

Anna Wendorff 

Uniwersytet Łódzki

[anna.wendorff@uni.lodz.pl](mailto:anna.wendorff@uni.lodz.pl)

## **La traducción de textos dramáticos del español al polaco**

**Estudio de caso de la obra: *Notas que saben a olvido*  
/ *Nuty o zapachu zapomnienia* de Araceli Mariel Arreche**

### **Resumen:**

El artículo aborda el tema de la traducción teatral a base del ejemplo de la pieza *Notas que saben a olvido* (2015) de Araceli Mariel Arreche. Al lado de las dificultades traductológicas propias del teatro, en el texto se analizará asimismo la traducción de los elementos semánticos y gramaticales, así como también las referencias culturales e históricas que en ella se manifiestan. El objeto central en consecuencia es comprender de qué manera los límites de un género, (la dramaturgia), exigen al traductor adaptarse a los modos de expresión y a las propias exigencias del teatro. Debido a la duplicidad que posee todo texto teatral, el de haber sido escrito para la escenificación, pero que también puede ser publicado para su lectura, la traducción de teatro siempre exige la transformación de esta materialidad, tanto en la traducción misma como en los procedimientos operativos que periódicamente usa el traductor.

**Palabras clave:** Araceli Mariel Arreche, *Notas que saben a olvido*, traducción literaria, traducción dramática, traducción español-polaco

**Abstract:****The Translation of Dramatic Texts from Spanish into Polish. The Case Study of the Play *Notas que saben a olvido* / *Nuty o zapachu zapomnienia* by Araceli Mariel Arreche**

The article addresses an issue of the theatrical translation based on the example of the play *Notas que saben a olvido* (2015) by Araceli Mariel Arreche. Apart from the translation difficulties inherent in the theater, the text will also analyze the translation of the semantic and grammatical elements, as well as the cultural and historical references that are manifested in the play. Therefore, the central aim is to understand how the limits of a genre (drama) impose on the translator the necessity to adapt to the modes of expression and the demands of the theater. Due to the duplicity of any theatrical text, that of having been written for the stage, but also that of having been published for reading, the translation of the theater always looks for the transformation of this materiality, both in the process itself, as well as in the operating procedures that are periodically used by the translator.

**Keywords:** Araceli Mariel Arreche, *Notas que saben a olvido*, literary translation, dramatic translation, Spanish-Polish translation

**Introducción**

En el presente estudio se indagará cuáles son los problemas con los que frecuentemente el traductor de teatro debe enfrentarse para llegar a una resolución adecuada y/o “ecuanime” del proceso de trabajo. Toda vez que este se ve en la necesidad de operar a través de un número extenso de categorías tales como: oralidad, inmediatez, dicotomía del texto teatral, traducción teatral textual y escénica; identificación de ediciones para su lectura o para la escena, rasgos paralingüísticos, estrategias de supresión, adición, adecuación al original, o incluso tipos de transferencias (traducción/versión/adaptación), entre otros; resulta imperioso evaluar todos esos conceptos para llevar a cabo un proceso correcto en el análisis de la traducción. El corpus de estudio se centrará en la pieza *Notas que saben a olvido*, una de las seis que forman la edición bilingüe (polaco-español) *Teatro de la palabra / Teatr słowa* (2015) de la dramaturga argentina contemporánea, Araceli Mariel Arreche. Derivado de lo anterior también se estudiarán aspectos semánticos,

gramaticales y referencias culturales e históricas de las que Arreche hace pleno uso en su obra y que funcionan como parte compleja en la estructura del texto dramático que la autora nos presenta.

### **Traducción del teatro. Consideraciones iniciales**

Al principio de nuestro artículo examinaremos la relación entre el texto dramático y su traducción. Antes de nada, observemos que hay relativamente pocas publicaciones sobre la traducción dramática y las que suelen encontrarse se enmarcan dentro de los estudios sobre la traducción literaria, o tratan sobre aspectos bastante puntuales de la traducción dramática, en este caso enfocándose o en la traducción como proceso, o en ella como producto. No obstante, hay pocos estudios sumarios e integrales que construyan una teoría de la traducción del texto dramático (Ezpeleta Piorno, 2007: 139).

En este sentido, hay que subrayar la dualidad del texto dramático, que consiste en que este sirve tanto para ser leído como para ser representado, lo que gana importancia en el proceso de traducción, de manera que nos surge la pregunta ¿Cómo traducirlo? ¿Se debe tomar en cuenta más al lector, a al espectador o incluso a ambos?

Entre los críticos Anne Ubersfeld (1978: 153) habla de lo incompleto del texto teatral y Susan Bassnett (1985: 87) postula que es imposible separar el texto de su representación: afirman esto ya que el teatro consiste en una relación dialéctica entre ambos. Bassnett (1991: 121) acentúa asimismo la representabilidad (*playability, performability*) del texto traducido. Por su lado, Manuel A. Conejero señala las garantías reales de “actuabilidad”, mientras que Robert W. Corrigan (1961: 95-106) subraya que el traductor tiene que oír la voz de los personajes y prestar atención a la gestualidad del lenguaje, su cadencia, su ritmo y sus pausas.

Por el contrario, Jiří Veltruský (1977) considera el drama como un género literario y explica que la puesta en escena queda fuera de sus límites genéricos. La representación, según este, debería ser trabajada más bien por directores y actores, y no por el traductor.

De esta forma, tomando en cuenta que el texto escrito y representado son inseparables, llegamos a la paradoja traductológica: se requiere del traductor que trate un texto escrito, que forma parte tanto de un sistema de signos lingüísticos como paralingüísticos, como si fuera un texto literario creado solo para el libro, pero al mismo tiempo que sea leído fuera de este (Bassnett, 1985: 87).

El traductor de teatro precisamente se encuentra con la dicotomía del texto teatral o su doble naturaleza, el texto que es tanto para ser leído como representado. Pensamos que el medio, el libro o la escena, impondrán y dictarán sus diferentes modos de traducción, o sea, traducción teatral textual (*readable*) o escénica (*playable*). El traductor “literario” trata el texto como literatura, prestando atención sobre todo a los diálogos, a su naturalidad y autenticidad, pero menos a los rasgos paralingüísticos; en realidad se siente responsable del texto original, mientras que el traductor “escénico” se fija del mismo modo en los elementos lingüísticos, así como los paralingüísticos, y se concentra en la oralidad del texto y en la inmediatez de su recepción; de esta manera siente más responsabilidad hacia el texto meta. Mencionemos también que en ocasiones es posible encontrarse con ambas ediciones de una obra, una de lectura y otra escénica.

Sophia Totzeva en su artículo titulado “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation” (1999: 81-90) por su parte acuña el término “theatrical potential”, “potencial teatral”, entendido este como una “relación semiótica entre signos verbales y no verbales y las estructuras de representación” (1999: 81), es decir, la capacidad del texto para construir los signos teatrales complejos y entendibles a la hora de su puesta en escena.

En relación con las estrategias de la traducción dramática tenemos que subrayar que Bassnett (1985: 90-91) distingue cinco tipos, a saber:

1. Tratar el texto teatral como una obra literaria.
2. Utilizar el contexto cultural del TO como marco de texto.
3. Traducir “performabilidad”.
4. Traducir el teatro en verso del TO en formas alternativas.
5. Traducir de forma cooperativa.

En este sentido, y en función de los cinco aspectos mencionados anteriormente, dedicaremos un conjunto del análisis de la obra de Arreche partiendo básicamente de la primera estrategia.

### ***Teatro de la palabra de Araceli Mariel Arreche y su traducción.*** **Un pequeño esbozo**

*Teatro de la palabra / Teatr słowa* de Araceli Mariel Arreche es una edición bilingüe español-polaco compuesta de seis piezas teatrales, que fue publicada en Polonia en el año 2015 por La Campana Sumergida Editorial. La antología contiene los textos: *Notas que saben a olvido*, *Las voces del río*, *La foto*. *Estampa de un baby shower*, *Como Quinoas*, *Felice* y *Que lejos aún...* y sus respectivas traducciones de la autora del artículo: *Nuty o zapachu zapomnienia*, *Odgłosy rzeki*, *Fotografia*. *Obrazek z baby shower*, *Jak Quinoas*, *Felice* y *Wciąż tak daleko....* Subrayemos que varias de las piezas de Arreche aparecidas en este tomo fueron galardonadas. *Notas que saben a olvido* obtuvo el premio María Teresa León con una mención honorífica especial en España a la dramaturgia femenina en el 2005; *Qué lejos aún...* fue galardonada en el Concurso de Dramaturgia Nuestro Teatro, en el Ciclo de obras en conmemoración al Movimiento histórico Teatro Abierto, en el 2014; a su vez *Como Quinoas* fue elegida para participar en el Women Playwrights International Conference en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, en 2015.

Como se sabía desde el principio que el objetivo de la traducción era la publicación en el formato de libro, la traductora decidió tratar el texto de llegada como una obra literaria, usando de esta manera la forma más común de la traducción dramática, la traducción “sobre la página” (edición de lectura). De aquí que se prestara mucha atención al diálogo y muy escasa a los rasgos paralingüísticos. En todas las traducciones mencionadas predomina la fidelidad al original y el respeto hacia el texto de salida, de manera que se intentó verter en la forma más precisa posible, el sentido de las palabras y de la atmósfera “argentina” expresada a través de toda la obra. El hecho de que el teatro de Arreche se presente de forma muy arraigada en la cultura de

salida, evitó, en buen grado, que la traductora implementara la técnica de adaptación en la dramaturgia estudiada.

Sin embargo, teniendo en cuenta la extensión del artículo hemos decidido analizar la traducción de tan solo una de las piezas de la antología dramática, es decir, *Notas que saben a olvido / Nuty o zapachu zapomnienia*.

### **Traducción de *Notas que saben a olvido***

*Notas que saben a olvido* es un tríptico dramático que contiene las siguientes partes: *Anita y Saverio, Su nombre es Anita y Feliz cumpleaños, Anita*.

Para ubicarnos leamos lo que la autora de la pieza dice sobre la misma en una de las entrevistas:

Un director amigo, Marcelo Mangone, que sabía que yo quería trabajar sobre la afasia, me conecta con su hermano neurólogo que se desempeña en el Santojani. Cuando voy a ver a Carlos (el doctor), me propone que me acerque al mundo del Alzheimer porque no estaba muy explorado y porque no había muchos lugares aún que lo trataran como lo que es. Entonces comienzo a ir al hospital disfrazada de residente, en la época en la que ocurre Cromañón. De allí nació el proyecto que ganó el premio María Teresa de León en España y dirigió Marcelo Mangone en el Teatro Payró. En el momento de la investigación también visité ALMA, la asociación de familiares de pacientes de Alzheimer, y comencé a escribir pero con la premisa de que ni los actores ni el director iban a ir ni al Santojani ni a Alma. Empecé y llamé Anita al personaje. Anita, si bien el nombre del paciente real era otro, había olvidado su relación con la música. Tenía muy claro que no quería bajo ningún concepto llevar el teatro a la realidad hospitalaria, sino que quería traer la realidad hospitalaria al teatro. Entonces planteé la relación de los vínculos entre paciente y familia.

La primera parte del tríptico es farsesca, la segunda es melodramática y no me pareció mal trabajar con un poco de humor. (Puesta en escena, 2016)

Como se puede observar en el comentario de la autora, la pieza trata sobre el síndrome de Alzheimer. Por lo tanto, intenta representar

el olvido del lenguaje, dentro del lenguaje y a través de este. En ocasiones aparecen en el texto palabras o frases sin sentido, sin contexto, o los personajes se olvidan del habla, hecho que da lugar a distintos juegos de palabras. Miremos un ejemplo de este último en su original y la traducción, dentro del diálogo entre Martina y su madre, Anita, que padece de Alzheimer.

**Martina:** (*Perdiendo la paciencia*) ¿En qué estación estamos?

**Anita:** (*Confundida*) ¿Estación?

**Martina:** Sí mami, estación...

**Anita:** Pero... yo pensé... No escucho ningún silbato. (*Confundida*) Esto no se parece a ninguna estación conocida (*En tono confidente a Martina*) ¿Estás segura, Martina, que esperamos el tren?

**Martina:** (*Perdiendo la paciencia*) Anita, ¿en qué estación del año estamos? (Arreche, 2015: 24)

**Martina:** (*traci cierpliwość*) Jaką mamy porę roku?

**Anita:** (*zakłopotana*) Porę?

**Martina:** Tak mamo, porę...

**Anita:** Ale... ja myślałam... Nie słyszę żadnego gwizdka\*. (*zakłopotana*) To miejsce nie jest podobne do żadnej znanej mi stacji (*konfidenyjnym tonem do Martiny*) Jesteś pewna, Martino, że czekamy na pociąg?

**Martina:** (*traci cierpliwość*) Anito, jaką mamy porę roku? (Arreche, 2015: 198)

\*Słowo “estación” w języku hiszpańskim oznacza zarówno porę roku, jak i stację.

La traductora “torpemente” decidió usar la nota a pie de página para explicar el juego de palabras que hay entre estación de trenes y estación del año, la ambigüedad de la palabra que aparece en español pero no en polaco, aunque sin duda alguna sería mejor usar la polisemia de otra palabra para no perder el aspecto humorístico del diálogo, esta palabra podría ser “pora” como “pora roku” (estación del año) y como momento, tiempo, hora, por ejemplo “późna pora” (tarde, hora avanzada).

El humor también se perdió en otra parte de la pieza. Citemos su fragmento junto con su traducción mejorable:

**Martina:** (*A Saverio con un resto de cortesía*) Discúlpeme, pero ¿está seguro que éste es su pasillo? (...)

**Saverio:** (*Buscando cortar la tensión*) A Seguro, dicen, se lo llevaron preso. (*Risa patética*) (Arreche, 2015: 24-25)

**Martina:** (*do Saveria z resztką cierpliwości, na jaką jeszcze ją stać*) Przepraszam, ale czy jest pan pewien\*, że czeka w odpowiednim miejscu? (...)

**Saverio:** (*próbuję rozładować napięcie*) Do Seguro, mówią, zabrali go do niewoli\*\*. (*udawany śmiech*) (Arreche, 2015: 199)

\* Pewien, po hiszpańsku seguro.

\*\* Powiedzenie zawierające grę słów z wyrazem „seguro” (pewien): oznacza, że niczego nie należy być pewnym.

Para conservar el humor de este fragmento se podría usar en la traducción, por ejemplo, la cita de Benjamin Franklin que dice: “No hay nada seguro salvo la muerte y los impuestos”, en polaco: “W życiu pewne są tylko śmierć i podatki”.

El juego con la polisemia de las palabras se usa dentro de la pieza para justificar la “metedura de pata”, como ocurre por ejemplo con la palabra “loquero”. Veamos el fragmento en el que Raquel, recién diagnosticada de Alzheimer, expresa su opinión en plena fiesta de cumpleaños, en la que participan los pacientes con amnesia:

**Raquel:** (...) Quién puede acostumbrarse a este loquero (*Pausa tensa. Disculpando su atropello*) Digo, tanta música, tanta gente confundida que anda de un lado al otro. (Arreche, 2015: 56)

En castellano “loquero” significa locura, jaula de locos, pero también barullo ruidoso y molesto (RAE), esta polisemia se puede conservar en la lengua polaca, usando la expresión “dom wariatów” que significa tanto el manicomio como el caos o confusión. Observemos el fragmento traducido:



**Raquel:** (*spogląda na Anitę ze współczuciem*) Rozumiem. (*patrzy w kierunku salonu*) Kto byłby w stanie przyzwyczaić się do tego domu wariatów. (*pauza pełna napięcia; próbuje zatuszować gąf*) To znaczy, do tej muzyki, do tylu ludzi, którzy chodzą w tę i z powrotem. (Arreche, 2015: 230)

En la pieza de Arreche el traductor también tiene que estar pendiente de conservar el campo semántico relacionado con la música, porque la protagonista principal es una concertista de piano. Esa red léxica a veces es directa (notas, sonatas, voces, acordes, tono, sonido, rumor, silencio, música, entonar canciones), pero a veces metafórica (en fuerte contrapunto, melodía compuesta por la calle) y precisamente en estos fragmentos hay que verter el texto sin la pérdida de la metáfora musical. Observemos los fragmentos y sus respectivas traducciones:

*A lo largo de todo el encuentro su voz será muy clara y su tono muy alto, en fuerte contrapunto con Anita.* (Arreche, 2015: 19)

*Podczas całego spotkania jego głos będzie bardzo wyraźny, a ton wysoki, w dużym kontrapunkcie do głosu Anity.* (Arreche, 2015: 193)

**Martina:** Cada vez que alguno de nosotros la acompañaba ella nos mostraba su último hallazgo en el mundo. Algún nuevo sonido, un rumor al que ella explicaba en detalle como si formara parte de una melodía compuesta por la calle. (Arreche, 2015: 41)

**Martina:** Za każdym razem kiedy ktoś z nas jej towarzyszył, pokazywała nam swoje ostatnie odkrycie. Jakiś nowy dźwięk, szmer, o którym szczegółowo nam opowiadała, jakby słyszała melodie, które wygrywała dla niej ulica. (Arreche, 2015: 215)

A la dramaturga argentina no le disgusta servirse de las metáforas que el traductor tiene que mantener en el texto de llegada. Citemos algunos ejemplos con sus versiones polacas: *presa del recuerdo de otros tiempos* (Arreche, 2015: 31) / *uwięziona we wspomnieniach z innych czasów* (2015: 205), *la espera se hace huella en...* (2015: 31)

/ oczekiwanie daje się we znaki... (2015: 206), *enredándose en la ausencia*. Martina busca recuperarla desde un brazo (2015: 31) / powoli staje się nieobecna, Martina obejmuje ją ramieniem, żeby powróciła do rzeczywistości (2015: 208), *Las notas humedecen sus ojos* (2015: 39) / Rozbrzmiewające dźwięki napelniają jej oczy łzami (2015: 213) o *Sus notas me acurrucan* (2015: 40) / *Te dźwięki wprawiają mnie w nostalgiczny nastrój* (2015: 214).

La traductora para traducir correctamente el texto recurrió asimismo a las consultas con la propia dramaturga, citemos el caso en el parlamento de uno de los personajes:

**Juan:** (*Con sus ojos fijos en el salón*) Cada cumpleaños un vestido azul. ¡Qué ocurrencia! Durante años me dije es un capricho, o quizás una simple coincidencia. Nunca adiviné tu debilidad por ese color. (*Pausa*) Cada concierto lo abrías con un detalle que lo mostrase, una chalina en ultramar sobre tu cuello, los zapatos de gamuza en tonos de cobalto. Todo un gusto disfrazado de cábala. (*Pausa*) Martina sí lo supo ver, desde chiquita te elegía regalos que tuviesen algo de ese color que parecía cantarte al oído. (*Pausa*) ¡Feliz cumpleaños mi amor! Feliz cumpleaños... (Arreche, 2015: 67-68, el subrayado es nuestro)

Y ahora leamos la explicación de Araceli Mariel Arreche sobre las frases subrayadas del mencionado fragmento:

El marido recuerda como le gustaba el color azul a su mujer. Y que en cada concierto cualquier detalle era azul. La frase de ‘todo un gusto disfrazado de cábala’ es que la gente de teatro y lo extienden a los artistas tienen diferentes cábalas (no usar amarillo, no pasar debajo de una escalera, etc...) y ella (Ana) elegía llevar algo azul y decía que era por cábala para fundamentar el porqué de su gusto... En cuanto a la referencia de su hija que de pequeña elegía cosas con algo de azul como regalos era porque le encantaba ver la cara de felicidad de su madre (por eso era como cantarte al oído)... (Wendorff, 2015)

Y al final la traducción de dicho fragmento al polaco siguiendo las pautas de la literata argentina:

**Juan:** (*wpatruje się w salon*) Każde urodziny w niebieskiej sukience. Co za pomysł! Latami sądziłem, że to kaprys lub zwykły zbieg okoliczności. Nigdy nie pomyślałem, że masz słabość do tego koloru. (*pauza*) Na każdym koncercie eksponowałaś jakiś detal, który to uwydatniał: szal w kolorze ultramaryny na twojej szyi, zamszowe buty w kolorze kobaltu. Chciałaś by twój wyszukany gust wyglądał jak wiara w jakieś przesady (*pauza*) Martina potrafiła to dostrzec, już od małości zawsze wybierała prezenty, które miały coś w tym kolorze, wiedziała, co zrobić, żeby zobaczyć szeroki uśmiech na twojej twarzy. (*pauza*) Wszystkiego najlepszego z okazji urodzin, kochanie! Wszystkiego najlepszego... (Arreche, 2015: 242, el subrayado es nuestro)

El texto de Arreche está “empapado” de la cultura argentina, lo que vemos dentro del lenguaje, español de Argentina (pollera, boleta), así como también en las palabras de otro contexto cultural como puede ser: mate o fosforitos.

Mencionemos asimismo que todas las piezas de Arreche, siendo una escritora comprometida políticamente, están impregnadas de referencias históricas muy específicas que sin lugar a dudas representan un reto para la traducción. Esta pieza en concreto no tiene tantas referencias directas, en comparación con las otras que componen el tomo del *Teatro de la palabra*, en todo caso se puede hacer solamente mención al “crucero General Belgrano” (Arreche, 2015: 23), en polaco «krążownik „Generał Belgrano”» (Arreche, 2015: 197). Pero en el fondo, toda la pieza *Notas que saben a olvido* no trata solamente de los pacientes que padecen Alzheimer, sino que trata el tema de la pérdida de la memoria y del olvido del pueblo argentino, olvido de la propia identidad, fijémonos en que la pieza tiene la fecha del 24 de marzo y de esta forma como nos explica la propia autora: “Es un guiño” (Puesta en escena, 2016). Y aclara además: “Algunos lo llaman responsabilidad cívica, a mí me parece que todas mis obras de algún u otro modo tienen la responsabilidad moral de reclamo de una identidad permanente” (Puesta en escena, 2016). Recordemos que el día 24 de marzo en Argentina es El Día Nacional de la Memoria por la

Verdad y la Justicia, en el que se recuerda a las víctimas de la última dictadura militar de 1976-1983.

Pasando a los rasgos gramaticales que nos dificultan la traducción de la pieza mencionada enumeraremos el uso del voseo (perdés, tenés, atendés, decís, querés, sos, vení, hacés, etc.) y de los diminutivos afectivos positivos. Algunos de ellos presentes en el original son: Anita, mamita, chiquita o Raquelita. Anita en español es diminutivo de Anna, lo que se complica, ya que Anita en polaco es otro nombre diferente de Anna, por lo que en polaco Anita debería ser Ania, Andzia o Anusia, sin embargo, la traductora decidió conservar la forma Anita, a pesar de las distintas variantes mencionadas.

Otra observación es que las formas diminutivas son más frecuentes en español que en polaco, por lo que algunos diminutivos que aparecieron en el texto español, en polaco se transfirieron a través de su forma original, para que sonaran más fluida y naturalmente en la lengua de llegada. No sin importancia para la traducción de esta pieza es también el hecho de que en español los nombres no se declinan, al contrario del polaco, lo que en la pieza se hace más visible a la hora de traducir los nombres en vocativo. Veamos un ejemplo español-polaco:

**Anita:** (*Con cierta resistencia*) ¡María!

**Martina:** Martina, mami, Martina.

**Anita:** ¡María!

**Martina:** (*A los gritos*) ¡María! ¿No escuchás que Anita te llama? (Arreche, 2015: 49)

**Anita:** (*niechętnie*) Mario!

**Martina:** Martina, mamusi, Martina.

**Anita:** Mario!

**Martina:** (*krzyczy*) Mario! Nie słyszysz, że Anita cię woła? (Arreche, 2015: 223)

El problema consiste en que quizás si dejáramos el nombre “María” en nominativo, hecho que conservaría la estructura del diálogo, el lector polaco no sabría que el personaje Anita, en realidad está llamando a su cuidadora. No obstante, si en la traducción se deja el nombre de

María en nominativo, es decir, “María”, presta a confusión al lector sobre todo teniendo en cuenta que el personaje sufre de Alzheimer y en ocasiones usa palabras sueltas que carecen de sentido, por lo que la traductora usó la forma vocativa, “Marío”. De hecho, es discutible el uso del nominativo o vocativo en este caso, ya que la lengua polaca admite la forma del nombre en nominativo en función de vocativo, pero sobre todo de manera oral y/o en el lenguaje menos formal y cuidado. Claro está, que fuera del libro dejaríamos el nombre en nominativo, porque la ambigüedad estaría precisada por la pronunciación y entonación del actor, mientras que en la versión escrita nos quedaría la duda.

En su trabajo el traductor de la pieza de Arreche, asimismo no puede perder de vista las repeticiones de dos tipos. Primero, la repetición de las estructuras gramaticales, por ejemplo, “se nos hace tarde”, “se va a hacer tarde”, “se nos va a hacer tarde”; segundo la repetición de las frases enteras, citemos:

Yo aprovecho la cena, mientras mamá pone el mantel de cuadros rojos sobre la mesa para tocar sus manos. ¡Son tan suaves! (*Ríe con picardía*)  
Son largas, y suaves. (Arreche, 2015: 48, 51)

En el primer caso observamos que en polaco no hay equivalentes para mantener repeticiones en todas las estructuras con la palabra “tarde” manteniendo el significado exacto, por lo que la traducción conllevará una cierta pérdida en este aspecto. En la lengua polaca podemos decir: “już późno”, “jest późno”, “za późno”, “robi się późno”, “będzie za późno”, las versiones que por cierto se usaron en la traducción, pero el significado, el matiz de las mismas es distinto en español y en polaco. En el segundo caso, el traductor tiene que estar pendiente de mantener las repeticiones y poner cuidado en el modo en que traduce los fragmentos que posteriormente serán recuperados, así como en el ejemplo de la misma frase que aparece en las páginas 48 y 51 y lo que ocurre en su traducción al polaco.

Como ya hemos mencionado, el traductor del teatro, aunque sea una edición para texto impreso, no puede prescindir tampoco de la naturalidad y autenticidad de los diálogos, lo que observamos en las dos versiones presentadas abajo:

**Martina:** *(Al teléfono)* Si no estás acá en diez minutos no vengas. *(Pausa)* ¿Para qué? ¿Cómo para qué? Para hacer acto de presencia. *(Pausa)* ¡Siempre lo mismo! Cada vez te pasa con más frecuencia. *(Irónica)* ¿No será que vos también te tendrías que revisar?... *(Pausa)* No te faltó al respeto ni te subo la voz. La cuestión es que sos el marido pero acá con ella estoy yo... *(Pausa)* ¿Vos te estás escuchando? ¿Querés saber qué dijo el médico? ¿Por qué no venís entonces? *(Pausa)* Todos trabajamos, hoy es mi tercer permiso... no sé cuánto más voy a poder con esto... (Arreche, 2015: 26)

**Martina:** *(do telefonu)* Jeśli nie będzie cię tu za dziesięć minut, możesz w ogóle nie przychodzić. *(pauza)* Po co? Jak to po co? Żeby tu z nią być. *(pauza)* Zawsze to samo! Coraz częściej ci się to zdarza. *(ironicznie)* Może ty też powinieneś się zbadać?... *(pauza)* Nie obrażam cię ani nie podnoszę głosu na ciebie. Ale to ty jesteś jej mężem, a tutaj z nią jestem ja... *(pauza)* Czy ty w ogóle słyszysz, co mówisz? Chcesz wiedzieć, co powiedział lekarz? Dlaczego więc nie przyjdiesz? *(pauza)* Wszyscy pracują, już trzeci raz się zwolniłam... nie wiem, ile jeszcze dam radę... (Arreche, 2015: 200)

Subrayemos que en la traducción de toda la pieza se intentó conservar el “potencial teatral” que esta posee, para que, aunque su objeto fuese la publicación y no la representación, en todo caso cuando se intentara llevar a cabo una puesta en escena, no perdiera así sus valores teatrales.

### A modo de conclusión

Como se puede observar a lo largo del texto, la traducción dramática de *Notas que saben a olvido* contiene desafíos que son propios de la traducción literaria, pero también otros muy específicos destinados a la traducción del teatro. Así por ejemplo, nos referimos a la misma estructura del texto teatral, ya que el traductor tiene que saber cómo suelen ser las acotaciones en la lengua a la que traduce, o conocer la puntuación usada para introducir el habla propia de los personajes.

Por otra parte tiene que prestarse suma atención al “potencial teatral” que el texto posee, de tal modo que los diálogos resulten naturales y las repeticiones intencionadas de la dramaturga sean tomadas según el objetivo planteado por la misma autora. De manera que, por un lado, las repeticiones proporcionen al texto cualidad rítmico-tonal y oralidad a la pieza, en la que se mantiene al lector, y por otro, la construyan, debido a que los personajes que sufren pérdida de memoria empiezan a olvidar las palabras, hecho que se expresa a través de lo reiterado en esta pieza. La traducción del teatro implica en sí misma atender a una serie de aspectos tanto escénicos como extraescénicos que le permiten al traductor descubrir nuevos entramados lingüísticos.

## Bibliografía

- ARRECHE, A.M. (2015), *Teatro de la palabra / Teatr słowa*, La Campana Sumergida Editorial, Bielsko-Biała.
- BASSNETT, S. (1991), *Translation Studies*, Routledge, London–New York.
- BASSNETT, S. (1985), “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, en: Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, pp. 87-102.
- CORRIGAN, R.W. (1961), “Translating for Actors”, en: Arrowsmith, W., Shattuck, R. (eds.), *The Craft & Context of Translation: A Symposium*, University of Texas Press for Humanities Research Center, Austin, pp. 95-106.
- EZPELETA PIORNO, P. (2007), *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Cátedra, Madrid.
- Puesta en escena (2016), “Araceli Mariel Arreche, ‘Teatro de la palabra’”, [on-line] [http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/2287\\_araceli-mariel-arreche-teatro-de-la-palabra.php](http://www.puestaenescena.com.ar/teatro/2287_araceli-mariel-arreche-teatro-de-la-palabra.php), 27.12.2016.
- Real Academia Española (RAE) (2016), *Diccionario de la lengua española*, [on-line] <http://dle.rae.es/?id=Nc8q6oQ>, 27.12.2016.
- TOTZEVA, S. (1999), “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation”, en: Boase-Beier, J., Holman, M. (eds.), *The*

---

*Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, St. Jerome Publishing, Manchester, pp. 81-90.

UBERSFELD, A. (1978), *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris.

WENDORFF, A. (2015), Entrevista con Araceli Mariel Arreche.

VELTRUSKÝ, J. (1977), *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.