



La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos*

Micaela van Muylem

micaelavm@yahoo.com

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Facultad de Filosofía y Humanidades/Facultad de Lenguas/SECyT

Resumen:

En el contexto teatral de las últimas décadas, y en el marco de lo que Hans-Thies Lehmann denominó teatro postdramático, en gran cantidad de producciones teatrales la función comunicativa del texto a menudo ha sido relegada a un segundo plano, permitiendo un mayor protagonismo de la imagen y lo corporal. Este fenómeno ha generado como consecuencia un cambio en el estatuto del texto literario, tanto en las puestas en escena como en las publicaciones en papel. A partir del ejemplo de la reciente traducción de la trilogía *Sad Face, Happy Face* del belga Jan Lauwers (Needcompany), publicada por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), analizaremos de qué manera este giro pictórico ha significado una modificación en el modo de escribir, y, por tanto, de traducir este tipo de dramaturgia, que ahora presenta una fuerte impronta de la cultura medial y audiovisual. Se trata de un tipo de texto que observamos tanto en Europa como en Latinoamérica, en el que la puesta en página ha adquirido una gran relevancia y en el que se obtiene una composición en la que confluyen aspectos visuales y poéticos, recuperando a su vez un elemento narrativo.

Palabras clave: Teatro contemporáneo, escritura, traducción, puesta en página.

Abstract:

In the theatrical context of the last decades, and under what Hans - Thies Lehmann called postdramatic theater, in many theater productions, the communicative function of the text has often been relegated to the background, allowing a greater role to be played by the body of the actor and the image. This phenomenon has generated a change in the status of the literary text, both in the staging and in printing publications. From the example of the recent translation of the trilogy *Sad Face, Happy Face* from the Belgian author Jan Lauwers (Needcompany), published by the Publishing House of the Faculty of Philosophy and Humanities, UNC, we will discuss how the so called pictorial turn has meant a change in the way of writing, and thus, to translate this kind of text, which now has a strong imprint of the medial and audiovisual culture. It is a type of text that observed in Europe and in Latin America, in which the start page has acquired great relevance and in which you get a composition that combines visual and poetic elements, without losing narrative elements.

Key words: Contemporary theatre, writing, translation, mise en page.

*Este artículo se enmarca dentro de la Investigación «Teatro flamenco contemporáneo», trabajo de doctorado enmarcado dentro del proyecto «Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)», dirigido por la Dra. Adriana Musitano. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Résumé :

Dans le contexte théâtral de ces dernières décennies, et dans ce qui Hans - Thies Lehmann a appelé théâtre post dramatique, la fonction communicative du texte dans de nombreuses productions théâtrales a souvent été relégué à l'arrière-plan, ce qui a donné un rôle primordial à l'image et à la corporéité. Ce phénomène a engendré un changement dans le statut du texte littéraire, aussi bien en ce qui concerne la mise en scène que la mise en page. La récente traduction de la trilogie *Sad Face, Happy Face*, de l'auteur belge Jan Lauwers (Needcompany), publiée par la maison d'édition de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Nationale de Cordoba (Argentina), nous sert d'illustration pour commenter la façon dont le tour, dit pictural, a entraîné un changement dans la façon d'écrire, et donc de traduire, ce genre de texte sur lequel la culture médiatique et audiovisuelle laissent une forte empreinte. Il s'agit d'un type de texte présent en Europe et en Amérique latine, dans lequel la mise en page a acquis une grande importance et dans lequel on obtient une composition qui fait converger des éléments visuels et poétiques sans perdre l'élément narratif.

Mots clés : théâtre contemporain, rédaction, traduction, mise en page.

Introducción

La colección *Papeles teatrales*, de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, es un proyecto que surgió a partir de la colaboración de dos equipos de investigación de la casa, conformado por investigadores, docentes y traductores. En nuestro trabajo con textos teatrales contemporáneos europeos y latinoamericanos, surgió la necesidad de permitir un intercambio entre los diferentes espacios, tanto para las nuevas perspectivas críticas como para creaciones artísticas contemporáneas de ambos continentes. Por ello, decidimos crear una colección en la que se articula el trabajo de investigación y la difusión entre grupos de investigación nacionales e internacionales, además de establecer vínculos entre las producciones locales y las de otros países y de acercar al público en general textos por lo demás de difícil acceso.

Las obras europeas que conforman nuestro objeto de estudio son textos escritos en las últimas dos décadas por autores belgas, holandeses, franceses y alemanes, algunos de los cuales aún no han sido traducidos al español. Es por ello que creemos que esta colección puede ser un aporte interesante para la comunidad hispanohablante. Tanto en las obras europeas como en las latinoamericanas, se trata además de una escritura experimental, en la que se modifican las convenciones teatrales trastocando la espacialidad, las acciones y la estructura dialógica; en ellas abunda la palabra monologada y la metateatral, es frecuente la omisión de marcas temporales y la anulación de la diferencia entre acotaciones y parlamentos. Pero no sólo trabajamos con el texto escrito en nuestra investigación. También se tiene en cuenta la puesta en escena, y el modo en que interactúan el texto escrito y los demás elementos, como el cuerpo del actor, la voz, el uso del espacio, la escenografía y la iluminación, la música y la danza, los sobretítulos y la presencia de diferentes lenguas en escena.

A la hora de la traducción, nos interesa analizar, sobre todo, la manera en que interactúan diferentes lenguajes. No nos detendremos por ello en las problemáticas ya conocidas de la traducción de textos teatrales y, en particular, al español. Es sabido el problema de la fluidez a la hora de pronunciar el texto en escena, vinculada, en nuestro espacio lingüístico, a las diversidades del español y a la constante tensión entre la traducción a un español supuestamente “neutro” y artificial que se comprendería en todo el mundo hispanohablante o el registro auténtico pero demasiado localista de traducciones a un dialecto específico. En esta oportunidad, nos centraremos en las particularidades del trabajo del texto, de la puesta en página de la palabra y de las consecuencias que ello acarrea a la hora de la traducción. Además haremos una referencia a lo que ocurre en una escena en la que la traducción está presente desde la concepción de la obra.

En lo que respecta a la escritura, tendremos en cuenta dos elementos fundamentales. Por una parte, el comportamiento poético de este tipo de creaciones, de fuerte impronta metafórica y el modo en que dicho valor poético se refleja en la disposición espacial de la palabra en la hoja. Por otro lado, las escrituras poéticas y dramáticas del fin del siglo XX y de lo que va del siglo XXI presentan una fuerte impronta mediática, ya sea radial, televisiva o cinematográfica, lo cual no sólo se observa en la puesta en escena, sino que, en nuestra opinión, deja una marca en la manera de escribir teatro.

Jan Lauwers: *Sad Face, Happy Face*

Analizaremos los aspectos mencionados a partir de un ejemplo concreto, la publicación, en colección PAPELES TEATRALES, de una traducción de un texto escrito en neerlandés. *Sad Face Happy Face, una trilogía de la humanidad* es una obra del dramaturgo y artista plástico belga Jan Lauwers. Las piezas que conforman dicha trilogía fueron puestas en escena por su compañía teatral: Needcompany. *La habitación de Isabella* (2004), *Lobstershop* (2006) y *La casa de los ciervos* (2008) se publicaron por primera vez en el volumen *Kebang!* en 2009, junto con otra trilogía, una serie de monólogos y un relato del mismo autor.

Elegimos traducir esta obra por diferentes motivos, en primer lugar, porque se trata de una obra con la que trabajamos en el equipo porque nos interesa el recorrido que realiza en su búsqueda estética y conceptual. Como vemos, la publicación del libro es posterior a los estrenos de las obras. Los dramaturgos en Flandes como Jan Fabre, Jan Decorte, Peter Verhelst, en general escriben obras para su propia compañía, en la que el autor o dramaturgo es a la vez director y, en ocasiones, también actor. Por ese motivo, y al igual que en Argentina y en muchos otros países, no es frecuente la publicación de los textos teatrales en forma de libro. La obra está concebida desde el inicio para su puesta en escena, en general, no un texto en primer lugar concebido como producto literario. En ocasiones se publica el guion, a modo de registro de la obra, lo cual no es el caso de *Kebang!*. En este caso, se trata sin embargo de algo más que la documentación de parlamentos y acotaciones de una obra que ha sido representada. En las páginas del libro podemos observar de qué manera el autor da

cuenta, utilizando recursos propios de la poesía o de las artes visuales, de los juegos sonoros y rítmicos de puesta en escena, incorporando para ello recreaciones visuales, juegos tipográficos y la disposición del texto en el espacio. La puesta en página del texto acerca la puesta en escena al lector.

Jan Lauwers nació en Amberes, Bélgica, en 1957 y se formó como artista plástico en Gante, sin embargo, ya en 1979 comenzó a realizar performances y a trabajar con grupos de actores y bailarines. En 1986 funda, junto con la coreógrafa Grace Ellen Barkey y un equipo más o menos estable de colaboradores, la *Needcompany*. Desde el nombre ya se marca una línea de trabajo colectiva, lo cual no significa que la dramaturgia sea, en este caso, un trabajo en colaboración. Lauwers es el único autor de sus textos teatrales. Son obras concebidas para ser representadas por un conjunto concreto de performers, y a menudo aquello que se pone en escena tiene un fuerte vínculo con las vidas de los mismos 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. A partir de un hecho real, Lauwers escribe una obra en la que se entrelaza lo autobiográfico con la ficción cuestionando la realidad con la que se enfrenta la compañía en sus giras por le mundo. En un trabajo tan intenso con las experiencias de un grupo genera una tensión entre escritura individual y creación y experiencia colectiva. Por ello, la publicación de *Kebang!* es también una manera de otorgar a la obra literaria una autonomía respecto del contexto de producción original, del cual toma distancia. En el libro sólo se incluye el trabajo del autor, no hay fotografías ni datos de las representaciones, por lo que adquiere un mayor protagonismo la palabra.

Antes de entrar en la traducción al español, debemos mencionar otra particularidad de la edición de *Kebang!*. Se trata de la lengua en que ha sido publicado el volumen. Jan Lauwers escribe en su lengua materna, el neerlandés, sin embargo, dice, casi nunca oye las representaciones en ese idioma. Las obras se representan casi siempre en varias lenguas, predominantemente, en inglés y francés, lo cual refleja el carácter internacional de la compañía, compuesta por actores de diferentes nacionalidades, y es una declaración que reafirma la propuesta de constituir un espacio de creación colectiva de carácter europeo. Estos textos publicados en la lengua en que fueron escritos, pero no necesariamente representados, adquieren una autonomía como texto literario respecto de la puesta en escena para la cual fueron concebidos. Ese funcionamiento particular de la lengua es algo característico en muchas obras escritas en Flandes. Quizá deberíamos mencionar brevemente la problemática de la lengua en Bélgica para dimensionar el alcance del uso particular del lenguaje en estas obras.

Flandes, o la Región Flamenca, es una de las tres regiones que componen Bélgica, junto con Valonia y la región de Bruselas. En esta región se habla neerlandés, el nombre oficial de lo que se conoce como holandés y que también es la lengua oficial de los Países Bajos, también llamados Holanda, por las dos provincias, Holanda Meridional y Holanda Septentrional, que debido al gran poder económico durante el

Siglo de Oro se impuso la metonimia como el nombre de todo el país¹. En el sur de Bélgica se habla francés, y Bruselas, que es la capital del país y también de Flandes, es oficialmente bilingüe pero predomina el uso del francés. Por diferentes motivos que tiene su origen en la historia, la economía y la política, la variante del neerlandés hablada en Bélgica se puede considerar una «lengua menor» respecto de la variante hablada en los Países Bajos. El mayor poderío económico y la tradición han hecho que la variante flamenca sea considerada a menudo como una desviación de la lengua estándar. Pese a que en los últimos años se han realizado esfuerzos por parte de ambos países por unificar criterios en ese sentido, con la creación de la Unión de la lengua neerlandesa (Nederlandse Taalunie) en 1986, las diferencias siguen existiendo y por ello es importante tener en cuenta la lengua por la que se opta en la escritura, sobre todo, de textos literarios, y cuál es el fin que se persigue con ello. Podemos decir que las diferencias entre las variantes son similares a las diferencias entre los usos del español en los diferentes países de habla hispana, y se puede trazar un paralelismo entre la relación existente entre una variante latinoamericana y el español peninsular y el flamenco o neerlandés hablado en Flandes y el holandés o neerlandés hablado en los Países Bajos.

Veamos un caso concreto. A diferencia de Lauwers, que opta en general por una lengua estándar, Jan Fabre, por ejemplo, otro dramaturgo flamenco de gran trayectoria internacional, a menudo elige en sus obras la variante marcadamente dialectal. Para ejemplificar la postura de ambos autores respecto de la lengua, podemos observar dos elementos de sus compañías. Ambos cuentan con una sede propia para su compañía, Fabre se asentó en Amberes, en el corazón de Flandes, y su compañía se llama Troubleyn, una palabra dialectal que en neerlandés estándar se escribe *trouw blijven* y significa «ser fiel», apelando al deseo de un trabajo conjunto con los miembros de la compañía, pero que también se puede leer como una defensa de un modo de hablar, escribir y pensar que no por ser regionalista no logre trascender con su obra las fronteras europeas e internacionales. De hecho, Fabre y su compañía son quizás los que más trascendencia internacional han tenido. Jan Lauwers tiene la sede de Needcompany en Bruselas. El nombre en inglés denota ya el espíritu internacional del grupo, la elección de asentarse en Bruselas, ciudad internacional por definición, por ser sede de muchas instituciones europeas e internacionales y la capital de un país conformado por dos naciones, por un lado muestra ese internacionalismo, y un deseo de desprenderse de la identidad local, pero por el otro, es un modo de afirmar la presencia flamenca en una ciudad que parece perder la batalla contra la francofonía. Flandes y el flamenco parecen en constante lucha por afirmarse, frente a los Países Bajos por un lado, y frente al francés en su propio país por el otro. Y podemos decir que tanto Fabre como Lauwers, dos flamencos, definen claramente el modo en que se plantan en este contexto, ya desde la manera en que se nombran. No quiero reducir con ello a

¹¹ El neerlandés también es lengua oficial en las islas, antes Antillas Neerlandesas, de Curazao, San Martín, Aruba e Islas BES y en Surinam, por lo cual es también una de las lenguas oficiales de la Unión de Naciones Suramericanas.

Fabre a un militante por el regionalismo ni a Lauwers como lo contrario, no es esa la realidad, sin embargo, creo que es importante destacar que existen conflictos irresueltos en los hablantes de la lengua que deben ser tenidos en cuenta en toda su complejidad en el análisis y no pueden ser dejados de lado a la hora de traducir las obras para poder llevar a la lengua meta los juegos y tensiones que se generan.

Mostraremos con algunos ejemplos concretos de qué modo se plantea la problemática en el texto original, y de qué manera lo hemos resuelto en la traducción. El texto de la trilogía está escrito entonces en neerlandés. Para la representación, las obras casi simultáneamente se traducen al inglés y francés, para la proyección de sobretítulos durante las funciones. Estos sobretítulos suelen alternar entre neerlandés, francés, inglés, alemán. Si la obra se representa en otro país, se traducen los sobretítulos a la lengua vernácula, a menudo, desde el inglés o francés.

En el caso de la traducción para Papeles teatrales, la traducción se hizo desde la lengua original. Como ya se sabe, en cada traslación se pierden elementos que, quizá, para el caso de un sobretítulo en escena tengan menor relevancia, pero consideramos que para la edición de la obra literaria es necesario conocer el texto original. Durante el trabajo también recurrimos a las ediciones francesa y alemana Actes Sud y Fischer Verlag, respectivamente. En ambos casos, se optó por dejar de lado el aspecto visual de la edición original neerlandesa, es decir que se tradujo el contenido pero no la forma. En el caso de la edición en castellano, por el tipo de trabajo de los textos, creemos que es de gran relevancia dar cuenta también de la puesta en página del texto, e intentamos mantener por ello el juego estético.

Una lengua, muchas lenguas

Veamos primero qué ocurre en la coexistencia de diferentes lenguas en la escena y en la página. En *Lobstershop* conservar el inglés en el título ya fue una elección consciente. En neerlandés el título es *De lobstershop*: el artículo en neerlandés, el nombre del restaurante de mariscos en que comienza la obra, en inglés. Es decir, «el lobstershop». Dado que en castellano, al menos en Argentina, no solemos utilizar el artículo para referirnos a los nombres de los establecimientos, optamos por *Lobstershop*. Aunque es cierto que para el lector belga u holandés la palabra es más transparente que para el hispanohablante, consideramos que, dejando el término en inglés, se mantenía también el juego que se propone el autor entre diferentes idiomas y el significado del nombre quedaba claro ya al comienzo de la obra.

El primer subtítulo o acotación de la obra es *Rue de Flandre*. Con ello estamos ya inmersos en el complejo lingüístico de Bruselas. Todas las calles y plazas de la ciudad tienen el nombre francés y el neerlandés. *Grand place* se llama la plaza principal en francés, *Grote markt*, en neerlandés. Y la dirección de Needcompany, por ejemplo, es Hooikaai 35 en neerlandés y Quai au foin 35 en francés. El autor opta por ubicar la acción de la obra en la calle *Rue de Flandre*, en neerlandés: *Vlaamsesteenweg*, con lo cual nos sitúa en Bruselas, generándole al lector flamenco el

extrañamiento propio que siente al ir a la capital, en la que oficialmente deberían hablarse ambas lenguas pero predomina ampliamente el francés. El guiño adicional es que el nombre se traduce como «Calle de Flandes» y los personajes hablan neerlandés, a excepción de un inmigrante que habla francés. En el original, el texto está en neerlandés y francés. Optamos por mantener el juego en la traducción, entre español y francés:

Mo: -*Bonjour.*

Axel: -Hola, soy Axel.

Mo : -*Je suis désolé, mais je ne parle pas le flamand. No flamenco.*

Axel: -No se preocupe, después de todo, ha venido por mi mujer.

Theresa: -No empecés, Axel.

Axel: -Bien, ¿cómo vino a parar a la rue de Flandre?

Theresa: -No te hagás el que no habla francés-. *Il demande comment vous avez atterri rue de Flandre.*

Mo : -*Je suis constructeur de bateaux. On a fait un test avec un nouveau bateau pour les canaux, ici.*

(Lauwers, 2013:50)

En esta cita también se evidencia que optamos siempre por el voceo, por tratarse de una edición traducida en Argentina. Estamos convencidos de que no existe un español neutro y que todo intento por lograr un lenguaje más universal sólo convierte al texto en algo aséptico y artificial. No hemos traducido los diálogos en francés porque consideramos que, por tratarse de un texto impreso, el lector hispanohablante puede reconocer la información, y se mantiene el juego original. Tampoco quisimos sobrecargar el texto con excesivas notas al pie donde no era necesario, sobre todo, porque el elemento visual en este trabajo cumple una función muy importante. Otro de los objetivos de la publicación es ofrecer en la colección libros de una edición cuidada, que despierten el interés por la lectura, lo cual no siempre es evidente en el caso de textos teatrales.

En esa misma escena comienza un juego de palabras entre el francés y el inglés. Al tratarse de onomatopeyas, pudimos conservar el juego:

Axel: -Entonces vino en barco, se embarcó. *Bark, bark.* Ladra en inglés. Parece un caniche inglés. Es un caniche. Tu amiguito es un caniche.

Mo : -*Qu'est-ce qu'il dit, ce type? Bark bark.*

Axel : -*Bark bark.*

Theresa : *Vous voulez boire quelque chose, Mo ?*

Mo : -*Vous avez du vin rouge ?*

Axel Mo... ¿eso viene de Mohamed? ¿No serás un terrorista vos?

Theresa: -Terminala, Axel. Es un amigo.

Axel: -Los amigos pueden estallar. Bum, bum.

Mo: -*Bum bum. Drôle de type, votre mari.*

(Lauwers, 2013:50-51)

Como podemos observar en este pequeño fragmento, en esta escritura predomina el juego sonoro sobre el contenido; el modo en que se dice algo es más importante que el contenido. Los parámetros funcionan como una partitura de la melodía textual. La voz del actor le da cuerpo al juego, y el lector también es llevado por la

sonoridad y el ritmo de las frases, más que por aquello que está detrás de las palabras. Tanto el lector como el traductor, que es, antes que nada, un lector especializado, debe detenerse en la superficie. Es en la forma que descubrimos la intencionalidad poética y política del autor. También el director, el actor y el investigador se detienen necesariamente en los movimientos de los parlamentos, y elige, según aquello que oye al leer el texto, el recorrido que hará, sea en la escena o en la traducción a otra lengua. En la traducción, así como en la puesta en escena, tenemos que completar sentidos o elegir un sentido posible entre los que ofrece el texto original. En este tipo de textos, de un carácter poético muy marcado, la ambigüedad y las referencias múltiples nos obligan a tomar decisiones constantemente. No existe una única respuesta, entre las infinitas posibilidades, debemos elegir una. Aquí la musicalidad juega un papel primordial, por lo que en la traducción hemos optado por la primacía de la vocalidad, lo cual, sostenemos, se condice con la elección del protagonismo del juego visual en el papel, sin dejar de lado, en ambos casos, aquello que recogen las palabras elegidas por el autor.

En esta obra, y en otras de los autores que hemos seleccionado para la traducción, el lenguaje es una combinación de registros, habla coloquial, lenguaje poético, canto, discurso académico. Asimismo, hay silencios, fragmentación, superposición de voces, repeticiones y contradicciones. Lo que se dice, se repite y, sobre todo, lo que se calla, a menudo no puede resolverse e impide que se construya un único sentido. En la traducción, la tarea entonces radica en develar los procedimientos originales para poder reflejarlos en la versión traducida. Nuestra línea de trabajo une significación y musicalidad, en un intento por sensibilizar el oído a los problemas del ritmo y la sonoridad del texto literario.

En el mismo fragmento que citamos anteriormente, podemos observar que la sonoridad y el ritmo son los protagonistas de la escena. «*bark, bark*», «*bum, bum*» sólo son representaciones de los sonidos que el autor quiere que oigamos en el texto. Aquí la voz se convierte en puro sonido. En las tres obras las palabras en otra lengua a menudo funcionan como sonidos. La importancia de este elemento se observa, por ejemplo, en el título del volumen que recoge los textos de Lauwers: *Kebang!* es una onomatopeya —inexistente en neerlandés, es decir una onomatopeya inventada por el autor— que representa un estallido, o un disparo.

En la *Casa de los ciervos*, por ejemplo, este elemento se repite bastante:

Hans Petter: Esta mañana estaba parado sobre el puente y veía dos autos iguales que venían en dirección contraria. Dos autos iguales, dos Datsun color naranja. Se acercan a la misma velocidad. En el punto en el que se van a encontrar, hay una curva. No se ven
¡KEBANG!
(Lauwers, 2013:68)

Grace: ¿Y eso qué es?
Señala un objeto que Anneke sostiene en las manos.

Anneke: Una pistola mecánica de sacrificio. Se la robé a un granjero durante las vacaciones. Le pregunté si me dejaba matar un ciervo. Tenés que sostenerla contra la cabeza del animal.
KEBANG.

El bicho se derrumba como si las patas fueran de goma. Es horrible.
(Lauwers, 2013:69)

Benoît «Foto SR 124-92: 7pm. Comienza a nevar. La mujer, en el barro, está sola. Saco una foto de su rostro. Ojos verdes en una cara gris. Acerco el zoom al vientre, pero oigo un chasquido muy cerca. La cabra aún cuelga de la soga, convulsionando. Hora de prender el fuego.
KEBANG. KEBANG. KEBANG.

Por fin tengo miedo. El miedo hace que vomites hasta el alma.»
(Lauwers, 2013:70)

Maarten: La mujer en el charco me recuerda a algo que pasó con mi abuela. Siempre nos venía a visitar en Nochebuena. Mi madre nos dio unos fuegos artificiales chinos a mi hermano y a mí. Veo llegar a mi abuela por el camino de grava. Los brazos cargados con regalos de Navidad. Nos escondemos tras un arbusto y, cuando pasa por delante:

KEBANG. KEBANG. KEBANG.

Se asusta y cae. Con la cara en el barro. Un infarto. Está inconsciente en el momento en que la da vuelta mi hermano, que acababa de aprender algo de primeros auxilios. Le abre la boca para hacerle respiración artificial. En ese momento, llega corriendo una mujer que, con una fuerza increíble, lo aparta de encima de mi abuela, y la cabeza golpea contra una roca. Se le parte el cráneo.

KEBANG.

(Lauwers, 2013:70)

Maarten le dispara en la cabeza a Julien.

Grace: Oh, no. Eso no está bien. KEBANG KEBANG. Esto está muy mal.

(Lauwers, 2013:96)

Este elemento sonoro funciona como hilo que recorre el texto, uniéndolo pero a la vez, variando siempre ligeramente el sentido. Es un disparo, es un estallido de un petardo, es un cráneo que se parte, es el grito de miedo y dolor de Grace. Y es un modo de referirse a todo estos textos que se recogen en el libro, en los que el autor dice querer contar historias con los fragmentos que quedaron después del estallido que significó la experimentación en la década de los setenta y ochenta con todos los elementos del teatro que quedaban. En la búsqueda expresiva, estética y política Lauwers hizo un recorrido que lo llevó a dismantelar fábula, personaje, linealidad temporal, unidad espacial, es decir, todos los elementos del teatro clásico. Veinte años más tarde reconoce que ahora él considera que el teatro es el espacio en el que, tras provocar al espectador destruyendo todo lo que esperaba encontrar, puede volver a contar una historia para reconfortar al espectador (Van Muylem, 2012)².

En las tres obras hay, por último, muchas canciones. Y nuevamente, en las letras predomina el juego musical y sonoro, el ritmo y la melodía por encima del texto. La

² Las entrevistas inéditas a Lauwers serán publicadas en Papeles teatrales en un volumen especial de diálogos con dramaturgos.

mayoría de las canciones están, además, escritas en francés o inglés, y optamos por dejarlas en la lengua original, agregando seguidamente una traducción más literal y abreviada para que el lector pudiera comprender el sentido de las mismas en caso de no dominar la lengua, pero, a su vez, disfrutar de la sonoridad de la palabra. Mostraremos sólo dos ejemplos tomados de *La habitación de Isabella*:

MAIS OUI MAIS NON

Mais oui mais non
 Mais oui mais oui
 Mais non
 Tu n'as pas l'air d'être trop terrifiant
 Tu ne peux pas être trop mécontent
 Arrête de crier et
 Arrête de pleurer
 C'est toujours mieux quand on commence à chanter
 Mais oui mais non
 Mais oui mais oui
 Mais non
 Tu ne peux pas te laisser aller
 Tu ne peux pas te laisser insulter
 Arrête de chialer et
 Arrête de hurler
 C'est toujours mieux quand on commence à chanter

QUE SÍ QUE NO: Que sí que no/que sí que sí/que no/no parecés aterrizado/ni estás demasiado disgustado/dejá de gritar y/dejá de llorar/siempre es mejor cuando comenzamos a cantar/ que sí que no/que sí que sí/que no/no te dejes llevar/no te dejes insultar/dejá de llorar/dejá de aullar siempre es mejor cuando comenzamos a cantar.
 (Lauwers, 2013:70)

Y en este caso es muy claro que el juego sonoro prima por sobre el sentido, en el que, incluso, no se respetan ya las convenciones elementales como la separación de palabras, están todas pegadas, dificultando además la lectura y anulando el sentido. Hemos intentado dar cuenta del juego, haciendo algo similar en español:

SONG FOR BEAUTIFUL PEOPLE

whywhydontyouwewedontyouwhywhy
 whywhydontyouwewedontyouwhywhy
 whydontyoutellmewhydontyoutellme
 whydontyoutellmewhydontyoutellme
 wewedontyoutellmewhywhy
 dontyoutellmewewedontyoutellmewhy
 are you so beautiful tonight
 are you so beautiful outside
 are you so beautiful all right it's all right...

CANCIÓN PARA GENTE HERMOSA:

porporporquévosporquéporquéporpor/porquénomedecísporquévosporquénomedecís/sisivosno
 medecísporquéporqué/nomedecísisivosnomedecísporqué/estás tan hermosa esta noche/estás tan
 hermosa afuera/estás tan hermosa, está bien...

En los ejemplos transcritos se observa otro elemento que nos lleva a hablar del aspecto visual del texto. Los nombres de los personajes están siempre indicados con minúscula, manteniendo la elección del original. Asimismo, aparecen en gris. Copiamos aquí el fragmento en neerlandés de la primera cita, para mostrar el juego tipográfico que se hace en el texto original. (Ver Anexo 1).

Pero el juego visual es mayor. Veremos algunos ejemplos del modo en que se dispone el texto en la página. Uno de los elementos que enfatiza el autor es en que quiere descentrar la mirada de lo que ocurre en la escena. Creando diferentes focos se descentra la atención (Musitano, 2013). En la escena hay danza, canto, actuación, en superficies muy grandes diferentes performers hacen diferentes cosas simultáneamente, generando un sobreestímulo en el espectador. Un ejemplo de cómo esto se traslada al papel es el diálogo de dos grupos de actores, que ocurre simultáneamente. Este recurso se da constantemente en todos los planos posibles. El guitarrista que toca en una esquina mientras dos personajes discuten, la danza de actores mientras otro recita un monólogo, etc. (Ver Anexo 2).

El contenido de uno de los diálogos, el de la derecha, entre Hans Petter y Julien, es banal, funciona casi como acompañamiento del otro en el que se intenta develar la identidad de Yumiko, aparentemente, una intrusa entre los actores que están preparándose para salir a escena.

Otro elemento que adquiere gran protagonismo en la escena son los sobretítulos. Un elemento que usualmente cumple una función netamente informativa, en esta escena adquiere una gran importancia como elemento visual dentro de la composición de la escena. En la pantalla se proyectan los parlamentos de los personajes en la lengua del país en que se representa la obra, mientras los actores usualmente hablan en inglés, aunque también alternan entre sus propias lenguas (japonés, francés, neerlandés). En las siguientes imágenes vemos que los subtítulos son en alemán mientras los actores hablan casi todo el tiempo en inglés. Coexiste entonces la traducción ya desde el comienzo de la obra. La traducción de los textos a otras lenguas para la representación —no es raro que el estreno sea en el extranjero— y la traducción a las lenguas en las que hablará el actor, quien frecuentemente utiliza otra lengua, no la propia, en escena. O alterna entre varias diferentes. Es cierto que en Europa, y sobre todo en Bélgica, es muy usual el dominio de diferentes idiomas, sin embargo, es notoria la elección del autor de hacer hablar a los participantes en la lengua propia o justamente no, extrañar la tarea actoral poniendo en su boca textos en un idioma diferente del propio.

Por otra parte, vemos cómo varía la tipografía en la pantalla. De esta manera, el texto no sólo funciona como elemento mediador entre actor y espectador, también el aspecto visual es importante. Luego, en la publicación de las obras en papel, el autor incorporó este elemento visual. Cabe destacar que existe una diferencia fundamental entre la lectura del texto y la recepción de la puesta: el lector no se confronta con diversas lenguas, salvo en contadas ocasiones como es en el caso de

las canciones o la presencia de un personaje «extranjero», en cambio el espectador está constantemente oyendo una lengua y leyendo un sobretítulo en otra. Como vemos, este es otro elemento utilizado para *descentrar la mirada*, y en el texto en papel ese juego se repite, gracias al juego tipográfico en la puesta en página. Veamos algunos ejemplos de ello. Veamos la siguiente una página de *Lobstershop* en neerlandés:

RUE DE
FLANDRE

AXEL. Ik heb het meegemaakt dat ik in een restaurant zat en een kreeft met sauce armoricaine bestelde die ik had zien liggen in de etalagewaterbak - of hoe je die dingen ook noemt. Ik zat daar in mijn witte pak, de kelner struikelde en de kreeft met de hete saus viel op mijn schoot. Ik zat daar dus hoogst ongemakkelijk en wou zo snel mogelijk verdwijnen. De kelner zei:

O meneer, het
spijt me werke-
lijk

en ik zag warempel tranen in zijn ogen. Toen merkte ik de stilte in het restaurant, gevolgd door het gegniffel van de andere eters en de kelner zei: *Zeg het niet tegen mijn baas, als je blijft*, maar in een slechte taal die ik niet goed verstond. Ik begreep dat de man in een netelige positie zat, maar ik ook. Ik voelde een zekere woede opkomen en de paniek in de ogen van de kelner deed me vermoeden dat dit zijn situatie niet zou verbeteren. Hij begeleidde me naar het toilet en trachtte de catastrofe in te dijken. Ik las:

(Lauwers, 2009:62)

En la traducción intentamos recrear el mismo tipo de juego, repetición, superposición, cambio tipográfico. *Lobstershop* es la obra de Lauwers en la que más libertades se tomó para el diseño, por lo cual la diseñadora de la editorial también jugó con la puesta en página. Podríamos dar muchísimos ejemplos, aquí tenemos uno de la versión en castellano:



(Lauwers, 2013: 39)

En el proceso de traducción y diseño también consultamos las ediciones francesa y alemana Actes Sud y Fischer Verlag, respectivamente. En ambos casos, la elección se resolvió poniendo el acento en el contenido, dejando de lado el trabajo tipográfico, un componente que nosotros, hemos considerado esencial e imprescindible, dado que juega un rol protagónico tanto durante la puesta en escena como en la edición en papel. Creemos que este tipo de escritura en el teatro contemporáneo no se puede leer sin tener en cuenta la puesta en página del texto. Al tratarse a menudo de autores que son, además, artistas plásticos, como es el caso de Lauwers y Fabre, o poetas (Peter Verhelst), el trabajo visual que se hace con la imagen no es gratuito y, creemos, es fundamental que sea recogido de alguna manera en la traducción. Del mismo modo que en la poesía se mantiene la forma y la disposición, estos autores utilizan todos los recursos disponibles en su creación. Para finalizar, mostramos dos ejemplos del texto original en el que Lauwers incorpora dibujos y texto escrito a mano alzada, como si rayara el libro, en el primer caso, y en el segundo, podemos observar que en el margen de un texto aparece en forma vertical otro texto, un relato que se continúa a lo largo de varias páginas, con lo cual se incorpora otro movimiento en la lectura. Esto nuevamente desenfoca el texto impreso, haciendo que la mirada recorra la superficie de la hoja. (Ver Anexo 3 y 4).

Conclusiones

En nuestro proyecto editorial vinculamos la traducción teatral con la investigación, en un intento por recuperar en la transposición del texto a la otra lengua el carácter poético del mismo, no sólo en lo que atañe a la sonoridad y la imagen, sino también en cuanto a la disposición espacial en la página. El texto como elemento para ser representado de la manera más fiel posible en la escena, ha cedido ante otros lenguajes en la puesta. Del mismo modo en que un realizador teatral se pregunta qué tipo de textos es posible llevar al escenario y qué se expone del texto, el traductor se pregunta si aquello que lee es traducible, sopesando en sus elecciones qué se pierde, qué se gana, qué se modifica, qué permanece. El actor interpreta en la escena, pero ya no representa, no finge fidelidad en lo que se nos muestra. La traducción, pensada desde la actualidad, no puede ser ya un intento (siempre fallido) de un pasaje de una lengua a la otra. Es, sobre todo, una operación en la que se adaptan sistemas de signos 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 eso, 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. Steiner plantea que el grado de dificultad de la traducción depende de la distancia, de los puntos de vista y del sistema de referencias, intentamos desde este equipo de investigación desarrollar un ejercicio de reflexión sobre nuestra «conciencia técnica» (Steiner, 1980: 67).

Consideramos que ambas tareas se complementan, y hemos hallado numerosos paralelos entre el modo de interpretación contemporánea de un actor en la escena postdamática, no representacional, y un tipo de traducción —o interpretación— acorde al tipo de textos que ya no exigen una puesta en escena fiel, en el sentido tradicional, sino que abren posibilidades y generan movimientos y recorridos, en un movimiento que descentra la mirada —del espectador. El concepto de lo figural de Lyotard (1971:9-23) da cuenta de este es de gran utilidad para comprender la diferencia entre este tipo de teatro y el teatro de representación y sus escrituras. Si en el naturalismo tradicional se describe, se representa algo en estrecha relación con el modelo (el objeto representado y el modelo comunicacional) lo que permite un reconocimiento que facilita la identificación. Lo figural trasciende estas operaciones incluyendo la posibilidad de no leer la obra como si fuese un texto sino de ver el espacio que este texto ocupa, recorrerlo como una figura geométrica, como un cuadro, no como un mensaje cifrado. Lo figural es el texto que está presente en su materialidad concreta, vemos los acontecimientos plásticos y no leemos, miramos el texto como un cuadro, la letra como una línea, un dibujo. Lo figural es opacidad porque no trasluce el significado, pero permite ver, mirar, la palabra (y el silencio) como materia. Es evento (singular) porque no re-presenta. (Van Muylem, 2013). Creemos que Pavis resume, hablando del silencio, el modo en que entendemos nosotras el trabajo con el texto contemporáneo en la traducción teatral, como una materialidad que se interpreta recorriéndola *como un paisaje*:

El silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y la materia de las palabras. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto. (Pavis:2001, 174).

Referencias

- Lauwers, J. (2009). *Kebang!* Van Halewyck, Lovaina.
- Lauwers, J. (2013). *Sad Face, Happy Face*. Colección PAPELES TEATRALES, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- Liotard, J-F. (1971) *Discours, figure*, Ed. Klincksieck, Paris.
- Gonzalez, S. (2013). «Proyecto “papeles teatrales” una filiación entre investigación, traducción y edición en la universidad» *Revista Recial*. Ciffyh Área Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. En evaluación.
- Musitano, A. (2009). “La investigación teatral, apropiaciones y teatro ausente” disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/la-investigacion-teatral.pdf>
- Musitano, A. (2013). Entrevista a Jan Lauwers, realizada el 2 de julio de 2013 en Bruselas. Inédita.
- Pavis, P. (2001), «Del silencio en las estructuras. Sobre algunas escrituras dramáticas contemporáneas», *Apuntes, Teatro Universidad Católica*, No. 119 y 120, 2001, Santiago de Chile, p. 174-184.
- 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.
- Van Muylem, M. (2012). Entrevista a Jan Lauwers, realizada el 12 de enero de 2012 en Bruselas. Inédita.
- Van Muylem, M. (2013) *El silencio como línea de fuga*. Eduvim, Villa María.

Páginas web mencionadas:

- Needcompany. (2013, octubre 23). Tomado de <http://needcompany.org/>
- Troubleyn. (n.d). Tomado de <http://janfabre.be/troubleyn/>
- Colección PAPELES TEATRALES. (n.d).: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/papelesteatrales/>

Anexo 1

MO Bonjour.

AXEL Hallo, ik ben Axel.

MO Je suis désolé, mais je ne parle pas le flamand. *Geen Vlaams.*

AXEL Dat is geen probleem. U bent hier toch voor mijn vrouw.

THERESA Niet beginnen, Axel.

(Lauwers, 2009: 84)

Anexo 2

hans petter	No creo que se vaya.				
misha		benoit		Misha, vos me conocés.	una crema antiarrugas
	Entonces poné las		Sería mucha casualidad	Me siento mal.	que no había sido
	cartas sobre la mesa.		si no es la misma mujer.	¿Me desmayé?	testeada en animales.
	Revisale el bolso.		No hay tantos chinos.		julien
A Yumiko.		maarten			En realidad, tendría que
¿Puedo revisarte el bolso?			Tiene la piel muy		ser la compañía quien
Yumiko sigue dormida.			transparente. Mirá.		pagara el champú.
misha		julien			Transpiro muchísimo
	¡Che!		Los japoneses esos		con tanto baile. Y
yumiko			tienen poco pelo. Se		encima esa máscara.
	Qué...		ahorran un montón en		Creo que me da
misha		hans petter	champú.		alergia, porque me salen
	¿Estás despierta?		¿Usás mucho champú?		un montón de manchas
	¿Me entendés?	julien			rojas. Por eso, la
	¿Puedo revisarte el		Claro. Y no esas		alternativa es comprarse
	bolso?		porquerías baratas.		el champú más caro
yumiko			Se me arruina la piel.		u oler mal.
	Pero...		Tengo de esos productos		
benoit			ecológicos, de los que no		
	No es nada, chica, sólo		hacen pruebas con		
	queremos preguntarte		animales, pero no		
	algo.		huelen tan bien como		
misha		hans petter	el Dove.		
	Porque, bueno, estabas		Hay que tener cuidado		
	en el camerino y nadie		con esos productos		
	te conoce.		ecológicos. Una vez casi		
yumiko			me arruino los ojos con		
	Pero si yo trabajo con				
	ustedes.				

(Lauwers, 2013:76-77)

Anexo 3

Teaching the children why to be shy
To laugh, to love and to wonder how
A deer can be forced to bend over and bow

Hey now: don't go away
Please do stay
Singing:
Oh we are small people with a big heart
We are not looking good but we are smart
We love each other and it's a real art
To build the deer house so strong
That it doesn't fall apart

The deer man is standing in the rain for hours
Waiting for a boy to give him flowers
Nobody knows he is a killing machine
His brown part full of nitro-glycerine
A song for happy people is easy to sing
When rabbits at breakfast are ready to swing

Hey now: don't go away
Please do stay
Singing:
Oh we are small people with a big heart
We are not looking good but we are smart
We love each other and it's a real art
To build the deer house so strong
That it doesn't fall apart.

[2007]

... HEY!! you !!! NO THER FUCKER !!!

Ochtendlied
eenakter

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

USHI DELMORE Italiaanse advocate

TCHI Taiwanese taxichauffeur

163 | Ochtendlied | eenakter

(Lauwers, 2009, 162-163)

Anexo 4

<p>PROFESSOR Heb je wat water voor me?</p> <p>KONINGIN-MOEDER Nee. Je krijgt geen water.</p> <p>PROFESSOR Tot Claudia. Geef me eens wat water.</p> <p>KONINGIN-MOEDER Je geeft hem geen water.</p> <p><i>Claudia geeft hem water.</i></p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>PROFESSOR Claudia?</p> <p>CLAUDIA Ja.</p> <p>PROFESSOR Voel eens.</p> <p>CLAUDIA Wat?</p> <p>PROFESSOR Voel nog eens.</p> <p>CLAUDIA Alweer?</p> <p>PROFESSOR Het is zo belangrijk te weten of alles nog werkt.</p> <p><i>Claudia steekt haar hand in zijn broek.</i></p> <p>PROFESSOR Heb ik een erectie?</p> <p style="text-align: right;">265 Het lied van de slang deel 3</p>	ze dachten dat ze	<p>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.</p> <p>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.</p> <p>PROFESSOR Misschien heb ik die medicamenten tot nu toe in de verkeerde doseringen genomen.</p> <p>CLAUDIA Ik zal de bijsluiter eens nalezen.</p> <p>PROFESSOR Die dokter zal toch vandaag komen?</p> <p>KONINGIN-MOEDER Natuurlijk. Hij komt immers altijd onmiddellijk.</p> <p><i>De koningin-moeder zet een monstermasker op en weer af. De professor gilt.</i></p> <p>CLAUDIA Rustig maar. Je had weer een hallucinatie.</p> <p>PROFESSOR Stel dat die dokter niet thuis is?</p> <p>CLAUDIA Op de bijsluiter staat niets over de dosering.</p> <p>KONINGIN-MOEDER De dokter hoeft niet eens thuis te zijn. We bellen hem rechtstreeks via zijn gsm.</p> <p>PROFESSOR Die man heeft mij opgegeven. Die man heeft beslist mij te laten sterven.</p> <p>INGRID De dokter is op weg naar hier.</p> <p>PROFESSOR O ja? Waar blijft hij dan?</p> <p style="text-align: right;">267 Het lied van de slang deel 3</p>	de hele nacht zelf hadden uitgevonden
---	-------------------	--	---------------------------------------

(Lauwers, 2009, 265-266)

Aquí se lee una obra de manera convencional y a la derecha el otro texto adicional. En las dos páginas se lee «Creían que ellos mismos/ habían inventado toda la noche». El relato sigue en las páginas siguientes.