

Identidad, identificación y acción escénica.

*La traducción de nombres propios
en Translations, de Brian Friel**

Sol Colmenares** 

Everett Dixon*** 

BOOK
OF
NAMES





(obra)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra

* Artículo de reflexión derivado del proyecto de investigación *Indecible. Cartografía teatral de la obra Translations de Brian Friel*, financiada con recursos de la Convocatoria Interna 133-2021 de la Universidad del Valle. Beca de Creación e Investigación, Vicerrectoría de Investigaciones.

** Máster en Escritura y Publicaciones, Emerson College, Boston. Especialista en Educación Bilingüe de la Universidad del Valle, Cali. Licenciada en Filología e Idiomas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Profesora titular, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades. sol.colmenares@correounivalle.edu.co

*** Doctor en Estudios Teatrales, Universidad de York, Toronto, Canadá. Máster en Dirección de Teatro de la Academia Rusa de Artes Teatrales, Moscú. Licenciado en Traducción y Estudios Eslavos de la Universidad de Ottawa. Profesor titular, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Cali. everett.dixon@correounivalle.edu.co

Resumen

Si bien la adaptación de nombres propios siempre presenta dificultades para la traducción, en el teatro la dificultad se vuelve particularmente desafiante, porque exige una mirada honesta a los conflictos y contradicciones de la identidad y una concisión inmediatamente inteligible para el público. Examinar el proceso de adaptación de los nombres propios permite reflexionar sobre estos conflictos y mirar con ojos críticos los diversos procesos de identificación, solidaridad, sentido de pertenencia e historia y resistencia que nutren la construcción de una identidad. En esta reflexión, se describe un aspecto del proceso de adaptación de la obra *Translations* de Brian Friel realizada por el grupo de investigación Teatro Cuatro Mundos de la Universidad del Valle: la adaptación de los nombres propios. Esta obra plantea el conflicto que surge de la desaparición de una lengua y una identidad causada por la traducción de los nombres originales a la lengua colonizadora; las “circunstancias dadas” plasmadas en estos topónimos, y en los nombres de sus personajes, por ende, trascienden el carácter “circunstancial” de un análisis teatral convencional y se vuelven impulsores de la acción dramática. A pesar de su carácter ficticio —el Ballybeg de Friel es como el Macondo de García Márquez—, las connotaciones de estos nombres y los fenómenos culturales que evocan son evidentes para el público original de la obra, sobre todo porque el autor busca resignificarlos para realzar las paradojas de la identidad. Estudiar la adaptación de esta obra permite hacer una reflexión sobre las resistencias y extrañamientos que atraviesan procesos de performatividad actoral y lingüística.

Palabras clave: identidad; autenticidad; nombres propios; adaptación teatral; Brian Friel; traducción

Identity, Identification and Stage Action: The Translation of Proper Nouns in *Translations*, by Brian Friel

Abstract

The adaptation of proper names always presents difficulties for the translator, but in the theatre this difficulty is particularly challenging, because it requires an honest look at the conflicts and contradictions surrounding identity and a concision which is immediately intelligible to the target audience. Examining the process of adapting proper names allows for a reflection on these conflicts and a critical analysis of the diverse processes of identification, solidarity, sense of place and history and resistance which feed the construction of an identity. To carry out this analysis, the authors describe one aspect of the adaptation process of *Translations* by Brian Friel by Four Worlds Theatre Research Group from Del Valle University in Cali, Colombia: the adaptation of its proper nouns. The play addresses the conflict arising from the erasure of identity and language through the translation of traditional place names by a colonial administration, where the names of people and places are more than just the “circumstantial” markers of a conventional theatre analysis, but become a driving force of the dramatic action. Despite their fictional nature —Friel’s Ballybeg is like Garcia Marquez’s Macondo—, the connotations of these names and the cultural phenomena they evoke are obvious to the original audience, and the author signifies on these associations in order to highlight the paradoxes of identity. Studying the adaptation of this play for a new audience, therefore, allows for a reflection on the types of resistance and alienation which run through the performance of language and theatre.

Keywords: identity; authenticity; proper nouns; theatre adaptation; Brian Friel; translation

Identidade, identificação e ação cênica. A tradução de nomes próprios em *Translations*, do Brian Friel

Resumo

A adaptação de nomes próprios sempre apresenta dificuldades de tradução, mas no teatro a dificuldade torna-se particularmente desafiadora, porque exige um olhar honesto sobre os conflitos e contradições de identidade e uma concisão imediatamente inteligível ao público. Examinar o processo de adaptação desses nomes permite refletir sobre esses conflitos e olhar criticamente os diversos processos de identificação, solidariedade, pertencimento e história e resistência que alimentam a construção de uma identidade. Esta reflexão descreve um aspecto do processo de adaptação da obra *Translations* de Brian Friel realizado pelo grupo de pesquisa Teatro Cuatro Mundos da Universidad del Valle: a adaptação de nomes próprios. Este trabalho levanta o conflito que surge do desaparecimento de uma língua e de uma identidade causado pela tradução dos nomes originais para a língua colonizadora; as “circunstâncias dadas” incorporadas nesses nomes de lugares e nos nomes de seus personagens, portanto, transcendem o caráter “circunstancial” de uma análise teatral convencional e tornam-se condutores de ação dramática. Apesar de seu caráter fictício —o Ballybeg de Friel é como o Macondo de García Márquez—, as conotações desses nomes e os fenômenos culturais que eles evocam são evidentes para o público original da obra, especialmente porque o autor busca resignificá-los para potencializar os paradoxos da identidade. Estudar a adaptação dessa obra nos permite refletir sobre as resistências e estranhamentos que perpassam os processos de atuação e performatividade linguística.

Palavras-chave: identidade; autenticidade; nomes próprios; adaptação teatral; Brian Friel; tradução

The naming of cats is a difficult matter
It isn't just one of your holiday games
You may think at first I'm as mad as a hatter
When I tell you a cat must have three different names...

T.S. ELIOT, "THE NAMING OF CATS" (1982)

En 2022, los autores de este artículo ganamos una beca de creación para adaptar la obra *Translations* de Brian Friel al contexto colombiano. Brian Friel es el dramaturgo irlandés más influyente del siglo veinte después de Beckett, y su obra *Translations* es su obra más importante. El proyecto se inscribía en los lineamientos de nuestro grupo de investigación, Teatro Cuatro Mundos, cuya misión es traducir y adaptar obras canónicas del mundo inglés al mundo español, y *Traducciones*, obra maestra que plasma en acciones las reflexiones traductológicas del gran pensador George Steiner en su libro *After Babel*, presentaba la oportunidad de adaptar una obra que encarnaba, en su mismo conflicto escénico, todos los temas centrales de nuestro grupo. Uno de estos problemas es la dificultad de traducir los nombres propios, uno de los motores de la acción de *Translations*, así que una reflexión profunda sobre este punto era imprescindible. Para entender esta reflexión que se sintetizará en este artículo, es preciso describir brevemente al dramaturgo y su mundo estético y resumir la acción de la obra.

Brian Friel nace en Fermanagh, Irlanda del Norte (población: 89 habitantes), en 1929, y pasa su adolescencia en Derry, en la frontera con la República de Irlanda, país que apenas está recuperándose de las convulsiones de la guerra de independencia. Estudió en Belfast en la St. Colomb's College —donde estudió el Nobel Seamus Heaney—, y durante la década siguiente fue maestro de matemáticas. En 1960, decide dedicarse a la escritura, y se muda con su familia a Muff, Donegal, en la República de Irlanda, entre otras razones porque era nacionalista irlandés. Empieza a escribir obras de teatro, emitidas en versiones radiofónicas por la BBC, pero como su gran influencia, Chéjov, Friel se identifica primordialmente como escritor de cuentos —algunos publicados en la renombrada revista literaria *The New Yorker*—, y como Chéjov escribe sobre la pobreza, el desespero y la ilusión en la vida rural en provincia. En esta época, hace una temporada en el teatro de Tyrone Guthrie en Minneapolis, lo que le da confianza como dramaturgo, y al volver a Irlanda consigue su primer éxito teatral, *Philadelphia, Here I Come!*, sobre un conflicto que reaparecerá en todas sus obras, el hijo incapaz de satisfacer a su padre exigente, y con la primera de una serie de convenciones extracotidianas y vanguardistas que dan a sus obras su carácter único.

La obra le dio fama en Dublín, Londres y Nueva York, y desde ese momento empieza a crecer su reputación mundial. Inventa un microcosmos, como el Macondo de García Márquez o el Yoknapatawpha de Faulkner, pero en un giro típico de su estética le da dos encarnaciones: en inglés, Ballybeg y en irlandés, Baile Beag, literalmente: Pueblo Pequeño —y este continuo criollo estético, para tomar prestada la expresión de Glissant, lo instala entre otros luminarios "criollos" del siglo veinte como Derek Walcott, Edward Saíd, Salman Rushdie y Abdulrazak Gurnah, que escriben en inglés pero se ubican en una suerte de punto arquimédico

cultural con respecto a la tradición inglesa—. Sus obras se montan en el eminente Abbey Theatre de Dublín —obras destacadas de esta época de los años 60 y 70: *Amantes*, *Libertad en la ciudad*, *Vivienda*—. En un contexto de recrudecimiento de la guerra civil en su país de nacimiento traza un camino inverso, empieza a concentrarse menos en conflictos políticos y más en dinámicas de poder familiares en las que el hecho político está en el trasfondo. Este periodo culmina con la creación de dos obras aclamadas, *Aristócratas* y *El Curandero*. En esta época Friel decide regresar a la ciudad de su adolescencia, Derry, con la idea de fundar un teatro de compromiso social como el Abbey Theatre, pero para Irlanda del Norte. En Derry, la segunda ciudad en Irlanda del Norte después de Belfast —y como Baile Beag, territorio con dos nombres: Derry para los republicanos; Londonderry para los unionistas—, Friel funda el Field Day Theatre Company con el director Stephen Rea en 1980. Es aquí donde estrena su obra maestra, *Translations*.

La obra *Translations* transcurre en 1835, diez años antes de la plaga que va a arrasarse con el cultivo de papa y a provocar la peor hambruna de la historia de Irlanda, entre 1845 y 1847. Pero en la obra solamente se alude a la hambruna de manera elíptica, como un lejano y dulce olor. Entre tanto, la acción de la obra comienza con la llegada de un equipo de cartógrafos que van a “traducir” los nombres locales del condado de Donegal al inglés, para un nuevo atlas del Reino Unido. Al mismo tiempo, el gobierno colonial ha anunciado que va a establecer un sistema de escuelas nacionales, donde la instrucción va a darse en el idioma “nacional”, el inglés —dando fin al sistema de escuelas rurales gaélicas que garantizaban una continuidad cultural e histórica para los jóvenes irlandeses—. El público irlandés, que asiste a la obra desde su estreno en 1980, está consciente de que la nacionalización de las escuelas británicas, junto con la catástrofe de la hambruna que redujo la población de Irlanda —por la crisis de salud o por la emigración— de ocho a cuatro millones de personas, llevó directamente a la desaparición de la lengua gaélica. Al mismo tiempo, la obra está llena de referencias ocultas al contexto violento de la guerra civil de la época del estreno, por lo que la acción de la obra se desarrolla en dos tiempos: en el contexto histórico del relato y en el contexto vigente del estreno.

El hecho de que la historia transcurra en una escuela tradicional irlandesa ilustra las simpatías del autor, pero la acción de la obra es mucho más compleja y ambigua en

cuanto a su reflexión política. Los dos pueblos de la obra, el irlandés y el inglés, se enredan en malentendidos nacidos de la eterna incapacidad del ser humano de penetrar otros lenguajes y de la eterna violencia que brota de estos malentendidos; al mismo tiempo, la obra traza el enamoramiento de dos personajes con la cultura ajena, y la acción finalmente celebra la identidad, el diálogo y la diversidad.

El objetivo principal del proyecto consistía en hacer una adaptación de la obra de Friel al contexto colombiano, es decir, encontrar equivalentes colombianos de las referencias culturales, geográficas e históricas de la original. Por esta razón, nos juntamos para realizarlo una especialista en lenguas que tiene experiencia en el teatro, la profesora Sol Colmenares, y un director de teatro con experiencia en lenguas, el profesor Everett Dixon. Una premisa de este artículo es que tal empresa vale la pena, a pesar de una amplia desconfianza del concepto de *adaptación* por profesionales del teatro y de la literatura. En este artículo nos centraremos en la adaptación de los nombres propios, tanto toponímicos como de los personajes.

El problema de la adaptación de nombres propios en el teatro siempre presenta dificultades para el traductor, pero en este caso, una obra cuyos mismos personajes se enfrentan a la tarea de la traducción, la dificultad se vuelve particularmente desafiante. El proyecto “inocente” de los cartógrafos de buscar equivalentes de los topónimos gaélicos oculta una operación militar, y pone en jaque la misma existencia de la cultura local, y el público irlandés es demasiado consciente de esta realidad que sigue vigente 150 años más tarde. El peso alegórico de cada lugar y cada nombre trasciende la mera circunstancialidad arbitraria, se carga de sentidos y se vuelve impulsor de la acción de la obra. A pesar de ser personajes y, a veces, lugares ficticios, las connotaciones de estos nombres y los fenómenos culturales que evocan son evidentes para el público irlandés, sobre todo porque el autor busca resignificarlos, ya que plasman el tema y el conflicto de su teatro. Examinar el proceso de adaptación de estos nombres permitirá hacer una reflexión sobre este conflicto y los diversos procesos de identificación y solidaridad que nutren la construcción de una identidad. Al mismo tiempo, permitirá hacer una reflexión sobre las resistencias y extrañamientos que atraviesan procesos de performatividad actoral y lingüística.

Para enmarcar esta discusión es preciso cuestionar una premisa de este artículo: si es coherente plantear que

un nombre propio tiene significado y, por ende, puede someterse a una adaptación.

La significación de nombres propios

Hay cinco aspectos de los nombres propios de una lengua que no son tan visibles en su contexto original, pero que saltan a la vista al pasar la frontera de la lengua, porque detrás de una aparente formalidad neutra aparece su carácter significativo. En este apartado vamos a mirar estos aspectos para enmarcar el análisis posterior de nuestra adaptación.

El primer aspecto del nombre es el más oculto de todos: su carácter cotidiano.

En Dixon (2023), el concepto de *extranjerización* (de Venuti) es sometido a una crítica, planteando que su tendencia “exotizante” altera la relación de poder del contexto original:

Al pasar la frontera lingüística, ya “crêpe” cambia de sentido referencial; lo que fue una masita delgada callejera adquiere un *cachet* que no tenía. (Dixon, 2023)

Crêpe en francés es una palabra cotidiana; en español, es elegante. Algo así pasa con los nombres propios: pasan de ser vocativos y medio mecánicos a ser evocativos y medio activos, impregnados de diversas asociaciones que tenemos de las lenguas de origen. *Marie* no es María, *Marie* es María romantizada. Al mantener la forma original de *Marie* en una adaptación, aparece una extracotidianidad que no pertenece a la obra original. Se exotiza, y esta exotización se empapa de asociaciones que tiene una cultura de otra cultura: se vuelven agresivos o poéticos o románticos o sexuales según el caso, y así toda traducción se vuelve domesticante, según la expresión de Venuti, porque la asociación doméstica se adhiere a la palabra ajena.

En el teatro, estas asociaciones cliché corren el riesgo de distanciar al actor de su personaje y en algunos casos lo bloquean. Pregunta a cualquier actor que haya montado una obra de Chéjov, y te contará cómo ha sufrido para pronunciar los apellidos rusos. El hecho de que nunca resuelva este problema, que lo cuente como si fuera un detalle chistoso, revela su misma enajenación frente al material que ha trabajado. Los nombres propios, en estos casos, generan cierta tensión en el público, porque es claramente falso que un nombre supuestamente familiar provoque ansiedad y tartamudeo.

El segundo aspecto del nombre propio surge de esta misma familiaridad: los nombres propios no son de una persona sino de una tradición. Octavio Andrés es hijo de Octavio Vélez Mejía, hijo de Octavio Vélez Rojas. Dentro de la familia y de la cultura local, los nombres siempre son homenajes, a los niños los nombran por alguien o algo. A veces adquieren, incluso, una suerte de “aura” —de pensamiento mágico— por la asociación que trae el nombre.

Nord, en su ensayo sobre la traducción de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, demuestra que la “función apelativa” de un nombre propio, su término técnico para esta “aura”, tiene fronteras incluso dentro de una misma cultura según la cercanía o lejanía del contexto familiar o local dado. En el siguiente ejemplo describe los nombres propios de *Alicia* que Carroll tomó de su propio contexto familiar, contexto que él agrupa en la serie A₁; en la serie A₂, Nord ubica la cultura general de Carroll (Inglaterra, 1865), para la cual las referencias son afines, sin llegar a reconocer los referentes específicos de la familia del autor:

For the audience A₂, the geographical and historical references will also be clear. However, Alice, Ada and Mabel and Mary Ann will be fictitious characters for them. This would not cause a comprehension problem, since the characters are introduced in contexts where their identity is made clear. Nevertheless, the appellative function of being amused when the receivers read about themselves and their own situation, which characterizes the reception of A₁, does not work for A₂. (Nord, 2003, p.186)

Nord luego introduce A₃ (Inglaterra, época actual), donde las referencias históricas se diluyen más, y el análisis es útil porque permite plantear A₄ (1865, cultura no inglesa cercana), A₅ (época posterior, cultura no inglesa cercana), A₆ (época posterior, cultura no inglesa lejana), A₇ (época posterior, cultura ajena colonizada), etc., y con cada paso de la frontera cultural invisible la función apelativa original del conjunto de nombres propios se diluye más. Al adaptar estos nombres por ser más llamativos para un público infantil, plantea Nord, hay que hacer un esfuerzo de crear un mundo coherente, y de estar consciente de funciones apelativas inesperadas que cambian el sentido de la obra.

El tercer aspecto del nombre propio que dificulta su adaptación es su función alegórica. París no es solo París

sino una ilusión romántica, Canadá siempre aparece en la ficción americana como metáfora de una vida mejor —especialmente en la afroamericana—, y Quijote es quijotesco para muchas culturas europeas familiarizadas con la novela. Pero en cada caso no es difícil imaginar una cultura que no tiene idea de las connotaciones de esos nombres propios, e incluso cuando hay una aprehensión general de una referencia —Macondo, de García Márquez; Yoknapatawpha, de Faulkner; Moscú, de Tolstoi—, el conjunto de connotaciones alegóricas tiende a esfumarse.

Searle usa el término *shorthand* ('fraseo taquigráfico') para calificar esta función alegórica del nombre propio:

How, for example, do we learn and teach the use of proper names? This seems quite simple, we identify the object, and, assuming that our student understands the general conventions governing proper names, we explain that this word is the name of that object. But unless our student already knows another proper name of the object, we can only identify the object (the necessary preliminary to teaching the name) by ostension or description; and, in both cases, we identify the object in virtue of certain of its characteristics. So now it seems as if the rules for a proper name must somehow be logically tied to particular characteristics of the object in such a way that the name has a sense as well as a reference; indeed, it seems it could not have a reference unless it did have a sense, for how, unless the name has a sense, is it to be correlated with the object? (Searle, 1958, p. 168)

Luego demuestra que el carácter contingente del nombre propio ("the looseness of the criteria for proper names") es determinante para la función alegórica de este (p. 172).

En el teatro, la elección del nombre de un personaje implica la elección de un *shorthand* que ayuda a sintetizar un conjunto de características que reflejan un contexto y un comportamiento. Es un proceso de

construcción de personaje que remonta a los griegos. Los "pies hinchados", que constituye el nombre de Edipo, se junta al enigma de la Esfinge (Catenaccio, 2012, pp. 102-107), pasando por las alegorías del Siglo de Oro —*El gran teatro del mundo*— y la observación de Diderot: "Supongamos que eres un tartufo, un avaro, un misántropo; podrás representar bien estos papeles, pero no harás nada de lo que el poeta hizo, pues él hizo al Tartufo, al Avaro, al Misántropo" (Diderot, 1990, p. 41), llegando al concepto de "tipo" de Stanislavski —un personaje nunca antes visto, pero inmediatamente reconocible— en el teatro realista ruso. "Todos estos clichés 'en general' pretenden crear el tipo. Han sido tomados de la vida, se encuentran en la realidad. Pero no está en ellos la esencia, no son típicos. (Stanislavski, 2007, p. 55).

En contextos interculturales, esta función alegórica se vuelve una función metonímica, el cuarto aspecto del nombre propio: Quijote, la encarnación de lo caballeresco anticuado y del idealismo inocente, se vuelve simplemente una imagen de España. Malcolm X y Luther King pierden su carácter individual y se vuelven *shorthands* por dos polos de la lucha por los derechos afroamericanos. La exotización sexualiza esta función metonímica del Otro, y la relación con un mundo concreto y evocativo se reduce a un cliché.

Y aquí llegamos a la dificultad central de la traducción de obras artísticas en general, pero especialmente de obras de teatro: la lucha contra esta reducción metonímica, contra el cliché que trae el nombre propio. El teatro exige una síntesis muy concisa del mundo real, pero la síntesis no puede ser una simplificación. Y aquí trazamos un círculo completo y regresamos al punto inicial del carácter referencial del nombre: la inminencia del carácter extracotidiano en el uso cotidiano de un nombre propio, su carácter ritual que siempre está latente y poco se manifiesta.

Esta función ritual de nombrar, que da un carácter fenomenológico a la referencia iterativa, es especialmente importante en el teatro, en el que no se puede quedar en aspectos literarios ni formas retóricas, sino que hay que infundir cada palabra con una acción. Esta acción en la palabra tiene que evocar tanto la tradición como la actualidad: no puede

quedarse en un didacticismo histórico, sino que tiene que dialogar con el público sentado en el auditorio. Y tiene que trascender el cliché instalado en el público del común, y realmente significar cada detalle en el escenario.

En este artículo, vamos a mirar algunas de las dificultades encontradas al adaptar la obra, las cuales se corresponden con las funciones referencial, apelativa, alegórica, metonímica y ritual/resignificante de los nombres propios. Expondremos también algunas de las decisiones que hemos tomado con el ánimo de superar los problemas.

La paradoja y sentido de montar *Translations* en Colombia

Las obras de reivindicación identitaria tienen esto de paradójico: están escritas para una comunidad particular y, por ende, deben montarse por y para esta comunidad. Pero al quedarse dentro de la comunidad marginada, las obras se quedan marginadas y la reivindicación no surte efecto. Al intentar abrir estos textos a un público más *mainstream*, el riesgo es traicionar el impulso original y comercializar el aspecto ritual de la revalorización de la cultura.

Friel se distingue de otros dramaturgos identitarios en un sentido importante: *Translations* fue creada en los años más violentos de los Troubles en Irlanda del Norte, y Friel claramente escribe la obra para problematizar una visión purista de la cultura y una visión simplista de la identidad. Sus obras escenifican la tragedia de personajes biculturales atrapados en situaciones de guerra civil. Por cierto, Friel escoge sus solidaridades políticas: ama la cultura inglesa, al tiempo, sabe que la consolidación del poder colonial durante la década de 1830 por los ingleses y la Ascendencia irlandesa protestante, sin duda alguna, echaron leña al fuego de la conflagración social que desencadenaría la hambruna irlandesa en 1845.

Es decir, como buen dramaturgo, Friel celebra la vieja Irlanda, pero ve con ojos claros lo inevitable de su desaparición. Al mismo tiempo, entiende en su contexto de violencia de los años 70, la importancia de tener viva la memoria de esa Irlanda perdida, incluso si esa memoria resulta una suerte de mentira seductora.

El suceso de partida de esta obra puede entenderse con una analogía de la pandemia: es como si alguien escribiera, en 2023, una obra sobre un conflicto social que se dio en enero 2020, no para dramatizar este conflicto, sino para que el público, demasiado consciente de lo que viene, vea su sinsentido. Lo que se realiza es todo lo que hemos perdido y el tiempo y energía que perdemos en distracciones mezquinas. El dramaturgo obliga a revalorar esta vida perdida, a apreciar lo que tenemos ahora y a tomar una posición crítica hacia las reivindicaciones identitarias de la guerra civil. Es decir, el suceso de partida de la obra es una necesidad de revalorar una vida y una identidad que se nos ha ido, de observar las violencias que ha generado y de cuestionar la pureza sentimental de este recuerdo.

En este sentido, como ocurre en todas las obras de Friel, el argumento “dramático”, aunque tiene que interpretarse plenamente, toma un segundo plano a esta acción “temática” que es más difícil interpretar: dar vida a esta cultura perdida. La verdadera acción de la obra, entonces, no es la (probable) muerte de Yolland (el cartógrafo inglés), sino el revivir de palabras hace rato muertas, la revalorización de esta lengua perdida y la re-evaluación de la propia identidad ante la catástrofe de su desaparición. Y si es así, los nombres propios de esta obra, que pertenecen a la vieja lengua perdida, se vuelven personajes principales.

Es aquí cuando caemos en el círculo vicioso señalado arriba. La acción de la obra no pertenece solo a los personajes, sino también a los artistas que buscan involucrar al público en esta aspiración. Y, si queremos hacer bien nuestro trabajo, tenemos que emular al viejo maestro Friel y su compañía, e ir detrás de la misma aspiración con el público colombiano. Pero ¿qué sentido tiene para una compañía recuperar el contacto con la vieja Irlanda, si no es irlandesa? ¿Qué sentido tiene, entonces, montar esta obra en Colombia?

El problema principal que tuvimos al iniciar el proceso de ensayos de esta obra era decidir en dónde estábamos y quiénes éramos. Los actores tenían que determinar qué era Irlanda en Colombia, en qué sentido eran irlandeses aquí, y no solamente ellos, sino el público para quién estaban contando la historia. Claramente, las lenguas indígenas en Colombia

padecieron un destino análogo al de las lenguas gaélicas. Pero el elenco era diverso: había intérpretes indígenas, otros que conocían y amaban los territorios ancestrales, otros cuya relación con las culturas indígenas era muy tenue, y todos fueron descubriendo que sus nexos ancestrales, culturales y hasta familiares era mucho más fuertes de lo que pensaban al principio del proceso. Es así que el nombre propio de sus personajes no era una arbitrariedad, sino una búsqueda de la propia relación con el material, y una investigación del propio territorio. Sin darse con un nombre que realmente hablara de esta relación y de este territorio, no podíamos arrancar.

A continuación, traemos a colación los vericuetos del proceso de adaptación de los nombres propios de la obra en función de esta búsqueda. Y lo haremos a manera de testimonios que trazan procesos de diálogo entre la identidad de los artistas involucrados en el proyecto y su camino a identificarse con los personajes de la obra.

La acción de la obra ocurre en la escuela rural del viejo maestro Hugh, que enseña gaélico, griego y latín y otras materias básicas a un grupo de estudiantes adultos; su hijo cojo, Manus, es su ayudante. La obra inicia con el intento exitoso de Manus de ayudar a Sarah, una joven tartamuda, a decir su nombre. Manus está enamorado de Maire, una estudiante de la escuela y la mayor de once hermanos. Maire, que está haciendo planes para emigrar a América, quiere que Manus se postule para la nueva escuela nacional para sacarlos de la pobreza, pero Manus no ha solicitado el trabajo porque su mismo padre se ha postulado para el puesto.

En el primer acto, durante una clase conflictiva en la que Maire recibe un regaño muy fuerte del maestro por querer estudiar inglés, el público se da cuenta de que Baile Beag está revoltoso por la llegada de los ingleses, particularmente dos personajes que nunca aparecen, llamados Los gemelos Donnelly. Finalizando el acto, llega Owen, el hijo menor del maestro Hugh, que resulta ser traductor para el equipo de cartógrafos, liderado por el capitán Lancey, y acompañado por un joven teniente inglés llamado Yolland. Esto es una fuente de conflicto para Manus, que ve la vinculación de su hermano como una traición —además le llaman Roland en vez de su verdadero nombre—, y porque ve un súbito interés de Maire por el teniente Yolland. En el segundo acto, uno se da cuenta de que Yolland y Maire se han enamorado, pero no hablan la lengua del otro, y la torpeza de su romance es el corazón de la acción. En el

tercer acto, entendemos que Los gemelos Donnelly han matado a Yolland, y el capitán Lancey entra con el ejército inglés a violentar el pueblo para vengarse. La obra termina con la dispersión de la escuela y la familia, con una sensación de una oportunidad maravillosa que se ha perdido.

María Timaná: la adaptación de los antropónimos

La primera propuesta clara, académica y lógica, para las circunstancias de la obra, era que estábamos en territorio nasa y el nasa yuwe era la adaptación de la lengua gaélica. El elenco veía esta opción como interesante, pero muy rápido nos dimos cuenta del peligro de esta propuesta. El riesgo era un ejercicio exotizante que sentimentalizara el conflicto y volviera poético y lejano algo que debía ser rudo y cercano para el público.

El siguiente paso fue preguntarnos con qué territorio nos identificábamos y, por supuesto, empezamos a buscar relaciones con Cali y el Valle del Cauca. Pero todas las referencias eran demasiado concretas, y no traducían bien el carácter alegórico de las circunstancias originales de la obra. Se hacía referencia a Macondo y a una suerte de paisaje pancolombiano alegórico, pero los hechos siempre nos remitían a estos dos polos de un paisaje indígena idealizado, exotizado y falso, o un paisaje concreto y cotidiano, que banalizaba el problema de la tragedia de la identidad.

EVERETT DIXON:¹ pero creo que un momento determinante para encontrar el camino fue cuando la actriz Ximena Omen Timaná, que interpreta a Sarah (Hortensia, en la adaptación), nos contó la historia de su tatarabuelo:

El abuelo de mi abuela Hortensia Timaná, Antonino, no tenía apellido porque en ese tiempo las personas no tenían apellidos, solo nombres y algunos apodos. Por esta época llegaron las registradurías a los pueblos para registrarlos y para ello necesitaban que tuvieran apellidos. Como ellos no los tenían tuvieron que ponérselos. Algunos usaron sus apodos (“Por eso hay apellidos tan feos,” decía la abuela). El abuelo Antonino decidió ponerse el apellido Timaná porque los Timanaes, indígenas revolucionarios del Huila, fueron grandes combatientes frente a los españoles.

1 En adelante, usaremos la convención de nuestros nombres en los apartados en los que incluimos testimonios o reflexiones personales con el ánimo de transparentar el diálogo entre las dos voces de los autores.

Entonces Antonino decide ponerse este apellido porque se siente representado por esta comunidad. De ahí en adelante todas las generaciones de su familia serían Timaná. Pero, ya en su tercera generación, la de mi abuela Hortensia, su hermano Manuel Timaná, mi tío abuelo, decide cambiarse el nombre porque a él no le gustaba y para esta época aún se podía ir y cambiarse el apellido al gusto de uno. Lo quiso cambiar porque le parecía feo, y ya. Fue a Popayán siendo muy joven y cambió su apellido Timaná por Hormiga, quedando Manuel Hormiga.

Este testimonio de Ximena me puso a pensar. En Guayabetal, Meta, donde iniciamos el proceso en octubre de 2021, yo había pensado en crear una suerte de pañuelo de retazos colombianos que se tejería de nuevo con cada público que visitáramos, que el territorio donde nos presentáramos determinara las referencias indígenas, como lo más probable era que tuviéramos funciones en Buenaventura, Cali, Bogotá y la frontera con Meta, eso significaba una ilusión inalcanzable: cuatro mundos, como mínimo, que debíamos estudiar.

El hecho de que nos fuéramos mudando poco a poco en la imaginación hacia Toribío y el territorio nasa respondía a este planteamiento inicial, ya que al montar la obra en Cali tenía sentido tomar como referentes los resguardos vecinos, pero su lógica implacable me parecía que cerraba otros caminos posibles. Ximena era el caso paradigmático: la búsqueda era una reconexión con los ancestros, pero en este caso, ¿dónde quedaba esta reconexión con Ximena cuyos ancestros son Yanaconas y quien siente una fuerte identificación con este legado a pesar de no hablar la lengua? Además, los personajes “blancos” del elenco también tenían que buscar su camino hacia el pasado, camino que sin duda llegaría a otras solidaridades desconocidas. Homi Bhabha hace treinta años hacía una crítica de los estudios postcoloniales justamente porque la identidad es mucho más fluida que una simple conexión con un territorio e incluso con una lengua: y Friel es una suerte de Homi Bhabha teatral —subvierte y restaura el concepto de identidad en cada escena—. Según la investigadora Silvia Rivera Cusicanqui:

La noción de identidad como territorio es propia de los varones, y las formas

organizativas que han adoptado los pueblos indígenas de Bolivia están todavía marcadas por el sello colonial de la exclusión de las mujeres. En un proyecto de *renovación de Bolivia* habrá que superar el multiculturalismo oficial que nos recluye y estereotipa, pero también dar la vuelta al logocentrismo machista que dibuja mapas y establece pertenencias. La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación —o pueblo, o autonomía indígena— la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al ‘otro’ y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes. (Cusicanqui, 2010, p. 72)

No podemos, al hacer nuestra “cartografía teatral” — así llamamos nuestro proyecto al principio—, reproducir hábitos de reclusión y segregación, sino “establecer pactos de reciprocidad” para descolonizar el discurso y buscar una “convivencia entre diferentes”.

Cuando Ximena contó su historia, yo sabía que el apellido escogido por su tatarabuelo tenía que sonar en la obra: y una consideración no menor era poder compartir esta historia tan hermosa aquí mismo. Me parecía, además, una manifestación de lo que se describe en la obra de Friel: los nombres se dan por razones mucho más diversas que la simple pertenencia a un territorio, y la identidad abarca solidaridades mucho más allá del pueblo. La naturaleza doble de Ballybeg y Timaná nos dice algo sobre la identidad y sobre el doble impulso de Friel de recuperar y conciliar. El orgullo que tiene Ximena de su apellido, y su disposición de “prestarlo” a Maire (María, en nuestra adaptación), abrió una pequeña puerta hacia otros mundos que de repente llevarían a otros y otros más. Un hombre de ascendencia Yanacona —un grupo quechua tradicionalmente aliado con los españoles— decide ponerse el apellido Timaná por solidaridad con los Timanaes, grandes guerreros, enemigos de los españoles. Además, el apellido de Maire, “Chatach”, significa “crespa” en gaélico, y la connotación es de una mujer de carácter, una mujer guerrera, por decirlo así.

Eso nos ayudó en cuanto al proceso actoral y a la identificación de la actriz con su personaje y con el imaginario

creado. Pero también nos permitió descubrir una posible convención que resolviera la capa connotativa que todos los nombres tenían en el original. Nos llevó a una simple reflexión: la gran mayoría de los colombianos con raíces indígenas tienen nombres híbridos: Fernando Palechor, Brian Soscué, Ximena Timaná. Al poner nombres exclusivamente nasa yuwe, el efecto habría sido exotizante y, en tal caso, resultaba mejor mantener los nombres exóticos del original. Pero al plantear, como convención de adaptación, nombre español-apellido nasa yuwe, de repente la familiaridad del pueblo y del territorio reflejaban la misma ambigüedad del texto original. El público no veía a gente ajena, sino a su propia gente pero con una distinción importante. De una vez, el público se ubica en el conflicto bicultural de la obra original.

Finalmente, el hecho de dar a Maire el apellido de Timaná hasta mejoraba una escena en el segundo acto, cuando Yolland le pregunta a Owen: “¿Chatach? ¿Y qué significa esto?” Al preguntar Yolland, en nuestra versión, “¿Timaná? ¿Y qué significa esto?”, Nahuel puede contar la historia del tatarabuelo y hacer ver, como hace Friel en cada página de su obra, la falta de “pureza” cultural incluso hace 150 años, pero la persistencia de otros tipos de solidaridad política y cultural. En todos los sentidos, María Timaná parecía una adaptación “temática” de Maire Chatach que estaba cargada de connotaciones personales, familiares, históricas y políticas, y cumplía con funciones apelativas y alegóricas. Tenía, además, como cualquier nombre, un efecto evocador. Sin concretar demasiado, se conservaba una familiaridad cotidiana. Como la cita de Searle arriba, “el carácter contingente del nombre propio es determinante para la función alegórica del mismo...”.

Desde ese momento, entendí que los nombres que escogieramos debían tener una relación con nosotros, reflejar una solidaridad, por más tenue que fuera, con estos mundos invisibilizados, para obligarnos a “crear pactos de reciprocidad” y llevar al público con nosotros hacia este encuentro.

Y aquí viene una confesión.

Jeniffer Elvira, la actriz que encarna a María Timaná, fue mi estudiante en dos montajes cuando estaba en la escuela. Su inclusión en el elenco actual respondía a la gran claridad que tenía con respecto al territorio colombiano. Es una artista con gran sentido de pertenencia y gran inteligencia en cuanto al concepto de conflicto teatral.





Durante su paso por la escuela, Jeniffer tuvo un hijo y le dio un nombre mapuche. Ahora sé que es un nombre mapuche, pero en la época solo sabía que era un nombre indígena y que yo no era capaz de recordarlo. Cada vez que la veía, le preguntaba cómo estaba su hijo, cada vez le preguntaba cómo se llamaba, y cada vez se me olvidaba en seguida. Me parece increíble ahora, nueve años más tarde, que el nombre sea tan “fácil”: Nahuel. Mi incapacidad de recordar el nombre es algo que también le ocurre a un personaje en la obra. Durante todo el primer y segundo acto, el teniente Yolland llama al irlandés Owen por el nombre inglés Roland. Finalmente, en un momento de frustración, el personaje de Owen reacciona:

Yolland: And it's what you want too, Roland.

(Pause.)

Owen: *(Exploding.)* George! For God's sake! My name is not Roland!

Yolland: What?

Owen: *(Softly.)* My name is Owen.

(Pause.)

Yolland: It's not Roland?

Owen: Owen.

Yolland: You mean – ?

Owen: Owen.

Yolland: But I've been –

Owen: O-w-e-n.

Yolland: Where did Roland come from?

Owen: I don't know.

Yolland: It was never Roland?

Owen: Never.

Yolland: Oh God!

Yo, como Yolland, no podía con el nombre de Nahuel. Y al recordar este hecho, sentí que Owen tenía que llevar el nombre de Nahuel. Algo forzado de la obra de repente se me abrió y, como siempre en estas circunstancias, ya no era posible imaginar que el personaje tuviera otro nombre. Durante un ensayo posterior, llegó el niño Nahuel y durante unas horas estuvo jugando con el hijo de la profesora Sol; un actor escuchó que el nuevo amigo toda la tarde llamó Felipe a Nahuel. De repente oyen a Nahuel decir: “¡No me llamo Felipe! ¡Me llamo Nahuel!” Es decir, no solamente me pasa a mí, sino a muchos, e incluso estoy seguro de que el público tiene dificultad para entender el nombre hasta el segundo acto, y luego no lo olvida más. Solo por este hecho resulta seductora la elección.

Pero como todo en esta obra en la que la adaptación no puede terminar nunca, el nivel connotativo no se quedaba allí. Temprano en los procesos de ensayos, al reflexionar sobre las connotaciones de los nombres de la familia del viejo profesor —Hugh, Manus, Owen—, nombres típicamente irlandeses, pero que también provocan asociaciones con líderes importantes de la historia de Irlanda, decidimos nombrar a Manus como Manuel Quintín Omen. De nuevo, una tradición colombiana, de dar el conjunto “nombre-apellido” como dos nombres a un niño para honrar una figura histórica, en este caso indígena, daba una capa connotativa al nombre elegido. Resulta que otro líder muy importante en Chile, Nahuel Tama, también era indígena: el viejo profesor, en nuestra adaptación, decidió dar

a sus dos hijos nombres de líderes indígenas famosos, lo que era muy coherente con el personaje del padre, pero también con la función apelativa del texto original. Una adaptación que empezó con una casualidad y una intuición terminó siendo muy coherente con el mundo del espectáculo. Luego, el público tiene la posibilidad de participar en la acción temática² de la obra porque —por lo menos es nuestro anhelo— la adaptación le insta a buscar las fuentes y conocer un poco de su propia historia. La acción temática de la identidad como revaloración de la propia historia se conduce a través de estos nombres y muchos más.

Con estas capas de relaciones personales, familiares, históricas y políticas, poco a poco fuimos entendiendo la convención que queríamos trabajar, y María Timaná, Nahuel Tama Omen y Manuel Quintín Omen se volvieron personajes de la obra.

Este camino, desde la casualidad intuitiva hasta la coherencia sustentada, pasaba una y otra vez con todos los nombres de los personajes. Y es importante insistir en este elemento contingente del proceso: de la misma manera que una obra de teatro se compone sobre duraciones extendidas, entre el estudio y la intuición, la adaptación exige tiempo y paciencia. En la investigación científica, el proceso análogo más cercano es la prueba y error en situaciones nuevas, como la aparición de un virus. Uno tiene que basarse en un conocimiento previo, tiene que investigar a fondo contextos varios, pero finalmente hay un elemento de contingencia, de buena o mala suerte, que es central al proceso. Cuando la solución llega, sin embargo, la contingencia se reemplaza por una ilusión de inevitabilidad y la desafortunada tendencia es creer que esta buena suerte resulta de la propia metodología. Pero es muy importante tener presente este aspecto contingente para no apresurar los procesos —sacar una vacuna antes de tiempo, por ejemplo—, pero también por la misma naturaleza del teatro. Sobre este punto, volveremos más adelante, en las conclusiones.

SOL COLMENARES: en uno de los ensayos con Camilo Carvajal (codirector de la obra) y como parte de la construcción de los personajes, nos propuso buscar referentes musicales que fueran parte de nuestra identidad. En ese momento yo estaba aproximándome —desde mi rol de

investigadora y traductora— al personaje de Jimmy Jack, un hombre apasionado por las lenguas clásicas, enamorado de la mitología griega y, en particular, de Palas Atenea. En un primer momento pensé en escoger una canción que Jimmy Jack pudiera dedicarle a Atenea. Así que empecé a hurgar en mi memoria emotiva que es donde alojo las canciones que me sé en portugués, una lengua muy apropiada para el amor. En medio de la indecisión entre *Falsa Baiana*, *Tiro ao Álvaro* y *Garota de Ipanema*, tuve una revelación. Me di cuenta de que por mucho que me sedujera la música brasilera, en realidad, la música que llevo como una impronta en mi identidad es el vallenato, el único género musical que escuché en mi infancia y adolescencia porque en las emisoras de radio locales en Ocaña, Norte de Santander, no sonaba nada más. Al reconocer que ese es el género musical más representativo en mi identidad y, a pesar de no sentirme cómoda cantando en público, puse en boca de Jimmy Jack una canción de Diomedes Díaz:

*Oye, bonita,
cuando me estás mirando
yo siento que mi vida
cubre todo tu cuerpo.
Que tus ojos me dominan.
Que tu boca me fascina.
Que tu cuerpo me enloquece.
Que cuando estemos juntos
todo el mundo diga*

“Caramba, esos muchachos sí se quieren”.

No es de extrañar que este ejercicio haya vehiculado una aproximación más orgánica al personaje en cuestión, ya que “la música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos” (Frith, 1996, p. 212, citado en Hall y Du Gay). De hecho, en la construcción de este mismo personaje, llegué a considerar la posibilidad de proponerle a los directores que lo convirtiéramos en mujer, una cantaora inspirada en la niña Emilia, autora de la legendaria Coroncoro. El cambio de género del personaje no se concretó, pero su relación con la música sí devino característica esencial de Yuyo, nombre con el que finalmente bautizamos a Jimmy Jack en nuestra adaptación.

El nombre Yuyo, apodo con el que se conocía en Ocaña, Norte de Santander, al sociólogo Raúl Ramírez

2 Este término se usa como traducción más clara del concepto stanislavskiano de *super-objetivo*: el tema del dramaturgo plasmado en las acciones de los personajes, lo que quieren a lo largo de la obra y lo que hacen para conseguirlo (véase Dixon, 2018).

apareció en uno de los ensayos como propuesta de homenaje póstumo al sociólogo que murió en diciembre del 2022. Su semejanza con Jimmy Jack en términos de su erudición y pasión por la lectura fue el primer punto de partida. Después descubrimos que la palabra Yuyo, del quechua yuyu, significa en varios países de Suramérica ‘hierba silvestre’. Este nombre vendría a reemplazar a Jaimito, traducción literal de Jimmy, que habíamos usado al comienzo en los ensayos y que no superó su condición de traje estrecho en el que no lograba acomodarse el personaje. En palabras de Camilo Carvajal, actor que encarna a Yuyo:

De las cosas más complejas es poder nombrar algo, bautizar, y cuando en el bautismo hay una transferencia simbólica [...] se hace más difícil. En esta obra se han hecho viajes largos de ida y vuelta para nombrar la identidad de cada personaje. En el caso de Jimmy Jack siento que el viaje que se hizo permitió [...] entender cómo se nombraba según su accionar en la pieza pero también según la naturaleza del mismo. Que Jimmy Jack se llame Yuyo, una referencia a la hierba que crece en el sur, en las praderas, hace honor a su figura.³

El nombre escogido se vuelve entonces metáfora y evoca en el actor una relación significativa y significativa, que resulta coherente con la esencia del personaje y con la manera en la que este se relaciona con los demás en la obra. Jaimito, un equivalente directo de Jimmy, no tiene esta fuerza evocativa que sí posee Yuyo.

Lo que sucedió con el nombre de Hugh —Robert O’Brian en la versión actual y Efraín en una fase intermedia— es otro ejemplo de cómo en los pliegues de la identidad la identificación y la acción escénica se develan como núcleos la genealogía, nuestras estrategias de representación, nuestras ansias de pertenecer y nuestro insaciable deseo de significar. El siguiente relato del director permite palpar los nudos intrincados en la historia personal y las contradicciones de nuestras resistencias:

EVERETT DIXON: el hecho de estar montando esta obra ya responde a un reencuentro con mis ancestros. Aunque mis antepasados por el lado paterno remontan a las tres culturas de Gran Bretaña, el catolicismo irlandés se mantuvo hasta mi generación y, desde mi descubrimiento de Friel en 2003 —curiosamente por una colega rusa—, siempre he sentido una afinidad por este autor, por muchas razones, pero dos razones se destacan en el caso de *Translations*: primero porque, al trazar la genealogía de la familia de mi abuela materna, me di cuenta de que sus antepasados, de apellido Reynolds, tuvieron que salir de Irlanda durante la hambruna en la década de 1840 y llegaron a las orillas del lago Simcoe en Ontario. Al abandonar el país, mi familia sufrió a flor de piel la desaparición de su lengua irlandesa, y esta obra me ha impulsado a aprenderla.

La segunda razón es que en todas las obras de Friel hay un personaje como el maestro Hugh, un viejo erudito excéntrico desconectado del mundo, que arma un pequeño proyecto de familia alrededor: Father Jack en *Bailando en Lughnasa*, Hugh en *Traducciones*, Frank en *El curandero*, el viejo doctor Bazarov en *Padres e hijos*. Siempre he sido consciente de que soy “casting” para estos personajes, sé a ciencia cierta que el actor que interpretó al Padre Jack en mi versión de *Lughnasa* me imitó a mí, y siento que parte del impulso de montar estas obras es mi profundo entendimiento de este personaje “alegórico”.

Se habló antes de la función alegórica de la caracterización que se plasma en nombres. Son los personajes con los que el público dice: yo conozco a esa persona. Y con cada avatar del viejo excéntrico, yo digo: ese es mi papá, el tataranieto de la hambruna, que vivió su propia hambruna durante la depresión, cuya madre se llamaba Katherine como la esposa de Hugh. Robert Dixon, abstemio hijo del alcohólico fumador Robert Dixon, que era más Curandero que mi mismo papá, y misionero en otro sentido. Mi padre, que decía entender y hablar siete idiomas, entre otros el latín, y, por los lados, el griego. Finalmente, es importante para mí que algún dejo de la cultura original de la obra aparezca en la adaptación colombiana. Así que Robert, el nombre de mi padre y de mi abuelo, se convirtió en el único nombre posible para Hugh.

3 Camilo Carvajal, entrevistado por Sol Colmenares, 22 de enero de 2023.

Le'çx Kiwe: la adaptación de los topónimos

En la segunda escena del segundo acto tiene lugar el encuentro entre Maire y Yolland, quienes se han percatado ya de que están enamorados el uno del otro, pero no hablan la misma lengua. Maire habla irlandés, Yolland, inglés. Ante esa imposibilidad de comunicación les queda el goce, el placer de escuchar al otro sin la tiranía del significado, solo el placer de percibir los sonidos. Cuando escuchamos un idioma que no entendemos, resulta fácil entregarse a una experiencia en la que el sonido existe por sí solo, logramos percibir el ritmo que tiene la lengua —algo que muy pocas veces se logra en la lengua materna, por la extrema familiaridad— y entonces tiene lugar el extrañamiento.

Lo que sienten aquí estos personajes es esa ambivalencia, esa dualidad, el gozo del sonido en boca del ser amado al tiempo que experimentan la frustración de la imposibilidad de comunicarse y apelan a lo que apelamos todos los seres humanos: los gestos, las señas. Maire recuerda en esta escena una frase en inglés que le ha enseñado su tía y, a pesar de que no sabe lo que traduce, la dice en un intento de comunicación: “In Norfolk we besport ourselves around the Maypoll”. Yolland se emociona al escuchar a Maire decir palabras en su lengua y eso lo lleva a un estado de euforia.

En la versión original, Maire pronuncia mal la palabra *maypole*. En la adaptación, la actriz canta una frase de la canción *The Brooklyn Bridge* de Frank Sinatra: *I love to listen to the wind [...] over the Brooklyn Bridge*. Pero en lugar de decir *Brooklyn*, dice algo parecido a *Brócoli*. La treta funciona, le da un tinte humorístico y la actriz se siente cómoda y logra transmitir el extrañamiento y la seducción que la frase le genera al personaje.

En el tercer y último acto de la obra, Maire angustiada por la desaparición de Yolland, el teniente inglés del que ella se ha enamorado, nombra uno a uno los lugares de los que Yolland le habló y que hacen parte de la historia de él: Winfarthing, Barton Bendish, Saxingham, Welsingham, Norwich, Norfolk. Cuando Maire enuncia los nombres de estos lugares, la conmueven lo raros que le resultan esos sonidos, pero al mismo tiempo ejercen sobre ella una fuerte atracción.

Cuando se trabajó esta escena en uno de los primeros ensayos, el director, en busca de la organicidad, propuso que las actrices usaran nombres de lugares que les resultaran significativos. Una de las actrices del elenco decidió hacer la escena con nombres de pueblos en portugués porque había estado recientemente en Brasil: *Ubatuba*, *Caragatatuba*,

Paraty, *Rio de Janeiro*, *Niterói*, *Brasil Meridional*. Otra lo hizo con nombres de veredas del departamento del Cauca. La premisa subyacente era que, si esos nombres geográficos no tienen un asidero en la memoria emocional de la actriz, enumerarlos en escena seguramente tendría un efecto falso.

Si bien es cierto que, en los estudios de traducción contemporáneos, es común encontrar la recomendación de no traducir los topónimos y antropónimos, la puesta en escena del texto de Friel reclama la adaptación cultural de estos nombres propios. Tal como concluye Luisa Benvinda Pereira en su artículo “Sobre a tradução dos nomes próprios”:

A ideia feita de que os nomes próprios não se traduzem não pode ser taxativamente tomada como regra, pois não faltam exemplos a comprovarem não o contrário absoluto («os nomes próprios traduzem-se»), mas antes a formulação «os nomes próprios às vezes traduzem-se, às vezes não», recobrando aqui a expressão temporal uma variedade muito grande de situações linguísticas, contextuais ou culturais. (Benvinda, 2016, p. 135)

Un aspecto esencial en la creación de universos de ficción es la coherencia interna. El tejido de la verosimilitud puede rasgarse con facilidad. De ahí la necesidad de ser consistentes una vez que, sopesadas las alternativas, se ha optado por la estrategia de la adaptación cultural: “target-culture proper names mark the setting as belonging to the target addressee’s own real world, and the translator should make sure to keep up this strategy throughout the story, in order not to produce culturally incoherent scenes” (Nord, 2003). Este tema es aún más delicado en el teatro, ya que los miembros de la compañía son a su vez receptores y emisores del texto que transita de boca en boca para llegar al fin a la audiencia, que es “quien decide finalmente el éxito o fracaso de la traducción” (Jin, 2018). En la obra de Friel, el reto de ser consistentes atraviesa consideraciones históricas, políticas y geográficas. La adaptación de un topónimo como *Tobair Vree*, por ejemplo, se vuelve un atolladero cuando hemos de tener en cuenta que en la versión original el nombre proviene de la siguiente historia:

Tobair significa pozo. Pero ¿qué significa *Vree*? Es una corrupción de *Brian* —(pronunciación gaélica) *Brian*— una erosión de *Tobair Bhriain*. Porque hace ciento cincuenta años había un pozo allí, no en el cruce de caminos, claro está

—eso sería demasiado simple— sino en un campo cerca al cruce de caminos. Y un viejo llamado Brian, cuya cara estaba desfigurada por un enorme tumor, se metió en la cabeza que el agua de ese pozo era bendita; y cada día durante siete meses fue al pozo y se lavó la cara en él. Pero el tumor no desapareció; y una mañana encontraron a Brian ahogado en el pozo. Y desde entonces, ese cruce de caminos se conoce como Tobair Vree —a pesar de que ese pozo hace rato que se secó.

La anterior es la traducción literal. La versión actual, adaptada es la siguiente:

Nosotros llamamos a este cruce de caminos Chusaseco. ¿Y por qué lo llamamos Chusaseco? Te diré por qué. “Seco” viene del nombre Sek, y Chusá es una erosión de “kwiç uusãa” —o sea, la “quebrada del muerto”—. Porque hace ciento cincuenta años había una quebrada allí, no en el cruce de caminos, claro está —eso sería demasiado lógico— sino en un campo cerca al cruce de caminos. Y un viejo que se llamaba Sek, cuya cara estaba desfigurada por un enorme tumor, se metió en la cabeza que el agua de esa quebrada era bendita; y cada día durante siete meses fue a la quebrada y se lavó la cara ahí. Pero el tumor no desapareció; y una mañana encontraron al viejo ahogado en la quebrada. Y desde entonces, ese cruce de caminos se conoce como Chusaseco —porque además esa quebrada hace rato que se secó.

Esta adaptación no solo preserva la coherencia interna del relato, sino que también logra transferir el juego derivado de la “erosión” y de manera ingeniosa va de Sek (que significa ‘Sol’, en nasa yuwe) a Seco. Y adiciona algo, buscando integrar un referente significativo para una audiencia caleña: “la quebrada del muerto”, que seguramente resonará para una persona local con el nombre: “la calle del muerto”, que corresponde a la carrera 23 y que, según la historia, lleva ese nombre porque en el año 1952 apareció allí un cadáver. A mitad de cuadra, reposa una escultura que según muchos representa al muerto ahí encontrado, pero que, según la versión de Alejandro Montoya, informador turístico de Cali, en realidad se llama “El Guerrero en Reposo” y fue construida por el artista Jaime Piedrahíta para un Festival de Arte por allá en 1964.

Pero la solución que hemos construido es un invento, y solo estaremos satisfechos cuando encontremos, en la historia de la región, un ejemplo parecido al que propone el autor: un caso que tenga todas las capas de significado que evoca el nombre propio de Tobair Vree.

Hortensia Kul Paví: identidad y acción

El proceso de adaptar los nombres de los personajes de la obra ha tenido una dimensión casi mágica, metafísica —siento aprehensión al usar estas palabras en una reflexión académica, pero no encuentro otra manera de describir lo que sucede—. El momento en el que el nombre hace “click” es reconocido por todos los participantes y no hay forma de imponerlo así se tenga la premura del tiempo en contra. Es un bautismo, ritual cuya aparición en la obra no es casual. La experiencia de la actriz Ximena Omen ilustra muy bien este fenómeno. El nombre de su personaje en la versión original es Sarah. Durante algunos ensayos en los que estuvimos experimentando con los nombres propios en nasa yuwe, nos dirigimos a ella como Eçkwe, que quiere decir colibrí.

Sus compañeros de elenco iban y venían entre Sarah (que también existe en español con una pronunciación bastante parecida) y Eçkwe, que generaba conflicto por la falta de familiaridad con la grafía y la pronunciación. Después de varias conversaciones alrededor del tema de la identidad y la identificación, el director sugirió a la actriz que fuera ella quien escogiera el nombre de su personaje. Dice Ximena que después de haber rumiado el asunto pensó en que debía sentarse a revisar sus opciones y tomar la decisión. Sin embargo, el encuentro ocurrió de otra manera. En medio de uno de los ensayos, cuando Manus/Manuel le preguntó: ¿cuál es tu nombre? Ximena respondió sin titubear: Hortensia Kul Pavi. Hortensia es el nombre de quien fuera su abuela materna, la mujer que la crio y de quien heredó “la vena artística”. Cuenta la actriz, al reflexionar sobre este suceso, que cuando era pequeña su abuela le regaló un libro con el que le enseñaba poesía.

Su nombre es muy importante para mí porque representa la fuerza y las ganas de sostenerme en el arte. En medio de la selva del macizo colombiano me decía que me parara al frente, que no tuviera miedo y que empezara a hablar. Hortensia es mi historia, mi raíz.⁴

4 Ximena Omen, entrevistada por Sol Colmenares, 20 de enero de 2023.

Es difícil describir un momento de verdad en un ensayo, pero los que estuvimos allí nos conmovimos mucho. La aparición del nombre adecuado y el encuentro de la acción exacta de la escena se juntaron para dar un efecto poderoso. Aquí era claro que el nombre que realmente significara para la actriz llevaría a la acción ideal para la escena. Encontrar el nombre era fundamental para cumplir con la acción temática del autor. Pero también nos pareció Hortensia, nombre de abuela, muy adecuada como traducción de Sarah, la matriarca del antiguo testamento, y para un personaje que se describe así en la primera acotación: “Tiene una apariencia endeble y podría tener cualquier edad desde diecisiete hasta treinta y cinco”.

Es indiscutible que quienes nos dedicamos a la traducción hemos de buscar “la preservación de la fuerza de la expresión original —no solo el significado general de lo que se ha dicho, sino el significado que el hecho de decirlo tiene” (Bellos, 2011, p. 301). Esta sentencia aplica también para el caso de los nombres propios, particularmente en el teatro, y en esta obra, en especial, ya que cada uno evoca una historia, un universo, un tejido identitario.

Mencionamos antes la palabra *bautismo* para referirnos al momento en que se encuentra el nombre adecuado. Sin embargo, la alusión no es del todo feliz, ya que la decisión tiene también un carácter colectivo, pasa por el movimiento constante entre la identificación del actor o actriz a nivel individual y la fuerza del grupo que también genera un campo de resistencia o de ratificación. Ericka Flórez, en su ensayo “Sentidos ecológicos”, se refiere a la noción de Ubuntu que la maestra y bailarina Andrea Bonilla incorpora en sus clases a través de ejercicios en los que “todos tenemos que producir un ritmo juntos, y cuando el ritmo se pierde, es el *beat* de la manada, el que vuelve a integrar al individuo” (Bonilla, citado en Florez, 2021). En nuestro caso, es la manada la que instintivamente acoge el nombre o lo repele sin que medie un acto volitivo y asentado en la razón. Este poder del colectivo adquiere visos de asamblea. El nombre cuaja o no cuaja y una vez se arraiga es muy difícil de cambiar.

Conclusiones

La adaptación de una obra de teatro, repleta de referencias culturales exóticas para un público que por esta exotización poetiza y se desprende de la violencia que se desarrolla en una obra, busca volver concreto y familiar lo ajeno e impenetrable. Lo increíble del maestro Friel es que nos impulsa a redescubrir el propio pasado y a celebrar la diversidad de nuestras identidades. Y el mismo maestro Friel, que vislumbra siempre las posibilidades en los encuentros inesperados entre culturas, nos agradeció en una carta (escrita en una máquina de escribir), cuando montábamos su obra *Bailando a Lughnasa* en 2008, por la empresa de traer la obra a Colombia. La importancia de la identidad en esta obra, su acción temática de revalorar la ancestralidad de los mismos actores y su público, añadía mayor responsabilidad al actor a la hora de construir sus escenas. Teníamos que buscar adaptaciones que armonizaran la pluralidad cultural del elenco, los hechos históricos de la obra y el contexto político actual.

La adaptación, por lo tanto, se demoró mucho más tiempo que en ocasiones anteriores. La propuesta inicial, explorada en el primer taller en Guayabetal, Cundinamarca —sede actual de la compañía El Anhel del Salmón—, era “macondiana”: sondear las culturas indígenas de los distintos territorios de origen de los integrantes de la obra, con la idea de que ellos encontrarán sus propios nexos con esta historia y legado, y encontrar un código “universal latinoamericano” sin decidirse por una cultura en particular. Pero las búsquedas iniciales en este sentido fueron superficiales y no encontraron verdadera respuesta entre los actores. Tomar la decisión de

trasladar el proceso a Cali obedeció a que la mayoría de los integrantes sí tenían una relación con este territorio.

La idea de la “composición identitaria” implicó para este proceso que cada actor estudiara su propio pasado y descubriera qué nexos tenía con el territorio y con los pueblos originarios. Todos los actores descubrieron que, efectivamente, tenían ancestros indígenas y legados culturales indígenas como parte de su identidad. De esta manera, empezamos a llegar a la convención de la puesta en escena: los personajes viven en territorio nasa, se han comprometido con el territorio y con el idioma nasa yuwe, pero desde una diversidad identitaria. Y para eso, inventamos un territorio soñado, alegórico, donde los topónimos nasa yuwe nunca se castellanizaron, y retradujimos o re-“nasayuwizamos” los nombres castellanizados: Mosoco volvió a ser Musukwe, Gargantilla — Wãça, Culebrero— Ul Kiwe, etc. Y este paso a la alegoría nos permitió volver a la idea inicial: un código “macondiano” que habla de la diversidad latinoamericana, pero desde una solidaridad con un territorio y un legado cultural.

En el estreno, nos sorprendimos hasta qué punto se entendió nuestra adaptación alegórica: los comentarios de diversos tipos de espectadores —académicos, extranjeros, indígenas— confirmaron que ciertas intenciones significantes se lograron y se entendieron. Pero estamos conscientes de que el verdadero viaje histórico apenas está iniciando, y en un año o treinta funciones, el texto se transformará tanto como se ha transformado desde la primera lectura de la traducción literal en 2020.

Aun cuando la “domesticación” en la traducción sea acusada de silenciar las diferencias culturales, la riqueza del ejercicio de significación, que hemos realizado en el proceso de la adaptación de la obra *Translations* al contexto colombiano, radica en la posibilidad de reconocernos en ese extranjero que creemos lejano en el tiempo y en la geografía, pero que se reencarna en nuestros ancestros y erosiona la ilusión monolítica de nuestras identidades y el relato de la lengua plena que nos pertenece.

Quizá es apropiado que un artículo sobre una obra llamada *Traducciones* termine con una reflexión sobre la traducción. Lo importante es que Friel, desde un principio, ha visto su trabajo como traductor —histórico, cultural, lingüístico— y siempre ha sido muy consciente del doble sentido de esta palabra, y de su etimología violenta (y performativa). Su temor de que sus “traducciones teatrales” de la historia irlandesa generarían violencia en la vida real también es del intérprete que quiere mantener abiertas las vías de comunicación. La traducción tiene que construir no muros que tapan y nublan el paisaje de los hechos, sino puentes donde la vista está despejada y por donde, quizás, se verá la belleza del camino.

Referencias

- Bellos, D. (2011). *Is that a fish in your ear?* Faber and Faber.
- Benvinda, L. (2016). Sobre a tradução dos nomes próprios – algumas reflexões. *Revista da Universidade de Aveiro*, 5, 125-137.
- Catenaccio, C. (2012). Oedipus Tyrannus: the Riddle of the Feet. *The Classical Outlook*, 89(4), 102-107.
- Dixon, E. (2018). *Lloyd Richards en ensayo*. Programa Editorial Univalle.
- Flórez, E. (2021). “Sentidos ecológicos”. *A*Desk Critical Thinking*. <https://a-desk.org/magazine/sentidos-ecologicos/>
- Hall, S. y Du Gay, P. (coords.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores.

- Jin, L. (2018). A Three-dimensional Framework of Acculturation in translation of Musicals. *Proceedings of the 2018 4th International Conference on Social Science and Higher Education*. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icshe-18.2018.22>
- Nord, C. (2003). Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point. *Meta*, 48(1-2), 182-196. <https://doi.org/10.7202/006966ar>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rodríguez Lestegás, F. (2012). Territorio e identidad: educación geográfica para la construcción de identidades. *Anekumene*, 1(3), 10-27. <https://doi.org/10.17227/Anekumene.2012.num3.7347>
- Searle, J. R. (1958). Proper Names. *Mind*, 67(266), 166-173.
- Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (trad. Jorge Saura). Alba.

Fecha de recepción: 24 de marzo 2023

Fecha de aprobación: 9 de julio 2023

Para citar este artículo

Colmenares, S. y Dixon, E. (2023). Identidad, identificación y acción escénica. La traducción de nombres propios en Translations de Brian Friel. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (30), 198-216. <https://doi.org/10.17227/ppo.num30-18939>