



“El teatro es, en sí mismo, una experiencia social”

Luis Gregorich

Luis Gregorich abrió la mesa redonda La traducción y el teatro organizada por el Colegio de Traductores Públicos en la XXII Feria del Libro, refiriéndose a las condiciones generales a partir de las cuales debe iniciar su tarea el traductor y a las diferencias que existen entre la traducción poética y la teatral.

Ante todo, quiero aclararles que me considero sólo un traductor aficionado. Mi experiencia, en lo profesional, se limita a dos versiones de dos obras de Shakespeare: *Hamlet* y *Rey Lear*, a una versión de *Danza Macabra* de Strindberg (las tres representadas en el Teatro General San Martín); y a algunas traducciones de poetas modernos como Emily Dickinson o Rimbaud.

Mi posición, por lo tanto, no es la de un teórico sino la de alguien que ha ejercido esta práctica algunas veces en su vida.

En lo que toca a la traducción de teatro, creo que es posible acercarse a su problemática a partir de dos accesos.

El primero es el que atañe a ciertas cuestiones que hacen a la tarea de traducir, en general. En este sentido, creo que toda traducción debe iniciarse con un profundo respeto al texto. Ése es el punto de partida. El texto es el sujeto de la traducción, no el objeto.

Ese profundo respeto implica, entre otras cosas, el conocimiento de las leyes del texto; es decir, el conocimiento de la lengua en que está escrito y el modo en que ésta se organiza dentro de él.

Por otro lado, en lo que constituye el mundo inicial del traductor, es fundamental un conocimiento profundo del contexto. Y cuando digo *contexto* me refiero tanto a la época que rodea a la obra como a los otros textos que conviven con ella. El contexto abarca también a la lengua, a la que debe conocerse no sólo en su vertiente artística, sino también en su vertiente cotidiana y coloquial. Si se trata de una obra actual, tendremos que estar familiarizados con la lengua tal como se la habla hoy. Si se trata de una obra del siglo XVIII, tendremos que poseer nociones sobre la evolución y el estado de la lengua en ese siglo.

Estos elementos básicos valen para toda clase de textos: novelas, poemas u obras de teatro.

Después de esta etapa, entramos en el terreno del segundo de los accesos que mencioné: el de los elementos específicos de la traducción de teatro.

Traducción teatral, traducción poética

¿Cuáles son estos elementos? ¿En qué se diferencia la traducción de

una obra de teatro de la de un poema? En materia lingüística, por lo pronto, sabemos que es más difícil traducir los que podemos llamar *aspectos de connotación* de una lengua, que los *aspectos de denotación*. Esto quiere decir que es más difícil traducir lo que sugiere una lengua que lo que significa literalmente.

Por otra parte, es interesante observar ciertas diferencias entre los distintos géneros literarios. Por ejemplo, yo diría que en la traducción de poesía se maneja un *código de silencio*. Esto significa que la poesía se traduce desde la intimidad, desde la subjetividad y que nada rodea a esa experiencia.

El código de silencio implica un tono en la traducción, un ritmo y una cierta densidad. Implica también prestar mucha atención a los aspectos de connotación de la lengua, en oposición a los aspectos de denotación; porque la poesía, que es la experiencia más concentrada del lenguaje, exige que se transmita, sobre todo, aquello que sugiere.

La traducción de teatro, en cambio, implica un *código de oralidad*, de interlocución.

En la obra de teatro, ya no hay intimidad sino más bien una profunda experiencia social. El teatro es, en sí mismo, una experiencia social porque es siempre una experiencia compartida.

Esto, que puede resultar absolutamente obvio, determina en gran medida la tarea de la traducción. Por lo pronto, requiere que se respete un

ritmo que haga del texto un continuo; esto quiere decir que pueda ser leído en voz alta y que tenga un sentido de diálogo; ya que aún un monólogo, en teatro, es en el fondo una conversación.

Lo esencial, entonces, al traducir teatro; es preservar este código de interlocución y oralidad.

Quisiera, entonces, a partir de esta intervención mía, instalar la conciencia de esta diferencia entre un código de silencio que necesita la traducción de poesía y de un código de oralidad y de interlocución que requiere la traducción de teatro.

LUIS GREGORICH es escritor y periodista. Ha tenido también una extensa actuación en el ámbito editorial y la función pública. Entre sus libros pueden mencionarse *Tierra de nadie* (1981), *Literatura y homosexualidad* (1985), *La utopía democrática* (1988) y *Escritores del futuro* (1996). Ha preparado diversas antologías críticas, escribió el guión de la película *La república perdida* (1983) que luego se editó, ampliado, ese año. Ejerció durante muchos años en diarios del país y el exterior la crítica literaria. Fue Secretario de redacción y Director del suplemento cultural del diario *La opinión* de Buenos Aires (1975-1979) y editorialista y jefe de la sección internacionales del diario *Clarín* (1979-1983). Obtuvo en 1966 el Premio de Traducción del Fondo Nacional de las Artes, en 1975 el Primer Premio Nacional de Crítica Literaria del concurso organizado por la editorial Sudamericana y en 1983 el premio Homenaje al Periodismo otorgado por la firma Navarro Correas. Fue vicepresidente de la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.) (1992-1995) y ocupó el mismo cargo en la Fundación El Libro (1991-1995) organizadora de la Feria del Libro. En 1988 ocupó el cargo de Subsecretario de Cultura de la Nación.



En materia lingüística, sabemos que es más difícil traducir los que podemos llamar *aspectos de connotación* de una lengua, que los *aspectos de denotación*.

Esto quiere decir que es más difícil traducir lo que sugiere una lengua que lo que significa literalmente.
