

Luto, agonía, desaparición

Algunas consideraciones sobre la traducción teatral



Christilla Vasserot

Universidad Sorbonne Nouvelle, París
christilla.vasserot@univ-paris3.fr

Fecha de recepción: 31/03/2023
Fecha de aceptación: 07/05/2023

Resumen

Hablar de traducción teatral presupone que la traducción de textos dramáticos conlleva ciertos criterios que la distinguen de la traducción de otras formas ficticias o literarias, si la llamada literatura dramática encaja dentro de la categoría literatura. De hecho, traducir teatro significa traducir en diferentes formatos y para varios receptores: el espectador de la obra teatral, el director de dicha puesta en escena, el actor en boca de quien el texto llegará al espectador, el lector de la misma obra publicada en un libro, o el lector del subtítulo en caso de que el trabajo va de gira en su idioma original. Para discutir estas consideraciones, se tomarán como ejemplos textos y puestas en escena de Rodrigo García y Angelica Liddell

■ Palabras clave: Traducción Teatral; Nota al pie; Subtitulado; Lidell; García

Mourning, Agony, Disappearance. Some Considerations about Theatrical Translation

Abstract

To speak of theatrical translation presupposes that the translation of dramatic texts carries certain criteria that distinguish it from the translation of other fictional or literary forms, if the so-called dramatic literature fits within the category literature. In fact, translating theater means translating in different formats and for several receivers: the spectator of the play, the director of such staging, the actor on whose lips the text will reach the viewer, the reader of the same work published in a book, or the reader of the subtitling in case the work goes on tour in its original language. To focus on these considerations, texts and stagings by Rodrigo García and Angelica Liddell will be taken as examples

■ Keywords: Theatrical Translation; Footnotes; Subtitling; Lidell; García

Ahora que lo pienso, toda traducción es un holocausto: se atenta contra miles de sentidos de millones de frases, se matan las comas, los puntos, se extingue letra por letra y no hay abecedario que se resista [...]

Cuando una frase la traducimos, apagamos del rostro de quien la pronunció o escribió, el brillo de sus ojos

(Rodrigo García, *Gólgota picnic*)

J'ai bouffé le texte! Disparu! Consumé. Transmué. Laminé. Raplati. Moulu. Il est mort, je l'ai tué, c'est un meurtre, un meurtre d'amour, mais un meurtre quand même. Par marducation, par dévoration, par traduction. C'est ça mon drame, je le traduis tous les jours à petit feu, je les traduis, tous, tous, les uns après les autres, je suis une serial...

(Denise Laroutis)

Hablar de traducción teatral presupone que la traducción de textos dramáticos conlleva ciertos criterios que la distinguen de la traducción de otras formas ficcionales o literarias, si es que la llamada literatura dramática cabe dentro de la categoría *literatura*. Efectivamente, traducir teatro supone traducir en distintos formatos y para varios receptores: el espectador de la obra puesta en escena, el director de dicha puesta en escena, el actor en boca de quien llegará el texto al espectador, el lector de la misma obra publicada en un libro, o el lector del sobretitulado en caso de que la obra salga de gira en su idioma original. ¿Es la multiplicidad de formatos y destinatarios un criterio que condicione la traducción de la obra teatral? Probablemente. Pero no exclusivamente. Traducir teatro es traducir lo que no cabe en un libro. Es traducir lo vivo.

Luto

Cual funeral, el camino que lleva de las tablas al libro, tanto como el que lleva de un texto a su traducción, es un luto: “luto liberador de una potencia de vida en tu propia escritura mediante el aniquilamiento del original” [*“libérateur d'une puissance de vie dans ta propre écriture par l'anéantissement de l'original.”* (Recoing, 2010)]. La traducción es mía], escribe el traductor, escritor y director francés Éloi Recoing en su “poética de la traducción teatral” (2010). Luto que a su vez cuestiona el acto mismo de traducir y la relación del traductor con el texto original. ¿Fidelidad anhelada o traición asumida? Tal es la disyuntiva que a menudo transparece en las tentativas de teorizar la práctica de la traducción. Disyuntiva zanjada por Éloi Recoing en su (auto)retrato del traductor como creador, i.e. como traidor:

Cualquier pretensión de fidelidad respecto al original, más allá de la dimensión moralista que a menudo la acompaña, solo conduce al *impasse* de un calco o a un texto monstruoso por querer ser el mismo mediante un grotesco mimetismo. A ello se añade, a veces, la arrogancia de una fidelidad al espíritu del texto. (2010) [*“Toute considération sur la fidélité à l'original, outre la dimension moraliste qui souvent l'accompagne, ne conduit qu'à l'impasse d'un calque ou à quelque texte monstrueux de se vouloir le même dans un mimétisme grotesque. Parfois s'y ajoute l'outrecuidance d'une fidélité à l'esprit du texte.”* La traducción es mía.]

He ahí el famoso adagio – *traduttore traditore* – plenamente reivindicado.

Una forma de asumir tal “luto liberador” sería renunciar a la famosa *nota del traductor*, o *vergüenza del traductor* como la califica Dominique Aury en su prefacio a la edición francesa de *Los problemas teóricos de la traducción* de Georges Mounin.

Retomando el ejemplo, propuesto por Mounin (1963: 65-66) de la variedad de panes (recetas y apelaciones) existentes en el sur de Francia y, por ende, la dificultad o imposibilidad de traducir a otro idioma semejante nomenclatura y sus variaciones locales, Aury concluye:

en un registro más modesto, cuando se haya traducido el *scone* escocés y el *muffin* inglés por *panecillo*, no se habrá traducido absolutamente nada. ¿Qué hacer entonces? ¿Añadir una nota al pie, con la descripción, la receta de fabricación y las instrucciones de uso? La nota al pie es la vergüenza del traductor... [*dans un registre plus modeste, quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi? La note en bas de page est la honte du traducteur...*] (Aury, in Mounin, 1963: X-XI). La traducción es mía.] (Aury, in Mounin, 1963: X-XI)

Este mismo ejemplo es citado por Jacqueline Henry en su ensayo dedicado a la nota del traductor – “De l'érudition à l'échec: la note du traducteur” – donde establece una tipología de notas para plantear una interrogación: ¿es la nota del traductor admisible? Dándole la palabra a Albert Bensoussan, famoso traductor al francés de no menos famosos novelistas latinoamericanos (Vargas Llosa, Cabrera Infante, Bryce Echenique, Donoso, Puig, Onetti, entre muchos otros), se encamina hacia un rotundo rechazo de la nota de marras: “Nada debe interferir entre la obra original y la versión propuesta en el idioma al que se traduce. Por eso se debe proscribir la nota al pie [...]” (Bensoussan, in Henry, 2000: 239). [*Rien ne doit faire écran entre l'œuvre originale et la version donnée dans la langue d'arrivée. D'où le bannissement de la note en bas de page [...]*]. La traducción es mía.] En otras palabras, la nota del traductor no es solo la confesión de un fracasado mimetismo (véase el consabido y a menudo burlado “Juego de palabras intraducible. (N. del T.)”), sino la intromisión del traductor entre la versión original y la versión traducida, la evidencia de la distancia entre ambas.

Unas palabras recientes del autor y director español de origen argentino – o argentino no radicado en España – Rodrigo García han llamado sin embargo nuestra atención. Entrevistado por la periodista Marta García Miranda en el marco del podcast *Vamos con todo* de la fundación SGAE (Sociedad General de Autores y Editores, España), evocaba el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en su traducción al español firmada por el novelista Javier Marías: una traducción según él valiosa, entre otras cosas, por sus “notas copiosas”, “notas de un traductor que es un artista” (García/García Miranda: 2023). Notas comentadas por el mismo traductor en una “Nota sobre el texto” publicada por la editorial Alfaguara, en la que aconseja no leer las más de mil notas del traductor:

No voy a negar que muchas de esas notas son imprescindibles o cuando menos de enorme utilidad para la comprensión del texto: ahora bien, yo aconsejaría leerlas al lector que desee tener un entendimiento cabal de la obra y estar bien informado sobre Sterne, sus tiempos y sus escritos: al curioso, al estudioso, al investigador. Pero en cambio desaconsejaría su lectura a aquel otro lector que aspire a leer bien el texto, *Tristram Shandy*. Antes dije que me había tomado algunas libertades en pro del ritmo de esta novela, de suma importancia a mi modo de ver; pues bien, las notas no hacen sino romper ese ritmo: fragmentan, interrumpen continuamente la lectura y echan a perder lo que primero Sterne y luego yo (dentro de mis reducidas posibilidades) nos esforzamos por lograr. En una palabra, merman la libertad del que Nietzsche llamara *el escritor más libre de todos los tiempos*. Por tanto yo recomendaría a ese segundo tipo de lector acudir a las notas sólo cuando no entienda algo... y omitir el resto, en la seguridad de que lo esencial de *Tristram Shandy* no se verá afectado por ello; pues no está en las notas, sino en el texto. (Marías, 1978)

Ni se hable de las notas al pie de un libro de teatro, destinadas a desaparecer de la puesta en escena. Al revés, muchas publicaciones teatrales llevan la huella de su procedencia escénica. Esto es, la huella del ritmo de la escena.

Si el traductor ha de asumir el luto del texto original, el autor de teatro a veces tiene que asumir el luto de la obra montada. Tal es el caso de Rodrigo García, cuando, al publicarse una antología de sus obras en la editorial española La Uña Rota, escoge el título *Cenizas escogidas*, “porque mis textos son infortunados residuos de mis montajes teatrales”, porque “las palabras de este libro son despojos”, porque se asimila el libro a “un saco lleno de cenizas” (García, 2009: 9). “Residuos” o “despojos” en que se pueden encontrar huellas explícitas de la procedencia escénica cuando la editorial menciona que “La obra se estrenó el día XXX en XXX, con XXX, XXX y XXX, bajo la dirección de XXX”. Lutos cruzados, en realidad: luto por la escena perdida cuando el autor-director se convierte en simple autor al publicarse el texto de su obra, luto por el texto original perdido en el caso del traductor. En ambos casos, lutos creativos.

Agonía

Algunos textos se escriben para ser montados. Otros se escriben tras haber sido montados. Así lo explica Jorge Dubatti, al introducir la publicación de la obra de Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, en el volumen *Cancha con niebla*:

A fines de 1989, luego de haber visto *Postales argentinas* una decena de veces, le solicité a Bartís el texto para estudiarlo. “No está escrito”, me contestó, “y no creo que haga falta escribirlo, porque esto no es literatura”. Convencido de que el espectáculo encerraba un texto magnífico insistí y [...] Bartís aceptó la propuesta de escribir el texto y me propuso un procedimiento singular: dictármelo. Fue en marzo de 1990. [...] Bartís me dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. [...] Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistí al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante “proeza” de la memoria. (Dubatti, en Bartís, 2003: 37-38)

Un proceso similar es el que cuenta Rodrigo García en el “Postfacio/Anecdótico” añadido al final de la obra *Protegedme de lo que deseo* publicada por la editorial española Pliegos de Teatro y Danza: “Recuperamos este texto perdido, del año 1997, gracias a que mi amigo y editor Antonio Fernández Lera en colaboración con Isabel Albertus lo transcribieron a partir de una grabación en vídeo de la obra en la sala Cuarta Pared de Madrid” (García, 2013:20). En esta obra, añade, “me incliné por la exageración y la reiteración y antepuse una partitura musical al contenido: a veces se percibe más empeño del autor en la cadencia que en el significado” (García, 2013:21). Y, a veces, también tiene el traductor la tentación de poner más empeño en la cadencia que en el significado.

Escribe Javier Marías, a propósito del *Tristram Shandy*, que su puntuación es “eminente oratoria”. De igual manera, podríamos hablar de una puntuación eminentemente teatral al referirnos a ciertas obras concebidas para o desde las tablas. Entre los autores a quienes he tenido la suerte de traducir, he citado a Rodrigo García, pero también citaré a la española Angélica Liddell o, más recientemente, al cubano Rogelio Orizondo, quienes manejan una puntuación que a veces, o a menudo, privilegia una lógica rítmica, poética, escénica, en despecho de cualquier afán de corrección gramatical. Puntuación por momentos inexistente, que invita a leer en los intersticios del texto. Empieza entonces una cuenta hacia atrás: tras el luto empieza la agonía, el ansia por perdurar, la lucha contra la muerte del espectáculo perdido.

¿Y dónde están las erinias? / Bemba y betún
¿Y dónde están las marianas? / Bemba y betún
¿Y dónde están las erinias?
Bemba y betún
Bemba y betún

Yo sigo la tradición
Y eso no te gusta
Yo te declamo
Y eso te disgusta
Dices que tengo que hacer Revolución (Orizondo, 2013: 21)

Interrogaciones, barras, puntos finales inexistentes: este fragmento de la obra de Rogelio Orizondo, *Antigonón, un contingente épico*, ilustra el vínculo del texto con su dimensión escénica, su ansia por no desaparecer como texto escénico. La obra, según las palabras del autor, ha de considerarse como un “texto en proceso. En este caso, ‘proceso’ se refiere al montaje de Carlos Díaz entre el 2011 y el 2013” (Orizondo, 2013:1). En ese momento del espectáculo, los actores Luis Manuel Álvarez y Abel Berenguer toman la palabra, sea por turno, sea al unísono, para declamar un texto que, una vez publicado, habrá de ser leído en voz alta para que el lector pueda tomar la medida de su ritmo. He ahí también lo que determinará su traducción.

Elles sont où, les Érinées ? / Bombe et béton
Elles sont où, les héroïnes ? / Bombe et béton
Elles sont où, les Érinées ?
Bombe et béton
Bombe et béton

Je suis la tradition
Et tu n’aimes pas ça
Je déclame
Et ça te déplaît
Tu dis qu’il faut faire la révolution (Orizondo, trad. Vasserot, 2022 :42)

La traducción de “Bemba y betún”, que se repite a lo largo de la escena a manera de estribillo, es una traducción para el oído. “Bombe et béton”, literalmente “Bomba y concreto”, renuncia al mimetismo semántico y opta por un equivalente rítmico y sonoro. Semejante proceso llevó a la traducción de la palabra “marianas” (referencia a Mariana Grajales, más tarde designada como “la Madre de la Patria”) por la palabra “héroïnes” (heroínas), privilegiándose una coherencia tanto semántica como sonora en la versión francesa. Esta opción no es exclusiva de la traducción teatral: no la omiten la narrativa ni, más evidentemente todavía, la poesía. Pero aquí, la disposición del texto es la traducción gráfica de su preexistencia escénica, sin por ello limitar su resonancia a una puesta en escena anterior. La puntuación sugiere una escansión, pero no la impone. Ni siquiera indica entre cuántos personajes, o actores, se ha de repartir el texto. En las lagunas del texto se aloja su teatralidad.

La segunda parte del texto citado (“Yo sigo la tradición...”) esconde más capas susceptibles de escapársele al lector o al espectador, sin por ello restarle teatralidad al texto. En efecto, hallamos en él una referencia a la obra *Electra Garrigó* (1941), del dramaturgo cubano Virgilio Piñera:

Pedagogo. ¿Declamas...?
Electra. (*Sin moverse.*) Declamo.

Pedagogo. Sigues la tradición, y esto no me gusta. ¿No te he dicho que hay que hacer la revolución?” (Piñera, 1960: 37)

En su versión francesa:

Pédagogue. – Tu déclames...?

Electra, *sans bouger*. – Je déclame.

Pédagogue. – Tu suis la tradition et je n’aime pas ça. Ne t’ai-je pas déjà dit qu’il faut faire la révolution? (Piñera, trad. Vasserot, 2005: 11)

En la obra de Rogelio Orizondo, solo una maliciosa nota al pie, que en este caso preciso es nota del autor, menciona que ese “reguetonaso épico” está incluido en un CD dedicado a Sófocles y Virgilio Piñera, entre otros (Orizondo, 2013: 21). La nota al pie orienta y desorienta al mismo tiempo, es y no es intervención del autor en primera persona, forma y no forma parte de la ficción, y desaparecerá a fin de cuentas de la representación teatral. La traducción francesa de *Electra Garrigó* determinó en parte la traducción del fragmento anteriormente citado de *Antigonón*, sin que en ningún momento se le haga explícitamente referencia. La traducción también es arte de desaparecer.

Desaparición

La traducción teatral puede ser una traducción para ser leída, pero no siempre en las páginas de un libro sino también en las pantallas de sobretitulado. Dos criterios imperan entonces a la hora de traducir: el ritmo (para que el espectador pueda leer la traducción de lo que está oyendo simultáneamente, sin adelantarse ni retrasarse) y la síntesis (porque el texto debe caber en una pantalla de pequeño tamaño, porque el sobretitulado ha de ser discreto, porque el espectador no ha de transformarse en un lector tan atento que se está perdiendo el espectáculo por estar mirando hacia arriba o hacia los lados, según donde estén colocadas las pantallas). Paradójicamente, el afán de discreción del traductor-sobretitulador no impide que la traducción sea visible como tal: evidente convivencia de dos idiomas sobre el escenario, “el ojo en constante lucha con el oído” (Laroutis, 2017: 222) [*l’œil est constamment en lutte avec l’oreille*].

Recuerdo cierto sobretitulado como un desafío: se trataba de la obra *El año de Ricardo* (2005), de Angélica Liddell, para su presentación en el festival de Avignon, en julio de 2010. Liddell, autora, directora y actriz, intérprete de Ricardo (muy libremente inspirado del Ricardo III de Shakespeare), hablaba tan rápido en el escenario que se tuvieron que realizar nutridos cortes en el texto: para su traducción, se eligió entre dos palabras semánticamente equivalentes la más corta, entre dos sintaxis la más sintética, etc. (véase el ejemplo citado a continuación). Y se aprovechó el fondo del escenario instalado en la Capilla de los Penitentes Blancos de Avignon para proyectar un sobretitulado de mayor tamaño que el que imponen las pantallas en salas más tradicionales. En este caso, proyecciones de cinco líneas, para proyectar grandes bloques de texto y evitar que el público se pasara el tiempo alzando y bajando la vista. Véase este fragmento del monólogo de Ricardo frente a los políticos. Versión original en español:

Ya sé, ya sé, ya sé.

Ya sé que hace falta una ideología

Ya sé que hay que matar en nombre de la ideología.

¡Por supuesto que puedo matar en nombre de la ideología!

Al fin y al cabo eso es lo que nos debe diferenciar de la chusma.

Nosotros matamos por ideología.

Y ellos matan por pasión.

A sus mujeres, a sus hermanos, a sus hijos...
La chusma mata por pasión.
De eso se trata.
De hacerles creer que matamos por una cuestión de ideas
y no por una cuestión de pasión.
La situación emocional de las masas.
Hay que cuidar la situación emocional de las masas.
Pienso en algún acontecimiento sangriento que los ponga a nuestro favor.
Que los ponga a favor de una legislación represiva universal.
Un acontecimiento sangriento. (Liddell, 2007: 63-64)

Traducción francesa publicada:

Je sais, je sais, je sais.
Je sais qu'il faut une idéologie.
Je sais qu'il faut tuer au nom de l'idéologie.
Bien sûr que je peux tuer au nom de l'idéologie !
Au bout du compte, c'est ce qui doit nous distinguer de la populace.
Nous, nous tuons par idéologie.
Eux, ils tuent par passion.
Leurs femmes, leurs frères, leurs enfants...
La populace tue par passion.
Voilà ce qu'il faut.
Leur faire croire que nous tuons pour des idées
et non par passion.
L'état émotionnel des masses.
Il faut s'occuper de l'état émotionnel des masses.
À mon avis, un événement sanglant suffira pour les rallier à notre cause.
Pour les rallier à notre législation répressive universelle.
Un événement sanglant.

Sobretitulado francés para las funciones en la Capilla de los Penitentes Blancos,
Avignon, 2010:

*Je sais : il faut une idéologie. Tuer au nom
de l'idéologie. Bien sûr que je peux tuer au nom
de l'idéologie ! Ça nous différencie de la populace.
Nous, nous tuons par idéologie. La populace
tue par passion : femmes, frères, enfants...*

*

*Il faut leur faire croire que nous tuons pour des idées
et non par passion. L'état émotionnel des masses
est notre affaire. Il suffira d'un fait sanglant
pour qu'elles saluent notre législation
répressive universelle.*

El espacio al que se destina la traducción (libro / pantalla), el tiempo dedicado a su lectura (el ritmo del lector / el ritmo del espectáculo) determinan, obviamente, dicha traducción. Si el texto publicado en español coincide con el del espectáculo, el texto publicado en francés difiere considerablemente, por supuesto, del sobretitulado inicial, que a su vez se tuvo que adaptar, para las posteriores representaciones en Francia, al tamaño reducido de las clásicas pantallas. Entre discreción anhelada y exhibición forzada, el sobretitulado no deja de ser una traducción incompleta: vinculado al espectáculo para el cual ha sido concebido, carece de existencia autónoma. Muere al finalizar la última función.

Tomando en cuenta la imprescindible presencia del sobretitulado, algunos directores han optado por integrar el texto como presencia gráfica, e incluso caligráfica (Vasserot, 2017) en sus montajes, convirtiendo el sobretitulado en parte de la escenografía. Es ejemplar el caso de Rodrigo García. Sus puestas en escena suelen reservar un espacio para la lectura. Una lectura a veces silenciosa, como al final de la obra *Jardinera humana*, en que se proyecta un “listado de represores y torturadores del periodo 1976 a 1983 en Argentina, indultados por Carlos Menem en 1990”. Una lectura que a veces se enfrenta con las acciones escénicas. Citaremos como ejemplo una obra estrenada en el Théâtre National de Bretagne, en la ciudad francesa de Rennes, en noviembre de 2006, bajo la dirección del mismo autor, con título en francés: *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Mientras un actor (Juan Lorient), de pie frente a una pecera iluminada, iba hundiendo y rescatando del agua varios hámsteres, se proyectaba en la parte delantera de dicha pecera una serie de variaciones sobre las improbables maneras de “echar raíces”: “en el agua”, “en el humo”, “en las nubes”, “en miles de pequeñas burbujas”, “en las miradas”, “en copas de vino”, “en la piel ajena”, etc. (García, 2009: 380-381). El mismo dispositivo escénico se mantuvo en la gira española del espectáculo, con el título *Esparcid mis cenizas sobre Mickey*. El uso de textos proyectados, en efecto, no es exclusivo de sus espectáculos sobretitulados. En *Accidens* (estrenado en el año 2005, con Juan Lorient), el actor no pronuncia la menor palabra a lo largo de la obra. Pero, mientras se oye la canción “What a wonderful world” en la voz de Nick Cave, se proyecta, en el idioma adecuado al lugar de representación, un texto en primera persona que de ninguna manera es la traducción de la letra, sino una reflexión sobre la muerte tras la evocación de un accidente de coche. Dos años más tarde, el mismo principio es retomado en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, donde se proyecta (y luego se publica) un “texto-karaoké para subtítular una canción de Sonic Youth (Drunken Butterfly) que tiene otra letra muy diferente” (García, 2009: 458). O sea, un anti-sobretitulado, o una distorsión del uso común del sobretitulado que hace más complejo el discurso teatral, multiplicándose las fuentes de la enunciación, a veces difíciles de identificar de manera precisa, así como los formatos del texto.

Una de las experiencias más radicales de lo que se acaba de evocar es *Aproximación a la idea de desconfianza*, estrenada primero en Francia, en febrero de 2006 en el teatro de Bonlieu – Scène Nationale d’Annecy. Una obra que se desarrolla en casi absoluto silencio, un espectáculo para ver y para leer: en efecto, hasta el monólogo final, los textos solo se proyectan en el fondo del escenario, con letras inmensas, contradiciendo los principios de síntesis que rigen la concepción de un sobretitulado tradicional. Es que, una vez más, de un sobretitulado no se trata: el texto traducido no se proyecta a la par del texto hablado. El acto de traducir, que el sobretitulado suele evidenciar al confrontar un idioma con otro, ha sido borrado.

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Primer Encuentro Internacional sobre Traducción de Textos Dramáticos

14 de octubre – 15 horas, Argentina - Modalidad virtual

Cecilia Prenz (Università degli Studi di Trieste, Italia): "Aspectos teórico-prácticos de la traducción dramática. Algunos ejemplos de traducción del esloveno, serbocroata, italiano y judeo español".

Sara Rojo (Universidade Federal de Minas Gerais y Conselho Nacional Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil): "La especificidad de la traducción para teatro: algunos ejemplos latinoamericanos".

Christilla Vasserot (Université Sorbonne Nouvelle, Francia): "Del libro a las tablas y viceversa: teoría y práctica de la traducción teatral".

Preside y coordina el encuentro
Beatriz Trastoy (Directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

Organiza
IHAAL • Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"

Apoyo técnico
PACO Cronica

Reunión virtual con inscripción previa en: ihaal@filo.uba.ar

Bibliografía

- » García, R. (2009). *Cenizas escogidas (Obras 1986-2009)*. La Uña Rota. [El volumen incluye las obras: *Notas de cocina, Borges, Haberos quedado en casa, capullos, Carnicero español, Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada, Angelitos, Todos vosotros sois unos hijos de puta, Rey Lear, Reloj, Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo, Jardinería humana, Esparcid mis cenizas en Eurodisney, Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba, La historia de Ronald, el payaso de McDonald's, Aproximación a la idea de desconfianza, After sun, Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta, Accidents. Matar para comer, En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo, Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada, Versus, Esto es así y no me jodáis*].
- » Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Atuel.
- » García, R. (2011). *Gólgota picnic*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (I.N.A.E.M.) / Centro Dramático Nacional.
- » García, R. (2013). *Protegedme de lo que deseo*. Pliegos de Teatro y Danza, 51.
- » García Miranda, M. / García, R. (2023). “Cristo está en Tinder y el teatro en todas partes”, *Vamos con todo*, podcast de la fundación SGAE, episodio 1, 27 de marzo 2023. <https://omny.fm/shows/vamos-con-todo/cristo-est-en-tinder-y-el-teatro-en-todas-partes-e>
- » Henry, J. (2000). “De l’érudition à l’échec: la note du traducteur”, *Meta*, Les Presses de l’Université de Montréal, 452: 228–240.
- » Laroutis, D. (2017, 22 de febrero). “Je suis une serial...”. En *délibéré* [En línea] <https://delibere.fr/traduction-je-suis-une-serial/>
- » Laroutis, D. (2017). “Le sur-titrage ? Encore un effort !”. Bruselas: *Équivalences*, 44, 1-2 (“La traduction théâtrale”): 219-234.
- » Liddell, A. (2007). *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte (Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Yo como no se pudo... Blanca Nieves. El año de Ricardo)*. Artezblai.
- » Liddell, A. (2011). *L’Année de Richard suivi de Mais comme elle ne pourrissait pas... Blanche Neige*. Les Solitaires intempestifs.
- » Marías, J. (1978). “Nota sobre el texto”. En Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Alfaguara. [Traducción de Javier Marías. Edición consultada: edición electrónica (2017)].
- » Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard, col. Tel.
- » Orizondo, R. (2013). *Antigonón, un contingente épico*. Texto inédito.
- » Orizondo, R. (2022). *Antigonon, une brigade héroïque*. Traducción francesa: Christilla Vasserot. Les Solitaires intempestifs.
- » Piñera, V. (1960). *Teatro completo*. ediciones R.
- » Piñera, V. (2005). *Electra Garrigó*. Traducción francesa: Christilla Vasserot. Les Solitaires intempestifs.

- » Recoing, É. (2010). “Poétique de la traduction théâtrale”. *Traduire. Revue française de traduction*, (222): 103-124. [En línea] <http://journals.openedition.org/traduire/450>
- » Vasserot, C. (2017). “Animales en las obras de Rodrigo García: una caligrafía viva”. *Miriada hispánica*, 14: 129-144. [En línea] <http://www.miriadahispanica.com/revista/2aaaca87a5d76de7657311832ba751c8fo769f25.pdf>