

La traducción teatral en perspectiva dialógica

CIVITILLO, Susana Mirta / Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA -
susanacivtillo@yahoo.com.ar

Eje: Teatro y Artes escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: dialogismo – polifonía – alteridad – adaptación – reescritura*

» **Resumen**

Mi propósito en este trabajo, dentro de un proyecto de investigación más amplio, es presentar la praxis de la traducción teatral desde una perspectiva dialógica situada en el acontecimiento. La traducción teatral, según diversos autores, debería ser considerada una praxis interlingüística, intercultural, siempre territorializada. Para ello, son necesarios algunos aspectos teóricos que fundamenten esta perspectiva. En la primera parte de la exposición trataré los conceptos de dialogismo, polifonía y otros temas relacionados. En la segunda parte, intentaré describir las complejas relaciones entre el texto dramático, la traducción, la adaptación y la/s reescritura/s, a partir de observaciones recogidas en experiencias de expectación presencial o mediante streaming, video/s y aquellas basadas en testimonios de traductoras, traductores y teatristas participantes en el proceso de producción.

En la teoría dialógica de Mijail Bajtin (1999 [1982]), el concepto de enunciado, al que el autor distingue de la oración, es clave en el proceso de traducir, adaptar, reescribir, puesto que nos remite al habla concreta, al empleo y modalidades de empleo del lenguaje por parte del hablante o emisor en general. Es el enunciado en relación con los enunciados que lo anteceden y los siguientes, el que genera emoción, expresividad, intencionalidad, no la oración como parte del sistema formal de la lengua. Bajtín reconoce en aquel la presencia de ecos, reflejos, marcos contextuales, otros discursos. En síntesis, la presencia de la alteridad como constitutiva de la estructura del enunciado y de la enunciación. Si se piensa el texto dramático como texto para ser dicho, hablado, actuado, es necesario radicar la praxis de traducción y otras formas de intervenir en el texto sobre la base de una concepción enunciativa, polifónica, abierta a la poésis del acontecimiento. Los ejemplos y testimonios elegidos muestran experiencias de trabajo basadas tanto en los saberes propios de la traducción como en los de Teatro.

› **Presentación**

Mi propósito en este trabajo, dentro de un proyecto de investigación más amplio, es presentar la praxis de la traducción teatral desde una perspectiva dialógica orientada hacia el acontecimiento. La traducción teatral es una praxis interlingüística, intercultural, siempre territorializada. Mi deseo es poder compartir algunos aspectos de la temática del dialogismo y con ello contribuir a ampliar la problemática de cómo hacer que un texto dramático traducido, adaptado o reescrito, fluya con naturalidad, armonía y equilibrio estético en el discurso teatral del acontecimiento en otro territorio. En la primera parte de la exposición trataré los conceptos de dialogismo, polifonía y algunos otros temas que fundamentan esta perspectiva. En la segunda parte, intentaré describir las complejas relaciones entre el texto dramático, la traducción, la adaptación y la/s reescritura/s, a partir de observaciones recogidas en experiencias de expectación presencial o mediante streaming, video/s y aquellas basadas en testimonios de traductoras, traductores y teatristas participantes en el proceso de producción. Entre las experiencias vivenciadas, se encuentran: Edipo Rey, de Sófocles, en la versión de Cristina Banegas, traducida por Esteban Bieda; Agamenón, de Esquilo, dirigida por Manuel Iedvabni y Pablo Flores Maini, en traducción y adaptación de Ingrid Pelicori; Jamlet de Villa Elvira, dirigida por Blas Arrese Igor, reescritura colectiva de Hamlet de William Shakespeare y La persona deprimida, de David Foster Wallace, adaptada y dirigida por Daniel Veronese. Qué es dialogismo y por qué considerarlo parte de una cartografía en la praxis de investigación teatral y de traducción. Dialogismo es un término empleado a veces con diversos sentidos. Aunque tiene que ver con el diálogo, no es solo el intercambio verbal entre dos o más hablantes. La teoría de Mijail Bajtín (1977; 1982; 1999) construye una visión del lenguaje abarcativa de una realidad más amplia. Apartado de los formalistas rusos, Bajtín abrió las fronteras del análisis de la lengua a los componentes sociales, a los provenientes de la cultura popular y la fiesta en la plaza pública. En la teoría dialógica de Mijail Bajtín, el concepto de enunciado, al que el autor distingue de la oración, es clave en el proceso de traducir, adaptar, reescribir, puesto que nos remite al habla concreta, al empleo y modalidades de lenguaje por parte del hablante o emisor en general. Es el enunciado en relación con los enunciados que lo anteceden y los siguientes, el que genera emoción, expresividad, intencionalidad, no la oración como parte del sistema formal de la lengua. Bajtín reconoce en aquel la presencia de ecos, reflejos, marcos contextuales, otros discursos. En sus propias palabras:

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que 'saben' uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva (Bajtín, 1999; pp.248-290).

En síntesis, la presencia de la alteridad es constitutiva de la estructura del enunciado y de la enunciación. En la tarea concreta de la traducción, la perspectiva dialógica permite establecer un mapa de interrelaciones y, de ese modo, proporcionar posibilidades de interpretación más cercanas al texto de origen.

Ahora bien, ¿cómo accedemos al enunciado o, más precisamente, al cuerpo de enunciados? La materialidad del texto de partida, escrito, grabado, recuperado por distintos medios, el que se tiene a la vista o disponible para audición, constituye un primer nivel de lectura o de escucha. La concepción de polifonía de la lengua permite encontrar los distintos puntos de vista que atraviesan el texto. Polifonía es un término tomado de la música, varias voces cantan simultánea y armónicamente. Aplicada a la lengua, la estructura polifónica despliega el sistema de interrelaciones. Nuevamente nos preguntamos cómo hallarlas. Mediante el estudio y análisis de modalidades, conectores, presuposiciones, discurso referido, retomado, alusiones, ironía, negación, diversas formas de intertextualidad, que posee cada lengua impregnada de su cultura y de otras. Son instrucciones, marcas, huellas, en el sistema de la lengua, que permiten acceder a la polifonía del enunciado, es decir, al nivel del discurso propiamente dicho. Dialogismo y polifonía muestran la presencia de la otredad, la enorme riqueza de la comunidad de habla, de la comunidad discursiva.

› ***Teatristas y traductores. Traducir, adaptar, reescribir, distintos tipos de textos***

En este tramo de la exposición, varios teatristas y traductores relatan sus experiencias en los procesos de traducción, adaptación y reescrituras de distintos tipos de textos, dramáticos o procedentes de la literatura. Se trata de aproximaciones a criterios, modos y estilos de trabajo muy propio de los teatreros y traductores, no de recetas ni prescripciones o generalizaciones.

La primera de dichas experiencias es la relevada a partir de la versión de Edipo Rey, de Sófocles, dirigida por Cristina Banegas. Fue estrenada en el Teatro Nacional Cervantes, en 2019. La misma Cristina Banegas y Esteban Bieda realizaron la traducción y adaptación para la puesta, luego de un proceso de trabajo y estudio en reuniones dos veces por semana, durante dos años. La versión está basada, en primer lugar, en la traducción y adaptación de Alberto Ure y Elisa Carnelli. En segundo lugar, se consultaron diversas traducciones al español. Esteban Bieda, doctor en Filosofía y profesor de griego clásico, explica cómo se leyó la obra: “línea por línea, “verso por verso” y cómo se eligieron los términos de acuerdo el “matiz”, la “coloratura”, “el rearmar una versión teatral más dinámica, más argentina”. Una de las decisiones fue utilizar el voseo en lugar del tuteo, porque, según dice el Doctor Bieda, “la seriedad o profundidad no tiene por qué ser ajena a modismos del Río de la Plata”. Tanto Cristina Banegas como

Esteban Bieda consideran que “el horizonte es la escena”, por lo tanto, el último “cincelado” se realizó durante los ensayos, en los cuales participó el traductor. Los testimonios destacan la importancia que poseen en el acontecimiento, vinculado en algunos aspectos a la ópera, la oralidad, el empleo de la voz, el cuerpo, la coreografía, la música. La versión final construye así un discurso teatral dialógico y polifónico en el nivel del enunciado y en la enunciación claramente múltiple.

Ingrid Pelicori es actriz y traductora de numerosas obras. Ha reunido sus experiencias en varios artículos y ha producido valioso conocimiento teórico sobre la traducción teatral. En “Traducir para la escena”, publicación de la Biblioteca Oscar Masotta (s/f.), describe las cualidades y condiciones que debería tener en cuenta una traducción para la escena:

En primer lugar, la concepción de un director que ubica ese elemento – el lenguaje – en un contexto mayor – el espectáculo – que lo condiciona y redefine.

Y en segundo lugar, se debe asumir que es a través del actor que ese lenguaje llegará a destino. La escena presupone la oralidad: un cuerpo, una voz. Se traduce para un actor que va a decir el texto, que va a ponerlo en su boca, o sea lo va a ligar a su cuerpo. Y en ese pasaje del papel a la carne, la resonancia de las palabras, el ritmo, la musicalidad, y todo el tratamiento del lenguaje, va a afectar la sensibilidad del actor, su fluidez, su capacidad de emocionarse y emocionar y en definitiva la calidad de su actuación.

Respecto de la traducción de los clásicos, Ingrid Pelicori menciona el problema del empleo del “tú” o del “vos”; en principio, prefiere el “vos” pero señala las dificultades que presentan en este caso los textos de la tragedia griega y los de Shakespeare. Una de las maneras de solucionar el problema de lo artificioso del “tú” en la escena argentina es buscar otras formas y procedimientos que reemplacen el pronombre. La actriz destaca la importancia de encontrar “un equivalente en el tratamiento del lenguaje que pueda ser dicho hoy y acá para que lo pueda escuchar, captar y apreciar un espectador argentino”. Entre otras obras, ha realizado la adaptación de *Agamenón*, de Esquilo, obra dirigida por el fallecido Manuel Iedvabni y Pablo Flores Maini. Fue estrenada en el Teatro La Comedia en 2019. Antes de tratar las características de la obra, resulta sumamente importante definir qué se entiende por adaptación. Jorge Dubatti (2020) la define con las siguientes palabras: “reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente” (Dubatti, 2020: pp 38-44). La adaptación/versión de la obra de Esquilo reúne las características mencionadas, la concepción del espectáculo por parte de Iedvabni y el trabajo de Ingrid Pelicori. En una nota publicada por el Club de Traductores de Buenos Aires, en 2019, Ingrid explica cómo la llevó a cabo. En razón de no poder traducir directamente del griego, leyó y consultó traducciones al español, al inglés y al francés. En cuanto a la lengua, dice: “me propuse preservar su carácter poético, pero atendiendo a recrear un lenguaje que pueda ser dicho y

encarnado por un actor de hoy y de acá – y también comprendido por un espectador nuestro”. Y más adelante, agrega:

El desafío más complejo en este caso fue el de trabajar sobre cierta musicalidad. Sin pretender un trabajo rítmico de regularidad rigurosa y mucho menos una versificación rimada – según entiendo es un ‘invento’ muy posterior – sí procuré que el texto tuviera una música, tal vez más marcada en los coros, pero siempre sostenida.

Muy destacable en la expectación convivial de *Agamenón* fueron el equilibrio y la armonía de los diversos componentes del acontecimiento: el lenguaje verbal, el coro, la música, las máscaras, el vestuario, la realización audiovisual. En este sentido, las traducciones, la adaptación de Ingrid Pelicori y la dirección, construyen un discurso teatral que reterritorializa la obra de Esquilo mediante, según las indicaciones de Manuel Iedvabni, “una versión fiel al original, en la medida de lo posible, pero a la vez dinámica, activa, de resonancia contemporánea”.

El término adaptación es el empleado en programas de mano, concursos, categorías y premios, pero existen otras intervenciones sobre los textos que se realizan mediante otros procedimientos. Dentro de las posibles y más libres, relacionadas con el campo de la traducción, se encuentran las reescrituras de distinto tipo. Siguiendo las definiciones de Jorge Dubatti, reescritura es: “la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que genera un nuevo texto-destino” (*op cit*; pp.38-44).

Jamlet de Villa Elvira, creación colectiva dirigida por Blas Arrese Igor, se inscribe dentro de estas características. Recogí la información a través de varios videos, numerosas fotos y artículos, que me permitieron conocer la experiencia y elaborar algunas reflexiones. Esta reescritura de *Hamlet*, de William Shakespeare, se genera a partir de un núcleo fuertemente ligado a la territorialidad. Es parte del trabajo de Blas Arrese Igor para su tesis doctoral “con un grupo de teatro y su contexto en Villa Elvira, barrio periférico de la ciudad de La Plata”. El nombre del grupo es La Franja Social Teatral y su sede, un viejo galpón convertido en centro cultural situado en el barrio, lugar de pertenencia. La indagación de Arrese Igor se centró en las “representaciones, prácticas y discursos de los habitantes de Villa Elvira, en relación a cuestiones de poder, de género”, según el relato publicado en el diario El Día de La Plata del 10 de mayo de 2019. La intervención del texto de origen fue pensada y realizada desde las poéticas del barrio, desde la subjetividad de cada uno de los integrantes del grupo y de la problemática de la vulnerabilidad a la que están sometidos, pobreza, inundaciones, abandono.

Jamlet no es un príncipe sino un empleado del supermercado chino de la zona. Durante los primeros encuentros del proceso de creación, el actor que iba a encarnarlo, Pedro Rodríguez, escribió el nombre

con jota, hecho que marcó para Blas Arrese Igor la reescritura, en el sentido del lugar desde donde se reescribe. *Jamlet* con jota reinterpreta el “ser o no ser” del *Hamlet* clásico como “ser quien yo quisiera”, es decir, atraviesa el texto a partir de una subjetividad marcada por las carencias materiales y afectivas. La historia reescrita por el grupo presenta a una *Gertrudis* no como la madre sino como la abuela de *Jamlet* y a *Claudio*, como un policía sospechado de haber tenido participación en la muerte de su hermano. El conflicto con *Ofelia*, la novia, no es resuelto por ambos. Esta *Ofelia*, se muestra fuerte de carácter, discute con *Jamlet* por la infidelidad de este y por la decisión que deberían tomar al saber que ella está embarazada. *Jamlet* no lo asume y *Ofelia*, sola, acude a un aborto clandestino. A partir de entonces, no se sabe nada de ella. Otro personaje, *Horacio*, habla de la joven con *Jamlet* para contarle que no se habla de *Ofelia* en el barrio. La problemática de género es abordada a través de *Horacio*, un chico trans, quien oculta su orientación sexual, solo la comenta durante la escena referida. La reescritura, de la que forman parte los creadores de la escenografía y la musicalización, interviene las formas del espacio y la música. La chapa, los colores, las texturas, la música conformada por los sonidos naturales, reconstruyen la mencionada poética del barrio consustanciada con los personajes, su lenguaje, sus historias. Desde una enunciación colectiva, territorializada, comprometida con las *políticas de la diferencia*, en los términos de la definición de Dubatti, *Jamlet de Villa Elvira* reescribe los núcleos fundamentales del drama shakespeariano, temas que he podido apreciar aun a través de medios virtuales. Un tipo diferente de reescritura la constituye la obra *La persona deprimida*, realizada por Daniel Veronese a partir del cuento, *The depressed person*, escrito por David Foster Wallace (1962-2008), escritor estadounidense. El proceso creador que llevó a cabo Veronese posee características singulares en tanto que las relaciones entre traducción, adaptación y reescritura, se entrelazan, según relata en algunas entrevistas, en un “trabajo personal de escritura” al que considera parte de su “ser dramaturgico”. En otras palabras, escribe desde su rol de dramaturgo y director con vistas a la escena, al acontecimiento. La narrativa de Foster Wallace ofrece no pocas dificultades, oraciones y párrafos muy largos, extensas notas al pie que forman parte de la historia y, en especial, la muy compleja construcción del narrador y del personaje femenino, sin nombre. El narrador describe y relata, en apariencia de manera objetiva, qué le sucede a la persona deprimida. Lo hace a través de recursos de distanciamiento, estructurado mediante el empleo de la tercera persona, la repetición de acciones típicas, de reiteraciones, circularidades. Pero dentro del mismo distanciamiento se construye una fusión del narrador con el escritor, es decir, ese narrador, que parece mirar al personaje desde un afuera objetivo, crea un espacio de subjetividad que lo une al escritor empírico, David Foster Wallace. El relato reproduce, en la voz del personaje, formas discursivas de descripción del síndrome o enfermedad propias de las ciencias de la salud mental. Adquiere, en un crescendo, el valor de un monólogo contado por un narrador en tercera persona, heterodiegético, pero es en realidad homodiegético, una primera persona, si tomamos en cuenta la

obsesividad y emocionalidad respecto de la historia, contada desde adentro. En el mismo sentido el narrador aparece como extradiegético, distanciado, pero cuenta como intradiegético. Foster Wallace pone en la voz de una otra, la persona deprimida, un decir crítico sobre la familia, la sociedad estadounidense, las terapias, su propio padecimiento a través de exhaustivas y prolongadas repeticiones. La obra de teatro se estrenó en julio de 2019 en el Centro Cultural San Martín, dirigida por Veronese, con la actuación de María Onetto. Las líneas que siguen pude tomarlas a partir de la versión vía *streaming* ofrecida por Timbre 4 y del diálogo posterior entre el director, la actriz y la Lic. Natacha Koss, docente de esta Universidad. La reescritura de Veronese trabaja temáticamente sobre el núcleo central de la historia, el drama que padece la protagonista. En algunas entrevistas, el director y dramaturgo expresa la dificultad de llevar a escena un texto tan complejo y habla sobre dos aspectos clave de su modo de hacerlo: “traducirlo a mi forma de trabajo” y considerar que “todas las versiones son escritura”. Sintetiza así un proceso que aúna traducción, adaptación y reescritura, con vistas a la puesta en discurso teatral, con la dirección del propio Veronese y la actuación de María Onetto. En el caso de esta versión tecnovivial, la reescritura crea también un acontecimiento que puede aproximar la historia a las o los espectadores en varios sentidos. El registro lingüístico fluye con naturalidad, sin localismos; el espacio escénico conformado con solo una mesa, una silla, colores neutros, sugiere un singular aquí y ahora, en un presente que se reconstruye en la mente, no compartido por vibraciones conviviales. La voz y los desplazamientos de María Onetto traducen no solo el decir sino el sentir profundo del personaje. El pasaje de la narrativa de Foster Wallace a la enunciación teatral de Veronese-Onetto y del resto del equipo atraviesa los nudos del texto de origen en una reescritura que habita de otro modo la palabra, el cuerpo, la escena..

> **A modo de cierre**

La traducción de obras destinadas a la escena en los diferentes grados de intervención sobre los textos presenta no pocos problemas. Los testimonios y relatos de los teatristas dan cuenta de ello. Las preguntas necesarias, previas a la tarea de traducir, adaptar, y la menos frecuente de colaborar con el dramaturgo en la reescritura, pueden ser las siguientes: ¿qué tipo de acontecimiento quiere producir el director o el grupo teatral?; ¿dentro de qué poéticas?; ¿a qué público estará destinado?; ¿qué criterios básicos se plantean para el proceso de trabajo anterior a la puesta?; ¿de cuánto tiempo estimado dispondremos?; en los contextos actuales, ¿será un acontecimiento convivial o tecnovivial?. Seguramente, surgirán otros interrogantes.

La consideración de la otredad, ese complejo campo de subjetividades, que abarca tanto la obra de origen como la de destino, debe ser uno de los ejes fundamentales de la escritura de la traductora o traductor. Especialmente en las zonas del texto de mayor intensidad poética, de proximidad a lo inefable o de un

universo íntimo. Por otra parte, en los coloquialismos, los insultos, los chistes, las dificultades están sumamente vinculadas a las posibles territorialidades culturales en juego dentro del texto, en el contexto y en la presencia de la alteridad en diversos discursos retomados de alguna manera en el enunciado. La revisión del texto ya traducido debería incluir alguna/s instancia/s de lectura en voz alta, es decir, pasada por el cuerpo, y de prueba/s e intercambio con los teatristas o, de ser posible, de participación en los ensayos.

A manera de síntesis, puede decirse que la teoría dialógica de Bajtín y las teorías enunciativas de la lengua dan fundamento a la praxis de la traducción entendida en términos artísticos y sociales, cuestiones de incidencia directa en la construcción poiética y poética del acontecimiento teatral.

Bibliografía

- Arrese Igor, B. (2019). Jamlet lee a Hamlet fue el primer gesto de resignificación. En línea: diarios bonaerenses. dib.com.ar/2019/10/blas-arrese-igor-jamle-lee-a-hamlet-fue-el-primero-gesto-de-resignificaci3n. 5.10.2019. (consulta: 10.02.21)
- Arrese Igor, B. (s/f.). Del Castillo de Elsinor al Galp3n de Villa Elvira. En línea: Jamlet de VE Documento completo.pdf-PDFA.pdf. (consulta: 10.02.21).
- Bajt3n, M. ([1982]; 1999). *Est3tica de la creaci3n verbal*. M3xico, Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2008). *Cartograf3a Teatral. Introducci3n al Teatro Comparado*. Buenos Aires, ATUEL.
- Dubatti, J. (2020). Las literaturas (as3, en plural) del acontecimiento teatral. En *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, a3o 2, n3m. 4, pp 37-45. Ftad. de Filosof3a y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foster Wallace, D. (1998). *The Depressed Person*. New York: Harper's Magazine. 1998-01-0059425.pdf. (consulta: 21.02.21).
- Garc3a Negroni, Ma.M. (coord.) (2015). *Sujeto(s), alteridad y polifon3a. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Ciudad Aut3noma de Buenos Aires, Ampersand.
- Gianibelli, S. (2021). Entrevista al dramaturgo Daniel Veronese: la vuelta a la escena porte3a. En línea: agenciapacourondo.com.ar/cultura/entrevista-al-dramaturgo-daniel-veronese-la-vuelta-a-la-escena-porte3a. (consulta: 7.02.21).
- Pelicori, I. (2019) Ingrid Pelicori habla de su adaptaci3n de "Agamenon", de Esquilo. En línea: Club de Traductores Literarios de Buenos Aires. <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com>. (consulta: 7.02.21).
- Pelicori, I. (s/f). Traducir para la escena. En línea: bibliotecaoscarmasotta.com.ar/la-mosca-23/traducir-para-la-escena-por-ingrid-pelicori. (consulta: 7.02.21).

Fuentes audiovisuales

- Arrese Igor, B. e Ibarl3n, M. (2020). Jamlet de Villa Elvira. En: Detr3s de escena, Cervantes Online. <https://www.youtube.com>channel>. (visionado: julio 2020; febrero 2021)
- Banegas, C. (2020). Edipo Rey. En: Detr3s de escena, Cervantes Online. <https://www.youtube.com>channel>. (visionado: junio 2020; febrero 2021).
- Banegas, C. (2020). En: Conversaciones. Cervantes Online. <https://www.youtube.com>channel> (visionado: junio 2020; febrero 2021)
- Veronese, D. (2020) En: Conversaciones. Cervantes Online. <https://www.youtube.com>channel> . (visionado: 7.02.21).