

PROYECTO “PAPELES TEATRALES” UNA FILIACIÓN ENTRE INVESTIGACIÓN, TRADUCCIÓN Y EDICIÓN EN LA UNIVERSIDAD

Lic. Soledad González*
Lic. Micaela Van Muylem*

Resumen

La colección Papeles teatrales, de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC es un proyecto en el cual intentamos articular la investigación sobre el teatro con la difusión de dramaturgia y teoría contemporáneas. Partiendo de nuestro objeto de estudio, teatro europeo y latinoamericano, buscamos que se conozcan y difundan las creaciones artísticas y reflexiones teóricas, contribuyendo al diálogo dentro y fuera de la universidad, articulando siempre la lectura crítica con la difusión de material seleccionado desde un criterio estético y teórico. Por caso, en la traducción de *Sad Face, Happy Face*, del belga Jan Lauwers, juegan un papel muy importante el aspecto de la oralidad y la puesta en página del texto, rasgos que orientan nuestra actual indagación. En la edición tuvimos en cuenta tanto el efecto que se busca producir en el lector del texto en la lengua original y en la traducción, así como la relación entre la obra literaria y la puesta en escena.

Abstract

The collection Papeles teatrales, of the Publishing House from the Faculty of Philosophy and Humanities, UNC, is a project in which we try to articulate research and the spreading of theater dramaturgy and contemporary theory. Based on our object of study, European and Latin American theater, we try to disseminate the artistic creations and theoretical reflections, contributing to the dialogue inside and outside the university, always articulating critical reading of selected material from an aesthetic and theoretical point of view. For instance, in the translation of *Sad Face, Happy Face*, from the Belgian Jan Lauwers, a very important aspect is the orality and the mise en page of text, aspects that guide our present inquiry. In the publishing we considered both the effect produced in the reader of the text in the original language and in translation, and the relationship between the literary work and the staging.

* Soledad González. Prof. Adjunta a cargo del Curso de Nivelación en la Licenciatura en Teatro. Facultad de Artes, Investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

*Micaela Van Muylem. Prof. Titular de Literatura Alemana II y Lengua Alemana IV. Facultad de Lenguas, Investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. micaelavm@yahoo.com

Palabras clave

Traducción, teatro, investigación, puesta en página

Keywords

Translation, theatre, research, mise en page

La traducción en escena en el marco de un proyecto editorial universitario

Papeles teatrales es un proyecto editorial que surge en relación con la actividad de investigación académica de los dos equipos que para esta instancia de producción nos reunimos, en continuidad de lazos y temáticas comunes: «Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)», dirigido por la Dra. Adriana Musitano y «Dinámicas discursivas en la literatura española actual. Convergencias y divergencias», dirigido por la Dra. Mabel Brizuela¹. Es entonces, desde nuestras investigaciones que detectamos la necesidad de dialogar con publicaciones teóricas sobre el teatro actual y de creación nacional e internacional. Así, consideramos que Papeles teatrales puede constituir un espacio importante que cubra esta expectativa. Nuestra intención es publicar libros de bolsillo, de edición muy cuidada, con autores relevantes y de experimentación, a la vez que procuramos que el producto sea atractivo como libro, tanto por su contenido novedoso como por su diseño.

El proyecto se orienta a conformar espacios de intercambio, discusión y creación, difundiendo nuevas perspectivas críticas y de escritura teatral; establecer recorridos que den cuenta de la diversidad poética y crítica de la escena contemporánea; posibilitar el intercambio de reflexión teórica entre universidades y grupos de investigación nacionales e internacionales; profundizar los vínculos que existen entre las producciones locales y las de otros países; propiciar que las ediciones cuidadas y económicas faciliten la distribución nacional e internacional de textos que significan un aporte importante para dramaturgos, investigadores, actores, estudiantes de teatro y público en general.

Entre los trabajos que proponemos realizar como equipo editorial prevemos la traducción de obras en lengua francesa, neerlandesa y alemana de material dramático y de teoría teatral contemporánea, específicamente del siglo XXI, que aún no se hayan publicado en lengua española. En el caso de los textos teóricos, se escogerán aquellos que por un lado, unan pensamiento crítico, filosófico y poético al conocimiento de la actividad teatral, en todos sus aspectos, y, por otra, parte relacionen la escritura con la poesía y la política, tres esferas en las que se sitúa nuestra investigación. Del corpus de investigación del equipo de la Dra. Musitano se seleccionarán textos de autores argentinos, latinoamericanos, y de los europeos Philippe Minyana, Michel Vinaver, Joseph Danan, Jan Fabre, Stefan Hertmans, Jan Lauwers, de quienes algunos textos serán traducidos, mientras que del equipo de la Dra. Brizuela nos abocaremos a dramaturgas españolas como Itziar Pascual, Gracia Morales y Laila Ripoll.

Marco poético-político: fundamentación del trabajo de traducción

Siguiendo la corriente crítica que restablece el estatuto literario del texto dramático, el presente proyecto de investigación, traducción y edición propone un acercamiento a las escrituras dramáticas del siglo XXI, abordando cuestiones inherentes a esta textualidad caracterizada por ser escrita simultáneamente al propio trabajo de representación, y atravesada por esta razón por la oralidad y la vocalidad.

Partimos, efectivamente, de algunas de las observaciones que se dan en el Proyecto de Investigación dirigido por la Dra. Musitano, donde se plantea que estos textos modifican las convenciones teatrales, trastocan el diálogo, la determinación de las voces, espacialidades y acciones; evitan la marcación temporal, producen la no diferencia entre didascalias y parlamentos, palabra monologada y metateatral; forman un entramado verbal que se comporta poéticamente, con funciones metafóricas que frecuentemente restituye la oralidad de la palabra y sustenta el *convivio* teatral como acontecimiento efímero, poético y expectatorial (Dubatti, 2003). Son los directores y/o actores quienes realizan en las puestas la asunción de esa teatralidad virtual "contaminada" o bien "iluminada" por lo poético, hacen que ese "paisaje textual" (Pavis, 2000a) devenga acto escénico. Gran parte de las escrituras poéticas y dramáticas del Siglo XXI se vinculan a las formas mediáticas –radiales, televisivas o cinematográficas– (cf. Pavis, 2000a) al mismo tiempo que los autores incursionan en distintas expresividades, voces y perspectivas, más allá de la voz lírica o dialógica del teatro. Las formas escénicas en su devenir poético modifican las relaciones entre las formas genéricas consolidadas en la tradición del teatro moderno.²

La propuesta también puede resumirse en este pensamiento de Goethe: “No existe nada debajo de las superficies pues ellas son el secreto”. A partir de esta premisa, la hipótesis es que lo complejo del espesor textual que permite en la realización escénica transitar y transmitir las tensiones del proyecto dramaturgico de cada texto, llega por sí solo, si nos detenemos en cada signo de la superficie. El abordaje, tratándose de un texto literario, se inicia en la lectura placentera y empática, seguida de una lectura que apela al oído interno del traductor para despertar la intuición rítmica sonoro-espacial. Sería esta sensibilización musical y formal la que orientaría las hipótesis acerca de las intenciones poéticas-políticas del texto, distinguiendo: contenidos de la ficción y procedimientos formales.

En la superficie textual se cifraría forma y ritmo del conjunto y de las partes (actos, escenas, cuadros); tipos de discursos: didascalias (indicaciones y acotaciones del autor), diálogos, monólogos y otros; usos del lenguaje: vocabulario, figuras poéticas, flujo y caudal. Aparecerían también las relaciones conflictivas, analizables a través de instrumentos que propone la pragmática: actos de habla, presupuestos, sobrentendidos e intertextos, interacciones e interpelaciones. Las líneas temáticas-poéticas y la visión de mundo aflorarían en el espesor que provoca la yuxtaposición de estos indicios materiales.

El lector especializado -director, actor, investigador o traductor- ante el texto se pregunta ¿cómo leer las tensiones y resonancias que surgen en la textualidad? El texto del traductor, al igual que el texto escénico, es siempre una respuesta posible. La problemática de la traducción literaria nos sirve para pensar la realización escénica ya

que a menudo pasamos por alto el hecho de que el traductor es, sobre todo, un lector especial. El texto traducido es, pues, sólo el reverso, el rostro visible de un proceso de dos caras que ha empezado a gestarse durante la lectura, como un ejercicio de ida y vuelta, entre el decir y la acción. Se trata de revisar las diversas opciones posibles a la hora de traducir/representar textos que en principio toleran la ambigüedad, es decir, que son portadores de un lenguaje poético donde incluimos el canto. Poesía y canto en el texto dramático quedan atravesados por la oralidad y la vocalidad en la ausencia-presencia de una corporalidad profunda. En numerosas ocasiones en textos traducidos o versionados, los problemas son de índole rítmica y se trata entonces de intentar encontrar equivalentes sonoros y rítmicos de las voces extranjeras/regionales en nuestra lengua/habla, aunque también sería preciso definir la sonoridad, su relación con el sentido y con la historia de las palabras.

En la escritura de los autores contemporáneos propuestos para ser traducidos y editados, se combina el lenguaje coloquial con el poético y el canto; y lo que se buscaría en su realización escénica, al igual que en una traducción o versión, es un tono, una cierta sencillez en la enunciación que, sin embargo, no deje de lado, en los intersticios de lo no dicho, un cierto número de enigmas -que muchas veces son irresolubles en el texto literario- junto con una musicalidad organizadora de sentidos. Se trata pues de develar los procedimientos y las operaciones para dar una respuesta tan compleja como la obra que propone/compone el autor. Desde la primera lectura, nuestra línea de trabajo se centra en unir significación y musicalidad, en sensibilizar el oído a los problemas del ritmo y la sonoridad que no son otra cosa que la matriz sensual y susceptible de ser experimentada de todo texto literario.

En nuestro equipo de investigación, abordamos el *corpus* de textos escritos en lengua castellana como aquellos textos por traducir desde una perspectiva hermenéutica, de acuerdo con las siguientes operaciones: 1- análisis de la escritura a nivel de superficie, considerando la disposición tipográfica y espacial, el tratamiento fónico y léxico, los asintactismos que ligamos a la efectividad necesaria a lo performático y experiencial del acto poético y/o escénico, uniendo teoría y práctica en la idea de “escritura en voz alta”; 2- la fragmentación discursiva, lo monológico y lo dialógico; 3- las combinaciones retórico-poéticas del *corpus*, las largas enumeraciones, *listings* (Pavis, 2000:10); y 4- la incidencia de lo intertextual e intermedial.³ En síntesis se atienden los problemas básicos de la traducción dramática, la incidencia de las voces regionales y la combinación habla-canto.

La relación entre las escrituras dramáticas y poéticas si bien ha sido reconocida por investigadores contemporáneos, presenta un desarrollo analítico escaso. La perspectiva experimental aquí considerada permitirá conocer su incidencia en la teatralidad, performances e intervenciones. Asimismo posibilitará interpretar las funciones estéticas y políticas asignadas. Siendo un objetivo incluir el estudio de las escrituras de dramaturgos contemporáneos europeos, producidas en la última década, creemos que con nuestro aporte será posible interpretar la renovación teatral y poética que tiene lugar en el paisaje de estos territorios.

Un caso concreto: el proyecto *Sad Face, Happy Face*

Todo es política, pero el arte no es todo. El arte siempre acaba entre los pliegues de la historia, es inútil y no tiene influencia en ningún acontecimiento, en ello radica su secreta necesidad (Jan Lauwers).

El primer trabajo en el marco de la colección PAPELES TEATRALES es la traducción del neerlandés de una trilogía del dramaturgo belga Jan Lauwers. Las piezas que conforman *Sad Face Happy Face, una trilogía de la humanidad*, fueron estrenadas en 2004 (*La habitación de Isabella*), 2006 (*Lobstershop*) y 2008 (*La casa de los ciervos*) y se publicaron finalmente en *Kebang!* en 2009, junto con otra trilogía, una serie de monólogos y un relato del mismo autor.

Elegimos esta obra por diferentes motivos. Creemos que la propuesta de Lauwers y Needcompany en estas tres piezas reviste muchos elementos significativos, de interés para el lector hispanohablante, que condensan la búsqueda estética del autor y de su compañía. En la investigación determinamos las búsquedas estéticas de los artistas europeos y argentinos, así como los recorridos en los que se encuentran y/o diferencian. Los numerosos puntos de contacto que hemos encontrado hasta ahora han sido un aliciente adicional para emprender este proyecto de edición.

Para presentar nuestra primera experiencia como equipo editorial, nos referiremos brevemente al autor belga y su compañía, describiendo los elementos que nos interesan de la trilogía y fundamentando nuestra elección, a fin de profundizar finalmente en el trabajo de traducción, tanto en la gestión editorial como en el trabajo en sí con el texto. Esperamos poder dar cuenta, de esta manera, del trabajo que llevamos a cabo en PAPELES TEATRALES.

En Flandes, la región neerlandófona de Bélgica, al igual que en Argentina y en muchos otros países, no se han publicado muchos textos teatrales en las últimas décadas, dado que la mayoría de las obras se escriben para la compañía propia, en la que el autor o dramaturgo es a la vez director y/o actor. La obra que crean autores flamencos como Fabre, Decorte y también Lauwers está concebida desde el principio para la puesta en escena, de la cual el texto es sólo una parte del todo artístico. En el caso de la publicación de las obras de Jan Lauwers, se trata sin embargo de algo más que el registro de los parlamentos y acotaciones de una obra que ha sido representada. El trabajo que el autor realiza con el texto incluye los juegos sonoros y rítmicos que se perciben en la puesta, pero también incorpora recreaciones visuales, como juegos con la tipografía y la disposición del texto en el espacio. Esta puesta en página del texto escénico acerca el trabajo sobre el papel al trabajo sobre la escena, de obras en las que siempre confluyen diferentes disciplinas artísticas como teatro de texto, danza, canto y escenografías que en algunos casos se pueden considerar instalaciones autónomas dentro de la obra.

Lauwers (Amberes, 1957) estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Gante, formó dos ensambles teatrales, *Epigonensemble*, en 1979 y el colectivo *Epigontheater zlv*, en 1989. Las siglas «zlv» remiten a la abreviatura neerlandesa

«olv» o sea: «bajo la dirección de» que figura usualmente en las carteleras y créditos. «Zlv» significa «sin dirección de», marcando ya una ruptura con respecto a la presencia de un único director o creador de la obra. Veremos luego que en *Needcompany*, que Lauwers funda en 1986 junto con la coreógrafa Grace Ellen Barkey y un equipo más o menos estable de colaboradores, se propone un trabajo creativo colectivo. Esto no significa, sin embargo, que la dramaturgia sea un trabajo en colaboración. Lauwers escribe sus textos teatrales solo, pero la presencia en el texto de su compañía se advierte fuertemente. Vemos entonces que las obras están concebidas para ser representadas por un conjunto concreto de performers, lo cual es interesante de destacar porque los relatos que se ponen en escena están estrechamente vinculados con los rostros y personalidades de estos actores. En una de las obras de la trilogía, la *Casa de los ciervos*, por ejemplo, los personajes tienen los nombres de los actores y se pone en escena una experiencia vivida por el grupo durante una de sus giras: la noticia de la muerte del hermano de una bailarina. Se entrelaza lo autobiográfico con la ficción y ello se hace evidente en la puesta en escena. La tensión entre escritura individual y creación y experiencia colectiva aflora continuamente en las representaciones. Por ello, la publicación de *Kebang!* significó también una manera de tomar distancia y otorgar a la obra literaria una mayor autonomía respecto del contexto original. En el libro sólo se incluyen los textos de Lauwers, sin fotografías ni datos de las representaciones, se da, en cambio, un mayor protagonismo al juego tipográfico y a la disposición de las palabras en el papel.

Hemos mencionado el valor que adquiere la escenografía como elemento autónomo. Este punto juega un papel fundamental en la comprensión de la obra de Lauwers, tanto en lo relativo a la representación cuanto a lo concerniente al texto. Las instalaciones, que pueden ser analizadas como elemento artístico autónomo, del mismo modo que la música, por ejemplo, que también logra desprenderse del contexto de la representación, porque se distribuye en forma independiente en CD, son elementos independientes que conformarían la «obra de arte total». Más aún, en la *Needcompany* incluso cada área (música, texto, iluminación, videoarte, escenografía, vestuario) está en manos de un grupo, es producto de un equipo de trabajo creativo, una suerte de sociedad dentro de la sociedad. El trabajo distribuido en diferentes centros que a la vez se reúnen en la escena da cuenta de la intención de “descentrar la mirada, de disolver el único centro y hacer foco en centros que coexisten” (Lauwers, 2013b). El director sigue siendo uno solo, pero su intención radica en disolver su función de único artífice del espectáculo. Del mismo modo funciona el texto de Lauwers, descentrando la mirada y desenfocando la lectura, como veremos más adelante.

Otra particularidad que a primera vista no parece serlo, es la lengua en que han sido publicados los textos. A pesar de que Lauwers escribe todos sus textos en su lengua materna, el neerlandés, las obras se representan casi siempre en varias lenguas, predominantemente inglés y francés, lo cual no sólo refleja el carácter internacional de la compañía, compuesta por actores de diferentes nacionalidades, sino que muestra claramente la y la propuesta de constituir un espacio de creación colectiva europea. Este hecho ya ha abierto el debate entre los más puristas acerca de si aún se puede decir que el teatro de la *Needcompany* es flamenco, ya que la mayoría de los integrantes son extranjeros y las puestas son casi totalmente en inglés, una cuestión que parece como

menor en el caso del texto literario, puesto que siempre está escrito en la lengua vernácula.

Los mencionados textos publicados logran entonces cierta autonomía respecto de la puesta en escena en la cual podemos decir que tienen su origen, pero cierto es también que no pueden leerse fuera del contexto en el que se escribieron. Lauwers es uno de los autores en los que se centró el trabajo de Hans-Thies Lehmann al describir la nueva práctica teatral *postdramática* (Lehmann, 1998), lo que constituye otro motivo por el cual elegimos la obra *Sad Face, Happy Face*. En ella se observa por un lado, el proceso que hizo el dramaturgo durante los años 80 y 90 de destrucción y disolución radical de todos los componentes del teatro dramático, y, por otro, la manera en que hoy, dos décadas más tarde, “se intenta contar un relato con los restos, con lo que quedó después de destruir todos los elementos clásicos para volver a contar historias e intentar reconfortar al espectador” (Lauwers, 2012).

Otro elemento que rescatamos y en el que confluye el trabajo de investigación con el de edición, es el vínculo que observamos en la trilogía entre el diálogo y el monólogo. Las figuras (no ya personajes) en la obra de Lauwers han perdido la distancia necesaria con respecto al otro y al sí mismo, son a la vez demasiado promiscuas y están demasiado aisladas. El exceso y la carencia son constantes en la interacción, en la escena y en el texto. Lauwers aprovecha al máximo este recurso y le da una vuelta de tuerca sumando el componente épico del canto colectivo. En casi todas sus obras hay momentos de canto grupal en una modalidad más próxima al coro griego que al de Brecht ya que no se trata de tomar una distancia didáctica sino de transmitir una profunda conmoción colectiva. Una conmoción ocasionada por la catástrofe, por un estallido que suele ser previo a la obra o se posterga continuamente en los diálogos, un estallido desfasado. El título de la edición belga es *Kebang!*, una onomatopeya, creada por Lauwers, de un estallido aparece igualmente en *La casa de los ciervos*, por ejemplo. El texto también estalla y se hace fragmentario, tipográficamente explota en formas y escalas de grises. En la traducción y en la edición hemos intentado conservar, siempre con variaciones mínimas, esos elementos que dan cuenta de la detonación. Desde lo visual observamos:

Maarten schiet de pin door het hoofd van Julien.

GRACE Oh nee. Dat is niet goed. KEBANG KEBANG. Nu ben ik bang.

(Lauwers, 2009a: 148)

Maarten le dispara en la cabeza a Julien.

grace Oh, no. Eso no está bien. KEBANG KEBANG. Esto está muy mal.

(Lauwers, 2013: 96)

Importa destacar que al emprender el proyecto también tuvimos en cuenta las

traducciones existentes de la trilogía, en su versión alemana (Fischer Verlag) y francesa (Actes Sud). Observamos que en ambos casos se optó por poner el acento en el contenido, dejando de lado el trabajo tipográfico, un componente que nosotros consideramos esencial e imprescindible, dado que juega un rol protagónico –tanto durante la puesta en escena en la pantalla sobre la que se proyectan los sobretítulos, como en la edición en papel y en neerlandés.

Otro punto en el que se diferencia nuestra edición de las dos traducciones europeas antes mencionadas es que hemos incluido las letras de las canciones, que no aparecen en la versión francesa, por ejemplo. Hemos optado además por dejar las canciones que están en francés o inglés en la lengua original, seguidas de una traducción más o menos literal para la comprensión del sentido, toda vez que en ellas predomina el juego rítmico y musical. Un ejemplo de lo antedicho es la siguiente canción:

SONG FOR A YOUNG GIRL SHOT DEAD

This is a song for the girl with the porcelain skin
She lived for years behind the Holiday Inn
She died alone and was known as Ms Brown
As far as we know she never left town
Dear young Ms Brown (Lauwers, 2009a: 122)

CANCIÓN PARA UNA MUCHACHA ASESINADA

Esta es la canción para una muchacha de piel de porcelana
que vivió durante años detrás del Holiday Inn
murió sola y abandonada y la conocían como Miss Brown
hasta donde sabemos nunca salía de la ciudad
querida jovencita miss Brown. (Lauwers, 2013:78)

Creemos que dejar ambos textos le permite al lector que conoce inglés o francés leer la versión original, y a quien desconoce esas lenguas puede acceder al juego textual y comprender su sentido gracias a la traducción. Cabe mencionar que en la edición argentina, el libro incluye el CD con las canciones que hemos mencionado anteriormente como obsequio. De ese modo se le acerca al lector hispanohablante un elemento más del universo de Lauwers y de Needcompany.

En una primera entrevista a Lauwers en Bruselas, en enero de 2012, surgió el proyecto conjunto de editar la trilogía en español, pero aún no existía el proyecto editorial de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Algunas de las integrantes del equipo ya teníamos experiencia en la traducción literaria, sobre todo, de teatro y en el trabajo en el mundo editorial. Por ello, se gestó de a poco la idea de crear este espacio de transferencia y difusión que es PAPELES TEATRALES.

Tras la gestión editorial, que comprende las negociaciones por los derechos, la confección y posterior firma de los contratos de cesión entre el editor o agente del autor en la lengua original y la editorial que publicará la traducción, la de traducción entre esta última editorial y la traductora y la de solicitud de los subsidios para financiar los costos del proyecto, se inició la tarea de traducción en sí. En este caso en particular,

dado que el proyecto fue una propuesta de publicación en conjunto con el autor, hemos podido llevar a cabo un trabajo de colaboración muy estrecha, y el texto publicado es el resultado de una versión que luego fue revisada tanto por un traductor del neerlandés, Julio Grande, como por la asistente artística de Needcompany, Elke Jansens y el propio autor. En el caso del género teatral, existe el acuerdo de traducir los textos para la escena en la que se representará la obra. Si se trata de publicaciones en papel, se opta por un español con rasgos algo menos localistas, pero siempre en la variante del español del traductor, ya que es el único modo de garantizar que los diálogos mantengan la naturalidad y el carácter coloquial del original. Por ello, para esta traducción se optó usar la variante argentina, conservando el uso del voseo y una elección de vocabulario y modismos vernáculos.

Dado que además de la calidad literaria del texto nos interesa asegurar que el libro tenga una calidad de la edición del libro, la directora de la colección, Adriana Musitano, llevó a cabo la tarea de editora de mesa, tanto en lo que se refiere al texto cuanto a la supervisión de la puesta en página de la versión en español, que estuvo a cargo de la diseñadora y docente universitaria Carmen Garzón.

Analizaremos a continuación algunos casos de traducción que consideramos interesantes para dar cuenta del modo en que trabaja el autor y de nuestras elecciones de traducción. En las páginas que presentaremos a continuación intentaremos dar cuenta del juego tipográfico que hace Lauwers en el libro. Debemos recordar que los sobretítulos son aquí una parte integral de la puestas en escena, debido a la variación constante de lenguas en la representación, y la gran cantidad de países diferentes que se visitan durante las giras. En ellos no sólo se da cierta información que se dice en otra lengua sino que funcionan como un elemento visual más en la escena. A diferencia del subtítulo de películas, en el que se sintetiza la información y se omite todo aquello que no se considera imprescindible. En el teatro, el sobretítulo -ya que se trata, como en la ópera, de textos proyectados por encima de la escena- no existe una restricción tan grande en lo que respecta al espacio, pero Lauwers, además de usar la pantalla para dar información (la traducción de los parlamentos) utiliza dicha superficie para proyectar imágenes y filmaciones, además de jugar con la tipografía, otorgándole así al texto un carácter visual y una autonomía dentro de la puesta en escena. En este sentido observamos otra una diferencia importante entre la recepción del texto leído y de la puesta en escena. El lector no se ve confrontado a diversas lenguas, salvo en contadas ocasiones como es en el caso de las canciones o la presencia de un personaje «extranjero». Muy por el contrario, el espectador constantemente oye otra lengua y lee un sobretítulo en la lengua en la que no se está hablando en ese momento. Como vemos, este es otro elemento utilizado para “descentrar la mirada”. En el texto en papel, ese juego se repite, gracias al artilugio tipográfico en la puesta en página. Veamos algunos ejemplos de ello.

Rushdie.

CATHERINE Toen ze vaststelden dat hij ongeneeslijk ziek was, besloot hij zich ten dienste te stellen van de wetenschap. En zo wil het verhaal dat hij zich liet klonen met toevoeging van het

DNA van **Jimi
Hendrix**

Maar het experiment leidde tot grote ontreding in zijn hoofd, dat nu eigenlijk niet echt zijn hoofd meer is. Een soort van identiteitscrisis.

THERESA **Ben ik of
niet?**

CATHERINE Hij wordt een vluchteling in eigen land; een heroïne-junkie die eindigt onder een hoop vuil in de rue de Flandre. Dat is de straat waar het restaurant 'De Lobstershop' zich bevindt.

THERESA Vladimir en Salman kijken elkaar recht in de ogen. Een siddering gaat door beide lichamen. Ze beseffen dat ze voor altijd met elkaar verbonden zullen blijven door de kreeft. En die gedachte maakt hen gelukkig.

Nuestra diseñadora ha conservado en castellano el juego visual, pero ha variado la tipografía pero creando una versión propia.

En la mano izquierda cuelga

la langosta

jef «¡Una langosta!», grita. «¡Es una langosta!».

catherine Con la mano derecha quiere alejarse del suelo, pero de pronto comienza a moverse el montón de basura.

theresa Dos ojos lo miran fijo.

catherine El montón de basura sobre el que está acostado no es un montón de basura, sino...

Salman

theresa Salman mira sonriendo a Vladimir y le dice en un inglés muy pobre que *él fue el primero en encontrar la langosta.*

catherine Quiere recuperar la langosta, pero el animal no suelta.

nasty Salman es un hombre extremadamente bueno que, por ciertas circunstancias de este país, ha ido a parar en la vereda bajo una pila de frazadas.

theresa Salman es un nombre indio que le puso la madre en honor al escritor condenado Salman

Rushdie. Rushdie.

catherine Cuando descubrieron que padecía una enfermedad incurable, decidió ceder su cuerpo a la ciencia. Y así quiso la historia que se dejara clonar agregándose ADN de

Jimi Hendrix

Jimi Hendrix

Este es otro ejemplo de cómo el artista plástico confluye con el escritor en la creación de la obra literaria. Al igual que en la escena se reúnen diferentes disciplinas:



Ochtendlied

eenakter

personen

LILIANE GRANDIFLORA-
VANDENHEUVEL

een oudere aristocratische dame

LEOPOLD GRANDIFLORA

een oude aristocratische heer

LEO VANDENHEUVEL

homoseksuele broer van Liliane, bon vivant

LENA GRANDIFLORA

zeer mooie dochter van Liliane

HARRY beroepsrevolutionair

EDUARDO Spaanse homo

USUI DELMORE Italiaanse advocate

TCHI Taiwanese taxichauffeur

o THER FUCKER !!!

El dibujo y el texto escrito a mano también son de Lauwers, e intervienen la página, desenfocando el texto impreso, haciendo que la mirada recorra la superficie de la hoja. Otro ejemplo de algo similar es un relato breve incluido en el libro, que aparece en el margen derecho de la hoja:

PROFESSOR Heb je wat water voor me?

KONINGIN-MOEDER Nee. Je krijgt geen water.

PROFESSOR *Tot Claudia.* Geef me eens wat water.

KONINGIN-MOEDER Je geeft hem geen water.

Claudia geeft hem water.

KONINGIN-MOEDER Je geeft hem wel water. Waarom geef je hem water? Ik heb je gezegd hem geen water te geven. En toch geef je hem water.

CLAUDIA Ik geef hem water omdat hij water vraagt en hij vraagt water omdat hij dorst heeft. En als iemand dorst heeft, moet hij drinken. En zolang er water is, kan ik water geven. Dus geef ik water, want hij heeft dorst en hij vroeg water. Het is niets. Kom, professor, ga wat meer rechtop zitten.

PROFESSOR Claudia?

CLAUDIA Ja.

PROFESSOR Voel eens.

CLAUDIA Wat?

PROFESSOR Voel nog eens.

CLAUDIA Alweer?

PROFESSOR Het is zo belangrijk te weten of alles nog werkt.

Claudia steekt haar hand in zijn broek.

PROFESSOR Heb ik een erectie?

ze dachten dat ze

de hele nacht zelf hadden uitgevonden

een stomme leugen. Dus hou je mond. Hou die stomme mond van je. Hij voelt niks, hij ziet niks en hij gelooft me. Dus is hij gelukkig. En jij verpest het door je stomme mond te openen. Dus hou hem gesloten. Hou die godverdomse mond.

KONINGIN-MOEDER Laten we hiermee ophouden. Over enkele dagen ben je vast weer op de been. De dokter heeft gezegd dat het een tijdelijke verlamming is.

PROFESSOR Misschien heb ik die medicamenten tot nu toe in de verkeerde doseringen genomen.

CLAUDIA Ik zal de bijsluiter eens nalezen.

PROFESSOR Die dokter zal toch vandaag komen ?

KONINGIN-MOEDER Natuurlijk. Hij komt immers altijd onmiddellijk.

De koningin-moeder zet een monstermasker op en weer af. De professor gilt.

CLAUDIA Rustig maar. Je had weer een hallucinatie.

PROFESSOR Stel dat die dokter niet thuis is?

CLAUDIA Op de bijsluiter staat niets over de dosering.

KONINGIN-MOEDER De dokter hoeft niet eens thuis te zijn. We bellen hem rechtstreeks via zijn gsm.

PROFESSOR Die man heeft mij opgegeven. Die man heeft beslist mij te laten sterven.

INGRID De dokter is op weg naar hier.

PROFESSOR O ja? Waar blijft hij dan?

Como podemos observar, en el libro se lee una obra de manera convencional, y a la derecha se incorporó otro texto adicional. En las dos páginas se lee «Creían que ellos mismos/ habían inventado toda la noche». El relato sigue en las páginas posteriores.

Esperamos haber podido dar cuenta con estos ejemplos de la manera en que tanto en la puesta en escena como en la obra literaria se trabaja con conceptos similares, que han sido centrales en el trabajo de traducción y de publicación.

Nuestro proyecto editorial, ligado a la investigación, pretende llenar algunos vacíos puesto que traducibilidad y teatralidad son conceptos tan problemáticos como axiales en el ejercicio de la traducción y de la puesta en escena. Se pretende atravesarlos y, de este

modo, indagar y comprender la dialéctica existente entre ellos. Del mismo modo en que un traductor se pregunta si todo es traducible, qué se pierde, qué se gana, qué se modifica, qué permanece, el realizador teatral se pregunta qué tipo de textos es posible llevar al escenario. La traducción no es sólo el pasaje de una lengua a otra, sino, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas signícos diferentes. Es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros (Trastoy, 2009: 8,9) Por esta razón buscamos acercar todas estas instancias: procesos y relaciones, experiencias y representaciones, discursos y prácticas, juegos de lenguaje y sonoridad, todo dentro del contexto de la traducción literaria y la práctica escénica contemporánea. Siguiendo a Steiner cuando plantea que el grado de dificultad de la traducción depende de la distancia temporal, cultural, de los puntos de vista y del sistema de referencias, intentamos desde este equipo de investigación intentar desarrollar un ejercicio de reflexión sobre nuestra “conciencia técnica” (Steiner, 1980: 67).

Bibliografía

- Dubatti, Jorge (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. Buenos Aires.
- Lauwers, Jan (2006) *La Chambre d'Isabella* seguido de *Le Bazar du homard*, Arles, Actes Sud. (trad. Monique Nagielkopf)
- Lauwers, Jan (2009a) *Kebang!* Van Halewyck, Lovaina.
- Lauwers, Jan (2009b) *La Maison des cerfs*, Arles, Actes Sud (trad. Olivier Taymans)
- Lauwers, Jan (2012). Entrevista realizada el 12 de enero de 2012 en Bruselas. Entrevistadora: Micaela van Muylem. Inédita.
- Lauwers, Jan (2013a) *Sad Face, Happy Face*. Colección PAPELES TEATRALES, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba. (trad. Micaela van Muylem)
- Lauwers, Jan (2013b) Entrevista realizada el 2 de julio de 2013 en Bruselas. Entrevistadoras: Adriana Musitano, Micaela van Muylem. Inédita.
- Lauwers, Jan (2008) *Sad Face | Happy Face, Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*, Fischer Verlag, Francfort del Meno. (trad. Brigitte Auer)
- Musitano, Adriana (2009) “La investigación teatral, apropiaciones y teatro ausente” disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/la-investigacion-teatral.pdf>, 10/08/2013.
- Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos*. Paidós. Bs. As.
- Steiner, George. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura.
- Trastoy, Beatriz . 2009. “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, revista Aisthesis N°46, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. pp. 236-251.

¹ Ambos equipos compartimos el lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones, y contamos con la aprobación y subsidio de SECyT, UNC. Suma sus saberes a este proyecto editorial universitario como asesora y para las dos líneas de la Colección la Dra. Beatriz Trastoy, directora de importantes investigaciones y publicaciones en teatro, en la UBA, tal la revista electrónica de la especialidad, *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral* (en www.telondefondo.org/).

² Dice Minyana (2001): “Pasé de una escritura con base de monólogos a una escritura más escueta, más lacónica. (...) En este momento, por hechos diversos, he pasado a la autoficción y este tipo de escritura me acompaña. Abro un libro, hay una palabra que surge, y así puedo componer o imaginar toda una escena. (...) Espero, en cierto modo, hacer un trabajo de poeta”.

³ La metodología de análisis del texto dramático y espectacular toma la propuesta de Patrice Pavis (2000) que si bien diferencia niveles de superficie –en relación con la textualidad y enunciación– y de profundidad, referido al mundo del texto en su valor ficcional e ideológico, se revisa tal oposición a partir de Barthes.