

“De jóvenes para jóvenes”

Dispositivos intermediales: de traducciones y teatro para niñxs. Entrevista a lxs traductores Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

Por Esteban Romero

Humberto Pérez Mortera nació en la Ciudad de México, en 1976. Estudió la Licenciatura en Ingeniería en el Tecnológico de Monterrey, escritura creativa en la escuela de escritores de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y la maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Es escritor, traductor y maestro. Para traducir, escribir, convivir, viajar y tratar de hacer su mundo más grande y comprensible habla (o intenta hablar) inglés, francés, portugués, sueco (y está aprendiendo japonés y lengua de señas mexicanas). También le gusta el cómic, el teatro, la intermedialidad, hornear pan y nadar ([véase la figura 1](#)).

Nadxeli Yrizar Carrillo nació en la Ciudad de México, en 1975. Estudió la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Francesas) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Maestría en Traducción Literaria en El Colegio de México (COLMEX) y el Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México bajo la línea de investigación: Teatro

y construcción del significado en objetos culturales, teoría, texturas y textualidades. Es traductora independiente del francés y del inglés al español. Ha traducido libros infantiles y ensayo. Le gustan los sabores no muy dulces, conversar y llegar caminando. Miembro fundador de Ametli, Asociación de Traductores Literarios de México. Ganó el premio a la traducción literaria-teatral por la revista Punto de Partida de la UNAM en 2017 (véase la figura 1).



Figura 1. Nadxely Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera en su domicilio; fotografía tomada por Patricia Castañeda Merizalde, el 04 de diciembre del 2021; imagen digital.

Esteban Romero (ER): Estamos aquí para hablar de la editorial que ustedes llevan, Editorial de la Casa/Nómada Producciones, que, como reza su página web, es una editorial especializada en la publicación de obras de teatro contemporáneo traducidas al español. Y yo quisiera, precisamente, que ustedes me hablaran un poco de este proyecto: de qué va, en qué año surge, cuál es el sello editorial que manejan.

Humberto Pérez (HP): Yo traduzco teatro desde 2007 y siempre trato de traducir obras que me gustan y que encuentro en los viajes que hago o acercándome a autorxs y directorxs que me lo piden. Y, con el paso del tiempo, me di cuenta de que Nadxeli y yo producíamos muchas traducciones y que, a veces, no era tan sencillo hacérselo llegar sin más a directorxs, actores y actrices. Entonces, empezamos a pensar en hacer nuestra casa editorial para tener un libro con las obras y que fuera más fácil circularlas. Claro que una manera podría ser por mail

o mensaje, pero nos gustan estos métodos antiguos para que la gente pueda subrayar el libro, regalárselo a un amigo, etcétera. Por eso en 2019 creamos la editorial y, precisamente en ese año, hubo un antecedente que fue el libro *Ganou-Gàla*, una edición limitada escrita por otros tres autores y yo, del que sacamos cien ejemplares y que acompañó a la presentación de una de las traducciones que yo hice (Véase la figura 2). Se presentó en el Cervantino y le propuse a la compañía que sacáramos la obra y la vendiéramos a la salida de las funciones. Y fue así. Nos fue bien, los cien ejemplares se acabaron en tres semanas y a partir de entonces lo retomamos.

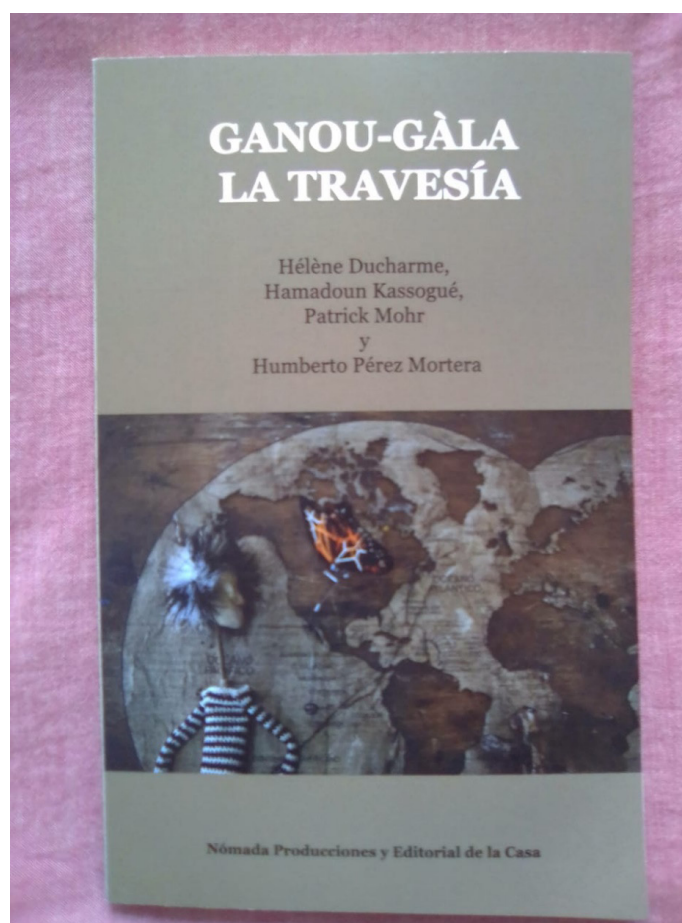


Figura 2. Fotografía de la portada del libro *Ganou-Gàla*, publicado en el 2019; tomada de la página: www.editorialdelacasa.com, el 18 de febrero de 2022; imagen digital.

Nadxelli Yrizar (NY): Además, era una manera de tener registro memorístico de la experiencia porque eran tres autores y una autora, y ocho miembros del elenco —con actores de diferentes partes del mundo— que querían tener el recuerdo de la obra. Fue una experiencia bonita porque cada quien se llevó su libro a casa. De pronto, es importante preguntarnos qué queda de las obras, de las representaciones.

Porque los libros los circulas y vuelven a tener vida, pero hay ciertos espectáculos de los que uno quisiera tener algo además de tu propio recuerdo.

HP: Sí, y ya después de esa primera experiencia, durante la pandemia —porque el primer libro fue publicado en 2019 y el segundo en 2020— me di cuenta de que tenía algunas obras para adultos que había traducido por gusto. Primero revisé mi traducción de una obra que se titula *Madres, trilogía para una actriz* y empecé a venderlo por Facebook, con mis amigos, y se los llevaba en bicicleta. Y luego, como siempre hemos tenido interés por la dramaturgia para públicos jóvenes (lo que es las infancias y juventudes), empezamos a trabajar dos textos que se titulan *De pie* y *Tom* de Stéphanie Mangez. Y así fue como se echó a andar la editorial. Fue juntar un poco de dinero, tener las traducciones y hacer un libro.

NY: Sí, y es que también a ambos nos interesaban las infancias y el teatro. En general, lxs traductorxs podemos ser impulsores de nuevos textos en otras lenguas que te encuentras y que deseas compartir. Incluso, a veces son los mismos actores o directores los que encuentran los libros y se dan a la tarea de traducirlos ellos mismos o contratar a alguien que los traduzca porque encontraron algo en otra cultura que podría resonar en la suya.

ER: Varias de las cosas que dicen me llaman la atención. Por ejemplo, yo no había pensado en que después de vivir el acontecimiento teatral, que es una experiencia única e irrepetible, es importante tener el texto a la mano para que quede como la huella o el regreso a ese sentimiento que se vivió. Y ahora que me estaban hablando de su interés por el teatro y la literatura infantil, algo que admiro de su labor es que se mueven dentro de dos ramas que no reciben la atención que deberían: por un lado, el teatro, que como género literario luego queda opacado por otros géneros como la novela o el cuento; y, en segundo lugar, la literatura infanto-juvenil que suele ser menospreciada porque se dice que no tiene la “seriedad” de las obras escritas para adultos. Mi pregunta, en este sentido, es por qué decidieron traducir teatro y, además, teatro para niños.

NY: Bueno, en mi caso, tocas dos puntos importantes para mí. Uno, el teatro como acontecimiento que, de alguna manera, busca transformarte. Cuando no es en el estado de ánimo o sólo para divertirte, el teatro puede generar un nuevo estado afectivo; es parte de su naturaleza prestarte ese espacio para que veas fuera de tu cuerpo, pero que experimentes en él. Estar en otro lugar, mirar de otra forma, cambiar tu perspectiva. Y, en este sentido, aunque hay una larga tradición en México de teatro para las infancias, también es cierto que los mercados cada vez van reduciendo el tipo de oferta que hay para ese público orientándolo a la parte más comercial, cuando, en realidad, hay muchas historias y muchas maneras de ha-

blarle a la infancia y de representarla. El poner a personajes infantiles a dialogar en una obra de teatro te permite pensar en cómo pueden generarse relaciones que quizá nunca te habías planteado; y, digo, estos son los efectos del arte en general, pero pienso que el teatro tiene este efecto potentísimo de que de repente no sabes bien qué te pasó y sales al mundo siendo distinto. Claro que eso también pasa con el libro. Creemos en el teatro como libro, como literatura, y en el teatro como espectáculo en donde se cumple todo: como un espacio donde, tridimensional y afectivamente, se colocan nuevas sensaciones en los cuerpos.

Además, también me parece increíble reflexionar que, cuando yo estudié, el teatro era Shakespeare, Calderón de la Barca, etcétera. Pensabas en los grandes nombres, pero no en teatro contemporáneo y menos en que se podía leer igual que como lees un cuento. Para mí esto fue muy sorprendente: descubrir, por ejemplo, en Canadá, que había muchísimas librerías y editoriales especializadas en teatro con textos para niños de todo tipo. Y como dices: teatro, infancia y traducción son relegadas. Se piensa a la traducción como un mal necesario, como si los traductores vomitáramos la lengua en otra lengua, cuando, en realidad, es un proceso de reescritura y de reencuentro con la cultura nueva para que el texto vuelva a vivir en otro contexto.

HP: Estoy muy de acuerdo con eso. Para mí, el teatro fue una salvación. Yo soy ingeniero en sistemas electrónicos y a los 23 años no sabía qué hacer de mi vida. En esa época, hice un viaje que me liberó. Fui asistente de inglés en la República Checa y me di cuenta de que se puede vivir haciendo otras cosas sin ningún dictado de escuela ni profesión. En ese momento, decidí entrar a la escuela de la SOGEM, que es una escuela donde te puedes formar como escritor. Yo iba por el cine, me estaba perfilando en ese tipo de escritura, pero mis mejores maestros fueron de teatro y mis mejores descubrimientos de textos eran de teatro. Y es que el teatro es la base para el cine además de que es más barato y de que parte de un texto; en el cine parte de un director que ya tiene una visión, contactos y un productor con la idea de que van a hacer algo grande para venderlo a alguien. En cambio, el teatro puede fracasar o triunfar en pequeño. Fue ahí que empecé a tomar seguridad y que descubrí la traducción. Me hice la pregunta: ¿cómo ser un mejor escritor/traductor? Pues siendo un mejor lector. Leía mucho teatro y encontré un género que es el que a mí me interesa: el teatro de la esperanza. Después descubrí que también había un gran teatro para las infancias -ya fuera dramático, poético o épico- en partes de Europa como Suecia, Alemania o Francia. Seguí por ese camino y, hasta la fecha, es lo que todavía me interesa: seguir leyendo y ofreciendo textos con esperanza y con un goce estético para todo público. Como adultos, nos interesa esa mirada de la infancia contemporánea: cómo

se sitúa, cómo ven las cosas. No se trata de un “cómo era yo de niño”, sino más bien cómo la infancia ve el mundo en la actualidad. Además, no sólo se trata de los libros, sino de producir esos textos, llevarlos a escena, ver cómo funciona la traducción y si alguien va a verla. Ese es nuestro deseo y nuestro pasado encadenado con el futuro.

ER: Con esto que mencionan sobre la importancia de llevar el texto al montaje, en el prólogo de uno de los textos que han publicado, ustedes mencionan que traducir una obra implica hacerla vivir en un universo geográfico distinto—que es de lo que hablábamos un poco— y lo que me llama la atención es que esto conlleva un posible riesgo de que el texto no sea tan bien recibido, por ejemplo, en el contexto mexicano a como lo fue en el contexto “original” por el tema de las diferencias culturales. Por eso quería saber cómo escogen las obras que quieren traducir.

NY: Pues creo que no tenemos un método. Elegimos las que nos gustan, y como Humberto y yo somos la editorial, no tenemos que cumplir con un mandato. Con que nos guste y valga la pena trabajarlo es suficiente. A veces bajamos algún recurso de un país para que pague los derechos y que nos apoye, pero nosotros pagamos la publicación y dedicamos el tiempo que tenemos fuera de las clases que es de lo que vivimos.

HP: Es interesante ese aspecto que mencionas respecto a lo que se pierde y lo que se gana. Es cierto, a lo mejor la obra va a ser rechazada. Pero yo creo que hay dos puntos importantes: primero, hay que intentarlo. Por ejemplo, hoy leía un artículo que habla de lo difícil que es traducir el humor, que no puedes traducir un chiste. Pues yo digo que sí, sólo tienes que encontrar la manera; no tienes que traducir palabra a palabra el chiste, sino entender la esencia, la intención y quién es el receptor. A quién le está hablando y cuál es el marco que está manejando. Si el chiste está situado en un restaurante en Francia, a lo mejor aquí lo tienes que situar en una taquería. Tienes que encontrar, no un equivalente, pero sí algo que funcione con tu público receptor. Aunque, claro, no puedes pensar en todos tus públicos receptores. Como dice Nadxeli, nos la jugamos con las historias que a nosotros nos interesa tratar.

NY: Sí y eso también es complicado porque hay una red que te está sosteniendo. Cuando traduces, no arrancas de cero. Tienes un marco y hay que tener cuidado en cómo funciona ese encuadre de acuerdo con el estilo de ese autor o autora y luego hacer la transposición.

HP: Además, como te decía, sí, puede existir un rechazo, pero también puede suceder lo contrario. Textos que en su país no funcionaron tan bien, aquí funcio-

nan mejor. Hay una obra que traduje, *Abrasados*, de un autor francés que casi no es montado en su país. Traduje ese texto hace seis años y en México se ha montado siete veces con siete compañías diferentes. Ha funcionado muy bien. Diez o veinte montajes en Francia y alrededor de doscientos en México. Entonces es un misterio.

ER: Es impredecible.

HP: Exacto. Hay obras que en su lengua original pasan desapercibidas, alguien las traduce y se convierten en un *boom* en el país del traductor.

ER: Pasando a otro tema, en las obras que traducen o, por lo menos las que tuve oportunidad de leer, se caracterizan por tener un tono bastante lírico: hay juegos de palabras, contestaciones rítmicas entre personajes y, de hecho, no hay prácticamente acotaciones, casi como si las indicaciones espaciales fueran un estorbo para la lectura del texto dramático. En este sentido, quisiera saber, ¿cuáles son las mayores dificultades con las que se encuentran a la hora de traducir?

NY: Cada texto tiene lo suyo. Hay textos altamente poéticos que son sumamente difíciles porque no están escritos en verso, pero tienen un aliento difícil de reproducir. Se trata entonces de retrabajar, dejar descansar, retrabajar y dejar descansar. Eso es lo que solemos hacer. Si no, te das por vencido y sueltas el trabajo. Nuestra premisa es que todo se puede traducir a todas las lenguas. Sólo se trata de encontrar las formas.

HP: Y cada proyecto es distinto. Ahorita que lo preguntas me acuerdo de que en *De pie y Tom*, encontrábamos muchos juegos de palabras que teníamos que discutir con la autora.

NY: Sí, porque el contacto con los autores es muy importante.

HP: Exacto. Trabajamos con autores vivos porque les enviamos el texto para que nos digan qué no les gustó y que exista una negociación: “respeto tu forma de escribir, pero tú tienes que confiar en mí”. Y también es muy importante en qué lugar y tiempo te encuentras con cada libro. Yo estoy trabajando con un autor que, no directamente, pero me lleva a pensar en el lenguaje incluyente porque en su texto, que se publicó hace 4 años, le dice mucho al público “a ver, todos” (en francés *tous*). En mi traducción, yo estoy poniendo todas y todos porque el público está compuesto de hombres y mujeres. El resto es un poco más sencillo, pero en esas partes te encuentras con un problema. Además, hay un personaje que es una maestra y yo pienso que su *ethos* de profesión no abordaría el lenguaje incluyente, pero luego me encuentro con otro personaje, de 17 años, que pienso que sí. Como dijimos antes, se trata de negociaciones. El lenguaje evoluciona y uno tiene que estar evolucionado con él. Los proyectos de

traducción a veces tienen que ver con cambios de palabras, pero a veces son también enfoques o formas de pensar.

NY: Sí, a veces nos topamos con cosas que no necesariamente nos resuenan. Y resulta difícil porque te tienes que apegar a la voz y al texto.

ER: Sí, y es que yo veo a lxs traductorxs como autorxs que tienen que encargarse de reescribir el libro. No obstante, parecería que muchas veces se quiere invisibilizar la labor del traductor. Por eso quería saber cómo ven ustedes su trabajo.

NY: Creo que es importante visibilizar la voz de quien traduce. Aunque también es cierto que existen tradiciones y que los textos están ahí para ser leídos. Teóricamente, hay una escuela que dice que no trates de llevar narcisistamente todo a tu cultura y de domesticar al texto. Hay estrategias para dejar ver ciertas cosas sin que eso impida leer. En realidad, yo pienso que la forma de hacerle justicia a lxs traductorxs es pagándoles bien, dándoles tiempo y poniendo su nombre en portada.

HP: E invitándolos cuando hay presentaciones de libro. Porque el traductor conoce muy bien la obra y puede platicar de ella. Y como dice Nadxeli no hay que ponerle piedras al lector para hacerme visible, pero sí voy a intentar transmitir la experiencia que yo tuve al leer la obra. Si de pronto hay un texto que proviene de una cultura donde es común hablar con metáforas, no voy a simplificar la metáfora. Si puedo construir en español como en el original, lo haré.

NY: Cuidando el estilo.

HP: Y sumándote a la voz del autor. Quizá más que la lengua misma, lo importante es entender cómo frasea el autor.

NY: Respecto a ese tema, estaba escuchando a una traductora que traduce de inglés a italiano y que cuenta que al leer *Las olas* (1931) de Virginia Woolf observó que había 35 repeticiones de la palabra *darkness* en una sola página. Lo primero que se planteó fue si poner sinónimos o no porque, obviamente, Woolf deliberadamente puso esa palabra ahí para crear un efecto. Así, la traductora cuenta que la única solución que encontró fue mover de lugar la palabra en la oración para que la repetición no fuera tan pesada en italiano.

ER: Por eso les decía que veo a los traductores como autores. Y sigue muy presente esta noción del autor como la única figura que participa en el texto cuando, en realidad, la escritura es una experiencia colectiva. Está ahí la figura de lxs editorxs, lxs traductorxs, lxs ilustradorxs.

HP: Sí, a mí hay una anécdota que me encanta. Me gusta mucho Raymond Carver. Él escribió nada más cuatro libros de cuentos y siempre agradece mu-

cho a su editor en los textos porque escribía párrafos larguísimos y agregaba frases muy melodramáticas. Y era el editor el encargado de cortar. Porque el editor tiene la distancia para tomar esas decisiones. Es un proceso colaborativo. Hay que confiar en el editor y en el corrector de estilo para generar un diálogo.

ER: Yo estoy con ustedes. Que aparezca el nombre del traductor y del editor en la portada.

HP: Como en el cine. Que ponen hasta el nombre del que llevó la comida y los agradecimientos a la familia (risas).

ER: Ahora yo les quería preguntar sobre un tema que dejamos hace rato pero que tiene que ver con los tópicos que abordan los libros que traducen. Se toca la muerte, la soledad, el abandono, la migración. Y yo he pensado mucho en estos temas porque, a pesar de que hoy en día abundan los programas de promoción lectora en las escuelas y de que lxs niñxs tienen un mayor acceso a objetos literarios, todavía existen en la LIJ temas tabú que, por razones de mercado o por menosprecio a la inteligencia afectiva de las infancias, no se suelen abordar. En este sentido, tengo dos preguntas. La primera es si creen que deberían existir temas prohibidos para las infancias y, la segunda, cuáles creen que son los efectos positivos de que un niño o niña se encuentre con textos como los que ustedes publican.

HP: A mí me encanta abordar esos temas. Quizá la mediación lectora en las escuelas debería arrancar desde otro enfoque. Antes de llegar con tu paquete de libros de lo que se tiene que leer, preguntarle a lxs niñxs qué quieren escuchar, qué les interesa. ¿Todavía quieren leer sobre príncipes, princesas y familias felices? Podemos seguir con eso, pero estoy seguro que va a haber niños que van a decir: “mi hermano tiene miedo en la casa”. Entonces vamos a hablar del miedo. O “mi mamá se fue de la casa y no regresa”. De esas experiencias podemos partir para buscar qué libros, películas, series u obras de teatro hablan de esos temas para crear un nuevo diálogo y que las generaciones actuales aborden esos temas y que nuestras generaciones los recuperen.

NY: Hay que pensar que sí se puede hablar de todo, pero también es importante el tratamiento. Necesitas un universo altamente poético y lo suficientemente esperanzador. Lxs niñxs van a entender con la experiencia de vida que tengan. En *Respira*, una de nuestras obras publicadas, algo que me sorprendió es que el registro no es infantojuvenil; tiene un registro alto con personajes no realistas, pero con temas que sí son cotidianos.

HP: Sí, es una obra que te quiebra porque lleva el tema fácil, pero con una estructura profunda. Todo ocurre desde el punto de vista de una niña a la que se le cayó el mundo y que tiene que encontrar la manera de recomponerlo.

NY: Y ella termina por rescatar a todxs a su alrededor.

ER: De hecho, en su página web, ustedes ponen que se trata de obras de teatro contemporáneo, pero no agregan el sesgo de que se trate únicamente para niñxs. Y creo que el tópico de los temas tabú puede tener que ver más con el miedo de los adultos de tocar esos temas que con que lxs niñxs no puedan manejarlos.

Finalmente, siguiendo un poco con este tema, les quería preguntar, ¿a qué creen que se deba la falta de apoyo al teatro infantil?

NY: Se monta poco porque hay poco dinero. Porque, por más barato que quieras hacerlo, hay que pagar a actores, el teatro, etcétera y si no tienes el apoyo de un Estado que te subvencione se vuelve más complicado.

HP: Faltan políticas culturales. En México, cada vez hay menos editoriales. Hay que establecer una política que dictamine, por ejemplo, que por lo menos dos por ciento del presupuesto sea para el sector cultural. Se necesita crear un plan nacional de cultura donde se establezcan las prioridades. Y no es una situación exclusiva de México. Las artes y el teatro sufrieron mucho en todo el mundo porque había que destinar recursos a la salud. Pero tendríamos que haber pensado en estos dos años “y bueno, ¿después qué sigue?, ¿cómo vamos a volver?”.