

PREFACIO

Translation is more properly an act of writing something forward, an act of loving conservation tempered with the irreverence that is inevitably required if the play in question is to connect with audiences today. The translator almost certainly loves the original play — too much to live it alone.

D. Johnston, *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age*, 2015: 11.

Desde una perspectiva académica, la traducción teatral (también conocida como «traducción dramática», «traducción para el teatro», «traducción para la escena» o, en su nomenclatura inglesa, *play translation* o *performance translation*, entre otras voces) constituye hoy día, y por derecho propio, una subclase dentro de la traducción literaria, aun cuando presente múltiples rasgos que la singularizan frente a otros géneros o tipologías textuales dentro de la literatura: por un lado, el fin último del texto, esto es, su puesta en escena —donde este toma cuerpo y en la que cobran fuerza la llamada «representabilidad» (*performability*) y, con ella, la oralidad (*speakability*) e inmediatez, así como la teatralidad (*theatricality*, *playability*)—; por otro, y como consecuencia de su naturaleza esencialmente escénica, el peso específico concedido a los componentes no verbales de la representación (la gestualidad, el espacio, la ambientación, la música, etc.), o parte indisoluble del espectáculo teatral que condicionará necesariamente determinados aspectos lingüísticos (Braga Riera, 2007). A esta particularidad hay que añadir el poder que ostenta la cultura (teatral) receptora, capaz de imponer múltiples variaciones en el texto traducido hasta que este llega al escenario, y que exige observar con nuevos ojos —o con distinta mirada— conceptos tan arraigados y controvertidos en el campo de la traducción como el de «equivalencia» o «fidelidad».

Estas y otras cuitas han despertado en los últimos tiempos la curiosidad de muchos estudiosos, que se han acercado a la traducción teatral desde

diversas vías, en algunos casos distintas a la estrictamente literaria. Si en la década de los ochenta del siglo pasado Susan Bassnett (1980, 1985) otorgaba merecidamente un sitio a esta modalidad traductora a la que aludía como producto cultural, enfoques posteriores (sobre todo en el contexto anglófono, pero también en nuestro país) ponían el acento en cuestiones más cercanas a las exigencias de la representación (Aaltonen, 2000, 2002; Upton, 2000; Zatlin, 2005), situando la práctica teatral –y la panoplia de procesos colaborativos que implican la producción y representación de un texto traducido– en el centro del debate (Baines *et al.*, 2011). Este «giro escénico» dentro de los estudios de traducción dramática (Vieites, 2017) arrojaba a la superficie la variopinta nómina de procesos que, de un modo u otro, intervienen en el quehacer traductor de una pieza teatral desde su gestación hasta el momento en el que pisa las tablas, o fin último de ese trayecto. La «intromisión» de estas prácticas «intermedias» o, en palabras de Crossley (2019), «intermediales», invitaba a acercarse a la traducción de teatro con nuevas perspectivas: lejos de contemplarse tras las lentes reduccionistas de la literatura dramática o el comparativismo, debía ahora visualizarse como un fenómeno solo realizable sobre el escenario. Esta nueva vía abría, además, la opción de abordar al texto traducido desde múltiples campos de conocimiento dentro de la interfaz entre la traductología y el espectáculo, como la sociología o los estudios de adaptación y recepción. Así lo atestiguan investigaciones como las llevadas a cabo por Marinetti y Rose (2014), entre otras, cuyos resultados vienen marcados por el vínculo directo del investigador con la industria teatral, una relación que ha contribuido, qué duda cabe, al enriquecimiento de la disciplina.

Por todo ello, el valor que adquiere el «oficio» traductor en el contexto de las artes escénicas tiene hoy más valor que nunca, aun cuando, curiosamente, apenas si se preste atención a la formación integral de esta figura, o, salvo casos aislados, se reconozca sin cortapisas su trabajo en las promociones de los espectáculos o en las críticas periodísticas que derivan de ellos. La idiosincrasia de la traducción teatral, sin embargo, hace de este adiestramiento una necesidad. Si bien no resulta extraña la especialización de traductores en los campos jurídico, económico, médico o audiovisual, son escasos los cursos o programas orientados al ámbito dramático, propiciando así su invisibilidad¹. Tampoco las grandes convocatorias de premios dentro de las

¹ En España contamos con algunas iniciativas esporádicas. Así el taller anual (2018-2019) *Read, Play, Meet, Repeat* de dramaturgia británica contemporánea (teatro Pavón Kamikaze, con la colaboración del British Council, Luis Sorolla y Carlos

artes escénicas dan, por lo general, pábulo al traductor, aunque los nuevos bríos dentro de la filología o los estudios traductológicos ya apuntan en otro sentido², al reconocer su intervención como parte esencial de un sofisticado engranaje³: su tarea no solo consiste en dar sentido a la obra resultante desde el punto de vista de los personajes, la acción y el argumento, sino que, además, se encarga de anclar los cimientos sobre los que se sostiene su teatralidad, creando un producto que, idealmente, debería provocar idéntico impacto al causado por la obra original en su contexto de origen.

La relevancia de la persona encargada de traducir teatro, así pues, reivindica un mayor espacio en cuestiones de formación y experiencia, fundamentales ambas para garantizar la calidad del resultado. El conocimiento de las dos lenguas de trabajo y una supuesta pericia traductora no resultan suficientes para que una propuesta resulte exitosa: se requiere, además, cierto conocimiento de la plástica del lenguaje teatral y de los mecanismos distintivos propios de la escena, una destreza que nunca se reduce a una mera intuición, sino que es el resultado de la aplicación de unas técnicas que pueden ser aprendidas (Fortea, 2022a: 12).

Tuñón, <https://www.britishcouncil.es/en/events/new-uk-drama-ché-walker>), y, más recientemente (2024), la desarrollada por el Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de la UCM en conjunción con el teatro de La Abadía (<https://www.teatroabadia.com/taller/traducir-para-el-actor-textos-ingleses-para-la-escena-espanola/>). Ambas constituyen un avance –todavía anecdótico– en este sentido. Las empresas de formación Trágora y Billar de Letras también han celebrado cursos de traducción con este enfoque, al igual que otros países de habla hispana, como la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes y su «Traducir para la escena»: <https://aati.org.ar/novedades/prensa/traducir-para-la-escena-2021>.

² Así el Premio María Martínez Sierra de Traducción Teatral otorgado por la Asociación de Directores de Escena de España, el Premio Alfred de Musset de traducción, versión y adaptación de obra teatral, concedido por Ediciones Irreverentes o, al catalán, el Premio Josep Maria de Sagarra de Traducciones Inéditas de Textos Teatrales. Otros países cuentan también con iniciativas semejantes, como el Premio María Guerrero en Traducción, en Argentina, el ASTR Translation Prize en Estados Unidos o, en Reino Unido, el TA Translation Prize, aunque en este último caso no reservado exclusivamente a obras teatrales.

³ El traductor inglés William Gregory (2016) llama la atención sobre el hecho de que la traducción teatral esté menos definida que otras variedades traductorales, y que, además, sea la más incomprendida e, incluso, marginada de las especializaciones. Y es que, si bien nadie duda de la importancia del trabajo que desempeña un director o un electricista en un montaje, el rol del traductor no siempre queda claro o es correctamente comprendido, cuando no despierta cierto recelo.

Así las cosas, no es posible plasmar en otra lengua una obra de teatro si se carece de una serie de nociones sobre esta práctica, muchas de las cuales adquirirán un desarrollo profundo en las siguientes páginas, pero que some-temos, aquí y ahora, a una suerte de eximio «decálogo» general:

1. El texto teatral, ya en su forma original ya traducida, alcanza su razón de ser sobre un escenario de la mano de unos actores bajo la batuta de un director. Aun cuando contemos con traducciones que nunca han pisado las tablas –bien por falta de interés por parte de compañías y productores bien porque pecan de «translitteralidad» (Wellwarth, 1981: 142), es decir, no resultan aptas para su escenificación– el traductor deberá tener siempre en perspectiva la parte espectacular del texto cuando esté realizando su trabajo.
2. Al traductor teatral se le supone una competencia lingüística y cultural notable, pero ha de ser, igualmente, un gran conocedor de las artes escénicas. Aunque la falta de este conocimiento no lo incapacita para desarrollar su labor, de ser así debería suplir esta carencia y apoyarse en otras personas (actores o directores, por ejemplo) que sí estén familiarizadas con el lenguaje teatral. Además, es indispensable entender las necesidades dramáticas de cada obra y estar dotado de excelentes técnicas de escritura, pues al fin y al cabo este trabajo nunca deja de ser enteramente una operación literaria. También deberá prestar atención extrema a las culturas teatrales origen y receptora, teniendo en cuenta que a menor proximidad entre ambas más compleja será la transición.
3. El traductor teatral no es responsable, claro está, del complejo aparato que conlleva un montaje, pero su labor, como se apuntaba arriba, es básica, pues será el encargado tanto de traspasar los diálogos como las acotaciones o didascalias (indicadoras de aspectos relativos a la gestualidad, el movimiento, el tono o velocidad del parlamento, etc.) que tomarán forma en la representación, del mismo modo que lo harán decorados, ambientación, música, luminotecnia, etc. (aunque las decisiones sobre estos aspectos recaigan normalmente en otra persona). La conjunción de los aspectos lingüísticos con los espectaculares exige indudablemente una estrecha colaboración entre todas las partes.
4. Los espectadores que asisten a una función teatral escuchan un texto a la par que disfrutan visualmente del espectáculo. De ahí que la oralidad sea un componente fundamental que no debe descuidar-

se en ningún momento, esto es, los diálogos deben reproducir el contenido original sin que su enunciación resulte complicada (evitando cacofonías, grupos de consonantes complejos, palabras de difícil enunciación) ni obstaculice la labor actoral o la percepción del público (descartando, por ejemplo, ambigüedades indeseadas). La lectura de una obra de teatro (traducida) permite múltiples revisiones y consultas, pero esta opción no se contempla desde un patio de butacas, ya que la inmediatez que supone el hecho teatral implica que todo el contenido de la obra sea trasladado en ese instante de comunicación.

5. El proceso de montar una obra traducida resulta del engranaje de diversos agentes que, en mayor o menor medida, intervienen en la traducción. Son estos los «culpables» de que, las más de las veces, el texto (oral) que disfrutará el público no sea idéntico al presentado inicialmente (de forma escrita) por el traductor (e incluso al publicado, si fuera el caso), quien verá cómo su propuesta evoluciona y se transforma a medida que transita por los diferentes estadios que conforman el proceso: cambios en el número de actores, reducción o añadidura de parlamentos por parte de adaptadores o versionistas, decisiones de la dirección, modificaciones sugeridas por los actores a raíz de los ensayos, etc. Aun cuando algunos perciban estas alteraciones –por otro lado muy comunes– como un manifiesto desdén hacia la propiedad intelectual (Boehm, 2001), los actores y, sobre todo, los dramaturgistas o los directores, no dudarán en enmendar esa traducción si no tiene visos de teatralidad. Por tanto, el traductor deberá asumir su versión como un texto base que se irá perfilando en ulteriores estadios (Wolf, 2017: 37) hasta el día del estreno. El teatro traducido es, pues, un ente vivo que se corporeiza en una representación cultural que también está condicionada por el propio proceso traductor y por la producción.
6. Dado que las fases subsiguientes a la presentación (escrita) de esa primera versión traducida son capaces de alterar esta de modo visible y, por tanto, alejarla en mayor o menor medida del original, no es extraño que el resultado venga definido publicitariamente con vocablos ya tan asociados al ámbito dramático como «versión» o «adaptación», entre otros muchos. Con independencia de la más o menos certera utilización de estas categorías, por lo general vagas, difíciles de acotar y consecuencia de un necesario proceso de

- acomodación, de lo que no cabe duda es de que estamos, en cualquier caso, ante un ejercicio de traducción.
7. Las posibles divergencias entre el texto fuente y la traducción última serán mucho más llamativas cuanto más radicales sean los mecanismos domesticadores utilizados para acercar al público la obra foránea. Aun cuando la naturalización, más o menos extrema, no sea, ni mucho menos, la norma, traspasar los aspectos culturales de una a otra lengua suele demandar estrategias más tendentes a la aculturación, algo que se hace patente, por ejemplo, en la elección de las localizaciones y los nombres de los personajes, o en el tratamiento de los cultuemas y del humor. La traducción teatral es, sin duda, una de las más permeables a los procesos domesticadores, que –curiosamente– a veces vienen descritos como un ejercicio de «creatividad» traductora. Sea como fuere, no es lo habitual que una traducción sea extranjerizante en su totalidad o esté completamente domesticada, sino que se den situaciones mixtas o intermedias, según el caso.
 8. Si bien cualquier modalidad traductora exige una constante toma de decisiones por parte de quien lleve a cabo la tarea, en el caso del teatro la imposibilidad de incluir notas o prólogos explicativos exige soluciones claras y directas que no causen perplejidad o extrañamiento en el público. El traductor no podrá, pues, justificar ante el espectador el porqué de determinadas propuestas y, en consecuencia, ni los espectadores, por un lado, ni los críticos o los investigadores, por otro, llegarán siempre a comprender en su totalidad las motivaciones que hay detrás de ciertas medidas adoptadas.
 9. La dificultad que entraña vislumbrar la aplicación de estas estrategias a un texto o producción concretos va, en ocasiones, más allá de lo meramente lingüístico y teatral: traducir teatro conlleva, claro está, un traspaso verbal y escénico, pero también personal, y las implicaciones ideológicas detrás de un montaje, aun no siendo a veces plenamente nítidas, son vitales para entender el texto meta en toda su dimensión. De hecho, no resulta extraño que las distintas compañías adopten perspectivas de toda índole: poscoloniales, feministas, antirracistas, *queer*, etc., que, indudablemente, interfieren en el propio texto y que, por lo general, también esconden un intento –lícito, por otra parte– de alcanzar el éxito comercial.
 10. La intervención de todos estos elementos de corte verbal y no verbal es responsable de que el concepto de «fidelidad» adquiera tintes especiales en literatura dramática: el carácter multidimensional