



UNIVERSITAT
JAUME·I

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

La traducción de la deixis
en los textos dramáticos.

El caso de *Cat on a Hot Tin Roof*
de Tennessee Williams.

Tesis doctoral

Presentada por:

Helena Cebrián Alberola

Dirigida por:

Pilar Ezpeleta Piorno

Vicent Montalt Resurrecció

Castellón de la Plana, 2015

ÍNDICE DE FIGURAS	5
AGRADECIMIENTOS	7
1. Introducción	9
1.1 Motivación.....	9
1.2 Objetivos	30
1.3 Hipótesis.....	32
PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	35
2. Breve panorama de los estudios de traducción teatral.....	39
2.1 Estudios sobre traducción teatral.....	44
2.2 Estudios sobre traducción teatral en España	51
3. La noción de deixis.....	55
3.1 Estudios sobre la noción de deixis	58
3.2 Especificidades del discurso dramático	64
3.2.1 Características del discurso dramático.....	65
a) Naturaleza performativa	66
b) Inmediatez comunicativa.....	69
c) Doble enunciación	69
d) Multimodalidad	72
e) Densidad semiótica.....	73
3.2.2 Discurso narrativo y discurso dramático	74
3.2.3 Discurso dramático y discurso oral espontáneo.....	78
3.2.4 Discurso dramático y discurso teatral.....	84
3.2.5 Signo, gesto y teatralidad.....	89
3.2.6 Representabilidad	93
3.3 Definición y función de la deixis	102

3.3.1	Tipos de deixis.....	106
	a) Referencia personal	106
	b) Referencia demostrativa	108
	c) Referencia comparativa	109
3.3.2	Función de la deixis.....	110
	PARTE II: FASES DE LA INVESTIGACIÓN	115
4.	Materiales y métodos	117
4.1	Metodología.....	117
	4.1.1 Fases de la investigación	120
	4.1.2 Herramientas	121
4.2	Criterios de selección del corpus	130
4.3	Contextualización de las traducciones	136
4.4	Limitaciones del estudio	141
5.	Resultados	144
	PARTE III: DISCUSIÓN	183
6.	Conclusiones	186
7.	Líneas de investigación futuras.....	193
8.	Bibliografía	196
9.	Anexo I: ejemplos.....	207
10.	Anexo II: listado de representaciones de obras de Tennessee Williams grabadas en el Centro de Documentación Teatral	430

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Estrategias de traducción del juego de palabras propuestas por Delabastita (1993)	125
Figura 2: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis	127
Figura 3: Clasificación de las estrategias de traducción del juego de palabras.....	128
Figura 4: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis	129
Figura 5: Extensión de los textos del corpus	143
Figura 6: Presencia de elementos deícticos en el primer acto	145
Figura 7: Presencia de elementos deícticos en el segundo acto	149
Figura 8: Presencia de elementos deícticos en el primer y segundo acto.....	152
Figura 9: Presencia de deixis en las traducciones.....	153
Figura 10: Traducciones ordenadas de mayor a menor presencia de deixis	154
Figura 11: Estrategias generales de traducción de la deixis en el 1er acto.....	156
Figura 12: Casos de supresión de deixis en función de sujeto	158
Figura 13: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis según su efecto en el texto	160
Figura 14: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en el primer acto	164
Figura 15: Estrategias de traducción de la deixis en el TT1.....	164
Figura 16: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en el TT1.....	165
Figura 17: Estrategias de traducción de la deixis en TT2.....	167

Figura 18: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT2.....	167
Figura 19: Estrategias de traducción de la deixis en el TT3.....	169
Figura 20: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT3.....	171
Figura 21: Estrategias de traducción de la deixis en TT4.....	173
Figura 22: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT4.....	174
Figura 23: Estrategias de traducción de la deixis en TT5.....	175
Figura 24: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT5.....	176
Figura 25: Estrategias de traducción de la deixis en TT6.....	179
Figura 26: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT6.....	179
Figura 27: Estrategias de traducción más empleadas en el primer acto	180

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha supuesto una dura lucha personal y el hecho de haber llegado hasta aquí es gracias a muchas personas.

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores de tesis, Pilar Ezpeleta y Vicent Montalt. Gracias por el esfuerzo y la dedicación, por los consejos, por los ánimos, por la pasión, por atenderme siempre con la mejor de las sonrisas—incluso un 27 de agosto— y por guiar mis pasos cuando estaba más que perdida. He aprendido mucho de vosotros.

Gracias también a mi familia, que no siempre han podido ayudarme pero lo han intentado de corazón. Gracias por el apoyo, por comprender mis ausencias y por respetar mis motivos, aunque no siempre fueran fáciles de entender.

A “mi gente”, a las personas que me han apoyado durante este duro y largo proceso. A Aurélie por creer en mí mucho más de lo que yo he creído nunca. A Neus, Bea y M Carmen por hacerme ver siempre el lado positivo de las cosas. A Lore por animarme siempre y por estar siempre a mi lado a pesar de la distancia. A Espe por confiar en mí y en mi trabajo y por ayudarme a ver el bosque cuando las ramas me lo impedían. A Paula por las risas, los conciertos, los viajes, los ánimos y por contagiarme su visión imparable de la vida. A las amigas de Benimaclet, por las cervezas de urgencia, por los ánimos y por haber aguantado mis momentos de desánimo. A todos y todas que habéis hecho posible que haya llegado hasta aquí, MUCHAS GRACIAS.

Estáis aquí, estáis aquí
No puedo veros
Pero sé que estáis aquí.
[Sidonie]

1. Introducción

1.1 Motivación

El presente trabajo nace como continuación de un proyecto de investigación, dentro del programa de doctorado «Traducción, Sociedad y Comunicación» de la Universitat Jaume I. Dicho proyecto trataba la cuestión de cómo se traduce la oralidad en los textos dramáticos, analizando distintas traducciones al castellano de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

En este trabajo estudiamos la noción de oralidad inscrita como especificidad de los textos teatrales y su traducción. Las preguntas de las que partíamos eran numerosas: ¿qué ocurre cuando un discurso oral se codifica en modo escrito? ¿Qué sucede cuando se escribe un diálogo, tanto en teatro como en narrativa, como si se tratase de una conversación oral? ¿Cómo afecta ese carácter oral a la construcción del texto escrito? ¿Cómo se puede plasmar por escrito la doble naturaleza del teatro, que es tanto texto escrito como texto espectacular? ¿Podemos identificar los rasgos orales de un texto dramático? ¿Cómo influyen en la traducción teatral?

En el epicentro de todas estas cuestiones subyacía la noción de oralidad, que entendemos como atributo inherente al texto dramático, el cual se encuentra a caballo entre el texto escrito y la realización escénica del mismo. En otras palabras, si consideramos la relación entre texto escrito y representación como dos círculos que confluyen, la oralidad se situaría en la zona de intersección, ya que es una de las estrategias textuales que permiten la realización escénica del texto. La oralidad vincula

las palabras escritas con las acciones que vemos en escena, de modo que podríamos decir que la oralidad vehicula la representación (Cebrián, 2011: 17). Con vistas a proponer un modelo de análisis que no se limite al texto escrito aislado de la representación, sino que incluya el estudio de los «matrices textuales de representatividad» (Ubersfeld, 1993: 16) que existen en el interior del texto dramático, profundizamos en el concepto de oralidad desde distintas perspectivas y disciplinas que nos permitieron comprender mejor este fenómeno y sus rasgos más característicos. Así pues, tras abordar el concepto de oralidad desde la Antropología, la Traductología y los Estudios teatrales, propusimos unas categorías de análisis que permitían estudiar cómo se incardina y cómo se traduce parte de la oralidad en los textos dramáticos.

Partíamos de la hipótesis de que la traducción, al tratarse de un proceso escrito, tendía a perder las marcas de oralidad inscritas en el original. Como hemos comentado arriba, para el análisis tomamos la obra *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams y dos traducciones de la misma al castellano: una realizada por Manuel Ángel Conejero y llevada a escena en 1996 y otra, de Amado Diéguez, publicada por la editorial Alba en 2000. Las traducciones resultaban especialmente interesantes por la diferencia temporal entre ellas y porque respondían a distintos *skopos*¹: la primera estaba pensada para la representación y la segunda para la publicación.

¹ Nos basamos en la teoría de *skopos* introducida por Vermeer (1978), en la que se define este término como el propósito de la traducción, que determina los métodos y estrategias de la traducción empleados con el fin de producir un resultado funcionalmente adecuado.

Propusimos un modelo de análisis de la oralidad inscrita en la primera parte del trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, en el que se incluían siete categorías como marcas de oralidad cuantificables del texto. Dichas categorías, que representan una parte de la oralidad, son:

-Tendencia a periodos oracionales cortos. El estilo telegráfico, además de ser una característica del discurso oral espontáneo, potencia las cualidades rítmicas de la voz del personaje (Ezpeleta, 2007: 382). La mayor presencia de oraciones cortas –en comparación con la narrativa– invita al actor a realizar las pausas y respiraciones necesarias para oralizar el texto con mayor eficacia y efecto sobre el público.

-Preferencia por las relaciones aditivas, contrastivas y elípticas, en detrimento de las causales o temporales, que se relaciona con la sintaxis poco elaborada del discurso oral espontáneo y con su carácter aditivo. El uso de la yuxtaposición, la coordinación o incluso la elipsis como nexos –y no tanto de la subordinación– favorece el ritmo ágil de la comunicación oral. La ausencia de marcadores discursivos explícitos, además, permite que la información quede implícita y que llegue al público mediante elementos contextuales extralingüísticos, como pueden ser la voz, el gesto, la entonación, etc. Recordemos que el lenguaje de la tradición oral tiende a sugerir significados sin afirmar o explicitar la información (Montalt, 1996: 79).

-Abundancia de enumeraciones, que también está relacionada con el carácter aditivo del texto oral y favorece el ritmo ágil y el tono rápido de la comunicación oral. Además de favorecer la memorización y de reafirmar una progresión ascendente del discurso, la repetición crea un énfasis y un acento en un concepto al que se le quiere dar

mayor importancia, fomentando la verticalidad del texto (Montalt, 1996: 428). En el siguiente ejemplo, observamos una enumeración basada en un polisíndeton, de manera que repitiendo la conjunción se facilita el ritmo ágil del texto, además de marcar una entonación *in crescendo* por parte del personaje, que se queja de la actitud de sus cuñados durante la cena. Mediante esta enumeración, Maggie pretende llamar la atención de su marido, Brick, sobre el hecho de que su hermano y su mujer planean algo a sus espaldas, de ahí la enumeración de sinónimos sobre los gestos de complicidad de la pareja.

MARGARET [...] and, I want you to know that Brother Man an' his partner never once, for one moment, stopped exchanging **pokes an' pinches an' kicks an' signs an' signals!** — Why, they were like a couple of cardsharps fleecing a sucker.

-Presencia de paralelismos, simetrías y repeticiones que, al igual que la categoría anterior, se relaciona con el carácter aditivo del texto en la comunicación oral. Además de crear la estructura rítmica vertical que cohesiona el texto dramático, estos mecanismos favorecen los procesos de comunicación oral y la memorización del texto, así como el desarrollo físico y emotivo del personaje. Recordemos que, en la tradición oral, la repetición equivale a memorización y la memorización equivale a supervivencia y transmisión del conocimiento. También se trata de un rasgo propio de la comunicación oral relacionado con la inmediatez comunicativa, puesto que la única manera de corregir lo que se ha dicho es añadiendo y ampliando la información. No podemos volver atrás para cambiar el discurso, simplemente podemos seguir hablando para parafrasear, ampliar o corregir la información. La repetición es uno de los ejes vertebradores de la partitura dramática. De hecho, la abundancia de elementos repetidos

es más que notable en *Cat on a Hot Tin Roof*. En este caso, la repetición léxica juega un papel muy importante, ya que ayuda a construir el mundo dramático que se compone de la información transmitida por distintos canales a la vez. En el siguiente ejemplo, podemos observar cómo se construye la cohesión vertical del texto mediante una serie de repeticiones que en un texto narrativo resultarían redundantes pero que en un texto dramático favorecen la realización escénica:

MARGARET One of those **no-neck monsters** hit me with a hot buttered biscuit so I have t'change! [...]

BRICK Wha'd you say, Maggie? Water was on s' loud I couldn't hear ya...

MARGARET Well, I! — just remarked that! — one of th' **no-neck monsters** messed up m' lovely lace dress so I got t'— cha-a-ange....

BRICK Why d'ya call Gooper's kiddies **no-neck monsters**?

MARGARET Because they've got **no necks**! Isn't that a good enough reason?

BRICK Don't they have **any necks**?

MARGARET None visible. Their fat little heads are set on their fat little bodies without a bit of connexion.

BRICK That's too bad.

MARGARET Yes, it's too bad because you can't **wring their necks** if they've got **no necks to wring**! Isn't that right honey? Yep, they're **no-neck monsters**, all **no-neck** people are **monsters**... Hear them? Hear them screaming? I don't know where their voice-boxes are located since they **don't have necks**. I tell you I got so nervous at that table tonight I thought I [...]

Por otra parte, la repetición entre personajes sirve para dibujar los trazos característicos de las relaciones entre los personajes. De hecho, una de las características más sobresalientes del primer acto de la obra es la mimesis comunicativa que se da en la

interacción entre Maggie y Brick. Por lo general, Brick repite la última frase de Maggie no para obtener una confirmación de la información recibida, sino más bien como muestra de la falta de interés por el discurso de Maggie. Esta falta de interés, que está marcada en las acotaciones del siguiente ejemplo, va acompañada de esa repetición del diálogo de Maggie que Brick utiliza como estrategia para que ella siga hablando sin necesidad de un verdadero intercambio comunicativo entre los personajes. De esta manera, es Maggie la que lleva el peso de la información presentada al espectador.

MARGARET Of course it's comical but it's also disgusting
since it's so obvious **what they're up to!**

BRICK[without interest] **What are they up to**, Maggie?

MARGARET Why, you know **what they're up to!**

BRICK No, I don't know **what they're up to.**

MARGARET I'll tell you **what they're up to**, boy of mine! —
They're up to cutting you out of your father's
estate, and — [...] Now we know that **Big**
Daddy's dyin' of— cancer... [...] There's so
much light in the room it —

BRICK **Do we?**

MARGARET **Do we** what?

BRICK Know Big Daddy's dyin' of cancer?

MARGARET Got the report today.

En ocasiones, las repeticiones no se dan en el mismo fragmento de texto sino que pueden usarse como elemento de cohesión a lo largo de toda la obra. Tal es el caso de una de las intervenciones de Big Daddy en el segundo acto cuando Big Mama, su mujer, le declara su amor incondicional a pesar de que él siempre la ha despreciado y tratado mal. Big Daddy responde con un irónico: «wouldn't it be funny if that was true... ». A continuación, en una charla con su hijo Brick, reconoce que ha llevado una vida llena de mentiras y convencionalismos, que ha convivido con Big Mama durante 40 años a pesar de no poder soportarla, pero que lo ha hecho para guardar las

apariencias. Esta frase se repite como final de la obra, según la primera versión² escribió Tennessee Williams. El autor modificó el tercer acto para su representación en Broadway siguiendo los consejos de Elia Kazan. En esta parte, Maggie asegura estar embarazada delante de toda su familia, a pesar de que su cuñada le echa en cara que es imposible puesto que sabe que ella y Brick no mantienen relaciones desde hace tiempo. En la primera versión Brick se limita a callar y deja que sea Maggie la que defienda ese embarazo inventado, mientras que en la versión de Broadway, Brick interviene para dar credibilidad a las palabras de Maggie. Finalmente, cuando el resto de la familia se va y quedan los dos personajes solos, Brick accede a mantener relaciones con Maggie, rindiéndose y aceptando llevar la misma vida de mentiras y convencionalismos de la que su padre se quejaba en el segundo acto. En la primera versión escrita por Williams, la obra termina con el paralelismo entre los dos personajes ya que , cuando Maggie declara su amor a Brick, éste responde «wouldn't it be funny if that was true... ». De esta manera, la repetición por parte de Brick de la frase de Big Daddy adquiere carga dramática y permite ver la circularidad de la vida de los personajes. Brick se rinde, acepta vivir en la mentira igual que su padre lo aceptó hace años. Vemos, pues, que la repetición no sólo constituye una marca de oralidad, sino que también tiene carga dramática. Es por eso por lo que es necesario prestarle la atención necesaria a la hora de la traducción, porque si no se mantiene se pierden las posibles interpretaciones que el autor deja inscritas en la partitura.

² Sobre las distintas versiones existentes de la obra profundizaremos en el apartado de Materiales y métodos

-Abundancia de vocativos. En el teatro, las relaciones tanto entre los personajes como entre los actores y el público son siempre cercanas. No hay una barrera que separe al espectador del actor, el público no está en la representación pero forma parte de la misma... ¿Qué sentido tendría representar una obra si no hubiera un público receptor? Esta característica es herencia de la comunicación en las sociedades prequirográficas, las sociedades en las que el único modo de comunicación era el oral. Ong (1982) señala, al hablar de las dinámicas de la oralidad primaria, su cualidad empática y participativa por contraposición a la comunicación escrita que define como distanciada y objetiva. De la misma manera, el teatro, como forma de comunicación oral, mantiene y estimula de manera constante la interacción entre los personajes mediante procesos de comprobación del canal oral, es decir, mediante estructuras propias de la función fática como por ejemplo el vocativo, que obliga continuamente a la respuesta del personaje interpelado. Este estímulo constante y esta interacción queda patente especialmente en las relaciones entre los personajes, en las que el intercambio comunicativo no debe decaer, ha de mantener un ritmo dinámico para mantener la atención del espectador. Así pues, vemos como el texto dramático está compuesto también por mecanismos de interacción entre los personajes, estrategias que favorecen la cercanía entre los interlocutores y estructuras que facilitan la identificación de los personajes. Algunos de los mecanismos más comunes empleados a este fin son el uso de imperativos, vocativos, interrogaciones y exclamaciones, que provocan una respuesta, tanto lingüística como gestual, al tiempo que mantienen la atención del público y les invitan a adentrarse en la mundo dramático de la obra, esclareciendo cuestiones como la relación entre los personajes, la jerarquía e incluso la psicología de los mismos. Como señala Payrató, el vocativo puede encuadrarse también dentro de la deixis personal y tiene una relación

directa con la deixis social, porque la llamada a la persona no puede separarse de la caracterización que se da de su estatus (2003: 75). Resulta interesante observar cómo en el siguiente ejemplo las intervenciones de Brick se limitan prácticamente a preguntas casi retóricas ya que, por la trama y las características del personaje, sabemos que la relación con su mujer no está equilibrada: al igual que en esta conversación, Brick se limita a ejercer de interlocutor de manera pasiva, repitiendo lo que dice su mujer pero sin aportar información nueva. Por su parte, Maggie utiliza vocativos cariñosos como «honey» o «baby», demostrando que siente cariño por su marido y que, aparentemente y desde su punto de vista, son una pareja que se quiere.

- MARGARET (...) But, **Brick**? You still have one big advantage!
- BRICK Did you say, something, **Maggie**?
- MARGARET Big Daddy dotes on you, **honey**. And he can't stand Brother Man and Brother Man's wife, that monster of fertility, Mae; she's downright odious to him! Know how I know? (...) As fo me, well — I give him a laugh now and then and he tolerates me. In fact! — I sometimes suspect that Big Daddy harbours a little unconscious 'lech' fo' me.
- BRICK What makes you think that Big Daddy has a lech for you, **Maggie**?
- MARGARET Way he always drops his eyes down my body when I'm talkin' to him, drops his eyes to my boobs an' licks his old chops! Ha ha!
- BRICK That kind of talk is disgusting.
- MARGARET Did anyone ever tell you that you're an ass aching Puritan, **Brick**? I think it's mighty fine that that ole fellow, on the doorstep of death, still takes in my shape with what I think is deserved appreciation! And you wanta know something else? Big Daddy didn't know how many little Maes and Goopers had been produced! 'How many kids have you got?' he asked at the table,

just like Brother Man and his wife were new acquaintances to him! Big Mama said he was jokin', but that ole boy wasn't jokin', Lord, no! And when they infawmed him that they had five already and were turning out number six!— The news seemed to come as a sort of unpleasant surprise... Scream, **monsters!** Yes, you should of been at that supper-table, **Baby.** Y'know, Big Daddy, bless his ole sweet soul, he's the dearest ole thing in the world, but he does hunch over his food as if he preferred not to notice anything else.

En el siguiente ejemplo, podemos observar la presencia de vocativos en las intervenciones tanto de Brick como de Maggie. Recordemos que el uso del vocativo, además de dar información sobre la relación entre los personajes como en el ejemplo anterior, constituye una llamada de atención dirigida al interlocutor-personaje pero también al espectador ya que, en el contexto de la doble enunciación, el vocativo dirige la atención del público hacia el personaje interpelado, esperando su reacción.

MARGARET (...) I – know – what you mean...
BRICK Give me that pillow in the big chair, **Maggie?**
MARGARET I'll put it on the bed for you.
BRICK No, put it on the sofa, where I sleep.
MARGARET Not tonight, **Brick.**
BRICK I want it on the sofa. That's where I sleep.
MARGARET What?
BRICK The *click*...
MARGARET Brick, I used to think that you were stronger than me and I didn't want to be overpowered by you. But now, since you've taken to liquor –you know what? – I guess it's bad, but now I'm stronger than you and I can love you more truly! Don't move that pillow. I'll move it right back if you do! **Brick?!** I really have been to a doctor and I know

what to do and – **Brick?** – this is my time by the calendar to conceive!

BRICK Yes, I understand, **Maggie**. But how are you going to conceive a child by a man in love with his liquor?

MARGARET By locking his liquor up and making him satisfy my desire before I unlock it!

BRICK Is that what you've done, **Maggie?**

-Presencia de marcas dialectales. La caracterización de un personaje se lleva a cabo mediante distintos mecanismos, y uno de ellos es la identificación lingüística dentro de un grupo social, geográfico o temporal. Se trata, quizás, de uno de los problemas de traducción más comunes, presente en cualquier tipo de textos. No obstante, cobra especial relevancia desde el punto de vista de la traducción cuando se trata de un texto literario, ya que el traductor se debe plantear la estrategia a seguir más conveniente. Así sucede con los textos dramáticos. En el teatro, nada es casual y el hecho de que un personaje (o varios) estén caracterizados por un determinado dialecto o sociolecto favorece la realización oral de la obra, ya que aporta información sobre el contexto social de los personajes. Es asimismo destacable el que unos personajes tengan más marcadores de dialecto que otro, ya que influirá en la caracterización del personaje por parte del autor. Como señala Halliday, «la variación en una lengua es, en un sentido muy directo, la expresión de atributos fundamentales del sistema social; la variación dialectal expresa la diversidad de estructuras sociales (jerarquías sociales de todo tipo), en tanto que la variación de registro expresa la diversidad de los procesos sociales» (Halliday, 1978 en Mayoral, 1999: 19. Traducción de Mayoral). Además de definir a un personaje, como marca de oralidad los rasgos dialectales se relacionan con la relajación de la corrección lingüística propia del discurso oral espontáneo y también con la

prosodia y la entonación del texto. En el caso de *Cat on a Hot Tin Roof*, uno de los personajes más marcados dialectalmente es Maggie, a quien el autor describe de la siguiente forma:

Margaret's voice is both rapid and drawling. In her long speeches she has the vocal tricks of a priest delivering a liturgical chant, the lines are almost sung, always continuing a little beyond her breath so she has to gasp for another. Sometimes she intersperses the lines with a little wordless singing, such as 'Da – da – daaa!'

El siguiente ejemplo muestra el uso de las marcas dialectales como forma de caracterización del personaje y también como estrategia para definir la relación entre los personajes. La cuñada de Margaret, con la que la relación es más que tensa, corrige la pronunciación de Maggie y le da énfasis con una cursiva con la que el autor quiere dejar claro el papel dramático del uso del dialecto en este ejemplo concreto.

MARGARET But Mae? Why did **y'** give **dawgs'** names to all
your kiddies?
MAE *Dogs'* names?

-Abundancia de elementos deícticos. Uno de los ejes que conforman la base de la oralidad y que se relaciona directamente con el carácter participativo de la comunicación oral son los elementos deícticos. Las estructuras deícticas establecen «las relaciones situacionales y lógicas entre las partes del discurso y los integrantes del mismo» (Ezpeleta, 2007: 238), además de reforzar las relaciones rítmicas verticales del texto y ser un elemento de cohesión clave en la construcción de la partitura. Mediante los elementos deícticos, se rompe la horizontalidad propia de los textos narrativos, en los que el ritmo generalmente establece una continuidad lineal, para emplear distintos recursos con el fin de conseguir un ritmo vertical, basado en la recurrencia (Montalt,

1996: 428). El siguiente ejemplo destaca por la relevancia que tiene para el desarrollo de la obra y para la construcción del mundo dramático de la misma. Además de las referencias deícticas demostrativas (*don't laugh about it, that's not fair, I know that, it works both ways*, como más representativas), vemos una referencia deíctica personal reforzada por la cursiva, marca enfática del autor. La otra referencia destacable de este fragmento está también marcada por la cursiva del autor, además de ser un elemento repetido en el texto. El *there* es una referencia espacial cuyo significado está vacío hasta la realización teatral del texto, no se comprende el significado a menos que veamos el gesto del personaje señalando la cama de Brick y Margaret.

BIG MAMA Don't laugh about **it!** — Some single men stop
 drinkin' when they git married and others start!
 Brick never touched liquor before he—!

MARGARET [crying out] **THAT'S NOT FAIR!**

BIG MAMA Fair or not fair I want to ask you a question, one
 question: D'you make Brick happy in bed?

MARGARET Why don't you ask if he makes **me** happy in bed?

BIG MAMA Because I know that —

MARGARET **It** works both ways!

BIG MAMA Something's not right! You're childless and my
 son drinks! [...] When a marriage goes on the
 rocks, the rocks are **there**, right **there!**

MARGARET **That's** — [...] not—fair...

Los deícticos son elementos vacíos semánticamente, por lo que es necesario el contexto y la información extratextual —como pueden ser los gestos, la voz e incluso la iluminación o el sonido — para completar su significado. En este caso concreto, el uso del «there» sirve, además, para vehicular el tabú en torno al cual gira la obra: la posible homosexualidad de Brick. Este tabú adquiere presencia cuando Big Mama muestra la cama como foco del problema del matrimonio entre Brick y Maggie. En la traducción,

podemos correr el riesgo de intentar explicitar la información para aclarar el significado. Sin embargo esta estrategia, que podría resultar válida en otros géneros textuales, no sirve para la traducción teatral. Si partimos del concepto de partitura teatral, hemos de tener en consideración que los vacíos de significado en el texto dramático son necesarios para que se puedan completar –de maneras distintas, incluso, según la lectura del director o de la tradición teatral– con la puesta en escena. No se trata, pues, de sustituir unas piezas por otras, sino de ver el interés dramático que tienen estos elementos tanto para el texto como para la puesta en escena y mantenerlo en la traducción teatral.

Una vez establecidas estas siete estrategias textuales como marcas de oralidad inscrita en el texto dramático, analizamos la presencia de las mismas tanto en el original como en las dos traducciones al castellano. El análisis, pues, presentaba una doble lectura. Por una parte, pudimos analizar y cuantificar las marcas de oralidad encontradas tanto en el original como en las traducciones para ver si se mantenían en las traducciones. Por la otra parte, establecimos además un análisis comparativo entre las dos traducciones, con el fin de observar si en la traducción para la escena, como cabría suponer, hay mayor número de marcas de oralidad que en la traducción para la publicación ya que éstas permiten y vehiculan la representación.

Sin embargo, algunos de los resultados en el análisis fueron bastante sorprendentes. En primer lugar, pudimos apreciar una tendencia general a la pérdida de oralidad, puesto que en prácticamente todas las categorías de análisis –excepto en dos de las siete propuestas– el texto original presentaba mayor número de marcas de oralidad, lo cual validaba nuestra hipótesis de trabajo. Sin embargo, en algunas de las

categorías de análisis fueron los textos traducidos los que más marcas de oralidad presentaban respecto del original. Éste fue el caso de la abundancia de periodos oracionales cortos, en el que la traducción para la escena de Manuel Ángel Conejero presentaba mayor tendencia a las oraciones cortas que el original y que la traducción para la publicación. Del mismo modo, resultó sorprendente comprobar que la traducción para la publicación de Amado Diéguez presentaba mayor preferencia por las relaciones aditivas, contrastivas y elípticas que la traducción para la escena y que el original.

Ante estos resultados, se abrían nuevas posibilidades de estudio. El abanico de líneas de investigación comprendía tanto la ampliación del corpus –que podía recoger bien distintas traducciones de la misma obra, bien piezas de distintos autores o bien distintas combinaciones de lenguas– con el objetivo de analizar hasta qué punto se pueden identificar y cuantificar las marcas de oralidad, como la comparación entre traducciones teatrales y versiones cinematográficas de la misma obra o la posibilidad de incluir la percepción de las marcas de oralidad inscrita por parte de distintos profesionales del mundo del teatro (actores, directores, etc.) para comprobar si nuestro análisis textual coincide con la sensación que puede tener un actor o actriz, por ejemplo, sobre qué texto es más oral y, por lo tanto, más representable.

Como hemos comentado, los resultados en algunas de las categorías de análisis fueron sorprendentes, lo que nos llevó a deducir que no toda la oralidad es cuantificable ni acotable. Al tratarse de un fenómeno poliédrico y de difícil definición, decidimos profundizar en su identificación en el texto dramático y optamos por ampliar el corpus con otras traducciones de la misma obra, centrándonos en una de las categorías de análisis de la oralidad: la presencia de elementos deícticos en distintas traducciones al

castellano de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams. Lo primero que observamos en el estudio previo es que los elementos deícticos constituyen una de las categorías de análisis en las que más disparidad de resultados encontramos entre original y traducciones. Este hecho nos hizo plantearnos si estas dos traducciones son casos aislados o si existe un patrón o regularidad en la traducción de la deixis en textos dramáticos. Asimismo, consideramos que, a pesar de no ser un elemento exclusivo de la traducción teatral, la deixis es específica y definitoria de los textos dramáticos, por lo que puede convertirse en un problema de traducción si no recibe la consideración oportuna.

En segundo lugar, la elección de la deixis como objeto de estudio viene motivada por el hecho de que se trata, tal y como queda recogido en el proyecto de investigación anteriormente mencionado, de una marca de oralidad inscrita en el texto dramático (Cebrián, 2011) y, por lo tanto, afecta a la posible representación del texto traducido. Se trata, además, de una de las estrategias textuales de oralidad más acotables –a pesar de ser difícil de delimitar– y más relacionadas con la realización escénica y con el contexto.

Recordemos que autores como Ong (1982) y Havelock (1986) han estudiado, desde la antropología, las características o psicodinámicas de la comunicación en las sociedades previas a la escritura. En los trabajos citados, ambos autores coinciden en remarcar que la oralidad –entendida como el medio de comunicación en las sociedades prealfabéticas– hace uso del lenguaje de la inmediatez, determinando el significado mediante el contexto. Es decir, se trata de un lenguaje situacional, no abstracto, por lo que es necesario el uso de gestos, de la voz y de la expresión facial para delimitar el

significado. De hecho, Havelock asegura que «la comunicación primaria comienza visualmente, con la sonrisa, el ceño, el gesto [...]» (Havelock, 1986: 104). Es la posibilidad de mostrar visualmente el referente lo que permite que la información llegue de manera completa al espectador/oyente. Y esta posibilidad de mostrar y de definir el contexto comunicativo se vehicula, entre otros mecanismos, mediante la deixis como elemento semánticamente vacío cuyo significado se actualiza en escena.

Y, en tercer lugar, los deícticos son característicos del discurso dramático y, como señala Serpieri, las relaciones entre la deixis gestual y verbal son de gran importancia para la semiótica teatral (Serpieri, 1978: 139). No olvidemos que los elementos deícticos son particularmente significativos, ya que establecen relaciones entre las partes del discurso y sus integrantes y, además de reforzar la estructura rítmica vertical del texto (Montalt, 1996: 428) y ser un elemento de cohesión, señalan e integran los componentes del mundo dramático. La deixis es, pues, clave para la comunicación en el teatro porque conforma el principal medio con el que el lenguaje establece una conexión entre el hablante, el oyente, el tiempo y el lugar de la acción, así como entre el entorno físico imaginado y los objetos que lo componen (Elam, 1980: 26). Estos elementos están, en principio, vacíos de significado hasta que se actualizan mediante la representación. En otras palabras, los elementos deícticos completan su significado cuando se señala en escena –mediante un gesto del actor, un foco de luz o con la explicitación del referente– aquello a lo que hacen referencia. De esta manera, podemos considerar la deixis como un elemento vacío semánticamente que muestra el significado en contexto.

A modo de resumen, en el proyecto de investigación vimos que la presencia de elementos deícticos, en tanto en cuanto marca textual de la oralidad inscrita en el texto dramático, es definitoria y específica del teatro y, por lo tanto, es necesario tomarla en consideración como una de las especificidades del teatro ya que no mantenerla en la traducción puede conllevar la pérdida de oralidad y de carga dramática. Encontramos un ejemplo de la importancia de estos elementos en el primer acto de *Cat on a Hot Tin Roof*, cuando Maggie pregunta a Brick «why are you looking at me like **that**?». El elemento *that* está vacío de significado, sólo se puede entender la frase en el contexto de la representación ya que este deíctico surge como respuesta a un gesto del otro personaje, gesto que podrá variar según el actor que interprete a Brick o las indicaciones escénicas que dé el director. Es importante mantener esa ambigüedad en la traducción y dejar la puerta abierta para que se puedan hacer distintas interpretaciones del *that*.

Así pues, una vez establecida la relevancia de la deixis como marca de oralidad, como elemento de gran potencial dramático y, por lo tanto, como posible problema para la traducción teatral si no se traslada en los textos meta, nos planteamos el reto de intentar definir, localizar y ver cómo se comporta en la traducción un fenómeno tan relevante y difícil de acotar que, además, está relacionado con cuestiones de contrastividad que afectan a su traducción al castellano.

En resumen, podemos establecer que, en primer lugar, nos planteamos qué aspectos requieren de nuestra atención como traductores al afrontar la traducción de un texto dramático, dónde se encuentran las marcas dramáticas del texto que hacen un texto representable. En el proyecto de investigación vimos que el potencial teatral de un texto está ligado a la oralidad inscrita en el mismo. También establecimos que, aunque no

toda la oralidad es cuantificable y analizable, hay una parte que sí se puede estudiar. Seleccionamos siete estrategias textuales de oralidad y analizamos su presencia en un texto dramático y en dos traducciones al castellano. Observamos algunos resultados sorprendentes, entre ellos el de la frecuencia de los elementos deícticos, donde la diferencia entre el original y las traducciones, y entre la traducción para la escena y para la publicación fueron realmente llamativos. Decidimos profundizar en la investigación de la traducción de los elementos deícticos como marca de oralidad inscrita que, como hemos señalado, son específicos y definatorios del texto dramático.

Una vez planteada la pregunta inicial que da pie a esta investigación: ¿qué sucede con la deixis cuando abordamos la traducción de un texto dramático?, surgen nuevas cuestiones a raíz de aquel primer planteamiento: ¿qué estrategias de traducción se siguen a la hora de traducir un texto con gran carga semiótica donde los elementos deícticos juegan un papel esencial, como es el caso de los textos dramáticos? ¿Se mantienen los elementos deícticos en la traducción o se producen cambios? ¿Qué tipo de cambios se dan con mayor frecuencia? ¿Siguen algún patrón? ¿Hay diferencias respecto de la deixis entre la traducción para la escena y la traducción para la publicación?

Movidos por las cuestiones surgidas en torno a la definición y traducción de la deixis, trataremos de profundizar en la definición de este fenómeno de gran carga dramática, estudiándolo desde diferentes perspectivas y disciplinas con el fin de identificar patrones o regularidades en las estrategias de traducción de la deixis y las consecuencias de estas estrategias desde el punto de vista de la representación.

Hemos establecido la relevancia de la deixis como marca de oralidad y, por lo tanto, como aspecto muy a tener en cuenta en la traducción del texto dramático tanto para la representación como para la publicación, así como su importancia para la construcción del mundo dramático. En el presente trabajo, estudiaremos la presencia de la deixis tanto en el original como en las traducción y propondremos un modelo de análisis de las estrategias de la traducción de la deixis en los textos teatrales que facilitará la identificación del efecto que estas estrategias de traducción tienen sobre el balance de la deixis en el texto dramático y en sus traducciones, con el objetivo de comprender este fenómeno y profundizar en este aspecto de la traducción teatral, así como de establecer una comparación entre traducciones con distinta finalidad (publicación y representación).

Esperamos, además, que este estudio permita abrir nuevas vías de investigación al tiempo que sirva de base para otros futuros trabajos. Nuestro análisis podrá servir, entre otras cosas, ayudar a mejorar la comprensión de los textos teatrales y a resolver posibles problemas de traducción derivados de la especificidad del teatro. Al profundizar en aspectos tan importantes para el teatro como la deixis en tanto en cuanto vehículo del potencial teatral del texto, esperamos que nuestra investigación permita poner de manifiesto la necesidad de tomar en consideración el fenómeno de la deixis como un elemento esencial del texto teatral. Por otro lado, y desde una perspectiva teatral, consideramos que nuestra propuesta podrá ser de utilidad a directores de escena, actores y otros profesionales del mundo del teatro, ya que nuestro análisis facilitará la comprensión de las relaciones entre texto y contexto y de las connotaciones relativas a la gestualidad incluidas en el mismo.

Por todo esto, queremos hacer hincapié en la importancia de la deixis tanto desde el punto de vista teatral como desde la práctica de la traducción, ya que esta noción es una característica definitoria del género dramático cuya presencia afecta directamente a la realización escénica del texto escrito.

1.2 Objetivos

Hemos comentado anteriormente los motivos por los que la deixis es un elemento esencial en el discurso dramático y, por consiguiente, en la traducción teatral. En primer lugar, la deixis es una marca de oralidad y, por lo tanto, forma parte de la textura específica de los textos dramáticos. Además, es un elemento de gran potencial dramático, puesto que funciona a modo de engranaje que establece relaciones entre el texto y el contexto, cohesiona el discurso y vehicula la representación. Precisamente, al tratarse de piezas muy permeables al contexto de llegada, suponen un reto para la traducción, por lo que habrá que prestar especial atención a los elementos deícticos tanto en el texto original como en las traducciones.

El presente trabajo tiene cuatro objetivos principales. En primer lugar, queremos profundizar y entender mejor la función dramática de la deixis en el teatro. En segundo lugar, pretendemos averiguar si hay diferencia respecto de la presencia de deixis entre el texto original y las traducciones. Otro de los objetivos de este trabajo es observar si se dan diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones que responden a un encargo de producciones teatrales concretas y las traducciones que son encargos para la publicación escrita, dirigida a un público lector. Por último, buscamos establecer patrones de regularidad y las estrategias empleadas en la traducción al castellano de la deixis en *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams

Llevaremos a cabo un análisis que irá en tres direcciones:

-comparación del texto original (TO) con las traducciones

-comparación de las traducciones publicadas con las traducciones para la representación

-comparación de las estrategias de traducción más comunes en cada traducción.

Asimismo, el estudio de la deixis tendrá una doble vertiente. Por un lado, realizaremos un análisis cuantitativo para establecer si la presencia de la deixis en el texto original se corresponde con la presencia de la deixis en las traducciones. Por otro lado, llevaremos a cabo un análisis cualitativo de la deixis, con el objetivo de observar qué cambios o transformaciones se dan (si es que se dan) en la traducción de los elementos deícticos en el texto escogido. Pretendemos buscar patrones de regularidad en las traducciones para poder comprender mejor qué sucede con un fenómeno discursivo definitorio del teatro y, a la vez, de gran relevancia para la construcción del mundo dramático.

1.3 Hipótesis

En el presente trabajo, partiremos de dos hipótesis que serán validadas mediante el análisis e interpretación de los resultados.

La primera hipótesis es que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original. Esta tendencia podría estar relacionada con universales de traducción sugeridos por Gideon Toury (1980:60), entre otros, como la tendencia a la explicitación y a la desambiguación y simplificación en los procesos de traducción. Otro de los motivos que nos llevan a plantearnos esta tendencia a la pérdida de elementos deícticos en las traducciones teatrales es el hecho de que se parte de un texto que fue escrito no para ser leído sino para ser representado. A pesar de que el traductor o traductora teatral, que no deja de ser un mediador, trabaja en modo escrito a diferencia de otros mediadores como actores y directores debe tener presente que la finalidad del texto es la representación, la inercia de trabajar en modo escrito hace que sea de esperar que las traducciones tiendan a perder elementos deícticos que, recordemos, se tratan de elementos semánticamente vacíos cuyo significado debe actualizarse en escena. Por último, también podríamos relacionar esta tendencia a la pérdida de elementos deícticos con la pérdida de oralidad, al considerar la deixis como uno de los mecanismos mediante los cuales se inscribe la oralidad, entendida como atributo inherente a los textos dramáticos que permite la representación.

La segunda hipótesis de investigación es que las traducciones para la representación tienden a presentar mayor número de elementos deícticos que las traducciones para la publicación. Recordemos que la interpretación de los resultados,

como hemos comentado anteriormente, se realizará en dos direcciones: por un lado compararemos la presencia de elementos deícticos en el original y en las traducciones y, por otro lado, observaremos las diferencias en cuanto a la traducción de la deixis entre las traducciones para la escena y las traducciones para la publicación. Esta lectura del análisis nos permitirá poner a prueba la segunda hipótesis. Consideramos que la presencia de elementos deícticos será mayor en las traducciones para la escena debido a la interacción de distintos códigos semióticos en el momento de la representación y, seguramente, al hecho de que el traductor o traductora tenga en mente que la finalidad del texto es la representación, por lo que tenderá a mantener aquellos componentes del discurso dramático de la obra que completan su significado en la representación.

Es conveniente recordar que las hipótesis serán validadas o no teniendo en cuenta que, debido a la dificultad metodológica de analizar y cuantificar el fenómeno de la deixis, trabajaremos con un corpus reducido –un texto original y seis traducciones. Esperamos obtener resultados que validarán o no estas tendencias en la traducción de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

PARTE I: Fundamentos teóricos

Como dice Eva Espasa (2001:17), «un espai escènic traduït és un “allà”, un “aleshores” que s’esdevé “ara” i “aquí”, disfressat amb noves formes visuals i culturals». Ese «allí» y ese «entonces» se convierten en «aquí» y «ahora» gracias a elementos de conexión que permiten trasladar cualquier acción, de cualquier momento de la historia al instante en el que el espectador está asistiendo a la representación. Estos elementos de enlace consiguen, por ejemplo, que el discurso de Marco Antonio en la obra *Julio César* de Shakespeare se dirija tanto al pueblo romano al que apela como al público. En este ejemplo, vemos cómo la repetición en estructuras paralelas de los pronombres personales («he», «you all»), además de las referencias espaciales («this»/«that», «here»/«there») crean la sensación en el público de que no son meros espectadores del alegato sino destinatarios de las palabras de Marco Antonio tras la muerte de Julio César (acto 3, escena II):

Yet Brutus says **he** was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see **that** on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse: was **this** ambition?
Yet Brutus says **he** was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke,
But **here** I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then, to mourn for him?
O judgment! thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason. Bear with me;
My heart is in the coffin **there** with Caesar,
And I must pause till it come back to me.

Los elementos deícticos permiten y vehiculan esta conexión entre el texto dramático (escrito) y el teatral (representado). Al tratarse de componentes vacíos de

significado, que se actualizan y completan su significado en escena, son también las piezas más permeables al contexto, ya que la referencia que señalan está ligada al contexto de la representación. Por ejemplo, cuando el personaje de Maggie en *Cat on a Hot Tin Roof* pregunta al personaje de Brick «why are you looking at me like that?», está presuponiendo y obligando a que otro actor en escena haya hecho un gesto determinado. Sin embargo, esa mirada (consecuencia de la presencia de un elemento deíctico en el discurso) puede variar en cada representación ya que puede depender del estado del actor, de la conexión con el público, etc. Recordemos que el texto dramático (escrito) es un texto fijo mientras que el texto teatral (representado) puede variar en cada representación y en cada puesta en escena.

Para poder entender mejor el fenómeno de la deixis y su función en el texto dramático, comentaremos en primer lugar la bibliografía existente sobre la traducción teatral y sobre la traducción de la deixis. Revisaremos las características del discurso dramático con el fin de establecer la importancia de la deixis como parte de las especificidades del teatro y, por lo tanto, la necesidad de prestarle una especial atención a la hora de traducir. A continuación revisaremos los estudios existentes sobre la deixis desde el punto de vista de la Lingüística, de la Semiótica y de los Estudios de Traducción para poder establecer una definición que nos sirva como base para nuestro análisis. Por último, llevaremos a cabo el análisis tanto del original como de seis traducciones distintas de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, en el que analizaremos la presencia de elementos deícticos y las estrategias de traducción de la deixis empleadas.

2. Breve panorama de los estudios de traducción teatral

Si bien es cierto que, desde 1985, las aportaciones a la investigación en traducción teatral han sido incesantes (Santoyo, 1995: 15) gracias a autores como Zuber-Skerrit, Lefévere, Pavis, Fischter-Lichte, Mateo, Merino, Aaltonen, etc. (Espasa, 2001a: 30-32), hoy en día los estudios sobre la traducción del teatro siguen teniendo una presencia relativa en la disciplina, ya que generalmente se incluyen dentro de estudios sobre la traducción literaria, tratando de manera tangencial los textos dramáticos (Ezpeleta, 2007: 139). Drábek (2009:1) afirma a este respecto que los estudios existentes sobre traducción teatral son relativamente poco numerosos y, en general, quedan integrados en estudios literarios o culturales. En sus propias palabras, «the fact that drama translation is specific is mentioned, but that is mostly all there is. Individual examples are mostly approached from a literary (versification, imagery) or a cultural perspective (translation from culture to culture)».

A pesar de que autoras como Serón (2013: 91) afirman que no podemos considerar los estudios de traducción teatral como una disciplina mal tratada puesto que la atención recibida durante la década de los 90 ha favorecido el interés por este área, coincidimos con Drabek (2009) en afirmar que pocos son los autores que han estudiado la especificidad de los textos dramáticos y su repercusión en la traducción teatral. La mayoría de los estudios sobre traducción literaria no tienen en consideración la traducción teatral y, si lo hacen, se centran en notas sobre el diálogo o la integridad de los personajes (Drábek, 2009:1). A este respecto, Aaltonen (2003: 144) indica que la falta de interés académico por los estudios de traducción teatral puede deberse en parte a su complejidad como área de investigación y a la dificultad metodológica que supone el

hecho de que por cada texto dramático existen innumerables posibles textos teatrales. Recordemos que el texto dramático es una partitura de la que se pueden hacer distintas lecturas y que cada representación es única e irrepetible. Desde nuestro punto de vista, esta complejidad queda demostrada en la cantidad de distintos enfoques desde los que se investiga la traducción teatral y en cuestiones tan polémicas como la representabilidad, la adaptación/versión, etc. que sigue generando debate entre los investigadores.

De manera análoga, los estudios teatrales han prestado poca atención a la traducción como fenómeno que participa en la representación de una obra, no teniendo en cuenta la cantidad de teatro traducido que se consume en España (Santoyo, 1995: 14) y el importante papel del traductor, cuya misión consiste, como señala Johnston, en dar forma al potencial de la representación más que dar una nueva forma a un significado ya conocido (1996: 58). Del mismo modo, Törnqvist afirma que «los críticos teatrales prestan mucha atención a aspectos tales como la dirección, la escenografía y la interpretación de los actores; en cambio tienden a decir muy poco de la traducción» (1991: 30).

En el presente capítulo ofrecemos un breve panorama del estado de la cuestión en cuanto a los estudios de la traducción teatral, disciplina que está en crecimiento actualmente, que avanza de manera paralela a la sistematización y consolidación de los estudios traductológicos generales y que se desarrolla, principalmente, a partir de los años 80 (Ezpeleta, 2007: 140). Comenzaremos, pues, nuestro recorrido en la década de los ochenta, ofreciendo una visión global en primer lugar de la situación de los estudios sobre traducción teatral fuera de España y, a continuación, en nuestro país.

Una vez realizada la revisión de la literatura existente sobre la traducción teatral, trazaremos las líneas de investigación que han tenido como objeto el fenómeno de la deixis. En primer lugar, comentaremos los trabajos existentes sobre la deixis desde un punto de vista general, a continuación nos centraremos en las investigaciones que relacionan la deixis como una cuestión de gran relevancia a la hora de traducir textos teatrales, revisaremos qué se ha escrito respecto a la importancia de la deixis en el teatro y, por último, resumiremos los trabajos más relevantes sobre la deixis como punto de referencia en la traducción de teatro.

Acudimos, pues, a la bibliografía existente sobre traducción teatral y comprobamos que se trata de un área en la que aún quedan muchos aspectos por explorar, a pesar de la cantidad de traducciones de obras de teatro que se realizan en España. Si repasáramos la cartelera teatral actual, seguramente nos encontraríamos con que la mayor parte de las obras en cartel en este momento proceden de autores extranjeros. El volumen de obras traducidas y representadas en España es suficientemente considerable como para haber despertado el interés de los investigadores en traducción. Sin embargo, como señala Santoyo:

[...] sorprende considerablemente que tal abundancia de teatro traducido a lo largo de casi trescientos años no haya generado paralelamente un corpus abundante de reflexión teórico-crítica. [...] Somos una de las naciones en las que más teatro se ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida. (Santoyo, 1995: 14)

La traducción del teatro, a pesar de tratarse de una práctica cuya presencia en nuestras vidas es más que notable, no ha suscitado el interés investigador que cabría esperar, ya que «se ha escrito relativamente poco sobre traducción dramática, si lo comparamos con la cantidad de publicaciones que existen respecto a otras áreas de traducción especializada» (Ezpeleta, 2007:139). Este desinterés por la traducción teatral fue puesto de manifiesto ya en 1980 por Susan Bassnett, quien aseguraba que:

it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas [in Translation Studies]. There is very little material on the special problems of translating dramatic texts, and the statements of individual theatre translators often imply that the methodology used in the translation process is the same as that used to approach prose texts. (Bassnett, 1980:119)

No obstante, coincidimos con Serón (2013: 90-129) al indicar que a partir del año 2000 se produce un mayor interés por las investigaciones en traducción teatral. Vemos que en los últimos años se ha dado un aumento de las investigaciones sobre la traducción del teatro cuyos avances son provechosos no únicamente para la traducción teatral sino también para otras ramas de los Estudios de traducción.

Si centramos la búsqueda en la literatura existente sobre el fenómeno de la deixis, observamos que la mayor parte de los trabajos realizados analizan los elementos deícticos desde una perspectiva puramente lingüística. Destaca el trabajo de Haliday y Hasan (1976) que, desde la gramática funcional, sienta las bases para la definición y clasificación textual de la referencia en inglés como elemento de cohesión textual.

Como comentábamos anteriormente, desde el punto de vista de los estudios de traducción, la traducción de la deixis no ha sido objeto de una línea de investigación

específica, sino que en general se ha incluido en obras dedicadas al análisis textual para la traducción. En este sentido, hemos de citar la obra de Nord (1991) en la que se señalan algunas de las diferencias en el uso de los deícticos en comunicación oral y en comunicación escrita, así como el trabajo de Stavinschi (2012: 233-247), cuyo artículo «Deixis and Dramatic Dialogue» aborda la cuestión de la función de la deixis en los textos dramáticos y parte de traducciones a distintas lenguas de la obra *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello para analizar las estrategias de traducción de la deixis espacial.

Hemos mencionado la falta de estudios sobre la deixis como una cuestión para la traducción. Sin embargo, si abordamos la noción desde la perspectiva que nos ofrecen los estudios teatrales, observaremos que la importancia de la deixis para la construcción del mundo dramático queda patente en los numerosos trabajos que encontramos sobre este tema. Más adelante revisaremos las principales teorías sobre la deixis desde el punto de vista de la semiótica teatral centrándonos en autores como Elam (1980) y Ubersfeld (2004) –entre otros– que hablan de la importancia de la deixis en la comunicación teatral.

2.1 Estudios sobre traducción teatral

Una de las cuestiones que más polémica ha generado en el ámbito de los estudios sobre traducción teatral es la noción de *performability* o representabilidad. Bassnett, en *Translation Studies* (1980) dedica un apartado a la traducción de textos dramáticos en lo que podemos considerar uno de los primeros intentos de sistematización y análisis de los problemas de la traducción dramática como proceso (Ezpeleta, 2007: 140). Comentaremos a continuación las cuestiones centrales de la trayectoria de la autora, así como el cambio en algunos de sus puntos de vista a lo largo de los años. En este libro, Bassnett defiende la necesidad de una metodología específica diferente de la empleada para traducir narrativa y subraya la poca importancia que se da a la práctica de la traducción teatral, que a menudo queda subordinada a otros factores de la producción escénica. Bassnett señala que el texto dramático debe leerse como «incompleto», que completa su significado en la representación, pues el teatro se basa en una relación dialéctica entre texto y representación. Introduce el concepto de «representabilidad» – *playability*, y posteriormente *performability* (1998)– como factor que lleva al traductor a enfrentarse al texto dramático de un modo diferente a como se enfrenta a otro tipo de textos.

En 1985 publica el artículo «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», en el que identifica los problemas específicos de la traducción teatral y donde empieza a cuestionar el concepto de representabilidad debido a su difícil definición.

Unos años más tarde, en «Translating for the Theatre: the Case Against Performability» (1991) la autora se posiciona completamente en contra de la noción de representabilidad, argumentando que se utiliza este concepto como excusa para que el estatus de la traducción sea inferior al de la escritura teatral.

En 1998, Bassnett publica «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre» –secuela del artículo «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» (1985). La autora, que sigue centrándose en las dificultades que presentan la descripción y el análisis de la traducción y transposición escénica de un texto dramático, señala que los dos textos, «el escrito y el representado» son inseparables. Bassnett establece algunas cuestiones básicas a tener en cuenta en la traducción del teatro –como por ejemplo los aspectos prosódicos del texto, las convenciones dramáticas y teatrales y la orientación deíctica del discurso dramático– y señala una tipología de estrategias de traducción dramática (Ezpeleta, 2007: 140).

A raíz de la polémica surgida en torno a la representabilidad y al «subtexto», Newmark publica en 1988 *A Textbook on Translation*, en el que sugiere traducir el diálogo semánticamente, en lugar de comunicativamente, con el fin de transmitir las implicaciones del texto origen de manera clara. El autor propone, además, usar un lenguaje contemporáneo –manteniendo las diferencias estilísticas como el registro o el idiolecto– para que la versión resultante fuera más simple que la original y, por lo tanto, más fácil de comprender.

En 1997, Snell-Hornby afirma que la representabilidad depende de la capacidad del texto dramático de generar acciones no verbales dentro del marco de su capacidad de interpretación como un sistema de signos teatrales en el artículo «Is this a dagger which I see before me? The non-verbal language of drama». En una línea similar, Sophia Totzeva (1999), en «Realizing Theatrical Potential: the dramatic text in performance and translation» define la noción de potencial dramático como la capacidad del texto dramático de generar e integrar distintos signos teatrales en la representación.

En 2011, Baines, Marinetti y Perteghella editan *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. En esta obra colectiva y enfocada a una investigación basada en la práctica, se retoman temas como la representabilidad y la colaboración en el proceso de todos los agentes que intervienen.

Otro de los ejes sobre los que ha versado los estudios de traducción teatral es la cuestión de la diferencia entre la cultura origen y la cultura meta en el teatro y los problemas surgidos de esta diferencia. En primer lugar, destaca el primer volumen dedicado íntegramente a la traducción teatral: *The Languages of Translation: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, compilado por Zuber-Skerritt en 1980. Los artículos giran en torno a lo que la autora denomina «transposición escénica», es decir, el proceso de escenificación de un texto dramático, centrándose en los problemas derivados de la aculturación de los textos traducidos. En 1984, la autora edita un segundo volumen, *Page to Stage: Theatre as Translation*, en el que se recogen dieciocho artículos de distintos profesionales del sector: traductores, directores/adaptadores, actrices, etc. Destaca el uso del término traducción como transposición escénica, bien sea interlingüística o intralingüística. Asimismo es notable

la mención que se hace a la traducción teatral como vía para enriquecer el panorama teatral de la cultura de llegada y al papel activo del público en la lectura e interpretación de la obra.

En el año 1989, Scolnicov y Holland editan *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, obra en la que se aprecia el interés por la interculturalidad que crece a finales de los 80 y que marcará las líneas de investigación de la década de los 90 y que todavía hoy tiene vigencia. Este volumen hace hincapié de manera especial en la creación de nuevos significados en la traducción teatral al adaptar una obra a nuevos contextos culturales.

Siguiendo la línea de investigación que empezaba a tomar forma en los ochenta, los trabajos sobre traducción teatral de los años noventa tienen como eje central los estudios culturales y las cuestiones ideológicas. Fischer-Lichte, Riley y Gisenwehrer editan *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* en 1990, donde se enmarca la traducción dentro del campo de las relaciones interculturales y se defiende el papel de la traducción teatral como elemento enriquecedor de culturas.

Pavis, en su libro de 1992 *Theatre at the Crossroads of Culture*, presenta la imagen del reloj de arena como metáfora de las relaciones interculturales, además de examinar la relación entre el texto dramático y la puesta en escena, y entre la traducción y el interculturalismo. Resulta de especial interés el capítulo en el que se estudia la especificidad de la traducción teatral desde la perspectiva de la práctica escénica.

En 1996 se publica el monográfico *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*, de Sirkku Aaltonen. La autora analiza las traducciones de obra irlandesas desde los años cuarenta hasta los ochenta en Finlandia y toma la cultura finlandesa como punto de referencia para comprender los distintos tipos de aculturación en distintas épocas y bajo el prisma de distintas ideologías. En 2000, Aaltonen publica *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, donde analiza la relación entre la traducción y las convenciones sociales del teatro, donde la traducción se considera un espejo en el que se refleja la cultura propia.

También en el año 2000, Upton edita el volumen *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, donde recoge una selección de las presentaciones del congreso «True to Form: On Stage Translation», celebrado en la Universidad de Hull en 1997. Con la transposición cultural como eje vertebrador del libro, se presenta un panorama que sigue la línea investigadora de los estudios culturales de los años noventa, considerando la cultura cada vez más como punto de conflicto y no de consenso.

Por último, destacan los trabajos centrados en la reflexión sobre el proceso y la práctica de traducción de los textos dramáticos. En 1991, Törnqvist, en *El teatro en otra lengua y otro medio: estudios sobre la representación* intenta dar respuesta a algunas de las cuestiones que surgen cuando una obra se traslada de una lengua a otra y de un modo de transmisión (texto dramático, cuyo receptor es el lector) a otro (texto espectacular, cuyo receptor es el espectador o el oyente). Para ello, analiza el proceso de transposición de cuatro obras en distintas versiones –teatro, cine, televisión y radio –

con el objetivo de establecer hasta qué punto las diferencias entre los distintos medios influyen en la traducción.

En 1996, Johnston edita *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, donde se da voz a profesionales del teatro como directores y traductores de diferentes modalidades – musicales, clásicos, comedia, teatro en verso - en un tono que huye del academicismo para reflexionar sobre la realidad de la práctica de la traducción teatral. Ese mismo año, Snell-Hornby escribe el artículo «All the world's a stage: multimedial translation –constraint or potential?», en el que la autora apuesta por la cooperación entre traductores, productores y actores.

En 2005 Zatlin edita *Theatrical Translation and Film Adaptation. A practitioner's point of view*, obra en la que distintos autores abordan distintos aspectos que van desde el papel del traductor, las competencias necesarias para traducir teatro y nuevas formas de traducción, como la supertitulación.

En 2007, se publica el volumen *A Companion to Translation Studies*, con un capítulo dedicado a la traducción de teatro y de ópera. En este capítulo, Snell-Hornby hace un repaso bibliográfico de los distintos enfoques con los que se ha afrontado el estudio de la disciplina y recupera las conclusiones que la autora propuso en 1996 sobre las características que hacen de un texto representable. De manera análoga a la noción de representabilidad, introduce el término de *cantabilidad* (*singability*) para la traducción de ópera y trata temas como la sobretitulación –también denominada supertitulación–, la necesaria colaboración del traductor en el proceso de creación dramática y la diferencia entre traducción y adaptación.

Drábek, en «Translating Shakespeare for the Theatre: a theoretical approach based on the examples of Czech translations» (2009) realiza un repaso de las técnicas que han guiado las traducciones de Shakespeare al checo. Recupera las aportaciones de Fencl (1916) quien propone el primer método de análisis de traducción dramática y establece que una traducción debe ser fiel (en el sentido de conservar la forma, brevedad y características acústicas del original), comprensible, poética y funcional desde el punto de vista teatral. Para ello, establece una serie de criterios que divide en: literarios, culturales, acústicos, relacionados con la actuación y relacionados con el escenario. En este mismo artículo Drábek, además de denunciar la falta de estudios sobre la idiosincrasia del teatro desde el punto de vista de la traducción, establece tres tipos de estudios sobre traducción teatral: a) *análisis culturales*, referidos a los problemas de trasladar una obra de una cultura a otra y a las incongruencias de los códigos culturales; b) *análisis literarios*, que aplican métodos de traducción literaria al teatro; c) *análisis de casos prácticos*, en los que se estudian los detalles de las soluciones aportadas en la traducción.

Aaltonen publica en 2013 *Theatre Translation*, obra en la que combina otras disciplinas como la Sociología y los Estudios teatrales con el fin de describir de manera exhaustiva el proceso de traducción.

2.2 Estudios sobre traducción teatral en España

Respecto a los trabajos sobre traducción teatral en España, debemos nombrar a Santoyo, de cuya abundante producción acerca de la traducción dramática destaca el artículo que aparece en las actas del congreso celebrado en Salamanca que editan Lafarga y Dengler (1995): «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español», donde denuncia la escasez de estudios que existe en relación con la traducción dramática.

Trabajos como los de Merino (1994), *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*, y Mateo (1995), *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*, marcan el cambio que propone Santoyo: se estudia la traducción de manera sistemática, abandonando el estudio de traducciones teatrales concretas. La aportación de Merino, pionera en el campo de los estudios descriptivos de la traducción dramática (Ezpeleta, 2007: 140), aborda temas como la estructura, la dualidad del texto dramático (escrito para ser leído y para ser representado) y los efectos de la censura en la traducción teatral en España. Más adelante, la autora profundiza en las consecuencias de la censura en las traducciones en el proyecto realizado junto a Rabadán, «Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English – Spanish)» (2002). Por su parte, Mateo, (1995), realiza un interesante estudio descriptivo de diferentes traducciones publicadas en español. Analiza las estrategias empleadas y los diferentes enfoques para el estudio de la traducción del humor, haciendo hincapié en la dificultad de estudiar la traducción teatral únicamente a partir de los textos dramáticos. La autora profundiza en su investigación con una serie

de estudios teatrales posteriores sobre los aspectos teatrales que influyen en la traducción (1996, 1997, 2000).

Siguiendo la línea de investigación que marca el interés por el proceso de transposición y por la traducción como proceso de colaboración entre distintos agentes, Espasa publica en 2001 *La traducció dalt de l'escenari*, donde describe de manera detallada el proceso traductor y el paso de la traducción al escenario. Mediante numerosos ejemplos de traducciones y transposiciones teatrales, la autora extrapola las diferentes razones que motivan determinadas decisiones durante el proceso de traducción de una obra y concluye que la interacción entre representación y texto traducido se lleva a cabo por un colectivo de agentes. Otras aportaciones destacadas de la autora son «El pas de la traducció per l'escenari» (1998), «Performability in translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?» (2000), «La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves» (2001b), donde aborda el tema desde el punto de vista docente, y «Repensar la representabilidad» (2010), en el que realiza un recorrido bibliográfico con la polémica noción de *representabilidad* como telón de fondo.

En 2002, Marco publica «Teaching Drama Translation», en el que el autor, desde el punto de vista de la didáctica de la traducción teatral, establece las especificidades de la traducción dramática en comparación con la traducción de la literatura de ficción. Además considera que las decisiones relacionadas con la traducción dramática dependen de dos variables: la representabilidad y el grado de adaptación cultural.

En 2007 se publican dos obras que giran en torno a la traducción del teatro de Shakespeare: *Traduir Shakespeare: les reflexions dels traductors catalans*, de Dídac Pujol, y *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare* de Pilar Ezpeleta. En esta obra, la autora propone un modelo de análisis integrador de los textos dramáticos desde una perspectiva interdisciplinaria. La autora parte de conceptos y procedimientos de la semiótica teatral, la pragmática, la lingüística, la sociología y la traductología contemporáneas con el objetivo de identificar los mecanismos comunicativos y de construcción del significado de los textos dramáticos. Se indican también los aspectos más relevantes para la traducción desde las perspectivas comunicativas, pragmáticas y semánticas al tiempo que se propone un modelo de análisis del texto dramático para la traducción integrando estas tres perspectivas con los sistemas de comunicación interno y externo del texto teatral. El objetivo último del libro es dar respuesta a dos preguntas que subyacen en el planteamiento del mismo: qué es el texto dramático y cómo se traduce.

A pesar de no tratarse de una investigación exclusivamente sobre la traducción teatral, destaca el trabajo de Brumme, coordinadora del proyecto de investigación «La Oralidad Fingida: Descripción y Traducción» de la Universidad Pompeu Fabra. En el primer volumen publicado en 2008, *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, encontramos las aportaciones de Brumme y de Sánchez. Ambas autoras abordan la cuestión de la oralidad en la traducción teatral equiparándola a la imitación del lenguaje coloquial, es decir, lo que denominan *oralidad fingida*.

Como concluye Ezpeleta (2007) y tras haber realizado un breve esquema del estado de la cuestión en los estudios de traducción teatral, podríamos establecer de manera resumida que las líneas de investigación en esta disciplina parecen girar en torno a cuatro grandes bloques:

- el concepto de representabilidad, su definición y las consecuencias que tiene para la traducción del teatro,
- la especificidad de los textos dramáticos y la consecuente necesidad de afrontar su traducción desde un enfoque metodológico propio,
- el papel del traductor y la necesaria participación del mismo en el proceso de transposición escénica, mediante la colaboración con el director/a y los actores durante los ensayos,
- y el papel de la traducción teatral como mediadora entre culturas.

3. La noción de deixis

Para poder abordar la noción de deixis de una manera holística, es conveniente acudir a la raíz del término para comprender el alcance de su significado. Tal y como señala Elam (1980: 2), desde el punto de vista etimológico la deixis es un concepto gestual – conlleva el acto de *señalar*– adaptado por los lingüistas griegos para clasificar los signos verbales. Esta capacidad del fenómeno de la deixis de señalar, se relaciona directamente con la naturaleza multimedia del teatro, basada en la ostensión, en la preferencia por mostrar un objeto antes que nombrarlo o describirlo. Elam explica el concepto de ostensión de la siguiente manera:

Theatre is able to draw upon the most ‘primitive’ form of signification, known in philosophy as ostension. In order to refer to, indicate or define a given object, one simply picks it up and shows it to the receiver of the message in question. (1980: 29)

Halliday y Hasan en su obra dedicada al estudio de la cohesión en inglés hablan de dos tipos de referencia: exofórica –cuando se señala a un elemento fuera del texto, en el contexto– y endofórica –cuando el referente se halla dentro del texto. Si relacionamos la ostensión con la referencia exofórica, podemos ver que los autores también señalan que la necesidad de mostrar el objeto del que se habla surgió con antelación a la referencia dentro del co-texto. En palabras de los autores:

It has been suggested in fact that reference to the situation is the prior form of reference, and that reference to another item within the text is a secondary or derived form of this relation. [...] It is certainly possible that, in the evolution of language, situational reference preceded text reference: in other words, that the meaning ‘the thing you see in front of you’ evolved earlier than the meaning

‘the thing that I have just mentioned’. Being present in the text is, as it were, being present in the situation. (1976: 32)

En este punto, consideramos interesante recordar la relación entre la forma de estructurar el pensamiento en las sociedades prequirográficas –y sus implicaciones lingüísticas– y la oralidad en el teatro como elemento característico y definitorio del discurso dramático. De hecho, autores como Montalt (1996), Ezpeleta (2007) o Cebrián (2012) parten de estudios antropológicos sobre la comunicación en las sociedades orales para aplicar esas características del lenguaje en sociedades prequirográficas³ al estudio del hecho teatral.

Ezpeleta señala que la capacidad de mostrar y de actuar del teatro, relacionadas directamente con la orientación deíctica del discurso dramático (2007: 192), se consiguen convirtiendo en voz, en sonido, las palabras. Al igual que sucedía en las sociedades orales, la palabra, convertida en voz, es poder y es acción (Ong, 1982: 31).

No hemos de olvidar, por otro lado, que el lenguaje de teatro es el lenguaje de la inmediatez comunicativa, del aquí y ahora, y que el significado de determinados elementos –especialmente el de los deícticos, como veremos más adelante– se actualiza en la representación. Coincidimos con Lotman al afirmar que, en el teatro, la cosa, el objeto no tiene un significado independiente, sino que lo recibe de la acción escénica, es un pronombre (2000: 22). De manera análoga, Bosseaux explica que

³ Para ampliar la información sobre los rasgos de la comunicación en las sociedades orales, ver Ong (1982) y Havelock (1986).

Cuando usamos el lenguaje, hacemos algo más que poner palabras siguiendo patrones gramáticos. Esto es porque la lengua se asocia con situaciones y el significado de lo que se dice se relaciona con esas situaciones. La lengua sirve para referenciar, es decir, para señalar objetos particulares representados en la mente del oyente. La referencia es una manera de seleccionar objetos de cualquier entorno representado para llamar la atención sobre ellos, ésta es la forma empírica básica de la *deixis*. Este proceso de selección puede ser no verbal (señalar, afirmar con la cabeza...) o verbal (demostrativos y otro tipo de referencias). (2007: 28)

Precisamente esta capacidad de la *deixis* para tender puentes entre objetos y significados, para llamar la atención, para señalar, como su origen etimológico indica, adquiere un papel especialmente importante en el drama. Debido a la multimodalidad del texto dramático –escrito para ser dicho como si no fuera escrito– y a su multimedialidad –intervención del código lingüístico, visual y acústico a la vez– la densidad referencial se hace más evidente que en otros géneros en los que intervenga únicamente el código lingüístico, por ejemplo. A este respecto, Halliday y Hasan –quienes se basan en el trabajo de Jean Ure– aplican la cantidad de referencias exofóricas (al contexto de situación) para distinguir diferentes registros. Los autores afirman que, cuando la situación es de «*language-in-action*», es decir que la lengua tiene un papel subordinado en el acto comunicativo, el texto tiende a presentar mayor cantidad de referencias exofóricas, lo que dificulta su comprensión si falta alguno de los códigos (1976: 34). A pesar de que no consideramos que, en el teatro, ninguno de los códigos que participan del hecho comunicativo tenga un papel «subordinado» al resto de códigos –en nuestra opinión, los códigos interactúan y crean un texto en el sentido

global, un texto teatral⁴– sí que coincidimos en el hecho de que, sin actualizar en contexto estas referencias, el texto presenta vacíos de significados que dificultan la total comprensión y que pueden permitir distintas reinterpretaciones de la misma obra.

En el presente capítulo, partiremos de las especificidades del discurso dramático con el fin de analizar y comprender las características del teatro como fenómeno que se relacionan directamente con la deixis. Revisaremos, en primer lugar, los trabajos existentes sobre este fenómeno y, a continuación, las definiciones de esta noción aportadas por distintos autores así como la función de los elementos deícticos en el teatro.

3.1 Estudios sobre la noción de deixis

Al iniciar el estudio de la deixis como mecanismo de construcción del mundo dramático, observamos que gran parte de los trabajos existentes analizan los elementos deícticos desde una perspectiva puramente lingüística. Destaca el libro *Cohesion in English*, realizado por Halliday y Hasan (1976) y que define y clasifica la referencia en inglés como elemento de cohesión textual. Los autores diferencian entre la referencia endofórica –cuyo referente se encuentra en el texto– y la referencia exofórica –cuyo referente se encuentra en la situación de hablante. En esta obra se establece, asimismo, que la referencia se puede clasificar en personal, demostrativa y comparativa (Halliday

⁴ La diferencia entre texto dramático y texto teatral se tratará más en profundidad en el apartado 3.2.4 de este capítulo.

y Hasan, 1976: 37) y se determina el papel que juegan los elementos deícticos en los procesos referenciales.

Uno de los autores, M. A. K. Halliday, publica, en 1985, *An Introduction to Functional Grammar*, en el que establece una gramática funcional, basada en la relación natural entre la semántica y la gramática. El autor retoma y amplía el concepto de referencia como método de cohesión y profundiza en los elementos lingüísticos que participan del fenómeno de la deixis.

En una línea similar, encontramos numerosos trabajos centrados en el comportamiento de los deícticos, como por ejemplo la obra *Lengua y espacio: introducción al problema de la deixis en español* de Cifuentes (1989), que constituye un estudio lingüístico de la localización espacial en español como característica fundamental de la estructura semántica de la localización espacial, puesto que un lugar no puede venir identificado por sí mismo, sino que siempre debe serlo en relación a un objeto. También destaca *La deixis: egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, de Vicente Mateu (1992), que supone un análisis profundizado y una sistematización de los trabajos más contundentes sobre la deixis con el fin de ofrecer una perspectiva global, coherente y homogénea sobre un objeto tan controvertido para la teoría lingüística.

Precisamente debido a la dificultad de llevar a cabo un análisis holístico e integral de la deixis, proliferan los estudios que se basan en la función de la deixis en una determinada obra o en un determinado género textual. Cabe destacar los trabajos sobre el papel de los elementos deícticos en obras clásicas, como por ejemplo «Acerca

del uso de los deícticos en la Eneida», de La Fico Guzzo (2005), o «Deixis local: los valores absolutos y relativos de la deixis en la relación Odiseo/prendientes» de Zecchin de Fasano (2008).

Encontramos también estudios sobre los elementos deícticos en un determinado género textual. Así, podemos mencionar trabajos de corte filológico que estudian el fenómeno de la deixis en textos narrativos, como por ejemplo «Reference, deixis and the delimitation of text worlds: an analysis of Lewis Carroll's Alice books» de Hidalgo Downing (1998); *Deixis y modalidad en textos narrativos*, editado por Habler y Volkman (2009) o «Análisis de modalidades de narración y recursos deícticos en el cuento ‘¡Diles que no me maten!’ de Juan Rulfo» de Quintero (2012). Entre los estudios sobre la deixis destaca, en poesía, «Deixis, diálogo y monólogo en ‘Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos’ de R. Alberti», de Fernández García (1990); en narrativa oral, «Discurso oral e historia de la lengua: algunas cuestiones de la deixis adverbial en el español preclásico» de Eberenz (1996) y *Díctics espacials i gramàtica en narracions orals* de Maria Josep Cuenca (2010); y, en textos audiovisuales, «La deixis en ‘Te doy mis ojos’: una invitación a la empatía» de Richard K. Curry (2013). Dentro de las investigaciones sobre el papel de los elementos deícticos en determinados géneros textuales encontramos, además, trabajos centrados en discursos políticos, como «La deixis espacio-temporal en el lenguaje parlamentario español contemporáneo» de Gelabert-Desnoyer (2006); con fines persuasivos como «Deixis as a reference to an alleged shared situation in persuasive discourse» de Campos Pardillos (1995); o en el discurso publicitario turístico como «Deixis espacial y localización en el discurso publicitario turístico» de Piñeiro (2006).

Otra línea de investigación que encontramos es la que establece la deixis como punto de referencia en análisis comparativos entre lenguas. Cabe mencionar en este sentido los trabajos de lingüística contrastiva entre francés y español, entre los que destacan «Deixis espacial en francés y español» de Moreno (1985); «La deixis espacial en francés y en español: un problema de perspectiva enunciativa en el proceso de traducción» de Piñeiro (1999); «La deixis verbale: les verbes de mouvement en français et en espagnol» de Rochel (2004) y «Los marcadores de la deixis espacial en español y en francés» de Brzozowska-Zburzynska (2005). También dentro del campo de la lingüística contrastiva, encontramos «Deixis and verbal politeness in request production in English and Spanish» de Díaz Pérez (2006), en el que el autor analiza el papel de la deixis y las formas de cortesía verbal en la producción de peticiones en inglés y en español.

Desde el punto de vista de los estudios de traducción, la cuestión de las implicaciones de la deixis para la traducción y qué estrategias se emplean en escasa ocasiones ha sido objeto de una investigación específica, sino que, por lo general, ha sido incluida en obras dedicadas al análisis textual para la traducción. Tal es el caso de *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, de Christiane Nord, en el que la autora indica algunas de las diferencias en el uso de los deícticos en comunicación oral y en comunicación escrita (1991: 57). Asimismo, hemos de mencionar trabajos como «La traducción de la deixis espacial» de Montiel (2000), en el que se señalan las posibilidades de traducción de la deixis espacial –materializada en los demostrativos y adverbios de lugar– en diferentes lenguas (catalán, español, portugués, francés, italiano, alemán,

inglés y ruso). También resulta interesante el libro *How does it feel? Point of view in Translation. The Case of Virginia Wolf into French* de Bosseaux (2007), donde la autora analiza los elementos de la subjetividad en distintas traducciones al francés de *To the Lighthouse* y *The Waves*, de Virginia Wolf. Bosseaux establece como marcas de subjetividad el estilo libre indirecto, la modalidad, la transitividad y los elementos deícticos.

Hemos mencionado la falta de estudios sobre la deixis como una cuestión para la traducción y, en concreto, para la traducción teatral. Sin embargo, si analizamos la noción desde la perspectiva que nos ofrecen los estudios teatrales, observaremos que la importancia de la deixis para la construcción del mundo dramático queda patente en los numerosos trabajos que encontramos sobre este tema. Nos gustaría destacar obras como *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, de Serpieri *et al.* (1978: 139), en la que se afirma que los elementos deícticos del lenguaje son los elementos más característicos del discurso dramático. De manera análoga, Elam en *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) defiende la importancia de la deixis para el teatro al definirla como el principal medio con el cual el lenguaje se dirige al hablante y al oyente –a través de los pronombres personales «yo» y «tú»–, al tiempo y al lugar de la acción –mediante adverbios como «aquí» y «ahora»–, así como al entorno físico imaginado y a los objetos que lo componen –con los demostrativos «este», «ese», «aquel», etc. (Elam, 1980: 26).

Otras autoras, como Ubersfeld en *El diálogo teatral* (2004), también señalan la relevancia de la deixis en el texto dramático. Profundizaremos tanto en la importancia como en la función de la deixis en el texto dramático en el capítulo 3 del presente trabajo.

A pesar de la trascendencia de la deixis para la escritura –y por lo tanto para la reescritura en otra lengua– de textos dramáticos, los estudios sobre este aspecto y sobre su comportamiento en la traducción son escasos y tienden a tratar casos aislados, especialmente si consideramos las investigaciones realizadas en el terreno de la traducción de textos dramáticos. Entre las pocas obras que analizan la traducción de la deixis en el teatro, encontramos los trabajos de Richardson –«Translating Dislocated Temporal Deixis in Lorca’s ‘La casa de Bernarda Alba’» en 1994 y «¿Quién es ése? Deixis, identity and the trauma of war in ‘Historia de una escalera’ and ‘El Tragaluz’» en 2009–, en los que el autor analiza el uso desviado de elementos de deixis temporal como los tiempos verbales y su traducción al inglés en la obra de Lorca y el uso de la deixis en dos obras de Buero Vallejo, respectivamente. Otro autor que trata la cuestión de la deixis es Pociña quien, en «Función dramática de los demostrativos en Plauto» (2007), estudia la frecuencia de los demostrativos y justifica el uso del pronombre deíctico en las obras de Plauto como recurso dramático en un texto en el que se desconocen las acotaciones escénicas.

Por último, destaca «Deixis and dramatic dialogue», realizado por Stavinschi en 2012, cuyo objetivo es resumir y analizar los principales problemas que surgen de la traducción de los deícticos espaciales en la obra *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello. La autora señala que muchos de los cambios en las referencias deícticas no dependen tanto de las diferencias entre la gramática de la lengua de origen y la de la lengua meta sino de las estrategias de los propios traductores. Asimismo, revela una clara tendencia a la reducción del número de deícticos y, por lo tanto, del carácter interactivo de la obra.

A modo de conclusión, y como hemos señalado anteriormente, la cuestión de la traducción de la deixis ha recibido poca atención directa, tanto por parte de los estudios teatrales como por parte de los estudios sobre traducción. Entre los escasos trabajos que encontramos, abundan los estudios de carácter filológico, como aquellos de lingüística contrastiva o de análisis de la deixis en una determinada obra o género. No obstante, consideramos necesaria la sistematización de esta cuestión tan relevante para la traducción y, en especial, para la traducción teatral. Es por eso por lo que consideramos que podría resultar de interés un proyecto como el presente, que parte de una base teórica en la que sustentar un modelo de análisis de las estrategias de traducción con el que desarrollar un trabajo empírico sobre la deixis como elemento indispensable para la construcción del mundo dramático.

3.2 Especificidades del discurso dramático

A play is what takes places. A novel is what one person tells took place.

Wilder, *Playwrights on Playwriting*. 1960: 114

Uno de los aspectos más estudiados desde la semiótica teatral es la diferencia entre el discurso dramático y la narrativa (Elam 1980, Pfister 1988), entre el discurso dramático y la conversación oral espontánea (Elam 1980, Pfister 1988, Herman 1995) y entre el texto dramático y el texto teatral o de la representación (Kowzan 1970, Pavis 1982 y 1989). El objetivo es el de demostrar que la complejidad de los sistemas comunicativos del teatro necesita de un estudio propio y, para ello, distintos autores han definido las características del discurso dramático. En este estudio, señalaremos algunas de esas

características propias o especificidades del teatro que se relacionan directamente con la deixis y su papel como pieza clave en el proceso de transposición escénica.

3.2.1 Características del discurso dramático

Como explica Ezpeleta (2007: 102-104), el término discurso presenta una polivalencia aplicada también a su uso en los estudios teatrales, en los que se habla de discurso dramático, discurso de la puesta en escena, discurso del autor, discurso de los personajes, etc. La autora, a pesar de reconocer que originalmente el discurso es oral, recoge la definición de Benveniste (1971: 242) en la que se incluyen dentro de la categoría de discurso «la masa de los escritos que reproducen discursos orales o que adoptan sus recursos y sus objetivos». Ezpeleta parte de esta definición para afirmar que es pertinente hablar de discurso dramático aunque el texto dramático no es un discurso oral en sentido estricto, sino que se trata de una forma escrita que representa lo oral (2007: 104).

Coincidiendo con esta línea, Ubersfeld (1993: 174) asegura que podemos emplear el término «discurso» en el teatro para referirnos tanto a la representación –que llamaremos *discurso teatral*– como al texto escrito que codifica la representación –que recibirá el nombre de *discurso dramático*.

El objetivo del presente estudio es analizar cómo se ha traducido la deixis en el texto dramático, teniendo en cuenta tanto la traducción para la escena como la traducción para la publicación. Como el material de trabajo son los textos escritos (y no las representaciones en sí), nos centraremos en el análisis del discurso dramático

partiendo de la definición de Ezpeleta como «lenguaje en situación» (2007: 104). Las diferencias y relaciones entre discurso teatral y discurso dramático, así como sus consecuencias para la traducción, las trataremos en profundidad en el apartado 3.1.4. A continuación señalaremos algunas de esas características propias o especificidades del teatro que se relacionan directamente con la deixis y su papel como pieza clave en el proceso de transposición escénica.

a) Naturaleza performativa

En su análisis de la ficción desde la perspectiva de la retórica, Booth destaca que para dotar a los personajes de una novela de realismo dramático, el narrador debe desaparecer prácticamente. (Booth, 1962: 40-42) Los personajes deben cobrar vida por sí mismos y no a través de la voz del narrador. De manera análoga, Pfister señala que la ausencia del narrador en teatro implica que las referencias al espacio y al tiempo asociadas con la presencia del narrador-mediador (más arbitrarias y flexibles en narrativa), es decir el continuum espacio temporal del argumento, determinan el progreso del texto dentro de la unidad escénica (Pfister, 1988: 5). Es decir, el autor destaca como característica del discurso dramático el hecho de que el emisor no es el narrador directo sino que la acción está mediada por los personajes representados (Pfister, 1988: 2-12).

Herman (1995) señala que esta ausencia de narrador hace que la relación entre el discurso dramático y las coordenadas al contexto de situación sea más fuerte que en los textos narrativos. En palabras de la autora:

For a start, dramatic speech is usually tied to its speech-event co-ordinates rather tightly, since there is no narrator –outside epic modes, but even here, consistently, as in omniscient narrators in some novels– to give us the situational information we need (1995: 30).

A este respecto, Ubersfeld destaca la relación entre la ausencia de mediador en el texto dramático y la participación del espectador en el intercambio comunicativo. El diálogo de teatro, al no estar mediado por un narrador, se convierte en un diálogo cuyo destinatario también es el espectador, potenciando el «aquí» y «ahora» en la representación. En sus propias palabras:

La palabra teatral es, entonces, por naturaleza, personal, inmediata, directa; excluye la mediación del pasado o la objetividad de un relato sin enunciador explícito o sin destinatario. De ahí su eficacia sobre el espectador, a quien no puede dejar de ser directamente dirigida, y su carácter dialogal o dialógico. Es por ello que no hablaremos de “palabra teatral”, sino de diálogo de teatro. Práctica lingüística inmediata, que recusa toda presencia del pasado que no sea directa, la palabra teatral es un tiempo reencontrado (2004: 16).

Esta ausencia de narrador nos lleva a una de las principales características del teatro: la naturaleza performativa del texto dramático, donde la relación entre el diálogo y el argumento es dialéctica, ya que la palabra en el teatro se convierte en «acción hablada». Como señala Pfister:

The performative nature of dramatic speech ensures that the dramatic situation is constituted in the speech-act, and this then sends out a number of implicit signals to the audience that help to make the dramatic situation more concrete. (Pfister 1988:15)

Es decir, que la naturaleza performativa del texto dramático determina que el contexto de situación se constituye en el acto de enunciación, al enviar una serie de señales implícitas al público que permiten concretar el desarrollo de la acción dramática.

En esta misma línea, Pavis (1982) asegura que la acción, antes de concretizarse en escena, tiene lugar en el discurso. El texto engendra la acción en el acto de su enunciación. También Ezpeleta señala que la naturaleza performativa del teatro asegura que la acción se construye en el acto de habla y por tanto envía los suficientes signos al público para que interprete la acción dramática (2007: 99). Esta cualidad del discurso dramático se materializa mediante las indicaciones escénicas, que pueden presentarse en forma de texto secundario o acotaciones o de manera implícita en el texto primario.

Le discours théâtral ne se contente pas de représenter la scène; l'action, avant d'être concrétisée et mimée sur scène, a lieu dans les pratiques signifiantes de la langue, la production rhétorique et, plus généralement, dans le faire discursif. Le texte engendre l'action dans l'acte de son énonciation (Pavis, 1982: 38).

Los elementos deícticos del texto cumplen la función de indicaciones escénicas de manera implícita al establecer las coordenadas espacio-temporales de la acción. Sobre la importancia de las referencias deícticas espacio-temporales en el discurso dramático, Pfister señala:

The absence of a mediating communication system in drama means that the story is presented according to the principle of succession. Although it is possible to present action phases narratively after the event in utterances of the figures, the principle of succession certainly applies to all action phases that are presented scenically (with a handful of exceptions) [...]. Within the continuous

time-space framework of a scene the presentation strictly follows the order of actions and events as they occur in the story. This principle also controls the sequence of scenes. [...] Thus, a dramatic presentation of a story is associated much more closely with the unambiguous element of succession than a narrative presentation would be [...] (1988: 109)

b) Inmediatez comunicativa

La eliminación de un sistema comunicativo mediado por el narrador crea una sensación de inmediatez de la acción representada en escena. De hecho, Pfister indica la inmediatez comunicativa como prerequisite para la puesta en escena (Pfister, 1988: 5). A pesar de que Pfister (1988: 108) hace referencia a la inmediatez comunicativa como rasgo común que comparten tanto el discurso oral espontáneo como el discurso dramático, el autor subraya que, en el teatro, el lenguaje cumple una función estética que no hallamos en el lenguaje conversacional, además del hecho de que el discurso dramático es semánticamente mucho más complejo puesto que se ve condicionado por la presencia de factores externos –como puede ser la presencia del público– y por el solapamiento del sistema comunicativo interno y externo, lo que se conoce como la doble enunciación del teatro.

c) Doble enunciación

La doble enunciación se relaciona con la metáfora de la «cuarta pared», simulando que entre el público y los actores hay una pared inexistente que permite al público ser

testigo y partícipe del intercambio comunicativo en escena y que permite a los actores mantener la ilusión de que participan únicamente las personas en escena.

Pfister señala como una de las consecuencias del solapamiento de los sistemas comunicativos internos y externos en el teatro el hecho de que el discurso dramático tiene tanto doble destinatario como doble sujeto: uno es el sujeto expresivo de la ficción y el otro es el sujeto expresivo real, es decir el autor. Por lo tanto, la complejidad semántica del discurso dramático no es únicamente resultado de su orientación hacia el receptor, sino también de su orientación hacia el emisor (Pfister, 1988: 103). De manera análoga, Herman establece que:

Dialogue as discourse is characterized by a fundamental structural principal: it is interactive and interactional. It is a mode of speech *exchange* among participants, speech in relation to another's speech and not merely the verbal expression of one character or actor's *part* (1995:1).

De manera que partiendo desde una concepción del diálogo caracterizada por la interacción entre los participantes, podemos considerar que esa interacción o, mejor dicho, esa participación también se hace extensiva al público, que presencia el intercambio comunicativo y participa de él no como sujeto pero sí como receptor pasivo. Sobre este tema, Lotman (2000) indica:

Un hombre que pronuncia palabras o realiza actos en la vida tiene en cuenta el oído y la percepción de su interlocutor. La escena reproduce esa misma conducta, pero aquí la naturaleza del destinatario se vuelve doble: el discurso se dirige a otro personaje en la escena, pero, en realidad, no se dirige solamente a él, sino también al público. El participante de la acción puede no conocer el contenido de la escena precedente, pero el público lo conoce. El espectador, al igual que el participante de la acción, no conoce el curso futuro de los

acontecimientos, pero, a diferencia de éste, conoce todo lo precedente. Los conocimientos del espectador siempre son mayores que los del personaje. Aquello a lo que el participante de la acción puede no prestar atención, es, para el espectador, un signo cargado de significados (2000: 66)

Herman (1995) destaca, además, la importancia de la doble enunciación, relacionándola con el doble eje deíctico: el que relaciona el espacio tiempo de los personajes y sus interacciones y el que relaciona la actuación con el «ahora» del público. Esto permite que se involucren como espectadores-participantes (Herman, 1995: 30).

Ubersfeld señalaba, en su obra de 1996, que el texto teatral en la representación funciona en dos sentidos: como conjunto de signos fónicos emitidos durante la representación –con un emisor doble: el autor y el actor; y con un receptor doble: el público y otro actor– y como conjunto de signos lingüísticos que forman parte de un conjunto semiótico complejo: espacio, objetos, movimientos, etc (Ubersfeld, 1996: 185). Más adelante, añadiría que dentro de ese doble receptor, el espectador es un destinatario construido, puesto que la palabra del autor no está dirigida al espectador real, sino al imaginado, por lo que queda en manos del *teatrista* encontrar la mediación para que el espectador de hoy pueda oír la pregunta planteada hace dos siglos (Ubersfeld, 2004: 58).

Pavis (1996) define la relación entre las referencias temporales dentro de la doble enunciación. El autor señala que tanto con las referencias espaciales como con las temporales hemos de diferenciar el tiempo de la representación (o tiempo escénico, real)

y el tiempo representado (o tiempo dramático, el de los acontecimientos que se relatan).

Además, añade:

la temporalidad escénica permanece como el elemento de referencia común para los actores y los espectadores, un elemento que atrae como un imán a todo lo demás, inclusive al tiempo dramático de la fábula, y que concreta físicamente todas las acciones que acontecen en el escenario. Efectivamente, la enunciación escénica, el hecho de utilizar concretamente, *hic et nunc*, el escenario con actores y otros materiales, moviliza el tiempo y lo actualiza a través de las acciones físicas que se dan en él. Por lo tanto, debemos observar cómo las acciones escénicas producen y movilizan la temporalidad (1996: 65)

d) Multimodalidad

Pfister compara el texto dramático con el texto narrativo y señala como rasgo característico del primero la naturaleza multimodal (Pfister, 1988: 7-10). El texto dramático, como futuro texto teatral, es decir, representado, tiene el potencial de activar simultáneamente distintos canales de los sentidos humanos, de manera que en la representación no se usan únicamente códigos verbales sino también visuales y acústicos.

Herman, en su análisis del discurso dramático, señala que la multimodalidad del teatro se basa en los códigos visual y acústico tanto como en los otros códigos, lo que hace que se potencien las coordinadas espaciotemporales. Así, el vestuario, decorados, iluminación, etc., concretan y dan forma a referencias que a veces resultan ambiguas o abstractas en el texto escrito (Herman, 1995: 30).

e) Densidad semiótica

Barthes señaló la densidad semiótica como una de las especificidades del discurso dramático (Barthes, 1963: 29). Para Ubersfeld, es precisamente esta especificidad la que permite combinar las distintas redes semióticas para crear reinterpretaciones de la misma obra, de manera que sea tarea del espectador reconstruir el conjunto de signos presentes en la representación. (Ubersfeld, 1996: 26-27) Según la autora, el espectador está obligado, no sólo a seguir una historia sino a recomponer en todo momento la figura global de todos los signos que confluyen en la representación. El espectador debe, añade, involucrarse en el texto (identificación) y separarse (distanciamiento) al mismo tiempo. Como indica la autora,

Il n'est sans doute pas d'activité qui demande un tel investissement intellectuel et psychique. De là sans doute le caractère irremplaçable du théâtre et sa permanence au milieu de sociétés très diverses et sous des formes variées. (1996: 34)

Elam, quien establece como primera característica del discurso dramático la densidad semiótica, también habla del papel del espectador en la descodificación de los distintos signos. Según el autor, el espectador deberá asimilar información perceptiva a través de distintos canales, que puede que transmitan información idéntica –por ejemplo, referencias pictóricas y lingüísticas simultáneas a la misma escena de la acción– pero mediante distinto tipo de signos. Además de la densidad semiótica, Elam destaca la heterogeneidad y la discontinuidad espacio-temporal como características del texto dramático (1980: 45-46).

Por su parte, Kowzan habla de la riqueza, variedad y densidad del signo como rasgo definitorio del teatro. Los distintos signos confluyen puesto que la palabra dicha por el actor tiene ante todo una significación lingüística, pero la entonación del actor, la mímica y el gesto pueden cambiar su valor y desmentir o dar un matiz determinado a la significación de la palabra (1970:163).

Lotman también señala:

El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación signica: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa. El movimiento se vuelve gesto, y la cosa, detalle portador de significado. [...] la acción, el gesto y la palabra adquieren en la escena, con respecto a sus análogos en la vida cotidiana, significados complementarios, se saturan de sentidos complejos que nos permiten decir que devienen expresiones para un coágulo de diversos elementos de contenido (2000: 66)

3.2.2 *Discurso narrativo y discurso dramático*

Para entender los fundamentos de la diferencia entre discurso narrativo y dramático, hemos de acudir a la diferencia que Booth (1961) marca entre *showing* y *telling*. El autor, que analiza la subjetividad y la presencia del punto de vista del autor en las obras literarias, define «lo que se muestra» como la libre interpretación por parte del destinatario mientras que en «lo que se cuenta» el emisor aporta más información de la necesaria para que el receptor descodifique el mensaje según el punto de vista del emisor.

Partiendo de esta distinción, la ausencia de narrador definido como tal en el teatro lo situaría en el mundo del *showing*, donde la información se presenta para que sea el espectador el que haga su propia interpretación y rellene los vacíos de significado presentes en el texto. El teatro hace uso de la forma más primitiva de significación, conocida como «ostensión» (Elam, 1980: 29). Es decir, que para hacer referencia a un determinado objeto, simplemente se muestra al receptor del mensaje. Sin embargo, Booth recuerda que, a pesar de la ausencia de un narrador explícito, el discurso se nos presenta mediado, ya sea por la propia psicología de los personajes, ya sea por la influencia de otros códigos no lingüísticos que también comunican en la representación o por otros «narradores disfrazados». En palabras del autor:

We should remind ourselves that many dramatized narrators are never explicitly labelled as narrators at all. In a sense, every speech, every gesture, narrates; most works contain disguised narrators who are used to tell the audience what it needs to know, while seeming merely to act out their roles. (Booth, 1961: 152)

Efectivamente, como hemos visto en las características del discurso dramático, en el teatro cada gesto, cada palabra, cada uso de la iluminación, del espacio, del decorado narra, tiene un significado. De hecho, el público parte de la premisa que cada detalle es un signo con una intención determinada, y todo lo que no esté relacionado con la representación como tal se convierte en un signo de la realidad del actor (Elam, 1980: 9). Son los elementos deícticos los que vertebran las relaciones entre la comunicación no verbal –explícita en el texto teatral o representación– con los elementos lingüísticos del texto dramático o escrito. Si una de los rasgos definitorios del discurso dramático es, como hemos comentado anteriormente, la ostensión –lo que lo distingue del discurso

narrativo, donde personas, objetos y hechos son descritos y narrados—, podemos afirmar que esta ostensión, esta capacidad de mostrar más que contar, se hace explícita gracias a los índices, a las referencias verbales y a otros mecanismos orientados a presentar la información en un espectáculo (Elam, 1980: 30).

La relación entre la comunicación no verbal y la comunicación verbal está en la base de la articulación o conexión entre la obra dramática y la representación teatral, que Kowzan define como un fenómeno complejo basado en la interdependencia (1970: 73). El autor distingue la literatura del espectáculo y sitúa la literatura dramática como perteneciente a ambos conjuntos. No obstante, matiza:

Un texto recitado pertenece a la literatura, y no al espectáculo, cuando la única finalidad de la recitación es transmitir la palabra, sin que los medios visuales de expresión aporten valores significativos o afectivos suplementarios. [...] Existen casos en los que la recitación se sitúa al límite entre los dos géneros. (Kowzan, 1970: 63)

Podríamos argumentar que los textos dramáticos, aun no estando representados, presentan una textura idiosincrática que vehicula la representación, por lo que no deberíamos incluirlos de manera estricta en el campo de la literatura. En esta misma línea, Kowzan (1970: 151) afirma que el límite entre literatura y espectáculo no está claramente establecido ya que, al pasar de la literatura al espectáculo, pasamos de lo conceptual a lo imaginativo, a la percepción sensible. El autor concluye:

no es a nivel del texto donde se halla el límite entre literatura y espectáculo. La diferencia entre ambos radica en la presencia de los medios de expresión que acompaña a la palabra o la sustituyen, es decir, en los elementos visuales susceptibles de ser comunicados a la vez en el espacio y en el tiempo. No hay

literatura sin palabra. El espectáculo puede prescindir de ella, pero no de los efectos visuales y espacio-temporales (1970: 151).

Por su parte, Pfister señala como una de las principales diferencias entre textos narrativos y textos dramáticos el comportamiento de los sistemas de referencia de las coordinadas espacio-temporales. El autor explica que, en los textos narrativos, la variabilidad de los sistemas deícticos de referencia puede dar lugar a muchas combinaciones posibles de las relaciones de espacio y tiempo, especialmente en cuanto a cronología de la narración y yuxtaposiciones topográficas se refiere. Sin embargo, la ausencia de narrador como punto de orientación en los textos dramáticos, hace que sea la evolución espacio-temporal del argumento la que determine el progreso del texto dentro de las unidades escénicas (Pfister, 1988: 5). De manera análoga, Herman asegura:

dramatic speech is usually tied to its speech-event co-ordinates rather tightly, since there is no narrator –outside epic modes, but even here, consistently, as in omniscient narrators in some novels– to give us the situational information we need (1995: 28).

Ezpeleta afirma que lo que diferencia un texto dramático de un texto narrativo o poético es su condición de texto concebido para la representación, y por lo tanto para la oralización. La naturaleza oral del teatro es lo que diferencia el texto dramático de otros géneros literarios y lo que imprime a la textura del texto una oralidad que permitirá la realización escénica.

Pensamos que esa diferencia [entre un texto dramático y un texto poético o narrativo] se halla, esencialmente, en su naturaleza de texto escrito concebido

para su oralización. Entendemos, además, que no se trata simplemente de la presencia de ciertos elementos lingüísticos repartidos aquí y allá lo que le confiere su carácter oral, la oralidad está en la esencia misma, en la génesis del teatro como tradición integrada en nuestra cultura. (Ezpeleta, 2007:193)

3.2.3 *Discurso dramático y discurso oral espontáneo*

Elam, al comparar el discurso dramático con la conversación oral espontánea, indica que el mundo dramático es un constructo hipotético *–as if–* que el público reconoce como ficticio pero que acepta como si los hechos dramáticos se desarrollaran en el «aquí y ahora» real (1980: 102). El autor reconoce las similitudes entre el discurso dramático y el intercambio verbal en la sociedad en su articulación pragmática como modo de interacción limitada por el contexto y en el hecho de que sigue algunas de las normas constitutivas de la conversación no dramática. Sin embargo, afirma que el teatro presenta un modelo mucho más «puro» de intercambio social y que el diálogo presenta un parecido bastante limitado con los encuentros lingüísticos del «día a día» (Elam, 1980: 178). Así, el autor señala como principales diferencias entre el discurso dramático y el discurso oral espontáneo las siguientes:

- Orden sintáctico. El diálogo dramático parte de enunciados sintácticamente completos o «autosuficientes», en relación con su necesaria facilidad de comprensión, mientras que el discurso oral está segmentado con menos cuidado, es decir, con menos preparación.
- Intensidad de la información. La función «social» de la conversación generalmente predomina sobre su función descriptiva o referencial, es decir, que lo que se dice es a menudo menos importante que el hecho de decir algo y, por

consiguiente, la información semántica en los intercambios sociales es con frecuencia de baja intensidad. En el discurso dramático, por el contrario, el papel del lenguaje como portador de información es constante: cada palabra cuenta, todo lo que se dice es significativo y hace avanzar la acción y las funciones de creación del mundo dramático.

- Pureza ilocucionaria. Si, como hemos mencionado, muchas de las conversaciones se mantienen por el mero hecho de realizar un intercambio social, los actos de habla de las mismas serán a menudo de poca importancia. En el discurso dramático, la progresión ilocucionaria del diálogo, es decir, la finalidad o intención del acto de habla, será axial para el desarrollo de la acción.
- Control de los turnos de palabra. Pocas veces es necesario establecer los turnos de palabra en el discurso dramático, ya que el diálogo está articulado en determinadas contribuciones de cada personaje de manera lógica e interrelacionada. Se tiende a limitar las interrupciones y los solapamientos por razones de «facilidad de comprensión» y, de todas formas, los turnos de palabra se basan más en razones dramáticas que en principios conversacionales.

Además de estas diferencias, Elam (1980: 178-182) señala como característica propia del discurso dramático una coherencia textual a varios niveles que limita el diálogo y que se resume en los siguientes puntos:

- Coherencia proairetica. Impone un estricto orden temporal y una estructura de la acción basados en el desarrollo de los actos de habla, que en los textos no dramáticos se imponen con menos restricciones.
- Coherencia referencial. El diálogo, en su papel de «creador del mundo dramático», presenta un control referencial y co-referencial mucho mayor que en los textos espontáneos.
- Coherencia discursiva. Debido al principio de la «facilidad de comprensión», cada intervención en el texto dramático estará dirigida a un tema del discurso, siendo los cambios de orientación claramente señalados.
- Coherencia lógica. Los personajes individuales pueden llegar a crear «submundos» más o menos coherentes en el transcurso de la obra.
- Coherencia retórica y estilística. Un texto dramático crea su propio idiolecto, es decir, su propio estilo caracterizado por patrones retóricos y sintácticos recurrentes, repeticiones y actos de habla predominantemente ilocucionarios.
- Coherencia semántica. La isotopía, es decir la repetición de elementos del mismo campo semántico, que favorece la continuidad en la connotación y en la denotación, crea una serie de restricciones contextuales en el significado.

Del mismo modo que Elam establecía como elemento común entre el discurso dramático y la conversación el hecho de que se articulan en torno a las condiciones del contexto de enunciación (1980: 178), Pfister coincide señalando que tanto el discurso dramático como el discurso oral espontáneo están íntimamente relacionados con el contexto o la situación en la que los participantes se encuentran (1988: 103). No

obstante, el autor matiza que el discurso dramático es mucho más complejo a nivel semántico y retoma las palabras de Mukarovsky:

[there is] yet another factor: the audience. This means that to all the direct participants of the dialogue is added another participant, silent but important, for everything which is said in a dramatic dialogue is oriented towards him, toward affecting his consciousness (Mukarovsky, 1977: 113 en Pfister, 1988: 103).

La presencia del público como participante en silencio y la orientación del discurso dramático hacia el espectador como resultado de la doble enunciación del teatro es una cuestión que revisaremos más adelante, cuando nos detengamos en analizar aquellas características del discurso dramático relacionadas directamente con el fenómeno de la deixis.

Pfister añade el uso del lenguaje con función estética como elemento diferenciador entre el lenguaje dramático y el discurso oral. Así pues, a raíz del uso del lenguaje con función estética, el autor afirma que

it [el lenguaje dramático] violates the norms of the linguistic primary codes (by the use of innovative word formations or archaisms, for example) and in the introduction of other structural features (such as rhetorical stylisation or metre) (Pfister, 1988: 103).

Una «réplica» dramática –término introducido por Merino (1994: 44-46)– normalmente cumple varias funciones en el sistema comunicativo interno de manera simultánea, aunque una de las funciones puede dominar sobre las demás. A este respecto, cabe destacar que un discurso dramático cuya función predominante es la

referencial puede cumplir otras funciones, si bien es cierto que la función referencial es una característica de todos los discursos dramáticos (Pfister, 1988: 109).

En relación a los estudios que comparan discurso dramático y discurso oral espontáneo, Herman afirma que en líneas generales, las investigaciones han tratado de marcar las diferencias entre ambos con el fin de mantener el carácter literario del discurso dramático. La autora critica el hecho de que se pone especial hincapié en sus diferencias pero no en sus similitudes, a pesar de que la conversación y el discurso dramático tienen en común ser sistemas de intercambio orales, lo que los distingue de géneros poéticos como la oda o la lírica o del lenguaje de la narración en una novela (1995: 3).

En nuestra opinión, es innegable que la conversación oral y el discurso dramático comparten rasgos que los diferencian de los géneros no dialógicos. Consideramos, sin embargo, que las diferencias en cuanto a las condiciones comunicativas son suficientemente importantes como para requerir métodos de estudio diferentes. Consideramos, pues, que esperar del diálogo dramático la representación de una conversación oral espontánea nos puede llevar a un estudio muy parcial del fenómeno teatral, en el que dejaríamos de lado una de las características definitoria del teatro: el hecho de estar escrito para ser leído (y representado) como si no estuviese escrito. Recordemos que Elam situaba el mundo dramático en el mundo ficticio, en el *as if*, como una situación hipotética que se acepta como real al adaptarse a las convenciones del mundo en el que se representa. Herman retoma esta idea de Elam y añade:

The creation of such world [dramatic worlds] draws on given, existing resources –of language, action, gesture, etc. and the conventions of use underlying these– but exploits them in order to design episodes, interactive events and situations in plays into patterns of feeling and experience of a kind that may never be felt, known or encountered anywhere but in drama. Dramatic action and speech are thus bracketed out of social reality where they are framed and foregrounded for heightened attention. The force of the quotation marks can either emphasize difference as in avant-garde plays or similarity as in naturalistic plays (1995: 8)

Consideramos importante, pues, destacar esta capacidad de crear sensaciones o experiencias que sólo se pueden vivir en el teatro. Es por eso que coincidimos con la autora cuando afirma que no se trata de que el diálogo dramático sea fiel reflejo de la vida real –y por lo tanto de la conversación espontánea–, ni siquiera las formas más naturalistas de teatro reproducen un producto de la vida real (1995: 6). El diálogo dramático debería considerarse no como reflejo del mundo sino como creador de mundos (1995: 11). El hecho de que la escritura dramática esté escrita para ser recitada como si no estuviera escrita hace que sea necesaria una transformación del texto escrito en discurso oral, lo que implica un cambio en el modo del discurso. No olvidemos que se trata de un discurso oral cuyo código lingüístico está integrado (e interactúa) con otros códigos del teatro (paralingüístico, kinésico, gestual, etc.) puesto que tanto los códigos verbales como los no verbales hacen uso del cuerpo del intérprete, lo cual viene a tener lugar gracias al vínculo deíctico entre el emisor y el discurso (Herman, 1995: 13).

A este respecto, Lotman, en su obra de 2000, aborda la cuestión de la teórica traslación a la escena del discurso oral y afirma que la recreación en escena de un

lenguaje oral no es una copia exacta del discurso oral espontáneo, sino que se trata de una adaptación a la situación comunicativa del teatro. En sus propias palabras:

por más que se esfuerce el artista realista por trasladar a la escena en forma inalterada el elemento del discurso oral extraartístico, eso nunca es el «trasplante de un tejido», sino su traducción al lenguaje de la escena (Lotman, 2000: 71).

El autor defiende esta diferencia entre discurso oral espontáneo y oralidad teatral argumentando que el paso del modo oral al modo escrito del texto dramático provoca cambios necesarios debido a la ausencia de los elementos de comunicación no verbal que se dan en una conversación. Concretamente explica que

el discurso oral, puesto sobre el papel, es decir, privado de las entonaciones, la mímica y el gesto, y arrancado de la especial «memoria común» obligatoria para los dos interlocutores, pero ausente en los lectores, en primer lugar se haría completamente incomprendible, y, en segundo lugar, no sería «exacto» en modo alguno: no sería el discurso oral vivo, sino su cuerpo muerto y desollado, más alejado del modelo que su talentosa y consciente transformación bajo la pluma del artista (2000: 72).

3.2.4 Discurso dramático y discurso teatral

Otro de los temas abordados desde la semiótica teatral es el proceso de transposición escénica y, por lo tanto, las diferencias entre el discurso dramático (escrito) y el discurso teatral (representado). Elam define el término «teatro» como el complejo fenómeno relacionado con la transacción intérprete-público, es decir «the production and communication of meaning in the performance itself and with the systems underlying it», mientras que considera «dramático» el modo de ficción diseñado para la representación teatral y construido conforme a unas convenciones particulares (1980:

2). En el presente trabajo, emplearemos la terminología de Elam, que define el texto teatral o de la representación –*theatrical or performance text* – como el texto producido en el teatro mientras que texto dramático o escrito –*dramatic or written text*– será el texto compuesto para el teatro.

A raíz de esta distinción, Pavis señala que en el transcurso de 50 años, se ha pasado de dar prioridad en el análisis al texto dramático a dar la prioridad al texto teatral y se posiciona contra la superioridad que se le ha otorgado históricamente al texto dramático respecto del texto teatral argumentando que, en su opinión, «el texto está *en* la representación y no *por encima de* la representación» (1996: 202). Coincidimos en este punto con el autor, ya que consideramos que la relación entre texto dramático y texto teatral es de interdependencia: se nutren mutuamente de los significados que aporta el otro. Pavis propone un compromiso entre la posición textocentrista y escenocentrista ya que, en sus propias palabras:

No tiene sentido pretender que la puesta en escena dependa de elementos potenciales o incompletos del texto, por mucho que siempre terminemos por encontrar un indicio textual del que la puesta en escena se puede derivar «legítimamente»; no hay una «pre-puesta en escena» inscrita en el texto dramático, por mucho que el texto sólo pueda leerse imaginando las situaciones dramáticas en las que se desarrolla la acción (1996: 207).

A pesar de que nos parece muy interesante la propuesta de encontrar un término medio entre texto y escena para evitar que se dé mayor autoridad al texto escrito, consideramos que el papel de esos elementos potenciales o incompletos del texto que se actualizan en escena es muy importante en la traducción del papel al escenario. No se trata de que haya una «pre-puesta en escena» inscrita y que haya que descodificar, sino

más bien de muchas posibles puestas en escenas motivadas por esos elementos incompletos o vacíos que cobran significado (o muchos significados distintos, dependiendo del contexto de enunciación) en la representación. Es por eso por lo que creemos necesario buscar y entender bien las relaciones entre drama y teatro y profundizar sobre cómo se manifiesta lo escrito en escena y el espectáculo por escrito con el fin de arrojar alguna luz sobre el propio proceso de transposición escénica y de creación del mundo dramático.

Ubersfeld analiza el papel de las referencias espaciales y su relación con la teatralización, con la práctica de la representación –que ella denomina *mise en espace*. Al comparar la espacialización de un texto narrativo con un texto dramático, la autora destaca que a nivel textual, las referencias espaciales son más débiles que en un texto narrativo puesto que, en general, hay menos descripciones de lugar y las que hay están muy localizadas en puntos concretos y son más funcionales que poéticas. Es decir, las referencias de espacio en los textos dramáticos están orientadas a favorecer la puesta en escena, más que a cumplir una función poética o de construcción imaginaria (1996: 113). Para Ubersfeld, son precisamente estas referencias vacías las que permiten la articulación texto-representación al completar los vacíos del texto:

C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est, pour une enorme part, un *non-dit du texte*, un zone particulièrement trouée –ce qui est proprement le manque du texte de théâtre–, que se fait l'articulation texte-representation (1996: 114)

Autoras como Aaltonen y Ezpeleta, desde los estudios de traducción teatral, han analizado también la relación entre texto y representación. Aaltonen habla de textos

dramáticos en general para referirse tanto al texto escrito como a la representación teatral. La autora considera que hay distintos tipos de textos dramáticos, como son los textos dramáticos usados en el teatro (*theatre texts*), los textos dramáticos que no están pensados para su representación (*closet theatre*), representaciones que no están basadas en un texto escrito (*improvised, commedia dell'arte theatre*) e incluso representaciones que dan lugar al texto escrito, como sería el caso de Brecht o de Shakespeare (2000:34).

Por lo que se refiere a la relación entre drama y teatro, entre texto escrito y representación, Aaltonen recoge la clasificación de Kowzan (1985), quien distingue tres tipos de interrelación: cuando el texto escrito existe a priori y su representación implica entonación y expresión facial (éste sería el interés principal de la traducción teatral); la transición de un texto escrito a una representación sin palabras, o monólogos; y por último un texto oral que se escribe a posteriori. Es interesante señalar que la autora defiende la independencia de ambos textos, definiéndolos como dos entidades diferentes, cada una con su propio sistema semiótico (Aaltonen, 2000:36).

Ezpeleta, por su parte, define el discurso dramático como

Lenguaje en situación, un modo de enunciación marcado por la ostensión –que más que narrar muestra– y por el aquí y ahora del presente comunicativo; escrito para ser dicho y escuchado, cuyo sujeto del discurso es el autor que ordena los enunciados en el diálogo, que a su vez presenta unos participantes, los personajes, que interaccionan e intercambian sus roles de hablante y oyente, y que se orienta hacia la acción. Propio del teatro, pero que también se da en otras formas artísticas en las que los dominantes estéticos son otros como el cine, la televisión, la ópera, etc. (2007: 104)

Desde la óptica de la semiología, Lotman analiza la relación entre texto y representación (o literatura y espectáculo, siguiendo sus propios términos) y explica que existen tres subtextos que forman el texto del espectáculo. En sus propias palabras:

el texto único del espectáculo se compone, por lo menos, de tres subtextos bastante independientes: el texto verbal de la pieza, el texto de la actuación, creado por los actores y el director, y el texto de la conformación pictórico-musical y lumínica. El que estos subtextos conformen una unidad en un nivel superior no anula el hecho de que el proceso de codificación transcurre en ellos de distintos modos (2000:76).

Así como Lotman habla de una cierta independencia entre los subtextos, Johnston entiende el texto escrito como un trampolín para la representación. Partiendo de esta definición, el autor considera que esta dualidad del texto dramático no implica un equilibrio entre ambas vertientes y denuncia que un análisis de corte literario puede perjudicar la obra si se ignoran los patrones para la representación que están codificados en el texto escrito (1996:59).

Hemos observado que algunos autores como Lotman y Aaltonen coinciden en la independencia relativa del texto dramático y el texto teatral, ya que queda demostrado que uno puede existir sin el otro. Otro de los puntos en común de los autores estudiados en este apartado es que tanto Lotman como Aaltonen y Johnston hacen hincapié en la necesidad de descodificar la información que se encuentra en el texto escrito y que es necesaria para la representación. Estos elementos vacíos de significado en el texto escrito serán los elementos más permeables al contexto de enunciación, es decir, a la realización dramática del texto.

3.2.5 Signo, gesto y teatralidad

Como hemos visto anteriormente, uno de los aspectos que definen el discurso dramático, según Elam, es la densidad semiótica y, por lo tanto, la presencia del *gesto*, entendido como el *signo parakinésico* que indica los objetos (representados directamente o no) a los que el hablante hace referencia y los sitúa dentro del contexto de situación (1980:26).

Autores como Kowzan (1970) o Törnqvist (1991) han señalado asimismo la importancia de los signos kinésicos en la realización teatral, ya que «otorgan a la palabra un valor semiológico suplementario» (Kowzan, 1970:169). Kowzan incluye dentro de estos signos kinésicos el tono, (que comprende elementos como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad), el acento y la mímica del rostro, que según Kowzan es el sistema de signos kinésicos más próximos a la expresión verbal, ya que su valor expresivo es tan grande que son capaces incluso de sustituir la palabra (1970:172).

Por su parte, Törnqvist justifica la importancia de los signos kinésicos (mímica, gestos) y paralingüísticos (dicción) exagerados basándose en la distancia entre el escenario y la sala; de igual modo que la limitación espacial hace necesario un abundante uso de la proxémica o reagrupación de personajes en el espacio escénico (1991:31). Elam observa que en el código kinésico hay marcadores deícticos, marcadores ilocucionarios –que indican la intencionalidad mediante el gesto, como puede ser encogerse de hombros para decir que no sabes algo– y marcadores actitudinales –que aportan información sobre la actitud adoptada hacia el mundo, hacia el receptor, hacia el contenido, etc (1980: 75-76). Con respecto a los signos

paralingüísticos, el autor los define como características vocales relacionadas con la organización parakinésica del hablante y que aportan información esencial relativa al estado de ánimo, intenciones y actitudes. Estos signos, entre los cuales se incluyen el tono, el volumen, el ritmo, el timbre de voz y los sonidos no verbales, favorecen, junto con los signos kinésicos, la desambiguación del acto de habla (1980: 79).

Volviendo a la noción de *gesto* como signo que define a los participantes en el acto comunicativo propuesto por Elam, el autor afirma que el gesto, en tanto en cuanto signo paraquinésico, sirve para llamar la atención sobre y designar al protagonista en la interacción, ubicándolo en relación a otros participantes y a la situación. En sus propias palabras:

They [parakinesic signals] help to define the context of the interaction by identifying the actor or his audience, and, furthermore, they usually convey information about the larger context in which the interaction takes place. (1980: 72)

Elam define esta cualidad indicadora de los signos kinésicos o parakinésicos como *deixis* (1980:72) ya que la *deixis* (que etimológicamente implica un movimiento o gesto, «señalar») define el protagonista («yo»), el destinatario («tú») y el contexto («aquí»). Sobre la importancia de la *deixis*, Elam señala:

deictic gesture, indicating the actor and his relations to the stage, is of decisive importance to theatrical performance, being the primary means whereby the presence and the spatial orientations of the body are established. (1980:72)

Así pues, a través de la *deixis* se crea un puente entre el gesto y el discurso de manera que la realización teatral del texto dramático se compone, entre otros elementos,

gracias a la interacción entre gesto y discurso. La deixis, pues, permite la cooperación entre los dos signos, el lingüístico y el textual, para la realización del discurso dramático, de manera que el lenguaje debe participar de la deixis, cuyo principal vehículo es el gesto, para registrar el contexto físico del escenario. En palabras de Elam:

Gesture, in brief, constitutes the essential mode of *ostending* body, stage and onstage action in (actual) space. It is through the deixis, furthermore, that an important 'bridge' is set up between gesture and speech. [...] the two [language and gesture] are bound to cooperate in the production of theatrical discourse. If language is to register within the physical context of the stage and come into contact with bodies and objects thereon, it must participate in the deictic ostension of which gesture is the prime vehicle. (1980:73)

Añade, en relación al papel del gesto y de los elementos deícticos en el proceso de representación del texto dramático, que la desambiguación de expresiones de referencia, en especial de los demostrativos, suele depender de un indicador kinésico específico que muestre el objeto de la deixis. Así pues, en su necesidad de una contextualización física, el discurso dramático está marcado por una gestualidad potencial que el lenguaje de la narración no presenta ya que su contexto está descrito, y no señalado o indicado (1980: 141-142).

Desde los estudios de traducción teatral, se ha abordado el tema de la gestualidad potencial de la que habla Elam, así como otros conceptos relacionados con las características del discurso dramático que permiten la representación. Con vistas a crear una traducción representable, Bassnett (1978) aplica las nociones de la práctica teatral de Stanislavski a la traducción, con el fin de buscar el ritmo en el texto y transmitirlo a la traducción. Bassnett (1978), cuyos cambios de posicionamiento a lo

largo de los años se han comentado en el apartado de «Breve panorama de los estudios de traducción teatral», defiende la idea de un subtexto que facilita la interpretación a los actores y que, por lo tanto, debe trasladarse al texto traducido, aunque más tarde deseche esa idea por parecerle un concepto vago y difuso (Bassnett, 1991 y 1998). Törnqvist (1991) denuncia la falta de interés investigador por este subtexto y afirma:

los teóricos de la traducción han dejado prácticamente de lado la cuestión de si el subtexto deducible del texto de origen se puede deducir también de los textos meta. La falta de sensibilidad hacia el subtexto es presumiblemente una de las razones principales por las que muchas traducciones teatrales “correctas” parecen estar desprovistas de tensión, de vida. (1991:30)

Este subtexto está relacionado directamente con la noción de *representabilidad* del texto dramático y con la *oralidad* del mismo. Estamos de acuerdo con Ezpeleta (2007: 192) cuando señala que «la traducción habrá de orientarse hacia la consecución de esa oralidad que permita al espectador aceptar el diálogo como el discurso oral natural y, al tiempo ser el artificio estilizado, estético y expresivo del intercambio verbal entre individuos que es el drama».

A la hora de analizar qué factores hacen que un texto sea representable, las investigaciones tratan el polémico concepto de representabilidad o potencial dramático. A continuación la definición y las características que distintos autores han aportado a colación del polémico concepto de representabilidad con el fin de comprender mejor esta noción poliédrica y compleja y su relación con la puesta en escena.

3.2.6 Representabilidad

Hemos señalado que la representabilidad es un término de difícil definición y sobre el cuál no existe un consenso entre los teóricos tanto de la semiótica teatral como de la traductología. Resumiremos, en primer lugar, los puntos de conflicto y de encuentro entre los principales autores y, a continuación, veremos las distintas definiciones y las características más destacadas.

Así pues, el primer aspecto en el que encontramos una gran diversidad de opiniones es en el nombre que se le da a este concepto. Aaltonen (2000: 7) señala que, debido al hecho de que los textos teatrales, y por lo tanto sus traducciones, no siguen necesariamente las mismas normas que los textos literarios, de manera que en la traducción teatral se emplean una serie de estrategias que no se aceptarían en una traducción literaria. Estas estrategias se justifican mediante conceptos como *speakability* (facilidad de pronunciación) y *playability* o *performability* (representabilidad). Es decir, que la explicación para determinadas decisiones nace de estas especificidades del teatro (lo que el autor denomina *requirements of the stage*), aunque señala la falta de consenso en relación a estos términos.

Otro autor que recoge el término *speakability* es Wellwarth (1981: 140), quien enfatiza la importancia de la facilidad de dicción tanto a la hora de traducir teatro como a la hora de traducir poesía. Espasa (2001: 106-108) repasa los diferentes autores que tratan este tema y reproduce las palabras de Pavis (1983: 471), quien afirma que, a veces, *teatralidad* es «sinónimo de especificidad del teatro, una noción preñada estética e ideológicamente, y sobre cuya definición es imposible ponerse de acuerdo».

Precisamente es esta resistencia a la definición la que lleva a Bassnett (1998) a rechazar el término *performability*, argumentando su carencia de credibilidad. La autora apunta que se trata de un concepto que se ha utilizado tanto desde el punto de vista textual como teatral, pero que no se ha llegado a una definición clara y cohesionadora del mismo, aunque señala la necesidad de tenerlo en cuenta en la práctica traductora. De hecho, la relación entre Bassnett y el término *performability* o representabilidad, como hemos mencionado antes, ha sido lo suficientemente tortuosa como para que la autora concluya en 1991, después de haberlo defendido, que las únicas vías de investigación válidas en traductología son el estudio de las estructuras lingüísticas en los textos teatrales existentes y una historiografía de la traducción teatral (Espasa, 2009, 2007).

Una de las autoras que han recogido la divergencia en cuanto a denominaciones se refiere es Eva Espasa (2009), quien afirma que en numerosas ocasiones se emplea el término *speakability* para referirse «a la peculiar oralidad del texto dramático, a la necesidad de producir un texto que favorezca la comprensión inmediata y que, en principio, sea fácil de pronunciar». La autora habla también del término *playability*, que define como la orientación teatral de la traducción o de su producción y que, a su vez, no puede desligarse de «cuestiones externas al texto traducido como por ejemplo las cuestiones ideológicas, políticas o de estatus y prestigio en el mundo teatral». Es interesante la reflexión que hace la autora sobre la cuestión del prestigio en el mundo teatral, ya que el estatus tiene una gran influencia en el concepto de representabilidad. Al fin y al cabo, la persona con más poder en la compañía teatral decide lo que es representable (Espasa, 2001a: 116). Sin embargo, la responsabilidad de establecer qué es representable y qué no lo es no responde únicamente a cuestiones de prestigio, sino

que también se toman en consideración criterios comerciales, es decir, que la decisión de representar un texto se toma también en función del concepto de *saleability*.

Respecto al debate sobre la nomenclatura, coincidimos con la afirmación de Espasa (2009) de que hacer hincapié en la fácil pronunciación de un texto puede llevarnos a tomar decisiones textuales de manera aislada de la perspectiva global y teatral y opinamos que el término *speakability* puede conducir a una concepción simplista del lenguaje, limitando el fenómeno de la oralidad a una facilidad de pronunciación, alejándose así de la verdadera naturaleza de la representabilidad, que trata de la transposición escénica de un texto escrito que se convierte en uno de los signos que intervienen en el proceso comunicativo. Coincidimos, pues, con Espasa (2001a: 108), quien prefiere el término representabilidad porque esta denominación nos lleva a pensar en la representación, en la puesta en escena.

A pesar de los distintos nombres que recibe y de los distintos argumentos que existen, a favor y en contra, consideramos que no podemos (y no debemos) pasar por alto una cuestión que tanta polémica despierta entre los teóricos de la traducción teatral. Estamos de acuerdo, pues, con los autores que defienden la presencia de la representabilidad como característica propia de la idiosincrasia teatral y como especificidad propia del texto que debe ser trasladada en la traducción.

Por consiguiente, considerar la representabilidad como un atributo inherente al texto dramático implica la concepción de la traducción con vistas a su representación. Tal y como señala Anderman (1998: 71) en la *Encyclopedia of Translation Studies* editada por Mona Baker, la representabilidad del texto adquiere mayor importancia

cuando se considera el mismo de manera integral, como parte de un todo, que sería la representación. Al hacer esto, aumenta la tensión entre la necesidad de establecer relaciones entre el texto meta y el texto origen –es decir, la adecuación– y la necesidad de formular el texto en la lengua meta –la aceptabilidad. Merino (1994: 44-46) hace también referencia a la necesidad de que los criterios textuales en la traducción tengan su base en una concepción dramática general de la obra y añade que una muestra de esta visión integral es la tensión entre una traducción pronunciable y un texto teatral (más o menos) verosímil.

En la misma línea, Johnston (2004: 35) recuerda que el traductor debe combinar en el diálogo las pautas conversacionales con marcas significativas en el discurso de la obra. En un artículo de la revista *Glotopol*, Gambier (2010: 11-12) señala los criterios de calidad en la traducción teatral, dentro de una visión holística del texto dramático, entre los que incluye no sólo la aceptabilidad según las convenciones de la lengua meta, sino también conceptos como la «mise en bouche» (*speakability*) y la «mise en scène» (*performability* o *actability*). De esta manera, la concepción integral del texto con la representación como finalidad implica que la traducción no se limite únicamente a aspectos lingüísticos, sino que abarque también elementos semióticos. En sus propias palabras:

Dès lors, le « texte » n'est pas que texte c'est-à-dire suite linéaire de phrases enchainées sur papier, mais forme écrite destinée à être jouée, déclamée – comme, par exemple, une chanson n'est pas que suite de phrases plus ou moins rimées, avec refrain: elle doit être « chantable » (*singability*). C'est dire que la traduction dépasse le seul aspect langagier pour assimiler d'autres éléments sémiotiques. Sa qualité dépend finalement d'une approche holistique, bien éloignée des approches uniquement linguistiques.

Hemos visto como gran número de autores relaciona el concepto de representabilidad con criterios textuales pero también con criterios teatrales. Intentaremos profundizar a continuación en la definición de esta noción compleja y cambiante que se analiza desde perspectivas textuales, teatrales e ideológicas (Espasa, 2001a: 106).

Eva Espasa, quien ha tratado la cuestión de la *representabilidad* en numerosas ocasiones, asegura que se trata de un término clave, y de difícil definición, en la construcción y comunicación de la transposición escénica (Espasa, 2001a: 18). La autora señala que, a menudo, los agentes implicados en la puesta en escena suelen justificar determinadas decisiones dramáticas en función de la representabilidad y que, por ese motivo, es necesario revisar este concepto y los criterios en los que se basa, es decir, si son de carácter textual, teatral o ideológico. En otras palabras, para comprender mejor qué significa la representabilidad, hemos de acudir a los criterios que la mueven y estudiar asimismo quién establece esos criterios, quién decide lo que es representable. De manera que, en el entorno de esta noción tan abstracta y compleja, subyacen criterios textuales –referidos al propio texto dramático–, criterios teatrales –relacionados con la puesta en escena–, criterios ideológicos –que tienen que ver con la persona que posee el poder de decidir qué es representable– y criterios sociales –ya que, como afirma Espasa (2001a: 19), una traducción es representable cuando socialmente se acepta como tal. En palabras de la autora:

Quant a la distància entre el text teatral i la representació, la mediació d'una cadena d'emissors no té per què ser un obstacle per a la traducció, sinó que precisament és una característica pròpia del teatre com a densitat de signes, que implica un procés de negociació en la posada en escena. Cal incloure aquesta

negociació com a factor explicatiu de la representabilitat. Es tracta d'incloure qüestions ideològiques, culturals i extratextuals dins de la noció de representabilitat. (Espasa, 2001a:116)

Considerando, pues, que la representabilidad no se reduce a cuestiones teatrales ni comerciales, podemos llegar a comprender en parte el rechazo de Bassnett (1991) de dicho concepto al dar pie a prácticas teatrales en las que una persona de poco prestigio realiza una traducción literal de una obra para que un dramaturgo nativo la adapte posteriormente (Espasa, 2009). Recordemos que, tal y como hemos señalado en el apartado 2.1, Bassnett ha cambiado en numerosas ocasiones de opinión respecto a la validez de este concepto. Aunque somos conscientes de la importancia de los factores ideológicos y de prestigio que intervienen en la representabilidad, consideramos que es un término que debemos continuar investigando, precisamente por lo polifacético y lo esencial del mismo en la práctica teatral.

La misma Susan Bassnett (1985: 90-91) resumía el alcance de la noción *performability* desde dos perspectivas. La primera era la intención de potenciar la fluidez del texto traducido, es decir, la facilidad de pronunciación o *speakability*. La segunda perspectiva consideraba la representabilidad como un conjunto de estrategias de adaptación, como por ejemplo la sustitución de marcas dialectales del original por otros en la lengua meta o la omisión de pasajes considerados demasiado arraigados en el contexto lingüístico y cultural del original.

Törnqvist, por su parte, parte del hecho de que normalmente las traducciones de obras dramáticas se llevan a cabo con una representación en mente para destacar la importancia de que el diálogo traducido sea natural, representable y que esté

relacionado de forma coherente con el entorno visual, es decir, con las acotaciones escénicas. Añade también la cuestión de la *speakability* como característica del diálogo, argumentando razones de inmediatez comunicativa. En sus propias palabras:

El texto meta debe ser también fácil de comprender, puesto que en el teatro hay poco tiempo para meditar. En términos generales, el lenguaje meta desempeña un papel más importante en la traducción teatral que en la traducción de novelas. (Törnqvist, 1991:30)

Espasa (2001a: 19) retoma esta doble concepción de la representabilidad para relacionarla con la práctica traductora. La autora denuncia que, por un lado, se insiste en que la traducción ha de ser representable y fácil de decir y, por otro, se atribuye a la figura del traductor o traductora la tarea de imbuir esta representabilidad al texto de manera creativa y a la vez invisible. Según concluye Espasa (2001: 110), las dos concepciones que encontramos respecto a la traducción teatral –para la escena y para la lectura– dan lugar a dos tipos distintos de traducción, según dos nociones distintas de representabilidad, una más relacionada con el texto y la otra con la práctica escénica.

No podemos hablar de representabilidad y dejar de lado conceptos tan ligados a la misma como la teatralidad. De hecho, consideramos que la definición de Pavis (1983: 471) sobre la teatralidad se puede aplicar perfectamente a lo que entendemos por representabilidad:

La teatralidad no se manifiesta [...] como una cualidad o una esencia inherente a un texto o a una situación, sino como una utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación pongan de manifiesto y fragmenten la linealidad del texto y de la palabra.

Si nos basamos en la definición de Pavis y consideramos la teatralidad como una «utilización pragmática del instrumento escénico» veremos que no se puede hablar de una noción abstracta y universal de la representabilidad, sino que más bien se trata de un concepto que varía según la elección estética e ideológica de las compañías teatrales y de las convenciones dramáticas vigentes en una época y en un lugar determinados (Espasa, 2001a: 110). Como indica Bassnett (1991), cuantos más elementos haya en la cadena teatral, más limitado estará el traductor o traductora al resto de agentes involucrados en la puesta en escena y, por consiguiente, más influencia tendrá el estatus de cada agente en el concepto final de representabilidad. Además de estas cuestiones ideológicas, no hemos de olvidar que la cuestión de la representabilidad en traducción se complica por los conceptos cambiantes de representación (Bassnett, 1988: 122-123).

Con respecto a la teatralidad, cabe destacar el concepto de «potencial teatral» propuesto por Sophia Totzeva (1999: 81-90), quien señala que los teóricos de la semiótica teatral hablan de «teatralidad» para referirse a la relación entre el texto dramático y la representación *-performance-*, término que todavía se considera como una cualidad aún no definida e indefinible de los textos dramáticos. Así pues, la autora introduce la noción de «potencial dramático» *-theatrical potential (TP)-* para hacer alusión a la «relación semiótica entre los signos verbales y no verbales y las estructuras de la representación» (1999: 81). Como señala Ezpeleta (2007: 158) esta noción le permite superar la polémica de la «representabilidad» como aspecto central e irresoluble de la traducción de textos dramáticos. El «potencial teatral» puede entenderse como la capacidad del texto para generar e integrar diferentes signos teatrales de modo significativo y comprensible cuando son puestos sobre el escenario.

A raíz de esta variabilidad del concepto de representación, de la consecuente variabilidad de la noción de representabilidad y de los distintos factores (textuales, teatrales, ideológicos y estéticos) que influyen en la misma, podemos concluir que no hay un modelo único de representabilidad y, como señala Aaltonen (1996: 40), lo que importa es el tipo y la función de la representabilidad en el proceso de generación de significados teatrales.

Continuando con los parámetros que influyen en el concepto de representabilidad, y en estrecha relación con la economía semiótica propia del texto dramático, Espasa (2001a: 108) indica en segundo lugar la importancia de los deícticos, ya que permiten el intercambio de unos signos verbales por otros (por ejemplo, gestuales), lo cual favorece la inmediatez comunicativa (*aquí y ahora*) y el intercambio entre el escenario y el público en la representación. A este respecto, Elam asegura que los marcadores deícticos, así como otras referencias textuales inmediatas adquieren un valor específico y hacen que el texto sea «representable» mediante distintos signos. Es la representación la que aporta el contexto comunicativo y situacional necesario para deshacer la ambigüedad de estas referencias en el texto escrito. En sus propias palabras:

Not only the explicitly deictic pointers here to the participants and their immediate situation but also such references as ‘today’, ‘tonight’ [...], acquire specific values only if they are at once related to corresponding objects. It is this factor that makes the drama so eminently ‘representable’ through visual and other means: stage performance provides precisely the kind of contextualization –by representing the appropriate elements of communicative context and situation – which the otherwise ambiguous references call for. (Elam, 1980:141)

Pilar Ezpeleta señala, entre otras, tres líneas de investigación relevantes para el estudio de la representabilidad (2007: 159-160):

- la necesidad de delimitar los conceptos de teatralidad y representabilidad,
- la necesidad de perfilar el papel y la responsabilidad del traductor, y
- la consideración de las traducciones como productos culturales en conflicto.

De manera análoga, Espasa (2001a: 116) propone seguir profundizando en el concepto de *representabilidad* y seguir la historia del término, con el objetivo de ver cómo se construye la representabilidad a lo largo del tiempo y en diferentes prácticas teatrales. La autora añade que para comprender qué es una traducción representable es necesario estudiar los factores que intervienen en las traducciones representadas y qué cambios se han introducido para hacerlas representables. Más adelante, la autora propondría desterrar el debate sobre si es posible un análisis desde la representabilidad para centrarse en *cómo* se articula la representabilidad (Espasa, 2009).

3.3 Definición y función de la deixis

su sonrisa, la de ella,
era como un augurio o una fábula
su mirada, la de él, tomaba nota
de cómo eran sus ojos, los de ella,
pero sus palabras, las de él,
no se enteraban de esa dulce encuesta.
Los formales y el frío, Mario Benedetti

Hemos comentado al inicio de este capítulo que el término *deixis* hace referencia, etimológicamente, al acto de señalar, de hacer referencia a otro elemento que puede encontrarse tanto dentro como fuera del texto. David Crystal, en su *Diccionario de lingüística y fonética*, define la deixis como «aquellos rasgos del lenguaje que hacen referencia directa a las características personales, temporales o locativas de la situación en la que tiene lugar un enunciado» (1980). Esta definición va en la misma línea de la ofrecida por Halliday y Hasan (1976) y, posteriormente, por Halliday (1985) desde la perspectiva del estudio de los mecanismos de cohesión en inglés. El autor señala que los elementos que tienen la capacidad de referenciar en inglés –personales, demostrativos y comparativos– funcionan como directrices que indican que la información debe buscarse en otro lugar (1976: 31).

Basándonos en estas obras, podríamos señalar, de manera provisional, que entendemos por elementos deícticos aquéllos que señalan o hacen referencia a otro elemento, bien sea dentro del mismo texto –deixis endofórica– o bien sea perteneciente al contexto de situación –deixis exofórica. En otras palabras, la deixis endofórica indica que la información que buscamos se encuentra dentro del propio texto, bien delante o bien detrás de la estructura deíctica, mientras que la deixis exofórica no nombra nada, simplemente señala que el referente está en la situación de los participantes, en el contexto de situación.⁵

Ubersfeld (2004: 6) recoge las palabras de Dubois et al en su *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (1994), quien da un paso más en la definición de

⁵ Para ampliar los conceptos de deixis endofórica y exofórica, ver HALLIDAY & HASAN, 1976: 31 y ss.

la deixis para dar cobertura a la especificidad de los textos dramáticos, en los que los deícticos son numerosos.

Llamamos *deíctico* a todo elemento lingüístico que en un enunciado hace referencia a: 1) la situación en la cual este enunciado se produce; 2) el momento del enunciado (tiempo y aspecto del verbo) y 3) el sujeto hablante. De este modo, los demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo, los pronombres personales, los artículos, son deícticos. (Dubois et al., 1994)

Nos parece interesante destacar el hecho de que, en los textos dramáticos, la referencia puede ser al contexto de situación o al propio enunciado. De hecho, es la relación entre el texto y el contexto –vehiculada a través de los deícticos– lo que diferencia, entre otras características, el texto dramático de otros géneros. Coincidimos pues con Herman cuando afirma:

[...] the deictic field of language, which is highly context-centred, since deictic elements take their meaning and reference from the context or situation or the co-text of a stretch of speech. (1995: 27)

Para comprender mejor la relación entre el contexto y los elementos deícticos, hemos de recordar la necesidad de descodificar la oralidad, entendida como atributo inherente al texto dramático que permite y vehicula la representación (Cebrián, 2011). Entendemos que la orientación deíctica es una de las marcas lingüísticas del modo dramático, como señala Montalt (1996: 438), y que establece la textura oral de los textos dramáticos. Ezpeleta recupera estas marcas lingüísticas y, a raíz de la orientación deíctica de los textos dramáticos que indica Montalt, añade:

estos «signos vacíos» son parte esencial e intrínseca del drama, porque articulan el texto e introducen los referentes, al señalarlos. En el mundo dramático, los interlocutores comparten espacio y tiempo de enunciación y no necesitan conceptualizar las coordenadas que comparten y en las que se producen sus enunciados o los elementos que en ellas se integran, pues, por el mero hecho de señalarlos, unas y otros son actualizados. Este tipo de unidades léxicas «vacías» es, además, una fuente interesante de ambigüedad en el teatro cuando, por razones del tipo que sea, el contexto no permite determinar claramente los referentes o posibilita hacerlo de modos diferentes y se provocan malentendidos, equívocos, juegos, etc. (Ezpeleta, 2007: 196)

Consideramos importante señalar que nos referimos a los elementos deícticos como «signos vacíos» puesto que la multimedialidad y la multimodalidad de la comunicación teatral no permite su completa comprensión si miramos únicamente el texto, es decir, uno de los muchos códigos que intervienen en el teatro. En este sentido, los signos paraquinésicos juegan un papel importante en la desambiguación de estos elementos que pueden parecer incompletos. Como afirman Halliday y Hasan:

It is important [...] to emphasize that the special flavour of language-in-action is not a sign that it is ungrammatical, simplified, or incomplete. It is often quite complex, although we have no very convincing measures of structural complexity; and if it appears ungrammatical or incomplete this is largely due to the preponderance of reference items used exophorically, which seem incomplete because their presuppositions involved. (1976: 34)

A continuación, comentaremos tanto las formas lingüísticas de la deixis como su función dentro del teatro, para finalizar con una definición que nos sirva para el análisis que llevaremos a cabo.

3.3.1 Tipos de deixis

Halliday (1985: 309) establece que hay cuatro medios a través de los cuales se crea la cohesión en inglés: elipsis, conjunción, organización léxica y referencia. En el capítulo dedicado a la referencia, el autor clasifica la referencia en personal, demostrativa o comparativa. Nos basaremos en esta clasificación para profundizar en los distintos tipos de referencia y para explicar qué elementos referenciales serán objeto de nuestro análisis.

a) Referencia personal

Hemos comentado anteriormente que el autor parte de la premisa de que la referencia sería una evolución de una relación exofórica, en la que se conecta un enunciado con una persona u objeto del contexto (Halliday, 1985). Y añade:

In other words, we may postulate an imaginary stage in the evolution of language when the basic referential category of PERSON was DEICTIC in the strict sense, 'to be interpreted by reference to the situation here and now' (1985: 312)

De esta manera, *yo* quedaría definido como «la persona que habla»; *tú*, «la(s) persona(s) receptoras del mensaje» y *él, ella, ellos* serían «otro(s) participante(s) en la situación». Mientras la primera y segunda persona mantienen su carácter claramente deíctico –su significado queda definido en el acto de habla– las formas de tercera persona pueden mantener una relación exofórica –si la referencia es a la situación– o endofórica –si señala a otros elementos dentro del mismo texto, funcionando así como

elemento de cohesión. De acuerdo con Halliday y Hasan (1976: 43), esta categoría incluye pronombres personales, adjetivos posesivos y pronombres posesivos.

Herman (1995: 26) coincide con estos autores y señala que la deixis personal incluye los pronombres personales de primera y segunda persona como codificadores de los participantes en el acto de habla; mientras que la tercera persona hace referencia a los participantes que no son ni emisores ni receptores. La autora destaca el hecho de que las lenguas no usan los marcadores pronominales del mismo modo, como es el caso de las lenguas romances. De hecho, la naturaleza flexiva del castellano hace que la omisión del sujeto –bien sea en forma de pronombre personal como en forma de sustantivo– sea una práctica más que habitual. Algo similar sucede con el uso de los adjetivos posesivos, mucho más comunes en inglés que en castellano. Así pues, como comentaremos en el apartado metodológico, en el presente trabajo hemos optado por omitir la deixis personal del análisis, ante la dificultad de obtener datos objetivables en cuanto a las estrategias de traducción de los deícticos personales.

No obstante, encontramos ejemplos dentro de la obra analizada en los que queda patente la orientación deíctica de los pronombres personales y de los posesivos. En el siguiente ejemplo, que pertenece al primer acto, la referencia deíctica tiene un peso especial puesto que lleva una cursiva como marca enfática del autor.

BIG MAMA Fair or not fair I want to ask you a question, one
question: D'you make Brick happy in bed?
MARGARET Why don't you ask if he makes *me* happy in bed?

La conversación tiene lugar entre Margaret y su suegra, que está preocupada porque su hijo es un alcohólico. El personaje de Big Mama culpa a Maggie de no hacer feliz a su hijo Brick y de que éste se haya dado a la bebida. Maggie, por su parte, tiene que lidiar con la indiferencia de su marido y con unos cuñados que intentan dejarles fuera de la herencia del padre de Brick, enfermo terminal.

b) Referencia demostrativa

Según Halliday y Hasan (1975: 57) la referencia demostrativa es básicamente una manera de señalar de manera verbal. El hablante identifica el referente situándolo en una escala de proximidad. Los adverbios *aquí*, *allí*, *ahora* y *entonces* sitúan el proceso en el espacio y en el tiempo y, normalmente, la localización es directa, es decir no es en referencia a una persona u objeto que participe en el proceso.

Los pronombres y determinantes demostrativos *este/ese/aquel* y sus variantes también hacen referencia a la proximidad desde el punto de vista del emisor (Halliday, 1985: 313). En inglés, además de los demostrativos *this* y *that* –y sus formas en plural– el artículo definido *the* participa del fenómeno de la deixis, aunque se diferencia de los demostrativos en que indica que la identidad es específica pero no muestra dónde encontrar la información. Tal y como explica Halliday:

Like the personals and the other demonstratives, *the* has a specifying function; it signals ‘you know which one(s) I mean’. But there is an important difference. The other items not only signal that the identity is known or knowable; they state explicitly how the identity is to be established. (1985: 314)

Por su parte, Herman (1995: 27) diferencia entre deixis especial –que incluye adverbios como *aquí* y *allí* y demostrativos como *este*, *ese*, *aquel*– y deixis temporal – que incluye elementos como *ahora*, *entonces*, *hoy*, *mañana*, *últimamente*, *pronto*, *este año*, etc. Añade la orientación deíctica de algunos verbos –como *ir* y *venir*, en los que se toma como referencia al hablante– y la deixis social, presente en las formas de tratamiento.

Por lo que a nuestro análisis se refiere, nos centraremos en las referencias espacio-temporales y en los demostrativos, dejando fuera del análisis el determinante *the*, ya que su equivalente castellano no tiene función deíctica e incluirlo en la cuantificación de elementos deícticos podría dar resultados que más tienen que ver con la lingüística contrastiva que con el papel de la deixis en el texto dramático.

c) Referencia comparativa

La referencia comparativa indica identidad o similitud y se comunica a través de elementos como *mismo*, *igual*, *otro*, *mejor*, *más*, etc. (Halliday y Hasan, 1976: 37). Puede ser comparación general, cuando indica similitud entre dos elementos, o comparación particular, cuando expresa la comparabilidad entre dos elementos con respecto a una característica particular. La referencia comparativa no formará parte de nuestro análisis, como explicaremos más adelante en la descripción del proceso metodológico.

3.3.2 *Función de la deixis*

Hemos comentado anteriormente la importancia de la deixis para el teatro. Recordemos que, etimológicamente, la deixis se relaciona con la ostensión, con la acción de mostrar y señalar. En lingüística, la deixis tiene el papel de definir el emisor (*yo*), el receptor (*tú*) y el contexto (*aquí-ahora*), estableciendo de esta forma la situación comunicativa. La deixis, pues, es de gran importancia para la representación, puesto que señala a los protagonistas y sus relaciones con el escenario. Elam (1980: 2) habla del gesto –que él relaciona directamente con la deixis– como el vehículo principal mediante el cual se establecen la presencia y las orientaciones espaciales del cuerpo. Y añade:

It is important now to note that drama consists first and foremost precisely in this, an I addressing a you here and now. (1980:39)

Las estructuras deícticas establecen «las relaciones situacionales y lógicas entre las partes del discurso y los integrantes del mismo» (Ezpeleta, 2007: 238), además de reforzar las relaciones rítmicas verticales del texto y ser un elemento de cohesión clave en la construcción de la partitura teatral. Mediante los elementos deícticos, se rompe la horizontalidad propia de los textos narrativos, en los que el ritmo generalmente establece una continuidad lineal, para emplear distintos recursos con el fin de conseguir un ritmo vertical, basado en la recurrencia. Vemos cómo la verticalidad se hace patente en el texto, con el fin de generar el ritmo del discurso, en la red de deícticos que cohesionan el texto, en las repeticiones, y en otros mecanismos que articulan la textura oral del texto dramático.

Si la deixis se vehicula a través de «signos vacíos», en tanto en cuanto no especifican objetos *per se*, sino que los señala en el contexto, las expresiones deícticas son ambiguas hasta que su significado se actualiza en contexto. En el siguiente ejemplo de la obra *Cat on a Hot Tin Roof*, la expresión deíctica *there* sólo se desambigua en escena, cuando Big Mama señala la cama y dirige la atención del público hacia el objeto, que además sirve como metáfora del tabú sobre la sexualidad del protagonista que subyace a lo largo de toda la obra.

BIG MAMA Something's not right! You're childless and my
son drinks!

[Someone has called her downstairs and she has rushed to the
door on the line above. She turns at the door and
points at the bed.]

When a marriage goes on the rocks, the rocks
are **there**, right **there**!

Coincidimos con Elam al afirmar que en un discurso como el dramático, definido por la densidad semiótica y por la multimedialidad, las expresiones deícticas cobran un sentido claro cuando son contextualizadas (1980: 140). De manera similar, Ubersfeld afirma:

no sabemos quién es *yo* si no se nos dijo quién habla; lo mismo sucede con los adverbios de tiempo o de lugar. Ahora bien, estos signos lingüísticos tienen en el teatro un vínculo «perverso» con el referente, con la «realidad»; en la palabra teatral, no hay nadie detrás del *yo* que habla, como tampoco hay tiempo o espacio referenciales, o bien son dobles. Los embragues están doblemente «en el aire» en el teatro; dicen dos veces lo subjetivo. La palabra es dos veces discurso: es palabra mostrada, puesta a distancia, como en un espejo. (2004: 16).

Para entender las palabras de la autora, hemos de recordar que una de las características del teatro es la doble enunciación. En el discurso dramático se da un doble eje deíctico que articula el espacio y tiempo de la representación –los personajes y sus interacciones– con el espacio y tiempo del público que asiste al intercambio comunicativo como participante pasivo, que escucha y se siente receptor pero no emisor. A este respecto, debemos matizar que la presencia y la participación del público también influyen en lo que sucede en escena, pues las reacciones del público pueden repercutir en la actitud y energía de los actores. Recordemos que cada representación es única e irrepetible, de ahí la dificultad de establecer un análisis general sobre las cuestiones que atañen únicamente al texto teatral. Pfister (1988: 276) recoge el ejemplo del uso del *hic et nunc* en la obra *The Alchemist* de Ben Jonson, donde la doble articulación deíctica en las referencias a *aquí* y *ahora* se utiliza para enfatizar las referencias satíricas al contexto real del público fuera del teatro.

Para Elam (1980) la desambiguación de los elementos deícticos en escena es, además, un factor de representabilidad. En palabras del autor:

Not only the explicitly deictic pointers here to the participants and their immediate situation but also such references as ‘today’, ‘tonight’ [...], acquire specific values only if they are at once related to corresponding objects. It is this factor that makes the drama so eminently ‘representable’ through visual and other means: stage performance provides precisely the kind of contextualization –by representing the appropriate elements of communicative context and situation– which the otherwise ambiguous references call for. (1980: 141)

Es por eso por lo que, a pesar de la polémica que genera el término «representabilidad», consideramos necesario no olvidar que la oralidad está en la

génesis del teatro y que el texto dramático –a pesar de presentarse por escrito– debe poder llevarse a escena. En el proceso de traducción, nos enfrentamos al reto de reconocer los mecanismos de oralidad en el original y mantenerlos en la traducción o, en todo caso, traducirlos por otros mecanismos de oralidad en lengua meta. No debemos dejarnos llevar por el medio –escrito– tanto del original como de la traducción y perder la visión teatral del texto.

A modo de conclusión, y en busca de una definición que sea de utilidad tanto para el presente trabajo como para futuros estudios del fenómeno de la deixis en los textos dramáticos, consideraremos que los deícticos son elementos vacíos de significado *per se*, que necesitan de un referente –que podrá encontrarse tanto en el co-texto como en el contexto–, cuyo significado se actualiza en la representación. Tienen especial relevancia para el teatro puesto que articulan la doble enunciación y permiten que el texto se desambigüe con la interacción de distintos códigos, en especial con la presencia del signo paraquinésico permitiendo, como dice Elam (1980: 53), «a self-ostensive autonomy as structure and event».

PARTE II: Fases de la investigación

4. Materiales y métodos

4.1 Metodología

En este punto de la investigación consideramos oportuno recordar los objetivos y las hipótesis de la misma. El presente trabajo tiene cuatro objetivos principales. En primer lugar, queremos profundizar y entender mejor la función dramática de la deixis en el teatro. En segundo lugar, pretendemos averiguar si hay diferencia respecto de la presencia de deixis entre el texto original y las traducciones. Otro de los objetivos de este trabajo es observar si hay diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones que responden a un encargo de producciones teatrales concretas y las traducciones que son encargos para la publicación escrita, dirigida a un público lector. Por último, buscamos establecer patrones de regularidad y las estrategias empleadas en la traducción al castellano de la deixis en *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

Para conseguir estos objetivos, y teniendo en cuenta la naturaleza de nuestras hipótesis, tenemos que buscar una metodología adecuada que nos permita llevar a cabo el estudio. Es por eso por lo que, antes de pasar a la descripción de las fases de la investigación, consideramos necesario establecer el tipo de estudio y la metodología empleada para el mismo. En *The Map*, Williams y Chesterman explican la diferencia entre estudios empíricos y estudios conceptuales. Los primeros son aquellos que aportan información o datos nuevos a partir de la observación y del trabajo experimental, que buscan pruebas que validen o no las hipótesis de trabajo o que sirvan para generar

nuevas hipótesis. Por otra parte, los estudios conceptuales tienen como objetivo definir y clarificar conceptos, interpretar nuevas ideas, relacionar conceptos dentro de sistemas mayores o introducir nuevas nociones o marcos teóricos que permitan mejorar la comprensión del objeto de estudio (Williams y Chesterman, 2002:58).

Sin embargo, Saldanha y O'Brien (2013:4) aseguran que «good empirical research needs to be based on conceptual research and conceptual research, to be useful, needs to be supplemented by evidence». Coincidimos con las autoras al afirmar que no siempre hay una distinción clara entre el trabajo empírico y el conceptual y que estos dos tipos de investigación no son incompatibles.

Basándonos en este enfoque, el presente estudio combina el trabajo empírico con el conceptual. Para entender la necesidad de integrar estos dos enfoques, hemos de recordar que nuestra investigación tiene tres objetivos. En primer lugar, queremos profundizar en y entender mejor la función dramática de la deixis en el teatro. En segundo lugar, buscamos establecer patrones de regularidad y las estrategias⁶ empleadas en la traducción al castellano de la deixis en *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams. Por último, queremos observar si hay diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones cuyo encargo era la representación y las traducciones cuyo encargo era la publicación.

Al primer objetivo llegaremos mediante un estudio conceptual, centrado en analizar la noción de deixis desde distintas perspectivas para entender mejor su función

⁶ Más adelante profundizaremos sobre el término de *estrategia de traducción* y sobre el uso que le hemos dado en este trabajo.

dramática y su papel en los textos teatrales. Al segundo y tercer objetivo llegaremos mediante una investigación empírica, basada en la metodología de corpus, como veremos a continuación. Hemos optado, pues, por combinar el estudio conceptual sobre la noción de la deixis y su papel en los textos teatrales con el trabajo empírico mediante el análisis de las traducciones al castellano.

Para la parte experimental de la investigación, utilizaremos la metodología de corpus puesto que nos permitirá identificar los posibles patrones o regularidades en las traducciones, así como establecer la frecuencia de uso de los elementos déicticos tanto en el original como en las traducciones. Como señalan Saldanha y O'Brien (2013:67) distintos tipos de corpus permiten comparar distintas dimensiones y distintas variables, por lo que emplearemos un corpus paralelo reducido, combinando un enfoque tanto cuantitativo –para estudiar la presencia de la deixis en original y traducciones– como cualitativo –con el que analizaremos las estrategias de traducción empleadas– para poder entender mejor las tendencias en la traducción de la deixis en los textos dramáticos.

Antes de pasar a explicar las fases de la investigación, nos gustaría hacer un breve comentario sobre la noción de «estrategia de traducción». A este respecto, nos gustaría señalar que somos conscientes de que el término «estrategia» abre un debate sobre si se trata de la terminología más adecuada. Autores como Chesterman (1997: 89) y Zabalbeascoa (2000: 120-121), entre otros, definen la estrategia de traducción como un proceso o un patrón de comportamiento consciente cuyo objetivo es la solución de un problema de traducción. Por su parte, Amparo Hurtado, quien intenta esclarecer la

confusión terminológica entre método, técnica y estrategia, define esta última como el mecanismo empleado por el traductor para resolver un problema (2001: 249-250).

En esta investigación utilizaremos el término «estrategia» a pesar de que somos conscientes de que la traducción de la deixis no supone un problema de traducción *per se*. No obstante, tal y como hemos comentado en la parte conceptual de este estudio, no considerar los elementos deícticos como una de las especificidades del teatro puede llevarnos a no prestarles la atención necesaria a la hora de traducir un texto dramático. La menor presencia de deícticos en un texto dramático traducido que en un texto dramático original conlleva la pérdida de oralidad y, por lo tanto, la pérdida de representabilidad.

Por otra parte, nos gustaría señalar que, aunque algunos autores establecen que la estrategia es una decisión consciente, en el caso de esta investigación no podemos afirmar que las formas de traducir la deixis se tomen de manera consciente. En todo caso, una vez analizados los resultados podremos especular, en el apartado de conclusiones, sobre el posible origen de determinados patrones de regularidad en la traducción de la deixis. Así pues, emplearemos el término estrategia de traducción como herramienta que nos permitirá categorizar los patrones encontrados en las traducciones de la deixis.

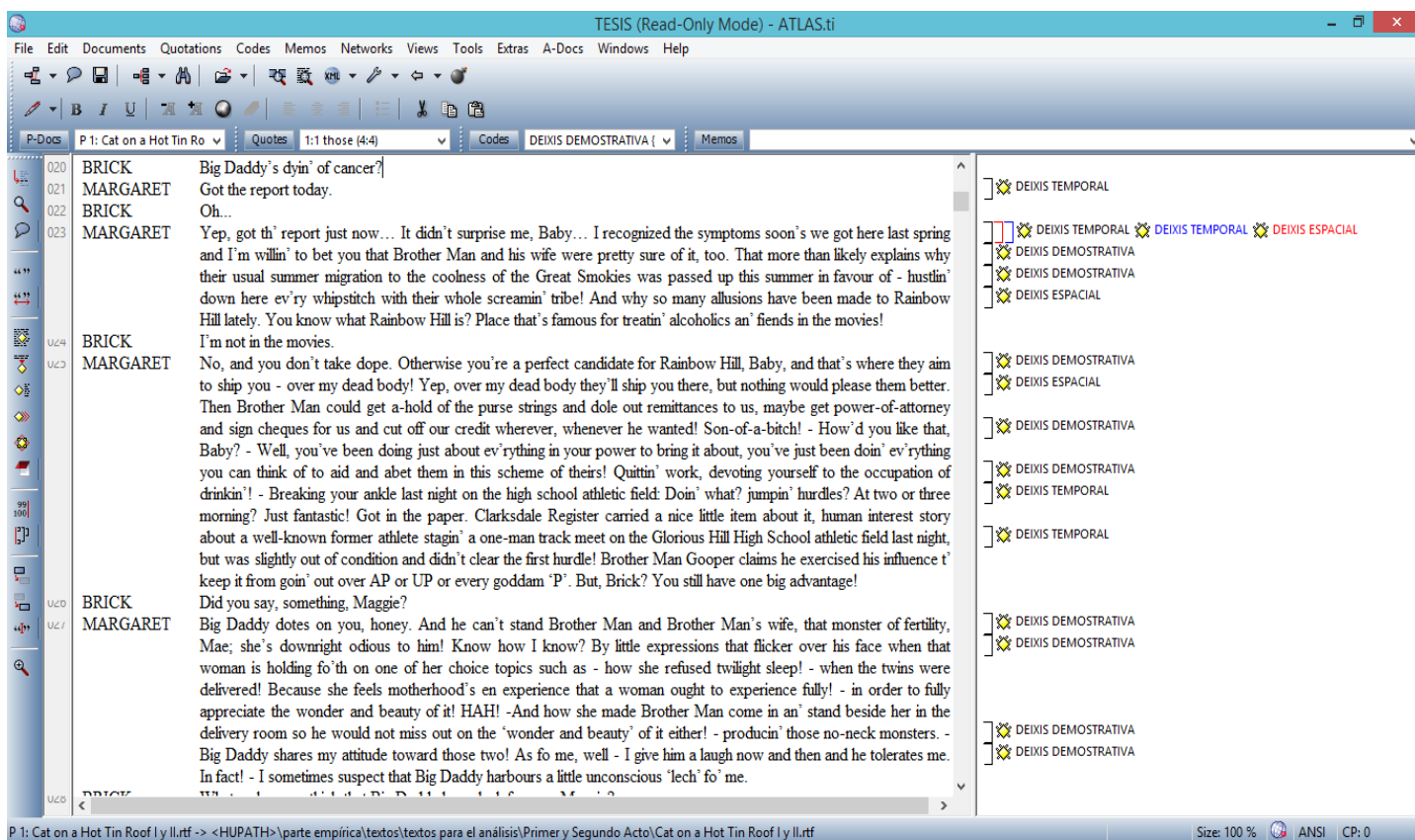
4.1.1 Fases de la investigación

El primer paso fue la recopilación y preparación de los textos. En primer lugar escaneamos los textos y los convertimos a un documento de texto mediante un

programa de reconocimiento de textos (OCR) que convierte el texto de un documento escaneado (PDF) en un documento de texto. Tras este proceso de escaneado y conversión de los textos –tanto original como traducciones– fue necesaria una revisión exhaustiva de los mismos puesto que, debido a que en algunos de ellos la imagen no era clara a causa de la antigüedad del documento escaneado o de la mala calidad del original, en ocasiones algunas letras habían sido convertidas en otras letras diferentes e incluso en símbolos, especialmente en la traducción más antigua.

4.1.2 Herramientas

Para la cuantificación de los elementos deícticos estudiados en este trabajo, hemos recurrido al programa de análisis lingüístico ATLASTI, un programa de análisis, desarrollado por Scientific Software Development, que aporta un conjunto de herramientas informáticas para la codificación y recuperación de datos, entre otras tareas, de grandes volúmenes de texto. Este programa nos ha permitido codificar, es decir, agregar una etiqueta a los elementos deícticos identificados en el texto; contabilizarlos y crear relaciones entre sus códigos; obtener representaciones gráficas de las relaciones entre los códigos y realizar búsquedas textuales o por los códigos asignados como en una base de datos. A continuación, incluimos una captura de pantalla del programa Atlasti que muestra la manera de establecer las relaciones entre los códigos descritos anteriormente.



Nos gustaría hacer hincapié en que, a pesar de que el programa informático ha resultado de gran utilidad a la hora de establecer y organizar los distintos códigos o etiquetas textuales, la identificación y categorización de los elementos deícticos ha sido un proceso manual. De hecho, en ocasiones la codificación de los elementos deícticos ha supuesto un reto, ya que no se trataba de establecer un criterio puramente gramatical, puesto que, como hemos comentado anteriormente, la deixis es un fenómeno que, a pesar de que se manifiesta mediante una serie de elementos que claramente están vacíos de significado y no se actualizan si no es en contexto, esos elementos no siempre tienen valor deíctico. Así, *that* en inglés cuando funciona como demostrativo cumple con una función deíctica, pero puede suceder que ejerza de enlace de una oración subordinada,

en cuyo caso no tiene valor deíctico. Sería, pues, un error considerar que la mera contabilización de todos los elementos considerados deícticos nos llevaría a ver la frecuencia de la deixis en un texto.

Por otra parte, de igual manera que no todos los *that* tienen función deíctica, hemos encontrado casos en los que un conjunto de palabras que no se consideran deícticas, a priori, tienen valor deíctico. En el ejemplo 29 de nuestro análisis (ver anexo I), tenemos un elemento deíctico en el original –*just now*– que tanto en el TT3 como en el TT6 se ha traducido por *hace un momento* y *hace un rato*, respectivamente. En estas traducciones, no se emplean elementos considerados gramaticalmente como deícticos. De hecho, estas palabras por separado no están vacías de significado ni dependen del contexto. Sin embargo, cuando actúan en conjunto –como es en estos dos casos– sí que tienen valor deíctico.

Hemos considerado necesario, por tanto, realizar tanto un análisis cuantitativo de algunos elementos deícticos –para poder establecer la frecuencia de la deixis en el original y en las traducciones– como un análisis cualitativo, en el que se tiene en consideración ciertos valores indécicos de la deixis, así como los valores dramáticos, ya que es en esos casos dónde radica la mayor dificultad para el traductor. La codificación de algunos de los elementos deícticos analizados podría originar un interesante debate puesto que no se trata de dividir el texto en compartimentos estancos de establecer una lista de palabras que tienen valor deíctico, sino de trazar el armazón dramático en el que se basa el texto y, en ocasiones, los criterios de identificación no siempre han resultado estables ni ajenos a la naturaleza dramática del texto analizado. Se comentarán los casos más destacados en el apartado «Resultados». En el análisis cualitativo, estableceremos

qué estrategias de traducción se han empleado en los distintos textos analizados y la repercusión de las mismas desde el punto de vista dramático. Estas estrategias se basan en las estrategias de la traducción del juego de palabras propuestas por Delabastita (1993:191-227), quien analiza las soluciones que han encontrado los traductores para los juegos de palabras a lo largo de la historia y examina qué factores dificultan su traducción. El autor define las posibles relaciones entre el juego de palabras en el texto origen y en el texto meta y las resume en nueve posibles procedimientos.

El hecho de basarnos en la clasificación de las estrategias de traducción del juego de palabras propuesta por Delabastita (1993) surgió al buscar regularidades en las estrategias de traducción en nuestro corpus de trabajo. Pudimos observar que las estrategias de traducción de la deixis guardaban muchas similitudes con las estrategias de traducción del juego de palabras. Como hemos comentado anteriormente, somos conscientes de que la traducción de la deixis no representa un problema de traducción *per se*, como lo es el juego de palabras. No obstante, consideramos que la deixis es una cualidad específica del teatro y, no prestarle la atención suficiente, puede llegar a resultar en pérdida de oralidad y, por lo tanto, pérdida de representabilidad. En este sentido, podríamos considerar la traducción de la deixis como una cuestión potencialmente problemática para la traducción teatral, por lo que la categorización de las estrategias de traducción nos será de gran ayuda.

A continuación mostramos una tabla en la que se indican algunas de las estrategias propuestas por Delabastita (1993: 191-227) que sirven de base para nuestra clasificación de las estrategias de traducción de la deixis en los textos dramáticos.

<p>PUN > PUN</p> <p>Traducción el juego de palabras del TO por el mismo juego de palabras o por uno equivalente en el TM.</p>
<p>PUN > NON-PUN</p> <p>El fragmento en TM no contiene ningún juego de palabras.</p>
<p>PUN > PUNOID</p> <p>En la traducción se ha intentado recrear el efecto textual del juego de palabras mediante otro mecanismo retórico.</p>
<p>PUN > ZERO</p> <p>El fragmento de texto que contiene el juego de palabras se omite.</p>
<p>PUN S.T.> PUN T.T. (DIRECT COPY)</p> <p>Reproducción en el texto meta del juego de palabras en lengua origen, normalmente acompañado de una nota a pie de página.</p>
<p>PUN S.T.> PUN T.T. (TRANSFERENCE)</p> <p>Traducción literal de la expresión original en lengua meta.</p>
<p>NON PUN > PUN</p> <p>Adición de un juego de palabras en TM que no está en el TO</p>
<p>ZERO > PUN</p> <p>El TM contiene un fragmento caracterizado por un juego de palabras, cuyo equivalente es imposible identificar en el TO.</p>

Figura 1: Estrategias de traducción del juego de palabras propuestas por Delabastita (1993)

Como hemos señalado, el análisis del corpus nos llevó a observar ciertas regularidades en la traducción de los elementos deícticos que se pueden relacionar con las estrategias de traducción del juego de palabras que acabamos de comentar. Así pues,

tras el análisis de las traducciones que conforman nuestro corpus, podemos clasificar las estrategias de traducción de la deixis de la siguiente forma:

<p>DEIXIS > DEIXIS</p> <p>Traducción de un elemento deíctico en el TO por el mismo elemento deíctico en el TM. Ej:</p> <p>MARGARET <i>One of those no-neck monsters</i></p> <p>MARGARET <i>¡Uno de esos monstruos sin cuello</i></p>
<p>DEIXIS > OTRA DEIXIS</p> <p>Traducción de un elemento deíctico en el TO por un elemento deíctico de otro tipo en el TM. Ej:</p> <p>MARGARET <i>I tell you I got so nervous at that table tonight</i></p> <p>MARGARET <i>Mira, me puse tan nerviosa allí en la mesa</i></p>
<p>DEIXIS > NO DEIXIS</p> <p>El fragmento en TM no contiene ningún elemento deíctico.</p> <p>MARGARET <i>They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair.</i></p> <p>MARGARET <i>Se han traído todo el ganado como si fueran a exponerlo en una feria.</i></p>
<p>DEIXIS > NADA</p> <p>Elisión del fragmento o del elemento deíctico en el TM. Ej:</p> <p>MARGARET <i>Got the report today</i></p> <p>FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN</p>
<p>NO DEIXIS > DEIXIS</p> <p>Adición de un elemento deíctico que no se encuentra en el TO. Ej:</p> <p>MARGARET <i>There's so much light in the room it</i></p> <p>MARGARET <i>En esta habitación hay tanta luz que...</i></p>

<p>NADA > DEIXIS</p> <p>El TM contiene un elemento deíctico en un fragmento que no está en el original. Ej:</p> <p><i>FRAGMENTO NO PRESENTE EN EL ORIGINAL</i></p> <p><i>MARGARET ¿y cuál ha sido el resultado de esa idea genial?</i></p>
<p>DEIXIS > REFERENTE</p> <p>Explicitación del significado del elemento deíctico. Ej:</p> <p><i>BRICK Ev'rybody gets that...</i></p> <p><i>BRICK Todo el mundo se siente solo...</i></p>

Figura 2: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis

Para el análisis de las estrategias de traducción, hemos seguido un proceso manual que ha consistido en la identificación de cada elemento deíctico en el TO y de los distintos equivalentes en las seis traducciones. En algunas ocasiones, nos hemos encontrado con elementos deícticos en los textos meta que no correspondían a ningún elemento deíctico en el original. En esos casos, hemos recogido el fragmento del TO donde, en teoría, debería encontrarse el elemento deíctico así como el mismo fragmento en las seis traducciones. En los casos en los que no había deixis ni en el original ni en la traducción, hemos etiquetado la estrategia como NO DEIXIS>NO DEIXIS (ver ejemplo 2 del anexo I). Al volcar los datos de las estrategias en una base de datos para categorizar y contabilizar las distintas estrategias de traducción, hemos optado por separar estos casos como si de una estrategia más se tratase, aunque no la hemos tenido en cuenta para la presentación de los resultados de estrategias de traducción, al no aportar información relevante sobre la manera de traducir la deixis.

Retomando la analogía entre las estrategias de traducción del juego de palabras y de la traducción de la deixis, hemos de señalar que consideramos de gran interés para

esta investigación la propuesta de Marco (2010), quien introduce algunas modificaciones en la clasificación propuesta por Delabastita (1993). El autor ordena las diferentes alternativas en función de sus efectos sobre el balance global del juego de palabras en el texto, de mayor pérdida a mayor ganancia (2010: 268-270).

EFEECTO TEXTUAL	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN
BALANCE NEGATIVO	PUN > NON-PUN: El fragmento en TM no contiene ningún juego de palabras.
	PUN S.T.> PUN T.T. (TRANSFERENCE): traducción literal de la expresión original en lengua meta.
	PUN S.T.> PUN T.T. (DIRECT COPY): reproducción en el texto meta del juego de palabras en lengua origen, normalmente acompañado de una nota a pie de página.
	PUN > PUNOID: en la traducción se ha intentado recrear el efecto textual del juego de palabras mediante otro mecanismo retórico.
	PUN > ZERO: el fragmento de texto que contiene el juego de palabras se omite.
BALANCE NEUTRO	PUN > PUN: traducción el juego de palabras del TO por el mismo juego de palabras o por uno equivalente en el TM.
BALANCE POSITIVO	NON PUN > PUN: adición de un juego de palabras en TM que no está en el TO
	ZERO > PUN: el TM contiene un fragmento caracterizado por un juego de palabras, cuyo equivalente es imposible identificar en el TO.

Figura 3: Clasificación de las estrategias de traducción del juego de palabras (Marco: 2010)

Marco explica que no hay técnicas buenas o malas, ya que no son más que posibilidades de traducción observadas en la práctica y clasificadas por categorías. Lo que sí hay, sin embargo, son técnicas más efectivas que otras a la hora de transferir el efecto del juego de palabras presente en el TO (2010: 291). La elección de una u otra dependerá de múltiples factores intra y extratextuales, aunque, si no hay una razón de peso, las técnicas con un balance neutro o positivo siempre serán preferibles a las que

implican la pérdida del juego de palabras, porque el uso injustificado de éstas estaría privando al destinatario de la traducción de la posibilidad de participar en el juego y, por consecuencia, el efecto experimentado por los receptores de ambos textos diferiría considerablemente (2010: 292-294).

De manera análoga, podemos clasificar las estrategias de traducción de la deixis en los textos dramáticos propuestas anteriormente (ver Figura 3: Clasificación de las estrategias de traducción del juego de palabras (Marco: 2010)) según sus efectos sobre el balance global de la deixis. Así, podríamos establecer la siguiente correspondencia:

EFEECTO TEXTUAL	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN
BALANCE NEGATIVO	DEIXIS > NO DEIXIS
	DEIXIS > NADA
	DEIXIS > REFERENTE
BALANCE NEUTRO	DEIXIS > DEIXIS
	DEIXIS > OTRA DEIXIS
BALANCE POSITIVO	NO DEIXIS > DEIXIS
	NADA > DEIXIS

Figura 4: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis

Al igual que indica Marco (2010), las estrategias de balance negativo implican la pérdida de elementos deícticos respecto del original. Recordemos que la pérdida de deixis conlleva la pérdida de oralidad del texto dramático y, por lo tanto, de representabilidad.

Estas estrategias, así como sus consecuencias respecto de la presencia y la función de la deixis en el texto dramático, se explicarán con mayor detenimiento en el apartado de «Resultados», cuando analizaremos las estrategias de traducción empleadas.

4.2 Criterios de selección del corpus

La obra escogida para el análisis de la deixis es *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, uno de los autores clásicos del siglo XX más traducido y más representado. Si consultamos la base de datos del Centro Dramático Nacional (www.teatro.es) vemos que la obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente* es la segunda más representada en España—con 12 representaciones registradas desde 1955— por detrás de *El zoo de cristal* —con 21 representaciones registradas desde 1950 (ver anexo II). Precisamente *La gata*, obra con la que Tennessee Williams ganó el premio Pulitzer en 1955, es una de las obras más conocidas del autor, además de su preferida (Parker en Williams, 2007: 141).

La elección de *Cat on a Hot Tin Roof* para el estudio de la presencia de la deixis tanto en el original como en las traducciones viene motivada, en primer lugar, por tratarse de una obra de éxito a nivel internacional, lo cual implica que podríamos hacer uso de traducciones de distintas épocas y a distintos idiomas —incluso de distintas versiones cinematográficas⁷ — que un análisis comparativo más exhaustivo que si se tratase de un original que ha sido traducido pocas veces. En esta investigación, analizaremos seis traducciones al castellano publicadas y/o representadas entre 1959 y

⁷ Para esta investigación nos hemos limitado a un corpus de un original y seis traducciones al castellano. No obstante, la obra ofrece la posibilidad de ampliar el corpus para posibles trabajos futuros.

2010. En segundo lugar, porque en la obra el valor deíctico de determinados elementos lingüísticos juega, entre otros, un papel central a la hora de transmitir uno de los ejes temáticos de la obra: el tabú de la homosexualidad del personaje principal. Para poder entender la función dramática de la deixis en esta obra, resumiremos a continuación las líneas argumentales de *La Gata* y comentaremos algún ejemplo en el que se aprecia la importancia de los elementos deícticos como vehículo de la posible homosexualidad del personaje de Brick.

La obra retrata las tensas relaciones de una familia disfuncional del sur de Estados Unidos. *La gata* gira en torno al conflicto de Brick, un ex jugador de fútbol americano que se convierte en alcohólico cuando su mejor amigo y compañero de equipo, Skipper, se suicida tras llamarle por teléfono para confesar a Brick su homosexualidad. Brick le cuelga el teléfono y Skipper se suicida. El sentimiento de culpabilidad acompaña desde entonces a Brick, quien bebe, como él mismo dice, «hasta oír el clic en su cabeza» que le tranquiliza. Este remordimiento de conciencia de Brick afecta también a su relación con Maggie, su mujer, cuyo objetivo es no quedarse sin la herencia de Big Daddy, el padre de Brick, enfermo de cáncer terminal. Maggie confía en que su matrimonio volverá a funcionar a pesar de que Brick la ignora y sólo fingen seguir juntos para mantener las apariencias. Por su parte, Big Daddy, a quien hacen creer que la enfermedad que tiene no es un cáncer incurable sino algo menos grave, intenta corregir los errores que ha cometido a lo largo de su vida –creyendo que está sano y que tiene una segunda oportunidad. Se acerca a su hijo y le pregunta por los motivos de su alcoholismo, provocando que Brick se derrumbe y confiese su sentimiento de culpabilidad por la muerte de Skipper. Durante el enfrentamiento, Big

Daddy presiona a Brick para que se enfrente a la verdad, confesando a la vez que él mismo ha vivido en un mundo de mentira durante muchos años pero que eso iba a cambiar. Ante la presión de su padre, Brick se derrumba y le dice que el informe de la clínica es falso y que se está muriendo de cáncer. Big Daddy reacciona con enfado pero finalmente se decide a enfrentarse a su enfermedad. Maggie, por su parte, en su lucha por conseguir la herencia, anuncia que está embarazada de Brick, aunque prácticamente todos saben que es mentira. En la escena final, Maggie convence a Brick para que mantenga relaciones con ella y así «convertir la mentira [del embarazo] en verdad». Brick finalmente accede, aceptando vivir la mentira de su matrimonio con Maggie y repitiendo la misma vida de apariencias y falsedad de la que se quejaba su padre.

Consideramos esta obra de especial interés porque en *La Gata* tiene tanto protagonismo lo que se dice como lo que no se dice. Los mensajes que se desprenden de los silencios subrayan el protagonismo del tabú de la homosexualidad de Brick y de la incomunicación en la familia. En una de las acotaciones, que precede un enfrentamiento entre Brick y Maggie en el segundo acto, el autor da las siguientes indicaciones:

The bird that I hope to catch in the net of this play is not the solution of one man's psychological problem. I'm trying to catch the true quality of experience in a group of people, that cloudy flickering, evanescent –fiercely charged!– interplay of live human beings in the thundercloud of a common crisis. Some mystery should be left in the revelation of character in the play, just as a great deal of mystery is always left in the revelation of character in life, even in one's own character to himself. [...] The following scene should be played with great concentration, with most of the power leashed but palpable in what is left unspoken. (Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, p.75)

Precisamente lo que no se dice, lo que se mantiene en secreto, es lo que genera y alimenta los distintos conflictos en una familia donde la comunicación es difícil. Big Daddy lo reconoce, en varias ocasiones durante su charla con Brick: «Why is it so hard to talk?». Esta dificultad para comunicarse está relacionada con algunas de las cuestiones principales que quedan ambiguas en la obra: las difíciles relaciones familiares, la mentira, las apariencias y la posible homosexualidad de Brick. Aunque Tennessee Williams afirmaba que Brick era heterosexual (Parker en Williams, 2007: 146), en la obra se deja abierta esta cuestión para que sea el espectador quien extraiga sus propias conclusiones. El tema de la posible homosexualidad de Brick se trata como tema tabú, al que pocas veces se hace referencia de manera directa. Recordemos que la obra fue escrita en 1955, en una sociedad en la que la homosexualidad no estaba aceptada, y que el propio Williams sufrió rechazo por su orientación sexual. Resulta interesante observar cómo este tabú, este tema del que no se puede hablar, está vehiculado a través de la deixis. El siguiente ejemplo, que pertenece al enfrentamiento entre Brick y Big Daddy en el segundo acto, muestra que las referencias a la homosexualidad se hacen mediante elementos deícticos, que están vacíos semánticamente pero cuyo significado el espectador completa gracias al contexto. De esta manera, se puede hablar de la orientación sexual de Brick sin nombrarla explícitamente, al menos en las primeras intervenciones.

BIG DADDY I'm suggesting nothing. But Gooper an' Mae suggested that there was something not right in your –

BRICK 'Not right'?

BIG DADDY Not, well, exactly *normal* in your friendship with –

BRICK They suggested **that**, too? I thought **that** was Maggie's suggestion. Who else's suggestion is it,

is it *yours*? How many others thought that Skipper and I were –

BIG DADDY Now, hold on, hold on a minute, son. –I knocked around in my time.

BRICK What's that got to do with –

BIG DADDY I said 'Hold on!' – I bummed, I bummed this country till I was —

BRICK Whose suggestion, who else's suggestion is it?

BIG DADDY Slept in hobo jungles and railroad Y's and flophouses in all cities before I –

BRICK Oh, *you* think **so**, too, you call me your son and a queer. Oh! Maybe that's why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw's and Peter Ochello's, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of 'em died!

BIG DADDY *Now just don't go throwing rocks at* – What're you looking for, Preacher?

REVEREND TOOKER The gentlemen's lavatory, ha ha!– heh, heh...

BIG DADDY – Go back out and walk down to the other end of the gallery, Reverend Tooker, and use the bathroom connected with my bedroom, and if you can't find it, ask them where it is!

REVEREND TOOKER Ah, thanks.

BIG DADDY It's hard to talk in this place ...

BRICK Son of a –!

BIG DADDY – I seen all things and understood a lot of them, till 1910. Christ, the year that —I had worn my shoes through, hocked my — I hopped off a yellow dog freight car half a mile down the road, slept in a wagon of cotton outside the gin — Jack Straw an' Peter Ochello took me in. Hired me to manage this place which grew into this one. — When Jack Straw died — why, old Peter Ochello quit eatin' like a dog does when its master's dead, and died, too!

BRICK Christ!

BIG DADDY I'm just saving I understand such –

BRICK Skipper is dead. I have not quit eating!

BIG DADDY No, but you started drinking.

BRICK YOU THINK **SO**, TOO?

BIG DADDY *Shhh!* Go 'way! — Just broke a glass... .

BRICK You think **so**, too? You think **so**, too? You think me an' Skipper did, did, did!— *sodomy!* — together?

BIG DADDY Hold —!

BRICK That what you -

BIG DADDY – *ON* — a minute!

BRICK You think we did dirty things between us, Skipper an' –

BIG DADDY Why are you shouting like that? Why are you –

BRICK – Me, is **that** what you think of Skipper, is **that** -

BIG DADDY – so excited? I don't think nothing. I don't know nothing. I'm simply telling you what–

BRICK You think that Skipper and me were a pair of dirty old men?

BIG DADDY Now that's -

BRICK Straw? Ochello? A couple of -

BIG DADDY Now just –

BRICK – ducking sissies? Queers? Is **that** what you –

BIG DADDY *Shhh.*

BRICK – think?

BIG DADDY Jesus! — Whew.... Grab my hand!

Vemos que, conforme crece el nerviosismo de Brick, crece también el uso de elementos con función deíctica para referirse al tabú de la homosexualidad. La repetición de la frase «you think **so** too» lleva a la repetición del verbo que introduce la palabra que no se ha podido nombrar: «You think me an' Skipper did, did, did *sodomy* together!».

Podemos señalar que el éxito internacional de la obra de Tennessee Williams *Cat on a Hot Tin Roof* ofrece un amplio abanico de posibilidades a la hora de conformar

nuestro corpus de investigación, ya que podemos acudir a distintas traducciones, de distintas épocas y con distinto *skopos*, lo cual nos permite poner a prueba las hipótesis mediante el análisis del corpus seleccionado. Recordemos que nuestra primer hipótesis de trabajo es que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original; y que la segunda hipótesis es que las traducciones que responden a un encargo de traducción para la representación tienden a presentar mayor número de elementos deícticos que las traducciones cuyo encargo de traducción es la publicación. Además, hemos visto que en esta obra la deixis cobra especial importancia dramática, ya que uno de los ejes temáticos (el tabú de la homosexualidad) se vehicula a través de elementos deícticos, vacíos semánticamente pero cuyo significado se completa gracias al contexto.

4.3 Contextualización de las traducciones

El texto escogido para el análisis de la presencia de la deixis corresponde al primer y segundo actos de la obra *Cat on a Hot Tin Roof*. Analizaremos la versión original escrita por Tennessee Williams en 1955 y publicada por Penguin en 1957. Esta edición cuenta con dos versiones del tercer acto de la obra: la primera versión que el dramaturgo escribió y una segunda versión modificada por Williams tras los consejos que Elia Kazan, director de la obra para su estreno en Broadway, dio al autor sobre algunos aspectos de la evolución de los personajes. En el presente estudio, y debido a las diferentes versiones del tercer acto, analizaremos únicamente el primer y segundo actos tanto en el texto original, en adelante TO, como en las traducciones al castellano.

Por lo que respecta a las traducciones en castellano, trabajaremos con seis textos diferentes publicados entre 1960 y 2010. Los motivos para seleccionar estas seis traducciones son varios: en primer lugar, por la accesibilidad de los textos y la calidad de las fuentes documentales, ya que las traducciones han sido realizadas como encargo de traducción, bien por parte de editoriales de prestigio, bien por compañías teatrales reconocidas a nivel nacional; en segundo lugar, hemos de mencionar la adecuación del texto al contexto cultural de la escena española, al tratarse de uno de los autores más representados en castellano; por último, hemos decidido limitar el corpus a las traducciones disponibles en castellano y no trabajar con otros idiomas como catalán o gallego para no introducir posibles variables de contrastividad entre lenguas, lo cual podría afectar a los resultados del análisis.

El primer texto, *La gata sobre el tejado de zinc*, es traducción de Antonio de Cabo y Luis Sáenz y se estrena en el Teatro Eslava de Madrid en septiembre de 1959. Esta obra no es autorizada la primera vez que se presenta a la censura en 1958, a pesar de tratarse de un texto con muchas supresiones, autocensurado y domesticado (Pérez L. de Heredia, 2003: 473). Un año más tarde, los mismos traductores reescriben su primera traducción, suavizando el lenguaje. Para conseguir la aprobación de la Sección de Teatro, de Cabo y Sáenz apelan a la categoría internacional del autor y a una carta, escrita por el Tennessee Williams y dirigida a los traductores, en la que el autor da su conformidad a la versión española de la obra. Además de esta carta, Williams entregó a los traductores una copia del guion de la versión cinematográfica que él mismo había escrito y que había pasado los procesos de censura en Hollywood, para que se utilizara a la hora de reescribir la versión española (Pérez L. de Heredia, 2003: 474). De hecho, si

analizamos esta traducción, podemos ver que guarda muchas similitudes con los diálogos de la película, que en ocasiones se alejan del texto original. Esta estrategia, que ya se empleó para la traducción al castellano de *The Rose Tattoo*, también de Tennessee Williams, permitió que la segunda traducción presentada a la censura fuese aprobada, representada y, finalmente, publicada en 1960 por la editorial Escelier, dentro de la colección «Teatro».

En 1979 Ana Diosdado realiza una nueva versión de la obra, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, en la que recupera el adjetivo «caliente» del título, que había sido censurado en la versión anterior. Este texto, que recibe la autorización por parte de la junta censora, se ajusta más al original y presenta un lenguaje más crudo (Pérez L. de Heredia, 2003: 475). Se estrena en abril de 1979 en el Teatro Marquina de Madrid y, gracias a su gran éxito en la cartelera, en 1983 la editorial MK la publica en su colección «Escena».

En 1995 se lleva a escena una nueva traducción, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, realizada por Manuel Á. Conejero y producida por Teatres de la Generalitat. Esta producción –interpretada por Aitana Sánchez-Gijón y Carmelo Gómez, entre otros– se estrena en diciembre de 1995 y en 1996 Els Teatres de la Generalitat Valenciana publican el texto. Esta traducción se ajusta más al original porque presenta menos supresiones que las anteriores, que tuvieron que pasar por la censura.

En 1999 EL MUNDO Unidad Editorial publica *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, con traducción de José Díaz. Esta publicación se encuentra dentro de la

colección «Millenium», en la que se recopilan «las 100 joyas literarias del milenio». Este texto es un encargo para la publicación.

En 2007, la editorial ALBA publica *Una gata sobre un tejado de zinc*, con traducción de Amado Diéguez, dentro de la colección «Artes escénicas». En esta edición se incluye, además, *Un análisis perfecto hecho por un loro*, también de Tennessee Williams. Junto con las dos obras, encontramos una introducción de Edward Albee y un apéndice en el que se incluye un escrito de Williams donde explica la relación entre autor y director y un artículo de Bryan Parker en el que se comentan las distintas versiones de «la gata» escritas por Tennessee Williams.

La última traducción es la más reciente que hemos encontrado en castellano tras consultar la base de datos del Centro de Documentación Teatral (www.teatro.es) y la SGAE –a pesar de que existe una versión en valenciano realizada por Juli Disla y estrenada en el Teatro Rialto de Valencia en octubre de 2015 que no hemos podido incluir en esta investigación por no estar traducida al castellano y no cumplir con las características de nuestro corpus y por motivos de limitación de tiempo. La sexta traducción con la que trabajaremos es *Gata sobre tejado de zinc caliente*. Este texto, llevado a escena por Teatre Lliure en 2010, es traducción de Joan Sellent y adaptación libre de Álex Rigola. Se trata de un texto muy reducido respecto del original, en el que únicamente aparecen los personajes principales: Maggie, Brick y el abuelo. De hecho, entre el primer y el segundo acto, el original cuenta con un total de 16.932 palabras, mientras que el número de palabras del primer y segundo acto de esta versión es de

8.669⁸. Este texto, que no se ha publicado, ha sido facilitado para la presente investigación por el Centro de Documentación Teatral.

La selección de estas traducciones responde tanto a motivos cronológicos –ya que existe una diferencia temporal entre los textos que quizás influya en los resultados– como a motivos funcionales, ya que el *skopos* de cada uno de los textos es bien distinto, siendo cuatro de los seis textos traducciones que se publicaron después de ser representadas y dos de ellas únicamente para la publicación.

Debido a la existencia de dos versiones distintas del tercer acto, hemos optado por analizar únicamente los dos primeros actos para la parte cuantitativa, es decir, para la obtención de datos sobre la frecuencia de elementos deícticos. Para el análisis cuantitativo en el que estudiaremos las estrategias empleadas para la traducción de esos elementos deícticos nos limitaremos al primer acto de las obras citadas. Como hemos visto, en el corpus contamos con traducciones cuyo encargo tenía como finalidad la representación y traducciones cuyo encargo tenía como finalidad la publicación. Somos conscientes de que estas categorías no son excluyentes: de hecho, tres de las cuatro traducciones pensadas para la representación se publicaron. No obstante, puesto que uno de nuestros objetivos es el de observar si se dan diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones para la representación y las traducciones para la publicación, consideramos interesante mantener esta diferenciación –aunque la distinción se refiera

⁸ En el apartado de «Resultados» ampliaremos la información sobre las diferencias entre las traducciones y cómo afectan a nuestro análisis.

al primer propósito de la traducción– con el fin de analizar si el encargo de traducción influye en la traducción de la deixis.

-TO: texto original en inglés

-TT1: traducción para la escena de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, publicada en 1960

-TT2: traducción para la escena de Ana Diosdado, publicada en 1983

-TT3: traducción para la escena de M. Á. Conejero, publicada en 1996

-TT4: traducción para la publicación de José Díaz, publicada en 1999

-TT5: traducción para la publicación de Amado Diéguez, publicada en 2007

-TT6: traducción para la escena de Joan Sellent, adaptada por Álex Rigola, representada en 2010.

4.4 Limitaciones del estudio

En el presente trabajo, limitaremos el análisis a la deixis demostrativa (*this/that*), a la deixis espacial (*here/there*) y a la deixis temporal (*now*). Hemos decidido no entrar en el análisis de la deixis personal debido a cuestiones de contrastividad entre el inglés y el castellano. Recordemos que el inglés hace mayor uso de los determinantes posesivos y que el castellano, por su naturaleza flexiva, tiende a omitir los pronombres personales en función de sujeto, mientras que el inglés los mantiene. Intentar cuantificar los

elementos de deixis personal podría dar lugar a resultados sesgados y que no siempre responderían a una estrategia de traducción propia del texto dramático, sino más bien a una cuestión de naturalidad y de restricción lingüística. Sin embargo, la identificación de elementos deícticos no puede limitarse a los elementos lingüísticos que acabamos de mencionar. Veremos cómo palabras que por separado no tienen valor deíctico, pueden adquirir este valor dependiendo del contexto.

Por otra parte, el análisis cuantitativo de la presencia de elementos deícticos se llevará a cabo en el primer y segundo acto tanto del original como de la traducción, debido a que la existencia de dos versiones distintas del tercer acto en el TO podría influir sobre los resultados, ya que las traducciones se han basado en distintos originales para el tercer acto. Hemos de señalar que los resultados de esta parte del análisis presentan tanto con la cantidad total de elementos deícticos de cada texto como el porcentaje que esta cantidad supone sobre el total de la obra. Al estudiar las traducciones, pudimos observar que no todas tenían la misma extensión. Hemos de señalar que las traducciones presentan una extensión muy diferente tanto del original como entre sí. Recordemos que tanto TT1 como TT2 tuvieron que realizar cambios sustanciales –especialmente el TT1– para conseguir la autorización por parte de la censura, lo cual conllevó la supresión de numerosos fragmentos en la obra. Además, cabe destacar el hecho de que el TT5 en algunas ocasiones convierte algunas de las acotaciones en intervenciones de los personajes. Asimismo, resalta el TT6, que ha eliminado de manera muy notable gran parte del texto, reduciendo la traducción a prácticamente la mitad del número de palabras del original. A continuación incluimos el

número de palabras del primer y segundo acto de cada traducción, así como del original, para facilitar la comprensión de los cambios llevados a cabo en las traducciones.

	Nº PALABRAS 1 ^{ER} ACTO	Nº PALABRAS 2º ACTO	Nº PALABRAS 1 ^{ER} Y 2º ACTO
TO	7.411	9.521	16.932
TT1	5.209	5.867	11.076
TT2	5.592	5.263	10.855
TT3	7.590	9.779	17.369
TT4	6.834	8.705	15.539
TT5	7.573	9.052	16.625
TT6	3.566	5.103	8.669

Figura 5: Extensión de los textos del corpus

Consideramos que un análisis de la cantidad de elementos deícticos descontextualizada no sería válido, puesto que claramente los textos que más fragmentos han suprimido presentarán menor cantidad de elementos deícticos. Optamos por sacar el porcentaje de presencia de elementos deícticos respecto del número de palabras de cada texto, para poder tener cifras que fueran objetivables y comparables entre sí.

El análisis de las estrategias de traducción se limitará al primer acto debido al volumen de texto a analizar –recordemos que son las seis traducciones y el original –,

por lo que los resultados no podrán considerarse representativos pero sí nos darán una primera impresión de las tendencias en la traducción de la deixis en esta obra concreta.

5. Resultados

En este capítulo, presentamos los resultados tanto del análisis cuantitativo como del cualitativo, que nos permitirán comprobar si las hipótesis se validan o no y si se ha logrado alcanzar los objetivos parcial o totalmente. El análisis consta de dos partes: la primera, en la que se comentan los datos relacionados con la presencia de elementos deícticos en el texto original y en las traducciones; y la segunda, en la que se analizan las distintas estrategias de traducción de la deixis empleadas.

La primera parte del análisis está motivada por el segundo y tercer objetivo de esta tesis: averiguar si hay diferencia respecto de la deixis entre el texto original y las traducciones y observar si hay diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones que responden a un encargo de producciones teatrales concretas y las traducciones que son encargos para la publicación escrita, dirigida a un público lector.

La segunda parte del análisis responde al objetivo de intentar establecer patrones de regularidad en las estrategias empleadas en la traducción al castellano de la deixis en *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

Las hipótesis de las que partíamos era dos: que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original y que las traducciones que responden a encargos de producciones teatrales tienden a presentar

mayor número de elementos deícticos que las traducciones que son encargos editoriales para la publicación escrita, dirigida a un público lector. Para ver si es así, hemos seleccionado el primer y el segundo acto de la obra *Cat on a Hot Tin Roof* y el primer y segundo acto de seis traducciones al castellano de la misma. Para esta primera parte del análisis, hemos identificado manualmente los elementos deícticos espaciales, temporales y demostrativos. A continuación, veremos el porcentaje de presencia de elementos deícticos en el primer acto.

1 ^{ER} ACTO								
	ESPACIAL		TEMPORAL		DEMOSTRATIVO		TOTAL 1 ^{ER} ACTO	
TO	19	0,25%	20	0,26%	136	1,83%	175	2,36%
TT1	13	0,24%	23	0,44%	71	1,3%	107	2,05%
TT2	16	0,28%	14	0,25%	88	1,57%	118	2,11%
TT3	22	0,29%	19	0,25%	146	1,92%	187	2,46%
TT4	13	0,19%	19	0,27%	93	1,3%	123	1,8%
TT5	13	0,17%	24	0,31%	97	1,28%	134	1,28%
TT6	9	0,25%	10	0,28%	51	1,43%	70	1,96%

Figura 6: Presencia de elementos deícticos en el primer acto

En la Figura 6: Presencia de elementos deícticos en el primer acto tenemos los resultados detallados del primer acto. Lo primero que nos llama la atención es el bajo valor del porcentaje de presencia de la deixis. Podríamos considerar que una presencia de elementos deícticos que oscila entre el 2% y el 3% (ver Figura 8: Presencia de elementos deícticos en el primer y segundo acto) tiene un porcentaje de frecuencia no determinante en el conjunto del texto. En otras palabras, podríamos pensar que la deixis, cuya presencia no supera el 3%, tiene una importancia relativa en el texto dramático. Sin embargo, no hemos de olvidar la función dramática que los elementos deícticos tienen en el teatro y que hemos comentado en el apartado 3 de esta investigación. Por otra parte, hemos de tener en cuenta que en este estudio nos hemos limitado a la deixis espacial, temporal y demostrativa, dejando fuera del análisis la deixis personal por problemas de contrastividad entre inglés y castellano, tal y como hemos señalado anteriormente. Por último, consideramos importante recordar que los elementos deícticos están vacíos semánticamente, por lo que no llevan peso argumental. En este sentido, es lógico que su presencia en el texto no sea mayor puesto que necesitamos el contexto para poder entender el referente al que señalan esos elementos deícticos, que cobran sentido en la representación.

Al observar esta tabla, vemos cómo el porcentaje varía según las traducciones. La traducción que menos elementos deícticos presenta en el primer acto es el TT5, con una presencia de 1,28% frente a la traducción que más elementos deícticos tiene –TT3– con un 2,46%. Destaca también el hecho de que, en este primer acto, el TT3 tenga mayor presencia de deixis que el original, que tiene un porcentaje de frecuencia de deixis de 2,36%. Estos datos sobre la presencia de la deixis están relacionados con las

estrategias de traducción empleadas aunque, como hemos señalado en la descripción metodológica, queda por comprobar si son estrategias tomadas de manera consciente o si se trata de tendencias que surgen de manera natural durante el proceso de traducción. En el caso del TT5, podría tratarse de una tendencia natural, quizás motivada por el encargo de traducción para una publicación dirigida a un público lector. Es posible que el hecho de tratarse de una traducción cuyo objetivo primero es la publicación y no la representación –aunque este hecho no excluye que esta traducción se vaya a representar más adelante– dé lugar a una concepción del texto como un elemento que se trasmite por escrito, sin tener en cuenta la representación y la oralización del mismo.

Por otra parte, podemos observar en la Figura 6 que el TT3 tiene mayor frecuencia de elementos deícticos en el primer acto que incluso el TO, lo cual puede deberse a una estrategia consciente, ya que en un 24,78% de los casos analizados en el TT3 (ver Figura 19) se ha optado por añadir un elemento deíctico en la traducción que no está presente en el original. Más adelante, analizaremos las estrategias de traducción empleadas en el primer acto del TT3 y veremos cuál ha sido la tendencia general.

Otro de los aspectos a destacar en el análisis de la ilustración 5 es que todos los textos usan con mayor frecuencia la deixis demostrativa que la espacial y la temporal. Si nos fijamos en cada categoría, vemos que el porcentaje de uso de la deixis espacial es mayor en el TT2 que en el resto de textos –incluido el original. Sin embargo, si analizamos el número de elementos presentes, comprobamos que el TT3 tiene mayor número de elementos deícticos tanto espaciales –16 del TO frente a 19 del TT3– como demostrativos –136 del TO frente a 146 del TT3– que el texto original. . Lo mismo sucede con la deixis temporal, ya que el TT1 presenta mayor porcentaje y mayor

número de elementos deícticos temporales que el TO –20 del TO frente a 23 del TT1. No obstante, hemos de recordar que el TT1 es el texto más alejado tanto en extensión como en contenido del TO, puesto que tuvo que pasar por la Junta Censora de finales de los 50 y terminó inspirándose en el guion cinematográfico de la obra, por lo que la mayor presencia de deixis temporal podría deberse a que el texto base para la traducción no es el mismo que en el resto de casos. De manera similar, el TT5 tiene mayor número de elementos deícticos temporales que el TO, aunque no supere en porcentaje el original. Si miramos los resultados generales del primer acto, vemos que el TT3 es el que mayor presencia de elementos deícticos tiene, tanto porque el porcentaje de frecuencia de la deixis es mayor que el TO como porque supera en número de elementos deícticos el TO –187 del TT3 frente a 175 del TO. El resto de traducciones, presentan menor frecuencia de elementos deícticos, siendo el TT5 el que menor porcentaje de presencia de deixis tiene.

2º ACTO								
	ESPACIAL		TEMPORAL		DEMOSTRATIVO		TOTAL 2º ACTO	
TO	41	0,45%	63	0,66%	247	2,6%	351	3,68%
TT1	19	0,32%	49	0,83%	114	1,9%	182	3,1%
TT2	23	0,43%	24	0,45%	97	1,8%	144	2,7%
TT3	41	0,42%	48	0,49%	234	2,39%	323	3,3%
TT4	31	0,35%	54	0,62%	146	1,67%	231	2,65%
TT5	21	0,23%	29	0,32%	151	1,66%	201	2,22%
TT6	25	0,49%	20	0,39%	95	1,8%	140	2,74%

Figura 7: Presencia de elementos deícticos en el segundo acto

En la Figura 7: Presencia de elementos deícticos en el segundo acto podemos observar los resultados detallados por tipo de deixis del segundo acto. Respecto a la deixis espacial cabe destacar que el TO y el TT3 presentan el mismo número de elementos deícticos –41–, aunque hay una pequeña diferencia en el porcentaje. Esta diferencia se debe a que el número de palabras del TT3 es ligeramente mayor que en el TO –el TT3 tiene 9.779 palabras en el segundo acto frente a las 9.521 del segundo acto del TO. No obstante, nos quedaría por comprobar si el hecho de que coincida el número de elementos deícticos espaciales en el TO y en el TT3 es porque todos los elementos deícticos de espacio del TO se han traducido por un elemento deíctico de espacio en el

TT3. Como hemos comentado en el apartado 4.4, en esta investigación, nos hemos limitado a estudiar las estrategias de traducción de la deixis únicamente en el primer acto, debido al volumen de texto para analizar y la dificultad metodológica que conlleva –se trata de un análisis y categorización de estrategias manual. En cuanto a la traducción que mayor frecuencia de deixis espacial presenta es el TT6 –aunque la diferencia entre el TT6 y el TO es de sólo 0,04 puntos en el porcentaje–; mientras que la traducción con menor presencia de deixis espacial es TT5.

Si pensamos en nuestra primera hipótesis –que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original– sorprende el hecho de que el TT1 presente más deixis temporal –0,83%– que incluso el original –0,66%. No obstante, tal y como hemos comentado anteriormente, hemos de recordar que esta traducción no parte del TO sino que se inspiró en el guion de la película para poder conseguir la autorización por parte del órgano censor. Finalmente, respecto a la deixis demostrativa, vemos que es el TO el que mayor número y mayor porcentaje de elementos deícticos presenta, con una clara diferencia respecto del resto de traducciones, excepto del TT3 que tiene 2,36% frente al 2,6% del original. Tanto en el caso de la deixis espacial, como en la deixis temporal y demostrativa, la traducción que menos elementos deícticos presenta es la TT5, al igual que sucede en el primer acto (ver Figura 6). Cabe la posibilidad de que la menor presencia de elementos deícticos en esta traducción se deba al encargo –se trata de una traducción para una publicación, dirigida a un público lector– que conduce al traductor a tomar determinadas decisiones traductológicas de manera consciente o inconsciente.

Si nos fijamos en los resultados globales del segundo acto y no por tipo de deixis, podemos observar que el TO es el texto que mayor número y mayor porcentaje de deixis presenta –351 elementos que corresponden al 3,68%–, aunque la diferencia con el TT3 no es demasiado grande –323 elementos deícticos que corresponden al 3,3%–; mientras que la traducción que menos presencia de elementos deícticos tiene es el TT5 –con un total de 201 elementos deícticos que corresponden al 2,22% en el segundo acto.

	TOTAL 1 ^{ER} ACTO		TOTAL 2 ^O ACTO		TOTAL	
TO	175	2,36%	351	3,68%	526	3,1%
TT1	107	2,05%	182	3,1%	289	2,6%
TT2	118	2,11%	144	2,7%	262	2,41%
TT3	187	2,46%	323	3,3%	510	2,93%
TT4	123	1,8%	231	2,65%	354	2,29%
TT5	134	1,28%	201	2,22%	335	2,01%
TT6	70	1,96%	140	2,74%	210	2,42%

Figura 8: Presencia de elementos deícticos en el primer y segundo acto

En la Figura 8 mostramos los datos globales del análisis –primer acto, segundo acto y media de los dos actos– y vemos que, a pesar de que en el primer acto el texto que mayor porcentaje de elementos deícticos tiene es el TT3 –tanto por cantidad de elementos como por frecuencia de uso respecto del total–, de manera conjunta el original presenta mayor número y mayor frecuencia de elementos deícticos, a pesar de que la diferencia con el TT3 no es demasiado grande. En los dos actos se repite la tendencia de que las dos traducciones con menor presencia de deícticos son las dos traducciones pensadas para la publicación: el TT5 –con un 2,01%– y el TT4 –con un 2,29%.

Estos datos nos presentan unas tendencias que corresponden con nuestras hipótesis. En primer lugar, observamos que las traducciones analizadas tienden a perder elementos deícticos presentes en el original, a pesar de que en algunos casos, como es el TT3, se tiende a compensar esas pérdidas con mayor presencia de elementos deícticos a veces, incluso, que el original. En segundo lugar, las dos traducciones cuyo encargo responde a una publicación dirigida a un público lector son las dos que menor presencia de elementos deícticos tienen. Recordemos que, tal y como hemos señalado en el capítulo 3 de la presente investigación, la deixis tiene una importante función dentro del texto dramático, puesto que articula la doble enunciación del teatro y permite que el texto se desambigüe mediante la interacción de distintos códigos semióticos, como puede ser el signo paraquinésico. Así pues, una menor presencia de elementos deícticos puede dar como resultado traducciones menos ambiguas, pero también menos

representables, que no favorecen las estructuras propias del teatro como la doble enunciación o la ostensión.

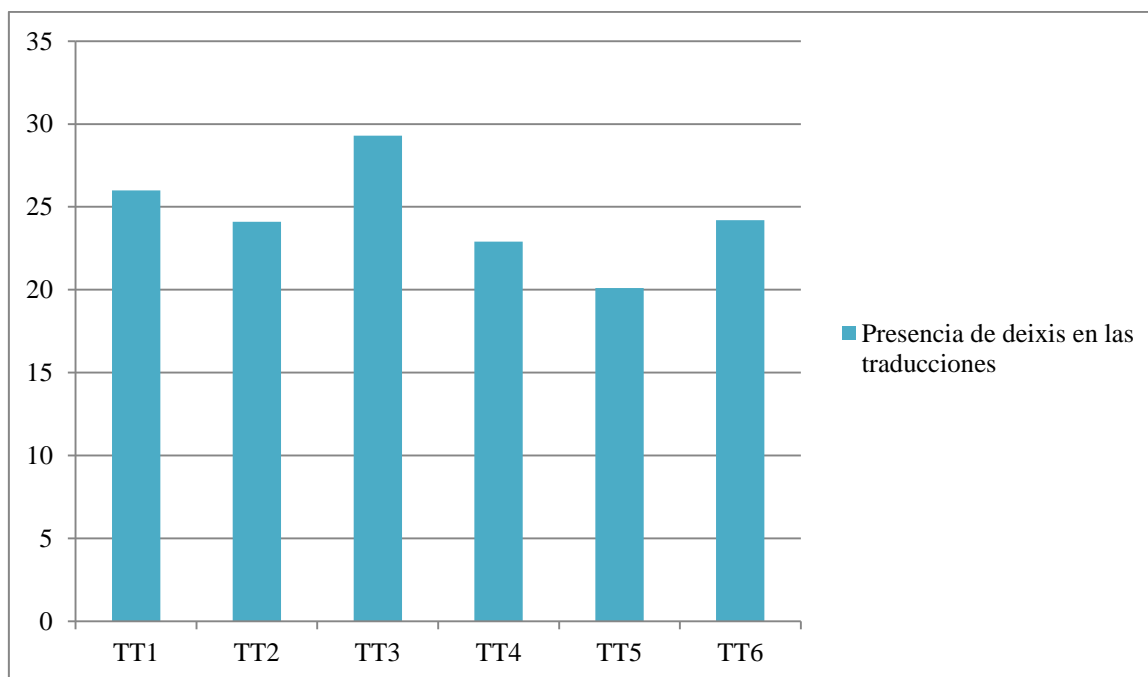


Figura 9: Presencia de deixis en las traducciones

En la Figura 9, podemos establecer una comparación en cuanto a la frecuencia de uso de la deixis, en proporción al número de palabras de cada texto, entre las seis traducciones con las que hemos trabajado. Vemos que la traducción que más elementos deícticos presenta en el primer y en el segundo acto es el TT3, mientras que la traducción que menor frecuencia de elementos deícticos presenta es el TT5. En la Figura 10, vemos las traducciones ordenadas de mayor a menor presencia de deixis. De esta manera, podemos observar claramente que las dos traducciones para la publicación son las que menor presencia de elementos deícticos tienen, aunque el TT4 –2,41%–

dista sólo un 0,01 del TT2 –que tiene 2,42%–, a pesar de tratarse de una traducción para realizada para la representación.

TOTAL		
TT3	510	3,1%
TT1	289	2,93%
TT6	210	2,6%
TT2	262	2,42%
TT4	356	2,41%
TT5	335	2,29%

Figura 10: Traducciones ordenadas de mayor a menor presencia de deixis

Tras realizar la primera parte del análisis, la parte cuantitativa, nos disponemos ahora a analizar qué estrategias de traducción se han seguido en los distintos textos para traducir los elementos deícticos presentes en el original. Esta parte del análisis ha sido quizás la más complicada, puesto que hemos querido considerar tanto qué solución se ha dado a cada elemento deíctico en el TO en cada una de las seis traducciones como aquellos elementos deícticos que se daban en alguna de las traducciones pero no tenían

un referente en el TO. Combinaremos los resultados de las estrategias empleadas con ejemplos de cada traducción para ver qué efecto tiene cada estrategia sobre el texto dramático y cómo afecta la traducción de la deixis a la función dramática de la misma.

Al tratarse de un gran volumen de textos para analizar, nos hemos limitado al primer acto para poder tener una primera impresión de las estrategias más empleadas. En primer lugar, comentaremos las estrategias de traducción más empleadas en el conjunto de las seis traducciones. Incluiremos algunos ejemplos de determinadas estrategias puesto que, como hemos comentado en el apartado 4.4, la deixis es un fenómeno complejo que no responde a leyes matemáticas, por lo que no siempre –y no sólo– las palabras consideradas deícticas cumplen la función deíctica. En segundo lugar, veremos las estrategias de traducción más usadas en cada traducción, para determinar si existe alguna relación entre el tipo o encargo de traducción y las estrategias empleadas en la traducción de una cuestión tan importante para la construcción del mundo dramático como es la deixis. Y, por último, haremos un resumen sobre las estrategias de traducción con un balance positivo sobre el efecto que la deixis tiene en el conjunto del texto, con un balance neutro y con un balance negativo, además de analizar el uso de estas estrategias en cada traducción.

Comenzaremos, pues, describiendo las estrategias de traducción que se han empleado en las seis traducciones en el primer acto. Para estudiar las estrategias, tuvimos que extraer todos los casos en los que aparecía un elemento deíctico en el primer acto del TO, junto con la solución que se había dado en cada una de las seis traducciones. Asimismo, fue necesario registrar los casos en los que se incluye un elemento deíctico en alguna de las traducciones que no tiene referente en el TO. Cuando

contabilizamos estos datos, las traducciones que no incluyen ningún elemento deíctico han sido etiquetadas con la estrategia NO DEIXIS>NO DEIXIS. Al trasladar los datos extraídos manualmente de los textos a la base de datos, contabilizamos un total de 1998 casos de elementos deícticos presentes en el TO, traducidos, añadidos o eliminados, entre las traducciones y los originales. Una vez descontados los 284 originales, identificamos las distintas estrategias de traducción (siguiendo la clasificación propuesta en el apartado 4.1) y los resultados para el conjunto de las seis traducciones son:

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	490	37,75 %
DEIXIS>OTRA DEIXIS	45	3,46 %
DEIXIS>NO DEIXIS	332	25,57%
DEIXIS>NADA	253	19,49 %
NO DEIXIS>DEIXIS	161	12,4%
NADA>DEIXIS	11	0,84 %
DEIXIS>REFERENTE	5	0,38 %

Figura 11: Estrategias generales de traducción de la deixis en el 1er acto

Podemos observar que la estrategia más empleada es de DEIXIS>DEIXIS –es decir, la que mantiene el elemento deíctico del original en el texto traducido– ya que se usa en un 37,75% de los casos. Sin embargo, la segunda estrategia más empleada es DEIXIS>NO DEIXIS –con un 25,57% de los casos– y la tercera es DEIXIS>NADA – con un 19,49% de los casos. En otras palabras, si observamos las estrategias empleadas

en el primer acto de las seis traducciones analizadas, en un 25,57% de los casos se elimina el elemento deíctico presente en el original y en un 19,49% de los casos se omite en la traducción el fragmento donde hay un elemento deíctico. Es cierto que se dan casos en los que las supresiones de un elemento deíctico están motivadas por restricciones lingüísticas, como lo es la elisión del sujeto en castellano. Tal es el caso de los deícticos *this*, *these*, *that* y *those* en función de sujeto. En el ejemplo 3 del anexo I podemos ver cómo se omite el deíctico en función de sujeto en todas las traducciones:

TO	MARGARET	Because they've got no necks! Isn't that a good enough reason?
TT1	MARGARET	Porque no lo tienen. Creo que ya es una razón, ¿no?
TT2	MARGARET	Porque lo son. No tienen cuello. ¿No es suficiente motivo?
TT3	MARGARET	¡Pues porque no tienen cuello! ¿Te parece poco?
TT4	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No es una buena razón?
TT5	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No te parece razón suficiente?
TT6	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No es motivo suficiente?

En la mayoría de traducciones, se ha optado por omitir el sujeto *that*, mientras que en el TT3 se ha cambiado la estructura de la frase, aunque el deíctico –que pasaría a función de objeto directo– también se ha omitido. No obstante, consideramos estos casos poco significativos en el conjunto de las estrategias de traducción empleadas. En la Figura 12 podemos observar los casos de omisión del elemento deíctico en función de

sujeto en el primer acto de cada traducción y su valor porcentual con respecto a la totalidad de supresiones de la deixis –estrategias clasificadas como DEIXIS>NO DEIXIS.

	CASOS DE SUPRESIÓN DE DEIXIS SUJETO	TOTAL DE SUPRESIONES EN EL PRIMER ACTO	PORCENTAJE SOBRE TOTAL DE SUPRESIONES
TT1	15	77	19,5%
TT2	8	57	14%
TT3	11	48	23%
TT4	13	58	22,4%
TT5	12	65	18,5%
TT6	5	27	18,5%

Figura 12: Casos de supresión de deixis en función de sujeto

Vemos en esta tabla que los casos en los que se omite el deíctico en función de sujeto –que podrían responder a razones de restricción lingüística debido a la naturaleza flexiva del castellano que permite la elisión del sujeto– no superan el 23% de los casos de supresión del elemento deíctico. En otras palabras, en la mayoría de casos –entre un 77% y un 86% de las traducciones de un elemento deíctico por uno no deíctico– se omite la deixis en la traducción teatral por motivos que no están relacionados con las restricciones ni con la naturalidad lingüísticas. Estas omisiones de la deixis pueden conllevar la pérdida de potencial teatral, como comentaremos más adelante.

Los casos en los que se omite el fragmento con el elemento deíctico – DEIXIS>NADA– están relacionados con las diferencias en cuanto a la extensión de las traducciones (ver apartado 4.3). Recordemos que en algunos casos las traducciones han reducido considerablemente el texto. Esa reducción se ha tenido en cuenta a la hora de analizar la presencia de los elementos deícticos puesto que los resultados muestran la frecuencia en porcentajes respecto al total de palabras, pero hemos de considerar que la supresión de fragmentos en la traducción puede conllevar, como parece ser el caso en el TT6 especialmente, la pérdida de elementos deícticos que no siempre están compensados y, por lo tanto, la pérdida de oralidad y de representabilidad. Por otra parte, en el 25,57% de los casos se ha optado por suprimir el elemento deíctico, lo cual resulta en una menor presencia de elementos deícticos, en general, en las traducciones respecto del original, como hemos visto en el análisis anterior.

Para poder establecer qué estrategias favorecen más la presencia de elementos deícticos y qué estrategias reducen la frecuencia de la deixis, nos basaremos en Marco (2010:268-270), tal y como hemos señalado en el apartado 4.1. El autor ordena las estrategias de traducción del juego de palabras de Delabastita (1993) en función de sus efectos sobre el balance global del juego de palabras en el texto. El autor distingue entre balance neutro, balance negativo y balance positivo. De manera análoga, podríamos establecer el efecto de las distintas estrategias de la traducción de la deixis sobre el balance del texto. Si aplicamos la distinción de Marco (2010) a nuestra clasificación de estrategias, podríamos establecer la siguiente correspondencia:

BALANCE NEUTRO	BALANCE POSITIVO	BALANCE NEGATIVO
DEIXIS>DEIXIS	NO DEIXIS>DEIXIS	DEIXIS>NO DEIXIS
DEIXIS>OTRA DEIXIS	NADA>DEIXIS	DEIXIS>NADA
		DEIXIS>REFERENTE

Figura 13: Clasificación de las estrategias de traducción de la deixis según su efecto en el texto

Las estrategias que favorecen un equilibrio o balance neutro respecto de la presencia de deixis en el original y en la traducción son aquellas que mantienen la presencia de los elementos deícticos presentes en el TO en la traducción. Incluimos en este apartado las estrategias en las que se traduce un elemento deíctico por su equivalente en lengua meta –DEIXIS>DEIXIS– y las estrategias mediante las cuales se traduce un elemento deíctico por un elemento deíctico de otro tipo –DEIXIS>OTRA DEIXIS. Tal sería el caso del ejemplo 124 (ver anexo I), en el que el original presenta un elemento de deixis demostrativo y el TT2 lo sustituye por un elemento de deixis temporal, manteniendo así el equilibrio de elementos deícticos en el fragmento:

TO	BRICK	Is this Big Daddy’s birthday?
TT2	BRICK	¿ Hoy es el cumpleaños de mi padre?

Hemos clasificado las estrategias de traducción en las que se añade un elemento deíctico no existente en el TO, bien porque se incorpora únicamente ese elemento en el texto meta –NO DEIXIS>DEIXIS– o bien porque se incluye en la traducción un

fragmento inexistente en el TO –NADA>DEIXIS– , como estrategias que favorecen un balance positivo, es decir, añaden deixis respecto del original. Se trata de estrategias de compensación como la que se dan en los ejemplos 128 y 209 del anexo I. En el primer ejemplo, el traductor del TT1 añade un elemento deíctico no presente en el original que, además de mantener la ambigüedad del TO, favorece la cohesión del texto.

TO	BRICK	You've got to remember the conditions agreed on.
TT1	BRICK	Ésas fueron las condiciones.

Por otra parte, en el ejemplo 209, tres de las seis traducciones añaden un fragmento con un elemento deíctico no presente en el TO en la intervención de Brick:

TO	BRICK	Big Mama just said he <i>wasn't</i> , that the report was ok.
TT1	BRICK	¿Por qué estás tan segura de eso? Ya has oído lo que ha dicho mamá: el diagnóstico ha sido negativo.
TT3	BRICK	No es eso lo que dijo mi madre. Los resultados fueron buenos.
TT5	BRICK	La abuela dice que eso no es verdad, que según el informe está bien.

Por último, consideramos que las estrategias que favorecen un balance negativo de presencia de deixis son aquéllas que eliminan el elemento deíctico –DEIXIS>NO DEIXIS–, suprimen el fragmento del original donde se encuentra la deixis –DEIXIS>NADA– o explicitan el significado de la deixis –DEIXIS>REFERENTE. El siguiente caso corresponde al ejemplo 207 del anexo I y nos muestra dos casos en los

que se ha optado por eliminar el elemento deíctico presente en el original. Aquí, el uso del deíctico «this» por parte del personaje de Maggie sirve para hacer referencia tanto a su situación tensa, complicada e incómoda en la familia como al título de la obra, por lo que no mantener el demostrativo, como sucede en el TT1 y en el TT2, conlleva que se pierda parte de la doble referencia del «this» original.

TO	MARGARET Well, I'm taking no chances. No, I'd rather stay on this hot tin roof.
TT1	MARGARET No quiero exponerme a ese peligro. Prefiero continuar sobre el tejado caliente.
TT2	MARGARET Pues yo no pienso correr el riesgo. No. Prefiero seguir sobre el tejado de cinc caliente.

En el ejemplo 218 del anexo I, podemos observar un caso de elisión del fragmento en el texto meta. Como hemos comentado anteriormente, el TT6 presenta una notable reducción en cuanto a la extensión de la obra, lo que resulta en la elisión de fragmentos con elementos deícticos. En este caso, la supresión del fragmento afecta doblemente a la oralidad del texto, ya que por una parte se pierde la deixis espacial y, además, se pierde la repetición de «no-neck monsters», que ejerce de elemento de cohesión a lo largo de la obra. Recordemos que la repetición es uno de los mecanismos de oralidad inscrita en el texto, que se relaciona directamente con la representabilidad (Cebrián, 2011).

TO	MARGARET That's why they rushed down here with their no-neck monsters.
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN

Hemos encontrado algún ejemplo de explicitación del referente del elemento deíctico –DEIXIS>REFERENTE. En el caso 95 del anexo I, se completa el significado de la deixis, clarificando a qué hace referencia. Al emplear esta estrategia, se pierden las ambigüedades del texto dramático y no se deja espacio para posibles lecturas diferentes.

TO	BRICK	Ev'rybody gets that...
TT2	BRICK	Todo el mundo se siente... solo...

En la siguiente ilustración podemos apreciar el efecto que tienen las distintas estrategias de traducción de la deixis empleadas en el primer acto de las seis traducciones analizadas. Observamos que la tendencia está bastante equilibrada entre el balance neutro, que correspondería a aquellas estrategias de traducción que mantienen la deixis presente en el original –41,22%– y las que favorecen una pérdida de elementos deícticos respecto del TO –45,44%. En todo caso, las posibles estrategias de compensación, que conforman el balance positivo, no son equiparables con las estrategias con balance negativo, por lo que se observa una tendencia a la pérdida de elementos deícticos en las traducciones.

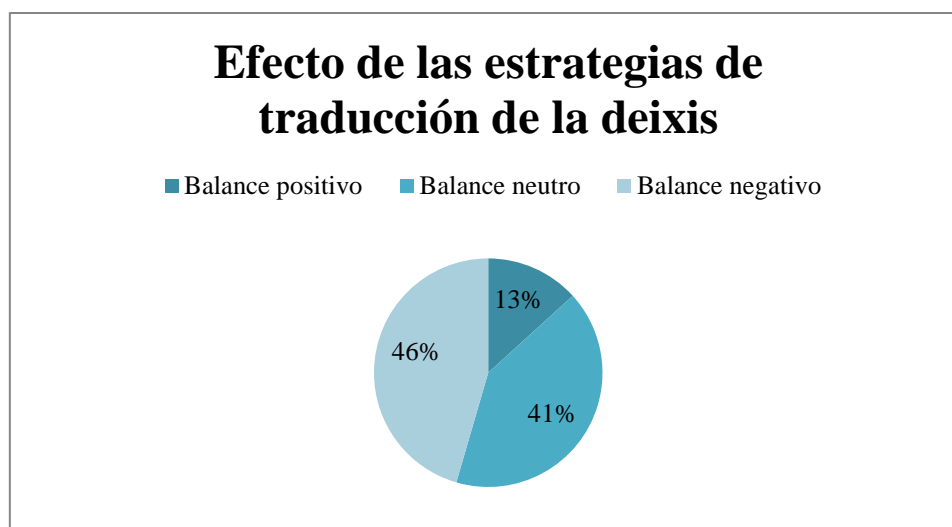


Figura 14: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en el primer acto

Después de ver la tendencia general, comentaremos cuáles son las estrategias más empleadas en cada traducción. En el TT1, las estrategias empleadas son las siguientes:

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	41	18,3 %
DEIXIS>OTRA DEIXIS	13	5,8%
DEIXIS>NO DEIXIS	77	34,37%
DEIXIS>NADA	65	29 %
NO DEIXIS>DEIXIS	24	10,71%
NADA>DEIXIS	3	1,33%
DEIXIS>REFERENTE	1	0,44%

Figura 15: Estrategias de traducción de la deixis en el TT1

Efecto de las estrategias de la traducción de la deixis en el TT1

■ Balance neutro ■ Balance positivo ■ Balance negativo

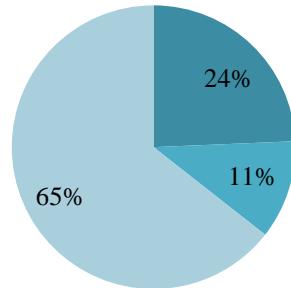


Figura 16: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en el TT1

Podemos observar tanto en la Figura 15 como en la 16 que las estrategias más empleadas en el TT1 son las que no favorecen la presencia de la deixis. En el caso del TT1, la estrategia más empleada es la de DEIXIS>NO DEIXIS. Encontramos un caso de esta estrategia en el ejemplo 189 del anexo I:

TO	BIG MAMA I mean has he been drinkin' that stuff much yet?
TT1	BIG MAMA Sabes perfectamente que te estoy preguntando si... ya está...

En este caso, el personaje de la abuela pregunta a Maggie por el problema de Brick con la bebida. Sin embargo, para referirse al alcohol la abuela emplea el deíctico *that* que está vacío semánticamente a menos que lo contextualicemos mediante un gesto

o una mirada que señale las botellas de alcohol en la habitación. La traducción opta por dejar la frase inacabada –manteniendo la ambigüedad del original– pero elimina el elemento deíctico, reduciendo la posibilidad de completar el significado mediante un signo paraquinésico como sería la mirada que señale a un elemento del decorado.

Por otra parte, también encontramos posibles estrategias de compensación, como la del ejemplo 15 del anexo I:

TO	MARGARET Think of it, Brick, they've got five of them and number six is coming.
TT1	MARGARET ¡Y ahora son cinco! ¿Qué será cuando llegue el sexto, que ya está en camino?

Aquí se ha incluido un elemento deíctico temporal inexistente en el original. Esto se puede deber, como hemos señalado, a una posible estrategia de compensación o a que el guion de la película –en el que se basó el TT1 para conseguir la autorización por parte de la junta censora– contiene ese elemento deíctico y se ha mantenido en la traducción. Si analizamos las posibles estrategias de compensación en el TT1, vemos que no son equiparables al porcentaje de casos en los que se opta por eliminar la deixis. A pesar de eso, el TT1 es la tercera traducción con mayor presencia de elementos deícticos en el primer acto de las analizadas (ver Figura 6). Esto puede deberse al hecho de que el análisis de las estrategias tiene en cuenta los casos en los que se han suprimido fragmentos presentes en el original y, recordemos, el TT1 presenta modificaciones con respecto del TO ya que se inspiró en el guion cinematográfico para conseguir la autorización por parte del órgano censor de la época.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	75	34,4 %
DEIXIS>OTRA DEIXIS	8	3,67%
DEIXIS>NO DEIXIS	57	26,14%
DEIXIS>NADA	48	22,01%
NO DEIXIS>DEIXIS	24	11%
NADA>DEIXIS	5	2,3%
DEIXIS>REFERENTE	1	0,46%

Figura 17: Estrategias de traducción de la deixis en TT2

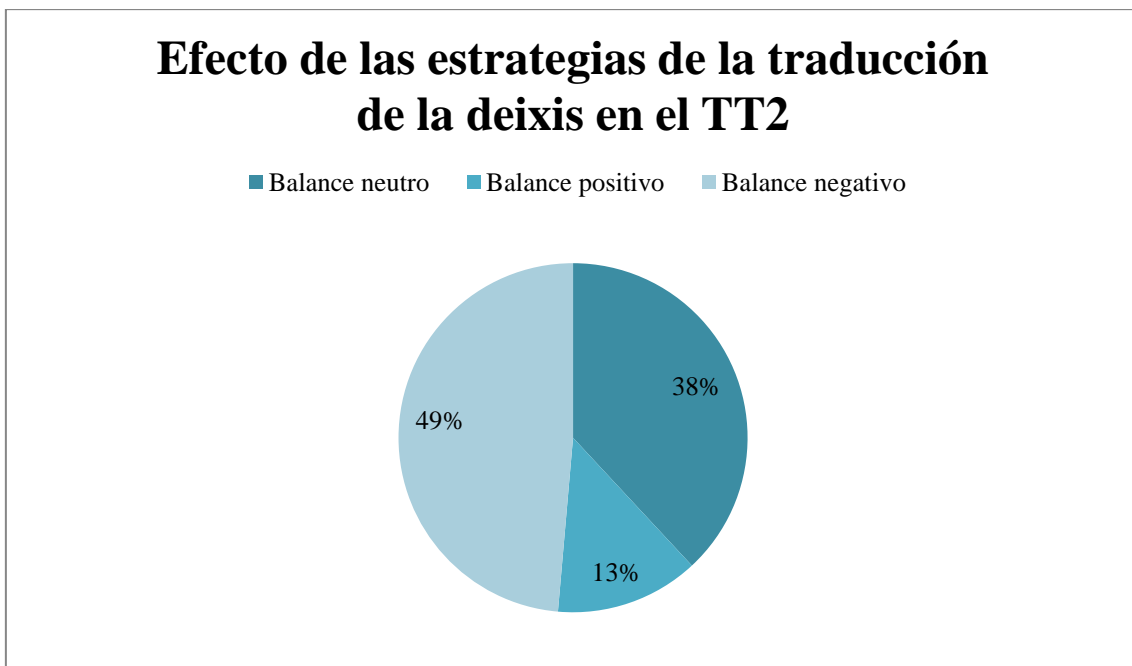


Figura 18: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT2

En la Figura 17 podemos apreciar que, a pesar de que la estrategia más utilizada en el TT2 es la de DEIXIS>DEIXIS –en un 34,4% de los casos– las estrategias que implican eliminar la deixis (DEIXIS>NO DEIXIS) o suprimir el fragmento o la frase (DEIXIS>NADA) se emplean con bastante frecuencia, en un 26,14% y en un 22,01% de los casos, respectivamente. Esto implica una pérdida significativa de deixis en el TT2, algo que podemos observar también en la Figura 18, en la que comprobamos que las estrategias con balance negativo en el efecto del texto representan el 49%, frente a las estrategias que tienen efecto positivo en el balance del texto, que responde a un 13% de los casos. Destaca el hecho de que encontramos un caso de explicitación del elemento deíctico en el ejemplo 95 del anexo I, en el que se opta por clarificar y desambiguar el significado del deíctico, perdiendo la función dramática de la deixis y la posibilidad de dejar la ambigüedad para posibles futuras re-interpretaciones.

TO	BRICK	Ev'rybody gets that ...
TT2	BRICK	Todo el mundo se siente... solo...

Hemos de señalar, sin embargo, que los casos de explicitación son poco abundantes. Esto nos lleva a pensar que los traductores son conscientes de la importancia de mantener la deixis en el texto teatral y que no todos los elementos deícticos se pueden explicitar. Por ejemplo, los deícticos temporales –como *now* o espaciales –como *here*– son elementos que completan su significado en contexto pero que no siempre pueden explicitar ya que no siempre se pueden sustituir por el referente.

A pesar del alto porcentaje de estrategias de traducción con un efecto negativo sobre el texto, y al igual que sucede con el TT1, en proporción al número de palabras del primer acto, el TT2 es la segunda traducción con mayor presencia de elementos deícticos (ver Figura 6). En este caso, el texto también sufrió modificaciones –aunque menos que el TT1– para conseguir la autorización por parte de la censura.

En la siguiente figura mostramos las estrategias de traducción empleadas en el primer acto del TT3.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	119	51,74%
DEIXIS>OTRA DEIXIS	5	2,17%
DEIXIS>NO DEIXIS	48	20,87%
DEIXIS>NADA	0	0%
NO DEIXIS>DEIXIS	57	24,78%
NADA>DEIXIS	0	0%
DEIXIS>REFERENTE	1	0,43%

Figura 19: Estrategias de traducción de la deixis en el TT3

En el caso del TT3, lo primero que nos llama la atención es que en el 54% de los casos se mantiene la presencia de la deixis original. Ésta es la traducción que más se ajusta al TO tanto en la presencia de elementos deícticos –si vemos las figuras 6, 7 y 8 podemos comprobar que la frecuencia de deixis en el TT3 está muy igualada con la del original, llegando incluso en algún caso a superar al TO– como en el uso de estrategias

con efecto neutro, es decir, que mantienen los elementos deícticos del original –54% de los casos– y con efecto positivo –25% de los casos– que añaden elementos deícticos que no están presentes en el TO como compensación por el uso de estrategias que conllevan la pérdida y tienen un efecto negativo –21% de los casos. El hecho de que en este caso el uso de estrategias de compensación supere el uso de estrategias negativas nos induce a pensar que, en este caso, sí se tratan de estrategias tomadas de manera consciente para compensar la posible pérdida en algunos de los casos. Algunos de los ejemplos más destacados de estas estrategias de compensación son los ejemplos 236 y 237 del anexo I:

TO	MARGARET and to have to suck up to relatives that you hated because they had money
TT3	MARGARET Así, cuando se tiene que humillar delante de familiares a los que odias, sólo porque tienen dinero

TO	MARGARET and all you had was a bunch of hand-me-down clothes
TT3	MARGARET Así, cuando todo lo que una tiene es un montón de vestidos hechos en casa

En ambos casos, se opta por añadir un elemento deíctico que, además, forma parte de una estructura paralela que repite la forma empleada por Maggie en la réplica anterior. De esta manera, se compensan las supresiones de deícticos con nuevos elementos introducidos en la traducción y que, además, refuerzan las marcas de oralidad del texto ya que, como señala Cebrián (2011), los paralelismos y las repeticiones

forman parte de los mecanismos textuales de la oralidad inscrita en los textos dramáticos.

También cabe destacar que no se da ningún caso de NADA>DEIXIS o DEIXIS>NADA, es decir que el traductor ni ha eliminado fragmentos del original con presencia de deixis ni ha añadido fragmentos ni presentes en el original, como sucede en otros textos.

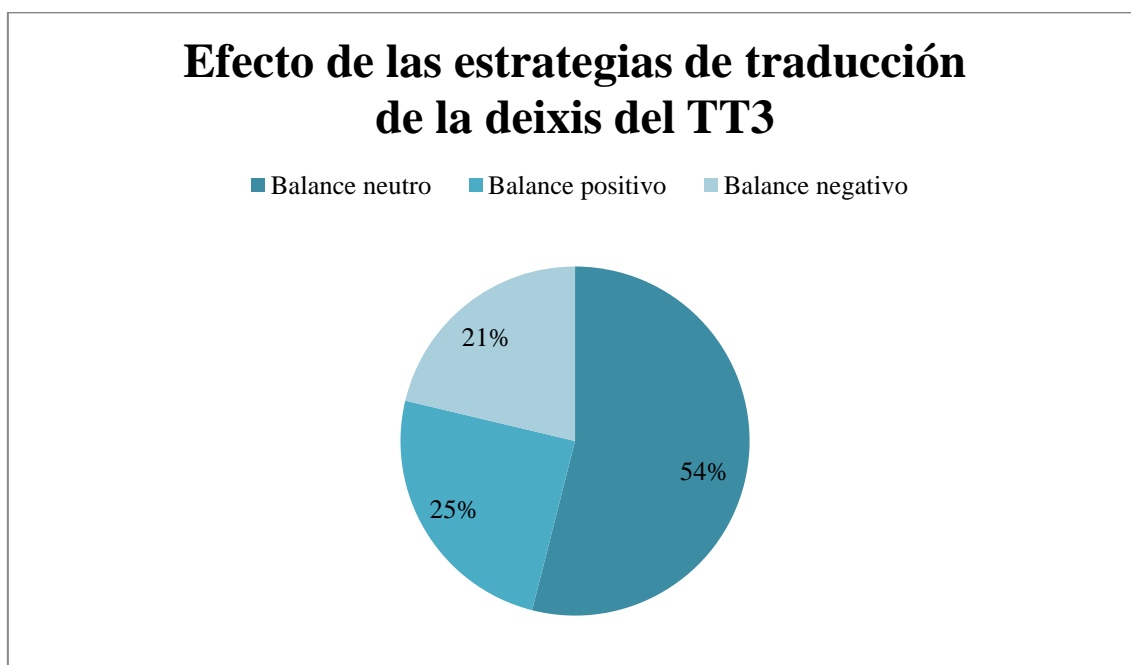


Figura 20: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT3

En la Figura 21 presentamos los resultados de una de las dos traducciones cuyo encargo respondía a una publicación editorial dirigida a un público lector, el TT4. En este caso, vemos que la estrategia más usada ha sido la de mantener los deícticos en el

original por deícticos en la traducción, aunque en algunos casos se haya modificado el tipo de deíctico, como en el ejemplo 193 del anexo I, donde el espacial *there* se sustituye por el demostrativo *eso*:

TO	BIG MAMA	When a marriage goes on the rocks, the rocks are <i>there</i> , right <i>there</i> !
TT4	BIG MAMA	Cuando un matrimonio anda mal, lo que anda mal es eso, ¡eso!

Si observamos también los datos de la Figura 22, podemos destacar que en esta traducción se han empleado estrategias que o bien mantienen los deícticos del original – 56% de los casos– o bien se elimina la deixis no traduciendo los elementos deícticos por deícticos en lengua meta –en un 31% de los casos. Tal sería el caso del ejemplo 220 del anexo I. En este caso, se ha suprimido el deíctico en inglés sin traducirlo por su equivalente en castellano:

TO	MARGARET	Y’know, I’m <i>fond</i> of Big Daddy, I am genuinely fond of <i>that</i> old man, I really <i>am</i> .
TT4	MARGARET	Ya sabes que me cae bien papá, que le aprecio de verdad, de corazón, ya lo sabes...

En el TT4, sólo en un 8% de las ocasiones analizadas del primer acto se ha optado por una estrategia de compensación, como la que encontramos en el ejemplo 175 del anexo I:

TO	BIG MAMA	Now git dressed, we're all comin' up to this room fo' Big Daddy's birthday party because of your ankle.
TT4	BIG MAMA	Ahora vístete. Como tienes así el tobillo, subiremos todos aquí para celebrar el cumpleaños de papá.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	108	57,44%
DEIXIS>OTRA DEIXIS	6	3,19%
DEIXIS>NO DEIXIS	58	30,85%
DEIXIS>NADA	1	0,53%
NO DEIXIS>DEIXIS	15	7,97%
NADA>DEIXIS	0	0%
DEIXIS>REFERENTE	0	0%

Figura 21: Estrategias de traducción de la deixis en TT4

Efecto de las estrategias de traducción de la deixis del TT4

■ Balance neutro ■ Balance positivo ■ Balance negativo

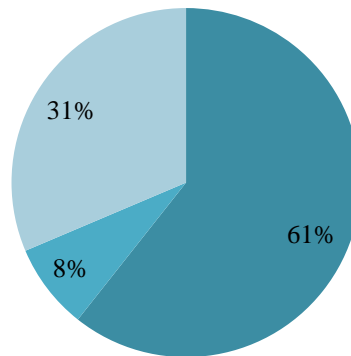


Figura 22: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT4

Los datos obtenidos respecto a las estrategias empleadas en la TT4 son similares a los datos resultantes de las estrategias de traducción en el TT5, la otra traducción pensada para la publicación. En este caso, como podemos ver en la figura 23 y en la figura 24, las estrategias con un balance neutro representan el 54% de los casos, mientras que las estrategias que implican la pérdida de elementos deícticos suponen el 34% de los casos. Sólo en el 12% se ha optado por una estrategia de compensación, lo cual deriva en una pérdida de elementos deícticos respecto del original.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	100	51%
DEIXIS>OTRA DEIXIS	6	3,06%
DEIXIS>NO DEIXIS	65	33,16%
DEIXIS>NADA	2	1,02%
NO DEIXIS>DEIXIS	21	10,71%
NADA>DEIXIS	2	1,02%
DEIXIS>REFERENTE	0	0%

Figura 23: Estrategias de traducción de la deixis en TT5

Como hemos señalado anteriormente, en algunas ocasiones, en el TT5 se han convertido las acotaciones en intervenciones de personajes. Tal es el caso del ejemplo 108 del anexo I, donde una acotación que indica música de fondo se convierte en una réplica de un personaje en la que se introduce un elemento deíctico.

TO	MARGARET You look so cool, so cool, so enviably cool... <i>[Music is heard.]</i>
TT5	MARGARET Tienes un aspecto tan distante y tan atractivo, tan envidiablemente frío y atractivo. REVDO TOOKER Fíjate, chico, voy a enseñarte a salir de ahí

A pesar de estrategias de compensación por la pérdida de elementos deícticos como la que acabamos de ver, el efecto negativo de las estrategias empleadas en el

primer acto en el TT5 es mayor que el efecto positivo (ver Figura 24). Esto hace que el TT5 sea la traducción con menos presencia de elementos deícticos de las que conforman nuestro corpus de estudio (ver Figura 10).

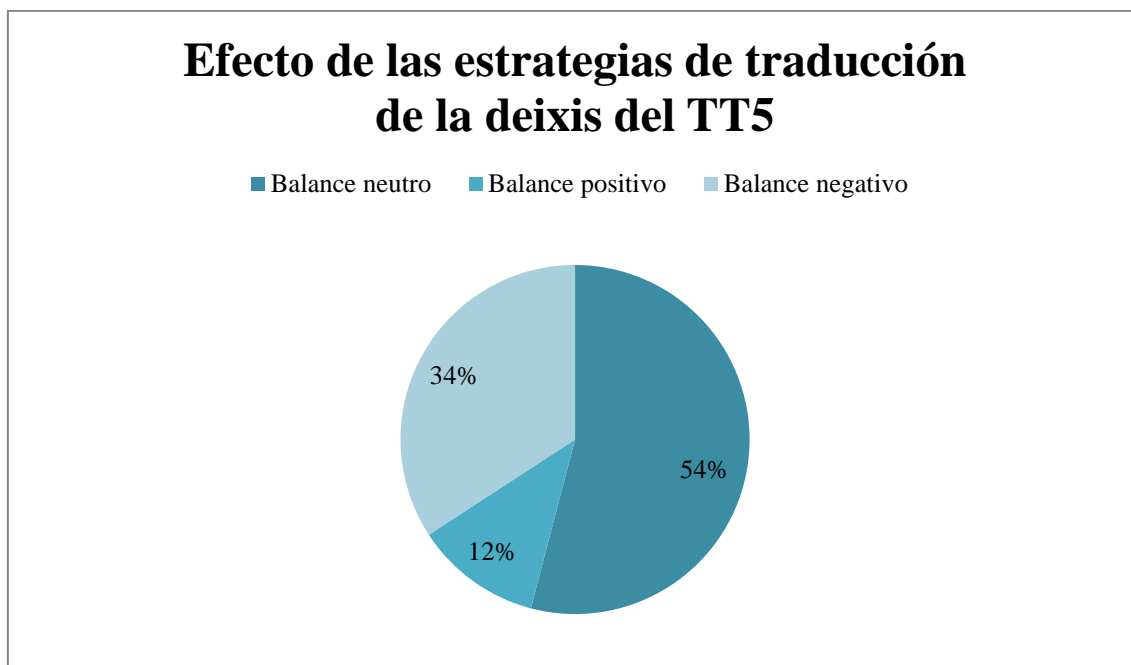


Figura 24: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT5

Al analizar el TT6, lo primero que llama la atención es la cantidad de elisiones que se dan en el texto. En un 57% de los casos analizados se ha eliminado un fragmento que en el original tenía un elemento deíctico. En el ejemplo 216 del anexo I, podemos ver un caso en el que la elisión conlleva la pérdida de un elemento deíctico.

TO	MARGARET Well, this is Big Daddy's last birthday.
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN

En este caso, el demostrativo *this* sirve para hacer referencia al *ahora* de la representación, pero también para hablar de una cuestión que desencadena las evoluciones de los personajes: la enfermedad terminal del abuelo. Entendemos que las elisiones en esta traducción responden a criterios dramáticos, más que a criterios textuales. Sin embargo, hemos de recordar que la elisión de un fragmento que incluye elementos deícticos puede hacer que la presencia de la deixis sea menor en la traducción, lo cual tiene consecuencias a nivel dramático. En el TT6, únicamente en un 9% de los casos se ha optado por una estrategia de compensación por la pérdida de la deixis. Tal es el caso del ejemplo 254, en el que se convierte un mecanismo de oralidad inscrita en el texto dramático como es la repetición en otro mecanismo de oralidad como es la deixis:

TO	MARGARET Yes, yes, yes! Truth, truth! What's so awful about it? I like it, I think the truth is – yeah, I shouldn't have told you...
TT6	MARGARET ¡Ésa es la verdad! ¡La pura verdad! ¿Qué hay de malo en eso? A mí me gusta

En la Figura 26 podemos ver que el total de las estrategias con un balance negativo sobre el efecto de la deixis en el TT6 es de 69%, mientras que las estrategias con balance neutro representan el 22% de los casos. Esto se debe a la cantidad de elisiones del TT6 respecto del original. Encontramos, además, algún caso de explicitación de la deixis que favorece el efecto negativo, como es el ejemplo 196 del anexo I:

TO	BIG MAMA	When a marriage goes on the rocks, the rocks are <i>there</i> , right <i>there</i> !
TT6	BIG MAMA	¡Cuando falla un matrimonio es porque falla en la cama! En la cama, ¿me entiendes?

En este caso, el original incluye una acotación que indica que el elemento deíctico espacial, que además está repetido y lleva el énfasis de la cursiva en el TO, va acompañado de un gesto que señale la cama en el decorado. Aquí, la deixis habla de uno de los temas centrales de la obra sin nombrarlo: la sexualidad. En *Cat on a Hot Tin Roof* se trata la cuestión de la posible homosexualidad de Brick pero también se hace referencia a la vida sexual tanto del abuelo como de la pareja Brick-Maggie. El hecho de explicitar la deixis espacial hace que se pierda esa doble referencia a la sexualidad como tema tabú que, sin embargo, está presente a lo largo de la obra. Por otra parte, al nombrar el referente, la interacción entre el signo lingüístico y el signo paraquinésico – que consistiría en ese gesto que indica el autor en la acotación– pierda fuerza ya que el gesto deja de ser necesario para completar el significado de la deixis.

ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN	NÚMERO DE CASOS	PORCENTAJE
DEIXIS>DEIXIS	47	19,58%
DEIXIS>OTRA DEIXIS	7	2,91%
DEIXIS>NO DEIXIS	27	11,25%
DEIXIS>NADA	137	57,08%
NO DEIXIS>DEIXIS	20	8,33%
NADA>DEIXIS	1	0,41%
DEIXIS>REFERENTE	2	0,83%

Figura 25: Estrategias de traducción de la deixis en TT6

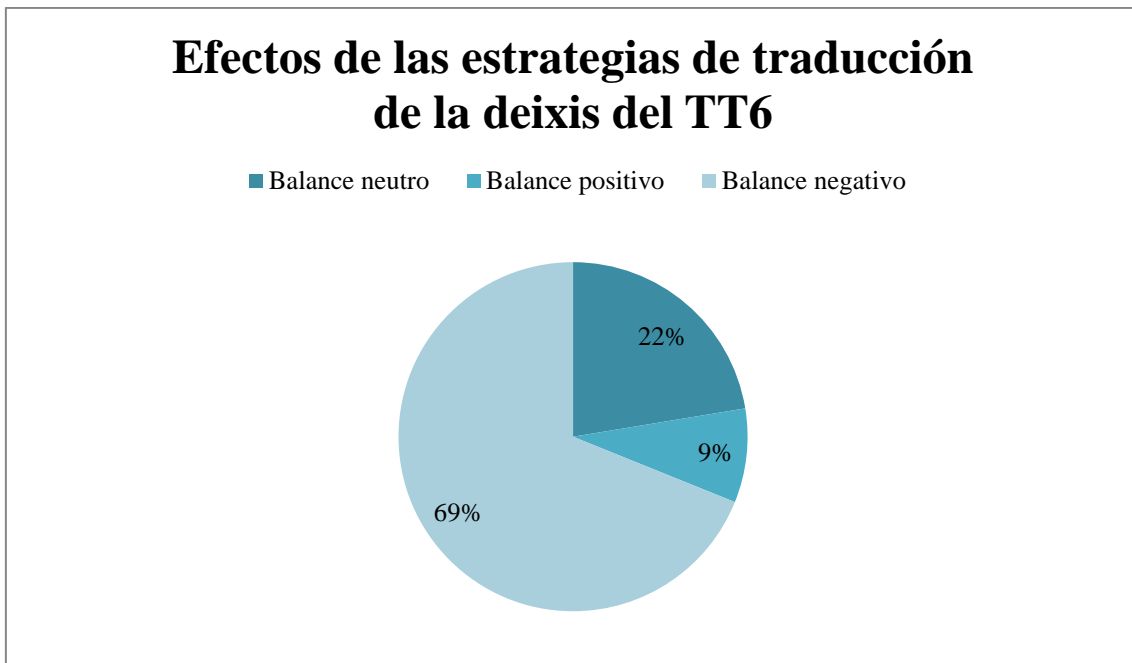


Figura 26: Efecto de las estrategias de traducción de la deixis en TT6

A continuación, incluimos las traducciones ordenadas de mayor a menor presencia de elementos deícticos, junto con la estrategia más empleada en cada una de ellas.

TEXTO	PRESENCIA DEIXIS	ESTRATEGIA MÁS USADA
TT3	3,1%	DEIXIS>DEIXIS (51,74%)
TT2	2,93%	DEIXIS>DEIXIS (34,4%)
TT1	2,6%	DEIXIS>NO DEIXIS (34,37%)
TT6	2,42%	DEIXIS>NADA (57,08%)
TT4	2,41%	DEIXIS>DEIXIS (57,44%)
TT5	2,29%	DEIXIS>DEIXIS (51%)

Figura 27: Estrategias de traducción más empleadas en el primer acto

Destacamos el hecho de que, a primera vista, el hecho de que se emplee una estrategia de traducción de la deixis más a menudo que otra no parece determinar la mayor o menor presencia de elementos deícticos. De hecho, tanto en las dos traducciones con más deixis como en las dos traducciones con menos deixis la estrategia

más empleada ha sido la de DEIXIS>DEIXIS, lo cual tiene lógica porque se trataría de buscar un elemento deíctico equivalente en lengua meta al elemento deíctico presente en el original.

No obstante, la supresión de un elemento deíctico o su explicitación sí que afectan claramente al efecto que la deixis tiene en el total del texto y a su función teatral como vehiculador del potencial teatral del texto y como articulador de la doble enunciación.

Tras analizar la Figura 27, podemos señalar varias tendencias respecto de la traducción de la deixis en la obra *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams:

-Las traducciones para la publicación tienen menos presencia de elementos deícticos en el conjunto del primer y segundo acto que las traducciones para la escena.

-La traducción que más deixis presenta suele mantener los elementos deícticos presentes en el original y las estrategias de compensación que emplea en el primer acto son más numerosas –25%– que las estrategias que implican la pérdida de deixis –21%.

-El TT1 utiliza más frecuentemente estrategias con un balance negativo sobre el efecto de la deixis en el texto –65% de los casos. Esto se debe a que, al igual que el TT2, el TT1 tuvo que pasar por la censura y, para conseguir la autorización, se realizaron numerosas supresiones. De hecho, las elisiones suponen un 29% de las estrategias de traducción del primer acto en el TT1.

-Los resultados de las dos traducciones para la publicación son similares en cuanto a los porcentajes de las estrategias de traducción del primer acto: las estrategias

de balance neutro se dan en un 61% de los casos en el TT4 y en un 54% de los casos en el TT5; las estrategias con balance negativo representan el 31% en TT4 y 34% en TT5 y, por último, los casos de compensación suponen el 8% en TT4 y el 12% en el TT5.

-El TT6, a pesar de mantener mayor presencia de elementos deícticos que las traducciones para la publicación en el conjunto del primer y del segundo acto, tiene un porcentaje alto de uso de estrategias negativas en el primer acto de la obra. En el 69% de los casos se emplean estrategias de balance negativo en el efecto de la deixis. Recordemos que, en el primer acto, 57% de las estrategias de traducción ha sido la eliminación del fragmento que contenía la deixis en el original.

PARTE III: Discusión

Una vez finalizado el análisis y la interpretación de los resultados a nivel particular, expondremos las conclusiones a las que hemos podido llegar analizando las tendencias generales observadas y comentando las posibles causas y consecuencias. Comenzaremos recordando las limitaciones del estudio y, tras la exposición de las conclusiones, propondremos posibles líneas de investigación futura.

Nos gustaría comentar, en primer lugar, que esta investigación nos aporta una primera impresión sobre el comportamiento de la deixis en la traducción de textos teatrales. No obstante, no podemos extrapolar los resultados aquí expuestos a otros textos que no sean los comprendidos en este corpus.

Recordemos que tanto el análisis de la presencia de elementos deícticos como el estudio de las estrategias de traducción se han realizado manualmente dado que no podemos reducir el fenómeno de la deixis a una lista cerrada de palabras con función deíctica: hay que analizar en cada caso qué elementos concretos del texto ejercen de deícticos. Esto nos ha llevado a reducir el corpus de trabajo a un texto original y seis traducciones al castellano. Para estudiar la frecuencia de elementos deícticos tanto en el TO como en las traducciones hemos cuantificado la deixis del primer y segundo acto. El tercer acto lo hemos descartado porque existen dos versiones del tercer acto del TO y no todas las traducciones se han basado en el mismo original, lo cual podría sesgar los resultados.

A pesar de que el trabajo de corpus ha resultado de gran utilidad para el estudio que queríamos llevar a cabo, hemos de reconocer que hemos trabajado con un corpus reducido y que esta investigación nos aporta una primera impresión del comportamiento

de la deixis en la traducción de una obra concreta y, por lo tanto, no podemos darle carácter representativo ni extrapolar los resultados a otros textos dramáticos.

6. Conclusiones

Recordemos la pregunta inicial de la que partía esta investigación: ¿qué sucede con la deixis cuando abordamos la traducción de un texto dramático? Esta pregunta daba pie a dos hipótesis de trabajo. La primera hipótesis es que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original. Esta hipótesis se basa en universales de traducción como la tendencia a la simplificación o a la desambiguación en los textos traducidos. La segunda hipótesis de investigación es que las traducciones para la representación tienden a presentar mayor número de elementos deícticos que las traducciones para la publicación. Para poder validar nuestras hipótesis, nos hemos propuestos los siguientes objetivos:

- profundizar y entender mejor la función dramática de la deixis en el teatro
- averiguar si hay diferencia respecto de la presencia de deixis entre el texto original y las traducciones
- observar si se dan diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones que responden a un encargo de producciones teatrales concretas y las traducciones que son encargos para la publicación escrita, dirigida a un público lector y
- establecer patrones de regularidad y las estrategias empleadas en la traducción al castellano de la deixis en *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

El estudio conceptual de la deixis desde distintas perspectivas nos ha permitido alcanzar el primer objetivo y establecer la función dramática de la deixis como elemento que articula la doble enunciación y que permite la desambiguación del texto dramático mediante la interacción de distintos códigos semióticos, lo cual es un factor de representabilidad.

El análisis cuantitativo nos ha permitido comparar la presencia de elementos deícticos en el primer y segundo acto tanto del TO como de las traducciones. De esta manera, hemos podido observar las diferencias y similitudes tanto entre el texto original como entre las distintas traducciones, pudiendo especular sobre las implicaciones que el encargo de traducción puede tener para la deixis en los textos teatrales.

Por último, el análisis cuantitativo y cualitativo de las estrategias de traducción empleadas en el primer acto nos ha permitido establecer una clasificación de las estrategias de traducción de la deixis empleadas en las seis traducciones al castellano de *Cat on a Hot Tin Roof*.

Recordemos que la primera hipótesis de trabajo es que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original. Tras analizar la frecuencia de elementos deícticos espaciales, temporales y demostrativos tanto en la *Cat on a Hot Tin Roof* como en las seis traducciones –de épocas diferentes y finalidades diferentes– lo primero que llama la atención es que, al desgranar los resultados por tipos de deixis estudiada o por resultados en el primer y en el segundo acto, no siempre es el original el texto que mayor frecuencia de elementos deícticos presenta. De hecho, en el primer acto de la obra analizada, es el TT3 el texto que mayor

frecuencia de elementos deícticos tiene, aunque la diferencia con el TO sea únicamente de 0,01%. Esto puede deberse a una estrategia de compensación por la posible pérdida de deixis en el resto de la obra o incluso de otros mecanismos de oralidad como pueden ser las marcas dialectales presentes en el original. Además de a modo de compensación, es posible que el traductor en este caso sea consciente de la importancia de la deixis para la construcción del mundo dramático y haya decidido darle una mayor presencia en la traducción para desarrollar el potencial dramático del texto. A pesar de estos resultados en el primer acto, hemos observado que, en el conjunto del texto analizado – primer y segundo acto de la obra–, las traducciones tienden a presentar menor frecuencia de elementos deícticos que el original. Podríamos pensar que parte de esta tendencia puede deberse a restricciones lingüísticas, como puede ser la omisión del deíctico en función de sujeto en castellano. No obstante, hemos analizado los casos de supresión del deíctico en función de sujeto en las traducciones al castellano y hemos comprobado que el número de casos es poco significativo (ver Figura 12 del capítulo 5).

Otra de las causas que pueden influir en esta tendencia general a la menor presencia de elementos deícticos es la supresión de fragmentos del TO debido al contexto político-social de la época en la que se realiza la traducción, concretamente a la censura. Recordemos que tanto el TT1 como el TT2 sufrieron cambios y supresiones para poder obtener la autorización por parte del órgano censor en la época franquista y en los primeros años de la transición. En otros casos, como por ejemplo en el TT6, la supresión de fragmentos del TO responde a causas dramáticas y de producción teatral. Esta tendencia a la elisión de fragmentos de la obra puede conllevar, a su vez, una pérdida de elementos deícticos y, por lo tanto, de potencial dramático. Consideramos

conveniente que el traductor o traductora teatral, como conocedor del texto original y mediador en el proceso de transposición escénica, esté presente en los ensayos y participe del proceso de puesta en escena como un agente más de la cadena de intermediarios para asegurar que la oralidad inscrita en el texto y el potencial dramático del texto, para ver qué se elimina en el proceso de transposición escénica y cómo se pueden compensar las posibles pérdidas.

También nos gustaría apuntar, como posible causa de la tendencia general a la menor presencia de elementos deícticos en los textos traducidos, el desconocimiento del papel de la deixis en la traducción teatral y a la consiguiente simplificación de los deícticos—como resultado de una estrategia consciente o inconsciente— en el texto meta como tendencia general en traducción. La simplificación, como universal de traducción, puede tener implicaciones en el texto dramático diferentes a las que pueda tener en un texto narrativo. Por ejemplo, en el ejemplo 246 del anexo I, el TT1 elimina el elemento deíctico del TO y simplifica y explicita el significado de *that thing*. En este caso, el TO mantiene la ambigüedad necesaria para crear el armazón de elementos deícticos con el que, a lo largo de la obra, se hace referencia a la sexualidad de Brick, uno de los ejes centrales de la obra.

TO	MARGARET I made my mistake when I told you the truth about that thing with Skipper.
TT1	MARGARET fue cuando te conté la verdad sobre Skipper.

La segunda hipótesis de investigación es que las traducciones para la representación tienden a presentar mayor número de elementos deícticos que las traducciones para la publicación. Con el fin de comprobar si se puede validar la hipótesis de la tendencia a una mayor presencia de elementos deícticos en las traducciones para la representación que en las traducciones para la publicación, hemos analizado los elementos deícticos de los textos traducidos y hemos podido observar que, tanto en el primer acto como en el segundo, las traducciones para la publicación presentan menor frecuencia de elementos deícticos que las traducciones para la escena.

Asimismo, hemos estudiado las distintas estrategias de traducción empleadas y las hemos clasificado en estrategias que aportan un balance positivo respecto del efecto de la deixis en el texto –que añaden elementos deícticos–, estrategias de balance neutro –que mantienen los elementos deícticos presentes en el original– y estrategias de balance negativo –que eliminan o explicitan la deixis del original. Hemos observado que en un 41,21% de los casos estudiados se emplea una estrategia de balance neutro, es decir, se mantiene la presencia de la deixis, mientras que en un 45,44% de los casos se emplea una estrategia de balance negativo y el deíctico se pierde. Tan sólo en un 13,24% de los casos se utiliza una estrategia positiva, de compensación.

Consideramos que la causa de esta diferencia entre las traducciones publicadas y las traducciones representadas podría estar en la naturaleza del encargo de traducción. En otras palabras, el hecho de trabajar con un texto que, *a priori*, no se va a representar, puede hacer que no se favorezcan –consciente o inconscientemente– mecanismos que desarrollan el potencial teatral del texto, como es la deixis. Esta tendencia puede deberse al hecho de que la traducción es un ejercicio escrito y, como tal, tiene influencia

de las dinámicas propias de la escritura. La concepción del encargo de traducción como una obra que se va a publicar puede hacer que no tengamos en la cabeza la representación como texto final de la traducción. De esta manera, si el traductor o traductora debe ser consciente de que, con la pérdida de deixis, se pierde potencial dramático y, por lo tanto, representabilidad. Nos gustaría destacar que, aunque el encargo sea la publicación, no significa que esa traducción no se vaya a representar nunca. De igual modo, las traducciones pensadas para la representación pueden ser publicadas, como ha sucedido con los textos que conforman nuestro corpus de trabajo. Así pues, creemos que oportuno afrontar la traducción teatral sin hacer distinción entre traducción para la publicación *–for the page–* y traducción para la representación *–for the stage–*, puesto que, en primer lugar, el encargo de traducción no debe condicionar las estrategias de traducción en un texto teatral y, en segundo lugar, porque establece una dicotomía que no está en la naturaleza del teatro y que no favorece que se mantenga el potencial teatral en las traducciones.

A modo de conclusión, podemos señalar que en la presente investigación hemos cumplido el objetivo de profundizar y entender mejor la función dramática de la deixis en el teatro mediante el estudio de la deixis desde distintas perspectivas como la lingüística, la semiótica y los estudios de traducción. Además, hemos averiguado si hay diferencia respecto de la presencia de deixis entre el texto original y las traducciones, así como si se dan diferencias en la traducción de la deixis entre las traducciones que responden a un encargo de producciones teatrales concretas y las traducciones que son encargos para la publicación escrita, dirigida a un público lector, a través de un análisis cuantitativo de la presencia de elementos déicticos en *Cat on a Hot Tin Roof*, de

Tennessee Williams y seis traducciones al castellano. Por último, hemos establecido patrones de regularidad y estrategias empleadas en la traducción de los elementos deícticos en esta obra gracias a un análisis de estrategias de traducción de la deixis.

Partíamos de dos hipótesis de investigación. La primera hipótesis es que las traducciones de textos dramáticos tienden a perder elementos deícticos presentes en el original. Hemos podido comprobar que se confirma la tendencia general a que las traducciones presenten menos elementos deícticos que el original. La segunda hipótesis de investigación es que las traducciones para la representación tienden a presentar mayor número de elementos deícticos que las traducciones para la publicación. Esta hipótesis también se ha validado mediante el análisis llevado a cabo.

No obstante, nos gustaría resaltar que los resultados aquí obtenidos se limitan a un corpus reducido, gracias al cual hemos podido obtener una primera impresión del comportamiento de la deixis en la traducción teatral. No podemos, pues, extrapolar estas tendencias a otros textos que no sean los analizados en esta investigación, por lo que consideramos necesario profundizar en el fenómeno de la deixis para poder obtener resultados que nos permitan entender mejor qué sucede con la deixis cuando abordamos la traducción de un texto dramático

7. Líneas de investigación futuras

Como hemos comentado, este estudio es el primer paso para entender mejor el fenómeno de la deixis y su comportamiento en la traducción de los textos dramáticos. Los resultados obtenidos nos han permitido la composición de una primera impresión sobre la traducción de la deixis en los textos dramáticos, concretamente en la traducción al castellano de *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams.

No obstante, quedan muchas cuestiones pendientes, como por ejemplo ¿cómo afecta el hecho de que haya dos versiones del tercer acto a la deixis? ¿Hay una de esas versiones que tenga mayor presencia de deixis que la otra? De ser así, ¿qué motiva esta diferencia y qué consecuencias tiene para la representación? ¿Cuál de las dos versiones del tercer acto original se emplea más a menudo en las traducciones al castellano? ¿Se utiliza la misma versión del tercer acto en un encargo de traducción para una producción teatral que para una publicación editorial? ¿Se mantienen las tendencias aquí observadas en otros textos? ¿Estarán relacionadas con el idiolecto del autor? ¿Es posible que dependan de la época y de la concepción del teatro? ¿Qué ocurrirá en otros géneros que se caractericen por la interacción de distintos códigos, como puede ser el texto audiovisual, la publicidad o la ópera? ¿Tendrá la deixis la misma función en estos géneros? ¿Se emplearán las mismas estrategias de traducción? ¿Qué sucede con la traducción de la deixis en narrativa? ¿Tendrá la deixis una función y una presencia distinta en narración respecto a la que tiene en el teatro? ¿Podremos establecer patrones similares en cuanto a las estrategias de traducción de la deixis en teatro? ¿Qué consecuencias tendrán las distintas estrategias de traducción de la deixis en textos narrativos?

El siguiente paso, pues, en una posible continuación de esta investigación, consistiría en ampliar el corpus para comprobar si las tendencias observadas aquí se confirman o si aparecen nuevos patrones de regularidad. Podríamos incluir el estudio de las dos versiones del tercer acto en el texto original para ver si los cambios introducidos por Williams están relacionados con la presencia de la deixis y, por lo tanto, con el potencial teatral del texto.

La ampliación del corpus podría tener también un sentido diacrónico para observar, por ejemplo, qué sucede en las traducciones de autores coetáneos de Tennessee Williams, como podría ser Eugene O'Neill. Sería interesante contrastar las estrategias de traducción de la deixis en Tennessee Williams con las empleadas en obras de otros autores.

Por otra parte, la ampliación del corpus también podría tener un sentido de contrastividad entre géneros. En primer lugar podríamos hacer una comparación entre el uso de la deixis en teatro y en narrativa, para analizar si la función dramática de la deixis difiere de su función en otros géneros textuales. Otra posibilidad sería ampliar el corpus con textos que pertenezcan a géneros textuales en que también se caractericen por la densidad semiótica propia del teatro, como puede ser la publicidad, textos audiovisuales o incluso la ópera.

Como hemos señalado, esta investigación es un primer paso, la punta del iceberg de un fenómeno de gran relevancia, especialmente para la traducción teatral, que necesita ampliar las líneas de investigación con el fin de profundizar en los distintos

matices y consecuencias que la deixis tiene, tanto para el texto dramático como para otros géneros textuales.

8. Bibliografía

- Aaltonen, S. (1996). *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Joensuu: University of Joensuu Press.
- Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*. (Vol. 17). Clevedon: Multilingual matters.
- Agost, R., & Chaume (Eds.). (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Baines, R., Marinetti, C., & Perteghella, M. (2011). *Staging and performing translation. Text and theatre practice*. Palgrave MacMillan.
- Baker, M. (Ed.). (1998). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London ; New York: Routledge.
- Barthes, R. (1963). «Theatre and Signification». *Theatre Quarterly*, 9(33), 25–30.
- Bassnett, S. (1978). «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance». In J. Holmes (Ed.), .
- Bassnett, S. (1980). *Translation Studies*. London: Routledge.
- Bassnett, S. (1985). «Ways Through Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts». In T. Hermans (Ed.), (pp. 87–102).
- Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: the Case Against Performability». *TTR*, 4(1), 99–111.

Bassnett, S. (1998). «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». In S. Bassnett & A. Lefévere (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. (pp. 90–108). Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, S., & Lefévere, A. (Eds.). (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (Vol. 11). Multilingual Matters.

Benveniste, B. (1971). *Problemas de lingüística general I*. México: XXI.

Booth, W. C. (1961). *The Rethoric of Fiction*. Chicago; Londres: University of Chicago Press.

Bosseaux, C. (2007). *How Does It Feel? Point of View in Translation*. Amsterdam; New York: Rodopi.

Brumme, J. (Ed.). (2008a). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana.

Brumme, J. (2008b). «Traducir la oralidad fingida. Hacia un modelo de análisis y evaluación de la traducción». Presented at the VI Coloquio Internacional de estudios Hispánicos.

Cebrián Alberola, Helena. (2011a). La traducción de la oralidad en los textos dramáticos. Proyecto de investigación inédito.

Cebrián Alberola, Helena. (2011b). «La traducción de la oralidad en los textos dramáticos. El caso de *Cat on a Hot Tin Roof*». *Forum de Recerca*, 16, 605–6013.

Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

- Cifuentes, J. L. (1989). *Lengua y espacio: introducción al problema de la deixis en español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Coelsch-Foisner, S., & Klein, H. M. (Eds.). (2004). *Drama translation and theatre practice*. Frankfurt am Main ; New York: Peter Lang.
- Crystal, D. (2003). *A dictionary of linguistics & phonetics* (5th ed.). Malden, MA: Blackwell Pub.
- Delabastita, D. (1993). *There is a double tongue*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi.
- Drábek, P. (2009). «Translating Shakespeare for the Theatre: a theoretical approach based on the examples of Czech translations». [Ponencia presentada en «ESRA 09. The 8th International Conference devoted to Shakespeare». Pisa (Italy).]
- Dubois, J., & et al. (Eds.). (1994). *Larousse Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*. Paris: Larousse.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.
- Espasa, E. (1998). «El pas de la traducció per l'escenari». *VI Seminari Sobre La Traducció a Catalunya, 10*, 13–30.
- Espasa, E. (2000). «Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?». In C.-A. UPTON (Ed.), (2000).
- Espasa, E. (2001a). *La traducció dalt de l'escenari* (Vol. 6). Vic: Eumo.
- Espasa, E. (2001b). «La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves». In R. AGOST F. CHAUME (Eds.), (2001).

Espasa, E. (2009). «Repensar la representabilidad». *Trans: Revista de Traductología*, 13, 95–105.

Ezpeleta, P. (2007). *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.

Fischer-Lichte, E., et al. (1990). *The Dramatic touch of difference : theatre, own and foreign*. Tübingen: G. Narr.

Fischer-Lichte, E., et al. (Eds.). (1985). *Das Drama und seine Inszenierung : Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983*. Tübingen: M. Niemeyer.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press.

Gambier, Y., Lautenbacher, O. (2010). «Oralité et écrit en traduction». *Glottopol: revue de sociolinguistique en ligne*, 15, 5-17.

GMBH, S. S. D. (1991-2008). Atlas.ti (Version en línea). Alemania: Scientific Software Development GmbH.

Gooch, S. (1996). «Fatal Attraction». In D. JOHNSTON (Ed.), (1996).

Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic : the social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.

Halliday, M. A. K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar* (Second edition). London: Arnold.

Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (Eds.). (1976). *Cohesion in English*. New York: Longman.

Havelock, E. (1986). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (A. A. GORRI, Trans.). Barcelona: Paidós.

Herman, V. (Ed.). (1995). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London New York: Routledge.

Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.

Holmes, J. S., Lambert, J., & Broeck, R. van des (Eds.). (1978). *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Louvain: Acco.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Johnston, D. (Ed.). (1996). «The Stages of a Translation». In *Stages of Translation*. London: absolute classics.

Johnston, D. (2004). «Securing the Performability of the Play in Translation». In *Drama Translation and Theatre Practice*.

Kowzan, T. (1985). «From written text to performance - from performance to written text». In E. Fischer-Lichte (Ed.), *Das drama und seine inszenierung. Vorträge des internationalen literatur-und kultursemiotischen kolloquiums*. Frankfurt am Main.

Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

Lafarga, F., Dengler, R. (Eds.). (1995). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Lotman, I. (2000). *Semiótica de las artes y de la cultura* (Vol. III). Madrid: Cátedra.

- Marco, J. (2002). «Teaching Drama Translation». *Perspectives*, 10(1), 55-68.
- Marco, J. (2010). «The translation of wordplay on literary texts». *Target: International Journal of Translation Studies*, 22(2), 264–297.
- Mateo, M. (1995). «Constraints and Possibilities of Performance Elements in Drama Translation». *Perspectives*, 1, 21–33.
- Mateo, M. (1996). «El componente escénico en la traducción teatral». In M. Edo Julià (Ed.), *I Congrés Internacional sobre Traducció. Abril 1992. Actes*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mateo, M. (2000). «La "representabilidad" como eje de las decisiones y discusiones sobre la traducción teatral». [Ponencia presentada en «IV Jornadas de Traducción en Vic: la traducción teatral». Universidad de Vic, 6-7 abril, en prensa.]
- Mateu, J. (1992). *La deixis: egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Matteini, C. (2008). La traducción teatral. *Trans: Revista de Traductología*, (12), 279–290.
- Mayoral, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística* (Vol. 1). Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.
- Merino, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España: 1950-1990*. León: Secretariado de publicaciones.
- Merino, R. (2000). «Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950-1990) ». *Babel*, 46(4).

Merino, R., Rabadán, R. (2002). «Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project - Theatre and Fiction (English-Spanish)». *Traduction, Terminologie, Redaction (TTR)*, 15(2), 125-152.

Montalt i Resurrecció, V. (1996). *De la font a la "partitura" teatral: inscriure l'oralitat en Shakespeare*. Facultat de Filologia, Valencia.

Montiel, E. (2000). «La traducció de la dixi espacial». In *La traducció del discurs*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.

Nord, C. (1991). *Text analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application for a Model of Translation-Oriented text Analysis* (Vol. 94). Amsterdam: Rodopi.

Ong, W. J. (1982). *Orality and literacy. The technologizing of the word*. New York: Methuen.

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (1989). «Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre» (L. KRUGER, Trans.). In H. SCOLNICOV P. HOLLAND (Eds.), (1989).

Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Londres: Routledge.

Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos*. (E. F. González, Trans.). Barcelona: Paidós.

Payrató, L. (2003). *Pragmàtica, discurs i llengua oral*. Barcelona: Editorial UOC.

- Pérez L. de Heredia, María. (2003). «Las reescrituras españolas del teatro norteamericano: textos, paratextos y metatextos». In *I AIETI, Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (Vol. I, pp. 469–493). Granada: AIETI.
- Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Pociña, A. (2007). «Función dramática de los demostrativos en Plauto». *Auster*, 12, 25–40.
- Richardson, W. (1994). «Translating dislocated temporal deixis in Lorca’s “La casa de Bernarda Alba” » *Sendebarr*, 5, 225–240.
- Richardson, W. (2009). «¿Quién es ése? Deixis, identity and the trauma of war in “Historia de una escalera” and “El tragaluz”» In *Guerra y memoria en la España contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Rose, M. G. (1981). *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Saldanha, G., & O’Brien, S. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. New York: Routledge.
- Santoyo, J. C. (1995). «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español». In F. D. LAFARGA, R. (Ed.), (1995).
- Scolnicov, H., Holland, P. (Eds.). (1989). *The Play out of Context: transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Serón-Ordóñez, I. (2013). «Theatre Translation Studies: an overview of a burgeoning field». *Status Quaestionis*, 2(5).

Serpieri, A. (1978). *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milán: Il formichiere.

Snell-Hornby, M., & al., (eds.). (1997). «Translation Strategies and the Reception of Drama Performances: a Mutual Influence». In *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress - Prague 1995*. Amsterdam: John Benjamins.

Snell-Hornby, M. (2007). «Theatre and Opera Translation». In P. KUHIWCZAK K. LITTAU (Eds.), (2007).

Stavinschi, A. C. (2012). «Deixis and dramatic dialogue». In *Approaches to Translation Studies* (pp. 233–247). Amsterdam; New York: Rodopi.

Törnqvist, E. (1991). *El teatro en otra lengua y otro medio: estudios sobre la representación*. Madrid: Arco.

Totzeva, S. (1999). «Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation». In J. Boase-Beier & M. Holman (Eds.), *The Practices of Literary Translation* (pp. 81–90). Manchester: St. Jerome.

Toury, Gideon. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Ubersfeld, A. (1978). *Lire le théâtre* (Nouv. éd. rev., Vols. 1–2). Paris: Belin.

Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*.

- Upton, C.-A. (Ed.). (2000). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: Saint Jerome.
- Wellwarth, G. (1981). «Special Considerations in Drama Translation». In M. G. Rose (Ed.), *Translation in the Humanities*.
- Williams, J., & Chesterman, A. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St Jerome.
- Williams, Tennessee. (1960). *La gata sobre el tejado de zinc*. (Antonio de Cabo & Luis Sáenz, Trans.). Madrid: Editorial Escelier.
- Williams, Tennessee. (1976). *Cat on a hot tin roof; [and], The milk train doesn't stop here anymore; [and], The night of the iguana*. Harmondsworth; Baltimore [etc.]: Penguin.
- Williams, Tennessee. (1983). *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. (Ana Diosdado, Trans.). Madrid: Ediciones MK.
- Williams, Tennessee. (1995). *La gata sobre el tejado de zinc*. (M. A. Conejero, Trans.). Valencia: Teatres de la Generalitat Valenciana.
- Williams, Tennessee. (2007). *Una gata sobre un tejado de zinc*. (A. Diéguez, Trans.). Barcelona: Alba Editorial.
- Zabalbeascoa, P. (2000). «From techniques to types of solutions». *Benjamins Translation Library*, 32, 117–128.
- Zatlin, P. (2005). *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*. Clevedon, UK; Buffalo: Multilingual Matters.

Zuber-Skerritt, O. (1980). *The Languages of theatre : problems in the translation and transposition of drama* (1st ed.). Oxford ; New York: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (1984). *Page to Stage : Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.

9. Anexo I: ejemplos

Ejemplo 1:

CAT	MARGARET	One of those no-neck monsters hit me with a hot buttered biscuit so I have t'change!	
TT1	MARGARET	Que uno de esos monstruos sin cuello que tienes por sobrinos, ha dejado caer encima de mi vestido un trozo de tarta y me ha puesto perdida.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¡Uno de esos monstruos sin cuello me ha puesto perdida! ¡He tenido que subir a cambiarme!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Uno de esos enanos sin cuello me ha estampado una galleta en el vestido! ¡Me lo ha puesto chorreando de mantequilla! Y ahora tengo que cambiarme.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Uno de esos monstruos sin cuello me ha tirado encima un bollo untado con mantequilla! ¡Tengo que cambiarme!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡Uno de esos monstruos sin cuello me ha tirado encima una tostada con mantequilla, así que tengo que cambiarme!	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¡Uno de esos monstruos sin cuello me ha echado mermelada por encima y tengo que cambiarme!	deíctico por deíctico

Ejemplo 2:

CAT	MARGARET	Well, I! – just remarked that! – one of th’ no-neck monsters messed up m’ lovely lace dress so I got t’ – chan-a-ange...	
TT1	MARGARET	Decía que uno de esos monstruos sin cuello que tienes por sobrinos, me ha manchado mi vestido con un trozo de tarta, y por eso he venido a cambiarme.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Nada, que... Bueno, sólo decía que uno de esos monstruos cuelllicortos me estropeó el vestido, así que tuve que subir... ¡a cambiaaarme!	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿No? Pues lo que estoy diciendo es que son unos monstruos!, ¡que no tienen cuello! Y que han estropeado mi precioso vestido de encaje y voy a tener que cam-bi-ar-me.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Bueno... sólo decía que... uno de los monstruos sin cuello me ha ensuciado el vestido de encaje y tengo que cambiaaarme...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Te decía que uno de esos monstruos sin cuello me ha manchado el maravilloso vestido de encaje, así que tengo que cambiarme...!	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Nada, digo que uno de esos monstruos sin cuello me ha dejado el vestido hecho un asco y tengo que cambirame...	no deíctico por deíctico

Ejemplo 3:

CAT	MARGARET	Because they’ve got no necks! Isn’t that a good enough reason?	
TT1	MARGARET	Porque no lo tienen. Creo que ya es una razón, ¿no?	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Porque lo son. No tienen cuello. ¿No es suficiente motivo?	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Pues porque no tienen cuello! ¿Te parece poco?	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No es una buena razón?	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No te parece razón suficiente?	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Porque no tienen cuello! ¿No es motivo suficiente?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 4:

CAT	MARGARET	None visible. Their fat little heads are set on their fat little bodies without a bit of connection.	
TT1	MARGARET	Bueno, por lo menos yo no se lo veo. Sus enormes cabezas se hunden hasta la barbilla en sus cuerpos, sin separación alguna.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Por lo menos no se les ve. Parece como si tuvieran una cabeza gorda directamente pegada a un cuerpecito gordo.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Yo no se lo veo... Son todos como bolas de grasa con la cabeza pegada al cuerpo.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	No se les ve. Sus gordas cabecitas están puestas sobre sus gordos cuerpecitos sin nada que los una.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Yo no se lo veo. No hay nada que conecte sus pequeñas y gordas cabecitas con sus pequeños y gordos cuerpecitos.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	No... o por lo menos no se les ve. Tienen la cabecita pegada directamente a esos cuerpos gorditos, sin ninguna conexión en medio.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 5:

CAT	BRICK	That 's too bad	
TT1	BRICK	¡Es una lástima!	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	¡Es terrible!	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	Pero eso es terrible.	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Es una pena.	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Qué desgracia.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 6:

CAT	MARGARET Isn't that right, honey? Yep, they're no-neck monsters, all no-neck people are monsters... Hear them? Hear them screaming?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Eso , eso es lo que son. ¿Pero tú los oyes? ¿Tú los oyes gritar, mi vida?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¿O no es así , cariño? Monstruos sin cuello, todo el que no tiene cuello es un mons-tru-o... ¿No los estás oyendo? Oye cómo gritan.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¿Verdad, querido? Ajá, son monstruos sin cuello, porque todas las personas sin cuello son monstruos... ¿Los oyes? ¿Oyes cómo gritan?	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¿No te parece que tengo razón, cariño? Sí, son monstruos sin cuello. Todas las personas que no tienen cuello son monstruos. ¿Los oyes? ¿Oyes cómo gritan?	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 7:

CAT	MARGARET	Isn't that right, honey? Yep, they're no-neck monsters, all no-neck people are monsters... Hear them? Hear them screaming?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		
TT2	MARGARET	Eso, eso es lo que son. ¿Pero tú los oyes? ¿Tú los oyes gritar, mi vida?	nada por deíctico
TT3	MARGARET	¿O no es así, cariño? Monstruos sin cuello, todo el que no tiene cuello es un mons-tru-o... ¿No los estás oyendo? Oye cómo gritan.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¿Verdad, querido? Ajá, son monstruos sin cuello, porque todas las personas sin cuello son monstruos... ¿Los oyes? ¿Oyes cómo gritan?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿No te parece que tengo razón, cariño? Sí, son monstruos sin cuello. Todas las personas que no tienen cuello son monstruos. ¿Los oyes? ¿Oyes cómo gritan?	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 8:

CAT	MARGARET	I tell you I got so nervous at that table tonight [...]	
TT1	MARGARET	Durante la cena me han puesto tan nerviosa [...]	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Durante la cena me han puesto los nervios de punta.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Me pusieron tan nerviosa en la mesa esta noche, [...]	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Te digo que esta noche me han puesto tan nerviosa en la mesa [...]	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Te lo digo en serio, durante la cena me han puesto tan de los nervios [...]	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Mira, me puse tan nerviosa allí en la mesa mientras cenábamos [...]	deíctico demostrativo por deíctico espacial

Ejemplo 9:

CAT	MARGARET	I tell you I got so nervous at that table tonight [...]	
TT1	MARGARET	Durante la cena me han puesto tan nerviosa [...]	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Durante la cena me han puesto los nervios de punta.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Me pusieron tan nerviosa en la mesa esta noche, [...]	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT4	MARGARET	Te digo que esta noche me han puesto tan nerviosa en la mesa [...]	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT5	MARGARET	Te lo digo en serio, durante la cena me han puesto tan de los nervios [...]	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Mira, me puse tan nerviosa allí en la mesa mientras cenábamos [...]	deíctico temporal por deíctico espacial

Ejemplo 10:

CAT	MARGARET	I said to your charming sister-in-law [...]	
TT1	MARGARET	[...] y le he dicho a tu encantadora cuñada [...]	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Se me ocurrió decirle a tu deliciosa cuñada [...]	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y le dije a esa cuñada tuya tan encantadora [...]	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Y le dije a tu encantadora cuñada [...]	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	A Mae, a tu encantadora cuñada, le he dicho [...]	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 11:

CAT	MARGARET	Mae, honey, couldn't you feed those precious little things at a separate table with an oilcloth cover?	
TT1	MARGARET	[...] si no podía llevarse a sus no menos encantadores niños a comer a otra parte.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Mae, bonita, ¿por qué no das de comer a estos adorables niños en una mesa aparte, a ser posible cubierta de hule?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Mae, querida, ¿por qué no pones a esas preciosidades a comer en otra mesa, con un mantel de plástico?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Mae, querida, ¿no podrías darles de comer a esos preciosos bichitos en una mesa separada con un hule?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿No podrías dar de comer a tus preciosas cositas en una mesa de hule?	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 12:

CAT	MARGARET ‘Ohhh, noooo! On Big Daddy’s birthday? Why, he would never forgive me!’	
TT1	MARGARET “¿Estás loca, querida?... ¡Hacer una cosa así con los niños, el día del cumpleaños del abuelo!”	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET “Pero ¿qué dices, Maggie? ¿El día del cumpleaños del abuelo? Él no me lo perdonaría nunca.”	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¡Oh, nooo! ¿El día del cumpleaños del abuelito? ¡Él nunca me lo perdonaría!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET “¡Oh, nooo! ¿En el cumpleaños de papá? ¡Nunca me lo perdonaría!”	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET “¡Oh, noooo! ¿el día del cumpleaños del abuelo? ¡No me lo perdonaría en la vida!”	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 13:

CAT	MARGARET	Well, I want you to know, Big Daddy hadn't been at the table two minutes with those five no-neck monsters [...]	
TT1	MARGARET	Y no llevábamos ni cinco minutos sentados a la mesa [...]	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Bueno, pues el abuelo no llevaba ni cinco minutos sentado a la mesa con aquellos cinco monstruos cuellicortos,	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Bien, pues para tu conocimiento te diré que el abuelo, cuando no había pasado ni dos minutos con esos cinco monstruos sin cuello [...]	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, pues fíjate que papá no estuvo ni dos minutos en la mesa, con esos cinco monstruos sin cuello [...]	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Cuando no llevaba en la mesa ni dos minutos con esos monstruos sin cuello [...]	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 14:

CAT	MARGARET	‘Fo’ God’s sake, Gooper, why don’t you put them pigs at a trough in th’ kitchen?’	
TT1	MARGARET	“¿Por qué no os lleváis a comer a esos cerdos a la cocina...?”	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	“¡Gooper, por el amor de Dios, llévate a estos cerdos a comer a la cocina en una artesa!”	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Por todos los santos, Gooper! ¿Por qué no pones a esos cerdos en un abrevadero en la cocina?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	“Por el amor de Dios, Gooper, ¿por qué no les pones a estos cerdos un comedero en la cocina?”	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	“Por Dios Santo, Gooper, ¿por qué no das de comer a esos cerdos en la pila de la cocina?”	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 15:

CAT	MARGARET	Think of it, Brick, they’ve got five of them and number six is coming.	
TT1	MARGARET	¡Y ahora son cinco! ¿Qué será cuando llegue el sexto, que ya está en camino?	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¿Tú te das cuenta, Brick? Tienen ya cinco y están esperando el sexto.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Piénsalo bien, Brick, ya tienen cinco de ésos y el sexto va en camino.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Piénsalo, Brick, tienen cinco y está a punto de venir el sexto.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Piénsalo, Brick, tienen cinco y el sexto está en camino.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¿Tú te imaginas, Brick? ¡Tienen cinco y con el que está en camino serán seis!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 16:

CAT	MARGARET	They've brought the whole bunch down here like animals to display at a county fair.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Y se traen aquí a toda la manada como si fueran animales de feria.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Se han traído aquí a toda la camada como quien lleva animales a una feria de ganado.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Se han traído todo el ganado como si fueran a exponerlo en una feria.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Y se los han traído a todos para exhibirlos, como si fueran animales de feria.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Los han traído a todos aquí para el cumpleaños de tu padre como quien lleva el ganado a la feria [...]!	deíctico por deíctico

Ejemplo 17:

CAT	MARGARET	Why they have those children doin' tricks all the time!	
TT1	MARGARET	Tu hermano y tu cuñada se pasan el día exhibiéndolos como si fueran animalitos de circo.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y no paran de pedirles que hagan gracias!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Por Dios bendito! ¡Qué pintan aquí esos mocosos haciendo tonterías de la mañana a la noche?	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡No paran de pedirles que hagan gracias!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Pero si los tienen todo el tiempo haciendo numeritos!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡[...] y les están pidiendo constantemente que demuestren sus habilidades!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 18:

CAT	MARGARET	Why they have those children doin' tricks all the time!	
TT1	MARGARET	Tu hermano y tu cuñada se pasan el día exhibiéndolos como si fueran animalitos de circo.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y no paran de pedirles que hagan gracias!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Por Dios bendito! ¡Qué pintan aquí esos mocosos haciendo tonterías de la mañana a la noche?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡No paran de pedirles que hagan gracias!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Pero si los tienen todo el tiempo haciendo numeritos!	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡[...] y les están pidiendo constantemente que demuestren sus habilidades!	deíctico por no deíctico

Ejemplo 19:

CAT	MARGARET	‘Junior, show Big Daddy how you do this , show Big Daddy how you do that, [...]’	
TT1	MARGARET	¡Y tú, rey de la casa! ¿por qué no haces esto ... y lo otro... y lo de más allá?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	“Mi amor, enséñale al abuelito cómo haces esto , enséñale al abuelito cómo haces lo otro!”	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Anda, Junior, que el abuelito vea cómo haces esto ; venga, enséñale al abuelito cómo haces esto otro; [...]	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	“Junior, enséñale al abuelo cómo haces eso , enséñale al abuelo cómo haces aquello, [...]	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	“¡Junior, enséñale al abuelo cómo haces esto ; Junior, enséñale al abuelo cómo haces lo otro; [...]	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	“Cariño, enséñale al abuelo lo que sabes hacer... [...]	deíctico por no deíctico

Ejemplo 20:

CAT	MARGARET	‘Junior, show Big Daddy how you do this, show Big Daddy how you do that , [...]’	
TT1	MARGARET	¡Y tú, rey de la casa! ¿por qué no haces esto... y lo otro ... y lo de más allá?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	“Mi amor, enséñale al abuelito cómo haces esto, enséñale al abuelito cómo haces lo otro !”	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Anda, Junior, que el abuelito vea cómo haces esto; venga, enséñale al abuelito cómo haces esto otro ; [...]	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	“Junior, enséñale al abuelo cómo haces eso, enséñale al abuelo cómo haces aquello , [...]	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	“¡Junior, enséñale al abuelo cómo haces esto; Junior, enséñale al abuelo cómo haces lo otro ; [...]	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	“Cariño, enséñale al abuelo lo que sabes hacer... [...]	deíctico por no deíctico

Ejemplo 21:

CAT	MARGARET	[...] say your little piece fo’ Big Daddy, Sister.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		
TT2	MARGARET	Anda, di un versito para que te oiga el abuelo, corazón.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	[...] dile el verso al abuelito, nena.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	[...] recítale tu poemita al abuelo, nena.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	[...] nena, recítanos ese poema para que lo oiga el abuelo.	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	[...] recítale ese poema al abuelito.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 22:

CAT	MARGARET	It goes on all the time, along with constant remarks and innuendoes [...]	
TT1	MARGARET	¡Es para volverse loca! Sin olvidar las continuas alusiones [...]	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Y, por supuesto, pinchando, siempre que pueden [...]	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Y así una y otra vez, por no hablar de las sutilezas [...]!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Así una y otra vez, todo el rato con insinuaciones y puyas [...]!	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	No paran. Ni tampoco los comentarios y las insinuaciones [...]	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	[...] y encima esos pequeños comentarios sobre el hecho de que [...]	no deíctico por deíctico

Ejemplo 23:

CAT	MARGARET	Of course it's comical but it's also disgusting since it's so obvious what they're up to!	
TT1	MARGARET	¡Muy divertido! ¿verdad? ¡Pero repugnante! ¡Se nota bien claro lo que están tramando!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Ni que decir tiene que a mí lo que me da es risa, pero a veces... bueno, a veces me molesta porque está muy claro adónde quieren ir a parar.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Por gracioso que resulte, todo esto huele a basura, está muy claro lo que se proponen!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Resulta cómico, desde luego, pero también es desagradable porque está tan claro lo que pretenden!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Por supuesto resulta cómico, pero también asqueroso, porque es evidente lo que pretenden!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Es cómico, sí, claro; ¡porque salta a la vista lo que pretenden!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 24:

CAT	MARGARET	Now we know that Big Daddy's dyin' of – cancer.	
TT1	MARGARET	Y quieren darse prisa, sobre todo ahora que sabemos que el abuelo tiene cáncer.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Y ahora ... bueno, y ahora que sabemos que papá se está muriendo de... de cáncer...	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Y ahora que sabemos que el abuelo va a morir de cáncer	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Ya sabemos que papá se está muriendo de... cáncer...	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Ahora que sabemos que el abuelo se está muriendo de <i>cáncer</i> ...	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Y ahora que sabemos que se va a morir de cáncer...	deíctico por deíctico

Ejemplo 25:

CAT	MARGARET	Now we know that Big Daddy's dyin' of – cancer.	
TT1	MARGARET	Y quieren darse prisa, sobre todo ahora que sabemos que el abuelo tiene cáncer.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Y ahora... bueno, y ahora que sabemos que papá se está muriendo de... de cáncer...	nada por deíctico
TT3	MARGARET	Y ahora que sabemos que el abuelo va a morir de cáncer	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Ya sabemos que papá se está muriendo de... cáncer...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Ahora que sabemos que el abuelo se está muriendo de <i>cáncer</i> ...	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y ahora que sabemos que se va a morir de cáncer...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 26:

CAT	MARGARET	There's so much light in the room it–	
TT1	MARGARET	¡Cuánta luz!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	En esta habitación hay tanta luz que...	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Cuánta luz hay en esta habitación!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Hay demasiada luz en esta habitación	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Entra tanta luz que...	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 27:

CAT	MARGARET Got the report today	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Lo han dicho hoy.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Lo he sabido hoy mismo.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Eso han dicho hoy	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Los análisis han llegado hoy.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Hoy ha llegado el informe.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 28:

CAT	MARGARET Got the report today	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Lo han dicho hoy.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Lo he sabido hoy mismo.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Eso han dicho hoy	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Los análisis han llegado hoy.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Hoy ha llegado el informe.	deíctico por deíctico

Ejemplo 29:

CAT	MARGARET Yep, got th' report just now	
TT1	MARGARET Esta tarde nos han entregado los análisis.	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT2	MARGARET Me acabo de enterar	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Sí, me he enterado hace un momento.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Ajá, acabo de enterarme ahora.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Sí, el análisis acaba de llegar.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Hoy ha llegado el informe. Hace un rato...	deíctico por deíctico

Ejemplo 30:

CAT	MARGARET	I recognized the symptoms soon's we got here last spring	
TT1	MARGARET	Desde que llegamos a esta casa, la primavera pasada, adiviné los síntomas	deíctico espacial por deíctico demostrativo
TT2	MARGARET	Cuando vinimos, la primavera pasada, reconocí todos los síntomas	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Reconocí los síntomas en cuanto vinimos aquí la pasada temporada	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Ya reconocí los síntomas cuando estuvimos aquí la primavera pasada	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	La primavera pasada reconocí los síntomas en cuanto llegamos	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Reconocí los síntomas así que llegamos esta primavera	deíctico por no deíctico

Ejemplo 31:

CAT	MARGARET	I recognized the symptoms soon's we got here last spring	
TT1	MARGARET	Desde que llegamos a esta casa, la primavera pasada, adiviné los síntomas	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Cuando vinimos, la primavera pasada, reconocí todos los síntomas	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Reconocí los síntomas en cuanto vinimos aquí la pasada temporada	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Ya reconocí los síntomas cuando estuvimos aquí la primavera pasada	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	La primavera pasada reconocí los síntomas en cuanto llegamos	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Reconocí los síntomas así que llegamos esta primavera	deíctico temporal por deíctico demostrativo

Ejemplo 32:

CAT	MARGARET	That more than likely explains why [...]	
TT1	MARGARET	Por eso se decidieron a pasar [...]	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	De ahí que en vez de irse a la playa	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Eso explica que [...]	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Eso es lo que explica [...]	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Ésa es la explicación más probable	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 33:

CAT	MARGARET	their usual summer migration to the coolness of the Great Smokies was passed up this summer	
TT1	MARGARET	se decidieron a pasar aquí el verano	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	en vez de irse a la playa, como todos los años, hayan decidido pasar el verano aquí	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Eso explica que este verano estén aquí a toda hora	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Eso es lo que explica muy probablemente que su habitual viaje en busca del frío de las montañas Great Smoky lo hayan cambiado este verano por...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	de que su habitual migración veraniega al frescor de las Great Smokies haya cedido este año	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 34:

CAT	MARGARET	in favour of – hustlin’ down here ev’ry whipstitch with their screamin’ tribe!	
TT1	MARGARET	se decidieron a pasar aquí el verano con toda su tribu	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	en vez de irse a la playa, como todos los años, hayan decidido pasar el verano aquí con todos los enanos chillones de su tribu!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Eso explica que este verano estén aquí a toda hora, ellos y su insoportable prole.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Eso es lo que explica muy probablemente que su habitual viaje en busca del frío de las montañas Great Smoky lo hayan cambiado este verano por... ¡martirizarnos con esa tribu de gritones!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	de que su habitual migración veraniega al frescor de las Great Smokies haya cedido este año a favor de ¡venir y plantarse aquí con su tribu de chillones!	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 35:

CAT	MARGARET	in favour of – hustlin’ down here ev’ry whipstitch with their screamin’ tribe!	
TT1	MARGARET	se decidieron a pasar aquí el verano con toda su tribu	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	en vez de irse a la playa, como todos los años, hayan decidido pasar el verano aquí con todos los enanos chillones de su tribu!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Eso explica que este verano estén aquí a toda hora, ellos y su insoportable prole.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Eso es lo que explica muy probablemente que su habitual viaje en busca del frío de las montañas Great Smoky lo hayan cambiado este verano por... ¡martirizarnos con esa tribu de gritones!	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	de que su habitual migración veraniega al frescor de las Great Smokies haya cedido este año a favor de ¡venir y plantarse aquí con su tribu de chillones!	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 36:

CAT	MARGARET	their usual summer migration to the coolness of the Great Smokies was passed up this summer	
TT1	MARGARET	se decidieron a pasar aquí el verano	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	en vez de irse a la playa, como todos los años, hayan decidido pasar el verano aquí	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	y que hayan suprimido la expedición de todos los años a ese sitio tan fresco de las montañas, a Great Smokies.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	que su habitual viaje en busca del frío de las montañas Great Smoky lo hayan cambiado este verano por...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	de que su habitual migración veraniega al frescor de las Great Smokies haya cedido este año	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 37:

CAT	MARGARET	And why so many allusions have been made to Rainbow Hill lately.	
TT1	MARGARET	¿A qué vienen, si no, sus continuas alusiones a la Colina del Arco Iris?	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Y de ahí las alusiones que hacen constantemente a Rainbow Hill.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y también explica todas esas alusiones a Rainbow Hill.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Y por eso han hecho tantas referencias últimamente a Rainbow Hill.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Y de porqué últimamente se han hecho tantas alusiones a Rainbow Hill.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Y por eso se habla tan a menudo de Rainbow Hill últimamente!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 38:

CAT	MARGARET	Place that's famous for treatin' alcoholics an' fiends in the movies.	
TT1	MARGARET	¡Pues el sanatorio a donde se envía a los alcohólicos adinerados y a los artistas de cine neurasténicos!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Una clínica famosa por tratar a todos los alcohólicos y drogadictos del cine.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Un lugar muy famoso donde van a rehabilitarse toda esa gentuza de alcohólicos y drogadictos del cine!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Un sitio famoso porque tratan a los alcohólicos y drogadictos de las películas.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Un lugar famoso por tratar a actores de cine drogadictos y alcohólicos!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Es un centro de rehabilitación famoso porque van todos los artistas alcohólicos y drogadictos de Hollywood!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 39:

CAT	MARGARET	Otherwise you're a perfect candidate for Rainbow Hill, baby	
TT1	MARGARET	Pero eres el cliente ideal para... ese sanatorio,	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Pero por todo lo demás eres el candidato perfecto para Rainbow Hill, mi vida	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	y, sin embargo, eres el candidato perfecto para Rainbow Hill, cariño	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Sin embargo, eres un candidato perfecto para Rainbow Hill, cariño	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	pero, por lo demás, eres un candidato perfecto para Rainbow Hill, cariño	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Pero, aparte de esto , eres un candidato perfecto para Rainbow Hill	no deíctico por deíctico

Ejemplo 40:

CAT	MARGARET	and that 's where they aim to ship you	
TT1	MARGARET	y acabarán por enviarte allí una temporadita	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT2	MARGARET	y allí es donde quieren mandarte	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT3	MARGARET	y es ahí donde te quieren facturar	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT4	MARGARET	y allí es donde quieren mandarte	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT5	MARGARET	y es ahí adonde quieren mandarte	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT6	MARGARET	y es allí adonde te quieren facturar	deíctico demostrativo por deíctico espacial

Ejemplo 41:

CAT	MARGARET over my dead body!	
TT1	MARGARET Claro que antes tendrían que pasar por encima de mi cadáver	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ¡Aunque para eso tendrían que pasar sobre mi cadáver!	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¡pero será por encima de mi cadáver!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¡Antes muerta!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡Por encima de mi cadáver!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 42:

CAT	MARGARET Yep, over my dead body they'll ship you there , but nothing would please them better.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¡Sí, tendrán que pasar sobre mi cadáver, pero lo intentarán con toda su alma!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Sí, tendrán que pasar por encima de mi cadáver para enviare allí , pero nada les daría más placer.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Sí, antes muerta que dejar que te manden allá , pero nada les complacería más.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Sí, por encima de mi cadáver te van a mandar a ese sitio, pero nada les gustaría más.	deíctico espacial por deíctico demostrativo
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 43:

CAT	MARGARET	Then Brother Man could get ahold of the purse strings	
TT1	MARGARET	De esa manera es como tu hermano piensa deshacerse de ti	deíctico temporal por demostrativo deíctico
TT2	MARGARET	Entonces tu hermano manejaría los cordones de la bolsa	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Así, tu hermanito tendría el dinero bajo control	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT4	MARGARET	Entonces tu hermano podría apoderarse del dinero y administrárnoslo	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y entonces hermanito podría echar mano a la saca y quitarnos lo que nos corresponde	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 44:

CAT	MARGARET	How'd you like that, baby?	
TT1	MARGARET	¿Qué te parece el panorama?	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¿Te gusta la idea, mi vida?	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Te gustaría eso, mi amor?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Te gustaría eso, cariño?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿Qué te parecería eso, cariño?	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 45:

CAT	MARGARET	Well, you've been doin' just about ev'rything in your power to bring it about	
TT1	MARGARET	No, claro... es que tú haces todo lo posible para ayudarles en sus planes	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	La verdad es que se lo estás dando en bandeja	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Has hecho todo lo que hay que hacer para ayudarles en sus propósitos.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	La verdad es que has estado haciendo justamente todo lo posible para que lo consigan	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pues mira, has hecho todo cuanto has podido para que pase eso	no deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		

Ejemplo 46:

CAT	MARGARET	Breaking your ankle last night on the high school field	
TT1	MARGARET	Como la de esta noche , por ejemplo...	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT2	MARGARET	Y la otra noche no se te ocurre más que romperte un tobillo en el campo de deportes de la Facultad	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT3	MARGARET	Y, por si fuera poco, anoche te rompes el tobillo en el campo de deportes del Instituto	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Rompiéndote el tobillo anoche en el campo de atletismo del instituto	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y anoche te rompes el tobillo en el polideportivo del instituto	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 47:

CAT	MARGARET	Doin' what? Jumpin' hurdles?	
TT1	MARGARET	A las tres de la madrugada has tenido que ir a saltar las vallas del campo de deportes de la Universidad...	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¿haciendo qué? ¡Saltando vallas a las dos de la mañana!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Y qué hacía él allí ? Saltando vallas.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Qué estabas haciendo? ¿Saltando vallas?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿haciendo qué? ¿Saltando vallas?	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 48:

CAT			
TT1	MARGARET	¿y cuál ha sido el resultado de esa idea genial?	nada por deíctico
TT2			
TT3			
TT4			
TT5			
TT6			

Ejemplo 49:

CAT	MARGARET	Just fantastic! Got in the paper. Clarksdale Register carried a nice little item about it	
TT1	MARGARET	¿Ya has visto el periódico?	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Maravilloso! ¡Para que saliera en todos los periódicos!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Qué maravilla! Hasta va en el periódico. El Clarksdale Register trae una nota en la que cuenta lo sucedido.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡Estupendo! Ha salido en los periódicos. El Clarksdale Register publicó un pequeño artículo sobre ello.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Fantástico! Hasta has salido en los periódicos. El <i>Clarksdale Register</i> ha publicado un bonito artículo	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	En el <i>Clarksdale</i> de hoy viene un pequeño artículo que tiene mucha gracia, ¿sabes?	no deíctico por deíctico

Ejemplo 50:

CAT	MARGARET	human interest story about a well-known former athlete stagin' a one-man track meet on Glorious Hill High School athletic field last night	
TT1	MARGARET	“Un conocido ex-atleta ha organizado esta mañana una gran exhibición deportiva	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT2	MARGARET	Un relato de alto interés humano sobre un conocido ex atleta que hace una exhibición en solitario en el campo de deportes de su antigua Facultad.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Una historia de interés humano! “Antiguo atleta del pueblo, muy conocido, hace una brillante actuación en solitario en las pistas del campo de deportes del instituto Glorious Hills”	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	una historia de interés humano acerca de un antiguo atleta famoso que anoche corrió en solitario en el campo de atletismo	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	noticia de interés humano: en la pista de atletismo del instituto Colina de la Gloria, famoso ex deportista intervino anoche en una carrera	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	una historia de interés humano sobre un famoso atleta retirado que se monta una carrera de obstáculos individual	deíctico por no deíctico

Ejemplo 51:

CAT	MARGARET	Brother Man Gooper claims he exercised his influence t' keep it from goin' out over AP or U or every goddam 'P'.	
TT1	MARGARET	Ya sabes que tu hermano tiene influencia en ese periódico. Estoy segura de que ha hecho todo lo posible para que publiquen la noticia.	no deíctico por deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	MARGARET	Tu hermano Gooper presume de haber tenido que utilizar todas sus influencias para que esta historia no aparezca en otros malditos periódicos de la zona.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Gooper anda proclamando las influencias que tuvo que manejar para evitar que llegara a las agencias de prensa.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Hermanito Gooper afirma que ha tenido que recurrir a todas sus influencias para que la historia no aparezca en AP o en UP o en ninguna asquerosa cosa con "P".	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y tu hermano dice que ejerció toda su influencia para que no saliera en la prensa y ¡venga! A primera plana de todos los periódicos.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 52:

CAT	MARGARET	And he can't stand Brother Man and Brother Man's wife, that monster of fertility, Mae.	
TT1	MARGARET	No puede soportar a tu hermano y, sobre todo, a su mujer, a pesar de que le ha proporcionado una gran cantidad de monstruos por nietos...	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Y, en cambio, no soporta a tu hermano ni a esa coneja que vive con él.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Y no puede soportar ni a tu hermano ni a su mujer, Mae, ese monstruo de fertilidad.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Y no soporta a tu hermano y su esposa, Mae, ese monstruo de la fertilidad.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y no puede ver ni en pintura ni a hermanito ni a la mujer de hermanito, Mae, ese monstruo de la fertilidad.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	no soporta a tu hermano ni a su mujer.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 53:

CAT	MARGARET	Know how I know? By little expressions that flicker over his face when that woman is holdin' fo'th on one of her choice topics	
TT1	MARGARET	No hay más que ver la expresión de su cara cuando tu cuñadita empieza a hablar de su tema favorito	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Por ejemplo, la expresión que le cruza por la cara cuando la oye discursar todo su repertorio de lugares comunes.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Te digo por qué lo sé? Por esa expresión de disgusto que puede percibirse en su cara cada vez que esa mujer empieza con sus temas favoritos	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Sabes cómo lo sé? Por las expresiones que dibuja su cara cuando esa mujer parlotea sobre algunos de sus temas preferidos	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿Sabes por qué lo sé? Por la cara que pone cuando esa mujer empieza a hablar de algunos de sus temas preferidos	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 54:

CAT	MARGARET	Know how I know? By little expressions that flicker over his face when that woman is holdin' fo'th on one of her choice topics	
TT1	MARGARET	No hay más que ver la expresión de su cara cuando tu cuñadita empieza a hablar de su tema favorito	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Por ejemplo, la expresión que le cruza por la cara cuando la oye discursar todo su repertorio de lugares comunes.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Te digo por qué lo sé? Por esa expresión de disgusto que puede percibirse en su cara cada vez que esa mujer empieza con sus temas favoritos	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Sabes cómo lo sé? Por las expresiones que dibuja su cara cuando esa mujer parlotea sobre algunos de sus temas preferidos	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿Sabes por qué lo sé? Por la cara que pone cuando esa mujer empieza a hablar de algunos de sus temas preferidos	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 55:

CAT	MARGARET	how she refused twilight sleep! – when the twins were delivered!	
TT1	MARGARET	No se cansa de repetir la historia de que se negó a que la anestesiaran al nacer los gemelos	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Como eso que cuenta de que rechazó la anestesia cuando dio a luz a los mellizos.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡que si no quiso que la anestesiaran cuando dio a luz a los gemelos!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	como cuando rechazó la anestesia para dar a luz a los mellizos	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	como, por ejemplo, cómo se negó a que le pusieran anestesia cuando dio a luz a los mellizos	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 56:

CAT	MARGARET	Because she feels motherhood's an experience that a woman ought to experience fully! – in order to fully appreciate the wonder and beauty of it! HAH!	
TT1	MARGARET	La maternidad es una experiencia que la mujer debe vivir en toda su plenitud, para poder saborear la grandeza de ese maravilloso milagro.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	“¡Para darse cuenta hasta el fondo de toda la maravilla y belleza que encierra la maternidad!” ¡Ja!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡que si hay que vivir con plenitud cuan maravilloso y bello es! ¡Ah!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	porque ella cree que la maternidad es una experiencia que toda mujer debe experimentar plenamente, para que pueda apreciar plenamente lo maravilloso y bonito que es. ¡ja!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Porque opina que la maternidad es una experiencia que una mujer debe vivir plenamente! ¡A fin de apreciar lo hermosa y maravillosa que es! ¡JA!	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 57:

CAT	MARGARET	and how she made Brother Man come in an' stand beside her in the delivery room so he would not miss out the 'wonder and beauty' of it either – producín' those no-neck monsters.	
TT1	MARGARET	Por eso obligó a su virtuoso marido a estar presente durante el nacimiento de todos sus hijos.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y cómo se empeñó en que su marido entrara y se quedara junto a ella durante el parto para que disfrutara también del éxtasis de tanta maravilla y belleza!... Y todo para no fabricar más que monstruos cuellicortos.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Que si hizo entrar a tu Hermano en la sala de partos, para que no se perdiera ni un solo detalle de esa maravilla, de esa hermosura que supone fabricar esos monstruos sin cuello.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Y cómo hizo que tu hermano entrase y estuviese a su lado en la sala de partos de modo que tampoco él se perdiese “lo maravilloso y bonito que es”!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Y cómo obligó a hermanito a quedarse con ella en la sala de partos para poder compartir con él esa experiencia “tan hermosa y tan maravillosa” que es producir monstruos sin cuello...	no deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 58:

CAT	MARGARET	And how she made Brother Man come in an' stand beside her in the delivery room so he would not miss out the 'wonder and beauty' of it either – producín' those no-neck monsters.	
TT1	MARGARET	Por eso obligó a su virtuoso marido a estar presente durante el nacimiento de todos sus hijos.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y cómo se empeñó en que su marido entrara y se quedara junto a ella durante el parto para que disfrutara también del éxtasis de tanta maravilla y belleza!... Y todo para no fabricar más que monstruos cuelllicortos.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Que si hizo entrar a tu Hermano en la sala de partos, para que no se perdiera ni un solo detalle de esa maravilla, de esa hermosura que supone fabricar esos monstruos sin cuello.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Y cómo hizo que tu hermano entrase y estuviese a su lado en la sala de partos de modo que tampoco él se perdiese “lo maravilloso y bonito que es”!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Y cómo obligó a hermanito a quedarse con ella en la sala de partos para poder compartir con él esa experiencia “tan hermosa y tan maravillosa” que es producir monstruos sin cuello...	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 59:

CAT	MARGARET	and how she made Brother Man come in an' stand beside her in the delivery room so he would not miss out the 'wonder and beauty' of it either – producín' those no-neck monsters.	
TT1	MARGARET	Por eso obligó a su virtuoso marido a estar presente durante el nacimiento de todos sus hijos.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y cómo se empeñó en que su marido entrara y se quedara junto a ella durante el parto para que disfrutara también del éxtasis de tanta maravilla y belleza!... Y todo para no fabricar más que monstruos cuellicortos.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Que si hizo entrar a tu Hermano en la sala de partos, para que no se perdiera ni un solo detalle de esa maravilla, de esa hermosura que supone fabricar esos monstruos sin cuello.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Y cómo hizo que tu hermano entrase y estuviese a su lado en la sala de partos de modo que tampoco él se perdiese “lo maravilloso y bonito que es”! Total, para engendrar esos monstruos sin cuello...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y cómo obligó a hermanito a quedarse con ella en la sala de partos para poder compartir con él esa experiencia “tan hermosa y tan maravillosa” que es producir monstruos sin cuello...	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 60:

CAT	MARGARET	Big Daddy shares my attitude towards those two!	
TT1	MARGARET	Tu padre comparte mi opinión sobre esa pareja de cuervos.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Papá piensa de ellos lo mismo que yo.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	El abuelo comparte mi actitud hacia esos dos	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Papá comparte mi antipatía por esos dos	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	El abuelo opina de esos dos lo mismo que yo	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 61:

CAT	BRICK	That kind of talk is disgusting.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	BRICK	Tienes una manera de hablar repugnante	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	¡Qué forma tan detestable de hablar!	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Esta conversación es repugnante.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Esa forma de hablar me da asco.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 62:

CAT	MARGARET	I think it's mighty fine that that ole fellow, on the doorstep of death, still takes in my shape	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	A mí me parece de lo más tierno que ese viejo, con un pie en el otro mundo, sea todavía capaz de fijarse en mi cuerpo	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿No te parece muy tierno que ese vejestorio, a punto de morir, todavía esté fijándose en mis espléndidas curvas?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Me parece estupendo que ese anciano, a punto de morir, se fije en mi figura	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	A mí me parece maravilloso que, aun a las puertas de la muerte, ese viejo, ¡dedique a mi figura el aprecio que en mi opinión merece!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 63:

CAT	MARGARET	he asked at the table, just like Brother Man and his wife were new acquaintances to him!	
TT1	MARGARET	Como si los acabara de conocer en aquel momento	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	le preguntó en la mesa ¡como si los acabara de conocer!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡como si tu hermano y su mujer fueran un par de extraños!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	como si tu hermano y su esposa fueran unos recién conocidos.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	les ha preguntado durante la comida, ¡como si les acabara de conocer!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 64:

CAT	MARGARET	Big Mama said he was jokin', but that ole boy wasn't jokin', Lord, no!	
TT1	MARGARET	tu madre pretendía hacernos creer que bromeaba pero yo estoy segura de que no era así .	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Mamá le llamó bromista, pero yo te juro que no estaba bromeando.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	La abuela dijo que era broma, pero te digo, y el cielo está de testigo, que ese vejestorio no bromeaba ¡tenlo por seguro!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Mamá dijo que estaba bromeando, pero, Dios mío, el viejo no bromeaba, no.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Mamaíta ha dicho que era una broma, pero de bromas nada, ¡no, señor!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 65:

CAT	MARGARET	Yes, you should've been at that supper table, baby.	
TT1	MARGARET	Siento que no hayas podido bajar a cenar.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pues sí, tendrías que haber bajado a cenar, mi vida.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Ay, tenías que haber estado tú en esa mesa, cariño.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Sí, tendrías que haber estado en la cena, cariño.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Sí, tendrías que haber visto la cara que ponía, cariño	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 66:

CAT	MARGARET	Y'know, Big Daddy, bless his ole sweet soul, he's he dearest ole thing in the world	
TT1	MARGARET	Tu padre, el pobre, te ha echado de menos. ¡Es un encanto!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Papá, conste que yo lo adoro y que es la persona más encantadora del mundo	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y aún te diré algo más, que ese viejo, Dios bendiga su alma, que es lo más enternecedor de este mundo	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Papá, Dios lo bendiga, es de lo más encantador,	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	El abuelo, bendito sea, es la cosa más adorable del mundo	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 67:

CAT	MARGARET	Y'know, Big Daddy, bless his ole sweet soul, he's he dearest ole thing in the world	
TT1	MARGARET	Tu padre, el pobre, te ha echado de menos. ¡Es un encanto!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Papá, conste que yo lo adoro y que es la persona más encantadora del mundo	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y aún te diré algo más, que ese viejo, Dios bendiga su alma, que es lo más enternecedor de este mundo	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Papá, Dios lo bendiga, es de lo más encantador,	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	El abuelo, bendito sea, es la cosa más adorable del mundo	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 68:

CAT	MARGARET	Well, Mae and Gooper were side by side at the table, directly across from Big Daddy	
TT1	MARGARET	Edith y Gooper estaban sentados frente a él, vigilándole constantemente.	no deíctico por no deíctico
TT2		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET	¡Y Mae y Gooper allí estaban, sentados a la mesa, uno junto a otro, allí, frente al abuelo	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, Mae y Gooper estaban juntos en la mesa, justo delante de él	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	En fin, Mae y Gooper se han sentado uno al lado del otro, justo enfrente	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 69:

CAT	MARGARET	Well, Mae and Gooper were side by side at the table, directly across from Big Daddy	
TT1	MARGARET	Edith y Gooper estaban sentados frente a él, vigilándole constantemente.	no deíctico por no deíctico
TT2		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET	¡Y Mae y Gooper allí estaban, sentados a la mesa, uno junto a otro, allí, frente al abuelo	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, Mae y Gooper estaban juntos en la mesa, justo delante de él	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	En fin, Mae y Gooper se han sentado uno al lado del otro, justo enfrente	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 70:

CAT	MARGARET	watchin' his face like hawks while they jawed and jabbered about the cuteness an' brilliance of th' no-neck monsters	
TT1	MARGARET	¡Y para amenizar la cena no dejaban de hablar de la inteligencia y de la precocidad de todos sus monstruos!	no deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	MARGARET	Sí, allí , parlotteando y cotorreando sobre lo listos y lo monos que son sus monstruos cuellicortos.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	observando su rostro como buitres mientras estaban de cháchara acerca de la agudeza y brillantez de los monstruos sin cuello.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	pendientes de él como halcones, ¡hablando como cotorras de los buenos y lo listos que son esos monstruos sin cuello!	no deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 71:

CAT	MARGARET ‘Gooper, what are you an’ Mae makin’ all these signs at each other about?’	
TT1	MARGARET Gooper, ¿por qué no dejáis de haceros señas por debajo de la mesa?	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET “¿Se puede saber por qué os hacéis señas tu mujer y tú?”	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET “Gooper, ¿qué significan todas esas señas que os hacéis Mae y tú?”	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET “Gooper, ¿qué son esas señas que Mae y tú os estáis haciendo?”	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET “Gooper, ¿qué significan esas señas que Mae y tú os estáis haciendo todo el rato?”	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 72:

CAT	MARGARET Y’know – your brother Gooper still cherishes the illusion he took a giant step up on the social ladder	
TT1	MARGARET En el fondo, tu hermano cree que dio un gran paso social	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET Tu hermano sigue convencido de que dio un paso gigantesco en la escala social	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Ese hermano tuyo, Gooper, aún se hace la ilusión de que ascendió en la escala social	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¿Sabes? Tu hermano Gooper todavía abraza la ilusión de que dio un salto gigantesco en la escala social	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Tu hermano Gooper todavía abraza la ilusión de haber dado un paso de gigante en la escala social	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 73:

CAT	MARGARET	The Flynns had nothing in this world but money and they lost that	
TT1		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET	Los Flynn no eran más que unos nuevos ricos, y encima acabaron perdiendo el dinero.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	El único prestigio que tenían los Flynn se lo daba el dinero y ahora ni eso les queda.	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT4	MARGARET	Lo único que tenían los Flynn en este mundo era dinero, y lo perdieron.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Los Flynn de Memphis jamás han poseído otra cosa que dinero, y ahora ya ni siquiera eso.	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 74:

CAT	MARGARET	The Flynns had nothing in this world but money and they lost that	
TT1		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET	Los Flynn no eran más que unos nuevos ricos, y encima acabaron perdiendo el dinero.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	El único prestigio que tenían los Flynn se lo daba el dinero y ahora ni eso les queda.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Lo único que tenían los Flynn en este mundo era dinero, y lo perdieron.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Los Flynn de Memphis jamás han poseído otra cosa que dinero, y ahora ya ni siquiera eso .	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 75:

CAT	MARGARET They were nothing at all but fairly successful climbers.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Trepadores, eso es lo que son.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET No eran nadie, sólo unos trepadores de cierto éxito.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET no eran más que unos arribistas con cierto éxito.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET No eran más que unos trepas con suerte.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 76:

CAT	MARGARET	And as for Mae having been a cotton carnival queen, as they remind us so often, lest we forget, well, that 's a honour that I don't envy her for!	
TT1	MARGARET	el único éxito mundano de Edith se reduce a haber sido elegida Reina del Algodón... ¡Vaya éxito!	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	MARGARET	y que Mae fue la reina de la fiesta del algodón, tal como ella nos recuerda constantemente, no sea que se nos vaya a olvidar. Pues bien, ¡no diría yo que eso sea como para envidiarla!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	y en cuanto a Mae, que fue reina en el carnaval del algodón, como nos recuerdan constantemente para que no nos olvidemos, bueno, es un honor que no le envidio en absoluto.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	y eso de que Mae haya sido reina de la fiesta del algodón, como tan a menudo nos recuerda, no vaya a ser que nos olvidemos, pues mira, ¡es un honor del que no siento la menor envidia!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 77:

CAT	MARGARET Why, year before last , when Susan McPheeters was singled out for that honour, y'know what happened to her?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¿Y sabes lo que pasó hace dos años cuando nombraron a Susan McPheeters para ese mismo honor?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Bueno, hace un par de años , cuando Susan McPheeters fue distinguida con ese honor, ¿sabes qué le ocurrió?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Fíjate, el año pasado , cuando Susan McPheeters recibió ese mismo honor, ¿sabes lo que le pasó?	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 78:

CAT	MARGARET Why, year before last, when Susan McPheeters was singled out fo' that honour, y'know what happened to her?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¿Y sabes lo que pasó hace dos años cuando nombraron a Susan McPheeters para ese mismo honor?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Bueno, hace un par de años, cuando Susan McPheeters fue ditinguida con ese honor, ¿sabes qué le ocurrió?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Fíjate, el año pasado, cuando Susan McPheeters recibió ese mismo honor, ¿sabes lo que le pasó?	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 79:

CAT	MARGARET That 's right, some old drunk leaned out of a window in the Hotel Gayoso and yelled	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Eso es, que un viejo borracho se asomó a la ventana del Hotel Gayoso y gritó	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Exactamente, algún viejo borracho se asomó por una ventana del hotel Gayoso y gritó	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Exactamente, un viejo borracho se asomó por la ventana del Hotel Gayoso y gritó	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 80:

CAT	MARGARET Hey, Queen, hey, hey, there , Queenie!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¡Eh, reina, eh, eh, aquí reinita!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡Eh, reina, eh, eh, aquí reina!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Eh, reina, eh, eh, aquí ¡reina bonita!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 81:

CAT	MARGARET Poor Susie looked up and flashed him a radiant smile and he shot out a squirt of tobacco juice right in poor Susie's face.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET La pobre Susie miró hacia arriba y le obsequió con una radiante sonrisa, y él le lanzó un escupitajo de tabaco mascado en toda la cara de la pobre Susie.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET La pobre Susie miró hacia arriba y le dirigió una sonrisa radiante, entonces él le lanzó un chorro de jugo de tabaco en pleno rostro.	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET La pobre Susie miró hacia arriba y le dedicó una sonrisa radiante, y justo en ese momento el viejo le lanzó un escupitajo de tabaco que a la pobre Susie le cayó en plena cara.	no deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 82:

CAT	BRICK	Well, what d'you know about that ?	
TT1		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	BRICK	¿Y cómo te enteraste tú de todo eso ?	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Bueno, ¿cómo lo sabes?	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	¿Y tú por qué sabes que ocurrió exactamente así ?	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 83:

CAT	MARGARET	What do I know about it?	
TT1		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET	¿Cómo?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¿Que cómo lo sé?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿Que por qué sé que ocurrió exactamente así ?	no deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 84:

CAT	MARGARET I was there , I saw it!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Porque estaba allí .	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡Estaba allí , lo vi con mis propios ojos!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Pues porque estaba allí y lo vi!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 85:

CAT	MARGARET Why are you looking at me like that ?	
TT1	MARGARET ¿Por qué me miras así ?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET ¿Por qué me miras así ?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¿Por qué me miras de ese modo?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¿Por qué me miras así ?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¿Por qué me miras así ?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET ¿Por qué me miras de ese modo?	deíctico por deíctico

Ejemplo 86:

CAT	BRICK	Like what, Maggie?	
TT1	BRICK	¿Cómo, Maggie?	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	¿Cómo?	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	¿De qué modo, Maggie?	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	¿Cómo, Maggie?	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	¿ Así cómo, Maggie?	no deíctico por deíctico
TT6	BRICK	¿De qué modo, Maggie?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 87:

CAT	MARGARET	The way y'were lookin' at me just now	
TT1	MARGARET	¿Como me mirabas hace un momento!	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Como he visto que me mirabas por el espejo	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Como me estabas mirando ahora mismo!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¿Como me estabas mirando ahora mismo!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿ Así , como me estabas mirando ahora mismo!	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿Del modo en que me estabas mirando ahora!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 88:

CAT	MARGARET	The way y'were lookin' at me just now	
TT1	MARGARET	¡Como me mirabas hace un momento!	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Como he visto que me mirabas por el espejo	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Como me estabas mirando ahora mismo!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Como me estabas mirando ahora mismo!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡Así, como me estabas mirando ahora mismo!	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¡Del modo en que me estabas mirando ahora!	deíctico por deíctico

Ejemplo 89:

CAT	MARGARET	I've caught you lookin' at me like that so often lately.	
TT1	MARGARET	Y no es ésta la primera vez que te sorprende mirándome así.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Últimamente te he sorprendido muchas veces con esa mirada.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Te he sorprendido últimamente varias veces mirándome de ese modo.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Últimamente te he visto mirarme así a menudo.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Últimamente me miras mucho de esa manera.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y últimamente te he pillado muy a menudo mirándome así.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 90:

CAT	MARGARET	I've caught you lookin' at me like that so often lately.	
TT1	MARGARET	Y no es ésta la primera vez que te sorprende mirándome así .	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Últimamente te he sorprendido muchas veces con esa mirada.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Te he sorprendido últimamente varias veces mirándome de ese modo.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Últimamente te he visto mirarme así a menudo.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Últimamente me miras mucho de esa manera.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Y últimamente te he pillado muy a menudo mirándome así .	deíctico por deíctico

Ejemplo 91:

CAT	MARGARET	What are you thinkin' of when you look at me like that ?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	¿Qué piensas cuando me miras así ?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿En qué piensas cuando me miras así ?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Qué piensas cuando me miras así ?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿En qué piensas cuando me miras así ?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿Qué piensas cuando me miras así ?	deíctico por deíctico

Ejemplo 92:

CAT	MARGARET	That I've gone through this – <i>hideous!</i> – <i>transformation</i> , become – <i>hard!</i> <i>Frantic</i> – <i>cruel!!</i>	
TT1	MARGARET	Estás pensando que yo no <i>soy</i> la misma de antes... que me he vuelto <i>dura</i> ... <i>nerviosa</i> ... <i>cruel</i> ... <i>cruel</i> .	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Que se ha producido en mí una... <i>repulsiva</i> ... <i>transformación</i> que me ha vuelto... ¡ <i>dura</i> ... <i>frenética!</i> ¡ <i>Cruel!</i>	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Que me he transformado en un ser odioso! ¡Que me he vuelto <i>dura!</i> ¡ <i>Histérica!</i> ¡ <i>Cruel!</i>	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Que he sufrido esta ... <i>odiosa</i> ... <i>transformación</i> y me he vuelto... <i>insensible</i> ... ¡ <i>rabiosa!</i> ¡ <i>Cruel!</i>	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Que he cambiado, que he sufrido una... ¡ <i>horrenda</i> ... <i>transformación!</i> Que me he vuelto... ¡ <i>dura!</i> ¡ <i>desesperada!</i> ¡ <i>cruel!!</i>	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Que he hecho esta ... <i>asquerosa</i> ... <i>transformación</i> , que... que me he vuelto... <i>dura!</i> ¡ <i>Frenética!</i> ¡ <i>Cruel!</i>	deíctico por deíctico

Ejemplo 93:

CAT	MARGARET	That's what you've been observing in me lately.	
TT1	MARGARET	Es eso lo que piensas, ¿verdad?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Eso es lo que llama tu atención últimamente, ¿no?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Eso es precisamente lo que has estado descubriendo en mí.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Por eso me observas últimamente.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Es eso lo que has visto en mí últimamente.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Por eso me observas tanto últimamente.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 94:

CAT	MARGARET	That's all right. I'm not thinned any more.	
TT1	MARGARET	Ya sé que no soy suave y delicada	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	MARGARET	Pues muy bien, así es, ya no soy ni buena ni confiada.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Está bien. He dejado de ser tan sensible	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Está bien, ya no tengo la piel tan fina	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y claro... no, si lo entiendo... lo entiendo perfectamente, porque... porque ya no tengo la piel tan fina como antes.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 95:

CAT	BRICK	Ev'rybody gets that ...	
TT1	BRICK	Eso le ocurre a todo el mundo	deíctico por deíctico
TT2	BRICK	Todo el mundo se siente... solo...	deíctico por referente EXPLICITACIÓN
TT3	BRICK	Le pasa a todo el mundo	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Todo el mundo se siente...	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Todo el mundo se siente...	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Eso le pasa a todo el mundo...	deíctico por deíctico

Ejemplo 96:

CAT	MARGARET	Living with someone you love can be lonelier than living entirely alone – if the one that y’love doesn’t love you.	
TT1	MARGARET	Vivir con el hombre al que se ama y que ese hombre no te haga caso... es mil veces peor que estar sola del todo...	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¡Pero vivir con alguien a quien se ama puede ser peor... que vivir completamente sola! Si la persona a quien amas no te ama	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Vivir con alguien a quien amas puede hacerte sentir mayor soledad, que vivir completamente sola! Si esa persona a quien tú amas no te ama a ti...	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Viviendo con alguien que amas puedes sentir más soledad que viviendo completamente a solas... si quien amas no te ama	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Viviendo con una persona a la que quieres puedes sentirte más sola que viviendo ¡sola por completo!... Si la persona a quien quieres no te ama a ti...	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Viviendo con la persona a la que quieres te puedes sentir más sola... que viviendo sola completamente... y sobre todo si la persona a la que quieres no te quiere a ti...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 97:

CAT	MARGARET	But it made y'feel fresh, huh?	
TT1	MARGARET	Pero ahora te encuentras bien, ¿no?	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Pero te gustó	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¿Pero te habrás refrescado más?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Pero te ha refrescado, ¿verdad?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pero te has refrescado ¿eh?	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Pero ahora te sientes más fresco, ¿verdad que sí?	no deíctico por deíctico

Ejemplo 98:

CAT	BRICK	That's good after a workout but I haven't been workin' out, Maggie.	
TT1	BRICK	Me recordaría la época en la que entrenada. Y hace ya tanto de eso .	deíctico por deíctico
TT2	BRICK	Eso está bien para después de un deporte violento, pero yo ya no hago deportes violentos, Maggie.	deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Sí, suele ir muy bien después de entrenar, Maggie, pero hace mucho tiempo que no entreno.	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Eso está bien después de hacer ejercicio, pero no he estado haciendo ejercicio, Maggie.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Eso está muy bien cuando se ha estado trabajando mucho, pero yo no he estado trabajando, Maggie.	deíctico por deíctico
TT6	BRICK	Eso va bien después de hacer ejercicio, pero yo no he estado haciendo ejercicio.	deíctico por deíctico

Ejemplo 99:

CAT	MARGARET	I always thought that drinkin' men lost their looks, but I was plainly mistaken.	
TT1	MARGARET	Se dice que la bebida destroza a los hombres. No es ese tu caso.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Siempre creí que los hombres que bebían se estropeaban, pero es evidente que me equivocaba.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Siempre creí que los hombres que beben pierden su atractivo, pero estaba equivocada.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Siempre creí que los bebedores se desmejoraban, pero estaba totalmente equivocada.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Siempre he pensado que cuando un hombre empezaba a beber perdía su atractivo, pero estaba equivocada	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Yo siempre había pensado que los hombres que beben se iban estropeando físicamente, pero ya veo que tú debes de ser la excepción....	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 100:

CAT	MARGARET	Well, sooner or later it's bound to soften you up.	
TT1	MARGARET	Tarde o temprano, la bebida relaja los músculos... es natural.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Bueno, eso le pasa a todo el mundo tarde o temprano.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Más pronto o más tarde ha de ocurrir.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, tarde o temprano todos nos ponemos fofos.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Bueno, más pronto o más tarde, la bebida te hace perder la línea.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Però tarde o temprano el alcohol pasa factura.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 101:

CAT	MARGARET	I wish you would lose your looks. If you did it would make the martyrdom of Saint Maggie a little more bearable.	
TT1	MARGARET	Si al menos no siguieras conservando el mismo aspecto de antes, mi suplicio sería más llevadero.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Ojalá dejaras de ser tan atractivo. El martirio de Santa Maggie sería mucho más soportable.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Si al menos hubieras perdido tu belleza, si la hubieras perdido, este absurdo martirio de Santa Maggie sería un poco más soportable.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Me gustaría que dejaras de mirarme así . Harías más soportable el martirio de Santa Maggie.	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Ojalá te pusieras un poco más feo. Así el martirio de santa Maggie sería un poco más soportable.	no deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 102:

CAT	MARGARET	But no such goddam luck.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Pero no tendré esa suerte.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Pero no, no tengo yo esa suerte.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Pero no tendré esa suerte.	deíctico por deíctico
TT5	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 103:

CAT	MARGARET Yeah, a person who didn't know you would think you'd never had a nerve in your body or a strained muscle.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Si ahora mismo te viera alguien por primera vez, pensaría que nunca has sufrido la menor tensión, que siempre has tenido esa expresión relajada.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Sí, alguien que no te conociera creería que nunca te has pinzado un nervio o te has hecho un esguince.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Sí, cualquiera que no te conozca pensará que no hay en tu cuerpo ni un solo músculo o nervio tensos.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 104:

CAT	MARGARET Yeah, a person who didn't know you would think you'd never had a nerve in your body or a strained muscle.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Si ahora mismo te viera alguien por primera vez, pensaría que nunca has sufrido la menor tensión, que siempre has tenido esa expresión relajada.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Sí, alguien que no te conociera creería que nunca te has pinzado un nervio o te has hecho un esguince.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Sí, cualquiera que no te conozca pensará que no hay en tu cuerpo ni un solo músculo o nervio tensos.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 105:

CAT	MARGARET	Of course you always had that detached quality as if you were playing a game without much concern over you won or lost	
TT1	MARGARET	Claro, que tú siempre has poseído una gran cualidad: la indiferencia total... sabes jugar, sin que te importe perder o ganar la partida...	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Lo que sí has tenido siempre es ese aire de indiferencia, como si jugaras sin que te importase ganar o perder.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Siempre con ese aire ausente, como si estuvieras jugando a un juego al que no te importara ganar o perder.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Desde luego, tú siempre has tenido ese carácter distante como si participaras en un juego en el que no te importa demasiado ganar o perder	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Por supuesto, tú siempre has tenido ese aire distante, como si estuvieras jugando a algo y te diera igual ganar o perder	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 106:

CAT	MARGARET and now that you've lost the game, not lost but just quit playing, you that have rare sort of charm	
TT1	MARGARET Y ahora que la has perdido... bueno, perdido no, que te has retirado del juego, tienes el extraño encanto del que ha renunciado a todo	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET ahora que has dejado de jugar, tienes ese extraño encanto que	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET y ahora que parece haber perdido –no es que hayas perdido, sino que has dejado de jugar– y tienes ese encanto especial	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y ahora que has perdido, más que perdido has abandonado el juego, posees ese extraño encanto	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET y ahora que has perdido la partida, no es que hayas perdido, es que has dejado de jugar, tienes ese raro encanto	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 107:

CAT	MARGARET and now that you've lost the game, not lost but just quit playing, you that have rare sort of charm	
TT1	MARGARET Y ahora que la has perdido... bueno, perdido no, que te has retirado del juego, tienes el extraño encanto del que ha renunciado a todo	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ahora que has dejado de jugar, tienes ese extraño encanto que	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET y ahora que parece haber perdido –no es que hayas perdido, sino que has dejado de jugar– y tienes ese encanto especial	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y ahora que has perdido, más que perdido has abandonado el juego, posees ese extraño encanto	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET y ahora que has perdido la partida, no es que hayas perdido, es que has dejado de jugar, tienes ese raro encanto	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 108:

CAT		
TT1		
TT2		
TT3		
TT4		
TT5	REVDO TOOKER Fíjate, chico, voy a enseñarte a salir de ahí	nada por deíctico
TT6		

Ejemplo 109:

CAT	MARGARET	You were a wonderful lover. Such a wonderful person to go to bed with, and I think mostly because you were really indifferent to it. Isn't that right?	
TT1	MARGARET	Eras un enamorado maravilloso... tan dulce... tan suave... tu manera de amar era irresistible.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Eras un amante maravilloso... ¡era maravilloso acostarse contigo! Más que nada, porque parecía darte lo mismo. ¿Me equivoco?	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Eras maravilloso como amante... era tan hermoso amarte en la cama, creo que lo era precisamente por tu indiferencia, ¿no es verdad?	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Eras un amante maravilloso... Era estupendo acostarse contigo, y supongo que sobre todo porque en realidad te resultaba indiferente, ¿no es así ?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Eras un amante maravilloso... Una persona maravillosa en la cama y yo creo que, sobre todo, era porque te resultaba totalmente indiferente. ¿Tengo razón?	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Eras un amante perfecto, increíble. Y, más que nada, supongo que era por la absoluta indiferencia con que te lo tomabas. ¿Es cierto o no?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 110:

CAT	MARGARET	You know, if I thought you would never, never, never, make love to me again – I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it right into my heart, I swear that I would!	
TT1	MARGARET	Si pensara que no me ibas a volver a amar, que nunca más ibas a tenerme entre tus brazos para besarme, bajaría corriendo a la cocina, cogería el cuchillo más grande que encontrara, y me lo clavaría en el corazón... te lo juro.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¿Sabes? Si creyera que nunca, nunca, nunca volveríamos a hacer el amor... bajaría a la cocina, buscaría el cuchillo más largo y más afilado y me lo clavaría directamente en el corazón.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Sabes, si yo tuviera ahora mismo la certeza de que nunca volveremos a hacer el amor, nunca jamás, iría directamente a la cocina, cogería el cuchillo más afilado y más largo y lo hundiría en mi corazón.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Sabes? Si pensase que nunca jamás vas a volver a hacerme el amor... bajaría a la cocina, cogería el cuchillo más largo y afilado que encontrase y me lo clavaría en el corazón...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿Sabes? Si supiera que nunca, nunca, nunca volverás a hacerme el amor, bajaría a la cocina, cogería el cuchillo más largo que encontrara y me lo clavaría en el corazón, ¡te juro que lo haría!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 111:

CAT	MARGARET	Later tonight I'm going to tell you that I love you an' maybe by that time you'll be drunk enough to believe me.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Esta noche, más tarde, te diré "te amo", y puede que para entonces estés lo bastante borracho como para creerme.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Más tarde, esta noche te diré: te amo y tú acaso estarás tan borracho que incluso podrás creerme.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Esta noche, más tarde, te diré que te amo y quizás para entonces estés lo bastante borracho como para creerme.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Luego, esta noche, voy a decirte que te quiero y puede que en ese momento estés lo suficientemente borracho para creerme.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 112:

CAT	MARGARET	Later tonight I'm going to tell you that I love you an' maybe by that time you'll be drunk enough to believe me.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Esta noche, más tarde, te diré "te amo", y puede que para entonces estés lo bastante borracho como para creerme.	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT3	MARGARET	Más tarde, esta noche te diré: te amo y tú acaso estarás tan borracho que incluso podrás creerme.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Esta noche, más tarde, te diré que te amo y quizás para entonces estés lo bastante borracho como para creerme.	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT5	MARGARET	Luego, esta noche, voy a decirte que te quiero y puede que en ese momento estés lo suficientemente borracho para creerme.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 113:

CAT	MARGARET	What were you thinking of when I caught you looking at me like that ?	
TT1	MARGARET	Por favor, Brick, dime lo que pensabas antes cuando me mirabas.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¿En qué pensabas cuando te sorprendí mirándome de aquella forma?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿En qué pensabas cuando te sorprendí mirándome de ese modo?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿En qué estabas pensando cuando atrapé aquella mirada tuya?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿En qué piensas cuando te sorprendo mirándome así ?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿En qué pensabas cuando te he pillado mirándome de ese modo?	deíctico por deíctico

Ejemplo 114:

CAT	MARGARET	Here, here , take it, take it!	
TT1	MARGARET	¡ Ahí la tienes!	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¡Toma tu muleta, tómalala, aquí la tienes!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Toma, tómalala!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡ Aquí tienes, aquí tienes!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡Toma, toma, toma, toma!	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 115:

CAT	MARGARET	We mustn't scream at each other, the walls in this house have ears...	
TT1	MARGARET	Y no grites de ese modo. En esta casa las paredes oyen.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	No deberíamos gritar. En esta casa las paredes oyen.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	No debemos gritarnos. En esta casa las paredes oyen.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	No debemos gritar, las paredes de esta casa oyen...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	No debemos hablar a voces. En esta casa las paredes oyen...	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 116:

CAT	MARGARET	We mustn't scream at each other, the walls in this house have ears...	
TT1	MARGARET	Y no grites de ese modo. En esta casa las paredes oyen.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	No deberíamos gritar. En esta casa las paredes oyen.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	No debemos gritarnos. En esta casa las paredes oyen.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	No debemos gritar, las paredes de esta casa oyen...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	No debemos hablar a voces. En esta casa las paredes oyen...	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 117:

CAT	MARGARET but that's the first time I've heard you raise your voice in a long time, Brick.	
TT1	MARGARET Es la primera vez, desde hace mucho tiempo, que te oigo gritar.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET Pero ésta es la primera vez desde hace mucho tiempo que te oigo levantar la voz.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Ésta es la primera vez en mucho tiempo que me levantas la voz, Brick.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Pero es la primera vez en mucho tiempo que te oigo alzar la voz, Brick.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Pero es la primera vez que te oigo levantar la voz en mucho tiempo, Brick.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 118:

CAT	MARGARET I think that's a good sign.	
TT1	MARGARET Eso es buena señal.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET Me parece una buena señal.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Es una buena señal.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Me parece una buena señal.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Me parece buena señal...	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 119:

CAT	BRICK	The click I get in my head when I've had enough of this stuff to make me peaceful...	
TT1	BRICK	Es una especie de chasquido que siento en la cabeza cuando ya he bebido lo suficiente. Después de ese chasquido, ya nada tiene importancia para mí.	no deíctico por deíctico
TT2	BRICK	Ese chasquido que suena en mi cabeza cuando he bebido lo bastante para sentirme tranquilo...	no deíctico por deíctico
TT3	BRICK	El click que noto en la cabeza cuando he bebido lo suficiente para sentirme en paz...	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	El chasquido que se produce en mi cabeza cuando he bebido la suficiente cantidad para calmarme...	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	El click que salta en mi cabeza cuando he bebido lo bastante para estar tranquilo...	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	El click que escucho dentro de mi cabeza cuando he bebido lo bastante como para recobrar la paz y dejar de oír tu puta boca.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 120:

CAT	BRICK	The click I get in my head when I've had enough of this stuff to make me peaceful...	
TT1	BRICK	Es una especie de chasquido que siento en la cabeza cuando ya he bebido lo suficiente. Después de ese chasquido, ya nada tiene importancia para mí.	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Ese chasquido que suena en mi cabeza cuando he bebido lo bastante para sentirme tranquilo...	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	El click que noto en la cabeza cuando he bebido lo suficiente para sentirme en paz...	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	El chasquido que se produce en mi cabeza cuando he bebido la suficiente cantidad para calmarme...	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	El click que salta en mi cabeza cuando he bebido lo bastante para estar tranquilo...	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	El click que escucho dentro de mi cabeza cuando he bebido lo bastante como para recobrar la paz y dejar de oír tu puta boca.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 121:

CAT	MARGARET	I'll do you that favour	
TT1	MARGARET	Voy a hacerte ese favor.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Te haré ese favor.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Te ha-ré e-se fa-vor.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Te haré ese favor	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Sí, voy a hacerte ese favor.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Te haré ese favor, alcohólico de mierda...	deíctico por deíctico

Ejemplo 122:

CAT	MARGARET	I'll speak in a whisper, if not shut up completely if you will do me a favour and make that drink your last one till after the party.	
TT1	MARGARET	Hablaré más bajo, e incluso estoy dispuesta a callarme, si tú me prometes no beber más hasta que la fiesta haya terminado.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Hablaré susurrando o me callaré del todo con tal de que tú me hagas un favor a mí y me prometas que ése será el último whisky hasta después de la fiesta.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	hablaré en voz baja o me callaré, si tú me haces otro: que esa copa sea lo último que bebas hasta después de la fiesta.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Hablaré en susurros, o mejor me callo si tú me haces otro favor y me prometes que esa copa es la última antes de ir a la fiesta.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	A partir de ahora voy a susurrar, si es que no cierro la boca del todo, si tú me haces un favor a mí y cuando termines esa copa dejas de beber hasta que termine la fiesta.	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Te haré ese favor, alcohólico de mierda, si no bebes más hasta después de la fiesta.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 123:

CAT	MARGARET	I'll speak in a whisper, if not shut up completely if you will do me a favour and make that drink your last one till after the party.	
TT1	MARGARET	Hablaré más bajo, e incluso estoy dispuesta a callarme, si tú me prometes no beber más hasta que la fiesta haya terminado.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	con tal de que tú me hagas un favor a mí y me prometas que ése será el último whisky hasta después de la fiesta.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	hablaré en voz baja o me callaré, si tú me haces otro: que esa copa sea lo último que bebas hasta después de la fiesta.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Hablaré en susurros, o mejor me callo si tú me haces otro favor y me prometes que esa copa es la última antes de ir a la fiesta.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	A partir de ahora voy a susurrar, si es que no cierro la boca del todo, si tú me haces un favor a mí y cuando termines esa copa dejas de beber hasta que termine la fiesta.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Te haré ese favor, alcohólico de mierda, si no bebes más hasta después de la fiesta.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 124:

CAT	BRICK	Is this Big Daddy's birthday?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	BRICK	¿ Hoy es el cumpleaños de mi padre?	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT3	BRICK	¿Cumpleaños del abuelo?	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	¿Es el cumpleaños de papá?	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	¿El cumpleaños del abuelo?	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 125:

CAT	MARGARET	You know this is Big Daddy's birthday!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	¡Sabes muy bien que hoy es el cumpleaños de tu padre!	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT3	MARGARET	¡Sabes muy bien que es el cumpleaños del abuelo!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡Ya sabes que sí!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¿No sabías que hoy es el cumpleaños del abuelo?	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT6	MARGARET	¡No te acordabas del cumpleaños de tu padre!	deíctico por no deíctico

Ejemplo 126:

CAT	MARGARET	You just have to scribble a few line son this card.	
TT1	MARGARET	Sólo tienes que escribir unas palabras en esta tarjeta.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Sólo tienes que garrapatear unas líneas en esta tarjeta.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Todo lo que tienes que hacer es poner unas líneas en esta tarjeta.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Basta con que garabatees unas líneas en esta tarjeta.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Sólo tienes que garabatear unas palabras en esta tarjeta.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Vamos, ponle algo en esta tarjeta.	deíctico por deíctico

Ejemplo 127:

CAT	MARGARET	You don't have to prove you didn't!	
TT1	MARGARET	No hace falta que lo digas.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Él no tiene por qué saberlo!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡No necesitas demostrarlo!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡Tampoco hace falta que lo demuestres!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pero ¡si no tiene por qué saberlo!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Pero eso no hace falta que lo sepa!	no deíctico por deíctico

Ejemplo 128:

CAT	BRICK	You've got to remember the conditions agreed on.	
TT1	BRICK	Ésas fueron las condiciones.	no deíctico por deíctico
TT2	BRICK	Ten presente las condiciones que acordamos...	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	Recuerda tú lo convenido.	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Recuerda las condiciones que pactamos.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Acuérdate de las condiciones.	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Tienes que recordar las condiciones del trato.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 129:

CAT	MARGARET	HUSH! Who is out there?	
TT1	MARGARET	¡Calla! ¿Quién está ahí?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¡Cállate! ¿Quién anda ahí?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Calla! ¿Quién está ahí fuera?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Calla! ¿Quién hay ahí?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡Chist! ¿Quién anda ahí?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿Quién está ahí fuera?	deíctico por deíctico

Ejemplo 130:

CAT	MAE	Brick, is this thing yours?	
TT1	MAE	¿Es tuyo esto , Brick?	deíctico por deíctico
TT2	MAE	¿Es tuyo esto , Brick?	deíctico por deíctico
TT3	MAE	Brick, ¿es esto tuyo?	deíctico por deíctico
TT4	MAE	Brick, ¿es tuyo esto ?	deíctico por deíctico
TT5	MAE	Brick, ¿es tuyo esto ?	deíctico por deíctico
TT6	MAE	Brick, ¿es tuyo esto ?	deíctico por deíctico

Ejemplo 131:

CAT	MARGARET	Why, Sister Woman – that's my Diana Trophy.	
TT1	MARGARET	No, es mío. Es un pequeño trofeo de Diana	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	No, bonita, es mío.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Eso , mi querida cuñada, es el trofeo de Diana	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Vaya, cuñada... es mi trofeo de Diana	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Claro, hermanita... es mi trofeo de la diosa Diana.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Es mío... es un trofeo que gané	deíctico por no deíctico

Ejemplo 132:

CAT	MAE	It's a mighty dangerous thing to leave exposed round a house full of nawmal rid-blooded children attracted t'weapons.	
TT1	MAE	Dejar estas cosas al alcance de unos niños sanos y vigorosos como los míos es peligroso.	no deíctico por deíctico
TT2	MAE	Es muy peligroso dejar a mano una cosa así en una casa llena de niños rebosantes de vitalidad, que naturalmente se sienten atraídos por las armas.	no deíctico por deíctico
TT3	MAE	Es un objeto demasiado peligroso para dejarlo por la casa al alcance de unos niños normales que, como es muy natural, les llama la atención las armas.	no deíctico por no deíctico
TT4	MAE	Es muy peligroso dejarlo por ahí en una casa llena de niños bulliciosos a los que les atraen las armas.	no deíctico por no deíctico
TT5	MAE	Es muy peligroso dejar esto por ahí tirado en una casa llena de niños normales y fogosos a los que les gustan mucho las armas.	no deíctico por deíctico
TT6	MAE	¿No crees que es peligroso dejarlo a la vista de todos en una casa llena de niños impulsivos, y que lo más normal es que se sientan atraídos por las armas?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 133:

CAT	MARGARET	‘Nawmal rid-blooded children attracted t’ weapons’ ought t’ be taught to keep their hands off things that don’t belong to them.	
TT1	MARGARET	A los niños sanos y vigorosos se les debe enseñar a no tocar las cosas que no les pertenecen.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pues a esos niños llenos de vitalidad y que <i>naturalmente</i> se sienten atraídos por las armas habría que enseñarles a no tocar lo que no es suyo.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	A esos niños tan normales que les llama la atención las armas hay que enseñarles a apartar sus manitas de las cosas que no les pertenecen.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Los “niños bulliciosos a los que les atraen las armas” también tendrían que tener las manos alejadas de las cosas que no son suyas.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	A esos niños “normales y fogosos a los que les gustan mucho las armas” habría que enseñarles que no deben tocar lo que no es suyo.	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Pues a esos niños impulsivos y normales y atraídos por las armas tendrían que enseñarles a no tocar lo que no es suyo.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 134:

CAT	MAE	Maggie, honey, if you had children of your own you'd know how funny that is.	
TT1	MAE	Maggie, hablas así porque no tienes hijos.	deíctico por deíctico
TT2	MAE	Maggie, mi amor, si tuviera hijos sabrías que lo que acabas de decir es una tontería.	deíctico por no deíctico
TT3	MAE	Maggie, querida, si tú tuvieras niños sabrías lo divertido que es.	deíctico por no deíctico
TT4	MAE	Maggie, querida, si tú tuvieras hijos sabrías qué gracioso es lo que dices.	deíctico por no deíctico
TT5	MAE	Maggie, corazón, si tuvieras hijos, sabrías muy bien que esto no tiene ninguna gracia.	deíctico por deíctico
TT6	MAE	Maggie, querida, si tuvieras hijos sabrías la poca gracia que hacen esas cosas.	deíctico por deíctico

Ejemplo 135:

CAT	MAE	Will you please lock this up and put the key out of reach?	
TT1	MAE	Guárdalo con llave en un sitio donde no puedan encontrarlo.	deíctico por no deíctico
TT2	MAE	Me harás el favor de guardar esto con llave y de poner la llave en un lugar seguro.	deíctico por deíctico
TT3	MAE	¿Me harás el favor de guardar esto bajo llave y ponerlo fuera de su alcance?	deíctico por deíctico
TT4	MAE	¿Podrías guardar esto bajo llave y poner la llave fuera del alcance de los niños?	deíctico por deíctico
TT5	MAE	¿Puedes, por favor, guardar esto con llave y poner la llave donde los niños no puedan cogerla?	deíctico por deíctico
TT6	MAE	¿Puedes guardar esto en algún sitio cerrado y esconder la llave?	deíctico por deíctico

Ejemplo 136:

CAT	MARGARET	Sister Woman, nobody here is plotting the destruction of your kiddies.	
TT1	MARGARET	Tranquilízate, nadie en esta casa desea la muerte de tus encantadores hijos.	deíctico espacial por deíctico demostrativo
TT2	MARGARET	No te preocupes, mujer, no era un plan para eliminar a tus niños.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Mi querida cuñada, nadie está maquinando la destrucción de tus niños.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Cuñada, nadie está planeando acabar con tus niñitos.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Querida hermanita, nadie está planeando la destrucción de tus niñitos.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Aquí nadie está tramando la destrucción de tus hijos, querida.	deíctico por deíctico

Ejemplo 137:

CAT	MAE	How's the injured ankle, Brick?	
TT1	MAE	¿Cómo va ese tobillo?	no deíctico por deíctico
TT2	MAE	¿Qué tal el tobillo, Brick?	no deíctico por no deíctico
TT3	MAE	¿Cómo va ese tobillo, Brick?	no deíctico por deíctico
TT4	MAE	¿Cómo va ese tobillo, Brick?	no deíctico por deíctico
TT5	MAE	¿Qué tal el tobillo, Brick?	no deíctico por no deíctico
TT6	MAE	¿Cómo tienes el tobillo, Brick?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 138:

CAT	MARGARET I know! WHY – am I so catty?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¿Pero <i>por qué</i> me he vuelto tan mala?	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Ya lo sé. ¿Sabes tú por qué soy tan venenosa?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¡Ya lo sé! ¿Por qué me he vuelto así ?	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Ya lo sé! ¿POR QUÉ soy tan mala?	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET ¡Ya lo sé! ¿Y por qué? ¿POR QUÉ? ¿Por qué soy tan mala?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 139:

CAT	MARGARET Brick, I've laid out your beautiful Shantung silk suit from Rome and one of your monogrammed silk shirts.	
TT1	MARGARET Voy a prepararte el traje blanco que compramos en Roma y una camisa.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET Te he sacado el traje de Shantung que compramos en Roma, el que me gusta tanto, y una de tus camisas de seda.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Brick, te he preparado ese traje italiano de Shantung y una de tus camisas de seda con las iniciales bordadas.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Brick, te he sacado el traje de shantung tan bonito que compramos en Roma y una de tus camisas de seda.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Brick voy a sacar el precioso traje de seda china que compramos en Roma y una de las camisas que llevan bordadas tus iniciales.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Brick, te he sacado el traje que compramos en Roma.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 140:

CAT	MARGARET	I'll put your cuff-links in it, those lovely star sapphires I get you to wear so rarely...	
TT1	MARGARET	Y vas a ponerte los gemelos de oro con zafiros que te regalé.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Voy a ponerle los gemelos. Los zafiros son una maravilla y nunca consigo que los lleves.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Le pondré esos gemelos tan bonitos con zafiros en forma de estrella que raras veces consigo que lleves	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Te pondré los gemelos en ella, esas preciosas estrellas de zafiro que tan pocas veces consigo que lleves...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y también voy a sacar los gemelos, esos gemelos de zafiros y con forma de estrella que no consigo que te pongas más veces...	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 141:

CAT	BRICK	I can't get trousers on over this plaster cast.	
TT1	BRICK	¿Cómo quieres que me ponga los pantalones con el pie escayolado?	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	No puedo ponerme los pantalones con la escayola.	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	No puedo ponerme los pantalones encima de la escayola.	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	No puedo ponerme pantalones con esta escayola.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Con la escayola no puedo ponerme los pantalones.	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Con el pie así no me puedo meter esos pantalones.	deíctico por deíctico

Ejemplo 142:

CAT	BRICK	Yes, I'll do that , Maggie.	
TT1	BRICK	Sí, pero no te molestes. Sé ponérmelo solo.	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Bueno, eso sí.	deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Sí, eso haré, Maggie.	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Bueno, eso sí, Maggie.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Exactamente.	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Sí, eso haré, Maggie.	deíctico por deíctico

Ejemplo 143:

CAT	MARGARET	Oh, Brick, how long does it have t' go on? This punishment?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	¿Hasta cuándo tiene que seguir esto ? ¿Este castigo?	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar este castigo?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¿Cuánto tiempo va a durar esto , este castigo?	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar esto ? ¿Este castigo?	no deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar esto ? ¿Este castigo?	no deíctico por deíctico

Ejemplo 144:

CAT	MARGARET	Oh, Brick, how long does it have t' go on? This punishment?	
TT1	MARGARET	¿Cuánto tiempo va a durar este suplicio?	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¿Hasta cuándo tiene que seguir esto? ¿ Este castigo?	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar este castigo?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¿Cuánto tiempo va a durar esto, este castigo?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar esto? ¿ Este castigo?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¿Hasta cuándo va a durar esto? ¿ Este castigo?	deíctico por deíctico

Ejemplo 145:

CAT	BRICK	Lately your voice always sounds like you'd been running upstairs to warn somebody that the house was on fire!	
TT1	BRICK	Maggie, en estos últimos tiempos, tu voz suena siempre como la de una mujer que subiera corriendo la escalera para avisar que la casa está ardiendo.	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT2	BRICK	Últimamente, por el tono de tu voz, da la impresión de que llegas corriendo para anunciar una catástrofe.	deíctico por deíctico
TT3	BRICK	¡Últimamente hablas siempre como si acabaras de subir corriendo las escaleras, como si tuvieras que avisar a alguien de que se estuviera quemando la casa!	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Últimamente tu voz suena como si hubieras subido corriendo las escaleras gritando que hay fuego en la casa.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Últimamente hablas como si acabaras de subir las escaleras para avisar a no sé quién de que se está quemando la casa.	deíctico por deíctico
TT6	BRICK	Últimamente me hablas en un tono que...	deíctico por deíctico

Ejemplo 146:

CAT	BRICK	Then jump off the roof, jump off it, cats can jump off roofs and land on their four feet uninjured!	
TT1	BRICK	Pues bien, Maggie, salta de ese tejado. Salta de una vez. Ya sabes que los gatos caen siempre de pie sin hacerse daño.	no deíctico por deíctico
TT2	BRICK	Pues salta, Maggie, ¡salta! Los gatos saben saltar desde un tejado y aterrizar, ilesos, sobre sus cuatro patas	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	¡Salta entonces! ¡Salta! ¡Los gatos lo hacen y caen sobre sus cuatro patas, sabes, si un rasguño!	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Pues salta del tejado, salta, los gatos pueden saltar de los tejados y caer de cuatro patas sin hacerse daño.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Pues entonces salta, tírate del tejado, ¡las gatas saltan de los tejados y caen a cuatro patas y no les pasa nada!	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	¡Pues salta del tejado, salta y búscate un amante!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 147:

CAT	MARGARET	I can't see a man but you!	
TT1	MARGARET	Eso es imposible.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	¡Ni siquiera veo a los demás hombres!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡No puedo, sólo te veo a ti!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	¡No puedo fijarme en otro hombre que no seas tú!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡No veo a ningún hombre que no seas tú!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡No puedo! ¡Sólo te veo a ti!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 148:

CAT	BRICK	Don't make a fool of yourself.	
TT1	BRICK	Todo esto es ridículo.	no deíctico por deíctico
TT2	BRICK	No te hagas la tonta.	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	No caigas tan bajo.	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	No hagas el ridículo.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	No seas ridícula, Maggie.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 149:

CAT	BRICK	I feel embarrassed for you.	
TT1	BRICK	Tu actitud me molesta.	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Pero a mí sí me importa, Maggie.	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	Me avergüenzo al ver que te portas así .	no deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Me haces sentir vergüenza ajena.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Me da vergüenza ajena.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 150:

CAT	MARGARET	I can't live on and on under these circumstances.	
TT1	MARGARET	Yo no puedo seguir viviendo así .	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	No puedo seguir viviendo así .	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	No puedo seguir viviendo así .	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	No puedo continuar viviendo así .	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Ya no puedo seguir viviendo en estas condiciones.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 151:

CAT	BRICK	You agreed to – accept that condition!	
TT1	BRICK	¡ Entonces ... lo aceptaste!	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT2	BRICK	¡Tú aceptaste esa condición!	deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Lo habíamos acordado... ¿Pero? Acéptalo.	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Estuviste de acuerdo... en aceptar esa condición.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Unas condiciones que... tú aceptaste	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 152:

CAT	BIG MAMA	Son? Son? Son?	
TT1	BIG MAMA	¡Brick! ¡Brick, hijo!	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¿Estás ahí, hijo? ¿Brick?	no deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¿Hijo? ¿Hijo? ¿Hijo?	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	¿Hijo mío? ¿Hijo? ¿Hijo?	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Hijo. Hijo. Hijo.	no deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	¿Brick? ¿Brick? ¿Brick?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 153:

CAT	BIG MAMA	I just had t' run up an' tell you right this...	
TT1	BIG MAMA	Brick, tengo que darte una noticia, por eso he subido.	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Quise decírtelo en seguida...	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	He subido corriendo a decírtelo...	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Tenía que venir corriendo a decírtelo...	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	He subido corriendo sólo para decírtelo...	deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	He subido corriendo sólo a decírtelo en seguida...	deíctico por no deíctico

Ejemplo 154:

CAT	BIG MAMA	What's this door doin', locked, faw?	
TT1	BIG MAMA	¿Por qué cerráis la puerta con llave?	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¿Por qué cerráis con llave?	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	¿Qué hace esta puerta cerrada con llave?	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	¿Por qué está cerrada esta puerta?	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	¿Por qué habéis cerrado la puerta?	deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	¿Por qué habéis cerrado?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 155:

CAT	BIG MAMA	You all think there's robbers in the house?	
TT1	BIG MAMA	¿Tenéis miedo de que haya ladrones?	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¿Quién piensa que hay ladrones en mi casa?	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	No hay ladrones en esta casa	no deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	¿Creéis que hay ladrones en la casa?	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¿Creéis que en esta casa hay ladrones?	no deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 156:

CAT	BIG MAMA	Come on, open this door!	
TT1	BIG MAMA	Anda, abre la puerta, Maggie, por favor.	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¡Vamos, abre de una vez!	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	¡He dicho que abráis la puerta!	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Vamos, abre la puerta	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Vamos, abre la puerta!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 157:

CAT	BIG MAMA	Here – I come through Gooper’s and Mae’s gall’ry door.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	BIG MAMA	¡Ya estoy aquí! ... He tenido que pasar por la galería de Mae y Cooper.	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡ Aquí estoy! Me colé en la galería por el dormitorio de Gooper y Mae	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Aquí , he venido por la puerta de la galería de la habitación de Gooper y Mae.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Aquí estoy... He venido por la habitación de Gooper y Mae.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 158:

CAT	BIG MAMA	Hurry on out of there , son.	
TT1	BIG MAMA	¡Brick, sal un momento, hijo!	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Brick, mi vida, sal de ahí .	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	Brick, date prisa, sal de ahí , hijo.	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Brick, date prisa en salir, hijo.	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Brick, date prisa en salir, hijo.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 159:

CAT	BIG MAMA	I thought that little lace dress was so sweet on yuh, honey.	
TT1	BIG MAMA	Te estaba tan bien.	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Te quedaba precioso.	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	Con lo que bien que te sentaba, querida.	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Creo que aquel vestidito de encaje te quedaba tan mono, querida.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Ese vestidito de seda te quedaba estupendamente, nena.	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	Yo creo que ese vestido blanco te favorece mucho.	deíctico por deíctico

Ejemplo 160:

CAT	MARGARET	but one of m'cute little table-partners used it for a napkin so...	
TT1	MARGARET	pero uno de sus simpáticos nietos lo tomó por su servilleta.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	pero uno de mis adorables vecinitos de mesa lo usó de servilleta, así que...	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	hasta que lo ha gastado como servilleta una de esas monadas con las que he tenido que compartir la mesa.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	pero uno de mis pequeños compañeros de mesa, tan rico él, lo usó de servilleta, así que...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	pero uno de mis pequeños compañeros de mesa lo ha tomado por una servilleta, así que...	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	pero uno de mis encantadores compañeros de mesa lo usó como servilleta, y claro...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 161:

CAT	MARGARET You know, Big Mama, Mae and Gooper's so touchy about those children –	
TT1	MARGARET Son demasiado suspicaces cuando se trata de sus encantadores niños.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET No ves cómo se ponen Mae y Gooper cuando alguien les toca sus niños...	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Mamá, Mae y Gooper son tan susceptibles cuando se trata de los niños...	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Mae y Gooper son tan susceptibles cuando se trata de sus hijos...	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 162:

CAT	BIG MAMA	Shoot, Maggie, you just don't like children.	
TT1	BIG MAMA	Eso son tonterías, hija; lo que ocurre es que a ti no te gustan los niños.	no deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Lo que te pasa a ti, Maggie, es que no te gustan los niños.	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	Y tú a callar, Maggie. Lo que a ti te pasa es que no te gustan los niños.	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Dilo, Maggie, no te gustan los niños.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡No digas, Maggie, lo que pasa es que no te gustan los niños!	no deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	Ay... qué poco te gustan a ti los niños, ¿verdad?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 163:

CAT	GOOPER	Hey, hey, Big Mama, Betsy an' Hugh got to go, waitin' t' tell yuh g'by!	
TT1	GOOPER	Mamá, Betsy y Bill están esperando para despedirse de ti.	no deíctico por no deíctico
TT2	GOOPER	¡Mamá! ¡Mamá! ¡Estos señores se van! ¡Quieren despedirse de ti!	no deíctico por deíctico
TT3	GOOPER	¡Eh! ¡Eh! Madre, ¡que Betsy y Hugh se van y te quieren decir adiós!	no deíctico por no deíctico
TT4	GOOPER	Eh, mamá, Betsy y Hugh tienen que irse y quieren despedirse de ti	no deíctico por no deíctico
TT5	GOOPER	¡Eh, eh, mamá! ¡Betsy y Hugh tienen que irse! ¡Te están esperando para despedirse!	no deíctico por no deíctico
TT6	GOOPER	¡Abuela! ¡Abuela! ¡Que Betsy y Hugh tienen que irse y quieren despedirse de ti!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 164:

CAT	BIG MAMA	I'll be down in a jiffy!	
TT1	BIG MAMA	¡Diles que en seguida bajo!	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Di que bajo en seguida.	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	Que no tengan tanta prisa, que ya bajo.	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Diles que esperen, bajo en un segundo.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Bajo ahora mismo!	no deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Diles que esperen un momento: bajo en seguida!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 165:

CAT	BIG MAMA	Can you hear me in there ?	
TT1	BIG MAMA	Brick, hijo, ¿puedes oírme?	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¿Me oyes bien desde ahí ?	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¿Me puedes oír desde ahí ?	deíctico por deíctico
TT4	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT5	BIG MAMA	¿Me oyes, puedes oírme?	deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Hijo! ¿Me oyes?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 166:

CAT	BIG MAMA	some little functional thing called a spastic colon.	
TT1	BIG MAMA	Espasmos de píloro.	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Sólo una estupidez que se llama colon espástico.	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Sólo es una cosa funcional! ¡Eso que llaman colon espástico!	no deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	sólo una cosita llamada colon espástico.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Sólo tiene una pequeñez funcional llamada colon espástico!	no deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	es un pequeño trastorno funcional que llaman colon espástico.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 167:

CAT	BIG MAMA	God Almighty, a piece of news like that should make him shout.	
TT1	BIG MAMA	Ante una noticia así deberías cantar y bailar de alegría.	deíctico por deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	Dios Todopoderoso, con una noticia así tendría que haberse puesto a dar gritos.	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Dios todopoderoso, una noticia como ésta debería hacer que gritase.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Dios Todopoderoso, con una noticia así tendría que estar dando saltos de alegría.	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	Con una noticia como ésta tendría que ponerse a gritar.	deíctico por deíctico

Ejemplo 168:

CAT	BIG MAMA	But ain't that wonderful news?	
TT1	BIG MAMA	pero ¿tú no crees que tengo motivos suficientes para estar contenta?	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	Pero ¿a que eran unas noticias estupendas?	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Pero ¿no son unas noticias maravillosas?	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Pero ¿no te parece una noticia maravillosa?	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 169:

CAT	BIG MAMA	After all the anxiety we been through to git a report like that on Big Daddy's birthday?	
TT1	BIG MAMA	Después de la ansiedad de estos últimos días, ha sido maravilloso haber recibido el diagnóstico, precisamente el día de su cumpleaños.	no deíctico por deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	¡Con todo lo que hemos pasado! ¡Qué alegría! ¡Tener un informe así el día del cumpleaños del abuelo!	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Después de todos los nervios que hemos pasado, nos dan un informe así el mismo día de su cumpleaños.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Después de la angustia que hemos pasado... que nos llegue un informe así el día del cumpleaños de papá!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 170:

CAT	BIG MAMA	After all the anxiety we been through to git a report like that on Big Daddy's birthday?	
TT1	BIG MAMA	Después de la ansiedad de estos últimos días, ha sido maravilloso haber recibido el diagnóstico, precisamente el día de su cumpleaños.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	¡Con todo lo que hemos pasado! ¡Qué alegría! ¡Tener un informe así el día del cumpleaños del abuelo!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Después de todos los nervios que hemos pasado, nos dan un informe así el mismo día de su cumpleaños.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Después de la angustia que hemos pasado... que nos llegue un informe así el día del cumpleaños de papá!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 171:

CAT	BIG MAMA	Big Daddy tried to hide how much of a load that news took off his mind, but he didn't fool me.	
TT1	BIG MAMA	Se le notaba que se había quitado un gran peso de encima.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	Él disimulaba ¡como si no se hubiera quitado un peso de encima!	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Papá intentó disimular el enorme peso de encima que se le ha quitado.	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	El abuelo ha tratado de disimular el peso que se le ha quitado de encima.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 172:

CAT	BIG MAMA	Hold those people down there, don't let them go!	
TT1	BIG MAMA	Esperadme un momento que ya bajo.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	¡Diles a esos que se esperen! ¡que no se vayan!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	¡Que se esperen un momento, no les dejéis marchar!	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Que no se vayan! ¡Que esperen un momento!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 173:

CAT	BIG MAMA	Hold those people down there , don't let them go!	
TT1	BIG MAMA	Esperadme un momento que ya bajo.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	¡Diles a esos que se esperen! ¡que no se vayan!	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	¡Que se esperen un momento, no les dejéis marchar!	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Que no se vayan! ¡Que esperen un momento!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 174:

CAT	BIG MAMA	Now git dressed, we're all comin' up to this room fo' Big Daddy's birthday party because of your ankle.	
TT1	BIG MAMA	Acaba de vestirte, Brick; ahora vamos a subir todos aquí para terminar la fiesta.	deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Pues vestíos. Vestíos los dos. Subiremos todos aquí ya que Brick no puede bajar.	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	Ahora a vestirse, vamos a subir todos a esta habitación para celebrar el cumpleaños del abuelo, ya que tú no puedes bajar por culpa de tobillo...	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Ahora vístete. Como tienes así el tobillo, subiremos todos aquí para celebrar el cumpleaños de papá.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Y ahora vístete. Van a subir todos a esta habitación... Como Brick tiene el tobillo roto...	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	Venga, vístete, que vamos a subir todos aquí a celebrar el cumpleaños del abuelo para que tú no tengas que moverte...	deíctico por no deíctico

Ejemplo 175:

CAT	BIG MAMA	Now git dressed, we're all comin' up to this room fo' Big Daddy's birthday party because of your ankle.	
TT1	BIG MAMA	Acaba de vestirte, Brick; ahora vamos a subir todos aquí para terminar la fiesta.	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Pues vestíos. Vestíos los dos. Subiremos todos aquí ya que Brick no puede bajar.	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	Ahora a vestirse, vamos a subir todos a esta habitación para celebrar el cumpleaños del abuelo, ya que tú no puedes bajar por culpa de tobillo...	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Ahora vístete. Como tienes así el tobillo, subiremos todos aquí para celebrar el cumpleaños de papá.	no deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Y ahora vístete. Van a subir todos a esta habitación... Como Brick tiene el tobillo roto...	no deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	Venga, vístete, que vamos a subir todos aquí a celebrar el cumpleaños del abuelo para que tú no tengas que moverte...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 176:

CAT	BIG MAMA	Now git dressed, we're all comin' up to this room fo' Big Daddy's birthday party because of your ankle.	
TT1	BIG MAMA	Acaba de vestirte, Brick; ahora vamos a subir todos aquí para terminar la fiesta.	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT2	BIG MAMA	Pues vestíos. Vestíos los dos. Subiremos todos aquí ya que Brick no puede bajar.	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT3	BIG MAMA	Ahora a vestirse, vamos a subir todos a esta habitación para celebrar el cumpleaños del abuelo, ya que tú no puedes bajar por culpa de tobillo...	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Ahora vístete. Como tienes así el tobillo, subiremos todos aquí para celebrar el cumpleaños de papá.	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT5	BIG MAMA	Y ahora vístete. Van a subir todos a esta habitación... Como Brick tiene el tobillo roto...	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	Venga, vístete, que vaos a subir todos aquí a celebrar el cumpleaños del abuelo para que tú no tengas que moverte...	deíctico demostrativo por deíctico espacial

Ejemplo 177:

CAT	MARGARET	I'm afraid I can't give you that information, Big Mama.	
TT1	MARGARET	No lo sé; pregúnteselo a él. Quizá a usted se lo diga.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Me temo que no puedo darte esa información.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Me temo que de eso no voy a poder informarte, abuela.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Me temo que yo no puedo proporcionarle esa información, mamá.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Me temo, abuela, que ése es un dato que no puedo darte.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Me temo que no puedo darle esa información.	deíctico por deíctico

Ejemplo 178:

CAT	BIG MAMA	Yes, well, I was just gonna call you about it.	
TT1	BIG MAMA	Sí, claro...Precisamente iba a llamarte en este momento.	no deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Iba a llamarte ahora mismo para contártelo...	no deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	Sí, muy bien, ahora mismo iba a llamarle para darle la noticia.	no deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Sí, muy bien, estaba a punto de llamarte para decírtelo.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Estaba a punto de llamarla para decírselo.	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 179:

CAT	BIG MAMA	Don't ever call me from the Gayoso Lobby, too much talk goes in that hotel lobby, no wonder you can't hear me.	
TT1	BIG MAMA	Hay un barullo enorme.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	No vuelva a llamarme desde el Salón del Hotel Gayoso, en ese salón hay demasiado jaleo, así es imposible que me oiga.	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	No me llames desde el vestíbulo del Gayoso, siempre hay demasiado ruido, no me extraña que no puedas oírme.	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡No vuelva a llamarme desde el vestíbulo del Gayoso! ¡En ese sitio no paran de hablar, no me extraña que no me oiga!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 180:

CAT	BIG MAMA	Don't ever call me from the Gayoso Lobby, too much talk goes in that hotel lobby, no wonder you can't hear me.	
TT1	BIG MAMA	Hay un barullo enorme.	no deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BIG MAMA	No vuelva a llamarme desde el Salón del Hotel Gayoso, en ese salón hay demasiado jaleo, así es imposible que me oiga.	no deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	No me llames desde el vestíbulo del Gayoso, siempre hay demasiado ruido, no me extraña que no puedas oírme.	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡No vuelva a llamarme desde el vestíbulo del Gayoso! ¡En ese sitio no paran de hablar, no me extraña que no me oiga!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 181:

CAT	BIG MAMA	We got the report just now, they's nothing wrong but a thing called a –spastic- spastic! colon...	
TT1	BIG MAMA	Acabamos de recibir el diagnóstico. No tiene nada grave. Únicamente una cosa que se llama espasmos del píloro...	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Tu hermano no tiene nada grave. Nos acaban de dar el informe. Sólo tiene una cosa que se llama colon espástico...	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	lo que tiene el abuelo no es nada grave, es una cosa que se llama ¡colon irritable!	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	A papá no le pasa nada grave. Acabamos de recibir el informe y sólo tiene algo llamado... colon espástico.	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Al abuelo no le pasa nada, sólo una cosa que se llama... ¡espástico! ¡colon espástico!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 182:

CAT	BIG MAMA	Maggie, come out here and talk to that fool on the phone.	
TT1	BIG MAMA	Maggie, por favor, ¿quieres ir a hablar con esa estúpida sorda?	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Maggie, ven a contárselo tú a esta cretina.	deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Maggie, ven aquí! ¡Habla tú con esta cretina que tengo al teléfono!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Maggie, sal aquí y díselo a esta boba del teléfono.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Maggie... ven aquí y habla con la tonta que está al teléfono.	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 183:

CAT	BIG MAMA	Maggie, come out here and talk to that fool on the phone.	
TT1	BIG MAMA	Maggie, por favor, ¿quieres ir a hablar con esa estúpida sorda?	deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Maggie, ven a contárselo tú a esta cretina.	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Maggie, ven aquí! ¡Habla tú con esta cretina que tengo al teléfono!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Maggie, sal aquí y díselo a esta boba del teléfono.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA	Maggie... ven aquí y habla con la tonta que está al teléfono.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 184:

CAT	BIG MAMA	I'm shouted breathless!	
TT1	BIG MAMA	Me voy a quedar sin voz.	no deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¡Me ahogo si grito de esa manera!	no deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Por poco me ahogo de tanto gritar!	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	¡Me quedo sin aliento de tanto gritar!	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Me voy a quedar afónica de tanto gritar!	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 185:

CAT	MARGARET Miss Sally? This is Brick's wife, Maggie.	
TT1	MARGARET ¿Miss Sally? Soy Maggie, la mujer de Brick...	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ¿Tía Sally? Maggie, la mujer de Brick...	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¿Señorita Sally? Soy Maggie, la mujer de Brick.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¿Sally? Soy la esposa de Brick, Maggie.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¿Señorita Sally? Soy Maggie, la mujer de Brick.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 186:

CAT	MARGARET	Big Mama just wanted you to know that they've got the report from the Ochsner Clinic and what Big Daddy has is a spastic colon.	
TT1	MARGARET	Mamá quería decirle que hemos recibido el diagnóstico de la clínica y que el abuelo sólo tiene unos ligeros espasmos de píloro...	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Sí, el informe de la clínica... eso es... Mamá te estaba diciendo que papá sólo tiene un colon espástico.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Sí, la abuela sólo quería que supiese que ya tenemos el informe de la clínica Ochsner. Que sí, que el abuelo sólo tiene es-pas-mos de co-lon.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Mamá sólo quería que supiera que ya han recibido el informe de la clínica y que papá tiene colon espástico.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	La abuela sólo quería que usted supiera que les ha llegado el informe de la Clínica Ochsner y que el abuelo tiene colon espástico.	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 187:

CAT	MARGARET Yes. Spastic colon, Miss Sally. That's right, spastic colon.	
TT1	MARGARET Sí, del píloro... Eso es... Está bien, Miss Sally.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET Espástico, eso es, tía Sally...	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Eso es, colon irritable.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Eso es, colon espástico.	deíctico por deíctico
TT5	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 188:

CAT	BIG MAMA That poor ole thing always has her hand out fo' somethin'.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	BIG MAMA Esa pobre vieja siempre anda mendigando.	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA Esa pobre anciana siempre anda mendigando.	deíctico por deíctico
TT5	BIG MAMA Esa pobre vieja se ha pasado la vida poniendo la mano.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 189:

CAT	BIG MAMA	I mean has he been drinkin' that stuff much yet?	
TT1	BIG MAMA	Sabes perfectamente que te estoy preguntando si... ya está...	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	¿Ha bebido mucho? Eso es lo que te pregunto	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Lo que quiero saber es si ha estado bebiendo!	deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	¿Ha estado bebiendo mucho?	deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	Te estaba preguntando que si ha bebido mucho.	deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Lo que te estoy preguntando es si ha bebido mucho!	deíctico por no deíctico

Ejemplo 190:

CAT	MARGARET	THAT 'S NOT FAIR!	
TT1	MARGARET	¿Acaso tengo yo la culpa?	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡ Eso no es justo!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡ Eso no es justo!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡ ESO NO ES JUSTO!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡ ESTO NO ES JUSTO!	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¡ ESTO NO ES JUSTO!	deíctico por deíctico

Ejemplo 191:

CAT	BIG MAMA	Something's not right! You're childless and my son drinks!	
TT1	BIG MAMA	Maggie, aquí hay algo que no marcha bien. Tú no tienes hijos y Brick bebe...	no deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Yo te digo que hay algo que no marcha. ¡No tenéis hijos y mi Brick bebe!	no deíctico por no deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Algo va mal! ¡Tú no tienes hijos y él bebe!	no deíctico por no deíctico
TT4	BIG MAMA	Algo no marcha bien. ¡Tú no tienes hijos y mi hijo se da a la bebida!	no deíctico por no deíctico
TT5	BIG MAMA	¡Algo no funciona! ¡Tú no tienes hijos y mi hijo bebe!	no deíctico por no deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Aquí hay algo que no funciona! Tú no tienes hijos y mi hijo bebe.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 192:

CAT	BIG MAMA	When a marriage goes on the rocks, the rocks are <i>there</i> , right <i>there</i> !	
TT1	BIG MAMA	Cuando un matrimonio naufraga, la causa está <i>aquí</i> y no en otra parte.	deíctico por deíctico
TT2	BIG MAMA	Cuando un matrimonio se va a pique, el problema está <i>ahí</i> y nada más que ahí.	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Cuando un matrimonio se estrella, es <i>ahí</i> donde se estrella, exactamente ahí!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Cuando un matrimonio anda mal, lo que anda mal es <i>eso</i> , ¡eso!	deíctico espacial por deíctico demostrativo
TT5	BIG MAMA	¡Cuando un matrimonio va mal, es <i>ahí</i> donde va mal, justo ahí!	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Cuando falla un matrimonio es porque falla <i>en la cama</i> ! En la cama, ¿me entiendes?	deíctico por referente EXPLICITACIÓN

Ejemplo 193:

CAT	BIG MAMA	When a marriage goes on the rocks, the rocks are <i>there</i> , right there!	
TT1	BIG MAMA	Cuando un matrimonio naufraga, la causa está aquí y no en otra parte.	deíctico por no deíctico
TT2	BIG MAMA	Cuando un matrimonio se va a pique, el problema está <i>ahí</i> y nada más que ahí .	deíctico por deíctico
TT3	BIG MAMA	¡Cuando un matrimonio se estrella, es ahí donde se estrella, exactamente ahí!	deíctico por deíctico
TT4	BIG MAMA	Cuando un matrimonio anda mal, lo que anda mal es eso, ¡ eso!	deíctico espacial por deíctico demostrativo
TT5	BIG MAMA	¡Cuando un matrimonio va mal, es <i>ahí</i> donde va mal, justo ahí!	deíctico por deíctico
TT6	BIG MAMA	¡Cuando falla un matrimonio es porque falla en la cama! En la cama , ¿me entiendes?	deíctico por referente EXPLICITACIÓN

Ejemplo 194:

CAT	MARGARET That 's – not – <i>fair!</i>	
TT1	MARGARET Es usted injusta conmigo.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET Eso ... no es... justo.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Eso es... injusto.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Eso ... no es... justo.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Eso ... no es justo.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Esto ... no es justo.	deíctico por deíctico

Ejemplo 195:

CAT	MARGARET	it was cut off short, long before the natural time for it, and it's going to revive again, just as sudden as that . I'm confident of it.	
TT1	MARGARET	El nuestro cesó bruscamente... de golpe... Y yo estoy segura de que se reanudará del mismo modo.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Fue interrumpida mucho antes de tiempo y resurgirá en cualquier momento. Estoy segura.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Fue interrumpida abruptamente, sin tiempo, de modo poco natural, y tiene que renacer de nuevo tan abruptamente como se interrumpió . Estoy segura.	deíctico por referente EXPLICITACIÓN
TT4	MARGARET	se interrumpió en seguida, mucho antes de lo habitual, y renacerá también de repente. Estoy segura de ello.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Lo cortamos por lo sano mucho antes de lo que es natural y va a revivir también por lo sano. Lo creo firmemente.	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 196:

CAT	MARGARET	That's what I'm keeping myself attractive for.	
TT1	MARGARET	Por eso debo continuar cuidándome, para que me encuentres atractiva...	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Por eso procuro estar siempre atractiva.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Por eso me esfuerzo en seguir atractiva.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Por eso procuro mantenerme atractiva	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Ésa es la razón de que yo me siga cuidando.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 197:

CAT	MARGARET Why, last week in Memphis everywhere that I went men's eyes burned holes in my clothes	
TT1	MARGARET La semana pasada cuando fui a Memphis, me dejaban pasar y lanzaban silbidos de admiración	deíctico por deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Sin ir más lejos, la semana pasada en Memphis, allá donde iba los hombres me desnudaban con la mirada	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Vaya, la semana pasada en Memphis allá por donde fuera los hombres me desnudaban con la mirada	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET La semana pasada, cuando estuve en Memphis, la ropa me quemaba de tanto que me miraban.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 198:

CAT	MARGARET You like to know who it was? It was Sonny Boy Mazwell, that's who!	
TT1	MARGARET Sonny Maswel, ya sabes a quién me refiero	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¿Te gustaría saber quién era? ¿Te gustaría saberlo? ¡Era Sonny Maxwell!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¿Quieres saber de quién se trataba? ¡Era nada menos que Sonny Maxwell!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¿Quieres saber quién era? Pues Sonny Boy Mazwell nada menos.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 199:

CAT	MARGARET He has no injury now and has no wife and still has a lech for me!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¡Pues ahora no tiene ni lesión ni esposa, y todavía le excito!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Ahora no tiene ninguna herida, ni tampoco esposa y ¡todavía me come con los ojos!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Pues ya no tiene ninguna lesión y tampoco está casado y todavía le pongo!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 200:

CAT	BRICK	I see no reason to lock him out of the powder room in that case.	
TT1	BRICK	Debiste abrirle la puerta.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BRICK	Si ése es el caso, no veo entonces la razón para impedir que entrara en el aseo.	deíctico por deíctico
TT4	BRICK	En ese caso, no veo ninguna razón para dejarle fuera del tocador.	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	En ese caso no sé por qué no le dejaste entrar en el tocador.	deíctico por deíctico
TT6	BRICK	¿Y tú por qué no le dejaste entrar?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 201:

CAT	MARGARET	But if I do, you can be damned sure it will be in a place and a time where no one but me and the man could know.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Pero no te hagas ilusiones porque no te enterarás.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Pero si así sucediera, puedes estar seguro de que sería en un lugar y un momento en el que nadie, absolutamente nadie, pueda saberlo, excepto ese hombre y yo misma.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Pero si lo hago, puedes estar bien seguro de que será en un lugar y en un momento en que nadie lo sepa, aparte del hombre y de mí.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pero si lo hago, puedes estar completamente seguro de que lo haré cuando y donde nadie salvo yo y el hombre con quien lo haga lo sepamos.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Pero si lo hago, te juro que será en una hora y en un sitio donde no pueda saberlo nadie más que yo y el hombre con el que esté.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 202:

CAT	MARGARET But if I do, you can be damned sure it will be in a place and a time where no one but me and the man could know.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Pero no te hagas ilusiones porque no te enterarás.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Pero si así sucediera, puedes estar seguro de que sería en un lugar y un momento en el que nadie, absolutamente nadie, pueda saberlo, excepto ese hombre y yo misma.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Pero si lo hago, puedes estar bien seguro de que será en un lugar y en un momento en que nadie lo sepa, aparte del hombre y de mí.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Pero si lo hago, puedes estar completamente seguro de que lo haré cuando y donde nadie salvo yo y el hombre con quien lo haga lo sepamos.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Pero si lo hago, te juro que será en una hora y en un sitio donde no pueda saberlo nadie más que yo y el hombre con el que esté.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 203:

CAT	MARGARET	Because I'm not going to give you any excuse to divorce me for being unfaithful or anything else...	
TT1	MARGARET	Estoy dispuesta a no darte ningún motivo para que puedas pedir la separación.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	No pienso darte pretextos para un divorcio por infidelidad o como demonios se llame eso .	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	No seré yo quien te dé excusas para un divorcio por infidelidad o algo parecido...	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Porque no tengo la intención de proporcionarte ninguna excusa para que te divorcies de mí por ser infiel o por cualquier otra cosa.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Porque no pienso darte ninguna excusa para que te divorcies de mí por serte infiel o por lo que sea.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Porque no pienso darte ninguna excusa para pedir el divorcio, ni por infidelidad ni por nada...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 204:

CAT	BRICK	Maggie, I wouldn't divorce you for being unfaithful or anything else. Don't you know that?	
TT1	BRICK	No tengo intención de separarme de ti, Maggie.	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Pero Maggie, yo no me divorciaría de ti por infidelidad o como demonios se llame eso, ¿no lo sabes?	no deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Maggie, jamás me divorciaría de ti por infidelidad o algo parecido. ¿No lo sabías?	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Maggie, no me divorciaría de ti por ser infiel o por cualquier otra cosa. ¿No lo sabes?	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Maggie, yo no me divorciaría de ti porque me fueras infiel ni por ninguna otra cosa. ¿No lo sabes?	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Maggie, yo no me divorciaría de ti ni por infidelidad ni por nada. ¿No lo sabes?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 205:

CAT	BRICK	Maggie, I wouldn't divorce you for being unfaithful or anything else. Don't you know that ?	
TT1	BRICK	No tengo intención de separarme de ti, Maggie.	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Pero Maggie, yo no me divorciaría de ti por infidelidad o como demonios se llame eso, ¿no lo sabes?	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	Maggie, jamás me divorciaría de ti por infidelidad o algo parecido. ¿No lo sabías?	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Maggie, no me divorciaría de ti por ser infiel o por cualquier otra cosa. ¿No lo sabes?	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Maggie, yo no me divorciaría de ti porque me fueras infiel ni por ninguna otra cosa. ¿No lo sabes?	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Maggie, yo no me divorciaría de ti ni por infidelidad ni por nada. ¿No lo sabes?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 206:

CAT	MARGARET	Well, I'm taking no chances. No, I'd rather stay on this hot tin roof.	
TT1	MARGARET	No quiero exponerme a ese peligro. Prefiero continuar sobre el tejado caliente.	no deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Pues yo no pienso correr el riesgo. No. Prefiero seguir sobre el tejado de cinc caliente.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	No me daré a mí misma esa oportunidad. Prefiero quedarme en este tejado de metal caliente.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, no pienso arriesgarme. Prefiero quedarme en este tejado de zinc caliente.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pero no quiero correr ningún riesgo. No, prefiero quedarme en este tejado de zinc y quemarme.	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO	ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 207:

CAT	MARGARET	Well, I'm taking no chances. No, I'd rather stay on this hot tin roof.	
TT1	MARGARET	No quiero exponerme a ese peligro. Prefiero continuar sobre el tejado caliente.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pues yo no pienso correr el riesgo. No. Prefiero seguir sobre el tejado de cinc caliente.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	No me daré a mí misma esa oportunidad. Prefiero quedarme en este tejado de metal caliente.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, no pienso arriesgarme. Prefiero quedarme en este tejado de zinc caliente.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Pero no quiero correr ningún riesgo. No, prefiero quedarme en este tejado de zinc y quemarme.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Prefiero seguir sobre este tejado de zinc caliente.	deíctico por deíctico

Ejemplo 208:

CAT	MARGARET and he's dying of cancer!	
TT1	MARGARET Por lo menos hasta que muera tu padre, aunque no creo que tardará mucho tiempo.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ¡Él se está muriendo de cáncer!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET y ahora se va a morir de cáncer.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡y él se está muriendo de cáncer!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET y el abuelo se está muriendo de cáncer.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET ¡y tu padre se está muriendo de cáncer!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 209:

CAT	BRICK	Big Mama just said he <i>wasn't</i> , that the report was ok.	
TT1	BRICK	¿Por qué estás tan segura de eso ? Ya has oído lo que ha dicho mamá: el diagnóstico ha sido negativo.	nada por deíctico
TT2	BRICK	Mamá acaba de decir que no, que el diagnóstico es favorable.	no deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	No es eso lo que dijo mi madre. Los resultados fueron buenos.	no deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Mamá acaba de decir que no, que el informe decía que se encontraba bien.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	La abuela dice que eso no es verdad, que según el informe está bien.	no deíctico por deíctico
TT6	BRICK	Mi madre acaba de decir que no.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 210:

CAT	MARGARET	That 's what she thinks because she got the same story that they gave Big Daddy.	
TT1	MARGARET	Eso es lo que cree ella, porque estaba delante cuando el doctor leyó el resultado de los análisis.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Eso cree, porque se lo dijeron delante de papá.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Eso es lo que ella cree; le contaron el mismo cuento que a tu padre	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Eso es lo que cree porque le contaron el mismo cuento que a papá.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Lo dice porque le han contado la misma historia que le han contado al abuelo.	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 211:

CAT	MARGARET	But tonight they're going to tell her the truth about it.	
TT1	MARGARET	Pero cuando el abuelo se haya acostado piensan decirle a ella toda la verdad.	deíctico por referente EXPLICITACIÓN
TT2	MARGARET	Pero esta noche le van a decir la verdad.	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT3	MARGARET	Esta noche van a decirle a ella la verdad.	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT4	MARGARET	Pero hoy van a decirle a ella la verdad.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Esta noche le van a decir la verdad.	deíctico temporal por deíctico demostrativo
TT6	MARGARET	Esta noche le van a decir la verdad.	deíctico temporal por deíctico demostrativo

Ejemplo 212:

CAT	MARGARET	Hell, do they <i>ever</i> know it?	
TT1	MARGARET	Los enfermos nunca sospechan la verdad.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¿Lo sabe alguna vez el que lo tiene?	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Por todos los santos! Nadie sabe una cosa así .	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Demonios! ¿Lo saben alguna vez?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡Demonios! ¿Lo saben alguna vez?	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¿Cómo va a saberlo?	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 213:

CAT	MARGARET	Because human beings dream of life everlasting, that 's the reason!	
TT1	MARGARET	El sueño de todos los humanos es vivir eternamente.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Porque los seres humanos sueñan con la vida eterna, ¡por eso !	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Porque los seres humanos soñamos con la vida eterna! ¡Por eso !	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Porque los seres humanos sueñan con la vida eterna, ¡por eso !	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Porque los seres humanos sueñan con la vida eterna, ¡por eso !	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	¡porque las personas sueñan que vivirán eternamente!	deíctico por no deíctico

Ejemplo 214:

CAT	MARGARET	But most of them want it on earth and not in heaven. Well, that's how it is, anyhow...	
TT1	MARGARET	Pero la mayoría cree que la eternidad está en la tierra y no en el cielo. Bien, ya sabes toda la verdad.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Sólo que la quieren en la tierra y no en el cielo. El caso es que así están las cosas...	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Pero eterna aquí en la tierra, no en el cielo. Bien... así es.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Pero la mayoría la quieren en la tierra y no en el cielo. Bueno... así son las cosas...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Pero la mayoría quiere tenerla en la tierra y no en el cielo. En fin... Sí, así son las cosas...	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 215:

CAT	MARGARET	But most of them want it on earth and not in heaven. Well, that 's how it is, anyhow...	
TT1	MARGARET	Pero la mayoría cree que la eternidad está en la tierra y no en el cielo. Bien, ya sabes toda la verdad.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Sólo que la quieren en la tierra y no en el cielo. El caso es que así están las cosas...	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Pero eterna aquí en la tierra, no en el cielo. Bien... así es.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Pero la mayoría la quieren en la tierra y no en el cielo. Bueno... así son las cosas...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Pero la mayoría quiere tenerla en la tierra y no en el cielo. En fin... Sí, así son las cosas...	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 216:

CAT	MARGARET Well, this is Big Daddy's last birthday.	
TT1	MARGARET Éste es el último cumpleaños que celebra el abuelo.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET Así que éste va a ser el último cumpleaños de papá.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Bueno, el último cumpleaños del abuelo.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET De modo que éste es el último cumpleaños de papá.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Así que éste es el último cumpleaños del abuelo.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 217:

CAT		
TT1	MARGARET Pero no creas que somos los únicos que lo sabemos en esta casa	nada por deíctico
TT2		
TT3		
TT4		
TT5		
TT6		

Ejemplo 218:

CAT	MARGARET	That's why they rushed down here with their no-neck monsters.	
TT1	MARGARET	Por eso se plantaron aquí con sus cinco monstruos.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Por eso se vinieron volando con sus monstruos cuellicortos.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Por eso vinieron a toda prisa con sus monstruos cuellicortos.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Por eso vinieron corriendo con sus monstruos sin cuello.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Por eso han venido con sus monstruos cuellicortos.	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 219:

CAT	MARGARET	Big Daddy's never made out any will in his life, and so this campaign's afoot to impress him	
TT1	MARGARET	Porque el abuelo aún no ha hecho testamento. Nunca ha querido hacerlo. Así es que su presencia aquí sólo tiene un objetivo	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT2	MARGARET	Tu padre no ha hecho testamento en su vida, y por eso han organizado esta campaña para obsesionarlo	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	El abuelo nunca en su vida hizo testamento y ésa es la razón de todo lo que han montado para impresionarle	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Jamás ha hecho ningún testamento, y por eso han tramado esta campaña tan convincente	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Nunca ha hecho testamento, y por eso han montado esta campaña para impresionarle	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 220:

CAT	MARGARET Y'know, I'm <i>fond</i> of Big Daddy, I am genuinely fond of that old man, I really <i>am</i> .	
TT1	MARGARET Ya sabes que yo siempre he sentido un gran cariño por el abuelo...	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET Yo quiero mucho a papá. De verdad que lo quiero. De verdad...	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Siempre me ha caído bien tu padre, de verdad que me cae bien ese viejo. Ya lo creo que sí...	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Ya sabes que me cae bien papá, que le aprecio de verdad, de corazón, ya lo sabes...	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET El abuelo me gusta. Siento verdadero aprecio por ese viejo, de verdad, ¿sabes?	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 221:

CAT	MARGARET	I've always sort of admired him in spite of his coarseness, his four-letter words and so forth.	
TT1	MARGARET	Siempre le he admirado a pesar de sus groserías	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Siempre he sentido admiración por él a pesar de sus modales y de sus palabrotas.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Siempre le admiré, a pesar de su ignorancia y su grosería.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Siempre le he admirado a pesar de su comportamiento grosero y su lenguaje ordinario.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Siempre he sentido cierta admiración por él a pesar de lo tosco que es, de que diga tacos y esas cosas.	no deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 222:

CAT	MARGARET	he's still a Mississippi red neck, as much of a red neck as he must have been when he was just overseer here on the old Jack Straw and Peter Ochello place.	
TT1	MARGARET	continúa tan sencillo y modesto como en los tiempos en que sólo era aquí el capataz de la granja de Straw y Ochello...	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Sigue tan campesino como debía serlo cuando entró de capataz aquí .	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Continúa siendo un campesino del Mississippi, el campesino que era cuando llegó aquí como capataz de las granjas de Jack Straw y Peter Ochello.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Sigue siendo un campesino del Mississippi, tal como debía serlo cuando llegó aquí de capataz de Jack Straw y Peter Ochello.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Sigue siendo un campesino de Mississippi, el mismo que debía de ser cuando era capataz aquí mismo, en la plantación de Jack Straw y Peter Ochello.	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 223:

CAT	MARGARET I've always <i>liked</i> Big Daddy.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Siempre me gustó ese viejo.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Siempre me ha caído bien papá...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET El abuelo siempre me ha <i>gustado</i> ...	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 224:

CAT	MARGARET Well, this is Big Daddy's last birthday.	
TT1	MARGARET Y hoy , al pensar que es su último cumpleaños	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET El último cumpleaños del abuelo.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Bueno, es el último cumpleaños del abuelo.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET En fin, el caso es que éste es el último cumpleaños del abuelo.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 225:

CAT	MARGARET I'm sorry about it. But I'm facing the facts.	
TT1	MARGARET Pero debemos hacer frente a la realidad.	no deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Me da mucha pena, pero las cosas son así y hay que hacerles frente.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Me da pena. Pero voy a plantar cara a la situación.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Lo siento. Pero me limito a afrontar los hechos.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Pero yo tengo los pies en el suelo.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 226:

CAT	MARGARET	It takes money to take care of a drinker and that 's the office that I've been elected to lately.	
TT1	MARGARET	Se necesita dinero para cuidar de un enfermo como tú, sin fuerzas para trabajar, y yo estoy dispuesta a conseguirlo.	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	MARGARET	Se necesita mucho dinero para atender a un borracho y últimamente parece que eso es lo que me toca.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Cuesta dinero cuidar de un bebedor y éste es el oficio para el que me acaban de elegir.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Hace falta dinero para cuidar a una persona que bebe, esa tarea que desde hace poco me han encomendado.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Hace falta dinero para cuidar a un marido que bebe, y ésta es la función que se me ha adjudicado últimamente.	deíctico por deíctico

Ejemplo 227:

CAT	MARGARET At least you want money to buy more Echo Spring when this supply is exhausted	
TT1	MARGARET ¿Quién va a pagar tu whisky?	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Y tú vas a necesitar dinero para comprar bebidas de marca cuando se te acabe el suministro.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¿Ni siquiera querrás dinero para comprar más whisky cuando se te acabe éste ?	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Por lo menos querrás dinero para comprar más whisky cuando éste se termine.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Tú necesitas dinero para comprar más bourbon.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 228:

CAT	MARGARET	But we can defeat that plan. We're <i>going</i> to defeat that plan!	
TT1	MARGARET	Nosotros debemos interponernos en sus planes y ganarles la partida... ¡Y podemos ganársela!	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pero podemos desbaratar sus planes. ¡Y lo haremos!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Nosotros podemos estropearles el plan y vamos a hacerlo!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Pero podemos hacer fracasar ese plan. ¡Y lo conseguiremos!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	pero podemos arruinarles el plan. ¡Vamos a arruinarles el plan!	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 229:

CAT	MARGARET	But we can defeat that plan. We're <i>going</i> to defeat that plan!	
TT1	MARGARET	Nosotros debemos interponernos en sus planes y ganarles la partida... ¡Y podemos ganársela!	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pero podemos desbaratar sus planes. ¡Y lo haremos!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Nosotros podemos estropearles el plan y vamos a hacerlo!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Pero podemos hacer fracasar ese plan. ¡Y lo conseguiremos!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	pero podemos arruinarles el plan. ¡Vamos a arruinarles el plan!	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 230:

CAT	MARGARET	Brick, y'know, I've been so God damn disgustingly poor all my life! – That's the truth, Brick!	
TT1			
TT2	MARGARET	¡He sido insoportablemente pobre, Brick! Tú no sabes lo angustioso que es eso... ¡Es así, Brick!	nada por deíctico
TT3			
TT4			
TT5			
TT6			

Ejemplo 231:

CAT	MARGARET Brick, y'know, I've been so God damn disgustingly poor all my life! – That's the truth, Brick!	
TT1	MARGARET Brick, durante toda mi vida, hasta que me casé contigo, he conocido la pobreza más horrible.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ¡He sido insoportablemente pobre, Brick! Tú no sabes lo angustioso que es eso... ¡Es así , Brick!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¡Brick, resulta tan humillante ser lo pobre que yo he sido toda mi vida! ¡ Ésa es la verdad!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Brick, sabes que he sido miserablemente pobre toda mi vida. ¡ Ésa es la verdad, Brick!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡He sido tan miserablemente pobre toda mi vida! ¡ Ésa es la verdad!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 232:

CAT	MARGARET You don't know what that's like.	
TT1	MARGARET ¡Tú no puedes saber lo que es eso!	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET Tú no sabes lo que es eso .	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET No puedes hacerte una idea de lo que eso es.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Tú no sabes lo que es eso .	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Tú no sabes lo que era eso .	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 233:

CAT	MARGARET	it's like you would feel a thousand miles away from Echo Spring! – And had to get back to it on that broken ankle without a crutch!	
TT1	MARGARET	Supón que te vieras obligado a andar kilómetros y kilómetros con el tobillo roto para conseguir una gota de whisky y que, además, no tuvieras una muleta en que apoyarte.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Es como si tuvieras que recorrer kilómetros con tu tobillo roto! Y sin muleta...	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Imagínate cómo te sentirías si tuvieras tu whisky favorito a mil millas de distancia! ¡Y que para volver a conseguirlo tuvieras que caminar con ese tobillo roto y sin muletas!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	es como si te encontrases a miles de kilómetros de aquí y tuvieses que volver con ese tobillo roto... ¡sin muleta!	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡era como si estuvieras ahora a mil kilómetros de tu whisky! ¡Y tuvieras que ir a buscarlo con ese tobillo roto... y sin muleta!	no deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 234:

CAT	MARGARET	it's like you would feel a thousand miles away from Echo Spring! – And had to get back to it on that broken ankle without a crutch!	
TT1	MARGARET	Supón que te vieras obligado a andar kilómetros y kilómetros con el tobillo roto para conseguir una gota de whisky y que, además, no tuvieras una muleta en que apoyarte.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Es como si tuvieras que recorrer kilómetros con tu tobillo roto! Y sin muleta...	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	¡Y que para volver a conseguirlo tuvieras que caminar con ese tobillo roto y sin muletas!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	es como si te encontrases a miles de kilómetros de aquí y tuvieses que volver con ese tobillo roto... ¡sin muleta!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡era como si estuvieras ahora a mil kilómetros de tu whisky! ¡Y tuvieras que ir a buscarlo con ese tobillo roto... y sin muleta!	deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 235:

CAT	MARGARET That's how it feels to be as poor as Job's turkey	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así es como se siente uno cuando es más pobre que las ratas.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Así te sientes cuando eres más pobre que una rata	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Es así como te sientes cuando eres pobre como las ratas	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 236:

CAT	MARGARET and to have to suck up to relatives that you hated because they had money	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así, cuando se tiene que humillar delante de familiares a los que odias, sólo porque tienen dinero	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y tienes que adular a parientes que odias porque ellos tienen dinero	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET y tienes que hacerle la pelota a parientes a los que odias porque tienen dinero	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 237:

CAT	MARGARET and all you had was a bunch of hand-me-down clothes	
TT1	MARGARET todo lo que yo poseía se reducía a un par de vestidos desechados por el resto de los parientes ricos	no deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así, cuando todo lo que una tiene es un montón de vestidos hechos en casa	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y tú sólo tienes vestidos viejos	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET y lo único que tú tienes es un montón de ropa heredada	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 238:

CAT	MARGARET	My daddy loved his liquor, he fell in love with his liquor the way you've fallen in love with Echo Spring!	
TT1	MARGARET	Mi padre bebía.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Mi padre también bebía... Se enamoró de la bebida, como tú...	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Mi padre estaba enganchado a la bebida, enamorado de su botella igual que tú lo estás de ese whisky.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Mi padre amaba la bebida, se enamoró de ella como tú de esta casa.	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	A mi padre le encantaba esta bebida, se enamoró de ella igual que tú te has enamorado de tu whisky...	no deíctico por deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 239:

CAT	MARGARET	And my poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds!	
TT1	MARGARET	Mi pobre madre, para salvar las apariencias, se vio obligada a vender lo poco que nos quedaba.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y mi pobre madre jugando toda la vida al quiero y no puedo!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y mi pobre madre, para mantener las apariencias, se las tenía que arreglar con ciento cincuenta dólares al mes. ¡Eso es todo lo que daban esos bonos!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Y mi pobre madre tuvo que mantener las apariencias y fingir una posición social con la renta de ciento cincuenta dólares al mes que le daban los bonos!	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	y mi pobre madre obligada a mantener una falsa posición social, a guardar las apariencias, ¡con una renta de ciento cincuenta dólares al mes gracias a los bonos del estado!	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 240:

CAT	MARGARET	And my poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds!	
TT1	MARGARET	Mi pobre madre, para salvar las apariencias, se vio obligada a vender lo poco que nos quedaba.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Y mi pobre madre jugando toda la vida al quiero y no puedo!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Y mi pobre madre, para mantener las apariencias, se las tenía que arreglar con ciento cincuenta dólares al mes. ¡Eso es todo lo que daban esos bonos!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Y mi pobre madre tuvo que mantener las apariencias y fingir una posición social con la renta de ciento cincuenta dólares al mes que le daban los bonos!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	y mi pobre madre obligada a mantener una falsa posición social, a guardar las apariencias, ¡con una renta de ciento cincuenta dólares al mes gracias a los bonos del estado!	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 241:

CAT	MARGARET So that 's why I'm like a cat on a hot tin roof	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Por eso soy como una gata sobre un tejado de cinc caliente	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¡Por eso soy como una gata en un tejado de metal caliente!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡Así que por eso soy como una gata sobre un tejado de zinc caliente!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Por eso soy como una gata sobre un tejado de zinc que quema!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 242:

CAT	MARGARET That 's the truth, Brick.	
TT1	MARGARET Brick, ésa es la única verdad que cuenta.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET ¡Es así , Brick!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Ésa es la verdad, Brick...	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡ Ésa es la verdad, Brick!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Ésa es la verdad, Brick...	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Ésa es la verdad, Brick...	deíctico por deíctico

Ejemplo 243:

CAT	MARGARET	Well, now I'm dressed, I'm all dressed, they's nothing else for me to do.	
TT1	MARGARET	Ahora tengo trajes, alhajas, y quiero luchar para conservarlo.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Bueno, ya estoy vestida, completamente vestida y no tengo ninguna otra cosa que hacer.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Bien, ya estoy vestida, Ya me he vestido. Ya no tengo nada que hacer.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Bueno, ya estoy vestida, vestida del todo: no me queda nada más que hacer.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Bueno, ahora ya tengo ropa, toda la ropa del mundo, ya no me queda nada por hacer.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y ahora ya estoy vestida, vestida del todo, ya no tengo nada más que hacer.	deíctico por deíctico

Ejemplo 244:

CAT	MARGARET	I've thought a whole lot about it and now I know when I made my mistake.	
TT1	MARGARET	He pensado mucho en todo lo ocurrido y sé el momento preciso en que me equivoqué.	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	He pensado mucho sobre ello y ahora sé perfectamente cuándo cometí el error.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	He pensado mucho en esto y sé cuándo cometí mi error.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	He reflexionado mucho sobre ello y ya sé cuándo cometí el error.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	He pensado mucho y ahora sé cuándo cometí un error.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	He pensado mucho en ello y ahora ya sé cuándo me equivoqué.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 245:

CAT	MARGARET	I've thought a whole lot about it and now I know when I made my mistake.	
TT1	MARGARET	He pensado mucho en todo lo ocurrido y sé el momento preciso en que me equivoqué.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	He pensado mucho sobre ello y ahora sé perfectamente cuándo cometí el error.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	He pensado mucho en esto y sé cuándo cometí mi error.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	He reflexionado mucho sobre ello y ya sé cuándo cometí el error.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	He pensado mucho y ahora sé cuándo cometí un error.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	He pensado mucho en ello y ahora ya sé cuándo me equivoqué.	deíctico por deíctico

Ejemplo 246:

CAT	MARGARET	I made my mistake when I told you the truth about that thing with Skipper.	
TT1	MARGARET	fue cuando te conté la verdad sobre Skipper.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Sí, me equivoqué al confesarte aquella historia con Skipper.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Me equivoqué cuando te dije la verdad sobre Skipper.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Sí, fue cuando te dije la verdad de lo que pasó con Skipper.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	Sí, cometí un error cuando te dije la verdad sobre lo de Skipper.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Me equivoqué cuando te dije la verdad sobre esa historia con Skipper.	deíctico por deíctico

Ejemplo 247:

CAT	MARGARET	Never should have confessed it, a fatal error, tellin' you about that thing with Skipper.	
TT1	MARGARET	Fue un error, un gran error. Nunca debí contártelo.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Nunca debí decirte nada.	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET	Nunca tenía que haberlo confesado. Fue un error, terrible, decirte lo que pasó con Skipper.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Nunca debí confesártelo, fue un error fatal decirte lo de Skipper.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	No debí confesártelo nunca, un error fatal, hablarte de lo de Skipper.	deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 248:

CAT	BRICK	You're fooled by the fact that I am saying this quiet?	
TT1		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	BRICK	¿No me crees porque te lo digo con tranquilidad?	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	¿porque no grito crees que no hablo en serio?	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	No te engañes porque lo diga con calma.	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	¿Te engañas porque lo digo con toda la tranquilidad del mundo?	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	¿O es que te engaña el hecho de que no levante la voz?	deíctico por no deíctico

Ejemplo 249:

CAT	BRICK	What you're doing is a dangerous thing to do. You're – you're – you're – foolin' with something that – nobody ought to fool with.	
TT1	BRICK	No insistas en mezclarte en un asunto en el que nadie tiene derecho a inmiscuirse.	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Cuidado, Maggie. Eso que haces es peligroso. Estás... estás jugando con algo con lo que no hay que jugar.	no deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Lo que estás haciendo es muy peligroso. Estás... estás... intentando engañarme con algo que... nadie debería atreverse a mentir sobre algo así .	no deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Lo que estás haciendo es peligroso. Estás... estás... estás... jugando con algo con lo que nadie debería jugar.	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Mira, Maggie, lo que estás haciendo es muy peligroso. Estás... estás... estás... jugando con algo con lo que... nadie debería jugar.	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	Oye, Maggie: lo que estás haciendo es peligroso. Estás... estás... estás... bromeando con algo que... algo con lo que nadie debería bromear.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 250:

CAT	MARGARET	This time I'm going to finish what I have to say to you.	
TT1	MARGARET	Es preciso que hablemos de una vez y para siempre.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	Pues esta vez pienso explicártelo hasta el final.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Esta vez voy a decirlo todo.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Esta vez voy a terminar de decir lo que tengo que decir.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Esta vez voy a decirte todo lo que tengo que decirte.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Esta vez acabaré de decir lo que tengo que decirte.	deíctico por deíctico

Ejemplo 251:

CAT	MARGARET Skipper and I made love – if love you could call it	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Skipper y yo hicimos el amor – si a aquello se le puede llamar amor	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Skipper y yo hicimos el amor, si a eso se le puede llamar amor.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Skipper y yo hicimos el amor, si se le puede llamar amor	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Skipper y yo hicimos el amor, si es que se le puede llamar amor	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Skipper y yo hicimos el amor, si es que se le puede llamar “amor”	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 252:

CAT	MARGARET because it made both of us feel a little bit closer to you.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET sólo para buscarte a ti, cada uno en el otro.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Porque así nos sentíamos un poco más cerca de ti.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET porque aquello nos hizo sentirnos más cercanos a ti.	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET porque consiguió que los dos nos sintiéramos un poco más cerca de ti.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET porque eso hacía que nos sintiéramos un poco más cerca de ti.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 253:

CAT	MARGARET you asked too much of people, of me, of him, of all the unlucky poor damn sons of bitches that happen to love you, and there was a whole pack of them	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Tú le pides demasiado a la gente. ¡A todos los pobres desgraciados hijos de puta que te queremos! Y somos muchos	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Me pides demasiado a mí, a él, a todos los pobres hijos de puta que cometen el error de amarte. Y había muchos, ¿sabes?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Exiges demasiado de los demás, de mí, de él, de todos los pobres desgraciados hijos de puta que te han querido, y eran unos cuantos	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Me pides demasiado a mí, le pedías demasiado a él y a todos los desgraciados hijos de puta que te quieren, y había un montón	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET tú exigías demasiado de la gente, de mí, de él, de todos los pobres desgraciados que tienen la mala suerte de quererte, y desgraciados de esos había muchos...	no deíctico por deíctico

Ejemplo 254:

CAT	MARGARET Yes, yes, yes! Truth, truth! What's so awful about it? I like it, I think the truth is – yeah, I shouldn't have told you...	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¡Ésa es la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de malo? Me gusta la verdad.	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¡Sí! ¡sí! ¡sí! ¡Ésa es la verdad! ¡La verdad! ¡La verdad! ¿Tiene algo de malo? A mí me gusta...	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET ¡Sí, sí, sí! ¡Ésa es la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de horrible?	no deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Sí, sí, sí! ¡La verdad, la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de horrible?	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET ¡Ésa es la verdad! ¡La pura verdad! ¿Qué hay de malo en eso? A mí me gusta	no deíctico por deíctico

Ejemplo 255:

CAT	MARGARET Yes, yes, yes! Truth, truth! What's so awful about it? I like it, I think the truth is – yeah, I shouldn't have told you...	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¡Ésa es la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de malo? Me gusta la verdad.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¡Sí! ¡sí! ¡sí! ¡Ésa es la verdad! ¡La verdad! ¡La verdad! ¿Tiene algo de malo? A mí me gusta...	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¡Sí, sí, sí! ¡Ésa es la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de horrible?	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡Sí, sí, sí! ¡La verdad, la verdad, la verdad! ¿Qué tiene de horrible?	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET ¡Ésa es la verdad! ¡La pura verdad! ¿Qué hay de malo en eso? A mí me gusta	no deíctico por deíctico

Ejemplo 256:

CAT	BRICK	Tell the folks to come up! Bring everybody upstairs!	
TT1	BRICK	¡Saunders! Dile a toda la familia que suba en seguida...	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	¡Di que suban todos! ¡Que vengan ahora mismo!	no deíctico por deíctico
TT3	BRICK	¡Diles a todo el mundo que suba! ¡Que suban todos!	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	¡Diles a toda la familia que suba! ¡Que suban todos!	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	¡Diles a tus padres que suban! ¡Dile a todo el mundo que suba!	no deíctico por no deíctico
TT6		FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 257:

CAT	MARGARET I can't stop myself! I'd go on telling you this in front of them all, if I had to!	
TT1	MARGARET Te advierto que no servirá de nada. Si suben seguiré hablando delante de todos.	deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET ¡No pienso callar! ¡Todos! ¡Seguiré hablando delante de todos si hace falta!	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¿Crees que eso va a servir de algo? ¡Hablaré delante de todos si es necesario!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Ya no puedo detenerme. Si es necesario, seguiré contándolo delante de ellos.	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡No puedo callarme! ¡Seguiré hablando delante de todos si es preciso!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 258:

CAT	MARGARET Because it's got to be told and you, you! – you never let me!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¡Porque tengo que decirlo y tú... tú nunca me dejas!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¡De esto teníamos que hablar! Y tú nunca lo has permitido.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Porque debe decirse y tú... tú... nunca me has dejado.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Porque hay que decirlo y tú, ¡tú!... ¡nunca me dejas!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Mira, eso es algo de lo que tenemos que hablar, y tú... nunca me dejas hacerlo.	no deíctico por deíctico

Ejemplo 259:

CAT	MARGARET It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Era como una de esas hermosas historias e las que se habla en las leyendas griegas...	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Era muy hermoso, como una de esas historias maravillosas que suceden en las leyendas griegas.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Fue algo hermoso, platónico, como en las leyendas griegas	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Fue una de esas cosas hermosas y utópicas de las que hablan las leyendas griegas.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Lo vuestro era una de esas cosas tan hermosas, una de esas cosas ideales que salen en las leyendas griegas	deíctico por deíctico

Ejemplo 260:

CAT	MARGARET It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Era como una de esas hermosas historias e las que se habla en las leyendas griegas...	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Era muy hermoso, como una de esas historias maravillosas que suceden en las leyendas griegas.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Fue algo hermoso, platónico, como en las leyendas griegas	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Fue una de esas cosas hermosas y utópicas de las que hablan las leyendas griegas.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Lo vuestro era una de esas cosas tan hermosas, una de esas cosas ideales que salen en las leyendas griegas	no deíctico por deíctico

Ejemplo 261:

CAT	MARGARET and that's what made it so sad, and that's what made it so awful	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Y por eso era tan triste, tan patético	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET y eso es lo que lo hizo tan triste, y eso es lo que lo hizo tan horrible	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y eso es lo que lo hace tan triste, tan terrible	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET y eso es lo que lo hizo tan triste, y eso es lo que lo hizo tan horrible	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET y eso es lo que lo hacía que fuera tan triste, eso es lo que lo hacía que fuera tan horrible	deíctico por deíctico

Ejemplo 262:

CAT	MARGARET and that's what made it so sad, and that 's what made it so awful	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Y por eso era tan triste, tan patético	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET y eso es lo que lo hizo tan triste, y eso es lo que lo hizo tan horrible	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET y eso es lo que lo hace tan triste, tan terrible	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET y eso es lo que lo hizo tan triste, y eso es lo que lo hizo tan horrible	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET y eso es lo que lo hacía que fuera tan triste, eso es lo que lo hacía que fuera tan horrible	deíctico por deíctico

Ejemplo 263:

CAT	MARGARET because it was love that could never be carried out through to anything satisfying or even talked about plainly.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET porque era un amor que no tenía horizonte ninguno, del que ni siquiera se podía hablar abiertamente.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET porque ese amor no conducía a nada, ni siquiera se podía hablar de él con naturalidad.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET porque era un amor que nunca podría satisfacerse, ni siquiera hablar de él con franqueza.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET porque fue amor que nunca podría haber llegado a buen puerto, del que ni siquiera podríamos haber hablado claramente.	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET porque era un amor que no podía sostenerse de una forma satisfactoria y ni siquiera se podía hablar de él con normalidad.	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 264:

CAT		
TT1		
TT2		
TT3		
TT4		
TT5	BRICK Maggie, tienes que dejar esto .	nada por deíctico
TT6		

Ejemplo 265:

CAT	BRICK Maggie, you want me to hit you with this crutch? Don't you know I could kill you with this crutch?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	BRICK Podría golpearte con esta muleta, Maggie. ¿Sabes que podría matarte con ella?	deíctico por deíctico
TT4	BRICK ¿Maggie, quieres que te pegue con esta muleta? ¿No sabes que podría matarte con esta muleta?	deíctico por deíctico
TT5	BRICK Maggie, ¿quieres que te dé con la muleta? ¿No sabes que podría matarte con esta muleta?	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 266:

CAT	BRICK	Maggie, you want me to hit you with this crutch? Don't you know I could kill you with this crutch?	
TT1	BRICK	¿No ves que podría matarte si quisiera?	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Maggie, ¿podría matarte con esta muleta!	deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Podría golpearte con esta muleta, Maggie. ¿Sabes que podría matarte con ella?	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	¿Maggie, quieres que te pegue con esta muleta? ¿No sabes que podría matarte con esta muleta?	deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Maggie, ¿quieres que te dé con la muleta? ¿No sabes que podría matarte con esta muleta?	deíctico por deíctico
TT6	BRICK	Maggie, ¿tú sabes que podría matarte con esta muleta?	deíctico por deíctico

Ejemplo 267:

CAT	BRICK	One man has one great good true thing in his life. One great good thing which is true! – I had friendship with Skipper – You are naming it dirty!	
TT1	BRICK	Tuve la suerte de conocer en mi vida una cosa hermosa y sincera, y tú pretendes mancharla con tus mentiras.	no deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	¡Sólo he tenido una cosa Buena y auténtica en esta vida! ¡Mi amistad con Skipper! ... ¡Y tú la ensucias sólo con nombrarla!	no deíctico por deíctico
TT3	BRICK	Todo hombre necesita que en su vida haya algo extraordinario y bueno. Algo que sea de verdad... Yo tenía mi amistad con Skipper... ¡Tú hablas de ella como algo sucio!	no deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Para el hombre sólo hay una cosa grande y auténtica en esta vida. Yo tenía una gran amistad con Skipper y tú la estás ensuciando.	no deíctico por deíctico
TT5	BRICK	Todo hombre tiene a lo largo de su vida una experiencia Buena, auténtica y con mayúsculas. La mía fue mi amistad con Skipper... ¡Y tú estás diciendo que fue algo sucio!	no deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	La gente tiene pocas cosas auténticas en su vida. Yo tenía mi amistad con Skipper... ¡y tú la estás ensuciando hablando de ese modo!	no deíctico por deíctico

Ejemplo 268:

CAT	BRICK	Not love with you, Maggie, but friendship with Skipper was that one great true thing, and you are naming it dirty!	
TT1	BRICK	No me refiero a tu amor, Maggie, sino a mi amistad con Skipper. Era una amistad entre hombres, completamente pura y limpia. Y tú la manchaste, Maggie.	deíctico por no deíctico
TT2	BRICK	Lo único hermoso y auténtico en mi vida no fue mi amor por ti, Maggie, sino mi amistad con Skipper. Y tú la ensucias al nombrarla.	deíctico por no deíctico
TT3	BRICK	¡Mi amistad con Skipper, y no tu amor, era para mí lo realmente grande, mi verdad; y estás hablando de ella como de algo sucio!	deíctico por no deíctico
TT4	BRICK	Lo único grande y auténtico no era mi amor por ti, sino mi amistad con Skipper, y tú la estás ensuciando.	deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	No el amor por ti, Maggie, sino la amistad con Skipper fue mi experiencia auténtica y con mayúsculas, ¡y tú la estás mancillando!	deíctico por no deíctico
TT6	BRICK	¡ Esa cosa auténtica no fue mi amor por ti, Maggie, sino mi amistad con Skipper, y tú la estás desvirtuando!	deíctico por deíctico

Ejemplo 269:

CAT	MARGARET	Then you haven't been listenin', not understood what I'm saying! I'm naming it so damn clean that it killed poor Skipper!	
TT1	MARGARET	No quieres comprenderme, Brick. Y el pobre Skipper...	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Eso es porque no me escuchas porque no me entiendes! Lo que estoy diciendo es que el pobre Skipper murió precisamente para eso...	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Entonces es que ni me has escuchado ni has entendido nada de lo que he dicho! ¡Yo estoy hablando de esto de una forma tan condenadamente limpia, tanto, que eso fue lo que mató al pobre Skipper!	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Entonces es que no me has estado escuchando, no has entendido lo que he dicho. Estoy diciendo que es tan limpia que por eso murió el pobre Skipper...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡O no me estabas escuchando o no has comprendido lo que quería decir! ¡Estaba diciendo que era algo tan puro que mató a Skipper!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡O no me escuchas o no has entendido nada de lo que te he dicho! ¡Te estoy diciendo que era algo tan limpio que mató al pobre Skipper!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 270:

CAT	MARGARET	Then you haven't been listenin', not understood what I'm saying! I'm naming it so damn clean that it killed poor Skipper!	
TT1	MARGARET	No quieres comprenderme, Brick. Y el pobre Skipper...	no deíctico por no deíctico
TT2	MARGARET	¡Eso es porque no me escuchas porque no me entiendes! LO que estoy diciendo es que el pobre Skipper murió precisamente para eso ...	no deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Entonces es que ni me has escuchado ni has entendido nada de lo que he dicho! ¡Yo estoy hablando de esto de una forma tan condenadamente limpia, tanto, que eso fue lo que mató al pobre Skipper!	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Entonces es que no me has estado escuchando, no has entendido lo que he dicho. Estoy diciendo que es tan limpia que por eso murió el pobre Skipper...	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET	¡O no me estabas escuchando o no has comprendido lo que quería decir! ¡Estaba diciendo que era algo tan puro que mató a Skipper!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡O no me escuchas o no has entendido nada de lo que te he dicho! ¡Te estoy diciendo que era algo tan limpio que mató al pobre Skipper!	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 271:

CAT	MARGARET I know, believe me I know, that it was only Skipper that harboured even any unconscious desire for anything not perfectly pure between you two!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET ¡Yo estoy segura, te juro que lo estoy, de que era Skipper y no tú quien sentía un deseo, inconsciente, sí, pero un deseo que no era totalmente puro!	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Yo sé, créeme que lo sé, que si uno de los dos abrigaba algo que no fuera totalmente puro, ése era Skipper.	no deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Lo sé, créeme que sé que sólo era Skipper quien albergaba un deseo inconsciente de algo no completamente puro entre vosotros dos.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡Sé, créeme que sé, que sólo Skipper tenía algún deseo inconsciente de algo no tan perfectamente puro entre vosotros dos!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Sí, ya lo sé; ya sé que era sólo Skipper el que sentía el deseo de algo más...	no deíctico por no deíctico

Ejemplo 272:

CAT	MARGARET Now let me skip a little.	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Y déjame, déjame que haga un poco de historia	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Y ahora deja que retroceda en el tiempo.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Ahora permítame dejarlo de lado un momento.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Y ahora permítame que retroceda un poco.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 273:

CAT	MARGARET You married me early that summer we graduated out of Ole Miss	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Nos casamos a principios de aquel verano, después de licenciarnos	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Nos casamos al principio de aquel verano tras graduarnos.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Nos casamos a principios de aquel verano en que nos licenciamos	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Te casaste conmigo a principio del verano que nos graduamos en la Universidad de Mississippi	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Nos casamos a principios de aquel verano	deíctico por deíctico

Ejemplo 274:

CAT		
TT1		
TT2	MARGARET Y ese mismo otoño... ese mismo otoño Skipper y tú rechazasteis todas las ofertas de trabajo	nada por deíctico
TT3		
TT4		
TT5		
TT6		

Ejemplo 275:

CAT	MARGARET But that fall you an' Skipper turned down wonderful offers of jobs	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Y ese mismo otoño... ese mismo otoño Skipper y tú rechazasteis todas las ofertas de trabajo	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET Pero ese otoño tú y Skipper rechazasteis ofertas de buenos trabajos	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Pero en el otoño Skipper y tú rechazasteis estupendas ofertas de trabajo	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Pero ese otoño Skipper y tú rechazasteis dos maravillosas ofertas de trabajo	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Pero aquel otoño, tú y Skipper fuisteis rechazando unas ofertas de trabajos increíbles	deíctico por deíctico

Ejemplo 276:

CAT	MARGARET You organized the Dixie Stars that fall, so you could keep on bein' team-mates for ever!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Y creasteis los Dixie Stars ese mismo otoño, sólo para poder seguir siendo compañeros de equipo.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Formasteis el equipo de los Dixie Stars aquel otoño para poder seguir siendo compañeros.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Tú organizaste los Dixie Stars ese otoño ¡para que pudierais seguir jugando juntos toda la vida!	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET ¡ Aquel otoño tú fundaste los Dixie Stars, para que así los dos, de una manera infantil, pudierais seguir siendo compañeros de equipo para siempre!	deíctico por deíctico

Ejemplo 277:

CAT	MARGARET You organized the Dixie Stars that fall, so you could keep on bein' team-mates for ever!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET sólo para poder seguir siendo compañeros.	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET para seguir siendo compañeros.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡para que pudierais seguir jugando juntos toda la vida!	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET ¡Aquel otoño tú fundaste los Dixie Stars, para que así los dos, de una manera infantil, pudierais seguir siendo compañeros de equipo para siempre!	no deíctico por deíctico

Ejemplo 278:

CAT	MARGARET We drank together that night all night in the bar of the Blackstone	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Al salir seguimos bebiendo de bar en bar	deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET Bebimos juntos, toda la noche, en el bar del Blackstone.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Esa noche la pasamos bebiendo juntos en el bar del Blackstone.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Nos habíamos pasado la noche bebiendo en la barra del Blackstone	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Pues porque habíamos pasado la noche juntos bebiendo en bar del hotel	deíctico por no deíctico

Ejemplo 279:

CAT	MARGARET	When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Yo le seguí hasta allí , llamé a su puerta y él tuvo que intentar aquella lamentable, patética y fracasada demostración de que yo estaba equivocada.	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT3	MARGARET	Cuando fui a su habitación aquella noche él intentó –te aseguro que de forma patética– intentó, digo, demostrarme que lo que yo había dicho no era cierto.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Aquella noche, cuando llamé a la puerta de su habitación, como un tímido ratoncito, trató de demostrar que lo que dije no era cierto con aquel acto inútil y lamentable.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Cuando a la noche siguiente entré en su habitación, después de arañar la puerta como una ratita tímida, intentó demostrarme, sin conseguirlo y de forma patética, que lo que yo había dicho no era verdad.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Fui a su cuarto y él hizo aquel intento lamentable y frustrado de demostrar que lo que había dicho era mentira.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 280:

CAT	MARGARET	When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	Yo le seguí hasta allí, llamé a su puerta y él tuvo que intentar aquella lamentable, patética y fracasada demostración de que yo estaba equivocada.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Cuando fui a su habitación aquella noche él intentó –te aseguro que de forma patética– intentó, digo, demostrarme que lo que yo había dicho no era cierto.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Aquella noche, cuando llamé a la puerta de su habitación, como un tímido ratoncito, trató de demostrar que lo que dije no era cierto con aquel acto inútil y lamentable.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Cuando a la noche siguiente entré en su habitación, después de arañar la puerta como una ratita tímida, intentó demostrarme, sin conseguirlo y de forma patética, que lo que yo había dicho no era verdad.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Fui a su cuarto y él hizo aquel intento lamentable y frustrado de demostrar que lo que había dicho era mentira.	deíctico por deíctico

Ejemplo 281:

CAT	MARGARET In this way, I destroyed him, by telling him truth that he and his world [...] had told him could not be told?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Y así fue como lo destruí, diciéndole una verdad que tanto él como su mundo [...] no toleraban que se dijera en voz alta.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¿Por eso lo destruí? ¿Por descubrirle la verdad? ¿Por decirle que el mundo en el que había nacido [...] formaba parte de algo que no se podía mencionar?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Así lo destruí, diciéndole la verdad que él y el mundo en que había nacido [...] no permitían que se dijese.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Y así fue como lo destruí, ¿diciéndole la verdad que él y su mundo [...] le decía que no podía decirse?	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET Y así es cómo yo lo destruí: diciéndole aquella verdad	deíctico por deíctico

Ejemplo 282:

CAT	MARGARET by telling him truth that he and his world [...] had told him could not be told?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET diciéndole una verdad que tanto él como su mundo [...] no toleraban que se dijera.	no deíctico por no deíctico
TT3	MARGARET ¿Por eso lo destruí? ¿Por descubrirle la verdad?	no deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET diciéndole la verdad que él y el mundo en que había nacido [...] no permitían que se dijese.	no deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Y así fue como lo destruí, ¿diciéndole la verdad	no deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET Y así es cómo yo lo destruí: diciéndole aquella verdad	no deíctico por deíctico

Ejemplo 283:

CAT	MARGARET Give me credit for just that , will you please?	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	MARGARET Eso tendrás que admitirlo.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET ¿Querrás concederme que eso sí que lo soy?	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Créeme sólo en esto , por favor.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET ¡Créeme aunque sólo sea esto , por favor, créeme!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 284:

CAT	MARGARET He's a cripple, honey, he broke his ankle last night jumping hurdles on the high school athletic field.	
TT1	MARGARET Dale la muleta a tu tío, se rompió el tobillo anoche al saltar unas vallas.	deíctico por deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Es un inválido, cariño, se rompió el tobillo anoche , saltando vallas en el campo de deportes del instituto.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Es un minusválido, cariño, se rompió el tobillo anoche saltando vallas en el campo de atletismo del instituto.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Está cojo, cariño. ¡ Anoche se rompió el tobillo saltando vallas en el polideportivo del instituto!	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 285:

CAT	BRICK	Because I used to jump them, and people like to do what they used to do	
TT1	BRICK	Porque en otro tiempo solía hacerlo y a las personas mayores les gusta hacer las mismas cosas de cuando eran jóvenes	no deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT3	BRICK	Porque es lo que solía hacer y eso es lo que le gusta a la gente	no deíctico por deíctico
TT4	BRICK	Porque suelo hacerlo, y a la gente le gusta hacer las cosas a las que está acostumbrado	no deíctico por no deíctico
TT5	BRICK	Porque era algo que hacía antes y a las personas nos gusta hacer lo que hacíamos antes	no deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN

Ejemplo 286:

CAT	MARGARET That's right, that's your answer, now go away, little girl.	
TT1	MARGARET Tu tío tiene razón. ¡Anda, haz el favor de marcharte!	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así es, ya tienes la respuesta, ahora vete, nena.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Eso es, ya tienes tu respuesta, ahora vete, nena...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Eso es verdad. Ahí tienes tu respuesta. Y ahora vete, niña.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 287:

CAT	MARGARET That's right, that's your answer, now go away, little girl.	
TT1	MARGARET Tu tío tiene razón. ¡Anda, haz el favor de marcharte!	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así es, ya tienes la respuesta, ahora vete, nena.	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET Eso es, ya tienes tu respuesta, ahora vete, nena...	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET Eso es verdad. Ahí tienes tu respuesta. Y ahora vete, niña.	deíctico demostrativo por deíctico espacial
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 288:

CAT	MARGARET That's right, that's your answer, now go away, little girl.	
TT1	MARGARET Tu tío tiene razón. ¡Anda, haz el favor de marcharte!	deíctico por no deíctico
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET Así es, ya tienes la respuesta, ahora vete, nena.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET Eso es, ya tienes tu respuesta, ahora vete, nena...	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET Eso es verdad. Ahí tienes tu respuesta. Y ahora vete, niña.	deíctico por deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 289:

CAT	MARGARET Stop, you stop that , monster!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT2	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN
TT3	MARGARET ¡Para, para de una vez, monstruo!	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET ¡Para, para, monstruo!	deíctico por no deíctico
TT5	MARGARET ¡Para ya, monstruo!	deíctico por no deíctico
TT6	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN	ELISIÓN

Ejemplo 290:

CAT	MARGARET	And this is my time by the calendar to conceive.	
TT1	MARGARET	Y ahora es el mejor momento, Brick.	deíctico demostrativo por deíctico temporal
TT2	MARGARET	Y estos días... éstos son los días en que puedo concebir.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	En cuanto a mí, de acuerdo con mi calendario, es el momento perfecto, el mejor para concebir...	deíctico por no deíctico
TT4	MARGARET	Y éste es mi periodo de fertilidad.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Y estoy en el mejor momento del mes para concebir.	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	Y, según el calendario, hoy y mañana son mis días más fértiles.	deíctico demostrativo por deíctico temporal

Ejemplo 291:

CAT			
TT1			
TT2	MARGARET	Y estos días... éstos son los días en que puedo concebir.	nada por deíctico
TT3			
TT4			
TT5			
TT6	MARGARET	Y, según el calendario, hoy y mañana son mis días más fértiles.	nada por deíctico

Ejemplo 292:

CAT	MARGARET	That's a problem that I will have to work out.	
TT1	MARGARET	Ése es el problema que tengo que solucionar.	deíctico por deíctico
TT2	MARGARET	Bueno, ése es mi problema.	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	Ése es un problema que yo tendré que resolver.	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	Ése es un problema que tengo que resolver.	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	Ése es un problema en el que tengo que pensar.	deíctico por deíctico
TT6	MARGARET	Es un problema que tendré que intentar resolver.	deíctico por no deíctico

Ejemplo 293:

CAT	MARGARET	Here they come!	
TT1	FRAGMENTO ELIMINADO EN LA TRADUCCIÓN		ELISIÓN
TT2	MARGARET	¡Ya están aquí!	deíctico por deíctico
TT3	MARGARET	¡Ahí llegan!	deíctico por deíctico
TT4	MARGARET	¡Aquí están!	deíctico por deíctico
TT5	MARGARET	¡Ya vienen!	deíctico por no deíctico
TT6	MARGARET	¡Ya están aquí!	deíctico por deíctico

10 Anexo II: listado de representaciones de obras de Tennessee Williams grabadas en el Centro de Documentación Teatral

REGISTRO	TÍTULO (Año publicación y título original)	AUTORÍAS	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN	LUGAR – FECHA GRABACIÓN	EXTENSIÓN	COPIA	USO
2962	De repente el último verano (1958 <i>Suddenly, last summer</i>)	Autores: Williams, Tennessee	Saiz, José Luis	1. Centro Dramático Nacional (CDN)	Teatro Valle-Inclán, de Madrid 30-05-2006	Íntegro 01:53:00	DVD	Préstamo
1960	Dulce pájaro de juventud (1959 <i>Sweet Bird of Youth</i>)	Autores: Williams, Tennessee Versión: Miranda, José Luis	Zurro, Alfonso	1. Petruska (Juanjo Seoane Producciones)	Teatro Albéniz de Madrid 14-12-2001	Íntegro 01:43:00	DVD	Préstamo
3432	El reino de la tierra (1968)	Autores: Williams,	Vidal,	1. Compañía de	Teatro Albéniz	Íntegro	DVD	Préstamo

	<i>Kingdom of Earth</i> aka <i>The seven descents of Myrtle</i>)	Tennessee Adaptación: Varela, Elise / Marsillach, Blanca	Francisco	Blanca Marsillach	de Madrid 21-11-2007	01:41:00		
1063	El zoo de cristal (1944 <i>The Glass Menagerie</i>)	Autores: Williams, Tennessee	Gas, Mario	1. Fagot	Teatro María de Guerrero de Madrid 16-02-1995	Íntegro 02:12:00	VHS DVD	Préstamo
2751	El zoo de cristal (1944 <i>The Glass Menagerie</i>)	Autores: Williams, Tennessee	Alezzo, Agustín	1. Centro de Nuevos Creadores	Centro Cultural de la Villa de Madrid 19-05-2005	Íntegro 02:20:00	DVD	Préstamo
5380	Gata sobre el tejado de zinc caliente (1955 <i>Cat on a hot tin roof</i>)	Autores: Williams, Tennessee Adaptación: Rigola, Álex	Rigola, Álex	1. Teatre Lliure 2. Centro Dramático Nacional (CDN)	Teatro Valle- Inclán (Sala Francisco Nieva) de Madrid 27-02-2011	Íntegro 01:30:00	DVD	Consulta

1126	La gata sobre el tejado de zinc caliente (1955 <i>Cat on a Hot Tin Roof</i>)	Autores: Williams, Tennessee	Gas, Mario	1. Strion	Teatro Español de Madrid 12-03-1996	Íntegro 02:24:00	VHS DVD	Préstamo
7185	La huella (1970 <i>Sleuth</i>)	Autores: Shaffer, Anthony	Sanmartín, Eugenia Albert, Pilar	1. ConTacto Teatro		Íntegro 01:42:09		Consulta
1299	La rosa tatuada (1951 <i>The Rose Tattoo</i>)	Autores: Williams, Tennessee Versión: Molina Foix, Vicente	Plaza, José Carlos	1. O. M. Teatro	Teatro Alcázar de Madrid 24-02-1998	Íntegro 02:12:00	VHS DVD	Préstamo
980	Un tranvía llamado deseo (1947 <i>A streetcar named desired</i>)	Autores: Williams, Tennessee Versión: Llovet, Enrique	Tamayo, José	1. Teatro Bellas Artes	Teatro Bellas Artes de Madrid 18-10-1993	Íntegro 02:11:00	VHS DVD	Préstamo
5405	Un tranvía llamado deseo	Autores: Williams,	Gas, Mario	1. Juanjo Seoane	Teatro Español	Íntegro	DVD	Préstamo

	(1947 <i>streetcar</i> <i>named desired</i>)	A	Tennessee Versión: Miranda, José		Producciones de Madrid 18-03-2011	02:24:00		
--	-----------------------------------------------------	---	--------------------------------------------	--	-------------------------------------------------	----------	--	--

