

Los bárbaros, desde la investigación a la escena en Montevideo

Jana Blümel

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 16/06/2023

Aceptado: 20/06/2023

Resumen

El propósito de este trabajo es dar cuenta de una experiencia de traducción de un texto dramático del alemán al castellano y su posterior puesta en escena en la Sala Lazaroff de Montevideo, en octubre del 2022. La obra y el proceso permiten reflexionar sobre el desarrollo de la traducción colaborativa, como también acerca de los procesos de traducción de textos dramáticos, las sucesivas retraducciones en la puesta en escena, así como también la dimensión cultural presente en obras provenientes de otros contextos, su resignificación en Montevideo y, en particular, el valor polémico de la producción teatral *Los bárbaros* como ejemplo de teatro posdramático.

Palabras clave: traducción teatral; traducción en escena; teatro posdramático; teatro comparado; investigación artística.

Los bárbaros, from Research to the Stage in Montevideo

Abstract

The purpose of this work is to give an account of a theatrical translation process and its subsequent staging at the Lazaroff theater in Montevideo, in October 2022. The play and the process allow us to reflect on the process of collaborative translation, as well as on the processes of translation of dramatic texts, the successive re-translations in the staging, as well as the cultural dimension present in plays coming from other contexts, their resignification in Montevideo and, in particular, the polemic value of the theatrical production of *Los bárbaros*, as an example of a post-dramatic theater production.

Keywords: theatrical translation; stage translation; post-dramatic theater; comparative theatre; artistic research.

La obra en cuestión

El monólogo *Die Barbaren-Monolog für eine Ausländerin* (*Los bárbaros-Monólogo para una extranjera*), de la autora Nino Haratischwili, fue estrenado en el Akademietheater de Viena en el año 2017 en el marco de la obra colectiva *Ein europäisches Abendmahl* (*La última cena europea*). Allí, cinco dramaturgas, entre ellas Terézia Mora y Elfriede Jelinek, de cinco países diferentes, fueron invitadas a crear figuras femeninas que observan y cuestionan el estado actual de Europa.

Haratischwili, nacida en 1983 en Tbilisi, Georgia, es autora, dramaturga y directora teatral. Emigró a Alemania en el año 2003 y escribe desde entonces sus obras y novelas en alemán. Su escritura toma como protagonistas los temas de migración, las tensiones entre Europa del Este y Oeste, la identidad y la lengua.

El monólogo, que se inscribe en la crisis migratoria de 2015 de Europa, tiene como protagonista a Marusya, que emigró a Alemania hace varios años y hoy trabaja como personal de limpieza en un refugio para los migrantes recién llegados. Marusya cuenta, mientras limpia el refugio, su historia personal. Habla de sus propias experiencias de migración, del llegar a un país desconocido y la difícil adaptación. A medida que avanza su relato, va comparando las condiciones de su migración con las que tienen los migrantes actuales y expresa fuertemente su desprecio y racismo, frente a la profunda decepción sobre su propia historia migratoria.

El texto se destaca por el lugar en el que se coloca la lengua como *objet trouvé*, en este caso la lengua extranjera para Marusya, el alemán. Ella habla perfectamente alemán, sabe decir palabras que nadie sabe decir, «palabras enredalenguas» (Haratischwili, 2020), haciendo referencia a las palabras compuestas en alemán que tienen una productividad casi infinita y posibilitan producir palabras muy extensas y extremadamente específicas. Marusya, sin embargo, las sabe pronunciar y las sabe de memoria, y espera que, con el dominio excelente del idioma, pueda llegar a tener mejores oportunidades laborales. Su competencia lingüística es un elemento absurdo en el texto teatral que, a su vez, es tragicómico: es la mejor estudiante con excelente dominio de la lengua, pero lo que sabe dominar no le posibilita rédito real más allá del espectáculo que es para las amigas de la señora en cuya casa limpia, quien la expone como una especie de atracción circense o fenómeno, cuando pronuncia estas palabras que nadie sabe recitar así de memoria.

El proceso de traducción colaborativa

En el marco del proyecto de investigación «Teatro, poesía e imagen. Expansiones y puesta en crisis en la literatura de habla alemana y neerlandesa contemporáneas» (Secretaría de Ciencia y Tecnología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2018-2019), trabajamos con varios monólogos del teatro contemporáneo alemán y nos sedujo este texto como desafío para pensar en la traducción de esta obra. Es desafiante desde el inicio por el uso que se hace de la lengua y las menciones del contexto cultural histórico con sus respectivos elementos. Esto nos hizo pensar distintas posibilidades de pasaje al contexto rioplatense.

En el actual proyecto «Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI (2020-2024)» seguimos investigando esta temática y publicamos el volumen de traducciones colectivas *Le había hecho salir humo a mi lengua* (2020), en la cual se publicó un fragmento traducido del monólogo.

La traducción de textos teatrales se puede considerar, tomando a van Muylem (2018), como un elemento esencial de la investigación en teatro comparado, ya que permite el diálogo entre textos escritos en otros espacios y otras lenguas, con teatristas e investigadores locales. Además, la traducción posibilita otras perspectivas de lectura e interpretación, partiendo de una lectura exhaustiva del texto que implica la reflexión del contenido, de la forma y de los elementos que se resisten a ser traducidos, como por ejemplo la puesta en escena.

Tomamos los conceptos desarrollados por Jorge Dubatti (2019), que reflexiona sobre las relaciones entre las artes y la producción de conocimiento científico. Dubatti sostiene que el artista desde/en/para y sobre la praxis es quién más sabe sobre su arte, en este caso el teatro. Este saber artístico significa, a su vez, un aporte fundamental para las ciencias del arte, que «se enriquecen con dicho pensamiento a la par que multiplican sus saberes» (2019, p. 20).

En esta línea, Dubatti (2019) propone las siguientes categorías para pensar la producción de conocimiento en arte: sujetos artista/investigador, como el artista que produce conocimiento a partir de la reflexión sobre su praxis artística; el investigador/artista que tiene mucha producción académica sobre las ciencias del arte y a su vez es artista; el investigador-participativo, el investigador que sale a «las tablas» y trabaja mismo dentro del campo artístico, como también la colaboración entre artista investigador e investigador participativo. Todas estas formas las consideramos como aporte fundamental para producir conocimiento en arte. Estas categorías por supuesto que no son rígidas, sino que se mezclan, multiplican y fusionan, nos ayudan a pensar los distintos aportes desde la praxis para la teoría. En esta misma línea, van Muylem (2022) define nuestro trabajo como traductores como un «trabajo de análisis anclado en la praxis [...], siguiendo el mismo principio [planteado por Dubatti (2019)], como investigadorxs-traductxres y traductxres investigadorxs» (pp. 8-9).



Figura 1: Las traductoras Jana Blümel (izq.) y Leticia Hornos Weisz (der.) en escena. Foto: Leandro Galetta (2022)

La traducción fue realizada en un equipo de dos traductoras, por lo que se trató de una traducción colaborativa. Consideramos las ideas de Neather (2020), quien afirma que las maneras de colaborar en traducción son infinitas y no se puede definir estrictamente formas de traducción colaborativa; de hecho, de alguna manera, todas las traducciones se pueden considerar colaborativas por la cantidad de personas que aportan durante el proceso. Partimos desde nuestro equipo de investigación con la idea de que, a través del trabajo en conjunto con especialistas de diferentes áreas, podemos lograr que se complementen saberes y experticias. En este caso, el equipo se conformó entre Leticia Hornos, de lengua materna español rioplatense y con formación en letras, edición y crítica de la traducción; y Jana Blümel, de lengua materna alemán, con formación en alemán y experiencia en teatro.

De por sí, una combinación interesante y no la más frecuente, dado que usualmente se traduce en parejas de personas con la misma lengua materna, que es la lengua a la que se traduce preferentemente en el caso de textos dramáticos y literarios. Sin embargo, en nuestro caso, por tener distintas formaciones y conocimientos, logramos un análisis más profundo del texto de lo que hubiera resultado en soledad. Trabajamos en un documento compartido y resolvimos que yo hiciera la primera propuesta, pensando también en el uso de la lengua meta, a la que se traduce, como lengua extranjera; en este caso, un paralelismo tanto con la autora como con el personaje principal del monólogo, lo que nos permitió incluir en la traducción la conciencia de dicha extranjería. Hornos, a su vez, hizo luego las revisiones y sugerencias, pensando más en la adaptación al medio rioplatense, tanto lingüístico como cultural. Esta complementariedad de saberes fue clave para los problemas de traducción que surgían del texto. Además, ya que este proceso se dio durante la pandemia, a lo largo del mismo hubo numerosos encuentros virtuales en los que fuimos resolviendo los aspectos más desafiantes.

El primer desafío al que nos enfrentamos fue evaluar la posible adaptación al contexto cultural rioplatense, en el sentido de traspasar la figura de la inmigrante de Europa del Este a Alemania a una historia de migración latinoamericana. Nos preguntamos si era necesario ese pasaje para lograr una mayor identificación del público uruguayo con la figura central. Dado que el tema del monólogo, a saber, las historias «poco exitosas» de migración, en el sentido de imposibilidad de revalidar los conocimientos y/o el estatus social del país de origen y, por ende, el comienzo en el escalón más bajo de la sociedad de llegada, una difícil adaptación en el nuevo contexto cultural y la presencia de prejuicios y racismo de todo tipo, también está presente en las historias migratorias recientes de nuestro continente. Como el objetivo era que la traducción fuera puesta en escena, durante nuestro trabajo siempre estuvo presente la cuestión de para qué público estamos escribiendo esta versión en rioplatense, ¿qué le resultará interesante y de pertinencia?, ¿de qué manera acercar esta experiencia extranjera, tan particular de otro territorio? Una pregunta muy difícil de responder, como afirma también Rafael Spregelburd en una entrevista que le hizo María Victoria Eandi sobre traducir teatro:

Si queremos simplemente «leer» una obra, entonces el trabajo de traducción se parecerá mucho al de cualquier otra traducción. Pero si en vez de leerla como quien lee un cuento o un poema

queremos darle vida sobre el escenario y que esta sea verosímil, hay que traducir también tácitamente al público que la estará viendo. Y eso es —si se me permite— casi imposible. Traducir teatro es siempre —por suerte o por desgracia— reescribir teatro (Sprengelburd, citado en Eandi, 2010).

Ensayamos entonces posibilidades de adaptación de traducir el contexto, pero nos topamos rápidamente con el hecho no inigualable de la lengua extranjera: en el monólogo, las lenguas presentes son el alemán, que tiene el lugar de lengua del país de acogida, la lengua aprendida y la del monólogo; y una lengua eslava, la lengua materna o primera de la monologante; dos lenguas ininteligibles entre sí, en contraste con las historias migratorias actuales de Latinoamérica que tienen como protagonistas hispanohablantes de otras variedades.

Si bien somos conscientes de que también existe la discriminación hacia variedades de la lengua castellana en nuestro territorio, comparable con la sufrida por Marusya en Alemania y a la que refiere en el monólogo, en nuestros países latinoamericanos no visualizamos que pudiera funcionar el juego y elemento central del monólogo, que son las «palabras enredalenguas», las palabras más difíciles de decir en alemán para quien aprende esa lengua a partir de una completamente diferente. Como expresa Hornos Weisz (2018): «Una de las ideas que atraviesa la obra es la imposibilidad de la transferencia unívoca de ciertos términos y, de forma extensiva, la complejidad de los procesos de asimilación cultural de los sujetos migrantes» (p. 65). Conscientes de que toda traducción implica una elección y de que «la traducción con un máximo de fidelidad es una utopía» (Sprengelburd, citado en Eandi, 2010), optamos entonces por mantener la historia migratoria en el mismo contexto que en el original y dejar la presencia de las «palabras enredalenguas» en alemán en la traducción al español rioplatense, junto con su traducción, a modo ilustrativo:

Zungenverknötungswörtern. Palabras enredalenguas.

Streichholzschächtelchen. Cajita-de-fósforos. [...]

Stuhlbeinhersteller. Fabricante-de-patas-de-silla.

Ultrahochgeschwindigkeitszug. Tren-de-ultra-alta-velocidad [...]

Grundstücksverkehrsgenehmigungszuständigkeitsübertragungsverordnung.

Decreto-de-transferencia-de-competencias-de-permisos-de-circulación-en-terrenos.

Verkehrsinfrastrukturfinanzierungsgesellschaft.

Sociedad-de-financiamiento-de-infraestructura-de-tránsito (Haratischwili, 2020^a, pp. 5-7).

Tomamos esta decisión por el hecho de que, en sí, no aportan en contenido a la obra; el significado es el de poder dominar un «truco artístico», en su intento vano por demostrar su perfecta integración gracias al dominio de la lengua, en realidad, dado que este conocimiento solo le permite ser observada como fenómeno circense por las amigas de su patrona, nunca acaba por integrarse plenamente en la sociedad.

Es sabido que un prejuicio acerca de la lengua alemana es que tiene palabras interminables que son impronunciables, lo que podría seguir aportando la pizca de humor a la traducción, tan presente en el monólogo. Sin duda, dependía mucho de cómo esto se resolvía posteriormente en escena, por lo que en la posterior traducción —es decir, desde el texto a la escena— trabajamos en conjunto con la directora de la obra.

Otro desafío que tuvimos que enfrentar en el texto fue el uso creativo que se hace de la lengua alemana, en el sentido de que aparecen neologismos y refranes modificados que tienen una finalidad humorística, porque sorprenden: es casi la forma familiar, «como se dice» habitualmente, pero ligeramente diferente. Los refranes modificados incluyen humor en el monólogo, porque le suman al personaje esa pizca de sabiduría de anciana, experimentada, que quiere demostrar; pero a su vez hay algo que hace ruido, porque no aprendió el refrán de la manera correcta, o lo hizo suyo y lo modificó a su parecer, según cómo lo entendió o necesitó adaptar. Ese juego fue complejo de traducir, ya que los refranes no necesariamente podían aparecer en el mismo lugar del texto. Una resolución que encontramos a esto fue agregar ese juego donde fuera posible en otro lugar del texto, lo que en traducción literaria se denomina «compensación». Por ejemplo, cuando Marusya relata que su marido Kolya se fue, usa la expresión «da war er längst unter aller Berge», que literalmente sería «ahí ya estaba por debajo de las montañas» que en español no tiene ningún sentido. En alemán, sin embargo, hay dos refranes fusionados, el haberse ido lejos (*über alle Berge sein*) y el estar enterrado (*unter der Erde sein*). Aquí optamos por traducir «había desaparecido del mapa», sin ningún tipo de juego o guiño. Sin embargo, en otras

partes del texto nos tomamos la libertad de agregar esos juegos a medida que los veíamos posibles. Si bien al principio discutimos en estas situaciones con relación a la fidelidad al texto original, terminamos resolviendo aplicar un uso creativo en las soluciones, también frente a la preocupación por «escribir en español correcto», ya que nos parecía más importante traducir el carácter del texto.

De la idea a la puesta en escena

Siguiendo a van Muylem (2018), la traducción de textos dramáticos es una herramienta para aportar al diálogo entre culturas. Entendiendo el texto dramático como un texto para la escena, consideramos que para que nuestro trabajo de investigación y traducción cobrara cabal sentido y pudiera contribuir con este diálogo, el texto traducido del alemán al castellano se debía traducir y plasmar en una puesta en escena, también porque los textos dramáticos editados circulan menos que otros géneros literarios. Es por ello que nos encontramos entonces también en el rol de gestoras: en primer lugar, contactar a quien pudiera hacer la puesta en escena, algo que trasciende la tarea propiamente dicha de la *cocina* de la traducción pero que, a menudo, sobre todo en la traducción de textos dramáticos, es parte integral de la labor de gestión que acompaña a la artística. Además, se llega a pensar en las lógicas del mercado cultural, ya que toda producción artística también precisa de recursos económicos. Sin embargo, esta temática excede el presente artículo, que se focalizará en el trabajo de investigación y producción artística. Solo mencionamos brevemente que otros trabajos de gestión de este tipo realizados fueron: obtener la cesión de derechos para traducir y llevar a escena la obra, y conseguir financiamiento para las diferentes etapas de trabajo (traducción, puesta en escena, etcétera).

Contactamos entonces a la dramaturga, directora teatral y actriz Florencia Caballero Bianchi, a quien conocíamos por su participación en el Programa de Dirección Escénica (PDE) del Goethe-Institut. El objetivo de este programa es ofrecer oportunidades de formación transnacional entre Chile, Perú, Uruguay y Alemania y fortalecer el vínculo entre Alemania y América del Sur. Entre otros contenidos, los participantes también estudian alemán, por lo que sabíamos que Caballero Bianchi tenía conocimientos de la lengua, lo que nos facilitaba el intercambio y las discusiones sobre posibles soluciones a cuestiones lingüísticas y estilísticas dadas las particularidades del texto. Retomando el concepto de traducción colaborativa de Neather (2020), este proceso de trabajo en conjunto fue en definitiva una creación artística colaborativa, ya que Florencia, con sus comentarios y preguntas, también aportó al proceso de traducción. Florencia nos pidió, por ejemplo, tener acceso a nuestras discusiones a través de un documento compartido a lo largo del proceso de la traducción, ya que le resultaba enriquecedor poder participar de este observando nuestro trabajo en el plano textual.

Caballero Bianchi se entusiasmó rápidamente con la idea de llevar a escena esta obra y lo hizo en el marco de una residencia artística de la Sala Lazaroff, en el Municipio F, de la Intendencia de Montevideo. Su propuesta para la residencia arroja luz sobre algunas cuestiones mencionadas más arriba:

Proponemos poner en cuestión, entre otras cosas, el preconceito del «respeto por el autor» extendido en el teatro del siglo XX que aún nos acompaña hasta nuestros días, desde una mirada contemporánea y filosófica que pasará a la puesta en escena de esta obra por el lente de la interseccionalidad y el decolonialismo.

Desde un principio este texto ha propuesto una serie de problemas artístico/filosóficos muy relevantes, que catalizaron algunas de estas preguntas: ¿Por qué hacer un texto que habla de Alemania en el Uruguay? ¿Cómo hablar de la migración sin apropiarse de la experiencia, económica, social y cultural de otra persona? [...] ¿Qué estamos dispuestas a hacer para pertenecer a un lugar que en realidad nunca nos termina de aceptar?

Estas preguntas nos han llevado a generar un diálogo escénico no solo con el texto original sino entre la actriz y la directora, como roles en este diálogo en constante expansión. La puesta pretende hacer dialogar a esta dupla con Marusya, protagonista del monólogo; las traductoras, Leticia y Jana; y la dramaturgista de la obra. No pretendemos generar respuestas sino iniciar conversaciones incómodas (Caballero Bianchi, 2022^a)¹.

1 «Los bárbaros» fue una propuesta presentada para la residencia de la Sala Lazaroff, Municipio F, Intendencia de Montevideo, fue consultada para este trabajo, se encuentra inédita.

La traducción en escena

«Para muchos la tarea del traductor es imposible, porque, entre otros motivos, la equivalencia se pierde en el pasaje de una lengua a otra» (Zenobi, 2022, p.137).

¿Qué significa traducir teatro? Para echar luz sobre esta pregunta que nosotras nos planteamos durante el proceso de traducción e investigación, nos servimos nuevamente de los aportes de Dubatti para poder, en la triangulación y complementariedad de saberes, desde la praxis, aportar a la investigación de los procesos de traducción teatral.

La directora Florencia Caballero Bianchi sumó la pregunta de la traducción a su puesta en escena, alineada también con las afirmaciones de Spregelburd:

Como dramaturgo me es difícil no pensar en toda forma de escritura teatral como una suerte de traducción. El texto teatral es apenas un carozo que parece carecer de vida real, pero que la contiene misteriosamente, y que es posible ver crecer en la escena. Es decir que detrás del texto teatral ya ha habido un escritor que tuvo que «traducir» un mundo entero a unas formas más o menos codificadas: oraciones, réplicas, palabras. Pero estas palabras no son la obra en sí. No contienen los tiempos, los ritos, las intenciones, el «habla» que hace que el texto cobre vida y despegue de una abstracción literaria. Escribir teatro, para mí, ya implica traducir: del mundo de lo imaginario, de la vida escénica fantaseada, al mundo escueto del papel, casi de la partitura (Spregelburd, citado en Eandi, 2010).

La directora resuelve dejar en escena y compartir con el público varias preguntas, tanto del texto como también sobre la manera de hacer teatro, con sucesivas puestas en abismo. En la escena se encuentran tanto la actriz como la directora, quién *dirige* la obra como si fuera un ensayo; así se entra y se sale constantemente de la escena y así se cuestiona la representación tradicional, dado que, en las palabras de Hans-Thies Lehmann (2010): «El teatro comparte con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización» (p. 3).



Figura 2: Florencia Caballero Bianchi en su rol de directora en escena. Foto: Leandro Galetta (2022)

Como parte de esta propuesta de autorreflexión y puesta en abismo, se incorpora la traducción a la puesta en escena y también se hacen visibles las traductoras, presentes mediadas por la tecnología, a través de videos de entrevistas que fueron intervenidos, gracias a los que la actriz y la directora preguntan, entre otras cosas, qué les atrajo del texto y «si Marusya tiene acento en alemán» y «qué es tener un acento». Las preguntas se hacen en escena y las respuestas a estas preguntas, grabadas, se desdibujan por la intervención en los videos editados, *loopeados* y llevados así al absurdo. Sin embargo, queda así planteado el objetivo de la directora en su puesta: en lugar de lograr que no se perciba que el texto es una traducción (en una concepción tradicional de la traducción y del drama), se subraya este origen extranjero y se expone a las traductoras en escena para la

justificación de la elección del texto y la posibilidad de recursos actorales, por ejemplo, el acento que en nuestra opinión tiene o no tiene Marusya hablando en alemán. En otro momento de la obra, las traductoras funcionan como *coaches* de la correcta pronunciación de las ya mencionadas «palabras en redalenguas». Sin embargo, luego son reemplazadas por una máquina, el traductor automático de Apple, que termina *resolviendo* el problema de la pronunciación de estas palabras, haciendo así un guiño también a la caracterización del personaje en el monólogo: Marusya logra pronunciar estas palabras, funciona como una máquina. En la puesta en escena uruguaya, la actriz y la directora *abandonan* el intento de pronunciarlas *correctamente* y se resuelve mediante la tecnología.

Si bien el texto original y traducido es un monólogo, en la adaptación a la escena, la siguiente traducción, deviene en un diálogo entre la actriz y la directora, con intervenciones de las traductoras proyectadas en los videos antes mencionados.

La puesta en escena desdobra, además, lo que es un monólogo en un diálogo entre actriz y directora, que no deja de recordar la dinámica patrona/empleada y que aprovecha con efectividad la condición racializada de la actriz (que no es la del personaje alemán) para traer el texto al aquí y ahora con suma pertinencia (véase Campanella, 2022).

Se agregan, además, elementos de las propias biografías de la actriz y de la directora, para exponer y cuestionar las decisiones artísticas.

En una parte del monólogo hay un pasaje donde Marusya se describe físicamente: «Me halagan seguido por mis ojos azules, porque soy rubia, porque soy alta» (Haratischwilli, 2020b), lo que se transforma en la puesta en una salida de escena, ya que la actriz sale del personaje de Marusya y le plantea a la directora que ella no puede decir eso, porque no es rubia, y le cuestiona por qué la llamó a ella para hacer este papel. La voz de la actriz hace referencia a que la está discriminando por ser «india» y por eso tiene que hacer de limpiadora. A lo cual la directora le contesta que tomó esta decisión porque ella también es migrante, mezclando elementos de las propias biografías de la actriz argentina y la directora.

ACTRIZ: Y las mujeres migrantes limpian. Limpian. A limpiarte la conciencia vine yo. ¿Eh?

DIRECTORA: Caro, esto es una obra de arte. Sobre un tema delicado. Vinimos a hacer preguntas, no a dar respuestas.

ACTRIZ: Ah claro, vinimos la intelectual con la Mac y la india con la escoba a hacer preguntas. Yo tengo una pregunta: ¿a vos realmente te parece que esto es una traducción? (Caballero Bianchi)²

Retomando los conceptos de Lehmann (2010), tenemos aquí un ejemplo claro de autotematización del teatro, dado que la dramaturga, que es la directora en escena también, cuestiona su propio lugar, desde qué lugar hacer teatro y hablar de ciertos temas:

ACTRIZ: Y vos sos una minita blanca de clase media, intelectual que tiene ganas de hablar de los temas picantes. [...] Una pelotuda. No, no sos pelotuda. Sos una apropiadora racista por *default*. Esta mierda también la escribiste vos.

Directora: Caro...

ACTRIZ: No me vas a dejar hablar porque te da pudor lo que puedo llegar a decir. Porque tenés miedo de mirarme de verdad. [...] ¡Ay sí! Esa cara de injusticia social [...]. Cara de minita comprometida que en cualquier momento va a hacer lo que la minita blanca comprometida sabe hacer: te vas a poner a llorar.

DIRECTORA: (se pone a llorar) (Caballero Bianchi).

2 Este trabajo: Haratischwilli, N. (2020). «Los bárbaros» [traducción inédita de Jana Blümel-Leticia Hornos Weisz], se encuentra inédito y fue consultado para este trabajo.

Se logra entonces mantener en la puesta en escena la extranjería que está presente en el original, y se transforma en esta especie de *extranjería agregada* por los nuevos elementos locales, culturales, autobiográficos y lingüísticos que se suman a la puesta en escena a través de los otros lenguajes que permite el teatro.



Figura 3: La actriz Carolina Rebolosa Villegas haciendo de Marusya. Foto: Leandro Galetta (2022)

Al final del recorrido, quisiera compartir algunas de las repercusiones en los medios que dan cuenta de la recepción de la obra en Montevideo. Por las reacciones entendemos que la obra ha logrado mantener su espíritu y las tensiones entre lenguas y extranjerías a través de las sucesivas traducciones, algo que nos inquietó durante el proceso de la primera traducción, entre lenguas.

Leonardo Flamia escribió en su artículo para *La diaria*:

[...] hay procesos xenófobos similares que podemos ubicar en nuestro contexto, sin atravesar el Atlántico y sin traducciones. En ese adelgazamiento de la ficción que propone la obra entre los personajes y quienes los representan, se abre el espacio para que esas interrogantes también se planteen respecto de cómo en Montevideo recibimos a las personas migrantes (en particular, latinoamericanas). O, por qué no, sobre cómo los sectores «medios» desprecian a la población que necesita asistencia estatal (7 de octubre de 2022).

La obra fue, además, nominada a los Premios Florencio Sánchez en las categorías espectáculo y dirección, actriz principal, actriz de reparto, elenco, escenografía e iluminación, lo que nos permite hipotetizar acerca de un logrado pasaje y puesta en diálogo de la realidad muy europea de la obra con el contexto uruguayo.

En el presente trabajo quisimos compartir la experiencia de la tarea específica de la traducción de textos dramáticos, no solo desde lo lingüístico y cultural, sino también incluyendo el trabajo colaborativo con la directora y la actriz. Además de los desafíos que presentó en el plano de la lengua, el trabajo con ellas nos fue involucrando cada vez más a las traductoras, hasta el punto de terminar presentes en la escena. En cuanto a este aspecto, resulta pertinente señalar que, en paralelo, en la otra orilla del Río de la Plata, fue estrenada en el mismo mes otra obra con la traducción como tema central de la puesta: *La Traducción. Prueba 8*: una obra de la compañía Buenos Aires Escénica con la dirección de Matías Feldman. Si bien el abordaje de ambas obras es muy diferente, resulta sumamente interesante el lugar de la traducción, presente en estas dos recientes producciones rioplatenses.

Referencias bibliográficas

- Campanella, L. (11 de octubre de 2022). Sacar humo de la lengua, romperse el lomo: la voz de la servidora en *Los bárbaros*. *Intervalo, Escaramuza*. <https://escaramuza.com.uy/nota/sacar-humo-de-la-lengua-romperse-el-lomo-la-voz-de-la-servidora-en-laquo-los-barbaros-raquo-/1216>
- Dubatti, J. (2019). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, (29), 11-48.
- Eandi, M. V. (2010). Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *Revista del CCC*, 3(8). <https://www.centrocultural.coop/revista/8/traducir-teatro-una-aventura-con-obstaculos-y-satisfacciones>
- Flamia, L. (7 de octubre de 2022). Las lenguas que nos hablan: sobre *Los bárbaros*. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2022/10/las-lenguas-que-nos-hablan-sobre-los-barbaros/>
- Haratischwili, N. (2016). *Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin*. Fráncfort del Meno: Verlag der Autoren.
- Haratischwili, N. (2020). «Los bárbaros» (J. Blümel y L. Hornos Weisz, trad.). En M. van Muylem, L. Hornos Weisz, y S. Wittkopf (eds.), *Le había hecho salir humo a mi lengua*. Salsipuedes: Amphisbaena. <https://editorialamphisbae.wixsite.com/proyecto>
- Hornos Weisz, L. I. (2018). Marusjas Strebergarten: alemán para extranjeros o la desestabilización de la lengua en el teatro de Nino Haratischwili. *Revista Da Anpoll*, 1(47), 57-67. <https://doi.org/10.18309/anp.v47i1.1193>
- Lehmann, H.-T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 6(12), 1-19. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9195>
- Neather, R. (2020). «Collaborative translation». En M. Baker y G. Saldanha (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Third Edition*. (pp. 70-75). Londres: Routledge.
- van Muylem, M. (2018). El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(28), 27-52. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5476>
- van Muylem, M. (coord.). (2022). *Traducciones transiciones transformaciones*. Salsipuedes: Amphisbaena.
- Zenobi, L. (2022). *La Traducción. Prueba 8*: una obra de la compañía Buenos Aires Escénica con dirección de Matías Feldman. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (36), 132-140. <https://doi.org/10.34096/tdf.n36.11746>