

Traducción y teatro: entre la literalidad y la adaptación



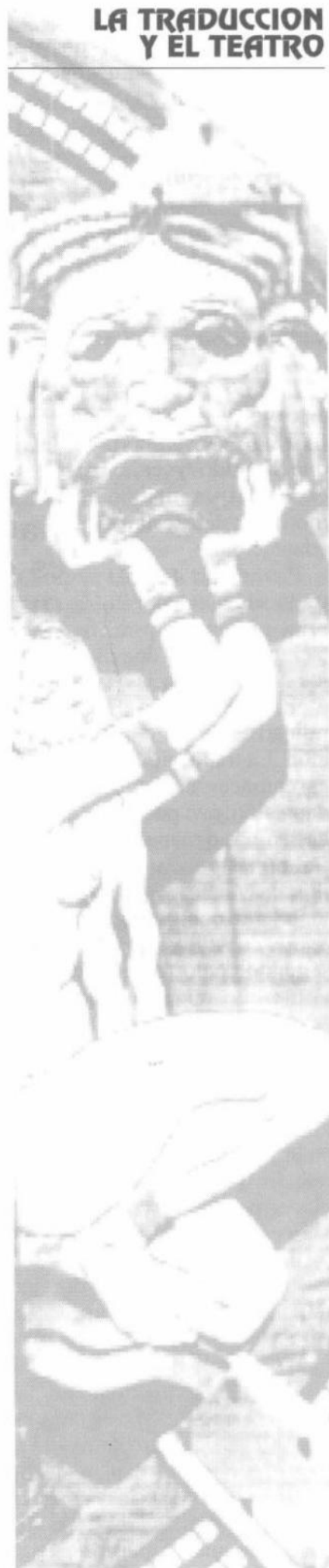
(De izq. a derecha) F. Masllorens, A. Boero, L. Gregorich, S. M. Menéndez y F. González del Pino.

Cuando finalizó la primera participación de los panelistas invitados a la mesa redonda La traducción y el teatro, llegó el momento del debate. El coordinador del encuentro, Salvio Martín Menéndez, director de la revista VOCES, planteó algunos temas de discusión a los expositores y luego el público comenzó a formular sus preguntas. Las inquietudes, en general, estuvieron relacionadas con el problema del lenguaje dentro de la traducción teatral y las diferencias entre oralidad y escritura. Además, se habló de las características del vínculo con el autor y de la jerarquización de la tarea del traductor.

Salvio Martín Menéndez: Creo que se han planteado una serie de problemas en los que me parece importante profundizar. Fundamentalmente, el problema de traducir un texto que no va a ser leído sino escuchado. ¿Cómo resuelven los traductores esta cuestión cuando están trabajando?

Fernando Masllorens: El mejor halago que nos pueden hacer con respecto a un trabajo es decirnos: "tiene tanta fluidez, que no parece una traducción". Pero para llegar a ese resultado, uno se enfrenta con

muchos problemas. En *Flores de Acero*, por ejemplo, que es una obra muy localista que transcurre en el sur de los Estados Unidos, hay anécdotas que son casi imposibles de trasladar al español. Allí tuvimos que buscar elementos que se parecieran a lo que se estaba contando. Es decir, había que respetar la esencia de la historia narrada por alguno de los personajes pero darle un sentido a lo que decían en castellano, porque si traducíamos literalmente no se entendía nada. Algo similar nos ocurrió con la obra irlandesa *Danza de verano*, que también era



muy localista. Buscando un lenguaje diferente para cada una de los personajes, conseguimos que el texto adquiriera fluidez.

Teatro y oralidad

Salvio Martín Menéndez: ¿Qué sucede cuando el texto no es contemporáneo? ¿Cómo resolvió Luis Gregorich el problema de la oralidad?

Luis Gregorich: A propósito de esto, yo quisiera referirme a un tema que ha sido y es, constantemente, motivo de debate: la adaptación.

Pienso que toda traducción es, por principio, una adaptación. No soy de los que creen en la literalidad. La literalidad es una ficción. La traducción es, entonces, una adaptación, que puede ser más o menos fiel o más o menos literal. Mientras que lo que habitualmente conocemos como *adaptación* constituye una operación de segundo grado sobre el texto.

Esa fue mi experiencia con el *Hamlet* y les puedo contar, de modo muy breve, cómo la llevé a cabo.

En primer lugar, fue un trabajo que duró mucho tiempo, cerca de un año; por lo que pueden imaginarse cuán poco rentable resulta esta tarea. En todo caso, se trata de un placer personal del cual, lamentablemente, no se puede gozar muy a menudo.

El proceso que seguí durante la traducción fue el siguiente. Comencé haciendo una versión absolutamente literal. Una vez terminada, estudié algunas ediciones anotadas del texto original y versiones anteriores y las comparé entre sí; sobre todo, porque me habían quedado unas cuantas dudas respecto de ciertas ambigüedades, dobles sentidos y anfibologías. A partir de esta es-

pecie de estudio de legislación comparada, fui modificando mi versión. Además, les confieso que también tomé en cuenta las versiones en español del texto. No puedo decir que haya copiado cosas de ninguna, pero sí observé las soluciones que otros traductores habían encontrado para cada una de las situaciones ambiguas de la obra. La verdad, es que no encontré demasiadas cosas que me gustaran en las ediciones más tradicionales de *Hamlet*, como la de Astrana Marín, que seguramente muchos de nosotros hemos

uno encuentra leyendo a Shakespeare en el original o en algunas buenas traducciones.

Mi tarea, entonces, fue tan sencilla y tan compleja como esto: intentar dar una resonancia actual a Shakespeare. Ese fue mi intento que, insisto, me llevó mucho tiempo. A partir de aquí podría hablar de algunos detalles de esta traducción, de ciertas búsquedas de significados o de climas y de qué había en esa versión que, en mi opinión, era fiel al espíritu de Shakespeare pero que, sin embargo, no era estrictamente

fiel a la letra del texto. Este último punto motivó algunas discusiones en esa época. Yo tuve una recepción excelente por parte del público y la crítica y una muy violenta discusión con Argentores.

La gente de Argentores se enojó mucho conmigo y designó una comisión de tres miembros (según ellos, especialistas en

Shakespeare) encabezada por Miguel Coronato Paz. Este firmó un informe en el que me reprochaba haber eliminado algunas escenas, alegando que yo desconocía el espíritu shakespeariano, que no tenía antecedentes y que había inducido a engaño al público y a la crítica con los cortes que había hecho en la obra.

* Yo contesté a ese informe con una carta muy extensa, en la que celebraba la atención que este grupo de especialistas, encabezado por el señor Coronato Paz, había prestado a mi versión de *Hamlet*; señalándoles, sin embargo, que ellos mismos habían aprobado, *sin que se les moviera un pelo*, gran cantidad de versiones de Shakespeare en las que se había cercenado el texto original. Porque hay que aclarar que a Shakespeare, por lo general, no se lo representa en su integridad, ya que una versión completa de *Hamlet* o del *Rey Lear* duraría entre

El mejor halago que nos pueden hacer con respecto a un trabajo es decirnos: "tiene tanta fluidez, que no parece una traducción". Una de las maneras de alcanzar ese resultado, es buscar un lenguaje diferente para cada uno de los personajes de la obra.

FERNANDO MASLLORENS

leído, publicada por Editorial Aguilar dentro de las *Obras Completas* de Shakespeare. Sin embargo, confieso que antes de leer inglés más o menos bien, leí a Shakespeare, por primera vez, en Astrana Marín. Pero, cuando años después lo leí en su lengua original, me pareció encontrar a otro escritor. Era como si antes hubiese leído al Duque de Rivas o a cualquier otro autor romántico español. Esto que estoy diciendo no significa que desdeñe la tarea de un traductor como Astrana Marín, que se tomó el trabajo de hacer una edición completa de todo el teatro de Shakespeare con un gran esfuerzo y con algunos aciertos parciales. El problema es que Astrana Marín trabajó sobre la obra desde su perspectiva, que no es una perspectiva moderna sino más bien la de un hombre del siglo XIX (aunque vivió en el siglo XX). Y Shakespeare es un escritor del siglo XXI. Esta es la pequeña diferencia y eso es lo que

cuatro o cinco horas como mínimo. Entonces, lo que suele hacerse, para mayor comodidad, es usar la tijera. Y a esto se lo llama *una buena traducción*.

Bueno, yo considero que eso no es ni una buena traducción ni una buena versión. La adaptación de *Hamlet* debe dar como resultado un *Hamlet* en escala, en espíritu, en esencia. No puede cortarse la obra con una tijera para que dure sólo dos horas y media. Esto es lo que habitualmente se había hecho y lo que las entidades correspondientes alguna vez habían aprobado.

Les cuento que después hice las paces con Argentores y que hoy en día soy un buen socio, fiel y cumplidor. Este fue sólo un pequeño incidente que se debió, supongo, al hecho de que yo era un traductor nuevo.

Alejandra Boero: Creo que hay que aclarar, por si alguien no lo conoce, quién era Coronato Paz.

Luis Gregorich: Yo debo rendirle un homenaje a Coronato Paz como autor cómico de radio. De chico, solía escuchar una audición suya muy divertida que se llamaba *El relámpago*, todos los mediodías por Radio El Mundo. Por lo tanto, lo considero un excelente escritor de radio y un gran inventor de personajes (uno de ellos fue *Felipe*, que durante largos años interpretó Luis Sandrini) pero no era un especialista en Shakespeare.

El concepto de "intraducible"

Público: ¿Cuál es el concepto, si existe, que ustedes tienen de lo intraducible? ¿Han desechado o desearían la oportunidad de trabajar en la versión de una obra de teatro por considerarla intraducible?

Federico González del Pino: En nuestro caso, no. Si alguna vez hemos rechazado una traducción, fue porque no nos interesaba el tema, pero no por intraducible. Por lo general, nos gustan los desafíos.

Alejandra Boero: De todos mo-

dos, a veces hay elementos en una obra que son muy localistas y, por lo tanto, imposibles de trasladar. Allí uno corre el riesgo de escribir otra obra y de no ser fiel a lo que el autor quiso.

Federico González del Pino: Este año, Alejandra Boero va a dirigir una obra que tradujimos Fernando y yo y que va a causar una gran conmoción en el público de Buenos Aires. Se llama *Ángeles en América*. Esta obra, por ejemplo, tiene muchos localismos difíciles de traducir.

Otra cosa difícil de traducir son los insultos. Por ejemplo, hay insultos que en Inglaterra tienen un significado mucho más leve que en Estados Unidos. Y a veces, el mismo insulto, en Estados Unidos, es más grave que en Londres y viceversa. Por otra parte, ciertos autores que son dialoguistas maravillosos, como Neil Simon, incluyen en el texto una sucesión de insultos que tienen, musicalmente, una razón de ser en el idioma original pero que en la traducción no representan lo mismo.

También hay ciertos significados políticos intraducibles. *Ángeles en América* es una obra en la que el factor político es importantísimo. Allí se habla del problema que existe entre los judíos y los negros en Estados Unidos, señalando la discriminación que se da entre sectores que, a su vez, son discriminados por

otros grupos más poderosos. Pero si uno entiende cuál es la idea de la obra, ésta se vuelve totalmente traducible a la realidad argentina.

Lo único que no se puede traducir en teatro, es lo que uno no quiere o no respeta ideológicamente o no lo emociona estéticamente. La profesión de traductor teatral es distinta a la profesión de abogado, por ejemplo. Un abogado no tiene por qué querer a cada cliente. Ustedes, como traductores públicos, no tienen obligación de amar a cada uno de sus clientes. Al contrario, pobres de ustedes si los quisieran a todos. Pero el teatro es diferente, porque es un acto de amor y de locura que, a veces, termina en un gran éxito y otras, en un gran fracaso.

Público: Ustedes han hablado de autores sajones, irlandeses, ingleses y americanos. ¿Qué pasa con los autores italianos y franceses? ¿Por qué son tan aburridas las traducciones de los autores latinos extranjeros? Por ejemplo, de Dario Fo.

Federico González del Pino: Quiero aclararle que Fernando Masllorens y yo no traducimos obras italianas o francesas. Estamos por hacer nuestra primera experiencia con el idioma francés, pero todavía no hemos llevado a cabo el proyecto.

Tuvimos sí una experiencia con el teatro italiano, con la obra *Las últimas lunas* de Julio Bordón, que



(De izq. a derecha) Fernando Masllorens, Alejandra Boero y Luis Gregorich.

trataba un tema terrible: la historia de un padre que decide internarse en un geriátrico para darle el cuarto a su nieto y morir allí. Este tipo de problemáticas, en un momento tan doloroso como el que vive la Argentina, provocan un gran rechazo en el público.

Hay temas que, en determinados contextos históricos, no se pueden tratar.

Por ejemplo, Alejandra soñó toda su vida con una obra que se llama *La ofensa*, que se estrenó en Inglaterra primero y en Estados Unidos después. Esta obra presenta un análisis de la violencia a partir de la violencia que tiene mucha relación con lo sucedido a María Soledad o a Carrasco. Si esa obra se hubiese estrenado en otro momento, cuando nuestro país no tenía la conciencia que tiene hoy de la falta de justicia, la recepción hubiera sido totalmente distinta.

Pero volviendo al tema de la traducción de las obras de Darío Fo, estoy de acuerdo con usted en que no son buenas. Lo curioso, es que Fo también fue mal traducido al inglés. Nosotros hemos visto una de sus obras interpretada por Ellen Parson, que es una maravilla de actriz, y realmente, la traducción era muy pobre.

El por qué de los títulos

Público: ¿Cuál es el criterio para la elección de los títulos? ¿Por qué se cambian al traducir las obras? Por ejemplo, *Flores de Acero* en inglés se llama *Steel Magnolias*. ¿Por qué no se lo respetó en la traducción?

Sin embargo, se conservó el título original de *Perdidos en Yonkers* que tal vez debiera haberse traducido como *Perdidos en los suburbios*, ya que *Yonkers* no significa nada para un argentino.

Federico González del Pino: Con respecto a la primera obra que usted menciona, nuestra intención era titularla, como en el original, *Magnolias de acero*; pero como la película se llamaba *Flores de acero*, los productores nos pidieron que conserváramos ese título.

Por otra parte, una magnolia del sur de Estados Unidos no es igual que una magnolia nuestra. Para nosotros la magnolia tiene un perfume similar al de la violeta, perfume generalmente circunscripto a las solteras o a las solteronas de García Lorca. Ahora no, porque en París, Yves Saint Laurent sacó un perfume que tiene prácticamente el mismo olor a violeta que tenían todas nuestras profesoras de francés.

Con respecto a *Perdidos en Yonkers*, la traducción no es nuestra sino de Antonio Larreta, aunque aquí la firmó otra persona. Coincidió con usted en que hubiera sido más acertado titularla *Perdidos en los suburbios*, porque *Yonkers* no es un sitio muy popular. Pero también hay quienes nos dijeron que se trataba de un suburbio que aparecía en *Hello Dolly*.

Otro caso particular fue el de una obra que vamos a estrenar este año cuyo título original es, literalmente, *El desvío equivocado en la escala de los anfibios*. Usted se dará cuenta de que si conserva un título como ése, lo único que va a lograr tener en

la sala es gente del Museo de La Plata.

Fernando Masllorens: Aclaremos que, en Estados Unidos, cuando el público ve un título de esta naturaleza va al teatro a averiguar de qué se trata la obra. En Argentina, en cambio, la gente sale corriendo.

Federico González del Pino: *El desvío equivocado en la escala de los anfibios* parece más bien el tema de una conferencia. Ahora, si además la gente se entera de que esa conferencia la dan Araceli González y Rodolfo Bebán, la cosa deja de ser seria por completo.

Por eso, para solucionar este problema, buscamos algo dentro de la obra que pudiera servir como título. Y vimos que el texto terminaba con un poema de Eliot que dice *Yo no soy Hamlet ni nunca quise serlo ...* Entonces, pedimos permiso al autor (porque el autor es el dueño del título y, por lo tanto, hay que pedirle permiso cuando uno quiere cambiarlo) para ponerle a la obra *Yo no soy Hamlet*.

Fernando Masllorens: Pero nos dijeron que no, porque había un título en inglés que era muy similar: *I Hate Hamlet* («Yo odio a Hamlet») y los agentes del autor pensaron que podían tener problemas de *copyright*. Por otra parte, la obra había empezado a promocionarse aquí como *Yo no soy Hamlet*; entonces, sobre el pucho, analizamos de nuevo el texto y en el mismo poema encontramos una estrofa que decía: «Y las sirenas cantarán, pero sólo entre ellas». Propusimos el título *Y*



las sirenas cantarán... y nos contes-
taron que sí. Por lo tanto, ése fue el
nombre que le quedó a la obra.

Federico González del Pino: Ahora tenemos el caso de una obra que, en inglés, se llama *Death Defiant Acts*. Esta frase se usa en el circo para presentar "los actos que desafían el peligro». Pero, la traducción literal de este título no es tan atractiva para el público argentino como la variante que elegimos: *Humores que matan*. Indudablemente, este título está lejos del concepto original, pero conserva la idea del peligro, que es el tema principal de la obra; ya que vivimos rodeados de actos que nos producen sensaciones de peligro y de humores que nos matan o que nos pueden matar.

Jerarquización de la tarea del traductor

Público: En los carteles de las obras que ustedes traducen, sus nombres aparecen tan grandes como el del autor o el productor. ¿No temen que esto se interprete como un acto de vanidad?

Fernando González del Pino: Es que se trata de un acto de vanidad. Lo asumo como un acto de vanidad, porque además, creo que lo que hago tiene tanto valor como lo que hace el diseñador de luces, por ejemplo, cuyo nombre suele aparecer casi más grande que el de una actriz secundaria. Nosotros nunca colocamos nuestros nombres más grandes que el del autor. El tamaño es siempre de un setenta y cinco por ciento respecto del de su nombre.

Salvio Martín Menéndez: Creo que esta cuestión está relacionada,

justamente, con la valoración de la labor del traductor. ¿Cuántas obras hemos visto que no sabemos quién las tradujo? Como decía Luis Gregorich, una traducción es siempre una versión del original. Bien vale, entonces, que el nombre de este nuevo escritor que es el traductor aparezca en el cartel de la obra. Además, no es igual una versión de *Hamlet* de Astrana Marín que una versión de Gregorich. Por lo tanto,

Pienso que toda traducción es, por principio, una adaptación. No soy de los que creen en la literalidad. La literalidad es una ficción. La traducción es, entonces, una adaptación, que puede ser más o menos fiel o más o menos literal. Mientras que, lo que habitualmente conocemos como *adaptación* constituye una operación de segundo grado sobre el texto.

LUIS GREGORICH

es importante que aparezca el nombre del traductor para que el público sepa qué es lo que va a ver.

Fernando Masllorens: Quiero aclarar, además, que para conseguir que nuestros nombres estuvieran al setenta y cinco o al cincuenta por ciento, tuvimos que luchar durante dieciocho años. Por otro lado, los nombres que generalmente se imprimen equivocados en los programas son los nuestros, ningún otro.

Federico González del Pino: Por mi parte, hace ya muchos años que no pretendo que me quieran, lo único que exijo es que respeten mi trabajo. Y mi trabajo no es fácil. Para comprar los derechos de una obra, por ejemplo, nosotros vemos cien. Hacemos dos viajes anuales, en los que asistimos a alrededor de

doscientos cincuenta espectáculos en Londres, París, Nueva York, España e Italia. A eso hay que sumar las obras de teatro que leemos. En este momento, representamos, además, a cuatrocientos autores. Y no solamente lo hacemos con autores americanos, ingleses, franceses e italianos en la Argentina; también representamos a autores argentinos en el exterior. Ahora hemos conseguido, por ejemplo, que en Hollywood se haga una película sobre un libro de Jacobo Langsner. Hemos logrado, además, que una obra argentina (que todavía no podemos nombrar) vaya a Broadway y que una ópera de Piazzola sea llevada a escena por el equipo de producción de Harold Prince.

Por lo tanto, lo que nosotros hacemos en el teatro, tiene un valor y ese valor debe ser respetado, tanto en nuestra función de traductores como en nuestra función de agentes literarios.

No creo que el hecho de exigir que el propio nombre sea tenido en consideración, equivalga a cometer un acto de pedantería. Uno, simplemente, defiende lo que hace porque lo hace con seriedad. Y esa defensa de su trabajo la tienen que realizar todos: el director, al que durante muchos años no se le dio la preeminencia que debía dársele; el escenógrafo, el iluminador y cualquiera que haga algo en el teatro. Yo defiendiendo al autor y al traductor, tanto si la traducción es mía como de otro. Cuando nosotros sabemos que una obra ha sido traducida por alguien, no permitimos ni autorizamos, como agentes del traductor, ninguna otra traducción que la que ha sido autorizada en su momento. De ese modo, estamos respetando una labor que exige mucho trabajo y que además es una labor muy crea-

tiva cuando se la toma con seriedad.

La relación con el autor

Público: ¿Recurren alguna vez al autor cuando están traduciendo una obra?

Federico González del Pino: En general, consultamos con el autor cuando tenemos dudas respecto del sentido de algún pasaje de la obra, en el que no nos queda claro qué es lo que quiso decir. En el caso de aquellos autores en los cuales nos hemos especializado, como Gurney, con quien mantenemos además una gran amistad, simplemente lo llamamos y aclaramos nuestras dudas.

Pero me gustaría darles un ejemplo del tipo de consultas que podemos llegar a realizar. Por ejemplo, al traducir la obra *Cristales Rotos* de Miller, nos encontramos, en la escena final, con una frase que decía: «pero entonces Hitler es un perseguido». Esta idea resultaba un tanto delicada políticamente, por eso decidimos consultar al autor, para entender por qué decía esto en la obra. Él nos explicó que creía que Hitler era el más grande de los perseguidos porque, debido a su inseguridad, solamente se comunicaba con los demás a través del alarido. Así, había transformado a Alemania «en un gran alarido». Este tipo de aclaraciones ayudan, indudablemente, a mejorar la calidad de la traducción.

Por otra parte, es importante recordar siempre que nosotros no es-

cribimos la obra. Nuestra única misión es desentrañar la voluntad del autor. Y tampoco somos los únicos que tenemos dudas. También Alejandra, como directora, tiene dudas. Incluso podemos llegar a considerar que algunas partes de las obras deben ser «peinadas» (como decimos en el teatro) o resumidas. Pero antes de hacer un cambio, hay que consultarlo con el autor.

Además, si pretendemos que se respete nuestro trabajo, debemos comenzar por respetar el trabajo de los otros. En este caso, debemos respetar el trabajo del autor, y más aún cuando está vivo. Gregorich, por lo menos, tuvo la suerte de que Shakespeare estuviera muerto.

Alejandra Boero: Creo que se trata de un problema ético, un problema de conciencia.

Público: Pienso que al trabajar en una obra el traductor se acerca al texto, ante todo, como espectador. Entonces, ¿por qué ir a preguntarle al autor lo que quiso decir si yo, como espectador, sé el significado que la obra tuvo para mí?

Federico González del Pino: Pero lo que usted tiene que traducir es el pensamiento del autor y no el suyo.

Alejandra Boero: A mi criterio es válido que uno encuentre en un texto elementos que tal vez el autor no previó. Pero existe un riesgo: el de traducir lo que uno siente en lugar de lo que efectivamente el texto expresa. Y eso ya es un problema de conciencia: ¿qué digo, lo que

me pasó a mí o lo que quiso decir el autor?

Luis Gregorich: Yo creo que el traductor debe ubicarse en una posición más cercana a la racionalidad del autor que a la emoción del lector, sirviendo antes al primero que al segundo. Eso no quiere decir que no pueda hacer elecciones propias. Pero debe someterlas al autor. Sobre todo si éste está vivo. En mi caso, la situación fue diferente, por lo tanto, me pude tomar algunas libertades. Pero estando el autor vivo, creo que el vínculo del traductor con él es absolutamente indispensible.

Idioma y variedades dialectales

Público: En un país como el nuestro, tan dependiente de la cultura extranjera, ¿no sería conveniente defender el idioma argentino en las traducciones?

Federico González del Pino: No creo que uno tenga que tener una actitud defensiva hacia nada cuando está haciendo una traducción. Lo que dijo un autor extranjero es lo que dijo y punto. Además, no creo en los *idiomas a defender*. Esto me hace acordar a la época de Castillo, en que a Niní Marshall la prohibieron por hablar en lunfardo.

Alejandra Boero: Además, ¿de qué idioma estamos hablando? Porque existe el argentino que yo llamaría *culto*, el argentino popular y

A Shakespeare, por lo general, no se lo representa en su integridad, ya que una versión completa de *Hamlet* o del *Rey Lear* duraría entre cuatro o cinco horas como mínimo. Entonces, lo que suele hacerse, es usar la tijera. Y a esto se lo llama *una buena traducción*. Bueno, yo considero que eso no es ni una buena traducción ni una buena versión. La adaptación de *Hamlet* debe dar como resultado un *Hamlet* en escala, en espíritu, en esencia. No puede cortarse la obra con una tijera para que dure sólo dos horas y media. LUIS GREGORICH

Lo único que no se puede traducir en teatro, es lo que uno no quiere o no respeta ideológicamente o no lo emociona estéticamente. La profesión de traductor teatral es distinta a la profesión de abogado, por ejemplo. Un abogado no tiene por qué querer a cada cliente. Ustedes, como traductores públicos, no tienen obligación de amar a cada uno de sus clientes. Al contrario, pobres de ustedes si los quisieran a todos. Pero el teatro es diferente, porque es un acto de amor y de locura.

FEDERICO GONZÁLEZ DEL PINO

el idioma de la barra brava de la cancha. ¿A cuál argentino nos estamos refiriendo? Por otra parte, la elección del lenguaje debe estar en relación con lo que la obra necesita, con el tipo de lengua que requiere. Porque en ningún lugar del mundo existe una sola forma de hablar el idioma.

Salvio Martín Menéndez: Yo me permitiría agregar que lo que existen son *variedades de registro*, es decir, distintas elecciones léxicas o gramaticales que se toman en función de determinado tipo de circunstancias.

Alejandra Boero: Esa elección debe estar sujeta, también, al estilo del autor y a lo que éste quiso decir. Por eso, en general, solemos estudiar el contexto histórico y geográfico de la obra para saber cómo deben hablar los personajes.

Luis Gregorich: Indudablemente, dentro de cada idioma hay variantes. En Buenos Aires, hablamos español rioplatense y lo usamos en todo lo que hacemos: en la expresión oral, en la escritura y por supuesto, en la traducción. Esto no significa hablar en lunfardo, porque el lunfardo es otra cosa. Los traductores argentinos, entonces, usan un idioma español neutro con un tono rioplatense; del mismo modo que los traductores españoles usan un tono cercano al registro del español de España.

Pero la dificultad, en teatro, consiste en el hecho de que algunas

obras están escritas en un dialecto: el dialecto popular de Londres o el dialecto popular de Nueva York. Entonces, se nos plantea un dilema: ¿debemos traducir el texto en el idioma de la calle de Buenos Aires o en el idioma de la calle de Madrid?

En general, esta cuestión se resuelve teniendo en cuenta el lugar geográfico en el que va a representarse la obra.

Salvio Martín Menéndez: Quisiera preguntarles a todos algo que está en relación con este tema. Cuando uno tiene que optar, en una traducción, por una marca que nos identifica pero que también nos separa del resto de la comunidad hispanohablante, que es la marca del *vos*, el *voseo*, ¿qué debe hacer? ¿Hay que *vosear* o hay que *tutear* en el teatro?

Alejandra Boero: Por mi parte, creo que el *voseo* ya está incorporado al teatro argentino. El problema se suscita cuando se trata de una obra clásica. Allí, pareciera que el *tú* es imprescindible y que el *vos* molesta. Pero, cuando los temas son cotidianos y los personajes tienen una relación familiar, entonces, el *vos* se impone.

Luis Gregorich: Cuando hice mi versión de *Danza Macabra* de Strindberg, que es una típica obra de fin de siglo, hice un cotejo de la versión inglesa y de la francesa. Esta última era una versión directa del sueco que todo el mundo consi-

deraba la mejor. Además, cotejé algunas versiones en español ya existentes. Por supuesto, todas usaban el *tú*. Pero, como la obra narra un conflicto de pareja, es decir, un conflicto íntimo, a mí me costaba mucho emplear esta forma gramatical. Me parecía que la economía interna de ese texto exigía el *vos*. Entonces, decidí usarlo pero con la mayor discreción posible, sin enfatizar lo que podía tener de indole dialectal.

Federico González del Pino: Yo adhiero a lo que dicen Alejandra Boero y Luis Gregorich. Son los personajes y la situación los que van pidiendo determinado lenguaje. Por ejemplo, en la obra *Master Class*, cuando en el monólogo final el personaje de María Callas cuenta su relación con su marido y con Onassis, creímos necesario, dado el carácter operístico de ella, usar las formas verbales correspondientes al *tú*. Eso no quiere decir que lo que sugerimos nosotros en la traducción sea lo que finalmente Agustín Alezzo, que es el director, y Norma Aleandro, que es la protagonista, acepten. Porque si ella no se siente cómoda con ese *tú* tiene la posibilidad de cambiarlo. Nuestra obligación es respetar al autor, pero en este caso es imposible determinar con qué forma gramatical nos encontramos más cerca del texto original, porque en inglés no existe la diferencia entre el *tu*, el *vos* y el *usted*. En cambio, en *Danza de Verano*, el personaje de la maestra hablaba de *tú*, porque aquí las maestras han



Fernando Masllorens, Alejandra Boero.

usado durante mucho tiempo el *tú*. Eso le aportaba gracia al personaje.

Público: ¿Cómo traducen las palabras pertenecientes al *argot*? ¿Las sustituyen por términos del lunfardo?

Federico González del Pino: En general, tanto las expresiones idiomáticas como los insultos deben ser traducidos porque su presencia en el texto tiene un sentido. Habitualmente se traducen por otras expresiones idiomáticas que significan más o menos lo mismo. Piensen, además, que el lunfardo o el *argot* son formas lingüísticas que pertenecen a la cultura popular y el hecho de que un personaje utilice este lenguaje aporta información al espectador acerca de la situación. Los insultos, particularmente, pertenecen a estos lenguajes populares. Es muy raro que uno insulte a alguien en un lenguaje culto, salvo que utilice la ironía.

Alejandra Boero: Esto depende también de la puesta en escena, de lo que decide hacer el director. Por ejemplo, recuerdo haber visto en algún texto la expresión «hijo de perra» como traducción de *son of a bitch*. Pero, ¿quién puede creerse una escena en la que, frente a una situación candente, un personaje dice «hijo de perra»? Nadie. Allí, entonces, resulta imprescindible la adaptación.

Federico González del Pino: ¡Ustedes no saben la cantidad de insultos que se utilizan en el teatro con-

temporáneo! Sin embargo, hace algunos años, causaba conmoción el hecho de que uno de los personajes de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Albee, dijera: «mi mujer es como el huevo derecho de mi padre». Esta simple frase hacía que, en el Teatro Regina, se pararan siempre dos filas de plateas y se fueran. Sin embargo, era un insulto pertinente porque expresaba la violencia con la que se comunicaba la pareja protagónica. En general, cuando uno se comunica con violencia, insulta.

Humor y traducción

Público: ¿Cómo resuelven el tema del humor en la traducción?

Federico González del Pino: El humor es algo muy difícil de traducir, porque hay que buscar chistes equivalentes en castellano. Es difícil traducir a Simon, que es un grande, o a Gurney, que es un autor muy sutil. Les voy a contar una anécdota

para que vean cómo influye en el humor el contexto. En un pasaje de la obra *Cartas de amor*, el protagonista le manda una carta al padre desde el colegio en la que le cuenta que se está aburriendo mucho. Además, le dice que si bien el abuelo le ha pedido que no sea el primero de la clase porque sólo los judíos son los primeros; él debe informarle que esa advertencia no tiene sentido, ya que el colegio es tan exclusivo que no acepta judíos. Estas líneas suelen producir siempre, en el público argentino y uruguayo, una carcajada. Sin embargo, cuando presentamos la obra en España, nadie se rió. Entonces, al salir, le preguntamos a Mercedes Milá, que era la mujer del productor y una periodista muy inteligente, por qué nadie se había reído con esa parte de la obra que representaba una crítica aguda hacia una sociedad racista. Y ella nos contestó: «Es que en este país, desde que los expulsamos en 1492, no hemos vuelto a tener noticias de ellos».

Público: Cuando una obra tiene muchos localismos, ¿no se puede hacer una versión para los porteños y otra para el interior, sin tantos localismos, de modo que la gente la entienda?

Federico González del Pino: Le aclaro que soy rosarino y, que yo sepa, en Rosario hablamos el mismo idioma que en Buenos Aires. Además, en la actualidad, no son los localismos o el idioma popular los que chocan. Lo único que realmente choca hoy en día, es la ignorancia.

A mi criterio es válido que uno encuentre en un texto elementos que tal vez el autor no previó. Pero existe un riesgo: el de traducir lo que uno siente en lugar de lo que efectivamente el texto expresa. Y eso ya es un problema de conciencia: ¿qué digo, lo que me pasó a mí o lo que quiso decir el autor?

ALEJANDRA BOERO
