

Presentación del dossier “Primer Encuentro Internacional de Traducción de Textos Dramáticos”



Beatriz Trastoy

Universidad de Buenos Aires, Argentina
btrastoy@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/03/2023.
Fecha de aceptación: 16/04/2023

Traducir es mucho más que una mera transposición lingüística que hace pasar un texto de una lengua a otra; es, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros y es también un permanente conflicto entre el deseo de totalidad, de perfección y la aceptación de su imposibilidad.

La traducción de textos para ser llevados a escena supone un sinnúmero de operaciones retóricas, sintácticas, semánticas y pragmáticas entre las lenguas, entre los lenguajes artísticos e inclusive entre contextos culturales, operaciones cuyas peculiaridades exigen estudios y estrategias sumamente complejos, similares a las que se verifican en el proceso de toda puesta en escena.

Si hacemos un poco de historia, es posible constatar que recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se funda la noción de puesta en escena como lectura, como *interpretación* en sentido amplio, es decir, como *traducción* en signos escénicos por parte de sus diferentes realizadores (actores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, vestuaristas, etc.), orientados y coordinados por el director, ya que, durante siglos, el trabajo escénico se entendió como fiel reproducción o como mera ilustración –casi prescindible– del texto dramático, sin dejar ningún margen a la creatividad productiva e interpretativa de realizadores y espectadores. Del mismo modo, durante mucho tiempo, la práctica de la traducción se consideró a veces una tarea inefable, misteriosa y, otras, simplemente mecánica, ya que su valoración estaba casi exclusivamente ligada al concepto de fidelidad y se dejaban a un lado tanto las características del universo discursivo de los textos; esto es, las particularidades sintácticas, semánticas y pragmáticas entre los escritos científicos, comerciales, políticos o inclusive filosóficos –cuyas traducciones se pretenden más fieles al significado que al significante– y aquellos textos literarios o artísticos en general, en los que prevalece lo estético y exigen otros saberes y una mayor carga de subjetiva por parte del traductor, como así también las características de los universos culturales de las lenguas de origen y de llegada. Sin embargo, más allá de esta complejización, no es casual que la traducción, entendida como conocimiento autónomo, y el teatro que, siguiendo a Lehmann (2002),

podemos llamar posdramático, con su impugnación de la noción de drama y, por consiguiente, de la puesta en escena, comenzaran a teorizarse casi contemporáneamente a fines de los años 70, ya que entre ellos es posible establecer analogías por demás evidentes, en la medida en que comparten ciertos cuestionamientos comunes.

Traducibilidad y teatralidad son conceptos tan problemáticos como axiales en el ejercicio de la traducción y de la puesta en escena. Del mismo modo en que un traductor se pregunta si todo es traducible, qué se pierde, qué se gana, qué se modifica, qué permanece a lo largo del proceso traductivo, el realizador teatral no sólo se pregunta qué tipo de textos es posible llevar al escenario, es decir, si cualquier texto previo (si lo hay), dramático (o no) o bien cualquier guión surgido azarosamente durante los ejercicios de improvisación con los actores pueden traducirse en signos escénicos, sino también cómo hacerlo, qué pérdidas y qué ganancias se plasman en su paso al escenario.

Trasponer, adaptar, parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, interpretar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar... ¿todo es traducir? En lo que atañe específicamente al campo teatral, en la actualidad, "la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción de sentido" (Pavis, 2003:36).

El traductor (mediador, negociador, intérprete) debe conocer la lengua de partida, es decir, la del texto a traducir, y la de llegada, generalmente materna, a la cual vierte el texto traducido. Saber dos lenguas es, sobre todo, conocer el entramado axiológico que sustentan y que las sustenta; es comprender las variantes que imponen las respectivas diacronías y sincronías, sus regionalizaciones, la estratificación de las sociedades en las que se desarrollan. En efecto, en el campo de la traducción, e inclusive, en el de la interpretación oral, se ponen en juego la cuestión insoslayable de la comprensión cultural en sentido amplio. Como señalan Reiss y Vermeer (1996), las condiciones previas a la posibilidad de la comprensión indican que el traductor debe ser bicultural, aunque esto no supone que deba poder traducir *todo*, en la medida en que su tarea se basa en plasmar experiencias y socializaciones similares y/o complementarias a las del interlocutor. La recepción, a su vez, no podrá nunca actualizar *todo*, sino una parte de comprensión e interpretación que el texto traducido ofrece, resaltando algunos rasgos y neutralizando otros. Análogamente, el director teatral que encara una puesta en escena, es decir, que decide traducir en signos escénicos determinadas ideas, previamente escritas o no –además de conocer las peculiaridades de los lenguajes que intervienen en la escena, sus materialidades específicas y las técnicas que les son propias– debe ser capaz de comprender en profundidad el texto a transferir, la tradición teatral a la que pertenece, las condiciones de enunciación, circulación y recepción en las que la nueva puesta se insertará. Más que con lo teatral propiamente dicho, toda puesta en escena, así como toda traducción literaria, tienen que ver con lo cultural en sentido amplio. Como en la traducción, en la que ni el traductor ni el lector pueden comprender e interpretar *todo*, la puesta en escena implica opciones interpretativas parciales (por parte de los distintos realizadores: actores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, maquilladores, iluminadores) y totalizadoras (por parte del director), que nunca agotan sus propias posibilidades interpretativas, las cuales serán recepcionadas por parte de los espectadores también de modo parcial, siempre modificable y cambiante.

Las actitudes básicas hacia la cultura que se pueden asumir en la operación traductiva de un texto dramático –que podríamos trasponer sin demasiados cambios al proceso de traducción/interpretación del texto a la puesta en escena– son, según Pavis (1991), tres: en primer lugar, acentuar la diferencia cultural, evitando la adaptación de ideologemas

y de conceptos filosóficos de la cultura fuente a la de llegada. Con este afán de fidelidad se corre el riesgo de volver incomprensible la cultura de partida y, por lo tanto, de dirigir el texto traducido sólo a lectores especializados. En segunda instancia, de manera inversa, se puede optar por acercar ambas culturas, atenuando o disimulando al máximo sus diferencias. El riesgo resultante de esta posición complaciente que vuelve el texto demasiado familiar sería el de no permitir comprender su origen cultural-temporal. Una tercera actitud es la de intentar alcanzar un equilibrio aceptable entre diferencias y similitudes que, en el teatro, puede lograrse mediante distintos recursos dramaturgicos y/o escénicos.

Todo traductor traduce por una necesidad personal, por un deseo de otro texto, de decir lo que aún no se ha dicho en su lengua o aún no se ha dicho de ese modo preciso en esa lengua o en su propia obra (Waisman, en AAVV., 2006); un deseo, en última instancia, de apropiación, de reescritura del texto (Gómez Ramos, 2000), un deseo de ampliar el horizonte de su propia lengua (Ricoeur, 2005). Por su parte, el director o el colectivo de realización que elige cierto texto dramático y lo pone en escena con un determinado criterio estético-ideológico; el actor que encara un personaje de una cierta manera; el escenógrafo que construye el espacio escénico de tal o cual modo, responden a un deseo similar, a una similar necesidad de llenar en términos teatrales un vacío individual y socio-cultural que sienten intransferiblemente propio.

En octubre de 2022, en el marco del Instituto de Historia del Arte Argentino, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires del que soy directora, organicé el “Primer Encuentro Internacional de Traducción de Textos Dramáticos” con el objetivo de reflexionar sobre estas y otras muchas interesantes cuestiones referidas al tema con el aporte de reconocidas especialistas. En orden alfabético, fueron invitadas Sara Rojo, Ana Cecilia Prenz Kopušar y Christilla Vasserot, cuyas exposiciones integran el presente dossier.

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”

Preñe 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

Reunión virtual, con inscripción previa en: <https://www.filo.uba.ar>

Sara Rojo es Licenciada en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Master of Arts de la State University of New York at Stony Brook y Magíster en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y PhD en Literaturas Hispánicas de la State University of New York at Stony Brook. Actualmente es docente y supervisora de magíster, doctorado y postdoctorado del Programa de Pós Graduação em Letras. Estudos Literários, en la Universidade Federal de Minas Gerais, quien en su calidad de investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico mantiene una actividad constante en este campo. Ha publicado con autoría individual los libros: *Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro* (Editoria Javali); *Teatro Latino-Americano em diálogo: produção e visibilidade* (Editora Javali); *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina* (7Letras); *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina* (Nandyala), ha organizado libros como *Mulheres míticas em performance* (en coautoría con Felipe Cordeiro), publicado capítulos de libros y artículos, especialmente de crítica teatral latinoamericana. Es fundadora de los grupos de teatro Mayombe y Mulheres Míticas y directora de teatro desde la década de 1980 hasta la actualidad. Ha participado en la traducción del español al portugués de varias obras dramáticas entre ellas *Clase* de Guillermo Calderón e *Hilda Peña* de Isidora Stevenson. También ha participado de los procesos de traducción de obras del portugués al español como es el caso de *A mulher que andava em círculos* de Éder Rodrigues. Su exposición, titulada “La especificidad de la traducción”, condensa, quizás, la preocupación central que motivó el interés del mencionado encuentro, en la medida en que, parte de la pregunta clave acerca de la posibilidad de pensar una traducción para el escenario. Para intentar responderla analiza cuatro montajes nacidos de traducciones –dos del portugués al español (*Till* de Márcio Abreu y *A mulher que andava em círculos* de Éder Rodrigues) y de dos chilenas (*Hilda Peña* de Isidora Stevenson y *Clase* de Guillermo Calderón)– poniendo especial énfasis no solo en la problemática que supone la confrontación de contextos culturales, sino también en las específicas condiciones de producción teatral necesariamente implicadas.

Por su parte, Ana Cecilia Prenz Kopušar se ocupa de literatura teatral en lengua española, en particular de la dramaturgia y el teatro argentinos contemporáneos, de los autores teatrales españoles del Renacimiento y de la literatura teatral judeoespañola en los Balcanes. Ha publicado artículos y ensayos sobre la escritora sefardí de Bosnia Laura Papo Bohoreta. Editó sus *Manuscritos* en tres volúmenes (Sarajevo: Archivo Histórico, 2015/16/17) junto a Edina Spahić y Sejedadlija Gušić. Ha traducido a autores argentinos, italianos, eslovenos y bosnios, entre ellos al dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky y a la actriz, poeta y dramaturga Saša Pavček. Los últimos años los ha dedicado al estudio de la obra de tema judaico de Rafael Cansinos Assens, *Rafael Cansinos Assens una figura singolare in permanente stato di letteratura* (Trieste: EUT, 2022). Coordina convenios de cooperación científica, didáctica y cultural entre las Universidades de Trieste y Sarajevo sobre “Convergencias peninsulares: ibérica, italiana, balcánica” y entre las Universidades de Trieste y la Universidad Católica de Asunción/Carapeguá, Paraguay, sobre “Participación, formación e investigación Italia-Paraguay”, este último, un proyecto interdepartamental de cooperación internacional. Su participación en el encuentro, titulada “Aspectos prácticos de la traducción dramática. Algunos ejemplos de traducción: esloveno, serbo-croata-bosnio, italiano y judeo-español”, aborda, por un lado, la reflexión sobre las traducciones de tres obras de Eduardo Pavlovsky, *El Señor Laforgue* y *Telarañas*, traducidas al italiano, y *Potestad*, al esloveno, en las que se pusieron en juego tanto cuestiones lingüísticas referidas al idiolecto dramático y estilístico del autor los modismos y estilo del dramaturgo, como las necesidades específicas de sus respectivas puestas en escena. Por otro lado, la dra. Prenz toma algunos ejemplos de los textos dramáticos de la escritora sefardí de Bosnia, Laura Papo (Bohoreta) y la problemática, para nuestro medio menos conocida, de la traducción del judeo-español.

Christilla Vasserot es profesora titular del departamento de Estudios ibéricos y latinoamericanos de la Universidad Sorbonne Nouvelle (París, Francia). Tras un doctorado sobre *Los avatares de la tragedia en el teatro cubano contemporáneo*, ha orientado gran parte de sus investigaciones al teatro latinoamericano contemporáneo. En 2023, ha sido una de las coordinadoras del dossier dedicado al teatro del siglo XXI en las Américas, “Le théâtre du XXIème siècle dans les Amériques: de l’intime au politique”, para la revista *IdeAs*. También es traductora: traduce al francés novelas y teatro de autores españoles y latinoamericanos (Rodrigo García, Angélica Liddell, Romina Paula, César Aira, Martín Solares, entre muchos otros). Actualmente, es vice-presidenta de la Maison Antoine Vitez (Centro Internacional de la Traducción Teatral, Francia). Entre otras varias cuestiones, tomando ejemplos de textos dramáticos y de puestas en escena de Rodrigo García y de Angélica Liddell, la dra. Vasserot, en su ponencia “Luto, agonía, desaparición. Algunas consideraciones sobre la traducción teatral”, da un interesante giro interpretativo a la tan discutida cuestión de la nota al pie incluida en algunas traducciones y su relación con la sobretitulación. En efecto, mientras que en un trabajo académico, las notas al pie forman parte del ineludible aparato erudito que legitima la autoridad y honestidad intelectual del autor, las del traductor en cambio, en algunos casos y para algunos teóricos, vuelven cuestionable su tarea específica.

Si, como señala Benjamin, las generaciones que suceden a las grandes obras le otorgan su supervivencia duradera, “las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada” (1923), las puestas en escena, es decir, las *traducciones* en signos de los diferentes lenguajes escénicos y también las trasposiciones con sus juegos de cambios, trueques y versiones dan vida a los textos, los actualizan, los arrancan de la muerte y los hacen presente a la memoria y a la percepción del espectador. La problematización de la mismidad y la otredad se radicalizan en la traducción y en el teatro, pues ambos son ejercicios de equivalencia, de semejanza, de invención; son, en última instancia, traiciones, falsificaciones, infidelidades, artificios de la lengua, del arte, de la escritura y de la cultura que, al pensar lo ajeno, imponen siempre, ineludiblemente, un regreso a nosotros mismos, una mirada sobre lo propio que nos revela y nos interpreta.

Referencias bibliográficas

- » AA. VV., (2006). *Jornadas sobre la traducción literaria y filosófica [ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rectos Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, 12 al 15 de julio de 2005]*. Los Libros del Rojas.
- » Benjamin, W., (1923). “La tarea del traductor”. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2010/06/walter-benjamin-la-tarea-del-traductor.html>
- » Lehmann, H.-T., [1999] (2002), *Le théâtre postdramatique*, L ‘Arche.
- » Pavis, P. (1991). “Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno”. En Scolnicov, Hanna y Peter Holland (comp.) *La obra de teatro fuera de contexto*. Siglo XXI; 39–62.
- » Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* [Nueva edición revisada y aumentada]. Paidós.
- » Reiss, K. y H. J. Vermeer (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal.
- » Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Paidós.