

# Aspectos prácticos de la traducción dramática

## Algunos ejemplos de traducción: esloveno, serbo-croata-bosnio, italiano y judeo-español



Ana Cecilia Prenz Kopušar

Departamento de Estudios Humanísticos  
Universidad de Trieste, Italia  
prenzac@units.it

Fecha de recepción: 31/03/2023  
Fecha de aceptación: 09/05/2023

### Resumen:

El presente trabajo relata algunos ejemplos de experiencia práctica de traducción dramática realizada para proyectos finalizados a la puesta en escena. Se tratan las traducciones de tres obras de Eduardo Pavlovsky, *El Señor Laforgue* y *Telarañas*, traducidas al italiano, y *Potestad*, traducida al esloveno. Asimismo, se reflexiona sobre algunas cuestiones de carácter traductológico que plantea el idioma judeoespañol.

Palabras clave: Pavlovsky; *El Señor Laforgue*; *Telarañas*; *Potestad*; Traducción al italiano; Traducción al esloveno; Judeoespañol; Mosaico Bohoreta

### Practical Aspects of Dramatic Translation. Some Translation examples: Slovenian, Serbian-Croatian-Bosnian, Italian and Judeo-Spanish

### Abstract:

This article presents examples of hands-on experience of dramatic translations made for projects that were meant to be represented on stage. Namely, it deals with the translations of three plays by Eduardo Pavlovsky: *El Señor Laforgue* and *Telarañas*, translated into Italian, and *Potestad*, translated into Slovenian. Additionally, the article takes into consideration matters of translation raised by Judeo-Spanish.

Keywords: Pavlovsky; *El Señor Laforgue*; *Telarañas*; *Potestad*; Translation into Italian; Translation into Slovenian; Judeo-Spanish; Bohoreta Mosaic.

Este escrito es el resultado de algunas de las ideas presentadas en la charla sobre traducción de textos dramáticos, organizada por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" en el mes de octubre de 2022. A partir

de la experiencia práctica de traducción de/a las lenguas mencionadas en el título, construyo el presente trabajo dividiéndolo en dos partes: la primera, se refiere a la traducción de algunas piezas teatrales de Eduardo Pavlovsky, *El Señor Laforgue*, *Telarañas* y *Potestad* – las primeras dos traducidas al italiano, la tercera al esloveno. La segunda parte, en cambio, está dedicada a la traducción de textos dramáticos escritos en judeoespañol, considerado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como *endangered language* o lengua en serio peligro de extinción. El judeoespañol es un término sobre todo académico adoptado por filólogos y lingüistas para referirse a todas las variedades lingüísticas habladas y escritas por los sefardíes. Con el judeoespañol me coloco en el espacio de Bosnia y Herzegovina.

Antes de enfrentar este tema, central en mi intervención, menciono las traducciones de las piezas de Eduardo Pavlovsky. Las que fueron traducidas al italiano formaron parte de un amplio proyecto dentro de las investigaciones llevadas a cabo por un grupo de psiquiatras de Florencia, a finales de los años 90. Los estudiosos florentinos investigaban sobre los aspectos que acomunan al artista y al transgresor patológico. Dos opciones contrapuestas que implican la “trasgresión creativa” y la “enfermedad transgresiva” (Gemma Brandi, 1998-1999: 5-6).

El mismo Pavlovsky había participado en el proyecto en el doble rol de artista y terapeuta. Las traducciones de *El Señor Laforgue* y *Telarañas* habían sido realizadas para la puesta en escena con estudiantes de la Escuela Santa María a Castagnolo di Lastra, en el municipio toscano de Signa. Los alumnos iban a realizar una adaptación en la que, guiados por sus maestros, unirían el máximo de la hostilidad entre los hombres, la tortura, al máximo de la amistad, la alianza benévola, fraterna y solidaria, todo ello con el objetivo de asentar una enseñanza “verdaderamente formativa” (Gemma Brandi, 1998-1999: 6). Los adolescentes se habían encontrado con Pavlovsky y le habían propuesto la puesta en escena de sus obras, obteniendo el pleno acuerdo del autor; sin embargo, a pesar de los intentos de adaptación, las mismas resultaron extremadamente complejas para la compañía de adolescentes, motivo por el cual los maestros renunciaron al proyecto y las obras en italiano quedaron solo en el papel impreso (Pavlovsky: 1997 y 1998-1999).

En el mismo contexto, Eduardo Pavlovsky junto a Susy Evans representaron en la cárcel de Solliciano *Potestad* ante los detenidos. La representación fue en español con una breve introducción en italiano. Vale la pena detenerse en la recepción de la obra. La misma tuvo dos momentos significativos. En el primero, los detenidos se dejaron llevar por la intensidad gestual de Pavlovsky y por el carácter autoirónico del texto que se plasmaba en los movimientos del actor provocando reacciones excesivas de hilaridad: risas, gritos, comentarios en voz alta, chistes. Surgió una evidente complicidad con el actor, por una parte, y la burla del personaje, por la otra. La transformación final del personaje hacia el hombre fascista, fue, en cambio, absolutamente inesperada y creó una especie de congelamiento del ambiente, de silencio y, diría, de ensimismamiento o identificación con el personaje. Todo acabó con un rápido aplauso, la vuelta a los intereses de los detenidos y a sus celdas. Los resultados de aquella experiencia se encuentran publicados en la revista *Il reo e il folle* (1997-1998-1999).

La obra *Potestad*, traducida al esloveno, fue puesta en escena en el Teatro de Marionetas (*Lutkovno gledališče*) de Lubiana en 2015. Se trató de una traducción que realicé a cuatro manos con Jure Kopušar, traductor y actor, de madre lengua eslovena, traducción que presentó no pocos problemas. Ya desde el título mismo hubo que tomar decisiones. El término *potestad* podría haber sido traducido con el sustantivo *oblast*, pero, en esloveno, alude más bien al ámbito jurídico-territorial y carece de esa alusión a la que hace referencia el drama de Pavlovsky, o sea a la apropiación ilegal de menores.

*Moč*, por su parte, era una palabra más genérica, con más significados, entre ellos fuerza, energía, potestad, en este sentido resultaba ser más abarcadora, motivo por el cual optamos por esta última.

Otras cuestiones que tomamos en cuenta en el proceso de traducción fueron el tratamiento de la lengua, los modismos y estilo del dramaturgo y, sobre todo, la necesidad de crear una traducción que dejara espacio a un subtexto para la improvisación del actor, ya que el objetivo final de la traducción era la puesta en escena. El mismo teatro había comisionado la traducción sabiendo quienes serían el director y los actores. Esto significó, pues, encontrar soluciones junto a ellos. En el proceso de trabajo nos planteamos algunas preguntas. Ante todo: ¿qué tipo de lengua es el esloveno? Dentro de la familia de las lenguas indoeuropeas, es una lengua eslava perteneciente al grupo de las lenguas eslavas meridionales, hablada por 2.500.000 de hablantes.

Esta lengua conserva una estructura indoeuropea flexiva, es decir, a diferencia de las lenguas romances se trata de una lengua sintética caracterizada por introducir información morfosintáctica en sustantivos, verbos, adjetivos y pronombres sirviéndose de prefijos, infijos o sufijos (Santiago Alonso, 2019: 7-8).

Subrayo el sintética porque, más allá de la estructura de la lengua, existe una idiosincrasia cultural, en la que el fluir bastante verborrágico de Pavlovsky, su incesante repetir gestos y hacer descripciones, en el texto esloveno debía adquirir un significado claro para el espectador. Había que encontrar un nuevo ritmo que despertara el mismo efecto, el mismo ritual de la desesperación del personaje.

Por otra parte, si es verdad que el trabajo de traducir es el de traducir no solo de una lengua a la otra sino de una cultura a la otra: ¿qué tipo de público es el esloveno? ¿Qué tipo de conocimiento podía tener de un aspecto tan circunscripto de la historia de la dictadura en Argentina? ¿Qué interés revestía el tema? Cabe especificar que Eslovenia es un país muy pequeño, de dos millones de habitantes como decíamos antes, de cultura austrohúngara-germánica-eslava. Un país que, además, tuvo una migración importante hacia Argentina en tres momentos: a finales del siglo XIX y comienzos del XX, entre las dos guerras mundiales y después de la Segunda Guerra mundial. Otra ola migratoria se produjo en el año 2000, pero esta vez en sentido inverso, de vuelta a Eslovenia a raíz de la crisis económica argentina, pero también de la independencia del país. Hay, por lo tanto, una comunidad bastante numerosa de eslovenos-argentinos, pero no hasta el punto de poder ser un público potencial de la puesta de *Potestad*.

Milan Golob, *régisseur*, que se entusiasmó con la obra después de una charla que yo había realizado en la Academia de Arte dramático de Liubliana, optó por potenciar el tema de la represión y de la violencia, en general y hacia los menores en particular, descontextualizando el hecho histórico argentino (o domesticando-familiarizando-adaptando-manipulando el texto) y colocándolo en un discurso universal, pero que podía tener como bajo continuo otra historia más cercana y propia de los Balcanes: la Guerra de Yugoslavia que llevó a la disolución del país. De allí, nace esta joven Eslovenia en 1991, una de las ex repúblicas yugoslavas. Por lo tanto, se optó por neutralizar el texto domesticándolo sutilmente a un contexto más cercano. Quedó esa columna vertebral del drama que marca la evolución del hombre normal hacia el fascista que se transforma en la escena y cuya presencia puede estar en todos lados. Todo esto sostenido por un lenguaje incisivo, directo, sintético, claro. Se perdió mucho de lo que es la obra en español representada por Pavlovsky, pero se logró mucho en otros significados que apuntaban menos a lo político y más al aspecto patológico del personaje, o sea su normalidad-monstruosidad, haciendo hincapié en el *mal universal*, como lo definió el mismo Milan Golob.

En mis experiencias de traducción entra el judeoespañol: tanto la traducción o modernización/ actualización/trasposición del judeoespañol al español, como la traducción del mismo al serbo-croata-bosnio, al italiano y al esloveno. Es sabido que el judeoespañol es una variedad del español que hablan los sefardíes expulsados de España en 1492, principalmente en Israel, Asia Menor, el norte de África y los Balcanes, variedad caracterizada por conservar muchos rasgos del castellano anterior al siglo XVI (RAE).

Voy a tomar algunos ejemplos de los textos dramáticos de la escritora sefardí de Bosnia, Laura Papo cuyo seudónimo era Bohoreta, que escribió en judeoespañol, en la variante de Bosnia, en los años entre las dos guerras mundiales y cuya obra fue representada en su época, pero también en tiempos posteriores. Las mujeres de su comunidad son las protagonistas de los dramas sociales y de costumbre como asimismo de su obra en general. Bohoreta fue una autora prolífica que escribió en judeoespañol cuentos, poesías, reflexiones de argumento vario, obras teatrales y, asimismo, realizó traducciones y recopiló romances. Vivió en Sarajevo, excepto el lapso de tiempo en el que la familia se traslada a Estambul entre 1900 y 1908. Escribió dramas sociales y de costumbre. Recordamos, *Avía de ser*, *Ožos mios*, *Esterka-Ritrato social de nuestros días*, etc. y su ensayo *La mužer sefardí de Bosna*.

Me pareció interesante detenerme en este fenómeno bastante circunscripto, de cámara diría o para pocos electos, porque plantea no pocas cuestiones en el momento de traducirlo tanto para dejarlo en el papel escrito – como un “documento-monumento” según Marco De Marinis – como en el momento de querer volcarlo a la escena. Una de estas cuestiones es cómo conservar la riqueza lingüística de la que se hace transmisora la obra de Laura Papo. La segunda sería cómo luchar con un prejuicio que circunscribe a su literatura dramática en el ámbito del legado folclórico de una comunidad, la sefardí de Bosnia y la sefardí en general; por lo tanto, en el marco de una realidad detenida en el pasado sin la posibilidad de reactivarse o cobrar nueva vida. La tercera se relaciona con las problemáticas que plantea la traducción de un texto en el que la distancia histórica también marca un alejamiento de los temas tratados y de sus formas. La cuarta atañe al proyecto concreto que estoy realizando para hacer la puesta en escena de la obra *Mosaico Bohoreta* intentando salvar la riqueza mencionada y superando prejuicios. Un proyecto multilingüístico y definiría multicultural y multimedial.

Poco antes mencioné la variante del judeoespañol de Bosnia. Necesito aclarar que el judeoespañol, además de ser una variante del español, tiene sus propias variantes según el lugar en que se asentaron los sefardíes después del éxodo y por lo tanto una lengua en contacto, contigua a/con otras lenguas. La sociolingüista Aldina Quintana define al judeoespañol como un dialecto histórico polimorfo caracterizado por variaciones diatópicas (Quintana, 2006: 77).

Hagamos de inmediato un ejemplo tomado del ensayo de Laura Papo Bohoreta, *La mužer sefardí de Bosna* (La mujer sefardí de Bosnia), para ejemplificar de qué estamos hablando:

*Estudiamos una mužer ke ja paso los sesenta. Mientras su čikez esa vivio en un ambiente turko – en el mas puro Oriente. Vino a la mučadžez le vino el Austriako, elemento evropeo ke le abolto entera la vida y su modo de entenderla. I komo no? De haremka kalio si kižo o no ke se adapte a los uzos ke trušo el konkistador nuevo, el renado nuevo. Por esteso lo izo i la mužer serba. Vino a los anjos de su nona delivro el Serbo la Bosna i ea la čika jahudinka de šalvarikos despues feredže i mas tarde el čapeo, se adapto a todos los režimes kon la elasticidad de su rasa! En medio siglo (50 anjos) vido trokarse*

*tres reinados, tres rasas, oriental, germana i slava! Y ea supo siempre jir kon el tiempo!  
No se kere maestría para esto?*

*El karakter de la sefardi se abolto kon los aboltamientos de su alrededor* (Laura Papo, 2005: 64).

La versión castellana sería:

Estudiamos una mujer que ya pasó los sesenta años. En su infancia ella vivió en un ambiente turco, en el más puro Oriente. Cuando llegó a la juventud llegó la invasión austríaca portadora de una cultura europea que le cambió la vida entera y su modo de entenderla. ¿Cómo podía ser de otro modo? Del modelo musulmán debió adaptarse (quisiera o no) a los usos que el nuevo conquistador, el nuevo poder, había importado. En su edad madura los serbios liberaron Bosnia y, ella, la niña judía de pantalones turcos, que después usaba capa y más tarde sombrero, se adaptó a todos los regímenes con la elasticidad de su raza. ¡En medio siglo (50 años) vio cambiar tres reinados, tres razas, la oriental, la germana y la eslava! ¡Y ella supo siempre estar al paso con sus tiempos! ¿No se necesita maestría para esto? El carácter de la sefardí se modificó con los cambios de su alrededor.

Es un idioma de base española que utiliza, en este caso, para la escritura caracteres/grafemas del alfabeto serbo-croata-bosnio, un idioma que toma préstamos de otras lenguas, entre ellas del serbo-croata-bosnio. Una particularidad es que a verbos y sustantivos serbo-croata-bosnios se agregan sufijos españoles, construyendo lemas que tienen una verdadera fisionomía lingüística española, como dice Muhamed Nezirović en este ejemplo: «*Yo tomí un kafe para razbiar el mamurluk*». El verbo bosnio *razbiti* se españoliza en *razbiar*, el sustantivo turco *mamurluk* significa borrachera, todo ello dentro de una estructura española significa: “Tomé un café para cortar la borrachera” (Nezirović, 2006: 160).

Hablé de riqueza lingüística del judeoespañol. Naturalmente, cualquier representación en esta lengua tiene un destinatario/receptor limitado, es decir aquel que habla el idioma. Por lo general, son las personas de origen sefardí que aún conservan su uso en sus hogares, si bien estamos hablando de un número muy reducido de personas.

¿Cómo, pues, sacar de su condición de reliquia o de “documento-monumento” del pasado cuyo interés puede ser solo filológico? ¿Cómo transmitir o traducir a todos los sistemas semióticos que abarca el espectáculo a obras que, por cierto, como punto de partida son un documento teatral conservado en archivos, pero no por ello privado de significados para el público actual, además de poseer calidad literaria y diría hasta poética? Por ejemplo, las obras de Laura Papo son ciertamente obras sobre las tradiciones, los usos y las costumbres de una época; sin embargo, también son un grito de libertad y emancipación de la mujer. Laura Papo tuvo como referente, entre otras escritoras, a Carmen de Burgos, Colombine. Es simple conservar el argumento de las obras, trasladarlo a otra lengua, cosa que he hecho con relatos dramáticos como *Dulce de Rozas* o *Morena*, pero, en el momento en que se abandona el judeoespañol, se pierde lo que es su aspecto primordial, el ser un idioma inclusivo, abarcador de alteridad, trasversal, en diálogo dialéctico con otras lenguas. Esta es su característica.

He dejado inspirarme por una idea que expresa el escritor bosnio Đevad Karahasan, autor del libro *Sarajevo centro del mundo. Diario di un trasloco* (publicado en español con el título *Diario de un éxodo*) cuando da una definición de Sarajevo como “ciudad interior”, definición que en cierto modo permite enmarcar la lengua y la literatura sefardí de Bosnia. Refiriéndose al sistema cultural bosnio, cuya expresión más clara emerge en la ciudad de Sarajevo, escribe que el Otro es necesario como prueba de la propia identidad, porque la particularidad se demuestra y articula en relación a las particularidades del Otro.

La comunidad sefardí, su posición en la ciudad, no queda al margen de este sistema. Se trata de un microcosmos que puede ser leído como una metáfora del mundo porque lo contiene en miniatura, reducido a su núcleo, pero presente. Los elementos que componen el sistema cultural bosnio no pierden nunca su naturaleza primordial, al contrario, mantienen las particularidades que los caracterizan fuera del sistema del que forman parte. El pluralismo es lo que define a un sistema de este tipo. Así es que Karahasan afirma lo que mencionamos poco antes: el Otro es necesario como prueba de la propia identidad, porque la particularidad se demuestra y articula en relación a las particularidades del Otro (Karahasan, 2012: 23-26).

Aquí se plantea otra cuestión importante al fin de traducir para la escena: las culturas, de hecho, nos quedan estrechas (éste es mi gran problema) ¿Puede ser que nuestros receptores sean solo los sefardíes? No, imposible ¿Los Bosnios con su mundo multicultural, así como lo define Karahasan, pero que hablan solo el bosnio, y no el judeoespañol o español? ¿Los españoles? Tampoco, a pesar de la ley de nacionalización de los sefardíes de 2015, de los estudios sobre la lengua, cultura, literatura sefardí, de los recorridos turísticos de la España judía, el receptor en sí está poco interesado a este pasado que le pertenece. Muy pocos días atrás, un estudioso de traducción teatral español me dijo que se trata de obras áridas.

¿A qué sistema cultural dirigirse? Sobre todo, si no se quiere realizar un trabajo simplemente arqueológico-filológico-documental/monumental. Dejo abierta la pregunta y respondo con una síntesis de las ideas que constituyen el proyecto *Mosaico Bohoreta* que estoy produciendo desde la asociación artística y cultural que dirijo, *La Casa de Kamna*, cuya sede es en Eslovenia, junto a algunos artistas y estudiosos eslovenos y bosnios. Con respecto al texto, como indica el título del proyecto y puesta en escena, se trata de un mosaico compuesto por los más bellos y significativos fragmentos de las obras de Laura Papo, tanto piezas dramáticas como ensayos. Texto ideado y editado por mí que consta de dos hilos conductores principales: rescatar el feminismo de Bohoreta y la defensa del derecho a la educación de la mujer que tanto deseó, por una parte; construir un recorrido que marque los momentos más incisivos de su vida y de su poética, por el otro. Sobresalen así los temas sobre la emancipación de la mujer junto con los de la lucha social y socialista en defensa de los derechos de los trabajadores. Este último tan bien delineado en el ensayo *Fečo fečizo o Hecho hechizo. La vida de Edison. Según Stephan von Fodor*. No falta el contexto político entre las dos Guerras mundiales, la alusión a los nacionalismos que en Bosnia se manifiestan de manera evidente y que plantean cuestiones en algunos aspectos no muy disímiles a los actuales. La pieza teatral *Esterka, retrato social de nuestros días en tres actos* (1931), quizás la más conocida y representada de la autora, es la que de alguna manera marca el camino de la acción dramática, sin dejar de lado a muchas otras obras.

Las lenguas a las que el original en judeoespañol de Laura Papo ha sido traducido son, en esta primera fase (aunque podrían ser muchas más): el serbio-croata-bosnio, el italiano y el esloveno, dando por descontado de que quién habla español comprende si no todo, buena parte del texto. Se trata, sin embargo, de una traducción esencial y concisa en la que se extrae de cada episodio el mensaje primordial que se quiere transmitir al público. La técnica utilizada es la del cine mudo, jugando y revirtiendo lo que decía un renombrado artículo *Un pueblo mudo* de David Fresco, periodista de Constantinopla, que en 1886 consideraba a la lengua de los sefardíes sin posibilidad de futuro. David Fresco en su artículo señalaba que los sefardíes se expresaban a través de una jerga sin reglas ni gramática, por lo tanto, una lengua no codificada que debía, ser abandonada en favor, en este caso, del turco. Un pueblo mudo, como si dijera un pueblo sin la capacidad o las herramientas para expresar su cultura y tradición. Cine mudo, entonces, que a través del uso de un sistema de pantallas dislocadas reproduzca las traducciones a las varias lenguas, como decíamos en sus significados

esenciales, dejando espacio a la musicalidad de la palabra, a la ductilidad de la actriz y actores multilingües, y al lenguaje escénico en su totalidad. Sería imposible reproducir aquí los contenidos y proyecciones escenográficos; sin embargo, podemos decir que los bocetos dejados por Laura Papo, que en su momento utilizó para la puesta en escena de sus obras, cumplen también su función en el discurso visual.

Los actores, solo una mujer y los demás todos hombres, son dúctiles, moldeables, plásticos, capaces de moverse en una idea de teatro o de actor (biomecánico) propuesto por Meyerhold. La elección de trabajar fundamentalmente con hombres sigue la tradición del teatro que producía Laura Papo misma con su grupo teatral *Matatja*, perteneciente a la sección de teatro de la Comunidad de jóvenes trabajadores judíos. La música ocupa un espacio importante, sobre todo la sefardí, acompañada por orquesta (como corresponde en el cine mudo) y piano.

El proceso de trabajo tiende a investigar sobre las múltiples posibilidades expresivas del judeoespañol, su sonoridad, modulaciones y matices invitando a ese *Otro* a involucrarse y escuchar sonidos aparentemente irreconocibles pero que en última instancia históricamente le pertenecen.

**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

---

**Primer Encuentro Internacional sobre Traducción de Textos Dramáticos**

14 de octubre – 15 horas, Argentina - Modalidad virtual

Cecilia Prenz (Università degli Studi di Trieste, Italia): "Aspectos teórico-prácticos de la traducción dramática. Algunos ejemplos de traducción del esloveno, serbocroata, italiano y judeo español".

Sara Rojo (Universidade Federal de Minas Gerais y Conselho Nacional Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil): "La especificidad de la traducción para teatro: algunos ejemplos latinoamericanos".

Christilla Vasserot (Université Sorbonne Nouvelle, Francia): "Del libro a las tablas y viceversa: teoría y práctica de la traducción teatral".

**Preside y coordina el encuentro**  
Beatriz Trastoy (Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

**Organiza**  
IHAAL • Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"

**Apoyo técnico**  
PACO Cronica

Reunión virtual con inscripción previa en: [ihaal@filo.uba.ar](mailto:ihaal@filo.uba.ar)

## Bibliografía

- » Brandi Gemma (1998-1999). *Il Convegno*. En: *Il Reo e il folle*. Sensibilità e suscibilità. Polistampa. Año III-IV, n. 9-10, pp. 5-10.
- » Đevad Karahasan (2012). *Sarajevo centro del mondo. Diario di un trasloco*. ADV Advertising Company.
- » Nezirović Muhamed (2006). “El lugar de la comunidad sefardí de Bosnia entre las comunidades sefardíes de Europa y el Mediterráneo”. En: *Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell’Altro*. Esselibri. Edición de Ana Cecilia Prenz.
- » Papo Laura (2005). *Sefardska žena u Bosni. La mužer sefardi de Bosna*. Connectum. Traducción al bosnio de Muhamed Nezirović.
- » Papo Laura (2015-2016-2017). *Rukopisi* (Manuscritos). Archivo Histórico de Sarajevo. Edición de Edina Spahić, Ana Cecilia Prenz, Sejdajlija Gušić.
- » Pavlovsky Eduardo (1998-1999). *Ragnatele*. En: *Il Reo e il folle*. Sensibilità e suscibilità. Polistampa. Año III-IV, n. 9-10, pp. 247-286. Traducción de Ana Cecilia Prenz.
- » Pavlovsky Eduardo (1997). *Patria potestà*. En: *Il Reo e il folle*. Ostilità e amicizia. Polistampa. Año II, n. 5, pp. 128-141. Traducción de Fernanda Hrelia.
- » Pavlovsky Eduardo (1998). *Il signor Laforgue*. Ed. Es.Ip.So. Traducción de Ana Cecilia Prenz.
- » Quintana Aldina (2006). “Variación diatópica en judeoespañol”. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, n. 8, pp. 77-97.
- » Santiago Alonso Gemma (2019). “Origen y evolución del artículo en la lengua eslovena”. Universidad de Liubiana: *Mundo Esloveno*, n.18, pp. 7-19.

## Sitios web citados

- » Asociación artística y cultural *La Casa de Kamna* (Eslovenia) [www.casakamna.org](http://www.casakamna.org)
- » *Potestad* en el Teatro de Marionetas, *Lutkovno gledališče*, de Liubiana (Eslovenia) <https://veza.sigledal.org/uprizoritev/potestad>