

TRADUCIR PARA O TEATRO. ÁMBITOS E NIVEIS NA XUSTIFICACIÓN DAS TRADUCIÓNS

Manuel F. Vieites
Instituto Politécnico de Vigo

Non quero desaproveitar a invitación, amable e xenerosa de máis, da revista *Viceversa* para que comparta cos seus lectores e lectoras algunhas cuestións que poida considerar interesantes no meu traballo, máis ben breve e circunstancial, como tradutor. Seguramente as miñas reflexións, case sempre aleatorias e involuntarias, a respecto dese labor, por outra parte apenas iniciado e no que me considero un simple neófito, pouco teña que ver con ese proceso de verdadeira investigación na acción que se me propón. Dado que no meu caso as traducións non nacen dunha encarga, moitas veces as preocupacións maiores veñen dadas por preguntas sobre as razóns do propio acto de traducir e sobre as escollas de títulos, que non sempre son doadas de facer. O que me propoño, en consecuencia, non é tanto analizar polo miúdo unha xeira de casos que exemplifican e explican dificultades e as súas solucións, canto xustificar e defender a idea da tradución como procedemento para facilitar textos necesarios a beneficiarios doados de identificar, para despois considerar algunhas cuestións específicas relativas a un campo de coñecemento como é o teatro e a un xénero literario como é a literatura dramática. Seguramente as miñas opinións se afasten bastante do que se considera “politicamente correcto”, pero creo que vai sendo hora de que neste país, e nesta cultura, empecemos a tratar os problemas na súa verdadeira raíz, esquecendo para sempre a técnica dos panos quentes ou das fregas, que non deixan de ser medidas de superficie cando hai cuestións que precisan tratamentos de maior calado. Seguramente estes apuntamentos se sitúen nas marxes do que son as cuestións fundamentais nos estudos sobre a tradución, pero son aquelas que considero máis interesantes nos puntos de encontro entre teatro e tradución, cando menos neste momento, neste país e considerando o noso sistema teatral.

Primeiro quixera comentar esa cuestión da tradución, do traslado á lingua galega dun texto escrito noutra lingua, que en determinados ambientes e círculos pasa a ser un verdadeiro problema e mesmo se chega a vivir como unha agresión. O problema vén dado pola disxuntiva entre potenciar a creación propia ou aceptar a allea, pois o número de lectores é reducido e o mercado do libro é o que é e non dá para moitas alegrías. Quizais houbera que considerar as causas do estado dese mercado do libro e considerar as variables que inciden na súa mellora ou na súa regresión, desde os hábitos lectores

ata a calidade dos produtos que poden potenciar ou eliminar eses hábitos. Sabemos, ademais, que o libro galego non compite en igualdade de condicións, polo que as estratexias deben ser aínda máis orixinais, pero sempre razoadas e razoables. Primar a produción propia, polo simple feito de estar escrita en galego, pode ser un erro de partida que acabaremos por pagar dentro de non moito tempo. Esa aposta pola produción propia prodúcese en diferentes ámbitos e desde sectores diversos, entre eles o do ensino, ás veces esquecendo que esas primeiras experiencias lectoras poden condicionar, para ben e para mal, as vivencias e a visión da lectura como actividade para o lecer e para o acceso ao coñecemento.

A recomendación de determinados libros de lectura está próxima ao disparate, o que nos trae á memoria unha opinión que segue tendo un valor considerable. O 26 de febreiro de 1926, Rafael Dieste publicaba un artigo en *El Pueblo Gallego*, titulado “Zola e Maupassant”, no que sinalaba: “O pior mal que se lle pode faguer á nosa fala é espallar a oito cousas mal escritas nela”. Un mes antes, o día 3 de xaneiro, non obstante, Dieste pedía, desde as páxinas do mesmo xornal, que se lesen as cousas escritas en galego. O que nos leva a salientar que o problema non está nas linguas senón nos autores e autoras. Está ben potenciar a produción propia, mesmo se debe entender como unha sorte de razón estratéxica para o desenvolvemento e a proxección do noso sistema literario, e partindo dunha selección que non só atenda todo aquilo que se pode considerar canónico senón moitas outras manifestacións que poden ter interese, pero todo iso hai que facelo partindo de criterios cualitativos. Claro que non sempre resulta fácil determinar o que é a calidade, e que hai que fuxir das vellas divisións como a que discriminaba entre alta cultura e cultura popular, mais en calquera caso estaremos de acordo en que se trata de buscar manifestacións que manteñan un certo relevo e significatividade na expresión e nos contidos. E nesa defensa da calidade, a crítica ten unha responsabilidade á que non pode renunciar nin debe rexeitar, e xa vai sendo hora de comezar a deixar que a crítica cumpra ese rol. Hai algúns anos o xurado do Premio Cunqueiro de Textos Dramáticos decidiu declarar deserto o premio dada a escasa calidade dos textos presentados. Pois ben, non contentos con escribir textos que non había por onde collelos, algúns autores aínda se queixaron, como se houbese que premiar, necesariamente, a súa incapacidade e a súa estulticia.

Houbo un tempo en que en Galicia se decidiu apostar decididamente pola produción propia, renunciando á literatura traducida, e hoxe podemos comprobar que o número de ausencias de títulos e autores da literatura universal é sorprendente. Ausencias que non só afectan aos lectores e lectoras que non teñen a oportunidade de ler a obra deses autores e autoras en galego, senón aos propios escritores e escritoras, pois a lectura doutras obras e doutras textualidades é un inmillorable exercicio para o potenciar a escrita creativa, pero tamén imprescindible para o oficio de traducir. Traducimos para que os lecto-

res e as lectoras se acheguen á literatura universal a través do galego, mesmo sabendo que é unha loita difícil pois eses mesmos títulos podemos atopalos en castelán.

Acaba de comezar a súa andaina a Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, un centro superior de ensinanza artística orientado á formación de especialistas nos campos da interpretación, a dirección de escena, a dramaturxia e a escrita dramática, a investigación teatral ou o deseño escénico (escenografía, iluminación, indumentaria, caracterización...)¹. Entre as áreas de coñecemento que conforman o currículo deses estudos superiores, que son equivalentes, para todos os efectos, a unha licenciatura universitaria, temos a de “Teoría e historia da literatura dramática”, presente en todas as especialidades e opcións. Esa área dá lugar a dúas disciplinas, que, pola súa vez, se concretan en materias concretas. Así, na titulación superior en “Dramaturxia e estudos teatrais”, opción contemplada na especialidade en “Dirección de escena e dramaturxia”, a disciplina *Historia da literatura dramática* estrutúrase en catro materias académicas substantivas: *Literatura dramática I, II, III e IV*. Segundo a lexislación vixente en toda España e en Galicia, o descriptor que define a finalidade e contidos da disciplina *Teoría da literatura dramática* informa de que se orienta ao estudo teórico, análise e interpretación dos elementos formais, estilísticos, estruturais e contextuais que definen o texto dramático como tal. Pola súa vez, a disciplina denominada *Historia da literatura dramática* está orientada ao estudo e interpretación da obra dramática, considerando o momento e o contexto en que foi creada e revisando os diferentes xéneros dramáticos e o seu percorrido histórico. É dicir, que tanto nun caso como no outro, os alumnos e alumnas de Arte Dramática deben ler, ao longo dos catro anos que dura a súa carreira, unha ampla selección de textos da literatura dramática universal, comezando por Esquilo e rematando por Sarah Kane. Nesa listaxe de cento cincuenta ou douscentos textos posibles hai que incluír autores e autoras galegos, claro está, pero por moito empeño que poñamos non é posible explicar historia da literatura universal desde eses textos de autores e autoras galegos.

Cómpren traducións e de pouco serve recorrer ao tópico da literatura universal traducida para o portugués, pois a maioría dos mozos e mozas que desexan estudar Arte dramática están instalados no castelán e descoñecen o portugués. Claro que se poden mudar hábitos, pero a finalidade dos estudos non é a de crear lectores en portugués nin filólogos, senón creadores teatrais e especialistas en Arte dramática, polo que cómpre orientar adecuadamente os esforzos. A experiencia informa de que eses alumnos e alumnas recorren aos textos en castelán, pois infelizmente xa o fan cando o texto orixinal co que se vai traballar está traducido para o galego e para o castelán, como tamén o fan

¹ Vieites, Manuel F. (2004). *Os estudos superiores de Arte dramática*. Vigo: Galaxia.

os estudantes de Filoloxía. O problema final radica en que ao non contar con textos suficientes en galego, haberá que recorrer aos textos en castelán, co que, aos poucos, a lingua vehicular da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia vai ser o castelán, o que significará a progresiva castelanización do teatro realizado en Galicia. Estamos diante dunha cuestión que ten máis transcendencia da que parece ter a primeira vista, pero que pode ser o detonante da progresiva desaparición dun teatro de expresión galega. Non me estenderei a respecto das estratexias que habería que poñer en marcha para potenciar ese proceso, para non dar máis ideas, pero esa posibilidade hai tempo que deixou de ser remota; hoxe resulta factible e posible e para moita xente desexable.

¿Por que, e para que, traducir? Seguramente porque a través da tradución podemos ter acceso a una serie de textos que aumentan e enriquecen o noso coñecemento. Seguindo no eido da literatura, creo que calquera estudante de letras e humanidades, de ciencias sociais ou de ciencias da conduta, pode ter interese en ler textos significativos da literatura dramática universal. Non se trata de traducir para o galego a obra de autores de expresión castelá, catalá ou portuguesa, pois o alumnado, e o profesorado, deben facer o esforzo por ler os textos nas linguas próximas, pero resulta inevitable facelo cando se trata de linguas como o francés, o inglés, o alemán, o ruso, o italiano ou o grego.

A edición de dous textos de Harold Pinter obedeceu, en boa medida, á conciencia desa necesidade, mesmo desa obriga. A tradución de *Vellos tempos* fora unha petición de Xulio Lago, director de Teatro do Atlántico, que creou naquela altura un espectáculo homónimo, mais a inclusión de *A festa de aniversario* foi un acordo ao que cheguei con Manuel Guede, director do Centro Dramático Galego, que desde o primeiro momento apoiou decididamente a iniciativa. Curiosamente a obra de Pinter apenas está traducida e editada en España, polo que a edición de *A festa de aniversario* adquire especial relevo, non tanto polo valor da tradución, senón pola posta en marcha dunha estratexia que pode dar excelentes resultados: a tradución de textos aínda inéditos en castelán.

Ese foi o camiño que seguimos na hora de imaxinar, deseñar e poñer en marcha a colección Biblioteca de Teatro, editada por Galaxia. Certamente as posibilidades de atopar títulos literarios inéditos aínda en castelán son poucas, pero aumentan se consideramos ese campo enorme que son os estudos teatrais. Pois as persoas que por unha ou outra razón estudan o feito teatral, tamén precisan de textos moi variados, desde os que se ocupan da produción de espectáculos aos que tratan da maquinaria escénica, sen esquecer disciplinas centrais como a Iluminación, a Interpretación, a Dirección de escena ou a Expresión Oral.

Pero mesmo cando imaxinamos e programamos a tradución para o galego de textos dramáticos xa traducidos en castelán, deberemos establecer estratexias que nos permitan poñer en valor o título en galego, de xeito que sexa ese, e non o outro, o volume escollido polos lectores. Unha das estratexias

básicas radica en realizar unha boa tradución, mais cando consideramos unha tradución “boa” no eido da literatura dramática non nos referimos á necesaria correspondencia entre o texto fonte e o texto meta, obxectivo que calquera titulado en Tradución e Interpretación pode alcanzar sen maior problema. A cuestión en realidade é bastante máis complexa e ten moito que ver coa oralidade do texto, coa súa dimensión fónica e prosódica, coa súa emisión virtual, pois máis alá das necesidades que poida formular un dramaturxista ou un director de escena, os simples lectores e lectoras debemos oír o texto, e todo canto oímos debe ter sentido. Para iso, o tradutor, ou a tradutora, debe posuír un amplo coñecemento da lingua meta e unhas competencias lingüísticas e comunicativas notables, por non falar das competencias expresivas, verdadeiramente determinantes. Non abonda pois co coñecemento da lingua fonte, mesmo co que pode achegar un falante nativo, senón que se precisan amplas competencias expresivas na lingua meta. Cada personaxe móvese nun rexistro, ou en varios, e cómpre analízalos con moito detemento para logo reproducir esa monotonía ou esa variedade de rexistros, de xeito que o personaxe, como acontece na literatura dramática, se manifeste e se caracterice a través do diálogo, a través do que di, e, sobre todo, por medio da maneira en que o di. Por iso, o tradutor ou tradutora de textos dramáticos debe posuír unha ampla formación tanto no eido da análise e interpretación de textos como no campo da Dramaturxia.

Vexamos un exemplo disto último. Cando traducimos *The Birthday Party*, un dos textos máis notables de Harold Pinter, tivemos que tomar moi diferentes decisións. Unha delas tiña que ver coa tradución do pronome “you”, que segundo quen o usase podía servir para establecer non só niveis de relación e interacción senón as dinámicas de poder, de submisión e dependencia, que se van conformando no texto desde o primeiro momento. A obra admite moitas interpretacións e as súas escenificacións dan conta desa diversidade, que dependen tamén do peso que cada director de escena lles dea aos diferentes personaxes, cada un deles un verdadeiro mundo, e que ademais manteñen unhas estrañas relacións de parella: Petey e Meg, Meg e Stanley, Stanley e Lulu, Meg e Lulu, Goldberg e McCann, Lulu e Goldberg, Stanley e Goldberg, Stanley e McCann... Pois ben, se realizamos unha análise da estrutura relacional do texto vemos que un dos personaxes centrais acaba por ser Goldberg, que en todo momento ten plena conciencia do rol que debe desempeñar para cumprir a tarefa que o leva á casa onde vive Stanley. Unhas veces móstrase próximo e outras distante, nun momento fai un chiste e no seguinte a súa voz semella unha ameaza mortal, ao tempo que o cumprimento da misión o vai transformando, como se pode ver na transición que se produce na súa conduta ao longo dos tres actos. En función da tradución que fagamos do pronome “you”, poderemos marcar con claridade esa proximidade (“ti”) ou esa distancia (“vostede”) que Goldberg establece cos demais, entendendo que con cada personaxe establece estratexias diferentes, pois Goldberg utiliza

o “vostede” coas persoas que sitúa ao seu mesmo nivel, ou coas que desexa evitar unha relación maior, e utiliza o “ti” coas persoas que domina e somete á súa vontade, como acontece con McCann, desde o principio, ou con Stanley cando este, derrotado, decide “poñerse nas mans” da estraña parella.

Como antes dicíamos, as estratexias son diversas e non todas se deben centrar na procura dunha boa tradución no plano lingüístico, pois tamén hai que prestar atención a eses outros ámbitos que, para nós, debe ter unha tradución para ser “boa” no plano dramático. Nesa dirección, os textos deberían ir acompañados doutros textos que faciliten a súa lectura, análise e interpretación, desde os prólogos e introducións ata as notas a rodapé, que tanta información poden ofrecer a respecto dos mundos creados pola textualidade. A xustificación xa non estaría relacionada coa textualidade e coas relacións entre os textos fonte e meta e os contextos de cada un, senón coa significación do texto no contexto da literatura dramática e nos contextos específicos de cada sistema literario, teatral, artístico ou educativo. Isto último ten especial interese para o caso que nos ocupa, pois como antes dixemos, trataríase de contar cunha listaxe mínima de cento cincuenta ou douscentos textos da literatura dramática universal, identificando claramente literaturas nacionais, épocas, movementos e autores. E nesa listaxe hai títulos imprescindibles e outros que non son estritamente necesarios. *The Birthday Party*, de Harold Pinter, é un texto inescusable, sobre todo despois de todo o que dixo e fixo Peter Hall con el. A necesidade de contar con ese número de textos esixe poñer en marcha unha colección que permita que en poucos anos poidamos contar cun número suficiente de textos para acompañar a formación dos futuros especialistas en Arte Dramática e potenciar, igualmente, a creación teatral.

Os prólogos, introducións e estudos previos, que acompañarían eses textos, nesa nova colección que andamos argallando, tamén se deben entender como xustificacións, e estamos diante dun territorio sumamente interesante no que cabe articular discursos intelixentes e útiles ao mesmo tempo. Neste territorio cabe adoptar unha posición consistente en iluminar o texto, non tanto identificando un sentido senón mostrando as diversas posibilidades de interpretar a textualidade e crear significados e sentidos, sabendo perfectamente, como reclamaba Umberto Eco, onde están os límites da nosa interpretación e do noso uso do texto, sabendo que desde a perspectiva das “teorías” da Interpretación, da Dramaturxia, da Dirección de escena ou da Escenificación os textos son sempre abertos e non hai un sentido único senón moitos. As estratexias de xustificación estarían pois en mostrar ese carácter aberto e todas as posibilidades de xerar novos sentidos e destacar determinadas secuencias significantes, de explorar diferentes secuencias de elementos de significación. Mais non estamos a falar do prólogo escrito a modo de introdución de carácter xeral, ou da que pode chegar un especialista en estudos literarios ou da tradución. Nesa colección de textos dramáticos sería interesante considerar que as xustificacións previas as fixesen esas outras voces tan

significativas que tanto nos poden dicir dun texto: un actor, unha actriz, un director de escena, un escenógrafo, unha dramaturxista, un dramaturgo..., buscando en suma persoas que xa traballaran co texto e que nos poden falar da súa experiencia, dos cursos posibles de acción a seguir e das decisións que tiveron que tomar e de todo o que deixaron polo camiño por diversas razóns, e que agora poden recuperar para os ilustrar a experiencia de lectores e lectoras.

Estamos formulando pois unha xustificación contextual, motivada por unhas determinadas necesidades que se derivan da posta en marcha de procesos de formación. No caso da serie dos que poderíamos denominar manuais, cos que se inaugura a colección Biblioteca de Teatro, cun título de Jean-Jacques Roubine traducido por Xoán Garrido Vilariño, *Introducción ás grandes teorías do teatro*, partimos de criterios similares, pois agora a nosa guía de traballo é un plan de estudos, concretamente o que fixa o Real Decreto 754/1992 de 26 de xuño que establece os contidos mínimos dos Estudos Superiores de Arte Dramática. Trátase, en consecuencia, de buscar títulos que poidan cubrir os contidos mínimos de cada unha das disciplinas que integran o currículo e das materias a que cada disciplina pode dar lugar. Decidimos buscar títulos recentes, que ademais non estean traducidos ao castelán, para potenciar a lectura en lingua galega e posibilitar así que esta se convirta en lingua vehicular na maioría das materias, tanto teóricas como prácticas. Esa finalidade, determinada e explícita, tamén orienta a elección do título de cada libro, sen que iso supoña unha desvirtuación da que puidese ser a intención orixinal do seu autor ou autora.

En efecto, para o libro de Alison Hodge, que contén achegas de diversos autores que analizan o traballo de directores e directoras de escena que destacaron no eido da formación do actor no século XX, decidimos antepoñer un título complementario como *Teoría e práctica da interpretación*, para identificar con claridade tanto os contidos do volume como os seus beneficiarios inmediatos. Esta cuestión dos títulos pode dar lugar a consideracións e propostas moi oportunas pero tamén pode alentarse divagacións e digresións, en ocasións moi pouco operativas. E en tradución hai que estar preparado para a toma de decisións, polo que, en bastantes ocasións, tamén hai que saber coller polo camiño do medio, para fuxir dos camiños circulares. Anos atrás tiveron sorte de escoitar unha interesante comunicación a respecto da tradución do título da novela de Aldous Huxley, *Brave New World*, en castelán *Un mundo feliz*. Evidentemente non hai unha correspondencia exacta entre o título do texto fonte e o título do texto meta, mais como acostuman dicir en Italia, *se non è vero, è ben trovato*. Curiosamente, a persoa que presentaba a comunicación realizaba unha sólida crítica do título proposto en castelán pero non propoñía un título alternativo, o que é unha mostra pouco xustificable de diletantismo. En realidade na tradución de textos dramáticos non é nada aconsellable a procura dunha correspondencia exacta entre vocábulos, hai que fuxir

da tradución literal, pois a textualidade resultante debe ter a mesma vida e as mesmas potencialidades orais que a textualidade orixinal. Tamén hai que considerar que, en bastantes ocasións, sobre todo cando se trata de textos non literarios, pero tamén con textos literarios, o tradutor ou tradutora, máis que como *traditore* ou *traditrice*, podería ser considerado como un corrector de estilo ou como un verdadeiro salvador. ¿Cantos textos non foron salvados pola man dun bo tradutor? Pois os autores e autoras non sempre se expresan con claridade e precisión, mesmo en ocasións semella que non saben moi ben o que queren dicir ou non son capaces de expresalo adecuadamente. Por iso, as modificacións, sempre mínimas, que se adoitan facer na hora de traducir un título ou fragmentos específicos do texto, están plenamente xustificadas por canto a súa finalidade non é outra que potenciar que o texto peche o seu ciclo comunicativo e chegue ao maior número de lectores e lectoras.

Para o título do libro de Alison Hodge, *Twentieth Century Actor Training*, optamos por propoñer *Teoría e práctica da interpretación*, incorporando un subtítulo: *A formación do actor no século XX*. No caso de Bert Cardullo, *What is Dramaturgy?*, optamos por *Leccións de dramaturxia* fronte a *¿Que é a dramaturxia?*, pois en realidade os diferentes traballos que se reproducen non se centran en dar unha resposta a esa pregunta senón máis ben en ofrecer diferentes visións a respecto de cuestións teóricas, metodolóxicas, prácticas, estéticas, históricas ou profesionais desa actividade que denominamos “dramaturxia”, outra das áreas de coñecemento que forman parte do currículo dos estudos superiores de Arte Dramática. Mesmo unha das especialidades, a de Dirección de Escena e Dramaturxia, dá lugar a dúas opcións, a de Dirección de escena e a de Dramaturxia e Estudos Teatrais, polo que hai titulados superiores tanto en Dirección de escena como en Dramaturxia e Estudos Teatrais.

En realidade unha extrema fidelidade ou a consideración de todos os sentidos posibles podería levarnos a unha rúa cega, sen posibilidade de saída. En efecto, alguén podería considerar que na tradución do título do volume coordinado por Hodge, o vocábulo *training* esixiría o uso de vocábulos como “preparación” ou mesmo “adestramento”, sobre todo cando andan polo medio persoas como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ou Wlodzimierz Staniewski, co que habería que dicir *A preparación do actor no século XX* antes que *A formación do actor no século XX*. O libro coordinado por Bert Cardullo aumenta os problemas terminolóxicos, sobre todo polas diferenzas que vai establecendo entre quen é *dramaturg* e quen é *dramatist*, dous vocábulos pouco aceptados en inglés que reproducirían as diferenzas que en alemán existen entre o *dramaturg* e o *dramatiker*. En galego *dramaturgo*, ou autor dramático, e *dramaturxista*, vocábulo non aceptado aínda nos dicionarios de lingua galega. Estas cuestións e problemas concretos esixen que se vaian fixando unha serie de termos que non se adoitan utilizar na lingua común pero que son fundamentais na linguaxe científica, nos usos especializados da lingua. E ese

traballo poden facelo os tradutores e tradutoras, e volvemos agora á cuestión dos títulos para ilustrar o que pretendemos expresar. En 1954, Peter Slade publica un traballo fundamental no campo da Pedagogía Teatral, editado en Inglaterra por Hodder and Stoughton Educational como *Child Drama*. Para a versión española, editada por Santillana en 1978, o tradutor, Ángel Rivera Pérez, escolleu o sintagma *Expresión dramática infantil*. Unha escolla que só podemos cualificar como perfecta, pois, en efecto, a disciplina que se estuda nas escolas inglesas baixo a denominación de “drama” é a mesma que se estuda nas escolas de Canadá, por exemplo en Québec, baixo a denominación de “expression dramatique”, e que os especialistas nese campo non confonden con outros termos que remiten igualmente a campos e disciplinas como teatro ou literatura dramática, ou a procedementos como a dramatización e o xogo dramático.

Tanto a tradución de textos dramáticos coma a tradución de textos que se poderían agrupar ao abeiro dos estudos teatrais, en toda a súa heteroxeneidade e amplitude, son prácticas sumamente especializadas, e máis nun ámbito cultural como o latino onde a confusión entre o que é teatro e o que é literatura dramática aínda dá lugar a moitos paradoxos. Así, cando traducimos temos que prestar especial atención aos referentes que está considerando quen escribe, para diferenciar con claridade cando o autor ou autora se sitúa no campo literario e cando no campo escénico. Hai traballos nos que mesmo resulta aconsellable un certo coñecemento da teoría e, sobre todo, da praxe teatral, sobre todo naquelas áreas de coñecemento cunha dimensión práctica importante. No volume que coordina Alison Hodge aparecen traballos que relatan exercicios de interpretación, algúns deles propostos por Stanislavski e Meyerhold. No primeiro caso cómpre analizar ben as propostas pois ás veces ocorre, sen ser este o caso, que a información que nos ofrece o autor sobre un exercicio contradí expresamente o que sobre ese exercicio dicía o seu creador. Estamos ante eses problemas de expresión (e de coñecementos) de que falaba hai pouco. Os autores non son deuses e tamén cometen erros. ¿Que debe facer o tradutor? Evidentemente diante dun exercicio que implica o uso da espíña, o tradutor debe ofrecer as instrucións correctas, corrixindo ao autor, se non quere ser cómplice das posibles disfuncións que o seguimento de pautas erradas pode provocar. No segundo caso, o de Meyerhold, hai exercicios que presentan unha certa complexidade, como son as secuencias biomecánicas, polo que o tradutor mesmo ten que facelos para ter unha idea clara e moi precisa do que o autor que recolle o exercicio de Meyerhold quere dicir, e por veces non sabe expresar con claridade e precisión. Por iso, en bastantes ocasións os tradutores de libros técnicos de teatro buscan a colaboración de especialistas en expresión teatral, decisión moi acertada. En ocasións incluso, pode darse o caso de que un exercicio estea insuficientemente explicado ou mal explicado, razón pola que o tradutor ou tradutora debería intervir para trasladar aos lectores e lectoras a esencia da proposta e os pasos que cómpre

seguir en cada momento, para non inducir a erros fatais que poden afectar á saúde física das persoas.

Son moitas as cuestións que cabería considerar, tanto no plano da terminoloxía coma no da expresión e dos contidos. Hai anos puideren ver un exame de selectividade na área de inglés no que se incluía un texto en que o seu autor ou autora non “sabía o que dicía”, tal era a súa confusión mental, e non se trataba tanto dunha cuestión de hermetismo ou de complexidade, canto de contradicións internas no propio texto. E despois da impostura intelixente de Alan Sokal en *Social Text* e das explicacións posteriores de Jean Bricmont e do propio Sokal, en *Imposturas intelectuales*, denuncia á que se sumaron intelectuais como Pierre Bourdieu ou Noam Chomsky, que nada teñen de axentes da dereita, como denunciaron os pasadoiros ou “posties” dos Estados Unidos de Norteamérica e das súas colonias académicas, xa sabemos todo o que nos podemos atopar ao abrir as páxinas dun libro.

Claro que non é o mesmo un libro sobre a Interpretación que un libro sobre Historia do Teatro. Neste segundo caso, e mesmo no primeiro cando se trata de cuestións teóricas, a tradución debe ser precisa e fiel, pois do que se trata é de transmitir as ideas do seu autor ou autora, por moitos erros que conteña, aínda que nese caso mellor sería non traducilo. Non acontece o mesmo cando se trata de propostas de traballo que son tomadas doutros autores nin cando son propostas que implican o uso do corpo, da voz ou de elementos técnicos, por exemplo. Imaxinemos un libro sobre iluminación na que se conteñen instrucións de uso para un tipo de foco que conducen directamente ao estoupido da lámpada. ¿que facer?

Coa impericia propia de quen nin é especialista en Traductoloxía nin aspira a selo, mais coa inquietude de quen si aspira a contribuír ao desenvolvemento dos estudos teatrais e da propia Teatroloxía e da Pedagogía teatral, someto á consideración dos especialistas nos estudos sobre a tradución esta restrita de reflexións inconexas que remiten a problemas verdadeiramente relevantes no desenvolvemento do noso sistema teatral, coa esperanza de que persoas con máis sabedoría, máis coñecementos e moito máis tempo e dedicación queiran afondar nos mesmos e ofrecer propostas para a súa progresiva resolución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardullo, Bert (ed.) (2003): *Leccións de dramaturxia*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca de teatro, 3. 357 páxinas.
- Hodge, Alison (ed.) (2003): *Teoría e práctica da interpretación. A formación do actor no século XX*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Editorial Galaxia. Biblioteca de teatro, 2. 405 páxinas.
- Pinter, Harold (1999). *Vellos tempos, A festa de aniversario*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo: Edicións Xerais. 191 páxinas.