

La traducción de dramaturgias contemporáneas

VAN MUYLEN, Micaela / IAE-UBA/ FL y FFYH-UNC - micaelavm@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas^{SEP} Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: traducción de teatro, traducción literaria, dramaturgias contemporáneas*

> **Resumen**

La traducción en y para teatro ha implicado siempre desafíos específicos que la diferencian de aquella de otros textos artísticos o literarios. Son y han sido ampliamente discutidos aspectos como la oralidad, la particularidad de una escritura para ser dicha en escena, la inmediatez de la experiencia teatral, la presencia del público en el convivio, y las variantes dialectales de los intérpretes y de los autores. En esta oportunidad quisiera compartir un panorama general de las inquietudes que me planteo en la praxis de la traducción de teatro, en mi caso, siempre contemporáneo, reflexiones que están siempre enmarcadas en la investigación en teatro comparado.

> **Presentación**

Se repite a menudo, y con justa razón, que debe tenerse en cuenta siempre que el texto dramático es un texto escrito para ser dicho, por lo que se suele agregar que el resultado del paso de una lengua a otra debe “sonar natural”, y que los parlamentos –no así las acotaciones– tienen que poder ser pronunciados con facilidad por el actor o la actriz en su lengua. Pese a que es cierto que el texto dramático está escrito para la escena, también debemos tener en cuenta otro aspecto en el caso del teatro contemporáneo, a saber, la tensión que a menudo crean los textos con respecto a la lengua normalizada, a la del habla cotidiana, o a las convenciones en cada lengua. En el caso del alemán y el neerlandés, por ejemplo, las lenguas con las que trabajamos, la tensión se puede observar con respecto al *Bühnendeutsch* –el alemán de escena–, al alemán estándar (“*Hochdeutsch*”) y al neerlandés estándar, y a las variantes nacionales en Bélgica y en los Países Bajos, y los dialectos de ambas lenguas, cuyo uso está difundido en diferentes medidas en escena, y pueden ser leídas desde lo sociológico y político, pero también desde las exploraciones estéticas

que van más allá de dichas convenciones y llevan este gesto aún más lejos, al indagar en las posibilidades del decir de los actores y actrices.

La primera pregunta ante un proyecto es entonces cómo traducimos un texto escrito en un territorio diferente para que sea dicho en el nuestro, si pensamos en Argentina, incluso surgen otras: ¿de qué parte de Argentina? El uso el pasado simple es preferido en lo que denominamos versión rioplatense, sin embargo, el pasado compuesto es el más habitual en las provincias del norte y del oeste. A ello se le suman las variantes semánticas y estilísticas. Es cierto que estas preguntas también nos las hacemos al traducir prosa o poesía. En prosa en muchos casos se opta por un cierto grado de “neutralidad”, o los diálogos presentan un tono más literario que coloquial, por las convenciones del género. Sin embargo, el carácter oral del texto dramático y la puesta en escena por actores y actrices con cuerpos, acentos y timbres individuales nos hace cuestionarnos en qué medida traducimos a la variante local y dónde podemos optar por una cierta “neutralidad,” si es que es deseada. Pese a que la pregunta por si se utiliza el voceo o el tuteo parece haber quedado atrás, aún se oye el pronombre tú en muchas puestas en Argentina, debido a la tradición teatral de mucho años que se sigue imponiendo.

Sin embargo, quisiéramos poner el foco en las tensiones en el texto escrito en la otra lengua, para trasladarlas luego al castellano. Sobre todo en lo textos contemporáneos más experimentales, poéticos, fragmentarios, en que se exploran las posibilidades de la lengua, las innovaciones, que exigen, a la hora de ser traducidos, que se indague en alternativas que recreen la lengua a la que se traduce. En lenguas aglutinantes, como es el caso de las mencionadas, no es extraño que se creen abundantes neologismos; la sintaxis posee estructuras diferentes que permiten crear tensiones y pausas de una manera que no existe en castellano. Cuando se sabotea la sintaxis, se hace un uso no habitual de la lengua, ¿cómo traslado eso a la realidad argentina? ¿Debo trasladarlo? Existen casos como el monólogo *Vatersterben* de Mario Salazar – hijo de un exiliado chileno, nacido en Alemania– el dramaturgo escribe sobre la muerte de un padre chileno exiliado y un hijo alemán, en alemán, la obra se ha traducido para ser llevada a escena en Santiago de Chile. Nos preguntamos aquí si el protagonista, la figura en escena debería hablar necesariamente como un chileno nacido y criado en Santiago, sin marcas de extranjería, o si la obra invita a un decir extrañado. En *Die Barbaren*, de la alemana de origen geórgico Nino Haratischewili,¹ la monologante es una polaca que vive en Alemania y trabaja como empleada doméstica, y experimenta en escena con las posibilidades del alemán en tensión con el polaco: una lengua germánica y una eslava, con tienen una relación muy diferente al castellano y el alemán, o el castellano y el polaco. Previamente a las cuestiones específicamente lingüísticas, también existe el interrogante acerca de si se quiere traducir la obra o adaptarla, y en este caso, en qué medida se la modifica. No existen respuestas o soluciones que se

¹ véase, al respecto, el trabajo de Leticia Hornos Weisz (Congreso ALEG, Buenos Aires, 2017).

puedan aplicar como generalidad, y como ocurre siempre en la traducción literaria, sobre todo, en la literatura y el teatro contemporáneos, es frecuente que cada obra exija una nueva estrategia.

Otro ejemplo que complejiza tensiones es la lengua “infantilizada” del belga Jan Decorte, cuyas obras están escritas en neerlandés con una sucesión de intraducibles juegos de palabras en variantes dialectales flamencas. El proceso creativo de este teatrista es, a su vez, una traducción muy libre de una obra clásica, generalmente, del inglés o alemán, que Decorte reduce, simplifica lleva a la mínima expresión. Nix of Nix “nada o nada” (2012) es una versión de *Much Ado about Nothing*/Mucho ruido y pocas nueces, de Shakespeare. Es decir que traducimos una traducción, como ocurre, para mencionar un caso que hemos traducido para su publicación y puesta en escena en Argentina, en *Otelo, versión breve*, de Lukas Bärfuss², una reducción al mínimo de la versión isabelina, en que, para la traducción, se nos hizo necesario consultar las diferentes traducciones al castellano y al alemán de la obra de Shakespeare en que se basó el autor suizo. Otro caso interesante, porque es algo que se repite a menudo en las escenas europeas, es el de *Dit zijn de namen*/Los nombres, una novela neerlandesa llevada al teatro en Bélgica, en donde se habla la misma lengua, pero a la vez, es otra. El director de la obra, a su vez, es alemán, hay personajes que cantan en alemán pero hablan en neerlandés, y el protagonista “el niño” es interpretado por un estonio adulto que apenas habla neerlandés y ha tenido un entrenamiento de dicción, según el programa. En las obras se tematiza el exilio, la extranjería, el desarraigo. En este tipo de obras la traducción se problematiza en varios sentidos. Bélgica, un país con tres lenguas oficiales –habladas en tres regiones monolingües, como ocurre en Suiza– y una gran cantidad de dialectos, tanto en la literatura como en el teatro se alterna históricamente entre las diferentes maneras de decir, exponiendo tensiones políticas y sociales, diferencias culturales y coincidencias inesperadas. Recordemos que existe allí una convivencia no siempre armónica entre el territorio de habla francesa y el de habla neerlandesa, a lo que luego se sumó el alemán y las lenguas y acentos del Congo –antigua colonia– y Marruecos, principalmente. En Alemania, por otra parte, al igual que en la mayoría de los países europeos, las grandes movilizaciones migratorias han enriquecido y complejizado la escena con presencia de lenguas y acentos nuevos: el turco, el árabe, el ruso, el polaco, pero también el inglés, el español, el francés. Por todo lo anteriormente mencionado, y para poder analizar más cabalmente qué manera coexisten en un texto o en una puesta varias de estas lenguas y de qué manera se pueden traducir, nos basamos en las propuestas de Myriam Suchet y Rainer Grutman, de pensar este tipo de textos como “textos heterolingües”, categoría que define presencia de una lengua diferente de la que predomina en una obra expone estas tensiones políticas y sociales, expone diferentes grados de opacidad en la lectura –nosotros agregamos, escucha– y da cuenta de la complejidad de la comunicación y los modos de percibir al otro.

² Eduvim, 2013. Colección: teatro europeo contemporáneo. Estreno en Córdoba: *Otelo (versión museo)* en octubre de 2013 bajo la dirección de Mariana Díaz, en el museo Genaro Pérez.

Lo que nos interesa entonces, a la hora de traducir, es qué efecto produce la presencia de una lengua extranjera en el original. Nos explicamos: es muy probable que el hablante flamenco entienda francés e inglés y alemán y no necesite de traducción, sin embargo, la presencia de una lengua diferente de la materna genera ciertas asociaciones en un texto predominantemente neerlandés que no serán las mismas en un texto en castellano para un hispanohablante. A veces no se puede mantener la lengua otra o se debe optar por una variante diferente para lograr el mismo efecto de extrañeza, de sofisticación o de rechazo.

Nos interesa también investigar qué ocurre con las traducciones o su ausencia en escena: los sobretítulos de Needcompany y las obras de Jan Lauwers (véase: van Muyem, 2016), una escritura en varias lenguas a la vez, en la lengua materna del dramaturgo flamenco, en colaboración con sus performers de diferentes lugares del mundo y, en ocasiones, con sus traductores y traductoras. Más allá de la traducción de parlamentos dentro de una obra, surge el interrogante de lo que ocurre en ese desplazamiento, si “escribo en mi lengua materna, pero nunca la oigo en escena” (2015). El sobretítulo a veces traduce lo que se dice, pero no siempre, generando allí tensiones entre los diferentes modos en que se presenta la palabra. Es extranjerizar la propia lengua en la boca de otro, separar la relación entre cuerpo y voz y entre la escucha y la mirada, e interpelar así al espectador en sus vínculos con la sociedad, con el otro, con los medios y las mediaciones en la comunicación.

En ese marco, un tipo de traducción muy frecuente en los últimos años es el de sobretítulos para las obras de compañías extranjeras que viajan por Latinoamérica, para las visitas al FILBA o a Santiago a mil, por ejemplo. Como es el caso de Needcompany, de Jan Lauwers, Troubleyn de Jan Fabre, el teatro musical LOD, de Gante. A menudo es posible realizar un trabajo colaborativo con los teatristas, o el trabajo con registro audiovisual de la obra. El intercambio entre quien traduce, dirige y pone el cuerpo en escena es un territorio sumamente interesante para pensar el teatro contemporáneo, un umbral desde donde trabajar en la praxis de la traducción en articulación con la investigación teórica sobre traducción y sobre teatro.

Estamos aquí ante una escritura en/para/desde el teatro que, por otra parte, se acerca mucho a la poesía. Muchas obras están escritas en verso libre, como es el caso de Jan Fabre, Falk Richter, Wolfram Lotz, Gerardjan Rijnders, David Van Reybrouck, para nombrar algunos autores de obras que han visitado nuestro continente en los últimos años. Aunque más allá de ello, se trata de un teatro de gran experimentación en la lengua, textos fragmentarios, con muchas repeticiones, con diálogos que son en realidad monólogos yuxtapuestos, un teatro posdramático, o de posvanguardia que no representa, en el que las figuras portan un discurso que no es naturalista ni mimético. Para traducir este tipo de escrituras me he servido también de herramientas más cercanas a la traducción de poesía que de teatro, como es la propuesta de Delfina Muschietti (2013), Doce (2015) por ejemplo, y la propuesta de “leer poesía” de Alicia Genovese. De Genovese rescatamos la noción de ritmo como elemento constitutivo de la poesía.

Dice la poeta e investigadora que el verso libre que carece de rima no implica una falta de atención en la forma de la poesía:

... reconozco en la escritura de un poema una sonoridad que se resuelve en una tensión de diferentes fuerzas sonoras, no necesariamente opuestas. (...) En las "formas abiertas" como las llama Levertov, que caracterizan a la poesía contemporánea, los versos avanzan en oleadas. El volumen y la fuerza de esa oleada establecen desde el comienzo una matriz rítmica que busca sostenerse a través del despliegue del poema.

Simetría y asimetría, recurrencia y ruptura, armonía y disonancia, repetición y diferencia conforman el trayecto de un poema: su oleaje; construyen los movimientos de avance de su masa verbal y los matices de sonoridad. En ese hacer, evitar la rima es un trabajo como lo es buscarla o aceptarla (41)

Pensamos que esta reflexión acerca de la poesía nos permite pensar en el texto dramático. Pongamos por caso las obras de Elfriede Jelinek, que como diría Genovese, "surfea sobre la superficie de las palabras", sobre el ritmo, sonoridad, juegos de significantes, deslizamientos de sentidos. Muchas de las decisiones en la traducción se fundamentan entonces en esas tensiones y distensiones de la materialidad del texto³.

Se trata de obras en que interpelan al lector/espectador, exigen que sea activo, que participe en la construcción de la obra. Quien traduce hace una (primera) lectura, y si traducir es interpretar y en esa interpretación completa algo incompleto, al pasar el texto a otra lengua debe permitir la posibilidad de múltiples recorridos similares, equivalentes, análogos a la obra en la lengua original. También por ello consideramos que la traducción de teatro contemporáneo se acerca a la traducción de poesía. Hans Thies Lehmann observa en el teatro posdramático que las obras invitan a que espectador a una no comprensión inmediata, se le exige que perciba todo (no sólo el texto de los parlamentos) con una "escucha flotante"⁴ (Lehmann, 2008: 148-149), así como Freud propone escuchar al paciente, "sin otorgar una importancia particular a nada de lo que oímos y (...) prestando a todo la misma atención flotante" (1996: 111).

Este procedimiento se diferencia del mero caos en el sentido que el espectador tiene aquí la posibilidad de procesar la simultaneidad realizando una selección y formando estructuras. Al mismo tiempo, se conserva una estética de la negación de sentido, porque la estructuración sólo es posible vinculando subestructuras o microestructuras individuales seleccionadas y nunca abarca la totalidad. Lo decisivo es que la carencia de totalidad no se entiende como déficit sino como posibilidad liberadora de la continuidad de la escritura, fantasía y recombinación, que se resiste a la "furia de la comprensión" (Jochen Hörisch). (Lehmann, 2008, 151).

³ En parte por este motivo es que creamos en 2012 la colección Teatro europeo contemporáneo en la Editorial Eduvim: libros en edición bilingüe, algo muy poco frecuente en teatro. La colección luego estuvo a cargo de Soledad González. Se han publicado allí traducciones del alemán, neerlandés, italiano, francés y noruego. Otro aspecto que nos interesaba destacar es proponer cada traducción como una interpretación posible y no única del texto, que invita a otros recorridos en otras lecturas.

⁴ Delfina Muschietti (2013) también retoma este concepto, como hemos mencionado anteriormente, en su trabajo de traducción de poesía. Dada la cualidad poética de muchas de las obras de teatro contemporáneas que traducimos, nos ha sido de gran utilidad este concepto para la interpretación y la traslación de ambos géneros del neerlandés al español. Véase: Musitano y Fobbio, 2014 y van Muylem, 2017.

Delfina Muschietti (2013) también retoma este concepto de Freud para la traducción de poesía:

... al traducir un poema, perseguimos un fantasma : el “eco” de una respiración, el armado de una construcción rítmica, que hemos llamado mapa rítmico o partitura flotante, y que en esta forma radica la especificidad del poema. Podemos concebir el poema como una máquina rítmica, que delega en su motor de repetición una condición anómala o extranjera, que nos lleva a otra dimensión, alejada de la cotidianidad, de los ejes tempo-espaciales que persigue la prosa. Cuando leemos un poema, nos hallamos sumergidos en energías y melodías flotantes, que se entrecruzan y resuenan, y que debemos enfrentar a su vez, con una escucha flotante, término que tomamos de Freud. Sin representación ni personajes sostenidos (hay sí pronombres y nombres, que son sólo nombres¹), la poesía viaja de lo íntimo a lo colectivo, del detalle a lo cultural, en juego de microscópicas y macroscópicas miradas.

En ese sentido, consideramos la traducción de teatro más cercana a la poesía que a la prosa, y pensamos que es fundamental detenernos en el ritmo, en la partitura flotante del texto dramático (y del texto teatral), pensar la obra como esa “máquina rítmica” que nos hace viajar de lo íntimo a lo colectivo en el convivio teatral.

En la puesta en escena de *Gas/Gaz*, del belga Tom Lanoye por parte de la compañía chilena Magdalena pudimos observar la puesta en tensión del ritmo del texto, de la partitura del monólogo en diálogo con la escena, en especial, con la música. Como ya hemos mencionado, observamos en el teatro contemporáneo una tendencia a experimentar en la escritura para determinados cuerpos. La puesta de Magdalena utiliza este recurso en varios sentidos: la actriz interpreta una madre europea cuyo hijo se ha radicalizado y mató y murió en un atentado terrorista. En escena vemos una mujer con rasgos y acento europeo (Heidrun María Breier es rumano-alemana y hace más de veinte años radicada en Chile) que toma distancia del “alegato” que ha escrito el dramaturgo belga para esa madre y con un trabajo sonoro generados con un arco de violín, metrónomos y otros elementos compuestos por Pablo Aranda para la obra, se sorprende al oyente desprevenido por las disonancias, la interrupción de un flujo sonoro con “ruido”, como ocurre con el texto dicho, también extrañado por el acento y por modos del decir que dan cuenta de una tradición brechtiana del trabajo escénico.

Al igual que el trabajo de puesta en voz –concepto que Ana Porrúa propone para la poesía, y que también nos brinda herramientas para pensar el parlamento dicho en escena–, en la traducción de teatro existe en los últimos años un trabajo de puesta en página (Musitano y Fobbio, 2014; van Muylem, 2017, 2018), un trabajo que consideramos excede la traducción, o: una traducción que se articula muy estrechamente con el trabajo de edición en la elección de tipografía, la disposición de las palabras en la hoja, que suelen jugar un papel importante en muchas de ellas, como en el caso de la poesía.

Este aspecto ha sido desarrollado en diferentes proyectos de investigación en cuyo marco se creó la colección *Papeles teatrales* en la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNCórdoba. En ciertas obras como la trilogía *Sad Face/Happy Face* de Lauwers hay un trabajo tipográfico y visual en escena y en papel importantísimo, con un uso de los sobretítulos que van más allá de la función

informativa y devienen imagen proyectada, o se convierten en un personaje más en la escena, que facilitan la comunicación, pero también pueden sabotearla⁵. En Monólogos/Páginas/Escenas, en que editamos obras de Latinoamérica y Europa, visibiliza el trabajo visual que proponen desde Europa Tom Lanoye, Albert Ostermaier y Rodrigo García, y en Argentina Daniela Martín y Maura Sajevea en *Bilis negra*, por ejemplo. No se trata de una traducción, pero en la *trilogía argentina amateur*, de Mariano Saba y Andrés Binetti (2013) también hay un trabajo tipográfico que invita al lector a recorrer diferentes texturas y modulaciones. En Papeles teatrales el trabajo con la puesta en página es una política editorial, consideramos que en el caso de obras en las que existe un trabajo visual importante es valioso permitir esa experiencia en la lectura, que va más allá de un mero registro de lo dicho en escena.

Por último, no quería dejar de mencionar que hay una cantidad inmensa de interrogantes que responder antes de traducir: ¿el texto dramático está destinado a una puesta en escena o a una publicación? ¿Se trata de sobretítulos para la compañía original o una adaptación de una compañía diferente? ¿Qué variante dialectal utilizo? En nuestro caso traducimos siempre a la variante argentina del castellano, por la convicción de que es muy difícil traducir a una lengua o variante que no hablamos. Esto trae consigo dos consecuencias: la traducción envejece o al poco tiempo, o se extraña a poca distancia. En unos años, o en un territorio diferente, no se utilizarán ciertos modismos y ciertas palabras. Si, de lo contrario, aspiramos a traducir al denominado “español neutro”, ese concepto editorial que intenta abarcar un público más amplio dejando de lado regionalismos y modismos locales, el texto, consideramos nosotros, pierde gran parte de su vitalidad, fundamental en el teatro. De todos modos, traducir es siempre un ejercicio de interpretación de lo que está y de lo ausente en el texto. Quisiera terminar compartiendo una cita de Bärffuss acerca del texto teatral, una definición que se puede aplicar a la traducción de teatro:

Si se quiere, un texto dramático puede compararse con un mapa, o mejor aún, con un croquis. Será necesariamente incompleto y, al mismo tiempo, preciso en la indicación de referencias en el paisaje. El terreno teatral es la totalidad de espacios en blanco en una conciencia cualquiera (Bärffuss, s/f).

y s esto mismo lo que se puede aplicar a la traducción de teatro: traducimos mojones en el mapa y dejamos lo más posible en blanco, y dejar en blanco es, quizá, lo más difícil.

⁵ Algunos ejemplos de ello pudimos observarlos en *The blind poet* (Needcompany, FIBA 2015).

Bibliografía

- AA.VV. *Monólogos, páginas, escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. Córdoba: Ed. FFyH, UNC - Colección Papeles Teatrales.
- Binetti, Andrés y Mariano Saba (2013). *Trilogía Argentina Amateur*. Córdoba: Ed. FFyH, UNC - Colección Papeles Teatrales.
- Doce, Jordi. 2015. "Traducir: dos asedios", en: Fondebrider, Jorge. 2015. *Poetas que traducen poesía*. Santiago de Chile, LOM.
- Genovese, Alicia. 2016 (2011). *Leer poesía*. México DF, FCE.
- Haratischiwili, Nino. Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin. Manuscrito facilitado por la biblioteca de teatro del Goethe-Institut.
- Fobbio, Laura, Micaela van Muylem (2018). Proyecto de Investigación 2019-2020: "Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI", IAE, UBA/CIFFyH, UNC.
- Musitano, Adriana y Laura Fobbio. 2014. "El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página", en: Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística, UBA.
- Muschietti, Delfina. 2013. *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Bajo la luna.
- Salazar, Mario. *Vatersterben/Padres muertos* (trad. Yáñez Betancourt). Manuscritos facilitados por la biblioteca de teatro del Goethe-Institut.
- Sprengelburd, Rafael. 2005. "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones". Entrevista realizada por Eandi, V. En: *La revista del CCC*. 8. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/>.
- Porrúa, Ana. 2011. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía.
- Suchet, Myriam. 2014. *L'imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris, Garnier.
- van Muylem, Micaela. 2013. "La puesta en página en el teatro contemporáneo" en: *Revista Mutatis mutandis*. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/17216/15438>
- (2016, comp.). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Ed. FFyH, UNC.
- van Muylem, Micaela (2018). "Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel", en: *Revista sic*. Montevideo, APLU.
- van Muylem, Micaela y Soledad González. 2013. Proyecto "Papeles teatrales" una filiación entre investigación, traducción y edición en la universidad. *Recial. Revista del Centro de Investigaciones - Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba* [revista virtual] (4). Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/1194> [5/8/16]
- Wieringa, Tommy (2016). *Los nombres*. Buenos Aires, Edhasa. Trad. M. van Muylem.