

# La traducción en el teatro

Jorge Dubatti

*A partir de la distinción entre traducción y adaptación, Jorge Dubatti fija los límites y las diferencias entre estas dos modalidades de abordar el hecho teatral para concluir afirmando que “en el teatro, como en la literatura, la traducción es una operación exclusivamente interlingüística guiada por una equivalencia aproximada”*

1. Hanna Scolnicov y Peter Holland (comps.), *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1991, traducción de Martín Mur Ubasart. Primera edición: *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, 1989.

2. Para una caracterización más amplia de la disciplina, remitimos a nuestro estudio «Teatro Comparado: teoría y metodología», *Weltliteratur. Cuadernos de Literatura Comparada*, n. 1 (1994), pp. 7-16.

**E**l volumen *La obra de teatro fuera de contexto*<sup>1</sup> resulta una valiosa contribución a la teoría y la práctica del Teatro Comparado, disciplina de la teatrología que —apenas incipientemente desarrollada aún por la bibliografía mundial— propone el estudio de los fenómenos teatrales en contextos supranacionales y/o internacionales a partir de la traspolación de los principios de la Literatura Comparada. El Teatro Comparado asume un punto de vista *supranacional* cuando focaliza problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (por ejemplo, géneros o procedimientos que constituyen el patrimonio universal de toda la humanidad: la tragedia y la comedia, el uso de máscaras, la función política de la escena, las diferencias artístico-culturales entre Oriente y Occidente, etc). Por el contrario, el Teatro Comparado estudia los problemas específicos de su campo desde una perspectiva *internacional* cuando da cuenta de las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (por ejemplo, la recepción de Molière en los escenarios argentinos, las traducciones francesas de obras de William Shakespeare, el intertexto de Henrik Ibsen en el teatro de Florencio Sánchez, etc)<sup>2</sup>.

La compilación de Hanna Scolnicov y Peter Holland (profesores de la Universidad Hebrea de Jerusalén, y University of Cambridge, respectivamente) reúne quince estudios presentados en 1986 en Jerusalén durante la *Conferencia sobre Teatro* dedicada a «La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra», organizada en dicha ocasión por el Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad Hebrea de Jerusalén, paralelamente al Festival de Teatro de Israel.

## **Pavis: traducir para la escena; intercultura y modernismo**

Patrice Pavis es uno de los grandes teóricos del teatro en este siglo. Se desempeña en el Institut d'Etudes Théâtrales de la Université de la Sorbonne Nouvelle en París. Entre sus múltiples trabajos es autor del útil *Diccionario*



del teatro (traducido por Fernando Toro y publicado en Barcelona por la editorial Paidós).

Sin duda su artículo, «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno» (1991: 39-62), es el más incitante, complejo e inteligente de todo el libro<sup>3</sup>.

Acierta Pavis cuando observa que el fenómeno de la traducción ha sido escasamente estudiado en la esfera de las investigaciones teatrales y que merece, por su importancia, un análisis pormenorizado de acuerdo con la complejidad de la situación de enunciación diferencial del teatro («un texto que presenta algún actor en un lugar y en un momento específicos, a un auditorio que recibe tanto el texto como la puesta en escena», p. 39). Esto distingue la traducción teatral de la literaria. Sus observaciones apuntan a dicho objetivo: caracterizar la especificidad del funcionamiento de la traducción en los distintos planos y procesos de la puesta en escena. Si el teatro es «una literatura para el cuerpo» (según la feliz definición del teatrero argentino Juan Carlos Gené), Pavis plantea los vínculos entre traducción y escena, lenguaje y cuerpo. Sus observaciones al respecto son tan estimulantes como novedosas y abren múltiples caminos en un territorio apenas explorado.

3. Más tarde reelaborado y ampliado en su «Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle» (Pavis 1990: 135-170), traducido por Desiderio Navarro e incluido en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo* (Pavis 1994: 105-130). Nuestras observaciones parten del trabajo incluido en la compilación de Scolnicov y Holland pero valen igualmente para las versiones de 1990 y 1994, que hemos confrontado.

## Adecuación, adaptación y traducción

Sin embargo, creemos que en su aporte teórico general (que toma la primera parte de su artículo: pp. 39-54, y la conclusión, pp. 60-62) varias observaciones resultan cuestionables y deben ser replanteadas. Sucede que Pavis sigue un concepto de traducción excesivamente amplio (la «adecuación» de un texto de origen por un texto de destino) que le permite identificar o conectar confusamente bajo un mismo término operaciones claramente diferenciables: por un lado, *traducción y adaptación teatral*; por otro, *traducción lingüística o interidiomática* (de una lengua a otra) y *traducción semiótica* (de la palabra al gesto, de la palabra al espacio, etc.) como mecanismo de construcción de la puesta en escena. Nuestras observaciones van destinadas a poner el acento en la necesidad de distinguir estas áreas para estudiarlas en sus rasgos específicos y diferenciales.

## La traducción como equivalencia

Analicemos uno por uno los aspectos controvertidos del artículo de Pavis.

A partir de Mary Snell-Hornby (*Modes of interpretation*, Tübingen, 1984), Pavis afirma con acierto que la traducción como «equivalencia», en el campo de los textos artísticos (literarios o teatrales), no tiene validez y resulta imposible. Se trata de una observación indiscutible: no es lo mismo desde el punto de vista fónico, sintáctico y semántico leer *La chambre est pleine d'ombre; on entend vaguement/De deux enfants le triste et doux chuchotement* (Arthur Rimbaud, *Les étrennes des orphelins*) que leer «El cuarto está lleno de sombra; se escucha vagamente/ de dos niños el triste y dulce cuchicheo» (la traducción es nuestra). A pesar de la coincidencia «contenidista», se trata de dos textos poéticos absolutamente distintos (el segundo, francamente apotético).

Empero, el hecho de que la equivalencia no exista como posibilidad de resolución en las traducciones literarias y teatrales no impide que éstas puedan ser más o menos «fieles» a las instrucciones propuestas por el texto original. Tal como la entiende Pavis, la traducción podría ser tan «libre» que, en virtud de su licencia de «adecuación», generara un texto muy diferente o casi absolutamente nuevo respecto del original. El concepto de «adecuación cultural» podría implicar cambios fundamentales. Los dos versos de Rimbaud

---

El hecho de que la equivalencia no exista como posibilidad de resolución en las traducciones literarias y teatrales no impide que éstas puedan ser más o menos «fieles» a las instrucciones propuestas por el texto original.

---



podrían «traducirse» —gracias a los reclamos de la cultura objetivo— de las formas más diversas: «En la dulce penumbra del cuarto se escucha suavemente el triste lamento de dos niños»; «El chirrido estridente de dos criaturas abandonadas resuena como un grito en la oscuridad del cuarto vacío», etc.

Sucede entonces —y creemos que Pavis no lo señala— que pueden distinguirse diferentes formas de «adecuar» un texto fuente a una cultura objetivo: se lo puede traducir con mayor o menor libertad, pero también se lo puede adaptar con cortes, ampliaciones y cambios, recontextualizaciones y otras novedades. En estos últimos casos —frecuentísimos en el teatro— ya no estamos frente a una traducción sino —desde nuestro punto de vista— ante una adaptación. ¿Qué debe entenderse por «adaptación teatral»? Una versión dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. Pavis no discierne la diversidad de estas operaciones y por lo tanto se impone una distinción básica que no se toma en cuenta en su trabajo. Insistimos: si bien la traducción literaria como equivalencia (a la manera de los lenguajes técnicos o matemáticos) es imposible en la esfera de lo artístico, sí es posible definir la traducción como una operación interlingüística o interidiomática que consiste en el traslado de un texto-fuente (en una lengua X) a un texto-destino (en una lengua Y), siempre y cuando el trabajo del traductor sea guiado por una *equivalencia aproximada*. El traductor debe tener por meta dicha equivalencia aproximada entendida como el conjunto de opciones, a su juicio, más cercanas a las instrucciones del original sin perder de vista la calidad artística del texto de la traducción ni las imposiciones de la lengua-destino. Según la intensidad de dicho grado de aproximación, estamos frente a una traducción o ante otro fenómeno creativo que definimos como adaptación y que puede a su vez subclasificarse en diferentes tipos: adaptación clásica, estilizante, transgresora, libre<sup>4</sup>, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas.

4. Véase nuestro estudio «La adaptación teatral como género», en Jorge Dubatti, *Teatro Comparado: problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Literatura Comparada, 1995 (en prensa).

¿Qué quiere decirnos Pavis cuando afirma que la traducción consiste en que «el texto extranjero *se desplace* hacia la cultura y la lengua de destino» (p. 41)? ¿El desplazamiento implica una apropiación cultural que modifica radicalmente el texto original con cambios sustanciales tanto formales como referenciales? La noción de «desplazamiento» no define con precisión el concepto de traducción y favorece su superposición con el de adaptación.

## Traducción y desplazamiento cultural

Siempre considerando la traducción en términos de «adecuación», Pavis define el texto traducido como la intersección de dos situaciones de enunciación diferentes: la del *texto y la cultura fuentes* y la del *texto y la cultura objetivos*. En un plano abstracto la formulación es correcta pero ante una

---

¿Qué debe entenderse por «adaptación teatral»? Una versión dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

---



---

El traductor debe tener por meta la equivalencia aproximada entendida como el conjunto de opciones, a su juicio, más cercanas a las instrucciones del original sin perder de vista la calidad artística del texto de la traducción ni las imposiciones de la lengua-destino.

---

aplicación metodológica destinada a un análisis particular surgen varios problemas. ¿Qué debe entenderse por «situación original de enunciación», por «cultura fuente o de origen» (p. 40)? Porque tanto el texto como la cultura en la que se basa son fenómenos plurivalentes, ambiguos, ricos en interpretaciones contrastantes o complementarias. No sólo para un traductor al castellano sino incluso para un lector nativo inglés, ¿cuál es la situación original de enunciación de *Hamlet*? Miles de páginas divergentes se han escrito al respecto. Si pasamos del plano internacional al nacional, más restringido, el problema es el mismo: ¿cuál es la cultura fuente de un texto dramático patagónico —inspirado en su folklore regional— para un porteño que desconoce dicho *background* cultural? La obra patagónica no requiere «traducción» lingüística (está en castellano) pero aunque es argentina resulta problemática para los argentinos de Buenos Aires. Además: ¿diferentes directores argentinos leerían de la misma manera un mismo texto nacional? Las concepciones de *Barranca abajo* de Ricardo Bartís, Rubén Szuchmacher, Roberto Villanueva o Laura Yusem, ¿serían finalmente la misma? Además, ¿qué tipo de puesta encarnarían: paródica, clásica, libre, etc.? En el caso de *Barranca abajo*: ¿la cultura fuente de 1905 es la misma de 1994, en el mismo país? ¿Este problema no se acentúa cada vez más cuando nos alejamos en el tiempo? Pensemos en los enigmas de *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi. El texto-fuente plantea por otra parte un condicionamiento según su poética, sea ésta más internacional (o supranacional) o por el contrario vernácula-localista. En *El desatino* de Griselda Gambaro, ¿qué significa para la cultura fuente el objeto que aprisiona el pie de Alfonso? ¿Habría entonces una concepción «objetivista» que permitiese definir ese texto y cultura fuentes de alguna manera estricta o precisa? En realidad, puede haber tantas versiones de ese texto-fuente como recepciones se puedan construir dentro de la misma cultura: la situación original de enunciación es diversa y compleja, incluye gran posibilidad de variantes según los diferentes lectores originales, propios de la cultura-fuente a la que el texto pertenece. Pero el traductor no puede asumir una interpretación cerrada, unívoca de la situación de enunciación del texto y la cultura fuentes en una dirección parcial con la libertad de un lector común que elige a «su» gusto, de un director que construye «su» puesta, o de un adaptador que puede introducir cambios relevantes. El traductor debe abstenerse de elegir una única lectura interpretativa, debe constreñir su capacidad de selección a favor de la multiplicidad de interpretaciones para mantener en su versión la misma capacidad polisémica del original y garantizar a los lectores el mismo juego infinito. Sin volcarse por una u otra elección hermenéutica (para el traductor no hay «una» situación de enunciación sino «muchas» coexistiendo), debe lograr que en el texto de su traducción se encierren *in nuce* tantas posibles interpretaciones como las que se atisban en el original. Muchas veces la bisemia o la polifonía de un pasaje vertido a la lengua-destino sólo pueden conseguirse con un aparato de notas aclaratorias.