

¡Cenicientaaa...!, de Marta Lambertini. Lo intraducible como puente

Este artículo analiza una ópera en la que la autora utiliza expresiones muy recurrentes que plantean el dilema acerca de qué se debe traducir y qué no en una obra de ficción. La nota concluye que «las diversas culturas trascienden el lenguaje verbal y que es posible, en el acontecimiento artístico, dejar que este fluya por otros canales de comprensión y tienda puentes hacia la sensibilidad, la percepción, el goce y el placer».

Por la Trad. Públ. Susana Civitillo, integrante de la Comisión de Traducción Literaria

Uno de los objetivos de la Comisión de Traducción Literaria es estudiar y analizar traducciones de obras literarias y de textos de diverso tipo y clase, puesto que consideramos un componente frecuente la presencia de géneros literarios o, por lo menos, de alguno de ellos en textos jurídicos, científicos, de economía, por mencionar solo unos pocos. Dentro de este vasto campo de trabajo, hemos tenido la posibilidad de encontrarnos con el libreto de la ópera ¡Cenicientaaa...!, de la compositora argentina Marta Lambertini, y de conocer parte de su obra. La singularidad del libreto y sus características nos llevaron a plantearnos hipótesis acerca de su traducibilidad y de la necesidad o no de ser traducido. El tema atraviesa varios de nuestros conceptos sobre las lenguas, insertas en las culturas de procedencia y de llegada, el lenguaje en general, el arte. Así, desde esta perspectiva, nos propusimos comenzar una pequeña investigación con el fin de profundizar en los vínculos entre la mencionada obra y la traducción.

Marta Lambertini nació en San Isidro (provincia de Buenos Aires) el 13 de noviembre de 1937. Es licenciada en Música, egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Ha desarrollado una importante carrera como compositora y como investigadora, la que, entre otras áreas, incluye el estudio de la música de diversos pueblos originarios. Ha recibido numerosos premios. Compuso las siguientes óperas: *Alice in Wonderland* (1989), ¡Oh, eternidad! *Ossia SMR Bach* (1990), ¡Cenicientaaa...! (2008) y, más recientemente, la fantasía lírica *Alice Through the Looking Glass*. Es autora de obras para orquesta y coro, para orquesta, para orquesta con solistas y para coro a capela.

¡Cenicientaaa...! es una ópera compuesta a partir del tradicional cuento de Charles Perrault (1628-1703), en la que confluyen el humor, la ironía y, en opinión de quien escribe, la parodización de situaciones de dicho cuento. La Comisión trabajó sobre el libreto, creado y escrito por la misma Marta. Constituye una transposición de géneros y lenguajes, es decir, un pasaje del género narrativo al género libreto para ópera, del lenguaje de obra escrita para ser leída o contada a una obra para ser cantada en la representación. Todo ello implica un complejo entramado del lenguaje verbal con el musical y de los lenguajes visual y corporal, entramado que se completará en escena.

El libreto consta de veinte escenas dentro de las cuales transcurre dramáticamente la historia, a través de los diálogos entre

los personajes y de las didascalias o indicaciones de la autora respecto de los movimientos sugeridos, el espacio escénico, los estados de ánimo. Está construido mediante el empleo de una lengua creada por la autora sobre la base de la sonoridad, resonancias y ecos provenientes de otras lenguas, procedimiento de especial interés para los traductores.

Según lo dicho por Marta Lambertini, una de las fuentes de inspiración ha sido el *jabberwocky*, recurso lingüístico utilizado por Lewis Carroll (1832-1898) como parte de los juegos del absurdo. Esta base fonológica y morféica asociada a la memoria auditiva permite la creación de nuevos significantes cuyos significados y diversos procesos de significaciones se construyen por su inserción en el contexto y por el conocimiento previo que el auditorio presumiblemente posee de la historia de Cenicienta. Por otra parte, el morfema retomado crea vibraciones, de modo tal que se simula hablar distintas lenguas; en este aspecto, es muy clave el uso inteligente de los prefijos y sufijos asociados a contextos de habla natural o corriente. En otras palabras, los enunciados suenan como si se expresaran en francés, italiano, inglés, ruso u otras lenguas eslavas, latín, usos procedentes del lunfardo porteño. Algunos ejemplos ilustrarán los conceptos aquí vertidos.

Escena 1: Cenicienta junto al hogar

Cenicienta:

¡Ay, Papino, Papino mío!

¡La Matroshka mi lagna!

¡Mi strizzia! ¡Mi patalea!

Mi fa limpari, lavari, scobari,

(...)

Y las hermanoshkas...

¡¡¡Las hermanoshkas son malinas con mí!!!

Ten vestimentas oropeliosas,

elegantas, brutilantes,

alhiajas, escarpinos setolosos.

(...)

¡Y mí nadita!

Uno de los procedimientos lingüísticos recurrentes es el uso de los diminutivos y aumentativos según el personaje exprese sentimientos de ternura, placer y deseo o, por el contrario, ira o enojo. Cenicienta llama Matroshka a la madrastra, mientras que las hermanastras le dicen Matroshkina. El hada es para la protagonista «matriniska» o «matrinina», por madrina. Aunque se



trate de palabras inventadas, evocan en el receptor asociaciones que configuran no solo parte de la historia, sino la interioridad de los personajes. Otro recurso es el empleo de onomatopeyas conocidas pronunciadas por los personajes negativos, como, por ejemplo, «¡¡¡Grrrr, grrrr!» (madrastra); «¡Ji, ji, ji, ji...» o «Ji, ji, ji, ji, jo, jo, ja, ja» (hermanastras); o, en el caso de Cenicienta, otras tales como «Brrrr, brrrr...tikitikitikiki», para expresar temblor o frío.

Los nombres de los personajes contribuyen a la creación de sentidos mencionada arriba. Cenicienta mantiene su nombre, cambiado en la escena final por «princesse Cendrillon» cuando se convierte en princesa. La madrastra es llamada Matroshka y las hermanastras tienen nombres de enfermedades, Malaria y Difteria. Tirifilo es el nombre del príncipe; el de la benefactora, Hada Adalgisa. La corte está formada por las Dichas, el Herald y su séquito. Las elecciones de la autora orientan hacia la conformación de un relato que ironiza, parodia situaciones planteadas en el cuento fuente e invierte su significación más profunda. La Cenicienta de Marta Lambertini no es tan sumisa, se rebela y defiende.

Malaria y Difteria:

(...) ¡Gaznápida, malíntima, farragosa!

Trasca, trasca garbañitos!

(Se ponen de espaldas a Cenicienta y buscan una herramienta adecuada)

(...) (Cenicienta aprovecha que están de espaldas y les arroja garbanzos con certera puntería en la nuca)

Los anuncios del Herald y en el baile refuerzan la ironía y la parodia, por ejemplo, a través de la simulación del uso del francés como idioma de la corte y de la diplomacia y de los nombres y títulos de nobleza. Veamos algunos.

Herald:

Madame de Pompadour!

Matroshka Malaria y Difteria:

Oh, quel glamour!

Herald:

Madame Vitel Thoné!

(...)

Dom Perignon!

El empleo de lugares comunes se encuentra en enunciados como «...c'est la amour, l'amour», «Le Prince Tirifilo/Si précieux que cherche femme». Subyace como componente de sustantivos, adjetivos, verbos de estados y de acción. Desde este punto de vista,

el procedimiento de transformación aporta contextualización y transparenta el significado. Por citar solo unos pocos ejemplos en razón de la brevedad del artículo, observemos la formación de algunos vocablos: «vestitino», por vestido; «manitas de lavoro, doloradas, ardidadas...»; «disjusticia», por injusticia; «scarpulí toda la casina»; «pelandrana»; «porcañosa»; «petiñita», por pequeña.

Retomando los interrogantes y la hipótesis acerca de la traducibilidad de *¡Cenicientaaa...!*, podemos elaborar algunas conclusiones para la reflexión sobre la temática. El libreto proporciona, para el hablante de español, pistas e indicios que permiten una comprensión que se completará con la puesta en escena, la música, el canto, la gestualidad, los movimientos de los cantantes-actores, la dirección, todo lo cual constituye la discursividad teatral de la ópera. Por otra parte, el auditorio repone lo faltante desde la propia cultura. Aún más, el público asistente a la ópera está acostumbrado a la exposición a diversas lenguas, con pantallas de subtítulo o sin ellas. Pensar en la traducibilidad supone pensar en la lengua predominante del libreto, en los potenciales saberes de los destinatarios, en los requisitos del género y en el hecho artístico en general. Quien escribe el presente artículo cree que las diversas culturas trascienden el lenguaje verbal y que es posible, en el acontecimiento artístico, dejar que este fluya por otros canales de comprensión y tienda puentes hacia la sensibilidad, la percepción, el goce y el placer. □

Bibliografía

BAJTÍN, M. M. (1999): *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno Editores. Trad. de Tatiana Bubnova.

DE MARINIS, M. (1997): *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires: Galerna.

DE TORO, F. (1992): *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.

DUCROT, O. (1988): «Argumentación y topoi argumentativos», en *Lenguaje en contexto*, vol. I, núms. 1 y 2, pp. 63-84.

LAMBERTINI, M. (2008): *¡Cenicientaaa...!* (libreto).

STEIMBERG, O. (1998): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.

www.ciweb.com.ar/lambertini/index.php

o-culto-sitiocultural.blogspot.com.ar/2008/07/cenicientaaa-de-marta-lambertini-gente.html

<http://musicaclassica.com.ar/blog/ver/181/Alf>