

La especificidad de la traducción



Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais.- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil, Brasil
sararojo@yahoo.com

Fecha de recepción: 31/03/2023.
Fecha de aceptación: 18/05/2023

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir las particularidades de la traducción para la construcción escénica en América Latina, su carácter de traducción cultural. Por ello, es necesario preguntarse por el contexto, la estética y por lo que importa en determinado espacio y tiempo. Para ese objetivo se analizan cuatro montajes nacidos de traducciones: dos de portugués a 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.

Palabras claves: América Latina; Traducción; Teatro; Portugués; Español; *Till*; Abreu; *A mulher que andava em círculos*; Rodrigues; *Hilda Peña*; Stevenson; *Clase*; Calderón.

The Specificity of Translation

Abstract

This article aims to discuss the peculiarities of translation for scenic construction in Latin America, its character of cultural translation. Considering this, it is necessary to ask questions about context, about aesthetics and about what matters in a certain space and time. For this purpose, four staging originated from translations are analyzed: two from Portuguese to Spanish (*Till* and *La mujer que andava en Círculos*) and two from Spanish to Portuguese (*Clase* and *Hilda Peña*).

Keywords: Latin America; Translation; Theater; Portuguese; Spanish; *Till*; Abreu; *A mulher que andava em círculos*; Rodrigues; *Hilda Peña*; Stevenson; *Clase*; Calderón.

Los proyectos de traducción para teatro tenían como finalidad que la obra pudiese llegar a un escenario y comunicar lo que el grupo deseaba a partir de ese espacio. Dentro de esas propuestas, todas situadas en Latinoamérica, escogí priorizar el ritmo y el sentido originales de la escena, aunque esa opción involucrase algunas pérdidas lingüísticas. Cabe la pregunta: ¿es posible pensar de esta manera? ¿Es posible pensar en una traducción para el escenario? Pienso que sí, pero no como archivo, aunque parta de un texto publicado o registrado en un video. Debe haber movilidad –yo diría más–, poseer la fugacidad de un texto espectacular. Por lo tanto, si el destino de la traducción es el escenario, el texto debe contener las condiciones necesarias para rehacerse pensando en las energías, subjetividades y posibilidades materiales de los tiempos en los cuales la obra será presentada. No se trata de traicionar el texto original; por el contrario, para seguirlo es necesario cargarlo del sentido de presente que el teatro necesita.

El texto de origen e, inclusive, el de llegada (la traducción) deben ser un campo referencial seguido lo más fielmente posible, pero no como una camisa de fuerza. Eso significa asumir que estará siempre en transformación y que se modificará a partir de los diferentes espacios en los cuales se encuentre. El texto espectacular traducido adquiere un carácter fluctuante que se construye y se niega al mismo tiempo. El colectivo/grupo/compañía que presentará determinado espectáculo tiene que analizar el público para el cual se dirija el montaje, las capacidades del equipo para reproducir los sonidos, ritmos y dispositivos presentes en la obra de origen. En definitiva, las condiciones de plasmar en la lengua de llegada la potencia de la obra original y crear los puntos de contacto entre ambas culturas. En otros términos, es necesario preguntarse ¿qué sentido sociocultural artístico tiene presentar una obra en determinado momento histórico y en determinado espacio? Existen especificidades en el uso del lenguaje y de las imágenes que necesitan responder a los parámetros de la cultura de llegada para conseguir una comunicación con el público. En nuestro caso, el público latinoamericano tiene algunos puntos en común referidos a la relación con contextos y culturas.

De esta forma, traducir para el escenario es un acto que requiere, además de las habilidades técnicas y conocimiento de las lenguas y contextos en juego, una capacidad creativa y un dominio del campo teatral. Es imposible traducir para teatro, si no se conocen sus características. Barbosa, Chiarini y Palma apuntan: “Traducir pasa a ser un acto poético consciente de una política del pensamiento, tanto con relación al autor como con relación al traductor; acto poético y político donde el estatuto del sujeto es capital”. [*Traduzir passa a ser um ato poético consciente de uma política do pensamento, tanto com relação ao autor. Teatro e quanto com relação ao tradutor; ato poético e político onde o estatuto do sujeito é capital*]. La traducción es de la autora del artículo.] (2017: 8). A esa afirmación agregaría que en ese acto se debe estar consciente de las reglas del juego teatral.

Finalmente, cabe decir que el traductor de un texto que será utilizado en un montaje debe pensar en lo que Dubatti (2007, p. 75) llama de “audibilidad”: “Llamamos alta audibilidad a la capacidad de un texto hablado ser oído, comprendido y recordado/memorizado por un oyente. Llamamos baja audibilidad a las dificultades de un texto oral para ser oído, comprendido y recordado/memorizado”. En definitiva, el traductor de un texto espectacular debe pensar en la comunicación de la experiencia y en las condiciones que el dispositivo a través del cual será presentado el texto ofrece. Por lo tanto, en un texto que tenga alta audibilidad.

El análisis para este artículo y la reflexión teórica consiguiente la realicé a partir del trabajo con dos obras teatrales brasileñas, *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.

***Till, a saga de um herói torto* (2009) / *La saga de un héroe torcido* (2011)**

Este trabajo surgió a partir de la asesoría que realicé para la preparación de los actores del Galpão para presentar *Till, a saga de um herói torto*, dirección Julio Maciel, en el Festival Teatro a Mil (2011) (para un análisis específico de esta obra se puede revisar: Rojo, 2017). En este caso, el trabajo era práctico e implicaba en la elección de aquellas situaciones dramáticas que serían mantenidas en portugués y cuáles deberían ser traducidas y pronunciadas en español. Mi trabajo, después del análisis y selección de las situaciones dramáticas, se centró en la preparación de las escenas que debían ser presentadas en español, pero lo trascendió para dimensionar la obra en su conjunto. Era necesario pensar los ritmos de la frase y de la palabra, la fonética, los contactos entre emisores y receptores, el sentido de un discurso en determinado contexto histórico y, finalmente, la importancia de la obra en el contexto chileno y latinoamericano. La lengua portuguesa y la española, así como sus culturas, se pueden integrar, también, por medio de prácticas artísticas. Realizar este movimiento es tomar una posición frente a la disputa de poderes del mundo globalizado.

Till, a saga de um herói torto fue escrita por Luís Alberto de Abreu en 1999 como una de las obras de la trilogía sobre el folclor europeo. El trabajo práctico con la traducción para las presentaciones en Chile al aire libre y para una gran cantidad de público adquirió características especiales para mí, pues trabajar con el Galpão, un grupo de larga y reconocida trayectoria, es un desafío. Se trataba de intentar juntos llegar a un texto en español que pudiese ser dicho con el ritmo que la obra necesitaba para comunicarse, para crear un texto vivo.

Eso, en el proceso concreto de la traducción para escenario, significó crear una dinámica de relaciones y de subjetividades empáticas en juego. Un entendimiento conceptual del trabajo se daría en un clima de confianza en el cual yo pudiese corregirles la pronunciación, los ritmos que imprimían en sus textos y, lo que era aún más complejo, juntos buscar fórmulas para traducir el humor determinado fuertemente por las variantes culturales. Este trabajo contó con un documental afectivo del proceso en 2010 y de la presentación del 2011, *Portunhol. Galpão no Chile*, dirigido por Inês Peixoto. El tema fue la trasposición del portugués al español realizada y el resultado en el escenario con registros de algunas de las personas que asistieron.

O Grupo tenía muchas expectativas –inclusive algunos actores pensaban que podrían hacer todo en español y sin acento del portugués– por lo tanto, el primer trabajo fue que el colectivo comprendiese y aceptase que eso no era posible, pero que no importaba si consiguiesen aproximar al público al sentido de la obra, al humor, a las intertextualidades que la misma posee. El hecho de que el colectivo se compusiera de hablantes de portugués e, inclusive, con varios miembros que no tenían un contacto asiduo con español, no tenía que ser un obstáculo, si colocáramos el foco en otro lugar. Lo fundamental era el hecho que ellos contaban con una obra teatral que el público chileno entendería a partir no sólo del texto dramático. Había una situación histórica que surgía de haber vivenciado procesos semejantes y de un elemento en común: el personaje del pícaro.

El público chileno tiene una referencia que lo conecta con el personaje de Till en el imaginario nacional: Pedro Urdemales. Se trata de un personaje conocido dentro de la mitología popular latinoamericana –específicamente en este caso con la chilena–

y se estructura con las mismas características del personaje de la obra del Galpão: pícaro, burlador, caminante y capaz de engañar al propio diablo. Lo interesante es que Pedro Urdemales está basado en un personaje mítico de la España medieval, Pedro de Urdemalas. Observamos que el propio Miguel de Cervantes recurrió este personaje en una comedia homónima de su autoría publicada en 1615 (véase Sáez, *on line*), pero el personaje ya formaba parte del imaginario alemán desde el siglo XIV. Esa genealogía permitía crear un puente con la obra, pues, según la sinopsis del grupo, Till es un personaje medieval que hace reír a partir de las desgracias: “Un día, en la eternidad, el Demonio apuesta con Dios que si le retirasen al hombre algunas cualidades, él caería en la perdición. Dios, aceptando el desafío, resuelve traer al mundo el alma de Till.” [*Un día, na eternidade, o Demônio aposta com Deus que se tirasse do homem algumas qualidades, ele cairia em perdição. Deus, aceitando o desafio, resolve trazer ao mundo a alma de Till*] (Disponible en: <http://www.grupogalpao.com.br/?p=190>). El humor sobre las desgracias es parte del imaginario nacional chileno. Por otro lado, él es un personaje desamparado dentro del cuerpo social (Safatle, 2016: 21), que crea vínculos en el desamparo, en la falta de posesiones. El público de América Latina lo reconoce vivencialmente y en la literatura. El reconocido novelista Manuel Rojas, en *Hijo de ladrón* (1951), describe magistralmente esta situación.

Las músicas, el vestuario, el cuerpo y el juego escénico, más las asociaciones con la cultura popular chilena ayudaron en el proceso de comprensión. Partiendo de ese punto de contacto, no fue difícil desplazar el humor nacido en un contexto para otro. Los integrantes del Galpão tenían entre sus manos un espectáculo colorido, alegre, con efectos especiales interesantes, con actores versátiles y con un contenido dialogante con el espacio en el cual el montaje se realizaría. Por lo tanto, generaron una comunicación potenciada en el encuentro cultural en palcos al aire libre en Melipilla, Quilicura y Talca.

El diálogo y el contacto cultural fueron las fuentes para mantener el ritmo de las escenas, sin exigir la traducción de la totalidad de la obra. Esa decisión impidió que las palabras adquiriesen la cadencia del texto memorizado en otra lengua y perdiesen la fuerza de las palabras vivas. Ese era un riesgo, porque quizás un texto en dos lenguas hubiese podido ser de comprensión más difícil, pero resultó válido, pues se articuló el sentido central de la obra. Por lo dicho anteriormente, podría alguien creer que estoy contra la traducción portugués-español en América Latina.

No. Pienso que la traducción es una necesidad cultural y política, pero con diferentes posibilidades según el dispositivo específico para el cual sea realizada. El vídeo realizado por Inês Peixoto registra testimonios del público en los que queda en evidencia que la obra, con esa estructura de traducción, creó un circuito de afectos, una zona de encuentro. En teatro, las palabras de una traducción no pueden ser una repetición de las originarias; son pensadas en la tensión entre las dos culturas en juego.

***A mulher que andava em círculos* (2016) / *La mujer que andaba en círculos* (2018)**

El proceso de creación de *A mulher que andava em círculos*, producida por Mayombe Grupo de Teatro (colectivo nacido en 1995), escrita por Éder Rodrigues (escritor, actor y profesor de la Universidade Federal do Sul da Bahia) y dirigida por mí, se dio el 2015 (año del *impeachment* de la Presidenta Dilma Rousseff en Brasil) fue un proceso intenso y doloroso por las circunstancias sociales que vivíamos.

Es un texto sobre la memoria colectiva de América Latina a través del prisma de una mujer impedida de recordar por las limitaciones de una enfermedad que le ha

confundido su memoria. La enfermedad funciona tanto como una metáfora de lo que sucede con la memoria colectiva de nuestro continente, como un debate social la memoria individual. De esta forma, se entrelazan lo público (el olvido y la responsabilidad social) con lo privado (la vejez y el desgaste humano) en un juego de espejos que no se reproducen.

La obra pasó por una serie de transformaciones en la medida que los acontecimientos históricos repercutían en la mirada estético-política de mi dirección y de la interpretación de la actriz, Marina Viana. Ese proceso culminó en que la obra adquiriese un sello performático en el interior del texto, es decir, móvil. Nunca las presentaciones fueron iguales, se adaptaron a ciudades, tiempos e inclusive dispositivos (fue hecha online en el auge de la pandemia). Me parece que la traducción para teatro, si bien no puede reproducir ese movimiento, aunque haya sido hecha para el dispositivo libro, tiene que estar abierta a las adaptaciones posibles que requiera ese texto en otros espacios y otras circunstancias históricas. Por ejemplo, cuando impartí una asignatura en la maestría de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción (2018), me pareció que, en Chile, el énfasis tendría que desplazarse más a la vejez, pues era un tema menos abordado y candente, particularmente el número de suicidios, la situación de las jubilaciones y la enorme cantidad de personas de tercera edad con problemas de memoria. Este movimiento performático es muy claro en la propuesta de la obra en la medida que se creó una línea tenue entre *realidad* y ficción. Esta línea se agudiza (se performatiza) en la medida de las necesidades contextuales. La obra, por este mecanismo, puede adquirir una dinámica propia de fabulación. Decisión asumida desde el comienzo del proceso por el grupo. El español utilizado para traducción si bien buscó ser estándar está marcado por el español de Chile y durante la clase pude observar cuando este se alejó o bien se acercó a tal objetivo.

En el momento en que fue creada la puesta, queríamos asumir lo que estaba pasando en Brasil con el lente de una madre que había perdido su hijo. Este tema es relevante históricamente por lo que sucedió durante las dictaduras latinoamericanas del cono sur, pero tiene, además, un sentido fuerte en el presente brasileño, dado que, todos los días, la policía militar entra en enfrentamientos con la población civil sin recursos. De esta forma, se amplía el foco. Ese juego de imágenes surge porque sentíamos que estábamos frente al resultado de los silencios de la memoria, a un pasado olvidado, un presente angustiante y un futuro temible. Lo poético está atravesado por lo político en el acto de la escritura escénica, de la dramaturgia registrada y de la traducción realizada. La obra es un solo, que recoge las voces de muchas mujeres que vivieron o siguen viviendo esta violación a su integridad con el asesinato de sus hijos. Toda agresión que no termina necesita ser denunciada en el campo artístico, porque crea dimensiones que trascienden el grito de las mujeres y familias afectadas. En esa línea, publicar el texto en portugués y en español era un acto de resistencia: el libro bilingüe como otro dispositivo para expresar lo que sentíamos. De esa forma, para representarla, nuevamente, en el escenario, se requerirá una actualización de esas voces. La obra nació con esa propuesta.

Em este punto, quería retomar la cuestión de la traducción como un eco. Según Cavero (2011: 194), "el mito es repleto de criaturas vocales, rigurosamente femeninas. Entre ellas destaca la ninfa Eco, que, en vez de cantar, repite las palabras de los otros. "Esa repetición comienza, sin embargo, con una diferencia de tiempo, pero el otro aún está hablando" [*"o mito é repleto de criaturas vocais, rigorosamente femininas. Entre elas desaponta a ninfa Eco, que em vez de cantar, repete as palavras dos outros." Essa repetição começa, porém, com uma diferença de tempo, enquanto o outro ainda está falando*"]. La mujer que andaba en círculos sigue repitiendo una y otra vez que perdió su hijo. Repite lo que viven muchas mujeres en la historia de América Latina en dos lenguas. El grupo creó la obra en portugués con parlamentos en español y, nuevamente, la traducción

al español la trae a este universo ampliado con las voces de mujeres brasileñas; es un círculo que seguirá ampliándose en tanto la impunidad continúe. Esta traducción, al igual que el eco, no comienza cuando las palabras se apagaron. Las voces están en la memoria de América Latina, están en la de la actriz que sigue repitiendo ese texto, en la experiencia siniestra de la pérdida que sigue aconteciendo. Es una traducción que yo modificaría una y otra vez, pero no para manipularla como Cyril Aslanov (2015) afirma que es toda traducción, sino para recrearla incorporando las nuevas voces que, infelizmente, se suman a las ya existentes.

Se trata de reconocer en el archivo libro un texto producido por el autor después de una ardua investigación, un segundo nacido en los ensayos con las tonalidades y ritmos de los otros autores del espectáculo (actriz, directora iluminadora, escenógrafo, etc.) y un tercero, producto de la traducción al español. Este último adquirió otras cadencias con la lengua y cultura de llegada que sólo pude probar en la sala de clases. El texto puede ser un punto de partida para que se incorporen nuevas voces en otro montaje o en este mismo recreado. No es posible instaurar la comunicación sin ser afectado y sin afectar.

Hilda Peña/ Hilda Penha (2013)

La dramaturga chilena Isidora Stevenson parte de un hecho histórico y se acerca al realismo reproduciendo las formas lingüísticas de las mujeres populares, pero direcciona su relato hacia el campo de la ficción, del cine de horror y crea un ritual de muerte que la protagonista sigue para mantener el contacto con su hijo después de muerto. Este fue uno de los principales desafíos, pues teníamos que introducir en la traducción la oralidad del relato. Por eso, la traducción fue realizada por dos actrices (Luisa Lagoeiro y Jéssica Ribas) y por mí.

Esta es la segunda obra que la autora escribió y, con tanta potencia, que fue premio en la categoría Autor Emergente de la VI Muestra de Dramaturgia el 2014 (para una lectura detallada revisar Memoria del horror: *Las brutas*, de Juan Radrigan; *Hans Pozo*, de Luis Barrales; e *Hilda Pena*, de Isidora Stevenson. *Revista Culturas* N°13). Según sus propias declaraciones vertidas en conversación personal en septiembre de 2019, el personaje nace de una peluquera que tenía sus uñas completamente destruidas de tanto morderlas. El tema es el mismo de la obra *A mulher que andava em círculos*, pero con variantes temáticas y estéticas diversas. Una mujer adopta informalmente, casi sin darse cuenta, un niño de la calle como su hijo. En un proceso paulatino, el adolescente va ocupando espacios materiales y de afecto dentro del hogar. Hilda Peña está haciendo el almuerzo y descubre en la televisión que lo mataron. La pieza desde la descripción monológica de quien no entiende lo que sucede, nos lleva a un ritual que consiste en ir al cementerio para ver el cuerpo todos los días, aunque para eso tenga que pagar a los cuidadores con sexo oral. Esta acción permite a la madre establecer el rito y percibir la descomposición. Se coloca en esta obra, como en *A mulher que andava em círculos*, la impotencia vivida por la madre que pierde al hijo producto de acciones agentes policiales que no comprende. Sólo que la solución se busca, como lo hace gran parte de la población carente de nuestros países cuando deja de creer en el Estado, en un curandero. La traducción tenía que pensar en un equivalente a este personaje dentro de la cultura brasileña y en la potencia de este tema en un país es cada vez más religioso.

La protagonista va relatando la construcción subjetiva de la relación afectiva entre madre e hijo, algunas veces preguntándose que quien lo *parió*, pero la mayor parte del tiempo aceptando lo que sucedió como algo natural: “Fue mi hijo. No sé si fui su madre. Nunca le pregunté.” (Stevenson, s/p.) Esta manera de construir la relación

rompe con el estereotipo de la maternidad como una esencia propia del género femenino. La memoria de la maternidad, en esta obra, no es una esencia del cuerpo femenino, es una construcción en el afecto. La obra plantea que las relaciones entre el hijo y la madre son procesos de construcción de afectividad. Y frases cortas, como las citadas, permiten construir ese imaginario dentro de un solo.

La situación histórica de la que parte esta obra es un asalto, en democracia, realizado por el Movimiento Juvenil Lautaro, a un banco de uno de los barrios más ricos de Santiago. La obra desplaza la fecha de septiembre para las vísperas de la Navidad, como un recurso dramático que permite impregnar la fecha de la atmósfera navideña. Período en que las personas destinan su energía y recursos a comprar regalos, a realizar una fiesta familiar. El joven y su pareja son muertos con una bolsita que contiene un regalo. El Movimiento Juvenil Lautaro contaba, entre sus militantes, con jóvenes de los sectores populares, que sentían una fuerte decepción con la vuelta a la democracia; pues, para ellos, era una nueva fase de lo mismo. Esto los hizo asumir posiciones radicales que culminaron en acciones armadas prácticamente suicidas. Una de ellas, el asalto al Banco O'Higgins (nombre del padre de la Patria), en el período de octubre de 1993 (en la pieza es desplazada esta fecha al período navideño), es la que dio origen o fue el detonador de la creación de *Hilda Peña*. La respuesta policial, estaba dentro de la estrategia de *Seguridad* que el gobierno de democracia restringida defendía. El montaje enfatizó estos datos históricos para que el público brasileño pudiese situarse. La presencia de lo real, en cuanto hecho histórico, se contamina con la teatralidad, con las subjetividades en disputa (seres históricos, personajes, actores, etc.) y con el rito. Eso permite que esta producción documente tanto lo privado como el proceso histórico y que salga del ámbito específico de Chile. Tal vez esa sea la forma de alcanzar, socialmente, un público acostumbrado a asistir el drama de seres individuales sentado en una confortable poltrona o al público de un país distante (Brasil) que va a leer el texto en portugués. Por eso, para la traducción tuvimos que dar cuenta de la oralidad de la mujer-madre, pues esa oralidad es la que traía consigo la subjetividad necesaria. La obra es más que un texto informativo, sitúa histórica y afectivamente frente a la muerte. La traducción tenía que ser capaz de abarcar esas dos dimensiones y conectar al lector / espectador brasileño con el rito creado por el personaje. De alguna forma, se debe entender la acción del personaje dentro de un movimiento mayor que Otálora define de la siguiente manera: se reconocen ceremonias y prácticas que enmascaran una clara intencionalidad religiosa. En forma dinámica se desarrollan y estructuran prácticas que, pese a una apariencia profana, tienen muchas características que sin duda las ligan con la esfera de lo sagrado. Como lo subraya Martine Segalen,

Efectivamente, muchas acciones ceremoniales no se adscriben a un pensamiento religioso o a una relación inmanente con lo sagrado, pero a causa de las pulsiones emotivas que ponen en funcionamiento, a causa de las formas morfológicas que revisten y de su capacidad para simbolizar, se consideran rituales, con todos los efectos que ello conlleva" (2005: 101).

Este solapado resurgimiento de mitos, pero sobre todo de ritualidades, descubre la importancia de ciertas actividades políticas, económicas, productivas, empresariales, educativas e intelectuales, desde las cuales se movilizan e interactúan formas ocultas de determinación histórica y donde se identifican de manera reconocible espacios de poder privados. (Otálora Cotrino, on line.) Estamos inmersos en sociedades en las cuales los ritos tienen un lugar ya sea abierto o velado. Generalmente, ellos surgen como respuesta a la impotencia.

Clase (2008) / Classe (2019-2022)

Clase es una obra de Guillermo Calderón de 2008, montada, en Brasil, por el grupo Mulheres Míticas en 2019. En 2007 fue la marcha de los pingüinos en Chile por las reivindicaciones de los jóvenes de escuelas secundarias a las que se sumaron las de todos los estudiantes; en 2011 hubo nuevas marchas incluyendo las reivindicaciones ambientales. Ese movimiento no ha parado en Chile e inclusive ha adquirido ribetes performáticos. En Brasil, a partir del *impeachment* de la Presidenta Dilma Ruseff se suceden los ataques a la educación, que se intensifican desde 2018. Se trata de un período de fuertes conflictos entre el Gobierno del Presidente Jair Bolsonaro y las universidades públicas producto de los cortes al presupuesto y las reformas propuestas por el Ministerio de Educación. Los profesores, técnicos administrativos y estudiantes entienden que esta política busca producir la privatización de la enseñanza pública universitaria y censurar los contenidos que se ofrecen.

La máxima de que el traductor realiza su trabajo a partir de su cultura y perspectiva en este caso fue especialmente verdadera. Fueron los elementos contextuales los que permitieron recrear la obra de origen. En el caso brasileño, la problemática de la educación es un punto de conflicto que atraviesa toda la sociedad. De esta forma, algunas palabras, algunos lugares se adecuarán a elementos extratextuales que permitan reproducir lo que se siente en las calles, pero en diálogo con el sentido original. Se trata de crear una dialéctica entre el contexto chileno y actual contexto brasileño. Recordemos que, en el teatro, los elementos pueden adquirir una potencia de presente. Los elementos extratextuales a los que me refiero van desde cuestiones formales, como tipos de expresiones, palabras, a estructuras que apuntan al contenido. Por ejemplo, en *Clase* se sitúan ciertos acontecimientos en los años ochenta, pero en ese período en Brasil no sucedían los mismos hechos históricos. Constatado esto, mantuvimos el hecho sin la referencia temporal lo que, de alguna manera, permitía mantener el sentido original pues hubo situaciones similares, pero en otros momentos.

El arte nos lleva a espacios escamoteados por el discurso racional, espacios que poseen una presencia contundente el juego político-social de un país. Por ello, planteo que, en las obras comentadas, las imágenes proyectadas, aunque sean de personajes específicos remiten a momentos importantes de la sociedad latinoamericana y permiten ver imágenes desplazadas en los análisis macro históricos canónicos. Esas imágenes nos posibilitan traspasar la frontera de lo evidente. La traducción tiene que entrar en la propuesta base de cada obra y, a partir de allí, en los contextos donde será recreada. En el caso de *Clase*, para la publicación de la traducción también hecha a tres manos (Ibi Motes (Gabriela Figueiredo), Alvaro Rojo y Sara Rojo), el autor escribió un nuevo texto inspirado en el estallido social. Ese nuevo texto fue llevado a escena por primera vez en el 2022 (después de tres años de la publicación) en el *Festival Internacional de Teatro e Rua de Belo Horizonte*, lo que dinamiza la obra y, por cierto, su traducción. Fue necesaria una nueva contextualización y adecuación al presente de 2022, que en el caso de Brasil aparece como más esperanzador.

Finalmente cabe decir que, se debe poner especial cuidado en el lenguaje porque el actor tiene que creer en la voz que emite, pues ella es una unicidad con su cuerpo. Según Cavarero (2011, p. 40), “la voz de hecho no camufla; por el contrario, desmascara la palabra que a quiere enmascarar. La palabra puede decir todo y lo contrario de todo. La voz, cualquier cosa que diga, comunica antes que todo, y siempre, una sola cosa: la unicidad con quien la emite” [*“a voz de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite”*]. De esta forma, si la traducción es formada por fonemas que quien emite no consigue producir, se rompe el ritmo y la unicidad del cuerpo con la voz.

Este factor es fundamental em cualquier tipo de teatro, pero es el tronco, la base de un espectáculo traducido. La palabra se tiene que probar en la oralidad (entendimiento y cercanía) de la escena y en el peso ideológico de las palabras. Recordemos que la traducción no es neutral: todo el proceso involucra una toma de posición que determina el tono que se emplea para realizarla y el resultado obtenido.

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

Referencias bibliográficas

- » Aslanov, C. (2015). *A tradução como manipulação*. Trad. Guilherme de Almeida. Ed. Perspectiva.
- » Barbosa, Palma y Chiarini (orgs). 2017. *Teatro e tradução de teatro*. V.I. Relicário.
- » Cavarero, A. (2011). *Voices plurais. Filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Editora da UFMG/ Humanitas.
- » Calderón, G. (2019). *Classe*. Trad. Figueiredo, G (Ibi Montes), Rojo, A. y Rojo, S. en Cordeiro, F. y S. Rojo. (2019). *Mulheres Míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Ed. Javali.
- » Cordeiro, F. y S. Rojo. (2019). *Mulheres Míticas em performance*. Dramaturgias: O deserto, Classe. Ed. Javali.
- » Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Atuel.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia subjetividad*. Atuel.
- » Galpão, Grupo. Disponible en: <http://www.grupogalpao.com.br/?p=190>
- » Otálora Cotrino, L. Mitos y ritos modernos. La fabricación de creencias en los medios de comunicación. *Alteridades*. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172012000200007
- » Peixoto, I. (2011). *Portunhol. Galpão no Chile*. Documentário. Galpão.
- » Pinos, J. *Las balas que tuvimos que tragar Presentación de "1993"*, novela gráfica de Cristián Gutiérrez (Christiano) La Calabaza del Diablo, 2012. <http://letras.mysite.com/jpi130612.html> Acceso 26/08/2017.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Ellago Ensayo.
- » Rodrigues, É. (2018). La mujer que andaba em círculos. Traducción Sara Rojo. En Alexandre, Marcos y Eder Rodrigues. *Mayombe Grupo de Teatro: Dramaturgias de (re) (e) xistencias*. Javali.
- » Rojo, S. (2016). *Teatro latino-americano em diálogo*. Produção e visibilidade. Ed. Javali.
- » Rojo, S. (2011). *Teatro e Pulsão Anárquica: Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Ed. Nandyala.
- » Rojo, S. (2017). Aspectos estéticos e políticos na tradução latino-americana, en Barbosa, Palma y Chiarini (orgs). *Teatro e tradução de teatro*. V.I. Relicário.
- » Rojo, S. (2019). Memoria del horror: *Las brutas*, de Juan Radrigan; *Hans Pozo*, de Luis Barrales; e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson. *Revista Culturas* N13.
- » Sáez, Adrián J. *Fortunas y adversidades de Pedro Urdemalas, um pícaro dramático*. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/10/art_10_4.pdf
- » Safatle, Vladimir. (2016). *O circuito dos afetos*. Corpo político, o desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. Revisada. Editora Autêntica.
- » Stevenson, I. *Hilda Peña*. Versión en español cedida por la autora. S/p.
- » Stevenson, I. (2019). *Hilda Penha*. Trad. Lagoeiro, Ribas y Rojo, en Barbosa, Palma y Chiarini (orgs). *Teatro e tradução de teatro*. V.II. Relicário.