“En teatro, una traducción nos pertenece durante muy poco tiempo”

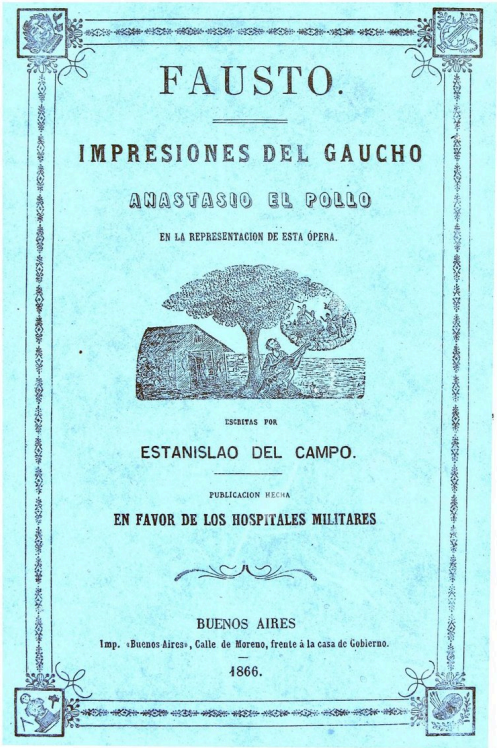


© Federico Lo Bianco

Jaime, como ciudad portuaria, Buenos Aires creció de cara al mundo, en particular de cara a Europa. ¿En qué medida el influjo cultural europeo marcó los comienzos del teatro argentino y cuáles fueron los orígenes de la traducción teatral en Buenos Aires?

Prácticamente no hay registros documentales de los comienzos de la traducción teatral en la Argentina. El teatro argentino es de origen colonial y prácticamente no se nutrió de las tradiciones de los pueblos originarios. Buenos Aires creció de cara a Europa y de espaldas al interior del país. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el aniquilamiento de pueblos indígenas que buscó “despejar y preparar” el territorio nacional para la llegada de inmigrantes europeos canceló el potencial aporte de los pueblos originarios al imaginario nacional. De esa época data una obra que se puede considerar germinal del teatro argentino: se trata de *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de esta ópera*, más conocida como “El Fausto criollo”, del militar y literato argentino Estanislao del Campo. Del Campo la escribió en 1866, poco después de asistir al estreno en Argentina de la ópera *Fausto*, de Charles Gounod, en el primer Teatro Colón. La obra de Gounod se había representado en italiano, en una traducción de Aquiles de Laugières del libreto francés de Jules Barbier y Michel Carré, a su vez inspirado en la obra de Goethe. El texto había sido traducido para la ocasión y reseñado en los periódicos. Por su parte, el poema gauchesco de Del Campo es un diálogo en el que, en el medio de la pampa, el gaucho Anastasio le relata a su amigo Don Laguna la experiencia de asistir al *Fausto* de Gounod. La situación es burlesca: el gaucho está entre maravillado y desconcertado, no puede discernir el carácter ficcional de lo que vio en escena, y además es obvio que presenció una ópera en lengua extranjera y que no entiende la trama por el texto sino por su representación escénica. Me interesa esta anécdota porque Estanislao del Campo realizó para su *Fausto criollo* un procedimiento característico del modo en que se incorporó el teatro extranjero en la cultura teatral argentina: una operación que conjuga traducción y dramaturgia a la vez, apropiándose de la fábula para torcer su carácter trágico y poner en escena la comicidad de ese choque cultural y lingüístico. Me parece oportuno anudar la traducción a la dramaturgia porque en el fondo son lo mismo: modos de traficar el

texto. Y el *Fausto criollo,* que se sigue representando hasta hoy, tal vez sea el primer empeño dramático de conferir un carácter nacional y popular a la herencia cultural europea.


FAUSTO.

IMPRESIONES DEL GAUCHO

ANASTASIO EL POLLO

EN LA REPRESENTACION DE ESTA ÓPERA.

ESCRITAS POR

ESTANISLAO DEL CAMPO.

PUBLICACION HECHA

EN FAVOR DE LOS HOSPITALES MILITARES

BUENOS AIRES

Imp. «Buenos Aires», Calle de Moreno, frente á la casa de Gobierno.

1866.

Portada de *Fausto* de Estanislao del Campo de 1866.
Foto: Wikimedia

¿Y qué papel jugó concretamente la inmigración? Con la llegada de las oleadas inmigratorias europeas, la cuestión lingüística atravesó la vida social de la futura metrópoli y el teatro no fue ajeno a eso.

La inmigración es la variable histórica más trascendente para el teatro argentino porque es su vena viva más antigua, esa que se puede rastrear hacia atrás y seguir hasta la actualidad. Pensemos en la cantidad de pueblitos del interior que cuentan con *teatros a la italiana*, construidos en el clivaje de los siglos XIX y XX: tremendas salas con bastidores, fosa para la orquesta y butacas para 600 personas. No hay pueblo que no tenga su sala, aunque lamentablemente se las está transformando en gimnasios o en iglesias pentecostales... Pero estaba diciendo: cuando los inmigrantes –en su mayoría italianos y españoles, pero también de otras etnias europeas– empezaron a llegar a Buenos Aires, introdujeron sus formas dialectales provocando un cimbronazo en el “buen decir” de la ciudad, y el teatro también tuvo que digerir eso. En otro gesto de apropiación, esta vez del sainete valenciano, el teatro porteño inauguró el *sainete criollo*, género popular que incluía elementos circenses y reflejaba la vida íntima de los conventillos, esas casas comunitarias donde se instalaban los recién llegados y convivían idiomas y costumbres. El conventillo fue incluso la cuna del cocoliche, jerga híbrida del español hablada por los inmigrantes italianos que entre 1880 y 1930

representaban más de un diez por ciento de la población de la ciudad. En el sainete criollo el problema de la traducción está imbricado en la trama y suele ser disparador de situaciones cómicas derivadas de malentendidos idiomáticos o del acento extranjero de los personajes. La obra emblemática de este periodo es *El conventillo de la Paloma* (1929) de Alberto Vaccarezza, otra pieza que sigue firme en el repertorio popular.



Un afiche del Teatro Marconi. Foto: Archivo General de la Nación.

En 1936, Jorge Luis Borges tradujo Perséfone*, el libreto de André Gide para la ópera de Stravinsky que el propio Stravinsky dirigió en el Teatro Colón (con Victoria Ocampo como recitante). La revista Sur publicó la traducción y el libreto se repartió además durante la función a modo de programa de mano. ¿Qué derroteros siguió la traducción en general y la traducción teatral en particular a partir del apogeo de la clase intelectual argentina?*

Hasta la década de 1940, las traducciones venían de España. Pero a partir de ese momento, algunos escritores y traductores se dedicaron a volcar al español los nuevos clásicos contemporáneos. España entraba en la dictadura franquista y el oscurantismo intelectual, y la élite intelectual argentina, que siempre fue políglota, comenzó a traducir esos textos. Esas traducciones respetaban todavía los cánones de la "lengua madre" pero fueron incorporando gradualmente localismos y expresiones del habla rioplatense. En materia teatral se destacan las traducciones de Aurora Bernárdez –esposa de Julio Cortázar–, que volcó al español obras como *Las troyanas*, versión de Sartre del texto de Eurípides, y *El tiempo y los Conway* de Jason Priestley. Se inició en

esta época un proceso de creciente localización del texto traducido, alimentado de un fenómeno paralelo: la disminución exponencial de los lectores de teatro y la consecuente merma en la publicación de obras. Poco a poco las traducciones teatrales dejaron de ser encargadas por editoriales y pasaron a ser encargadas por productores o directores de teatro, dejando en evidencia que el destino verdadero de una obra es la oralidad de la puesta en escena. A partir de los años 70, el cuestionamiento de la idea de autor a nivel mundial y el desarrollo subterráneo del teatro local durante la dictadura militar tuvieron su correlato en el ascenso de la llamada “dramaturgia de director”, lo que de alguna manera redunda en una merma de la demanda de traducciones en un mercado autosuficiente como la plaza teatral porteña. En este sentido, en los últimos treinta años debe reconocerse el aporte en materia de recursos financieros de los servicios culturales europeos para la difusión y traducción de dramaturgia europea contemporánea, aunque muchas veces tienen “autores en promoción” que no necesariamente responden a un interés genuino por parte de los teatristas locales.



El primer Teatro Colón en el 1908 en una postal. Foto: Dominio público

¿Cuál fue tu primera traducción escénica? ¿Cómo empezaste a traducir teatro?

Fue en 1998, traduje justamente *Las troyanas* de Sartre. Fue a pedido de un amigo director que quería montarla y a quien la traducción de Aurora Bernárdez le sonaba avejentada. Primero me pidió que la “arreglara” porque todavía era bastante castiza, usaba muchas formas verbales compuestas. Pero muy pronto se hizo evidente que era preferible hacer una nueva traducción del texto sartreano desde cero. Mi traducción se estrenó en 1999 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en la ciudad de Buenos Aires. Más que en cualquier otro género, en el teatro queda en evidencia la obsolescencia de las traducciones. Y con el tiempo fui cambiando mi manera de entender la autoría en la traducción teatral. Creo que en el teatro la traducción de un texto nos pertenece durante muy poco tiempo… Después sigue su curso. Por lo demás, empecé a traducir teatro para trabajar con otras personas y encaré ese rol desde el principio como el de un traductor-dramaturgista. Hablando con todas esas personas fue también que aprendí mucho sobre teatro.

De la traducción de poesía suele decirse que solo los poetas deberían encomendarse a ella. La traducción para la escena parece estar más banalizada, suele quedar reducida al criterio funcional de “acto comunicativo”. Pero, ¿cuál es la especificidad de la

traducción teatral? ¿Qué destrezas debería tener quien se dedica a traducir para la escena?

La especificidad de lo teatral está en la oralidad, que en definitiva es el destino final de ese texto, de manera que el teatro se consuma en la boca del actor. El teatro escrito es cadáver. Luché mucho contra esa idea pero terminé aceptándola. El traductor teatral tiene que estar muy al día sobre el estado de la lengua, tiene que ser él mismo un oyente, ser público, un telespectador, un radioescucha muy poco exigente porque el teatro en general tiene que ver con el habla popular, muchas veces representa situaciones cotidianas o en algún momento lo hace. Esto implica mirar televisión, charlar con vecinos, comerciantes, estar actualizado sobre el habla viva de la calle y también, por qué no, de las redes sociales y las nuevas plataformas. Además, el traductor debe encontrar formas propias de plasmar esa lengua y de que eso que plasma sea reproducible, una forma de codificación para esa habla viva cuyo destino final no es la página y por lo tanto no es fácilmente "escribible".



Obra escénica *Me niego a entender. Sobre textos de Jan Fabre*. Traducción y dramaturgia: Jaime Arrambide; dirección: Cristian Drut

Exacto, me parece que no es puramente del "habla" de lo que se trata en la traducción escénica, sino que la traducción –al igual que la escritura teatral– tiene que ver con la codificación del habla, y esa codificación para mí también es sonora: un código sonoro que como traductoras y traductores nos toca reinterpretar, una partitura flotante, un código del orden de lo musical no en términos elitistas sino como todo lo que ha de "sonar".

En el teatro es necesario que la traducción fluya, que corra para adelante, cada palabra tiene que empujar a la siguiente, como diría Marosa di Giorgio, que no tenga fin este poema, que no tenga fin, fin, fin, que no tenga fin, que no tenga fin...

¿Qué tradujiste ultimamente?

Félicité, del francocanadiense Olivier Choinière, y ahora estoy traduciendo *Boston Marriage*, de David Mamet.

Para terminar, ¿qué problemas enfrentan actualmente el teatro y la traducción teatral?

El teatro enfrenta una crisis fenomenal que ni siquiera tiene que ver con el texto sino con la fisicalidad. Desde Shakespeare pasando por Sartre hasta Rimini Protokoll: todo eso es teatro, pero ¿qué es lo único que tienen en común? La fisicalidad. La especificidad de la instancia teatral reducida a su mínima expresión es que por lo menos haya una persona de cuerpo presente que se autoperciba como público. Recuerdo que ya antes de la pandemia, en una mesa redonda de la que me tocó participar, me preguntaba: ¿Qué vamos a hacer en un mundo en el que la fisicalidad está retrocediendo y la gente pasa el mayor porcentaje del día en el plano mental, no en el plano físico? La persona está inmóvil frente a la pantalla y el cuerpo pasa a ser, como dice Boris Groys, un residuo orgánico. La persona está en trance, en un estado de vulnerabilidad absoluta, porque el cuerpo está abandonado. Esto supone una doble dificultad para el teatro: en primer lugar el retroceso en sí de la fisicalidad y en segundo lugar cómo representar el plano mental en el que viven las personas. Es decir, si el teatro conserva alguna aspiración de realismo, ¿cómo va a hacer para representar justamente la negación de lo teatral que es la no fisicalidad? Y todos los intentos que hemos visto de representar la virtualidad en el escenario son burdos, grotescos. De manera que hoy el texto es el menor de los problemas y, de cualquier modo, como traductores debemos entender que en el teatro el original de por sí no es un original sino que es “lo que quedó”. ¿O creés que Eurípides escribió esas palabras una al lado de la otra? No hay un original escénico, solo hay fragmentos originales, lo demás son fragmentos de otros. Lo que nos llega para traducir no es un original, es lo que quedó después de pasar por la escena. ¿Leemos la Ilíada porque es una obra maestra o porque es lo único que quedó? Traducir teatro nos hace ganar humildad, entender que no es de nadie, que como traductores somos parte de un engranaje mucho más amplio. Eso es aleccionador. Cuando tenía las manos metidas en la traducción de *Las troyanas* tenía la sensación de estar tocando las manos de Eurípides, de Sartre, de Aurora Bernárdez y anticipadamente de quienes más tarde plagiarían mi propia traducción. Y hay algo muy conmovedor en eso. La traducción teatral nos conecta con el tráfico, con el barullo de las palabras, con las impurezas que van cargando los textos y que después van largando por el camino. Creer lo contrario sería pensar que el texto de Eurípides es perfecto, y no lo es. Y la traducción no es más que una aproximación, un acercamiento entre dos puntos en el tiempo.

La entrevista fue realizada por Carla Imbrogno.



© Catalina Bartolomé

Carla Imbrogno es traductora literaria del alemán al español, autora y gestora artístico-cultural. Egresó de la Universidad de Buenos Aires y completó estudios de posgrado en la Universidad de Friburgo, Alemania. Por sus traducciones llevadas a

escena fue destacada tres veces en el marco del premio Teatro del Mundo: por *Bambilandia*, de Elfriede Jelinek; *Ciudad como botín*, de René Pollesch; y *Demasiado cortas las piernas*, de Katja Brunner, con quien recientemente escribió *Schrei des Krakatau*, publicado por la revista literaria Edit. De esta autora suiza tradujo en 2020 *La mano es un cazador solitario*, cuya versión en castellano fue grabada como ficción sonora en una coproducción del Teatro del Puente y el proyecto Prisma. Carla Imbrogno integra el comité académico de la Maestría en Ópera Experimental de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y es Coordinadora para América Latina de la Casa de Traductores Looren, Suiza.



© Federico Lo Bianco

Jaime Arrambide es traductor literario, poeta y dramaturgista. Especializado en traducción teatral, ha volcado al español más de treinta obras de autores contemporáneos, entre ellos, Jean-Luc Lagarçe, Sarah Kane, Martin Crimp, Bernard-Marie Koltès, Marguerite Duras, y Jean Paul Sartre. En su función de traductor-dramaturgista, Arrambide ha acompañado la puesta en escena de varias de sus traducciones, desde el trabajo de lectura con los actores y durante el proceso de montaje y ensayo para refinar la oralidad del texto hasta el momento de su representación escénica. Como docente y conferencista, Arrambide colabora regularmente como instituciones culturales de la Unión Europea y Canadá, como el Festival TransAmériques de Montreal (FTA), el Centro Internacional de la Traducción Literaria de Arles (CITL), y la Maison Antoine Vitez / Centro Internacional de la Traducción Teatral, Montpellier. Actualmente, es profesor del Posgrado en Traducción Literaria de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.
https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/2746/en-teatro-una-traduccion-nos-pertenece-durante-muy-poco-tiempo
Stand: 29.03.2024
Alle Rechte vorbehalten.