

Transcreación, traducción intersemiótica y danza

João Queiroz¹, Daniella Aguiar²

(1. Univ. Federal da Bahia-Univ. Estadual de Feira de Santana

2. Univ. Federal da Bahia)

Introducción

Es conocida la *adaptación* que Petipa hizo de los cuentos de hadas (“La bella durmiente”, “El Cascanueces”, “Cenicienta”, “Barba-azul”, “El espejo mágico”). También son conocidos los Ballets Rusos de Diaghilev, “Las mil y una noches” y “Scheherazade”, con la coreografía de Fokine. Son muchos los casos clásicos de *traducción* de obras literarias. En una enumeración aleatoria, poco rigurosa en términos históricos, estilísticos o formales: Théophile Gautier fue traducido en “Le spectre de la rose” de Fokine, que también tradujo, con Nijinsky, “L'après-midi d'un faune”, de Mallarmé. Martha Graham tradujo las tragedias griegas en los espectáculos “Cave of the Heart” (Medéia), “Errand into the Maze” (Minotauro), “Night Journey” (Jocasta/Édipo Rey), “Clytemnestra”, “Alceste”. José Limón tradujo “Otelo” de Shakespeare en “Moor’s Pavane”. Más recientemente, Pina Bausch y Maguy Marin tradujeron los cuentos de hadas “Barba-Azul” y “Cenicienta”, respectivamente.

Según el lingüista Roman Jakobson (1959), el primer teórico en tratar seriamente del fenómeno, traducción intersemiótica puede ser definida como *transmutación* de signos, de un sistema semiótico para otro sistema, de diferente naturaleza. En danza, la actividad de traducción intersemiótica es frecuente, permitiéndonos construir listas de ejemplos de traducción de muchos sistemas semióticos (teatro, música, cine, prosa, poesía etc.). A pesar de esto, en comparación con fenómenos próximos de traducción ínter lingüística, poca teoría, poca discusión, y poca crítica, se han dedicado a esta actividad¹. ¿Por qué? El fenómeno de traducción intersemiótica es difícil de caracterizar y de comparar con fenómenos correlativos (por

¹ Nos gustaría destacar algunas pocas referencias, sobre traducción intersemiótica, en general. Existen, además del libro de Júlio Plaza (1987), el número especial del periódico VS, editado por Dusi & Nergaard (2000). Umberto Eco (2003) también dedicó un capítulo de su libro *Dire quasi la stessa cosa*, al tema.

ejemplo, la traducción ínter lingüística). Como involucra sistemas de naturaleza bastante diferente, su análisis crea dificultades adicionales a cualquier abordaje crítico o teórico comprometido con la materialidad, con la lógica, de las operaciones sígnicas, con los procesos de lenguaje. Un abordaje de este fenómeno puede ser dotado de especulaciones sobre interesantes problemas: los contextos generales en los que son concebidas las traducciones, la filiación histórica de una determinada traducción, ambientes técnico-científicos, estéticos y filosóficos, etc. Todo esto es importante y debe ser desarrollado en su integridad. Pero, en esos abordajes, lo que es más crucial está perdido: la lógica involucrada en el proceso de traducción, las operaciones sígnicas en juego.

No hay descripciones interesantes del fenómeno, con un nivel de detalle que permita distinguirlo de otras prácticas como, por ejemplo, “intersemiosis”; no hay tipologías o clasificaciones que orienten la distinción de diversas prácticas, conforme sus diversas modalidades: “adaptación”, “inspiración”, “basado en”, “orientado por” etc. No hay generalización alguna de leyes observadas en los fenómenos analizados y, una vez que no hay generalización, no hay forma de comparación con otros fenómenos descritos en lingüística teórica, semiótica general, o semióticas aplicadas (semiótica del cine, música, teatro).

Para intentar ofrecer un marco de referencia sobre estas cuestiones, comenzamos con una pregunta: ¿cual es la naturaleza y cual la variedad fundamental de las traducciones intersemióticas? Para enfrentar el problema, proponemos preliminarmente un modelo capaz de abordar el fenómeno de traducción intersemiótica con foco en las traducciones de literatura → danza. Utilizamos, para la elaboración del modelo, el concepto de semiosis (o acción del signo) de Charles Sanders Peirce, utilizando como ejemplo la obra: *[diez episodios sobre la prosa topo visual de gertrude stein]*,² además de referencias a diversas categorías propuestas en el campo de la traducción creativa literaria (ínter lingüística), de Augusto y Haroldo de Campos.

² Esta obra fue estrenada el 6 de abril de 2008 en el Teatro Vila Velha en Salvador, Bahia – Brasil. Sus principales realizadores son: João Queiroz, Daniella Aguiar, Rita Aquino, Edson Zampranha e Adriano Mattos Corrêa.

¿Como ocurre la traducción entre materiales tan distintos?

Cuando se traduce, de un idioma a otro, una obra literaria, por ejemplo, un poema, los problemas sobre como *recrear* ciertas estructuras formales (diseño rítmico, padrones sonoros, estructuras sintácticas, efectos semánticos, pragmáticos y otras propiedades) son bastante complicados. Acabamos de usar el termino “recreación” porque es de hecho lo que algunos traductores-ensayistas prefieren. Haroldo de Campos, por ejemplo, hizo uso de diferentes expresiones para designar una práctica creativa de traducción, atenta a la “materialidad” del signo traducido: transcreación (Campos, 1972: 109; 1986: 7), transposición creativa (Campos, 1972: 110) y reimaginación (Campos, 1972: 121), son algunas de ellas. El pasaje de un idioma a otro no consiste en la traducción creativa, en una dislocación de estructuras, sino en un tipo de transformación estructural. ¿Pero qué sucede cuando se trata de una traducción intersemiótica?

Para establecer una distinción, de modo preliminar, entre diferentes prácticas de traducción intersemiótica, proponemos dos modalidades: la “ilustrativa” y la “crítico-creativa”. La primera, se refiere a la traducción que privilegia la dislocación de componentes de la obra traducida; la segunda, a la transformación de esos componentes. Proponemos, adicionalmente, dos categorías: la “transposición” y la “recreación”. En el primer caso, se traduce aquello sobre lo cual cierta obra se “refiere” a una “atmósfera general” o a las “motivaciones psicológicas” de un autor, de un período estilístico, etc. A su vez, la “recreación”, se concentra en la traducción de estructuras y procedimientos formales. Estas subdivisiones se pueden asociar, por ejemplo, en casos de recreación ilustrativa o de transposición crítico-creativa. Entretanto, lo que es fácilmente generalizado como práctica de traducción intersemiótica más frecuente son casos de “transposición ilustrativa”, donde fácilmente se observa una “obra comentada”. Por otra parte, traducciones crítico-creativas acostumbran a involucrar casos de recreaciones de “procedimientos formales” y de “estructuras formales”. La primera, se concentra en estrategias de composición, en medios identificados y seleccionados para la construcción de estructuras formales. Recrear un procedimiento equivale a recrear una estrategia usada por un autor, grupo o período, para la construcción de ciertas

estructuras. Estructuras, por su parte, que se refieren más propiamente a los componentes manipulados, al material sígnico sobre el que opera la traducción.

Una notable dificultad, cuando se trata de traducción intersemiótica, se refiere al tipo de comparación que puede hacerse entre sistemas semióticos distintos. Si una traducción, digamos una adaptación de obra literaria, implica una modificación de materiales y estructuras muy diferentes, ¿cómo comparar “fuente y blanco semióticos”? Establecemos un presupuesto: una traducción opera en diferentes “niveles de descripción”, seleccionando propiedades o aspectos que podemos llamar de “relevantes” del signo traducido. (Esta suposición tiende a ser positivamente corroborada, tanto en términos teóricos [ver Eco 2007], como en la forma de declaraciones personales de traductores experimentados.). Así, ciertos niveles - por ejemplo, cuando literarios: rítmicos, sintácticos, semánticos, estructura narrativa, ambientación psicológica, histórica, etc. - tienen sus propiedades relevantes seleccionadas, siendo traducidos en material nuevo - por ejemplo, en calidad y dinámica de movimiento, organización espacial, iluminación, vestuario, escenografía, sonido, etc.

Sin embargo, una vez que no se establece fácilmente una relación de mapeo entre niveles de descripción de diferentes sistemas semióticos, se torna un problema identificar y analizar el par “fuente-blanco”, como traducido-traductor. (Ésta no es una dificultad característica de los casos de traducción ínter lingüística, porque hay una paridad, una correspondencia aproximada, de niveles, entre idiomas diferentes en los planos fonético-fonético, sintáctico-sintáctico, semántico-semántico.) Debemos hacer dos aclaraciones: lo que estamos llamando de nivel de descripción es un artefacto conceptual, un modelo funcional, con un poder heurístico interesante para entender un fenómeno bastante complicado. No significa, por tanto, que estos niveles están “claramente” distribuidos en términos jerárquicos en la obra traducida o en la obra traductora. Tampoco significa que actúan independientemente. Pero, en términos descriptivos y funcionales, poseen cierta autonomía y están coordinados en términos de restricción y dependencia. Así es que, aunque se pueda describir una “organización espacial” sin referirnos directamente a la “dinámica de movimiento”, sabemos que ambos son fuertemente dependientes.

Éstas son algunas premisas de nuestro abordaje; una traducción es, primordialmente, una operación semiótica, una operación con signos. Es obvio que una traducción es también un fenómeno cultural, o de trans-aculturación, una vez que es siempre datada y situada (Torop, 2002, 2007; Eco, 2003), y es también un fenómeno cognitivo, porque requieren del traductor diversas actividades cognitivas. Pero no nos interesan aspectos psicológicos, cognitivos, socio-culturales, históricos, etc, aunque la tarea de traducción naturalmente los involucre. La razón por la cual no nos interesan es simple: tales aspectos no explican *cómo* la traducción se realiza.

Mientras tanto, aquí nos concentraremos en explorar apenas la primer premisa (una traducción es, primordialmente, una operación semiótica, ej., es una operación con signos) y sus consecuencias. Para esto, presentaremos algunas ideas de Charles Sanders Peirce y sus aplicaciones en la comprensión del fenómeno de traducción intersemiótica utilizando como ejemplo la obra [*diez episodios sobre la prosa topo visual de Gertrude Stein*].

Traducción intersemiótica como semiosis

Peirce construyó un poderoso sistema basado en una teoría lógica-fenomenológica de categorías. Se trata de un sistema exhaustivo de relaciones, jerárquicamente organizado en clases de relaciones (3-ádicas, 2-ádicas y 1-ádicas) (Houser 1997). Ese sistema es la fundación formal de su modelo de semiosis (Murphey 1993: 303-306), y de sus clasificaciones de signos.

Para Peirce, la semiosis consiste en una relación entre tres términos irreductiblemente conectados (Signo-Objeto-Interpretante), que son sus mínimos elementos constitutivos (CP 5.484, MS 318:81, EP 2:171).³

³ A obra de Peirce será citada como CP (seguido por número de volumen y párrafo), *The Collected Papers of Charles S. Peirce*, Peirce 1866-1913; EP (seguido por el número de volumen y página), *The Essential Peirce*, Peirce 1893-1913; W (seguido por el número de volumen y página), *Writings of Charles S. Peirce*, Peirce 1839-1914; MS (seguido por el número de manuscrito), *Annotated Catalogue of the Papers Of Charles S. Peirce*.

Basados en el modelo de semiosis de Peirce, se pueden explorar aquí, al menos dos posibilidades analíticas:

1. El signo es la fuente-semiótica (obra traducida). El objeto del signo traducido es el objeto de la obra traducida. El interpretante es el signo traductor (blanco-semiótico). En este caso, el objeto de la obra traducida actúa, a través de ella, indirectamente sobre el blanco-semiótico (figura 1).

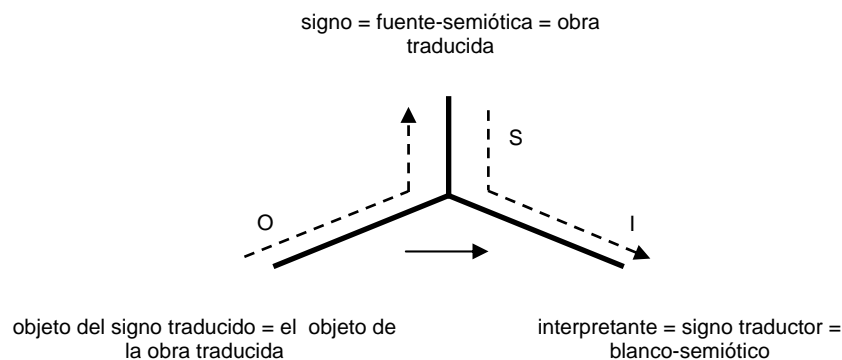


Figura 1 – Modelo gráfico simplificado de una posibilidad analítica del fenómeno de traducción intersemiótica basada en el modelo de semiosis de Peirce, en la cual el objeto es el objeto de la obra-fuente, el signo es la obra-fuente y el interpretante es la a obra-blanco.

2. El signo es el blanco-semiótico. El objeto del signo es la obra traducida. El interpretante es el efecto producido en el intérprete (figura 2).

Esta versión incluye el efecto sobre el lector, intérprete.

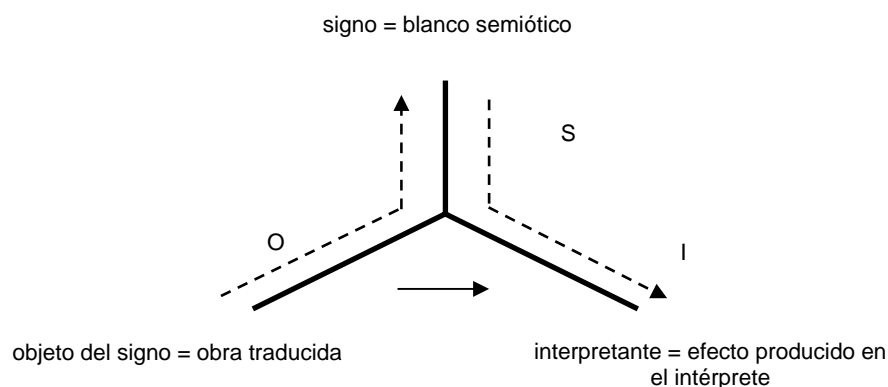
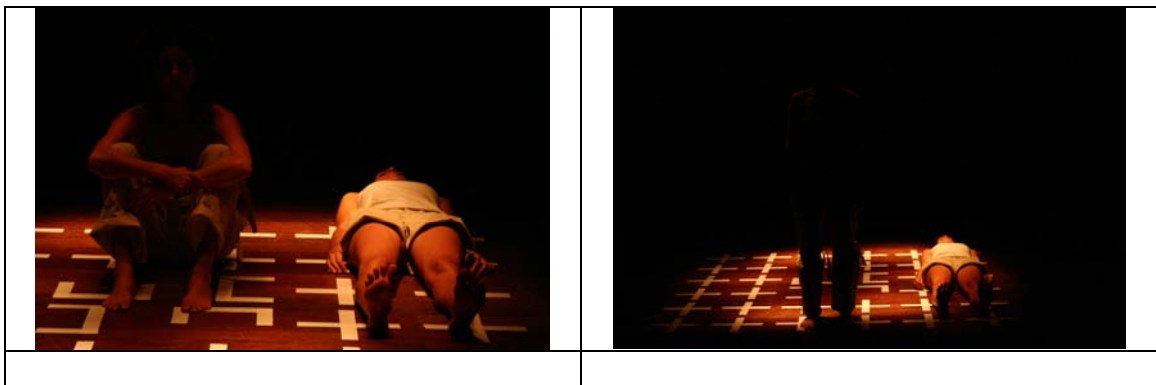


Figura 2 – modelo gráfico simplificado de una posibilidad analítica del fenómeno de traducción intersemiótica basada en el modelo de semiosis de Peirce, en la cual el o objeto es la obra-fuente, el signo es la obra-blanco y el interpretante es el efecto producido en el intérprete.

Según el esquema exhibido gráficamente mas arriba, la regularidad transferida del objeto para el efecto producido a través del signo (interpretante) es distinta en cada una de las posibilidades analíticas.

Recientemente, abril y mayo de 2008 (Teatro Vila Velha, Salvador, Bahía), João Queiroz, Daniella Aguiar y Rita Aquino desarrollaron una experiencia de traducción de la obra de Gertrude Stein para danza. Fueron escogidos experimentos metodológicos considerados relevantes en la literatura/poesía presentes en la obra-fuente para ser traducidos en diversos niveles de descripción en danza, como movimiento, iluminación, sonido, vestuario y otros.⁴ Vamos a utilizar como ejemplo uno de esos experimentos de Stein que fue fuente de la traducción para danza: relación *type-token*.

De manera simplificada, la relación *type-token* se refiere a la relación entre clases de estructuras/entidades (*types*) y sus instancias particulares (*tokens*). En el caso de Stein, esa relación está basada en el uso de un número muy reducido de vocablos y de seguidas repeticiones de los mismos, formando muchas secuencias o combinaciones diferentes por medio de pocos *types*. En la obra de danza [*diez episodios...*], tal procedimiento fue traducido en una morfología motora, a través de la elaboración de pequeños “vocablos”, de movimientos de amplitud y duración reducidos, y de simple ejecución. En dúo, esos movimientos, tres *types* (caminar, sentarse, acostarse), produjeron co-incidencias en una ejecución improvisada de *tokens* (figura 3). En este ejemplo de traducción, el objeto es el objeto de la obra-fuente (relación *type-token*), el signo es la obra-fuente (relación *type-token* en la prosa de Stein) y el interpretante es la obra-blanco (relación *type-token* en el movimiento) (figura 4).



⁴ Aquí estamos considerando la premisa de que sistemas semióticos son multi-estructurados. Focalizamos nuestro ejemplo en la traducción de apenas un aspecto relevante de la obra de Gertrude Stein, a fin de simplificar y objetivizar la explicación.

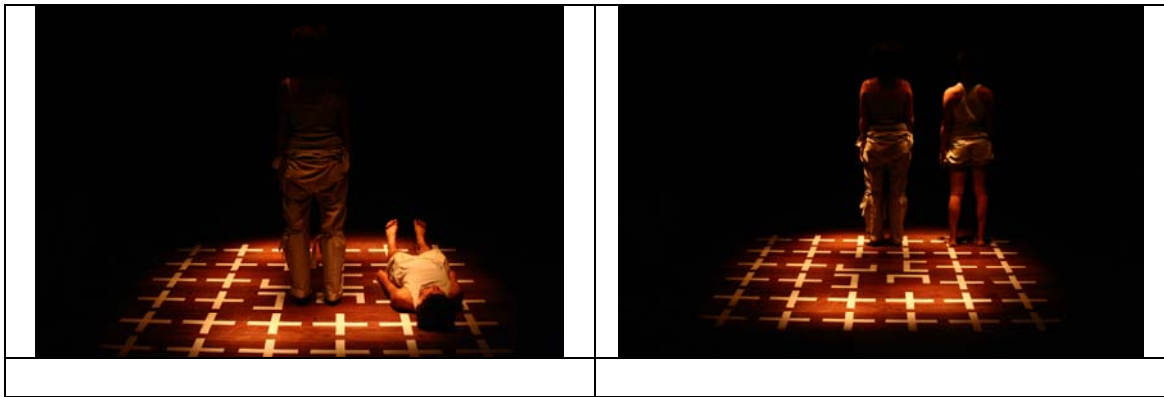


figura 3 – Imágenes del espectáculo en que patrones motores son instanciados repetidamente (caminar, sentarse, acostarse).

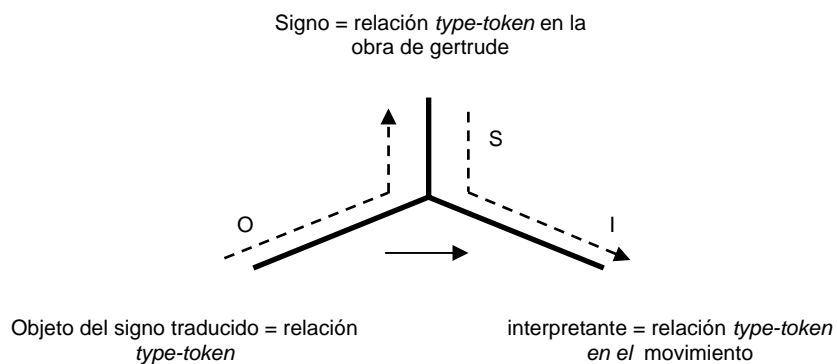


figura 4 – Modelo gráfico simplificado de la primera posibilidad analítica del fenómeno de traducción intersemiótica basada en el modelo de semiosis de Peirce presentada en este artículo, utilizando como ejemplo la traducción de la relación *type-token* de la obra de Gertrude.

Por

otro lado, la relación *type-token* en la obra de Gertrude puede ser observada como un experimento comprometido con la producción de un efecto específico en el lector, que Augusto de Campos (2006) llamó de “plenitud sin relieves de una planicie aparentemente sin fin”. Si observamos este ejemplo de traducción intersemiótica con foco en el efecto producido en el intérprete, entonces el objeto del signo y la relación *type-token* en la obra de Stein, el signo es la traducción de esa relación en la composición del movimiento, y el efecto es el efecto producido de una “planicie sin fin” (figura 4).

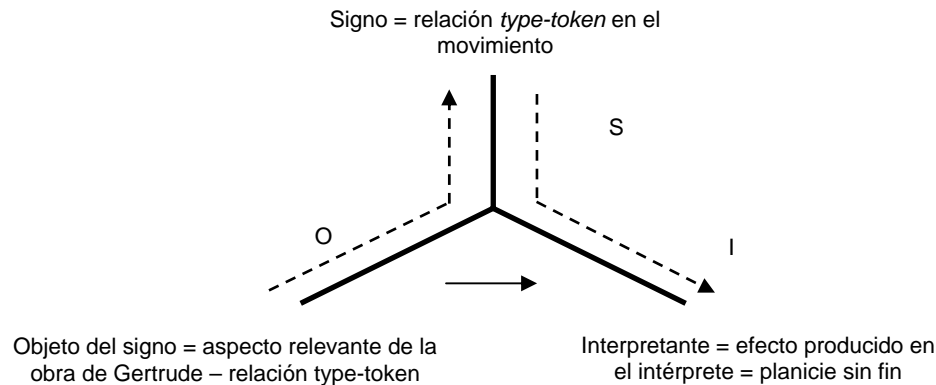


figura 4 – modelo gráfico simplificado de la segunda posibilidad analítica del fenómeno de traducción intersemiótica basada en el modelo de semiosis de Peirce presentada en este artículo, utilizando como ejemplo la traducción de la relación *type-token* de la obra de Gertrude, con foco en el efecto producido en el intérprete.

En el segundo caso, la traducción motora de la relación *type-token* produce un efecto análogo o similar a aquel producido por la obra fuente de Gertrude Stein, una “planicie sin fin”.

Se debe especular sobre como las alternativas (analíticas) ofrecen los mejores *insights* sobre el fenómeno examinado. Siguiendo la indicación de Eco (2007: 17) de que “traducir quiere decir [...] construir un doble del sistema textual que [...] pueda producir efectos análogos en el lector”, podemos afirmar que una traducción intersemiótica produce un “efecto análogo”, por medio de un sistema de distinta naturaleza. Un poco mas formalmente, un signo traducido produce, en un intérprete, a través de un signo de diferente naturaleza, un “efecto análogo” que produciría en este intérprete por medio de un signo de la misma naturaleza. Eco parece tener más simpatía por una versión que incluye el intérprete. Suponiendo que se trate de una sugerencia correcta, entonces el signo debe funcionar como un ícono. El ícono es el único tipo de signo involucrando una presentación directa de las cualidades que pertenecen a su objeto (Stjernfelt 2007). Las analogías dependen de los íconos. Hay, en las semiosis icónicas, una concentración en los aspectos de concreción del proceso semiótico, en la materialidad del signo. Sumariamente, el ícono es similar a aquello de lo que es hecho, al ser manipulado. Al ser manipulado, el ícono “revela” un aspecto del objeto. Esa revelación depende de la materia de la que es hecho, de su organización, y del efecto (analogía interpretativa) que produce en intérpretes. Esta propiedad tiene una relevancia especial cuando consideramos casos de “recreación” o “traducción creativa”.

Por lo tanto defendemos, que una construcción adecuada de este modelo debe estar fundamentada en la noción de “semiosis icónica”. Sin embargo, esta argumentación deberá ser desarrollada en otra ocasión.

4. Para más discusión

Hay, en el escenario creativo de la danza, una notable influencia de prácticas de traducción intersemiótica, involucrando poesía y literatura, teatro, música, cine, etc. Cuando es ejercida en la forma literatura > danza, sus modos de realización operan con frecuencia en un ambiente descrito metalingüísticamente (*releases*, entrevistas) como de “inspiración temática” sugerida por la obra, que llamamos aquí de “transposición ilustrativa”. Hay un conjunto de nociones y términos, identificados con las prácticas de traducción: ‘re-lectura de’, ‘inspirado por’, ‘basado en’, ‘orientado por’, ‘a partir de’, etc. (la aplicación de estos términos no siguen otro criterio que los vernáculos, encontrados en diccionarios). Pero no parece haber, en el escenario teórico sobre danza, alguna preocupación o sistematización sobre traducción para danza de poesía / literatura, segmento o estructura de la obra, o estrategia relacionada a su construcción, de forma rigurosa, en un ambiente de investigación semiótica.

Los resultados exhibidos aquí constituyen una tentativa preliminar de elaboración de modelos descriptivos utilizando el concepto de semiosis de Peirce, más allá de una división preliminar en clases y modalidades capaz de distinguir diferentes prácticas de traducción intersemiótica. Además de ello, defendemos la premisa de que las traducciones involucran relaciones entre sistemas multi-estructurados. Eso debe aumentar la precisión de las descripciones y los análisis de los estudios sobre traducción intersemiótica.

Nuestro cuidado para abordar este tópico deviene de dos importantes factores: además de no existir una clara distinción entre formas más conservadoras de traducción y ejemplos de traducción creativas, no hay aún teorías y modelos capaces de generalizar las operaciones de traducción intersemiótica, mucho menos en casos como el de danza. Suponemos que los resultados de un abordaje de este tipo no sirven únicamente a la discusión académica. Una práctica de distinción y clasificación de diversas modalidades

de traducción y de elaboración de modelos descriptivos del fenómeno puede llevar a una intensificación de la investigación estética que involucre traducción intersemiótica.

Agradecimientos: Agradecemos a Lucía Naser por su traducción y revisión. J.Q. y D.A. agradecen a la Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), al Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a la Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), y a la Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), por los apoyos recibidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, A. (2006). *Poesia da recusa*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CAMPOS, H. (1972). *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CAMPOS, H. & PAZ, O. (1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- DUSI, N. & NERGAARD, S. (eds.) (2000). “Sulla traduzione intersemiotica”. *Versus* 85/87 (Número monográfico).
- ECO, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- HOUSER, N. 1997. Introduction: Peirce as a logician en N. Houser, D. Roberts, J. Van Evra (eds.), *Studies in the Logic of Charles Sanders Peirce*. Indiana University Press.
- JAKOBSON, R. 1959 (2000). “On linguistic aspects of translation” en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), 113-118. London & New York: Routledge.
- MURPHEY, M. G. 1993. *The Development of Peirce's Philosophy*. Hackett.
- PEIRCE, C. S. (EP1, 1992; EP2, 1998.). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. (Vol. 1 ed. by N. Houser & C. Kloesel; Vol 2 ed. by the Peirce Edition Project). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. (citado como *EP*).
- 1931–1935. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic edition reproducing Vols. I–VI [C. Hartshorne & P. Weiss (eds.), Cambridge: Harvard University Press, 1931–1935]; Vols. VII-VIII [A. W. Burks (ed.), same publisher, 1958]. Charlottesville: Intelix Corporation. (citado como *CP*, seguido del volumen y el párrafo).
- 1967. *Annotated Catalogue the Papers of Charles S. Peirce*. (ed.) R.S. Robin. Massachusetts: The University of Massachusetts Press. [citado como *MS*, seguido del número del manuscrito].
- PLAZA, J. (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- STJERNFELT, F. (2007). *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics*, Spriger.
- TOROP, P. (2002). “Translation as translating as culture”. *Sign Systems Studies* 30.2, 593-605.
- (2007). “Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating”. *Semiotica* 163 (1/4), 347-364.