

La traducción teatral: una propuesta didáctica para el aula

*María Belén Benavides*¹

Instituto Superior de Enseñanza en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández»

Recibido: 30 de abril de 2024

Aceptado: 30 de mayo de 2024

✉ mbelibenavides@gmail.com

¹ *María Belén Benavides* es licenciada en Letras (UCA) y traductora técnico-científico y literaria en inglés (IESLV «Juan Ramón Fernández»). Realizó estudios de posgrado en Didáctica de la Traducción. Se desempeña como docente de la cátedra Traducción Literaria I de la carrera de Traductorado Técnico-Científico y Literario del IESLV «Juan Ramón Fernández» desde 2021 y como docente adjunta de las cátedras Taller de Expresión Escrita y Oral y Lengua Española en la carrera de Traductorado Público de la UCA desde 2019. Tradujo novelas, cuentos y obras teatrales que se representaron en el marco de festivales en la ciudad de Nueva York. Participó en talleres de formación con escritores, como la Escuela de Otoño de Traducción Literaria.

Av. Alicia Moreau de Justo 1300. Puerto Madero. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
C1107AAZ. Teléfono: (011) 4349-0200 c. e.: depto_lenguas@uca.edu.ar // bridging_cultures@uca.edu.ar

Resumen

La traducción teatral es una práctica que aún suscita opiniones encontradas entre los profesionales de la traducción y los profesionales del teatro. De acuerdo con los estudios más recientes sobre traducción dramática, la situación de trabajo ideal implica un traductor nutrido del universo teatral, que tenga en claro con qué fin se utilizará su obra (para edición o para representación) y que trabaje, en los casos correspondientes, en conjunto con las personas encargadas de llevar esa obra a escena. Con el objetivo de formar traductores literarios que terminen su etapa de formación con un primer acercamiento al universo teatral, de un modo que se asemeje en la mayor medida posible a la situación profesional futura, se propone un método para abordar la traducción de obras teatrales en el aula de traducción, a partir de actividades previas a la traducción, durante la traducción y luego de esta.

Palabras clave: traducción, teatro, traducción teatral, dramaturgia.

Abstract

The practice of theatre translation still sparks conflicting opinions among translation professionals and theater practitioners. Recent studies suggest that the ideal work scenario involves a translator who is deeply embedded in the theatrical world, understands the intended purpose of the translation (whether for reading or performance), and collaborates with those involved in bringing the work to the stage, when necessary. To provide aspiring literary translators with an immersive introduction to the theatre world and simulate real-world scenarios, we propose a method for approaching the translation of theatre plays in the

classroom. This method is based on activities conducted before, during, and after the translation process.

Keywords: translation, theatre, theatre translation, dramaturgy.

Introducción

En el presente trabajo, se pretende proponer un abordaje didáctico de la práctica de la traducción teatral para traductores literarios en formación.

Siguiendo las propuestas de análisis del texto dramático y de análisis de traducciones de Dubatti (1999 y 2002), se presentará un modelo que ponga a los estudiantes en su última etapa de formación de frente a un posible escenario profesional, como sugiere Hurtado Albir (2006), desde una perspectiva didáctica basada en el modelo constructivista (Reiss, 2008).

Tras presentar el estado de la cuestión del análisis de la traducción teatral, estudio que cobró fuerza recién a partir de 1980 (Bassnett, 1980; Zuber-Skerrit, 1984; Santoyo, 1989), e introducir conceptos relativos a la práctica de la traducción teatral propuestos por distintos autores (Vieites, 2017; Spregelburd, 2018; López y Lapeña, 2015) presentaremos nuestro modelo de abordaje de la traducción teatral en el aula.

Traducción teatral: estado de la cuestión

Si bien hoy resulta evidente que la traducción teatral tiene particularidades que la diferencian enormemente de la traducción literaria, no hasta hace muchos años, se la consideraba un mero subproducto de la traducción literaria en general. En efecto, esta era la postura de autores de la talla de Amparo Hurtado Albir (2006) o Peter Newmark (1992).

Esta perspectiva alimentaba posturas como las planteadas por directores teatrales y actores (Márquez, 2001), como Mónica Maffia (2011), respecto de que el traductor equivale a un filólogo, que es igual a «ranciedad al entender que la traducción ha avanzado mucho en los últimos años para diferenciarse de esta figura del traductor literario enfrascado en sus

lecturas, rodeados de diccionarios y únicamente preocupado por mantener una fidelidad extrema al texto» (López y Lapeña, 2015, p. 67).

De acuerdo con Santoyo (1995), pionero en el ámbito hispánico respecto del análisis de la traducción teatral², «la investigación en traducción teatral se inicia en Europa en torno a 1960. Sin embargo, no es hasta mediados de la década de 1980 cuando adquiere impulso» (p. 14). Este autor señala que es precisamente entre 1980 y 1985 cuando se produce el fenómeno conocido como *boom de la traducción teatral*, «en el que podemos destacar trabajos como las famosas trece páginas de Susan Bassnett en *Translation Studies* o la obra de Ortrun Zuber-Skerritt, *The Language of Theatre* (1984), el primer volumen dedicado íntegramente a este campo» (Santoyo, 1995, p. 14).

De hecho, la obra de Bassnett (1980) representa un hito en lo que a traducción teatral se refiere. Las famosas trece páginas que menciona Santoyo vienen a poner de relieve que es momento de atender la traducción teatral como fenómeno en sí mismo. Así lo expresa la autora al afirmar, no sin razón: «Theatre is one of the most neglected areas» (1980, p. 123).

Y señala un aspecto fundamental que distingue los textos literarios en general de los textos dramáticos en particular: «Theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized» (Bassnett, 1980, p. 124).

² Tal como señala Dubatti (1999): «Hay que destacar los aportes insoslayables [...] en el mundo hispánico [...] de Julio César Santoyo (autor de numerosas publicaciones, en especial un artículo precursor: “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología”» (p. 66).

En esta afirmación, Bassnett está haciendo patente una distinción de la que se apropiará posteriormente la crítica de la traducción teatral: la diferencia entre las traducciones para ser leídas, conocidas como *reader-oriented*, y las traducciones para ser representadas, o *performance-oriented*³, de acuerdo con las definiciones de Santoyo (1989, p. 97).

Algunos autores, como Dubatti (1999), en lugar de distinguir entre textos orientados al lector y textos orientados a la representación, elaboran una definición contrastiva entre traducción y adaptación, que equivaldría al primero y segundo caso respectivamente. La traducción de una obra teatral, a criterio de Dubatti (1999), sería:

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. (p. 67)

La adaptación, en cambio, representa «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» (Dubatti, 1999, p. 70).

³ Santoyo es quien introduce por primera vez esta distinción teórica, en su citado artículo «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» (1989).

En este sentido, también se expresa Melendres, cuando postula: «Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos solicitaciones a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una aceptable funcionalidad escénica» (Melendres, 1994, citado por Sala Leall, 2010).

Estos dos polos a los que se refiere Melendres tienen relación con los clásicos conceptos benjaminianos de extranjerización y domesticación, reformulados en la teoría de los polisistemas como adecuación y aceptabilidad respectivamente, tal como señala Ribas (1995):

El traductor, además de regirse por las normas que regulan el paso sistemático de una lengua a otra, se sitúa en un margen de negociabilidad entre la adecuación a las normas del polisistema en que se encuentra el texto de partida y la aceptabilidad impuesta por las normas del polisistema de llegada al que va dirigida su traducción.⁴
(p. 26)

Así, en el caso particular de la traducción teatral, Ribas sostiene que «el principal escollo de las traducciones de obras dramáticas es la dificultad de aunar adecuación y aceptabilidad, es decir, texto y espectáculo» (1995, p. 32), ya que gran parte de las críticas apuntan siempre a los excesos en un sentido u otro, porque «o la traducción es excesivamente literal e irrepresentable o aceptable desde el punto de vista dramático pero alejada del original» (1995, p. 32).

⁴ Ribas toma estos conceptos de Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University.

Desde este marco teórico, podemos afirmar, con Ribas, que traducir una obra de teatro no es solo traducir un texto, «es también vencer las sordas resistencias que ofrecen los hábitos de recepción de un público que no percibe la invisible estructura que sostiene teatralmente un texto concebido para otro público y en otra lengua» (1995, p. 29). Y, por otra parte, comprender que los conceptos de adecuación y aceptabilidad deben interpretarse a la luz del fin con el que se produce la traducción.

Traducciones para edición o para representación

Por lo dicho, categorizar la traducción según se trate de una versión para editar o para representar, permite, tanto a los fines didácticos como a los fines críticos, señalar sus aciertos o desaciertos en relación con el fin para el que se utilizará la traducción.

Así, los conceptos de equivalencia, de fidelidad y de función, por tomar nociones que se utilizan habitualmente en el análisis de traducciones, deberán ponderarse a la luz del destino que se le dará a la traducción: para la lectura o para la representación.

En las traducciones orientadas al lector o para edición, el trasvase se realizará de página a página, en tanto que, en las orientadas a la representación, el trasvase se realizará entre página y escena, “pero igualmente entre el mundo de la emisión y la sala, mundo de la recepción” (Vieites, 2017, p. 121).

Matteini (2008) afirma que la versión para leer debería ser más neutral, mientras que la orientada a la representación, más libre y creativa, y más alejada del original. Esta caracterización pone de relieve la necesidad de desarrollar competencias específicas para la

traducción teatral, que incluyen el conocimiento de las particularidades de la traducción de obras dramáticas, así como del universo teatral, y el desarrollo de la propia creatividad.

Respecto de la traducción para edición, Bassnett (1985) considera:

Se le pide al traductor de textos teatrales que logre lo imposible, es decir, que traduzca un texto escrito, que de hecho es parte integrante de un sistema más amplio en que se articulan complejos sistemas de signos lingüísticos y extralingüísticos, como si fuera un texto literario pensado tan sólo para su lectura en forma de libro. (p. 93)

En línea con esta postura, Zurbach (2007) considera que, en la versión orientada al lector, la traducción es el paso final, mientras que en la versión para representación es un paso intermedio, ya que seguirá modificándose con los aportes de las distintas partes involucradas en el proceso de representación de la obra.

A la hora de escenificar un texto, sea traducido o no, entrarán en juego otras operaciones (muchas de las cuales ya no le competen al traductor teatral), dado que, para Pavis (2014), la adaptación consiste en una:

Operación dramaturgica a partir de un texto destinado a ser escenificado. Todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, montaje y collage de elementos externos, modificación de la conclusión, etc. La adaptación, a diferencia de la actualización, goza de una gran libertad; no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario. (p. 34)

Por eso, en la instancia de adaptación, por tomar términos de Pavis y Dubatti, el traductor se topará con desafíos de otra índole, dado que:

Pensar en la escena y para la escena genera a menudo que la cultura de llegada sea la predominante frente a la cultura de partida, lo que tiene consecuencias visibles en la materialidad del texto; eso se detecta con una cierta facilidad, por ejemplo, en los nombres de los personajes, los tratamientos lingüísticos de las relaciones personales y sociales, las soluciones en las variedades dialectales del original, etc. (Sala Leall, 2010, p. 8)

Si se tiene presente esta división entre traducciones *reader-oriented* o traducciones propiamente dichas, y traducciones *performance-oriented* o adaptaciones, la crítica y el análisis de la traducción se volverán más ecuanímenes, ya que se tendrá presente el fin para el que las traducciones fueron concebidas, y la evaluación no se volverá una mera opinión subjetiva.

Tipificación de estrategias para traducir teatro

En su obra pionera respecto de la traducción teatral, Bassnett (1980) tipifica las estrategias de traducción teatral en cinco grandes grupos: 1) el texto teatral se traduce como si se tratara de un simple texto literario, 2) el contexto cultural de la lengua de partida sirve de marco significativo al texto traducido, 3) se intenta traducir la teatralidad del texto, 4) se traduce el teatro en verso en otra forma alternativa y 5) se procede a la traducción en equipo (traductor, director y actores).

Vieites (2017, pp. 122-123), por su parte, elabora su propia clasificación de textos y procesos para pasar de la traducción a la escenificación, taxonomía en la que identifica cinco textos, a saber:

- Texto dramático/texto fuente (T1): la obra original, que puede ser o no un texto dramático.
- Texto dramático/texto traducido (meta) (T2): es el que muchas veces suele publicarse para su lectura.
- Texto dramatúrgico o propuesta textual para el espectáculo (T3), que surge del texto traducido.
- Texto de la puesta en escena (T4), que se elabora y fija a partir de la propuesta textual previa.
- Texto teatral (T5), que es el que se constituye tras los ensayos generales.

El estudio del paso de un texto a otro informa de prácticas y procesos desde perspectivas culturales y artísticas, pero también económicas, profesionales e incluso deontológicas.⁵

Por eso, a la hora de hacer traducciones teatrales, o bien de formar a estudiantes para que sean futuros traductores de teatro, estas clasificaciones sirven para aclarar, en primer

⁵ Al respecto, puede consultarse el «Código de buenas prácticas para traducciones y adaptaciones teatrales» (ACE/ADE, 2014), ya que, según Vieites (2017, p. 113), en el caso de la traducción teatral, «no estamos ante un problema menor, ni en España ni en otros países en los que la traducción ni se ha legitimado ni se ha institucionalizado como ámbito profesional especializado».

lugar, el sitio en el que se ubicará el texto traducido y para tomar decisiones traductorales acordes con el texto que esté produciéndose.

Especificidades de la traducción teatral

Ya se aclaró que la traducción teatral implica operaciones específicas que le son propias y que la separan de otro tipo de traducciones literarias. En este sentido, Matteini (2022) sostiene:

La principal **diferencia**, o **característica**, y sin duda **dificultad** con que se encuentra el traductor de textos dramáticos es que, presumiblemente, su trabajo acabará subido a un escenario, bajo forma de palabra viva, dicha por unos actores que tendrán en ese texto reinventado, en ese nuevo lenguaje, un estímulo creativo para su interpretación, una plataforma fluida y sólida sobre la que moverse con soltura; o bien, por el contrario, un camino pedregoso con continuos e incómodos tropiezos. (las negritas son de la autora)

Más allá de la separación entre traducciones para leer y para representar, clasificación de la que nos ocupamos y que seguiremos usando como línea divisoria, hay ciertas particularidades que distinguen los textos teatrales del resto de los textos literarios.

Tomaremos algunos de los criterios que plantean Lapeña (2012) y López y Lapeña (2015, pp. 12-15) al referirse a los condicionantes propios de la traducción teatral: la oralidad, la inmediatez, la multidimensionalidad, la teatralidad y la representabilidad.

Oralidad

La mayoría de los autores que analizan la traducción teatral señalan que el rasgo distintivo de las obras dramáticas es su carácter oral, en particular, de «oralidad fingida» (Sprengelburd, 2018).

Al respecto, Melendres (2000) expresa: «La verdadera, por no decir única, especificidad de la traducción teatral...es que traduce palabras que deben ser dichas y oídas en voz alta» (citado por Sala Leal, 2010).

En este sentido también se expresa Ingberg (en Eandi, 2005), quien señala: «Sin duda la especificidad de la traducción teatral reside en que trabaja sobre textos concebidos, por regla, para ser dichos por actores sobre un escenario».

Por lo tanto, a la hora de traducir, es imperioso no perder de vista que nos encontramos ante procesos de comunicación y, por ende, actos de habla (Vieites, 2017, p. 117). Es por esto por lo que Melendres (2000) puntualiza: «Por eso mismo el texto de teatro no es otra cosa que un conjunto de instrucciones que el autor da al actor para que haga decir a su personaje unas determinadas cosas de una determinada manera» (citado por Sala Leall, 2010).

Si consideramos la forma de expresión, un elemento importante es la dicción, tal como puntualizan Zuber-Skerritt (1984) y Piña (2003, p. 2): «Me parece imprescindible que el traductor haga pasar por su boca, por la enunciación en voz alta, las palabras que traduce». No se trata solamente de identificar marcas de oralidad o formas de expresión particulares en el texto por traducir, sino que uno debe «hacer que esos personajes hablen en su idioma, como cuando escribe sus propias obras» (Matteini, 2022).

Y, junto con la dicción, el ritmo en la traducción es otro elemento de crucial importancia, como señala Matteini (2008, p. 8): «Hay que tener mucho oído para el teatro, hay que tener un oído muy especial, estar muy alerta a las pausas».

Según Bassnett (1980), el diálogo se caracteriza por el ritmo, los patrones de entonación, el timbre y el volumen, y todos ellos son elementos que no surgen de primera mano en una lectura del texto en aislamiento (p. 125).

Al producir traducciones de obras dramáticas, se deberá prestar atención fundamental al carácter oral de las obras y seleccionar opciones que sean propias de la oralidad, sean pronunciables, sean comprensibles auditivamente y se ajusten a las pausas y los ritmos, por eso, la lectura en voz alta de los textos es un paso ineludible. Asimismo, es importante considerar el par de idiomas con el que se trabaja, ya que, en muchos casos, la cantidad de palabras varía notablemente de un idioma a otro.

Inmediatez

Un problema directamente relacionado con el carácter oral de los textos teatrales es la inmediatez, ya que «el momento teatral es único e irrepetible» (López y Lapeña, 2015, p. 86). Este fenómeno implica que los parlamentos se pronunciarán, y, por ende, oirán, una vez, y que no es posible retroceder el tiempo ni volver a reproducir una escena.

Asimismo, la inmediatez, que mencionan Spregelburd (2018), Lapeña (2012) y Matteini (2022), es especialmente importante en estos tiempos, dado que:

El teatro es efímero, tiene que conectar a través del oído con ese imaginario y con esa sensibilidad del espectador de que hablábamos antes, ese espectador de aquí y ahora, poco avezado a escuchar, en una era que presta escasa atención a la palabra, y contempla con la indiferencia del hábito las imágenes más veloces. (Matteini, 2022)

En el teatro, como afirma Matteini, todo se juega en el aquí y el ahora, no es posible volver página «en la esperanza de que los desaguisados disminuyan» (2005, p. 14). Esto implica, por ejemplo, que es «necesario y legítimo sustituir una palabra por otra en pro de una mejor comprensión por parte del espectador» (López y Lapeña, 2015, p. 87).

La inmediatez se suma al *feedback* inmediato (López y Lapeña, 2015, p. 87), ya que el actor que está declamando un texto puede saber al instante la reacción del público ante sus palabras.

Este hecho hace que las palabras, los ritmos y las pausas elegidos al traducir cobren especial relevancia, ya que se debe garantizar la comprensión cabal del texto por parte de los espectadores.⁶

Multidimensionalidad

Por tratarse de un género en el que conviven tres estructuras de signos (López y Lapeña, 2015, p. 89), consideramos que el teatro es un género multidimensional. Los sistemas de signos que coexisten son: el verbal, es decir, el texto declamado; el no verbal, conformado por los elementos escenográficos y de vestuario, entre otros; y el cultural, que

⁶ Al respecto, Piña (2003) refiere que, en la traducción de *Ricardo III* para representar en 1996, debió cambiarse la expresión «la tan ansiada», referida a la corona, para evitar su confusión con el cuasihomófono «anciana».

son las cuestiones que hacen referencia a una cultura específica, en la que se inscriben texto y autor.

Por eso, Dubatti (2002) subraya la relación del trasvase lingüístico con la poética del texto teatral traducido y afirma que «no solo se traducen palabras, en el teatro se traducen poéticas» (p. 117). Este autor considera que la poética es el estudio del acontecimiento teatral «a partir del examen de la complejidad ontológica de la poesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia» (2009, p. 5).

De hecho, en las actividades de análisis de obras dramáticas basadas en el modelo de Dubatti que se propondrán más adelante, el concepto de poética teatral es uno de los conceptos que debe tenerse presente.

Teatralidad

De acuerdo con el diccionario de Pavis (2014): «La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral...todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo» (p. 388).

Esta, a criterio de Pavis (2014), puede oponerse al teatro dramático leído o concebido sin la representación mental de la puesta en escena (p. 388). Y el crítico profundiza más en esta definición al referirse al texto escénico: «Al texto principal (de los actores) y secundario (el de las acotaciones), se añade el texto (“invisible e ilegible”) de la puesta en escena, es decir, el de la descripción del desarrollo del espectáculo» (p. 416).

Este aspecto, pues, que compete a las traducciones para la escena, también deberá tenerse en cuenta, especialmente considerando que pueden operarse cambios en este sentido a criterio de las personas encargadas de llevar la obra a escena.

Representabilidad

De la mano del concepto de teatralidad anterior, viene el concepto de representabilidad. Este aspecto es uno de los que plantea Bassnett (1980) en su obra pionera, de modo de separar la traducción teatral de la traducción literaria:

A theatre text, written with a view to its performance, contains distinguishable structural features that make it performable, beyond the stage directions themselves. Consequently, the task of the translator must be to determine what those structures are and to translate them into the TL, even though this may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes. (p. 126)

Y continúa por afirmar que el problema central es la función del texto por traducir, que opera en más niveles que el estrictamente lingüístico, dado que «a central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience» (Bassnett, 1980, p. 134).

Santoyo (1989) también se expresa en este sentido, al firmar que «el sistema semiológico de la escena es sin duda bastante más complejo que el de la letra impresa, con el hándicap añadido de la completa dependencia oral y de la transitoriedad en la transmisión de la palabra» (p. 8).

Es decir, al traducir textos que tengan como objetivo ser llevados a escena, deberá procurarse que lo que se traduce sea representable, que vaya a funcionar ante una audiencia determinada en un lugar y momento concretos.

Actividades de traducción teatral para el aula de traducción

Los conceptos estudiados previamente sirven para establecer criterios claros a la hora de presentar a los estudiantes textos teatrales para traducir, ya que no solo se propondrá la producción de una traducción destinada a la edición y otra a la representación, sino que también se incorporarán los textos de Vieites (2017) y los elementos específicos de la traducción teatral planteados por López y Lapeña (2015) al momento de traducir los textos.

Por otra parte, en línea con lo que plantea Hurtado Albir (2006), a la hora de abordar traducciones teatrales en el aula, se propondrá un enfoque por tareas, en el que cada tarea implicará una serie de diferentes actividades específicas en un contexto concreto, relacionado con las situaciones reales del mercado laboral. A través de este enfoque, en cada tarea que se les dé a los alumnos se ejercitarán competencias traductoras específicas.

A continuación, se describirán los pasos que pueden usarse para trabajar la traducción teatral en el aula con traductores literarios en formación.

Actividades previas a la traducción

Selección de texto

En el modelo propuesto, se recomienda elegir una obra teatral escrita en el idioma fuente con el que se trabajará que esté en escena al momento de trabajar la traducción, ya que esto permitirá el desarrollo de actividades específicas en torno a la traducción⁷.

Lectura y análisis textual

Para analizar el texto teatral seleccionado, se seguirán los pasos propuestos por Dubatti (1999) en su modelo de análisis de textos dramáticos, en los que plantea que el texto dramático es «una clase de texto literario dotado de virtualidad teatral a partir de una notación técnica y específica [...] y de la inscripción en su seno de matrices de representatividad» (p. 53).

El análisis de Dubatti (1999) supone identificar la poética propia del texto teatral, para luego pasar al estudio de los acontecimientos y, posteriormente, abocarse al contenido y a la expresión (pp. 57-60).

Análisis de traducciones reader-oriented

Se propone a los estudiantes un corpus de textos dramáticos seleccionados, que hayan sido traducidos para la edición a fin de que identifiquen decisiones, posibles tendencias y procesos.

Análisis de traducciones performance-oriented

⁷ En la experiencia más reciente, en la cátedra de Traducción Literaria I del Traductorado Técnico-Científico y Literario del IESLV «Juan Ramón Fernández», se trabajó con la obra *Consent*, de la dramaturga inglesa Nina Raine, llevada a escena por The Stage Company durante el primer semestre de 2023, bajo el título de *Consentimiento*.

En este caso, se sugiere la asistencia a alguna obra en escena, distinta de la elegida, pero que sea una traducción del idioma fuente por trabajar, de modo de poder realizar un análisis de traducciones pensadas para la escena.

De esta forma, los estudiantes establecerán un contacto con el mundo teatral desde la mirada de un traductor, y no de un mero espectador, con el objetivo puesto en identificar, en la traducción en escena, las cinco características de los textos teatrales planteadas por López y Lapeña (2015), que se indicaron previamente.

Ejercicios de creatividad

Algunos autores, como las citadas Matteini (2022) y Maffia (2011), y también Wellwarth (1977), presuponen que el traductor teatral tiene una competencia «artístico-creativa», por eso, antes de comenzar a traducir, se planteará a los estudiantes una serie de ejercicios para desarrollar la creatividad.

Se seguirá la propuesta de Rojo (2015)⁸, quien toma el modelo de Bayer-Hohenwarter (2010), que presenta tareas específicas para potenciar la creatividad en la clase de traducción, entre ellas: soluciones de traducción creativas, búsqueda de antónimos, sinónimos y campos léxicos, técnica del cadáver exquisito (Rojo, 2015, pp. 265-268).

Actividades de traducción

⁸ La autora toma el modelo de creatividad aplicado a la traducción propuesto por Bayer-Hohenwarter (2010), quien establece que la creatividad se basa en cuatro dimensiones centrales: aceptabilidad, flexibilidad, originalidad y fluidez.

Luego de analizado el material por trabajar, se procederá a realizar la traducción. En este caso, se optará por una modalidad de trabajo colaborativo, ya que reviste gran importancia el concepto de aprendizaje cooperativo —propio del enfoque del constructivismo social—, que concibe el aprendizaje como «un acto social que ayuda a construir el conocimiento al apoyarse sobre conocimientos, experiencias y motivos previos que los estudiantes llevan consigo al aula» (González Davies, 2004, p. 13).

Para fomentar dicho aprendizaje, se separará a los estudiantes en grupos, y se les asignarán fragmentos de la obra para traducir.

Traducción reader-oriented

Volviendo a los pasos que plantea Vieites (2017), los estudiantes deberán producir en primer lugar una traducción que equivalga al texto 2 de la tipología de este autor: orientada al lector o a la edición, en la que se pondrá el foco en los aspectos de oralidad e inmediatez explicados previamente.

Traducción performance-oriented

Sobre la base de la versión del texto para lectura producido, los estudiantes introducirán las modificaciones necesarias para producir un texto 3, en términos de Vieites (2017), es decir, una traducción *performance-oriented* o adaptación, en la que se considerarán especialmente los aspectos de la teatralidad, la multidimensionalidad y la representabilidad, además de la oralidad y la inmediatez.

Por último, se tendrá en cuenta lo planteado por Solana (2003), respecto de que:

La traducción, para que pueda llamársela como tal, no puede limitarse a la mera traslación mecánica, más o menos palabra por palabra o frase por frase, del original, sino que la verdadera traducción requiere invertir la sintaxis, cambiar la puntuación, recrear imágenes, buscar expresiones que en la lengua de llegada signifiquen lo mismo que en la lengua original, aunque sea utilizando otras palabras, etc. Y que trabajar de este modo no tiene nada que ver con ser infiel al texto. Precisamente la mejor manera de ser fiel a un original es no ser fiel a su literalidad en absoluto. Y eso sirve tanto para la poesía y el teatro (los dos géneros que quizás necesiten un mayor grado de adaptación o esfuerzo traductor, como creo que debería llamarse).

De esta manera, inmersos ya en el análisis de obras teatrales gracias a los ejercicios previos a la traducción, los estudiantes estarán en condiciones de realizar sus propias operaciones traductoras en los dos textos que producirán, guiados por las propuestas teóricas acercadas.

Actividades posteriores a la traducción

Grabación de video

Luego de haber producido el texto 3 según la tipología de Vieites (2017), se les pedirá a los estudiantes una grabación en video de su traducción para representación, dado que «a video-recorded performance can be studied in detail on a TV monitor after the events as often as necessary» (Zuber-Skerritt, 1984, p. 9).

Este ejercicio permitirá identificar aspectos relacionados con las especificidades propias de la traducción teatral, con lo que se podrán hacer modificaciones en función de los ritmos y la prosodia. Y, por otra parte, funcionará como suerte de «ensayo de la obra», en la que los traductores serán los propios actores.

Asistencia al espectáculo de la obra traducida

También, después de producir la propia traducción, se asistirá a la representación de la obra elegida para traducir, de modo de comparar las versiones, así como las decisiones de traducción, y poder contar con una mirada diferente respecto del proceso llevado a cabo en el aula.

Comunicación con el traductor

Siempre que sea posible, se contactará a la persona encargada de la traducción del espectáculo visto con el fin de hacerle preguntas y obtener información sobre su investigación previa a la traducción, el enfoque adoptado, sus procesos traductores y las modificaciones que fueron introduciéndose desde la primera versión de la traducción hasta la puesta en escena⁹.

⁹ En el caso de la mencionada obra *Consentimiento*, la traductora era la propia codirectora y actriz, Mela Lenoir, quien explicó con claridad los procesos previos y posteriores a la traducción, así como el proceso de traducción en sí mismo. En este caso puntual, al tener una mirada propia del campo de la dramaturgia, y no ya de la traducción, los aportes de la traductora para los estudiantes fueron de gran valor.

Este paso se realiza luego de la traducción, de modo que no interfiera con el proceso colectivo de traducción propuesto, sino que sirva para abrir el espectro de posibilidades y nutrirse de este.

Análisis de las actividades de traducción propuestas en el aula

Así como propone actividades para el análisis de los textos dramáticos, Dubatti (2002) también plantea una serie de herramientas para el análisis de la traducción, que pueden extrapolarse y aplicarse al análisis de las traducciones producidas en el aula.

Su modelo de análisis de traducciones implica el estudio de poéticas de los textos fuente y destino. Dentro de los distintos pasos que conforman su análisis, nos centraremos en la etapa de análisis textual (Dubatti, 2002, p. 119) con el objeto de evaluar las traducciones producidas en el contexto aúlico. Este paso consta de varios subpasos, a saber:

1. Análisis macrotextual: medición del caudal verbal, considerando la oración como unidad macrolingüística. En este plano, se analizan técnicas tales como supresiones, adiciones, modificaciones.
2. Análisis microtextual: descripción de las operaciones intratextuales/interoracionales, considerando las palabras como unidad microlingüística. Dentro de este análisis, Dubatti propone los siguientes niveles: fónico, léxico, sintáctico, temático, morfológico, semántico, pragmático. (2002, pp. 119-120).

Este análisis complementará la evaluación de los cinco elementos específicos de la traducción teatral propuestos por López y Lapeña (2015) en las traducciones producidas.

Para realizar el análisis de las traducciones, en línea con las teorías constructivistas del aprendizaje (Reiss, 2008), se le brindará al alumnado un papel central en el control de su propio proceso de aprendizaje. El profesor actuará como guía y fuente de consulta, pero se fomentará una actitud activa por parte de los estudiantes, que, además de hacer sus propias traducciones, deberán justificar sus decisiones y evaluar las traducciones de los compañeros.

Conclusiones

Si tenemos en cuenta lo planteado por los teóricos de la traducción teatral, el objetivo de acercar a los estudiantes de traducción a la traducción teatral en el aula debe intentar, en la mayor medida de lo posible, simular un escenario de trabajo real (Hurtado Albir, 2006). Por ende, el fin es proporcionar al estudiantado ejercicios en los que desarrollen competencias que, el día de mañana, les sean útiles al momento de abordar una traducción teatral.

Como se mencionó reiteradamente (Matteini, 2022; Piña, 2013; Maffía, 2011), cuanto más contacto tengan los profesionales que traducen teatro con el universo teatral, más probable será que produzcan traducciones apropiadas según el encargo específico, que determinará el grado de adecuación y aceptabilidad en cada caso.

Con este enfoque en la formación, se pretende evitar, por un lado, lo que plantea Costa Picazo (2005): «La traducción de obras teatrales que se traducen en Buenos Aires directamente de Broadway u otros centros de moda, es mala, con un idioma plagado de

errores, y lo que pasa a primer lugar es la expectativa de taquilla. No vale ni siquiera la pena ocuparse de ellas».

Y, por otro, se procura que el traductor conozca las prácticas recomendadas a la hora de traducir textos dramáticos¹⁰, de modo que pueda tomar decisiones informadas que satisfagan a las partes involucradas en el proceso.

La idea es presentar un modelo exhaustivo, que comprenda todas las áreas propias de un campo tan específico como la traducción teatral, por eso, las tareas propuestas son numerosas. En caso de que no resulte posible implementarlas todas en el aula de traducción (en especial, si los tiempos son acotados), se pueden seleccionar las que se consideren más pertinentes, o más viables según el caso, de modo de presentar un primer acercamiento a la traducción de obras dramáticas, tanto para la edición como para la escena.

Para finalizar, cabe destacar algunas de las iniciativas locales que tuvieron lugar en torno a la traducción teatral en los últimos años.

Los Premios Teatro del Mundo, que entrega la Asociación Argentina de Actores, cuentan con una categoría dedicada a la traducción teatral, como así también los premios

¹⁰ En este sentido, puede consultarse la mesa de trabajo realizada en España en 2014, «El respeto para los traductores, un problema latente en el teatro español», en la que Miguel Sáenz, entre otros, proponía una colaboración entre el traductor y los miembros de la producción, en el mismo sentido que se expresan López y Lapeña (2015) al hablar de traductor a pie de escenario (p. 98): aquel que trabaja codo a codo con las compañías.

«María Guerrero», de la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes¹¹, en los que hay una categoría que galardona las traducciones teatrales.

Por otra parte, en los últimos años también se organizaron seminarios locales, como el encuentro «Traducir para la escena» de 2019¹², que convocó a traductores y dramaturgos a trabajar en conjunto, o el «Primer Encuentro Internacional de Traducción de Textos Dramáticos» de 2022, en el marco del Instituto de Historia del Arte Argentino, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Estas iniciativas, sumadas a una sólida práctica de la traducción teatral desde la etapa de formación de traductores literarios, podrán contribuir a que cada vez haya más profesionales con capacitación en el área y a derribar ciertos prejuicios aún vigentes respecto de la figura del traductor.

¹¹ Pueden consultarse los premios y sus nominados en: <https://actores.org.ar/teatro-del-mundo-jul24/> y <https://www.argentina.gob.ar/noticias/vuelven-los-premios-maria-guerrero-0> respectivamente.

¹² De acuerdo con una de sus participantes, Roxana Fuentes, se trató de: «Una colaboración argentino-británica multidisciplinar, del 4 al 8 de noviembre en el Centro Cultural Paco Urondo, [en la que] nos juntamos traductores, profes, actores y directores junto con el autor de las obras con las que íbamos a trabajar» (2019, p. 18).

Referencias

ACE/ADE (2014). Código de buenas prácticas para traducciones y adaptaciones teatrales.

ADE/Teatro, 153, 33.

Bassnett, S. (1980). *Translation Studies*. Routledge.

Bassnett, S. (1985). Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. En T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 87-102). Croom Helm.

Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre. The Case Against Performability. *TTR*, 4 (1), 99-111.

Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.

Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.

Eandi, M. V. (2005). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *Palos y piedras*.

<https://www.centrocultural.coop/revista/8/traducir-teatro-una-aventura-con-obstaculos-y-satisfacciones>

Fuentes, R. (2019). Traducción, teatro y pasión. *Calidoscopio*, octubre-diciembre, 17-18.

<https://aati.org.ar/content/3-novedades/2-boletin/20191221-calidoscopio-octubre-diciembre-2019/calidoscopio-2019-4.pdf>

González Davies, M. (2004). *Multiple Voices in the Translation Classroom*. John Benjamins Publishing Company.

Hurtado Albir, A. (2006). Marco teórico de la didáctica de la traducción. El enfoque por tareas de traducción. En G. García y P. Hernández (Eds.), *Corcillum. Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra* (pp. 619-648). Arco.

López Lapeña, A. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada].

<https://hera.ugr.es/tesisugr/24798745.pdf>.

Maffia, M. (2011). La traducción teatral como proceso creativo. *Saverio Revista cruel de teatro*, 15, 6-9. <https://www.revistasaverio.com/revista-cruel-de-teatro/de-sonidos-y-ritmos/>

Márquez, J. (2001). Versiones y visiones de los clásicos (una vez más). *Las Puertas del Drama*, 6, 11-14.

Matteini, C. (2005). La traducción teatral, una traición inevitable. *Vasos comunicantes*, 32, 13-20.

Matteini, C. (2008). La traducción teatral. En V. Tortosa (Ed.), *Re-escrituras de lo global. Traducción e interculturalidad* (pp. 471-485). Biblioteca Nueva.

Matteini, C. (2022). La traducción teatral: una delicada alquimia. *Vasos comunicantes*, 18. <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/29/la-traduccion-teatral-una-delicada-alquimia-carla-matteini/>

Pavis, P. (2014). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. ePUB v1.0.

Piña, C. (2003). *Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral* [Ponencia].

Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

Reiss, S. (2008). *Desarrollo de la competencia traductora: teoría y práctica del aprendizaje constructivista*. Comares.

Ribas, A. (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. En F. Lafarga y R. Dengler (Eds.), *Teatro y traducción* (pp. 25-35). Universitat Pompeu Fabra.

Rojó, A. (2015). Fomentando la creatividad: una propuesta didáctica para el aula de traducción. *Quaderns. Revista de Traducció*, 22, 255-271.

Sala Lleal, J. (2010). La traducción como expresión de la creatividad teatral. *Estudios escénicos: cuadernos del Institut del Teatre*, 37, 310-322.

<https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/251906>.

Santoyo, J. M. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de teatro clásico*, 4, 95-112.

Santoyo, J. M. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga y R. Dengler (Eds.), *Teatro y traducción* (pp. 13-23). Universitat Pompeu Fabra.

Solana, M. (2003). Traducción, adaptación y fidelidad. *El Trujamán*.

https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_03/08042003.htm

- Spregelburd, R. (2018). *Traducción teatral / Entrevistado por Matías Battistón en las Jornadas Internacionales de Traducción Comparada, Biblioteca Nacional, Buenos Aires*. CVC. https://cvc.cervantes.es/lengua/actas_jitc/09_spregelburd.htm
- Vieites, M. (2017). Teatro y traducción. Por un giro escénico. *TRANS. Revista de traductología*, 21, 111-130.
- Wellwarth, G. (1977). Special considerations in drama translation. En M. Gaddis Rose (Ed.), *Translation in the Humanities* (pp. 53-59). State University of New York.
- Zuber-Skerritt, O. (Ed.) (1984). *Page to Stage. Theatre as Translation*. Rodopi.
- Zurbach, C. (2007). *A tradução teatral: o texto e a cena*. Caleidoscópio.