

# *Dimensiones de territorialidad en la traducción teatral*

*CIVITILLO, Susana Mirta / Instituto de Artes del Espectáculo, Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – susanacivitulo@yahoo.com.ar o susicivitulo@gmail.com*

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: traducción teatral – territorialidad – enunciación – zona de inefabilidad -*

## **> Resumen**

La finalidad de la presente ponencia es trabajar aspectos de la traducción teatral en su estrecha relación con las territorialidades culturales del texto fuente y el texto meta. Distante de una perspectiva de investigación centrada solo en equivalencias terminológicas, sintácticas y de proximidad al texto teatral de partida u origen, importantes pero no suficientes, intentamos exponer aquí y compartir la problematicidad que entraña el pasaje de dicho texto, territorializado, a otro texto de llegada para ser dirigido, actuado, puesto en escena, repoietizado, presentado en otro territorio. Qué se traduce y cómo. Son varios los campos, planos y niveles que involucra la traducción de una obra, tanto de literatura teatral para ser publicada como para la destinada al acontecimiento teatral. El campo más amplio es el constitutivo de la enunciación, de la escena de enunciación de origen y de destino, los vínculos contextuales, intra e interculturales, los universos del proceso creador de las y los dramaturgos. Desde nuestro punto de vista, estos componentes no son externos al empleo de la lengua sino constitutivos de ella. Uno de los grandes problemas en el trabajo de traducción es el de cómo abordar la zona que Jorge Dubatti (2019) denomina “zona de lo inefable, lo inconmesurable”, aquello intraducible que subyace a una obra de arte. Zona de difícil acceso, solo realizable por caminos indirectos. Se trata de construir una praxis de la traducción teatral dentro del campo de las Ciencias del Arte, semejante a la del investigador artista.

## **> Presentación**

Distante de una perspectiva de investigación centrada solo en equivalencias terminológicas, sintácticas y de proximidad al texto teatral de partida u origen, importantes pero no suficientes, intentaré exponer aquí y compartir la problematicidad que entraña el pasaje de dicho texto, territorializado en una cultura, a otro texto de llegada para ser dirigido, actuado, puesto en escena, repoietizado, presentado en

otro territorio/espacio cultural. Son varios los campos, planos y niveles que involucra la traducción de una obra, tanto la destinada para la publicación editorial como aquella que se presentará en un acontecimiento teatral o la retraducción de un texto ya traducido que requiere adecuaciones a un nuevo contexto y acontecimiento, sin llegar a tratarse de una adaptación propiamente dicha. Los campos de mayor complejidad son los constitutivos de la enunciación de origen y de destino, de las escenas de enunciación los vínculos contextuales, intra e interculturales, los universos del proceso creador de las y los dramaturgos.

Uno de los interrogantes que se nos plantea a traductores e investigadores de la traducción teatral es el constitutivo de la enunciación. ¿Cuál es el vínculo profundo entre territorio, lengua, discurso y la construcción de subjetividad? No se trata solo de cuestiones de contextos y de registro, sumamente importantes desde ya. Se trata de diferentes visiones de mundo, de diversos sistemas metafóricos y simbólicos, de épocas, espacialidades, componentes generacionales, de herencias artísticas y poéticas que han construido y construyen subjetividad. Desde la perspectiva adoptada en el presente trabajo, todos esos componentes son internos al discurso, operan en el acto de enunciación. Dicho de otra manera, hacen a aquello que decimos. El dramaturgo y director teatral Hugo Aristimuño, en la clase magistral dictada en el Instituto Nacional del Teatro en 2020, relató una hermosa historia relacionada con el vínculo entre la tierra, el paisaje, la metáfora. Cuenta él que en una ocasión llevó a una anciana mapuche, una “anciana sagrada”, autoridad religiosa, llamada Rosa Cañicul, a conocer el mar. Ella había vivido toda su vida en la zona cercana al volcán Lanín, cerca de Junín de Los Andes. Al contemplar el mar en un día muy ventoso, con mucho oleaje y espuma, la señora dijo poéticamente: “El viento hace florecer el agua”. El Maestro Aristimuño explica cómo la anciana traía consigo el paisaje de pertenencia al asociar la nueva experiencia al color de las flores de cebada comunes en su zona. Conceptualiza la situación como un “ver el mundo de otra manera”, a partir de lo que él llama “memoria biosomática”. Ese percibir y comprender lo distinto es uno de los compromisos más importantes de la traducción para impregnar el texto nuevo de la densidad semántica del texto fuente. Constituye un punto de partida fundamental para el trabajo de abordar un texto de otra lengua y traducirlo a la propia o, en algunos casos menos frecuentes y más difíciles, a la inversa, de la lengua propia a otra. En el presente trabajo me referiré al primero de los casos, a la praxis de traducción del discurso teatral y su incidencia en la re-territorialización de las poéticas de origen.

El relato contado por Aristimuño explica con claridad la vivencia de la territorialidad como “espacio subjetivado en proceso”, según la definición de Jorge Dubatti (2020). Es decir, en esa anécdota se ponen en juego dos experiencias de subjetividad, el del espacio conocido y el recién descubierto. Cuando traducimos o escribimos ocurre algo semejante. El lenguaje, o mejor dicho, ambas lenguas,

están atravesados por resonancias, percepciones, reverberaciones, visiones de mundo, seamos conscientes de ello o no.

### > **La traducción como vínculo entre territorios culturales diversos**

Diversos autores consideran la traducción como vínculo y lugar de diálogo dentro de los estudios de Literatura universal y del Teatro del Mundo. Si se considera esta premisa como válida, la traducción literaria y la teatral deberían constituirse en una puesta en relación entre el territorio espacio-temporal de un texto fuente con el territorio espacio-temporal de un nuevo texto, el de llegada, destinado a la publicación editorial o al acontecimiento teatral. De una subjetividad individual, la del autor/a o dramaturgo/a, y de las subjetividades sociohistóricas presentes en el contexto, a las subjetividades del traductor/a insertas a su vez en otra cultura. Por otra parte, en esa relación es imprescindible el estudio de las poéticas o micropoéticas de procedencia, de las normas sintáctico-gramaticales y estilo de ambos idiomas, un correcto empleo de diccionarios de vocabulario corriente y de uso y de obras de referencia. Según lo ya expresado, el campo más complejo es el constitutivo de la enunciación, de la escena de enunciación de origen y de destino, los vínculos contextuales, intra e inter-culturales, los universos del proceso creador de las y los dramaturgos, el universo cultural de la traductora o traductor, en interrelación dialéctica. El lugar desde el cual se enuncia es otro territorio, otro “espacio subjetivado”. Desde otro punto de vista, es necesario el conocimiento de la autor/a, a través de la investigación y, de ser posible, a través de contactos presenciales o virtuales. Otro aspecto imprescindible del trabajo lo constituye la información sobre normas editoriales, derechos de autor y traductor, posibles contratos. Presentado así el campo de trabajo, me referiré en primer lugar a algunos estudios de traducción llevados a cabo por investigadores/as y traductores/as. En segundo lugar, expondré algunas particularidades de la traducción en el campo teatral en general a través de las experiencias de teatristas-traductores/as y algunas profesionales provenientes de las carreras universitarias del área. Respecto del primer grupo, en esta etapa de un proyecto de investigación más amplio, me he basado en tres autores cuyos trabajos tienen amplia relación con las áreas temáticas de las Jornadas, Roger Chartier, Ricardo Piglia y Rolando Costa Picazo.

Roger Chartier (2011; 2016) otorga fundamental importancia a la traducción como promotora y motivadora de la “profesionalización” de la escritura y de la creciente posibilidad de atravesar fronteras, en razón de los intereses editoriales y de remuneración. En el Prefacio de su libro *La mano del autor y el espíritu del impresor* (2016: 7-14), señala que “(obras) como Don Quijote o las piezas de Shakespeare, fueron compuestas, actuadas, publicadas y apropiadas en un tiempo que ya no es el nuestro. Reubicarlas en su historicidad es uno de los objetivos de esta obra”. Me atrevo a decir que para los propósitos de un

trabajo serio de traducción, es central conocer o reconocer algunas cuestiones que hacen y conforman un texto literario o dramático. Basándose en su investigación histórica, Chartier dice algo que puede vincularse con ciertas características de nuestra época y es lo siguiente: “En los siglos XVI y XVII el libro, cualquiera que fuese, no comienza con el texto que publica. Se abre con un conjunto de piezas preliminares, que manifiestan múltiples relaciones...”. Esa materialidad constituye el “paradigma de la escritura de ficción en el que Shakespeare compuso sus obras y Cervantes escribió *Don Quijote*” (*op cit.*). Shakespeare recogió historias de diversas fuentes, su originalidad reside en el singular tratamiento de la dramaturgia y la *poíesis*. Dentro de dicho paradigma de escritura, Cervantes recogió elementos de historias que circulaban y conocía, situación referida en la Segunda Parte, Capítulo 3. El genio y la originalidad de Cervantes es su propia narrativa, la densidad poética en la parodia de las novelas de caballería, la capacidad de introducir procedimientos innovadores como el empleo de una especie de puesta en abismo en el relato de la historia preexistente a la novela. En los diálogos entre Don Quijote, el Bachiller y Sancho, Cervantes, mediante una compleja e irónica autorreferencia, explica las diferencias entre historia, el historiador y el poeta. ¿Qué hacían y hacen los traductores dentro de ese paradigma de escritura que, por una parte fija los textos en la materialidad del libro y por otra, es paradójicamente inestable? Los leen, estudian archivos, interpretan y re-escriben desde el propio paradigma. La materialidad e historicidad de los textos territorializan la escritura y la creación de las obras literarias y teatrales, cuestiones que la traducción no debe desconocer.

Chartier (2016; caps. 3, 6) toma como caso la gran influencia de las traducciones al francés y luego a otras lenguas del Continente del *Quijote*, las comedias cervantinas, algunos textos del Siglo de Oro español, la picaresca, no solo en cuanto a la difusión de los textos sino también en cuanto a las numerosas adaptaciones y creaciones teatrales a partir de ellas. La segunda parte de *Don Quijote* dio lugar a numerosas adaptaciones teatrales, en especial comedias basadas en el gobierno de Sancho Panza en la Isla Barataria. Para mencionar solo algunas, pueden mencionarse *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, escrita por el dramaturgo Daniel Guérin de Bouscal, comenzada en 1640 y representada en 1641 y 1642. Fue retomada por Molière en 1658 y representada numerosas veces por su compañía. Las marionetas del Teatro do Barrio Alto de Lisboa representaron en 1733 *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pansa*, escrita por Antonio José da Silva. En París, las representaciones teatrales adoptaron diversos géneros: divertimentos, teatralidades de plaza, ópera cómica. En Viena se representaron óperas compuestas por Antonio Caldara, definidas como “*commedia per musica*”. El episodio del retablo de *Maese Pedro* es retomado en representaciones de plaza y de feria con títeres, *pupazzi*, *puppets*. Entre ellos, el dramaturgo inglés Ben Jonson se basa en esta historia en el último acto de la comedia *La feria de San Bartolomé* en 1614.

Volviendo a la temática de la historicidad planteada por Chartier, la traducción debe incorporar: a) las nociones de tipos de lectura según las épocas en un texto que no ha sido modificado con respecto al texto fuente; b) las modificaciones habidas en razón de pérdida de manuscritos, archivos incompletos, intervenciones de correctores y editores; c) censura por razones políticas o religiosas. Las obras de Shakespeare fueron censuradas de diversas maneras a partir del gobierno de la Restauración en 1660, el cual instauró un régimen muy diferente del isabelino. Por ejemplo, fue cambiado por razones políticas el final de *Hamlet*, se intervino con anotaciones el *prompt-book* con el fin de re-dirigir la representación y se introdujeron cambios en las réplicas, según las observaciones de Chartier y las diferentes ediciones disponibles para investigadores. Otra de las obras que puede mencionarse como censurada por razones políticas es *Rey Lear*. En otras obras, se llevaron a cabo censuras por razones de moralidad, especialmente las consideradas transgresiones sexuales o uso de vocabulario procaz. Paratraductores y traductoras es sumamente relevante conocer esta materialidad histórica y espacial porque hace a la significación y sentidos de las obras. Son territorialidades que entran en juego a la hora de tomar decisiones en la escritura, asesoramiento, interpretación oral.

Ricardo Piglia, en la conferencia *Tradición y Traducción*, dictada dentro del programa de Magister en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez de Santiago de Chile en 2011, expresa algunos conceptos que pueden ser aplicados al Teatro Comparado y a la traducción teatral. Considera que la traducción “puede servirnos como entrada a una conversación acerca de las relaciones entre las distintas literaturas en el marco de la literatura comparada”. En el mismo sentido, considero que la traducción teatral puede establecer y ampliar las relaciones entre los teatros nacionales así como las relaciones inter e intra nacionales del Teatro del Mundo. Piglia define el “contexto de lectura” como un lugar situado, textualmente dice: “leemos de un modo desplazado”. En palabras propias, leemos desde nuestro universo cultural, nuestro territorio subjetivado. En el proceso de lectura y traducción interactúan el contexto de producción/creación del texto fuente y el contexto de producción/creación del texto meta. Para Ricardo Piglia, “la traducción funciona como construcción de un espacio...”, “construcción de contextos”. Un tema importante abordado por el autor es el de las “marcas de época”. Los modos de lectura cambian según las épocas. Por lo tanto, también los criterios y teorías acerca de la traducción se han ido modificando a través de los siglos.

Rolando Costa Picazo, traductor de numerosas obras literarias y obras teatrales, docente de esta casa de estudios y autor de trabajos teóricos sobre la traducción, amplía, a mi juicio, los alcances del conocimiento del idioma del cual se traduce. En “La traducción de Faulkner al castellano”, artículo publicado en la revista *Anclajes* (2001; vol. 5), expresa que traducir “exige habilidad literaria, sensibilidad lingüística”. Incorporar la noción de “sensibilidad lingüística” es de enorme valor porque

implica, especialmente para la traducción destinada al acontecimiento teatral, tener oído, o educarlo, para los registros empleados en el texto fuente, según épocas y culturas, y poder reescribirlos en los registros de uso habituales de la lengua meta. En suma, registros de habla, lugares sociales, los públicos a los cuales se presentará la obra. Costa Picazo detalla otras propiedades de los textos, rasgos predominantes, como por ejemplo, estructuras lingüísticas, léxico, figuras retóricas, repeticiones, paralelismos, ritmos, tonos.

En una reciente conferencia, dictada en el Colegio de Traductores de la Ciudad de Buenos Aires, Nora Sforza, doctora en Lenguas Modernas de la Universidad de Buenos Aires, destacó la importancia de las traducciones al idioma italiano de obras literarias del resto de Europa en la creación de óperas. De manera muy sucinta, pueden citarse a Lord Byron, Víctor Hugo, Schiller, Walter Scott, Alejandro Dumas. Gaetano Donizetti recrea pasajes de la novela *The Bride of Lammermoor* (1819) de Walter Scott en *Lucía Di Lammermoor* (1835), Giuseppe Verdi hace lo propio con la obra de Dumas, *La dama de las Camelias* (1848), en *Traviata* (1856) y con *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1836), en *Il Trovatore* (1853), por nombrar solo algunos ejemplos. Nora Sforza expone algunos temas centrales en la recreación y transposición al teatro de ópera: el trabajo conjunto del compositor, director, los traductores, guionistas y libretistas y el valor cultural del “melodrama del ottocento”, multclasista, el cual según la investigadora, acercó la Literatura a las clases populares y a los numerosos analfabetos de la Italia de entonces (Sforza, 2020).

María Victoria Eandi, en el artículo “Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones”, publicado en la revista *Palos y Piedras* del Centro Cultural de la Cooperación, presenta algunas entrevistas a traductores y artistas que se ocupan de la traducción teatral. Uno de los entrevistados es el recientemente citado traductor Costa Picazo. Cabe agregar aquí su posición crítica respecto de muchas traducciones de obras destinadas a un éxito comercial sin atención a su valor artístico. Pablo Ingberg, en su respuesta, define algunos criterios básicos para la traducción teatral: en primer lugar, su especificidad de “textos para ser dichos”. En segundo lugar, el texto para representación, según él, “debería acercarse lo más posible al texto para edición” y expone sus razones para tal afirmación. En el caso de las obras clásicas, de otra época, considera que debe dárseles “fluidez oral respetando la antigüedad del texto”, “no achatarlo...no el cuentito”. Apunta en su respuesta a no subestimar al público. Otro de los entrevistados en el artículo es el teatrista Rafael Spregelburd, dramaturgo, director, actor y traductor de sus propias obras a otras lenguas y de otros autores al español. Elabora reflexión teórica a partir de su praxis dentro de un marco filosófico de escritura y traducción muy interesante. Para él, “escribir teatro es una forma de traducir”; es poner en palabras el mundo interno, el modo de ver el mundo, “el universo”. Por lo tanto, “traducir (teatro) es reescribir teatro”, dice. (Eandi, M.V.; *Palos y Piedras*, ed. 8).

Muy importante para un proyecto de estudios de traducción es incorporar el trabajo de algunas traductoras profesionales quienes han elaborado criterios traductológicos a partir de su práctica y experiencia. Clelia Chamatropulos, especializada en lenguas nórdicas, ha traducido para la colección Colihue Teatro las obras de Henrik Ibsen, publicadas en el Tomo I, en 2006. Ha sido la responsable de revisar la traducción del Tomo II (2006). La traducción de *Una casa de muñecas* (2006), presenta una diferencia respecto de otras traducciones. Clelia respeta el título original en noruego y fundamenta su decisión en la particularidad de la casa que le otorga el empleo del adjetivo numeral “una”. Jorge Dubatti, en el análisis de la obra, expresa que esta inclusión está relacionada con “la red simbólica con la que Ibsen estructura la tesis de su drama (Dubatti, 2006; cap. III). Para la citada colección, la traductora Chamatropulos ha traducido las obras de Jon Fosse, publicadas bajo el título *La noche canta sus canciones* (2011).

La traductora Susana Cohen, especializada en idioma francés, ha reunido una importante experiencia en el campo de la traducción de ficción. Estudió y tradujo la obra *Bonjour –lá, bonjour!*, de Michel Tremblay, dramaturgo canadiense nacido en Québec, Montreal, en 1942. La obra está escrita en el dialecto *joual* de Québec, lengua que mantiene la raíz francesa antigua, lengua materna del autor. Fue estrenada en Ottawa, en 1974 y luego en Québec. La traducción de Susana Cohen (2007), no editada, respeta el habla coloquial, familiar, generacional, del texto de origen y emplea un registro del habla popular de Buenos Aires. Tradujo el título como *¡Hola, buen día!*. Dice la traductora: “[se tuvo] la intención que se observó en la obra original y lo que se escucha en cada uno de los personajes”.

### › **A modo de cierre**

La lingüista brasileña Eni Puccinelli Orlandi (1995) afirma, en su libro *As formas do silêncio*, que “la tragedia es traducción del silencio”, concepto que comparto en el sentido de que toda textualidad pone, en su dimensión de la poíesis, las zonas más profundas del universo del escritor, poeta, dramaturgo, artista. Retomando otro concepto, el de “inefabilidad” de Jorge Dubatti, podría hablarse de zonas de lo inconmesurable, de opacidad, de lo intraducible en palabras y, por lo tanto de muy difícil pasaje a otra lengua. La traducción se aproxima a ese universo aun sabiendo que habrá limitaciones. Es de buena praxis basarse en el respeto por el otro, la otredad del texto, y en la humildad de saber que no somos sus autores o autoras. Este tipo de praxis requiere estudio del texto fuente desde su cultura y poíesis territorializada, inclusive en el caso de una versión o adaptación. Las marcas, características, propiedades, pertenencia a una poética de la obra, le otorgan identidad. El trabajo de traducirla implica, además de lo ya expresado, un empleo fluido de ambas lenguas, los usos habituales, registros y variedades, especialmente los del habla común. La traducción es parte del hacer poético en términos del

Arte. Pienso en los estudios de traducción teatral como parte de las categorías de la praxis de investigación según la Filosofía del Teatro y las Ciencias del Arte, desarrolladas por Jorge Dubatti en diversos trabajos. Y a los traductores y traductoras dentro de la categoría de investigador/a artista en tanto co-creadores del discurso artístico.



## Bibliografía

- Aristimuño, H (2020). Clase magistral dictada en el Instituto Nacional del Teatro. En línea: [youtube.com/watch?v=EbORt2g5W8U](https://www.youtube.com/watch?v=EbORt2g5W8U) . Consulta: 12.6.20
- Costa Picazo, R, (2001). "La traducción de Faulkner al castellano", en la *Revista Anclajes*, V 5, pp 19-39. Universidad Nacional del Comahue, Río Negro, Argentina.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVII*. Prefacio,caps. 3, 6, 7. Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires:Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Eandi, M.V. (S/D). "Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones" en la Revista *Palos y Piedras*, ed. 8. Centro Cultural de la Cooperación.
- Piglia, R. (2011) "Tradición y Traducción". Conferencia dictada en la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile.
- Sforza, N. (2020). "El melodrama italiano". Conferencia dictada en el Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires.
- Puccinelli Orlandi, E. (1995). *As formas do silencio*. Universidad de Campinas, Brasil: Editorada Unicamp.