente estilizada, y estas características a veces son incompatibles con la condensación. La legibilidad depende del equilibrio entre cantidad de texto y tiempo de exposición. Por ello, cuando las condiciones técnicas y narrativas lo permiten (si hay suficiente espacio entre subtítulos, por ejemplo), puede optarse por ampliar la duración del subtítulo en lugar de reducir aún más el contenido, preservando así información relevante del texto origen.

Para analizar el primer caso de condensación, utilizaremos la escena *La huida* (en inglés, *The Escape*), donde Sololá decide huir de Troya a escondidas junto a su ángel Rafael. Un señor la reconoce, por lo que decide lanzarse del camión donde viajaba. Analizaremos específicamente el parlamento donde el señor le pregunta y Sololá responde (Tabla 13, líneas 309 a 314).

Tabla 13. Ejemplo 13, perteneciente a la escena *La huida*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Un hombre. No. No la he visto. Pero hace rato que la miro y…Usted me recuerda a alguien. Sol. Es posible. Yo era el vivo retrato de mi tía, que en paz descanse. Y tuve una amiga a la que quise mucho y terminamos pareciéndonos. ¿Usted tiene hija? Un hombre. No, pero… Sol. Pero tiene esposa. Un hombre. Se me parece. Sol. ¿Cómo? Un hombre. ¿Usted no es hermana de Héctor? Sol. ¿Qué Héctor? Un hombre. El decapitado. Sol. No. Un hombre. ¿No es pariente…? Sol. No lo conozco. Un hombre. Y, por casualidad… Sol. Tampoco. Un hombre. ¿No eres la hija de Hécuba? Sol. Usted me confunde. Un hombre. Es que te pareces a la mujer del Nusa.	304 00:18:19,276 --> 00:18:22,076 I've been watching you for a while... 305 00:18:22,482 --> 00:18:24,318 and you remind me of someone. 306 00:18:25,691 --> 00:18:26,691 Maybe. 307 00:18:26,977 --> 00:18:29,679 I was so alike to an auntie that is dead. 308 00:18:29,899 --> 00:18:33,030 Also, I had a friend that I look alike too. 309 00:18:33,197 --> 00:18:34,634 -You have a daughter? -No. 310 00:18:34,808 --> 00:18:37,080 -You have wife? -You remind me... 311	Diapositiva 340: You remind me of someone. Diapositiva 341: I looked like an auntie. Diapositiva 342: I had a friend Diapositiva 343: that I looked like too. Diapositiva 344: -Do you have a daughter? -No Diapositiva 345: -Wife? -You remind me... Diapositiva 346: -Who? -Aren't you Hector's sister? Diapositiva 347: -Whom? -The head up man. Diapositiva 348: -No. -Isn't he your relative? Diapositiva 349: Of course, no. Diapositiva 350: Aren't you Hecuba's daughter? Diapositiva 351: You are wrong. Diapositiva 352: You look alike… Diapositiva 353: to Nusa's wife. Diapositiva 354: Pull over! Diapositiva 355: Are you crazy? Diapositiva 356: Pull over! Diapositiva 357: She jumped off the truck.

Silencio. Sol golpea dos o tres veces la pared del camión. Sol. Grita. ¡Para, que me bajo! Rafael. ¿Estás loca? Sol. ¡Para, que me bajo! Rafael. Y se lanzó del camión.	00:18:37,431 --> 00:18:42,824 -Whom? -Aren't you Hector's sister? 312 00:18:42,944 --> 00:18:45,175 -Hector? -The head up man. 313 00:18:45,555 --> 00:18:46,839 -Are you...? -No. 314 00:18:46,959 --> 00:18:50,154 -Aren't you Hecuba's daughter? -No. 315 00:18:50,275 --> 00:18:52,250 You look alike to the Nusa's wife. 316 00:18:52,371 --> 00:18:54,900 -Pull over! -Are you crazy? 317 00:18:55,020 --> 00:18:56,265 Pull over! 318 00:18:56,391 --> 00:18:57,651 She jumped!	

Esta conversación se desarrolla a un ritmo acelerado, con frecuentes interrupciones y solapamientos entre las intervenciones de los personajes, mientras Sololá intenta evitar la plática. Estas características reducen considerablemente el tiempo disponible para la lectura de los subtítulos en la subtitulación de teatro grabado, por lo que fue necesario aplicar un alto grado de condensación para garantizar su legibilidad sin comprometer la comprensión del diálogo. En este caso fue necesario reestructurar completamente lo que se dice «usted me confunde» y traducirlo como un «no» (Tabla 13, subtítulo 314).

En los supertítulos, aunque el diálogo mantiene su ritmo apresurado y las frecuentes interrupciones entre personajes, la ausencia de las restricciones de tiempo y espacio propias del subtitulado permitió conservar la sintaxis y el contenido del original. No obstante, el texto se segmentó en un mayor número de diapositivas, de menor duración, para acompañar el ritmo acelerado de la escena y facilitar su lectura por parte del público.

En el segundo ejemplo analizaremos unas líneas de la escena primera *Duermevelas* (en inglés, *Half-asleep*), donde Sololá se encuentra entre dormida y despierta. La segmentación de este fragmento sigue las pausas de la representación escénica. Estas líneas

constituyen una especie de monólogo mediante el cual Sololá responde a su madre. El discurso está cargado de lenguaje filosófico, teatral y poético. De este ejemplo, se comentará la última secuenciación. donde el personaje de Sololá dice:

Tabla 14. Ejemplo 14, perteneciente a la escena *Duermevela*.

Texto original (guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sol. ¿Para qué? Se está muy bien así,con los ojos cerrados, los pies recogidos y las manos sobre el pecho. Posición fetal. Como al principio, cuando ignoraba la existencia de este otro mundo, menos líquido que el mío.	8 00:02:09,115 --> 00:02:10,795 It's warm to be here 9 00:02:11,194 --> 00:02:12,577 with my eyes closed... 10 00:02:13,317 --> 00:02:14,659 knees drawn up, 11 00:02:15,145 --> 00:02:16,832 hands on my chest... 12 00:02:17,347 --> 00:02:24,271 Curled in a fetal position, as it all began when I ignored a world less worn than mine.	Diapositiva 6: Why? Diapositiva 7: It's nice to be here Diapositiva 8: with my eyes closed, Diapositiva 9: knees drawn up, Diapositiva 10: hands on my chest Diapositiva 11: in fetal position Diapositiva 12: It is how everything started Diapositiva 13: when I was unaware of this existence.

En la traducción de subtítulos, la última línea de este permanece en pantalla durante 6,924 segundos, y con una cantidad de caracteres por línea superior a la recomendada por las reglas de segmentación, que son hasta 6,000 segundos en pantalla sin superar los 42 caracteres (Díaz Cintas y Remael, 2021). En el subtitulado para cine, normalmente se debería condensar la información para ajustarla tanto a los límites espaciales como temporales establecidos, ya que el lenguaje cinematográfico busca construir una oralidad más naturalista y cercana al habla cotidiana. No obstante, el lenguaje teatral muchas veces no responde a las pausas naturales del discurso oral, por lo que en este caso específico se ha tomado la decisión de exceder los límites de caracteres y tiempo recomendados para evitar una condensación que corte el ritmo y la emoción del monólogo. En efecto, este fragmento demuestra cómo el lenguaje teatral puede entrar en conflicto con los parámetros de legibilidad generalmente aceptados en subtitulado para cine debido a su densidad poética y rítmica. Aunque podría haberse condensado de múltiples maneras en la traducción, en todas ellas se perdía algún aspecto esencial del discurso: ya fuera la imagen corporal de recogimiento asociada a la posición fetal, la vulnerabilidad vinculada al útero materno o la idea de infinitud sugerida en la expresión temporal «as it all began». Además, el parlamento fue interpretado de corrido, sin pausas relevantes dentro de la representación escénica. Condensar el fragmento y reducir

su duración habría provocado que parte del discurso continuara siendo pronunciado en escena sin correspondencia subtitulada en pantalla, lo que podría generar confusión en el espectador respecto al contenido verbal de la escena. Por ello, una condensación más agresiva habría reducido la carga poética y el ritmo contemplativo del monólogo, aproximándolo a una oralidad más naturalista que no corresponde con la propuesta estética de este bocadillo y fragmento de la obra.

En los supertítulos se aplicó un mayor grado de condensación, lo que supuso una pérdida parcial de la fuerza expresiva de algunas imágenes poéticas. La eliminación de elementos como «curled» y la simplificación de la idea «cuando ignoraba la existencia de otro mundo más líquido que el mío», traducida como «When I was unaware of this existence», permitieron preservar el significado esencial del mensaje, pero atenuaron la riqueza metafórica y el impacto poético presentes en el texto original. Aunque contiene menos información, esta se ha dividido en más diapositivas, ya que, debido a la velocidad del diálogo, los supertítulos debían permanecer poco tiempo en pantalla.

Los dos ejemplos analizados muestran que la condensación no responde a un patrón fijo en la subtitulación para teatro grabado ni en la supertitulación, sino que constituye una estrategia flexible condicionada por las características específicas de cada escena. Factores como el ritmo del diálogo, la velocidad de la representación, la densidad poética del discurso y las posibilidades técnicas de cada modalidad determinan el grado de condensación necesario. En algunos casos, el teatro grabado exige una mayor síntesis para respetar las restricciones de tiempo y espacio propias del subtítulo, mientras que en otros resulta preferible ampliar el tiempo de exposición para preservar la teatralidad del discurso. Del mismo modo, la supertitulación puede mantener con fidelidad la sintaxis del original cuando la segmentación en varias diapositivas lo permite, o recurrir a una condensación más intensa cuando el seguimiento de la representación en vivo así lo exige. En términos generales, se ha observado que los supertítulos tienden a presentar una mayor condensación a nivel discursivo, al priorizar la transmisión del contenido esencial, mientras que los subtítulos recurren con mayor frecuencia a una condensación de carácter gramatical; sin embargo, estas tendencias no constituyen reglas invariables, ya que cada fragmento de la obra plantea necesidades distintas y puede requerir estrategias de condensación diferentes. Por ello, la

condensación debe entenderse como una decisión traductológica dinámica, orientada a mantener el equilibrio entre legibilidad, fidelidad y preservación del efecto dramático en función de las particularidades de cada escena y no de una categorización previa basada únicamente en la modalidad de traducción.

5.7. Entrada y salida de subtítulos: segmentación y espacio entre subtítulos (pautado)

El pautado es el proceso técnico que se realiza para determinar la entrada y salida de los subtítulos. En esta sección analizaremos aspectos importantes a tener en cuenta en el pautado de las obras de teatro grabadas (la entrada y salida de subtítulos). No se analizarán los supertítulos, ya que la entrada y salida de estos no se cataloga como pautado porque depende del técnico o la persona que los pasa en vivo y no de las restricciones temporales y espaciales del formato grabado.

Ya habíamos mencionado que la norma en el audiovisual indica un tiempo de exposición en pantalla no máximo de 6,000 segundos y no mínimo de 1,000 segundo (en algunos casos aislados o muy particulares se puede aceptar 0,900 o incluso 0,800, pero no menos de eso). La indicación para evitar que esto suceda es unir varias líneas en un solo subtítulo; sin embargo, la mayoría de las veces esto es posible debido a que el lenguaje en sí lo permite (Díaz Cintas y Remael, 2021). En lenguaje teatral, como veremos en los siguientes ejemplos, el pautado debería tomar en cuenta la carga semántica del discurso en su contexto multimodal. En esta obra hay varios casos donde el subtítulo no respeta la duración mínima. Sin embargo, en los casos que esto ha sucedido, no ha sido de forma fortuita, sino que ha sido con una intención deliberada de respetar el ritmo interno de la pieza teatral.

El primer ejemplo que veremos pertenece a la escena *Duermevela* (en inglés, *Half-asleep*), donde Sololá, entre dormida y despierta, hace una reflexión sobre la ciudad y la gente que vive en ella. Analizaremos las líneas de la 41 a la 48 de la Tabla 15.

Tabla 15. Ejemplo 15, perteneciente a la escena *Duermevela*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Sololá. Que yo recuerde, siempre fuimos generosos, un pueblo amable y complaciente. Sobre todo complaciente.	36 00:03:57,220 --> 00:03:58,286 As much I know...	Diapositiva 46: We were kind and people pleasers, Diapositiva 47: too kind.

"¿Qué busca? ¿Ron, tabaco, gallos, mujeres, hombres, música, pájaros? ¡Pase adelante! Aquí lo tenemos todo. Y lo que no hay, se inventa".	37 00:03:58,686 --> 00:04:00,464 We were a generous people. 38 00:04:00,971 --> 00:04:02,246 Kind... 39 00:04:02,432 --> 00:04:03,439 people pleaser. 40 00:04:03,559 --> 00:04:04,848 Too kind. 41 00:04:04,969 --> 00:04:06,168 Looking for something? 42 00:04:06,248 --> 00:04:06,936 Rum, 43 00:04:07,009 --> 00:04:07,724 tobacco, 44 00:04:07,844 --> 00:04:08,501 roosters, 45 00:04:08,634 --> 00:04:09,396 women, 46 00:04:09,516 --> 00:04:10,275 men, 47 00:04:10,395 --> 00:04:11,402 music, 48 00:04:11,523 --> 00:04:12,567 birds. 49 00:04:13,346 --> 00:04:14,346 Come here. 50 00:04:14,466 --> 00:04:16,459 We have everything. If not... 51 00:04:16,579 --> 00:04:17,775 we make it up.	Diapositiva 48: What are you looking for? Diapositiva 49: Rum? Diapositiva 50: Tobacco? Diapositiva 51: Roosters? Diapositiva 52: Women? Diapositiva 53: Men? Diapositiva 54: Come here. Diapositiva 55: We have everything Diapositiva 56: if we don't, we make it up.

En este ejemplo podemos ver que las líneas 42, 43, 44, 45, 46 cuentan con un tiempo en pantalla de (0,688), (0,715), (0,657), (0,762) y (0,759), respectivamente. Estos valores no son permisibles dentro de los parámetros de subtitulado existentes. Respecto a este aspecto, la teoría indica que el pautado debe respetar el ritmo del filme y de la *performance* de los actores, teniendo en cuenta las pausas, las interrupciones o los aspectos prosódicos que tenga el discurso original. También propone segmentar las oraciones largas en diferentes subtítulos y combinar las oraciones cortas para evitar un estilo telegráfico. Esta propuesta encaja muy

bien en el lenguaje fílmico; sin embargo, el lenguaje teatral y su carga simbólica o metafórica es más complejo que el habla cotidiana, como ya habíamos mencionado. Es por ello que la segmentación de estas líneas en subtítulos separados se hace necesaria. Ya que ellas tienen una carga expresiva determinante para la obra.

La obra original dice: «¿Qué busca? ¿Ron, tabaco, gallos, mujeres, hombres, música, pájaros?». Este parlamento se ha interpretado en la puesta en escena poniendo énfasis en las pausas y, a la vez, con muy poco espacio entre las palabras. Estas líneas cumplen una función específica dentro de la obra. La enumeración aporta musicalidad. También tiene un efecto performativo, como si Sololá estuviera seduciendo al visitante. La serie de palabras funciona casi como una oferta comercial o turística: el pueblo se adapta a lo que el otro quiera consumir o buscar. Los elementos mencionados evocan estereotipos y símbolos asociados con un entorno caribeño y tropical: fiesta, placer, comercio, sensualidad, naturaleza y espectáculo. En ello no hay un simple diálogo, sino que las palabras crean una atmósfera. Aunar las líneas en un solo subtítulo eliminaría esta cadencia rítmica e interrumpiría el elemento sorpresa que deviene en el siguiente enunciado, puesto que cada uno encierra en sí mismo una representación visual de los aspectos culturales a los que alude la obra.

El segundo ejemplo de pautado que evaluaremos pertenece a la escena *La anunciación* (en inglés, *The Annunciation*). En ella el ángel Rafael le cuenta a Sololá que todos se han ido de Troya y que ellos deben irse también. En este caso analizaremos un caso interesante de pautado donde se decidió que el subtítulo permaneciera en pantalla durante 8,181 segundos (tabla 16, subtítulo 157) cuando Rafael dice:

Tabla 16. Ejemplo 16, perteneciente a la escena *La anunciación*.

Texto original (Guion)	Teatro grabado (Subtítulo)	Teatro en vivo (Supertítulo)
Rafael. Se fueron tus primas, tus tíos, tus amigas de la primaria, tus compinches del bachillerato. Hasta Eneas, el comandante dárdano, escapó con su mujer, su padre y su hijo. Ovidio me escribió un mensaje contándome: Aparenta leer. "Subió a sus hombros el peso querido de su padre, y se dirigió a las montañas".	153 00:08:46,781 --> 00:08:52,155 All your cousins, uncles, friends from childhood are left. 154 00:08:52,468 --> 00:08:53,979 Even the captain Aeneas, 155 00:08:54,099 --> 00:08:59,465 fled with his wife, father and sons. 156 00:09:00,312 --> 00:09:02,359	Diapositiva 151: All your cousins Diapositiva 152: uncles and friends are left. Diapositiva 153: Even the captain Aeneas, Diapositiva 154: fled with his wife, father and son. Diapositiva 155: Ovid sent me a letter Diapositiva 156: "I carried my dad on my back Diapositiva 157: and went straight to the mountain".

	Ovid sent me a letter. 157 00:09:02,707 --> 00:09:10,888 "He carried his dad on his back 158 00:09:11,181 --> 00:09:15,493 and went straight to the mountain".	

La decisión de mantener el subtítulo en pantalla durante más de 6,000 segundos responde a la forma en que esta línea fue interpretada durante la representación. El actor prolonga deliberadamente la pronunciación de las palabras para transmitir el esfuerzo que Eneas realiza al cargar a su padre sobre los hombros. Aunque el subtítulo podría haberse retirado a los 6,000 segundos, hacerlo habría dejado parte del parlamento sin traducción visible, lo que podría llevar al espectador a interpretar erróneamente que se ha omitido información adicional.

En cuanto a los espacios entre subtítulos, la norma establece que debe existir una separación mínima de 120 milisegundos entre ellos. Sin embargo, al entender el teatro grabado como un medio híbrido entre la representación teatral y el texto audiovisual, la aplicación estricta de esta pauta puede, en determinadas ocasiones, afectar al ritmo de la acción dramática. Ahora veremos un ejemplo de cómo el espacio entre subtítulos debe responder a la cadencia rítmica y tiempo de representación.

En el ejemplo (ver Tabla 15) que pertenece a la escena *Duermevela* (en inglés, *Half-asleep*), el intervalo entre los subtítulos 41 y 42 es inferior a los 120 milisegundos de 80 y 73 respectivamente. Aunque esta pausa es breve, ambos subtítulos resultan plenamente legibles y comprensibles. Como se señaló en el apartado dedicado a la segmentación, respetar esta pausa contribuye a preservar el ritmo dramático de la representación y la intención interpretativa de los actores. Por ello, el espacio entre subtítulos debe abordarse con la misma flexibilidad que la condensación y adaptarse a las necesidades de cada escena.

Con estos ejemplos se demuestra que el pautado en el teatro grabado no puede regirse exclusivamente por parámetros temporales preestablecidos, sino que, al entender el teatro grabado como un medio híbrido, el traductor o la traductora debe valorar cada decisión de pautado en función de la intención dramática de la escena o el bocadillo. En determinados

casos, será necesario aceptar subtítulos con una duración inferior o superior a la recomendada, así como reducir el espacio entre ellos, siempre que ello contribuya a preservar la cadencia interpretativa y el efecto que la representación busca producir en el público. De este modo, el pautado deja de ser un procedimiento meramente técnico para convertirse en una herramienta al servicio de la dramaturgia, donde la sincronización no solo responde al tiempo de lectura, sino también al ritmo, la expresividad y la dimensión performativa del texto teatral.

5.8. Resumen comparativo

El proceso de traducción teatral es dinámico, tanto en la representación en vivo, marcada por su inmediatez y carácter efímero, como en el teatro grabado, que, como se ha señalado, constituye un producto híbrido. Los dieciséis ejemplos analizados evidencian que tanto el subtitulado como el supertitulado se desarrollan sobre un texto multimodal en el que la traducción no funciona de manera aislada, sino en constante interacción con otros sistemas semióticos. En este contexto, el texto traducido se integra en el conjunto del espectáculo e, incluso, en determinados momentos puede ceder protagonismo para que otros elementos, como la actuación, la música, la gestualidad o los silencios, adquieran mayor relevancia.

Precisamente por formar parte de un producto multimodal, la traducción teatral está condicionada por el medio en el que se materializa. No es el texto original el que determina las decisiones traductológicas, sino las características del medio donde se vaya a exponer la traducción. Por ello, un mismo fragmento puede dar lugar a soluciones diferentes según se destine al subtitulado de teatro grabado o al supertitulado para una representación en vivo. Este análisis confirma que ambas modalidades constituyen prácticas traductológicas autónomas, con objetivos y condicionantes propios. En consecuencia, el supertitulado no puede entenderse como una adaptación del subtitulado, ni este como una versión del primero, ya que ambos responden a necesidades comunicativas distintas.

Uno de los aspectos que mejor refleja esta diferencia es la condensación del texto. Aunque la bibliografía ha señalado reiteradamente la necesidad de reducir el contenido del guion para adaptarlo al supertitulado, sobre todo cuando se habla de supertitulado para ópera, el análisis comparativo (si bien se centra en un número limitado de ejemplos) permite

comprobar que esta modalidad exige un grado de condensación superior, también cuando se compara con el subtitulado para teatro grabado. No obstante, la diferencia no radica únicamente en la cantidad de información eliminada, sino también en el nivel en el que se produce dicha reducción. En el subtitulado, la condensación suele operar a nivel oracional, suprimiendo o reformulando elementos lingüísticos para ajustarse a las limitaciones de espacio y velocidad de lectura, mientras que el desarrollo global de la historia permanece prácticamente intacto. En cambio, el supertitulado tiende a condensar el discurso en un nivel más amplio, eliminando fragmentos completos del guion cuando ello resulta necesario para preservar la fluidez de la representación y facilitar el seguimiento simultáneo de la acción escénica.

Finalmente, estos ejemplos ponen de manifiesto que la traducción teatral debe responder, ante todo, a la acción dramática y no únicamente al texto verbal. Tanto en el teatro grabado como en el teatro en vivo, la labor de la persona traductor consiste en valorar, en cada momento, cuál de los sistemas semióticos debe ocupar el primer plano y adaptar la traducción en consecuencia. En ocasiones, ello implica reducir o incluso omitir información verbal para respetar el ritmo escénico, la interpretación actoral, la música o el valor expresivo de los silencios, garantizando así que la experiencia del espectador se mantenga coherente con la propuesta artística de la obra.

6. Conclusiones

El presente estudio tuvo como objetivo general analizar cómo las decisiones de traducción de un mismo texto teatral varían en función del medio en el que se presentan. El análisis comparativo realizado demuestra que el subtitulado para teatro grabado y el supertitulado para representación en vivo constituyen modalidades traductológicas diferentes, cada una con características, limitaciones y objetivos comunicativos propios. Lejos de representar una simple adaptación de un mismo proceso de traducción, ambas modalidades requieren estrategias específicas que responden a las particularidades de su contexto de producción y recepción. En consecuencia, las decisiones traductológicas adoptadas para un mismo texto no dependen únicamente del contenido lingüístico del original, sino también del medio en el que este se materializa. Mientras que el subtitulado debe ajustarse a las limitaciones temporales y espaciales propias de la traducción audiovisual, el supertitulado se adapta a una representación escénica irrepetible, en la que la sincronización con la acción en vivo y la recepción inmediata del público condicionan el proceso traductológico.

En relación con el primer objetivo específico, el estudio demuestra que el teatro grabado constituye un producto híbrido entre el audiovisual y la *performance* teatral, lo que exige una aplicación flexible de las convenciones tradicionales del subtitulado. Muchas de las normas desarrolladas para el subtitulado cinematográfico continúan siendo plenamente válidas en este contexto, como la sincronización con el discurso oral, la segmentación de acuerdo con unidades de sentido, la prioridad de la legibilidad, la aplicación de estrategias de condensación cuando resultan necesarias y el uso de determinadas convenciones formales, como la cursiva para las canciones. Sin embargo, la naturaleza performativa del teatro grabado obliga a flexibilizar algunos parámetros técnicos. En determinados casos fue necesario prolongar la permanencia de los subtítulos en pantalla por encima del tiempo habitualmente recomendado, reducir el espacio entre subtítulos, mantener repeticiones con una función dramática o modificar la segmentación para reforzar pausas escénicas y respetar el ritmo interpretativo de los actores. Estos resultados confirman que el teatro grabado conserva rasgos propios de la representación en vivo, puesto que se registra como una actuación continua en la que permanecen la improvisación, los silencios, la superposición de

voces y otros elementos inherentes a la *performance*. En consecuencia, la traducción debe responder prioritariamente a la acción dramática y a la construcción del significado multimodal antes que a la aplicación estricta de las convenciones establecidas para el subtitulado audiovisual.

Respecto al segundo objetivo específico, el estudio demuestra que las estrategias traductológicas varían en función del medio de representación. Las diferencias observadas entre subtitulado y supertitulado no se limitaron a un mayor grado de condensación del texto, sino que afectaron también a la segmentación, el tratamiento de las repeticiones, la traducción de las canciones y la gestión del ritmo de lectura. Estas variaciones responden a las limitaciones específicas impuestas por cada modalidad y ponen de manifiesto que ambas desarrollan estrategias propias para alcanzar un mismo objetivo comunicativo.

Finalmente, en respuesta al tercer objetivo específico, la comparación entre ambas modalidades permitió comprobar que el supertitulado exige un mayor grado de adaptación textual que el subtitulado. La necesidad de que el público divida constantemente su atención entre la representación escénica y la pantalla obliga a reducir la cantidad de información presentada y a priorizar la rapidez de lectura sobre una mayor fidelidad formal al texto origen. Esta circunstancia explica no solo el mayor grado de condensación observado en los supertítulos, sino también una segmentación diferente, orientada a presentar unidades de información más compactas y fácilmente procesables durante la representación en vivo. Del mismo modo, el tratamiento de las repeticiones, de las canciones y del ritmo de la representación responde a criterios distintos de los empleados en el subtitulado de teatro grabado.

6.1. Aportaciones

Este trabajo amplía el estudio de la traducción teatral multimodal más allá del ámbito de la ópera. La principal aportación de esta investigación consiste en ofrecer un análisis comparativo entre el subtitulado de teatro grabado y el supertitulado para representación en vivo a partir de un mismo texto origen y de dos traducciones realizadas por una misma traductora. Esta metodología ha permitido aislar la influencia que podrían tener las diferencias derivadas del estilo o de las preferencias de distintos traductores. De este modo,

las diferencias observadas pueden atribuirse con mayor precisión a las características propias de cada modalidad y no a factores externos al proceso de traducción.

Además, este estudio contribuye a reforzar la consideración del teatro grabado como un producto híbrido entre la traducción audiovisual y la *performance* teatral. A partir del análisis realizado, se demuestra que, aunque muchas de las convenciones tradicionales del subtitulado audiovisual continúan siendo aplicables, estas deben flexibilizarse para responder a las particularidades de un producto que conserva rasgos propios de la representación escénica en vivo.

6.2. Limitaciones y futuras líneas de investigación

Este estudio presenta una serie de limitaciones que conviene tener en cuenta al interpretar sus resultados. En primer lugar, el análisis se ha realizado a partir de un único estudio de caso, la obra *No me beses en el cuello*, por lo que las conclusiones obtenidas no pueden generalizarse automáticamente al conjunto de las producciones teatrales. Sería necesario ampliar el corpus con obras de distintos géneros, autores y estilos para determinar si las tendencias observadas se mantienen en otros contextos.

En segundo lugar, la investigación trabaja con una única combinación lingüística (español-inglés). La traducción teatral puede verse condicionada por las características específicas de una lengua determinada, por lo que futuras investigaciones podrían comparar los resultados obtenidos con otras combinaciones lingüísticas para comprobar si las diferencias identificadas entre subtitulado y supertitulado se reproducen de manera similar.

Por último, este trabajo se ha desarrollado desde una metodología de investigación basada en la práctica, en la que la autora ha asumido simultáneamente el papel de traductora e investigadora. Aunque esta circunstancia ha permitido hacer un análisis detallado del proceso traductológico y fundamentar las decisiones adoptadas, también supone que las conclusiones se apoyan en la experiencia de un único proceso de traducción.

Otra de las limitaciones estuvo determinada por el tiempo disponible para la elaboración de los subtítulos y los supertítulos. El encargo de traducción fue recibido en una fase muy avanzada del proceso de producción, lo que redujo considerablemente el margen para la revisión y el refinamiento de las soluciones adoptadas antes de su entrega. Esta

circunstancia resulta habitual en el ámbito profesional de la traducción audiovisual y teatral, donde los plazos suelen ser ajustados, pero contrasta con el tiempo de reflexión del que normalmente se dispone en un contexto estrictamente académico. En este sentido, las traducciones se realizaron como un encargo destinado a una representación real y, posteriormente, constituyeron el objeto de análisis de esta investigación. La revisión pausada llevada a cabo durante el análisis permitió identificar algunas decisiones traductológicas que podrían haberse resuelto de forma diferente de haber existido un mayor margen de revisión. Entre ellas se encuentran casos en los que la búsqueda de equivalencias naturales en inglés supuso la pérdida de determinados matices del texto original, como ocurre con la traducción de *tíos* por *uncles* o de *primas* por *cousins* (ver ejemplo 16), donde desaparece el valor genérico del masculino o la referencia explícita al género femenino presentes en el texto de partida. Lejos de restar validez al estudio, esta circunstancia pone de manifiesto la influencia que las condiciones reales de producción ejercen sobre la práctica traductora y evidencia el valor del análisis retrospectivo como herramienta para la reflexión crítica sobre la propia traducción.

A partir de estas limitaciones, futuras investigaciones podrían ampliar el corpus de estudio, incorporar otras combinaciones lingüísticas y analizar producciones teatrales pertenecientes a distintos géneros, contextos culturales y formatos de representación. También resultaría de especial interés comparar las decisiones adoptadas por diferentes traductores ante un mismo texto teatral o profundizar en la recepción del público mediante estudios que permitan evaluar el impacto de las distintas estrategias de subtitulado y supertitulado sobre la comprensión y la experiencia del espectador.

Esta investigación pone de manifiesto que la traducción teatral no puede entenderse únicamente desde una perspectiva textual, sino como un proceso condicionado por la multimodalidad, la performatividad y el medio de representación. El análisis conjunto del subtitulado de teatro grabado y del supertitulado para representación en vivo permite avanzar en la comprensión de dos modalidades aun escasamente estudiadas y pone de relieve la necesidad de seguir desarrollando marcos teóricos específicos que respondan a sus particularidades.

7. Referencias bibliográficas

Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

Batty, M. (2014). Act with words: Beckett, Translation, mise en Scène and Authorship. En C.-A. Upton (Ed.), *Moving target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Routledge, 63-72.

Bay-Cheng, S. (2012). Theater is Media: Some Principles for a Digital Historiography of Performance. *Theater,* 42(2), 27–41.

Desblache, L. (2024). Music and sub(sur)titling: Paradoxes and inconsistencies in today's live performance. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *New Paths in Theater Translation and Surtitling*. Routledge, 19-29.

Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge.

Dimitroulia, T. (2024). Post-dramatic mediaturgy in translation: The trials of technotext. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *New Paths in Theater Translation and Surtitling*. Routledge, 71-94.

Espasa, E. (2014). Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? En C.-A. Upton (Ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Routledge, 49-62.

Espasa, E. (2024). Multiple voices in surtitling on contemporary Catalan stages. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *New Paths in Theater Translation and Surtitling*. Routledge, 119-140.

Griesel, Y. (2005). Surtitles and Translation: Toward an Integrative View of Theater Translation. En B. Lewandowska-Tomaszczyk & Ł. Bogucki (Eds.), *Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* (MuTra).

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.* Hodder Education.

Maitland, S. (2024). Coming to terms: Towards a hermeneutics of expectation in theater surtitling. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *New Paths in Theater Translation and Surtitling.* Routledge, 30-49.

Misiou, V., & Kostopoulou, L. (2024). Introduction. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *Resetting the scene: Theatre translation and surtitling revisited*. *New Paths in Theater Translation and Surtitling.* Routledge, 1-15.

Oncins, E. (2015). The tyranny of the tool: surtitling live performances. *Perspectives*, 23(1), 42–61.

Pavis, P. (1992). *Theatre at The Crossroads of Culture*. Routledge.

Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? En B. Lewandowska-Tomaszczyk & Ł. Bogucki (Eds.), *Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* (MuTra 2005).

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

Rędzioch-Korkuz, A. (2016). *Opera surtitling as Special Case of Audiovisual Translation: Toward a Semiotic and Translation Based Framework for Opera Surtitling.* Peter Lang.

Tarantini, A. T. (2024). At the crossroads of translation and performance: Theatre translation and Practice as Research. En V. Misiou & L. Kostopoulou (Eds.), *New Paths in Theater Translation and Surtitling*. Routledge, 51-70.

8. Anexos:

Todos los anexos pueden consultarse en línea en la carpeta: https://drive.google.com/drive/folders/18lDV1N9Wj3VqmWBDsb8TW6uVhAhZnXuQ?usp=drive_link

8.1. Anexo I. Guion original en español

El Anexo I puedo consultarse en: https://docs.google.com/document/d/1MhIeaN0InVJwO2I-RqMPTVlEbxgW81K2/edit?usp=drive_link&ouid=117357239581961482066&rtpof=true&sd=true

8.2. Anexo II. Primera traducción al inglés del guion original en español

El Anexo II puedo consultarse en: https://docs.google.com/document/d/1P4V3wKBAGLUGrI1YJz4xQiTWLzHMWCja/edit?usp=drive_link&ouid=117357239581961482066&rtpof=true&sd=true

8.3. Anexo III. Película grabada de la obra con los subtítulos en inglés

El Anexo III puedo consultarse en: https://drive.google.com/file/d/18JpB9X657z7iFL5MoeisS-JClFko4ohi/view?usp=drive_link

8.4. Anexo IV. PowerPoint utilizado en la representación en vivo con los supertítulos en inglés

El Anexo IV puedo consultarse en: https://docs.google.com/presentation/d/1N_I7UKss7DrcsngCSjPBwDZ5LFXJ4SMx/edit?usp=drive_link&ouid=117357239581961482066&rtpof=true&sd=true