

Piña, Cristina

Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Piña, Cristina. "Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/algunos-problemas-teoricos.pdf>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral

Cristina Piña
Universidad Nacional de Mar del Plata

I/

Contrariamente a lo que ocurre con la traducción literaria en general y poética en particular, sobre las cuales hay ensayos fundamentales que ningún traductor más o menos consciente de su práctica puede ignorar -Octavio Paz¹, Walter Benjamin², Alfonso Reyes³, George Steiner⁴ y, entre los argentinos, Jaime Rest⁵, para nombrar los que personalmente me han resultado más significativos-, sólo he encontrado referencias “al paso” -si bien muy valiosas- a la traducción teatral. Por lo tanto, a pesar de tener una experiencia sin duda más amplia en la traducción de narrativa, me ha parecido interesante aprovechar esta ocasión para hacer algunas reflexiones sobre la traducción teatral. Porque, después de traducir piezas de muy diferentes características – tanto directamente para la escena como para su publicación en libro- y haber sido testigo, como espectadora, a la vez de notables hallazgos y de disparates más o menos memorables, me parece que hay varios aspectos de aquélla que merecen reflexión.

Por desgracia, no me siento en condiciones de resolver muchas de las inquietudes que esa experiencia ha despertado en mí, pero sí de plantear y compartir con ustedes las perplejidades que me ha suscitado. Por eso mismo, el título de esta intervención se refiere, no ya a “respuestas” o “propuestas” sino a “problemas”, y desde ya me disculpo por hacerlos cómplices de mis dudas, si bien creo que, como personas integradas al panorama cultural de nuestro país, están especialmente habilitados para discutir algo tan fundamental como son, en nuestro país, los textos teatrales traducidos. Porque, estarán de acuerdo conmigo en que, si bien se ponen en escena muchos textos nacionales -se trate de textos de autor o de adaptaciones de narradores o poetas argentinos-, una gran proporción de las piezas que suben a escena en Buenos Aires -en el circuito comercial y en el no comercial- son traducidas.

II/ Aspectos sonoros: la palabra articulada

A diferencia de lo que ocurre con la poesía, la palabra en el teatro es, fundamentalmente para ser “dicha”, enunciada en un escenario y eso, en mi opinión, impone una serie de restricciones o condiciones generales, al margen de las que determinan otros factores específicos como la época en que el texto fue escrito, el estilo, el idioma, etc.

A pesar de que sé que no se trata de un criterio general –por ejemplo Gabriela Massuh, a partir de su trabajo con Dieter Welke, tiene una idea diferente⁶- coincido con la opinión de Petraglia,⁷ expresada hace casi treinta años, en la que vinculaba la excelencia de las traducciones de Victoria Ocampo con el hecho de que ella fuera actriz, lo cual las convertía en textos que les resultaban fáciles de enunciar a los actores, al margen de otro factor que también mencionaba y del que me ocuparé después: el “gesto” específicamente argentino que era capaz de imprimirles.

Sin caer en la afirmación taxativa de que hay que ser actor para traducir teatro –equivalente a la que sostiene que sólo los poetas pueden traducir poesía y con la cual coincido-, por lo menos me parece imprescindible que el traductor haga pasar por su boca, por la enunciación en voz alta, las palabras que traduce. Lo he comprobado personalmente al decir un parlamento después de traducirlo con total corrección “literaria” y darme cuenta de que sonaba mal al ser articulado o resultaba difícil de decir. Porque en ese traslado del texto escrito a la palabra hablada surge una especie de verdad de Perogrullo respecto del lenguaje humano: una cosa es el lenguaje escrito y otra el dicho, una cosa es “leer” y otra bien diferente “decir”, pues surge la dimensión articuladora y rítmica del lenguaje, que se mantiene como latente en la lectura silenciosa y que tan atinadamente subrayaron los formalistas rusos hace casi un siglo. (De paso, prácticamente lo mismo ocurre con la poesía, pues, como lo señalaba Mallarmé -quizás el poeta más comprometido con la materialidad sonora del lenguaje poético-, el poema sólo es tal cuando se lee a media voz, pues así revela su dimensión musical.)

Claro que esto tampoco resuelve otros **aspectos sonoros** conectados con las condiciones específicas de emisión de la voz y que afectan a su comprensión: en 1996, al traducir *Ricardo III* y “pasar” la pieza entera con su

director, Agustín Alezzo, no advertimos algo que sólo surgió durante los ensayos, donde, a la emisión en voz alta se incorporaban aspectos acústicos que afectaban la captación por parte de los espectadores. En ese momento, tuve que reescribir un parlamento –mi intervención fue imprescindible pues traduje con ritmo, por una postura personal respecto de las traducciones de Shakespeare que no cabe analizar aquí- pues al decir Alfredo Alcón, refiriéndose a la corona, “la tan ansiada”, no había manera de que no sonara como “la tan anciana”, a pesar de su excelente dicción.

De esto surge esa aparente contradicción que nombraba antes y en la que creo que no se ha reparado lo suficiente: un texto al que reconocemos cuidadosa y correctamente traducido al leerlo en libro, puede “sonar” mal sobre la escena. En ese sentido, creo, por un lado, que es imprescindible que el traductor de teatro diga en voz alta todo el texto para así captar la dimensión articulatoria y sonora del texto. Pero, por otro lado, si la tarea del traductor, en el caso de la literatura, termina en el momento en que entrega su texto para la edición, en el caso de la traducción para la puesta en escena, según mi experiencia es casi imprescindible su colaboración con el director y los actores para resolver los eventuales problemas que se planteen en relación con la articulación concreta del texto en escena.

III/ Aspectos de selección léxica: problemas relacionados con el tiempo y espacio

Hace un momento cité la afirmación de Petraglia, en su reflexión sobre las traducciones de Victoria Ocampo, respecto de que el lenguaje es “gesto”, a lo cual agrega, “Como lo es -en otro grado- el andar o el accionar.[...] Lo rigen impulsos musculares. Por eso también el lenguaje es expresión inequívoca de un país.” Y prosigue:

[en] Sus versiones de obras teatrales [...] el actor encuentra en el lenguaje que emplean los personajes, una como prolongación de su accionar, de estar sobre la escena de una manera determinada, expresión indeclinable de nuestra individualidad. Pero [...] no dejan al mismo tiempo -en una especie de *état second*- de ser auténticamente ingleses...” (PETRAGLIA, 1962, 181)

Este acertado pero complejo tema del “gesto” personalmente lo

relaciono, por un lado, con la **selección léxica**, que, en el caso de los textos alejados en el tiempo, también asocio con una afirmación de Henríquez Ureña según la cual cada generación debe traducir a sus clásicos. Por otro, con algo más o menos indefinible que se relaciona con el “fraseo” y la “modulación” particular de cada variante de una lengua. Vayamos por partes

Acerca del tema de la **selección léxica**, creo que cualquier traductor consciente traduce a su propio lenguaje, en el sentido de usar, cuando se trata de autores más o menos contemporáneos, las palabras que circulan en su época y su país. Así, un traductor español seguramente elegirá “cojín” y un argentino “almohadón” si se topa con la palabra *cushion*, o “estanco” y “quiosco” respectivamente si la palabra en cuestión es *tabac*. Pero en el caso tanto del lenguaje coloquial como el de los clásicos -que representarían extremos temporales del habla- las cosas se complican y plantean, respectivamente, otros problemas.

Veamos primero a los clásicos, que, curiosamente, en un sentido son menos peliagudos que los contemporáneos, tal vez porque tengo opinión personal al respecto. En el caso de los textos clásicos, me parece que también la selección léxica básica se vincula con el lenguaje hablado en ese momento y ese país, respetando, por cierto, las marcas históricas: si se habla de objetos, instituciones o conceptos históricamente determinados, es imprescindible respetarlos. Si no ocurriera lo que señalo respecto de la utilización de la lengua propia del momento, seguiríamos recurriendo a las buenas traducciones de siglos anteriores de los clásicos extranjeros y el principio culturalmente necesario de retraducción de los clásicos postulado por Henríquez Ureña en el ámbito hispanohablante y, en el francés, por Paul Valery, carecería de sentido. Pero nuevamente, las cosas se complican a la hora de poner en escena esas nuevas traducciones, y lo hacen en relación no ya con elecciones del traductor sino del director. Me remito una vez más a un ejemplo personal.

Cuando traduje *Ricardo III*, mi versión mantenía el tratamiento de “vos” y de “tú” que correspondía al que históricamente estaba en boga en el español de la época, y así apareció en la versión publicada en libro. Pero a la hora de ponerla en escena, tras algunas discusiones del equipo –director, actores, traductora- se llegó a la conclusión de que, por cuestiones de recepción y del sentido de reflexión sobre el poder contemporáneo que se le quería dar a la

pieza, yo pasaría el original a “usted” y “tú”. De manera que, al margen del texto original y la adaptación para escena -con las diversas reducciones que la llevaron de seis horas y media (lo que dura aproximadamente la puesta con el texto integral) a dos y media-, hubo dos versiones desde el punto de vista de la traducción.

Este hecho vuelve a plantear la necesidad de que el texto teatral traducido se adecue, desde el estricto punto de vista de la traducción, a la puesta concreta, y se entienda dicha traducción como un auténtico “pacto” entre traductor y director. Porque si, como traductora de Shakespeare, nunca hubiera firmado una traducción en libro que excluyera el tratamiento de “vos”, como traductora de un texto que se representó en Buenos Aires en 1997, con dirección de Alezzo, mi tarea necesariamente debía “pactarse” con él.

Algo similar, pero vinculado con otros problemas, se plantea respecto de la traducción de textos teatrales donde se utiliza lenguaje coloquial. Jaime Rest, hablando de la fragmentación del español contemporáneo, señalaba que frente a ella hay -o mejor dicho, había en 1976, cuando escribió sus reflexiones para la revista *Sur*- un acuerdo tácito entre traductores españoles y latinoamericanos de mantener un lenguaje “neutro” desde el punto de vista de los modismos y de las formas de tratamiento -la eliminación de nuestro voseo. Pero también apuntaba que el teatro actual escrito en lengua coloquial es un caso aparte. Refiriéndose al uso más expletivo que expresivo de las palabrotas que éste hace, decía que:

[...] si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo, el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en *lingua communis*, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente [...] (REST, 1976, 196-197).

Personalmente, ampliaría la utilización del voseo -que usé con total convicción para la puesta en escena de *Long day's journey into night* de O'Neill pero que no sé si mantendría en una eventual versión publicada, para la que seguramente pasaría al “tú” neutro de la *lingua communis* aludida por Rest-, para la representación de casi todos los textos contemporáneos, no sólo los que usan palabrotas, y por cuestiones vinculadas sobre todo con la recepción.

Sin embargo, el tema de las palabrotas y el lenguaje coloquial nos introduce en otra cuestión relacionada con la selección léxica: ¿hasta dónde es posible ser localista en esos casos, sin caer en el disparate?

Cuando Petraglia hablaba del “milagro” que lograba Victoria Ocampo al hacer que el lenguaje de sus personajes fuera “[...] una como prolongación de su accionar, de estar sobre la escena de una manera determinada, expresión indeclinable de nuestra individualidad [...]” y a la vez, aquellos siguieran siendo “auténticamente ingleses”, doy por sentado que la traductora mantuvo el “gesto” en el nivel de la modulación, el fraseo y el lenguaje “argentino” en general, ya que si no habría caído en algo que muchas veces me ha hecho pegar un salto en la butaca: que de pronto el texto, por referencias internas a su espacio-tiempo, me recuerde que los personajes que hasta hace un minuto se trataban de “pibe”, estaban “encanados” o se morían por una “mina” deben ir a reunirse con “Michel Séguier” o tienen una cita en Washington Square con Jenny McDowell... Algo, coincidirán conmigo, no muy alejado del impagable ejemplo de traducción de *Cavalleria rusticana* por *Nobleza gaucha* y del baudelairiano *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille* por *¡Araca, corazón, callate un poco!* que comenta Alfonso Reyes en su artículo “De la traducción”...

III/ Aspectos vinculados con la tradición y el caos: los nombres propios y las palabras en otro idioma

Por cierto que ya estamos lejos de los tiempos en que Quevedo leía a “Miguel de Montaña” y Góngora hablaba de “Juan el Barclayo” -John Barclay-; también de los Anatolio France y Juan Pablo Sartre de los españoles de la década del cincuenta: en la segunda mitad del siglo XX la impronta de no traducir los nombres propios se ha impuesto de manera casi taxativa.... excepto en el caso de los personajes teatrales, donde reinan alternativamente la tradición y el caos.

Porque si bien damos por sentado que el actor tiene que dirigirse, en una obra de Chéjov –o de cualquier otro ruso-, a Piotr Sergéievich, Natasha Fiodorovna o Charlotta Ivánovna, si se trata de un francés o un anglosajón contemporáneo las traducciones oscilan entre Pierre y Pedro, James y Jaime.

En el caso de los clásicos, en cambio, hasta a quienes espontáneamente no traducimos los nombres de personajes de piezas contemporáneas -o rusas de la época que sean-, ni se nos ocurre que en Shakespeare los actores se dirijan a *Richard*, *Henry* o *Elizabeth*, rigurosamente transformados en Ricardo, Enrique o Isabel, o que en Molière Tartufo sea llamado *Tartuffe* o Leandro, *Léandre*. Y, por cierto, no se trata de consideraciones a la facilidad de articulación del actor, pues quien puede decir sin que se le trabe la lengua “Piotr Sergéievich” no se quedará mudo en escena por hablar de Anne, Richard o John...

Es decir que, mientras en el caso de los rusos y los clásicos hay sin duda una tradición aceptada por traductores y teatristas –la cual, cuando se trata de los rusos incluye ciertas palabras que, como decía un amigo de Octavio Paz, “me sumergen de inmediato en el mundo ruso”, como *verstas* o *istba*- y que impone no traducir y traducir, respectivamente, los nombres propios, en los otros casos la elección tiene que ver con el criterio personal del traductor o con el “pacto” del que hablé antes y que, por la cercanía temporal del texto, sin duda se vincula con la concepción de la pieza por parte del director, en el sentido de acercarla a su público o mantener la distancia espacial y cultural.

IV/

Por cierto, hay muchos otros aspectos vinculados con la traducción de textos teatrales que ni siquiera he podido esbozar, pero tengo un tiempo acotado, por lo cual voy a ir cerrando estas reflexiones.

Como lo preví de entrada, hay tantos o más “problemas” que respuestas. Tal vez los únicos aspectos sobre los cuales me atrevería a adelantar un criterio personal son:

- la necesidad de que el traductor teatral reconozca la dimensión de “palabra dicha” y articulada que tienen los parlamentos y que la explore, preferiblemente diciendo en voz alta los parlamentos;
- que en razón de este aspecto, así como del carácter de “pacto” con el director que necesariamente tiene la traducción teatral, su tarea tendría que extenderse hasta el momento mismo de la puesta en escena.

En cuanto a los límites del uso de la lengua coloquial y el tema del caos reinante en lo relativo a los nombres propios y a ciertas palabras tradicionalmente utilizadas en su lengua original, sólo puedo pronunciar-me señalando que como, para mí, la traducción es un arte, en esos temas la sensibilidad del traductor respecto de la propia lengua, su experiencia como espectador teatral, su conocimiento del público y, por cierto, su pacto con el director, tienen la última palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. 1971. "La tâche du traducteur" en *Oeuvres I. Mythe et violence*. París: Denoel, p. 261-275.
- ESMORIS, Paula. 1997. "Las traducciones y los derechos de autor" en: *La maga*. Bs.As., Año 6, Nº 291, (miércoles 13 de agosto 1997).
- PAZ, Octavio. 1973. "B. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN" en: *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, p. 55-109.
- PETRAGLIA, Jorge. 1962. "Homenaje a Victoria Ocampo" en: *Testimonios sobre Victoria Ocampo*. Bs.As.: Sur, (Edición al cuidado de Héctor Basaldúa). P. 281-282.
- REST, Jaime. 1976 "Reflexiones de un traductor" en: *Sur. Problemas de la traducción*. Bs.As., Nº 338-339, enero-diciembre 1976, p. 191-203.
- REYES, Alfonso. 1952. "De la traducción" en *La experiencia literaria*. Bs.As.: Losada, p. 119-128.
- STEINER, George. 1975. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, Col Lengua y estudios literarios, 2ª ed. corregida y aumentada, 1995.

¹ Octavio Paz. 1973. "B. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN" en: *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, p. 55-109

²Walter Benjamin. 1971. "La tâche du traducteur" en *Oeuvres I. Mythe et violence*. París: Denoel. P. 261-275

³Alfonso Reyes. 1952. "De la traducción" en *La experiencia literaria*. Bs.As.: Losada. P. 119-128

⁴ George Steiner. 1995. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, Col Lengua y estudios literarios. (2ª edic. corregida y aumentada)

⁵ Jaime Rest. 1976 "Reflexiones de un traductor" en: *Sur. Problemas de la traducción*. Bs.As., Nº 338-339, enero-diciembre, p. 191-203

⁶ Paula Esmoris. 1997 "Las traducciones y los derechos de autor" en: *La maga*. Bs.As., Año 6, Nº 291, (miércoles 13 de agosto)

⁷Jorge Petraglia. 1962. "Homenaje a Victoria Ocampo" en: *Testimonios sobre victoria Ocampo*. Bs.As.: Sur, (Edición al cuidado de Héctor Basaldúa). P. 281-282.