

Andanzas de la cabeza:

aproximación a la traducción de la dramaturgia de Benjamín Galemiri

Catherine Boyle

Catherine Boyle es BA en Modern Languages (University of Strathclyde); MA en Latin American Studies (University of Liverpool); PhD en Latin American Cultural Studies and Literature (University of Liverpool). Trabaja en el Departamento de Estudios Hispánicos de King's Collage, London y es editora de la revista *Journal of Latin American Studies*.

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la dramaturgia de Benjamín Galemiri desde su obra **Infamante Electra**. Se basa en el análisis del proceso de traducción de la obra, investigando lo que revela la traducción como entendimiento y transmisión culturales. Busca entender las estructuras profundas de la obra, las que se relacionan a todo nivel con el lenguaje dramático del autor.

La trastocación

En una entrevista, Benjamín Galemiri comenta que busca *la trastocación*, que *el escritor tiene que tener algo de demonio*, y que él, como dramaturgo, quiere *dar vuelta la cabeza de alguien, busco eso; y ahí también está el deseo profético, hacer andar la cabeza de alguien*¹. Lo significativo de este comentario no reside en la declaración del deseo de trastocar la mente de su público, descripción del afán de innumerables escritores, sino en la dinámica de un impulso codificado, *encryptado*, de usar la potencialidad del lenguaje verbal para trastornar su propia capacidad de significar. Implica un trueque constante. La *trastocación* se cumplirá a través de la conversión de la palabra en repre-

sentación física y teatral, proceso que encarna la resistencia a la unidad significativa. Esta es la clave de la dramaturgia de Galemiri y, desde el punto de vista del traductor, ofrece libertad a la vez que sugiere una interpretación al parecer bastante férrea de la realidad.

Mi aproximación a la dramaturgia de Benjamín Galemiri es a través de la traducción, actividad que encuentra una reflexión perfecta en la obra de Galemiri. La traducción es un proceso de trueque, intercambio y negociación, el examen detenido de la palabra en el contexto original, trasladado a un proceso gemelo en el nuevo contexto. En las obras de Galemiri, las palabras encierran juegos irónicos que, en el proceso de la transmisión lingüística y cultural

1. **Los principios de la fe:** entrevista a Galemiri en el Café Tavelli, Macarena Andrews B., 19 de agosto de 2005. En <http://www.galemiri.cl/andtavelli.html>

—el momento del trueque— amenazan explotar, tocando ideas, creencias, odios incluso, que se sienten y se viven como peligrosos y quizás mejor, callados. El traductor, el mediador cultural, siente esta amenaza, lleva la responsabilidad de traer de una orilla lingüística a otra la obra integral, con sus juegos, sus ironías, sus desafíos e irreverencias; lleva la responsabilidad de resistir la tentación de taimar impulsos dramáticos que podrían provocar censura. Hay que confiar en el inmenso poder de la palabra como elemento unificador y originador de la actividad nueva, y, en el caso de Galemiri, también entrar en la codificación casi endémica.

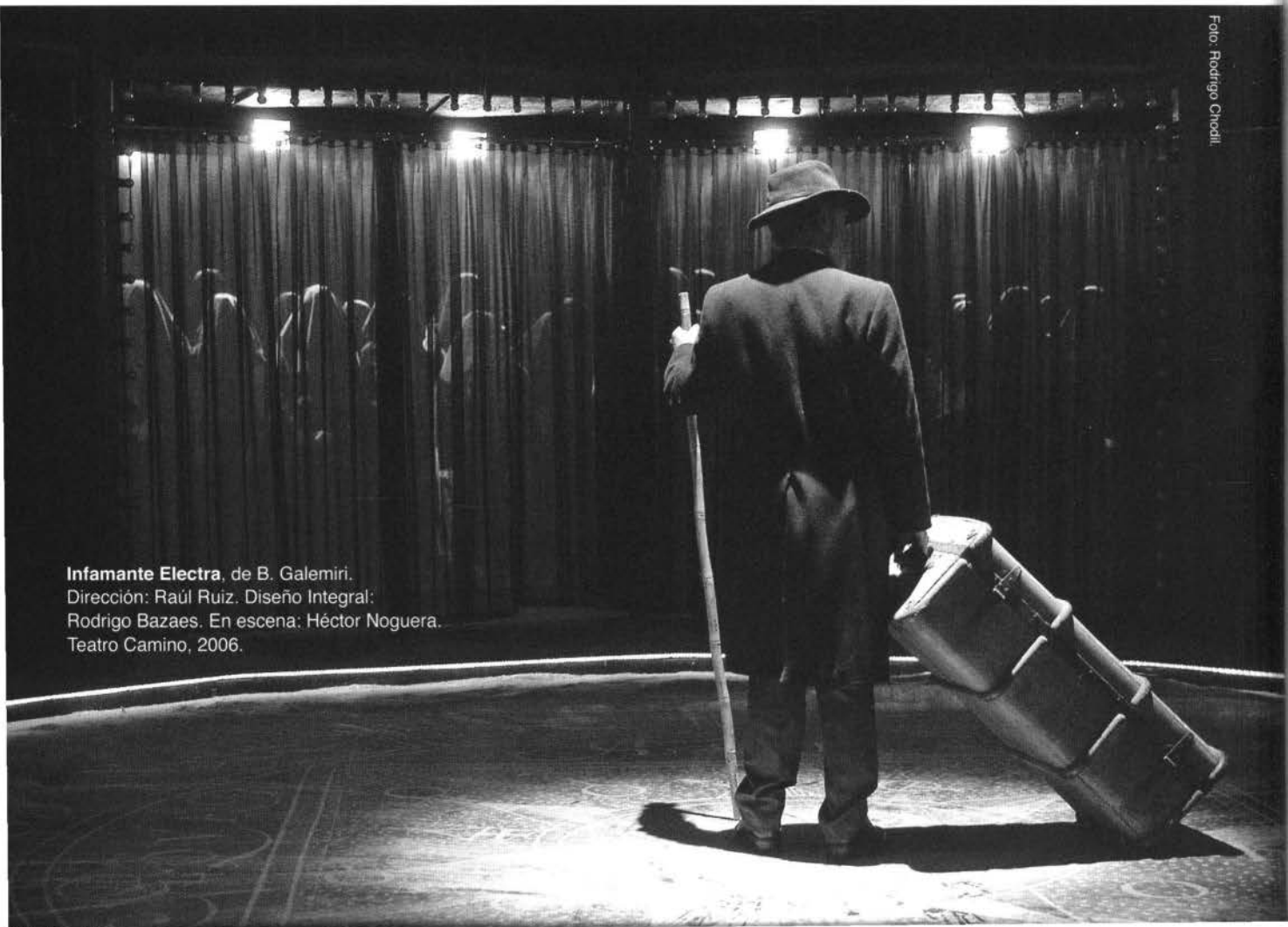
Al empezar una traducción

siento que *rondo* el texto, dándolo vueltas, vigilándolo, hasta que encuentre el punto de entrada. Puede ser una palabra, por ejemplo, que revela dónde posicionar el lenguaje, el registro y el tono. Después de cinco o seis borradores llego a algo legible, o sea, llego al principio del entendimiento. (Estoy en el quinto borrador de **Infamante Electra**). En este proceso, empiezo normalmente con una visualización no de la obra misma sino de su contexto, de su espacio cultural, como manera de localizar el lenguaje del texto original, como una manera de *empaparse* del texto: ¿Cuándo se escribió? ¿En qué contexto social o político? ¿En qué ambiente teatral o creativo? ¿Dónde

se representó? Esta información sirve para identificar ciertos códigos, responder a ciertas preguntas, y, según la obra, sirve como aproximación al texto. El proceso paralelo es la valorización de lo que surge del texto sin contexto, sin anclaje en la cotidianidad de su entorno; de este proceso, surgen preguntas infinitas sobre las posibilidades interpretativas, el lenguaje, y, sobre todo, sobre cómo han sido recibidos en la cultura original y cómo se pueden transmitir a la cultura extranjera.

No quiero aquí entrar en un debate teórico sobre la traducción; quiero apuntar a que la traducción es un proceso cultural dinámico que se basa, desde mi punto de vista, en

Infamante Electra, de B. Galemiri.
Dirección: Raúl Ruiz. Diseño Integral:
Rodrigo Bazaes. En escena: Héctor Noguera.
Teatro Camino, 2006.



dos elementos importantes:

* un conocimiento profundo del lenguaje y cultura originales

* una gran confianza en el poder transmisor de la palabra.

Y es aquí donde la obra de Benjamín Galemiri llama a la traducción: esta *trastocación* suya no tiene solamente que ver con *hacer andar la cabeza de alguien* en el montaje, tiene que ver con la certeza de que, cuando la palabra llega a la superficie, cuando se enuncia, trae toda una serie de posibles significados, huellas de significaciones que no se borran. La enunciación, entonces, provoca otra serie de significados de los cuales el interlocutor agarra quizás uno, quizás varios, y cada interlocutor agarra distintos significados. Un caos borgesiano, que se somete también a una imposición de estructuras también borgesiana. La palabra se revela como fundación de las estructuras de verdades, mentiras, poder sobre las cuales construimos nuestras estructuras morales. Fian-do de la palabra, el ser humano, el personaje dramático, se vuelve casi inoportuno, innecesario (problema borgesiano por antonomasia). El juego lingüístico se vuelve así irónico para luego trastocarse en amenaza, peligro personal y destrucción moral. ¿Cómo llegar a una traducción que transmita esta visión?

¿Por qué tanta sutileza cultural?

En una charla que di el año pasado en Chile sobre los estudios culturales y la historiografía, en la

cual hablé de la centralidad del texto en el proceso de entender la historia, una estudiante me hizo la siguiente pregunta: *¿Por qué tanta sutileza cultural?* Quizás esta estudiante me quiso decir que los hechos históricos son los que suenan y que nos revelan la marcha de la historia. Quizás me quiso sugerir que el tipo de análisis que yo sugería nos lleva a una confusión de signos que nos veda una mirada clara y transparente a la historia. Una respuesta a esa pregunta es que, para mí, la única manera de llegar a un análisis sofisticado de las maneras de pensar de una cultura es a través de la lectura de todos los elementos que producen la multiplicidad significativa de esa cultura, ya que no existe versión única. La traducción, la lectura más completa de un texto, imparte esa lección fundamental. Las líneas de transmisión de los hechos, los sucesos, la verdad, no son y no pueden ser directas y puras. Se construyen sobre la transmisión borrosa, sobre la impureza.

Y, sin embargo, alguien podría responder que, al hacer una traducción, si aparece la palabra *poder*, se la tiene que traducir por *power*, la palabra *agua* por *water*, la palabra *verdad* por *truth*, la palabra *amor* por *love*. O sea, no hace falta esa sutileza cultural, esa profundidad de conocimiento cultural para llegar a una traducción que cualquier persona podría hacer —y que no va a cambiar. Lo que va a escuchar el interlocutor de todas maneras es la palabra *power*, *love*, o *truth*. Se podría decir que la sutileza cultural entra en juego al topar con referencias culturales e históricas



En las obras de Galemiri, las palabras encierran juegos irónicos

que, ...amenazan explotar, tocando ideas, creencias, odios incluso....

específicas, con jerga, la vernácula, y esto es cierto—hasta cierto punto. Pero yo diría que también entra en juego al traducir, por ejemplo, la palabra amor, o poder, o verdad. Puede que haya una sola palabra posible en cada uno de los casos, pero al traducir, al optar por esta única palabra, hay que poder llenarla de sentido, saber cómo se ancla la palabra en el texto y, por ende, en su momento histórico. Reconocerla. Porque, como todos sabemos, las palabras son esquivas, y a veces nos sorprenden con significaciones sorprendentes. El amor chileno no es *Chilean love*.

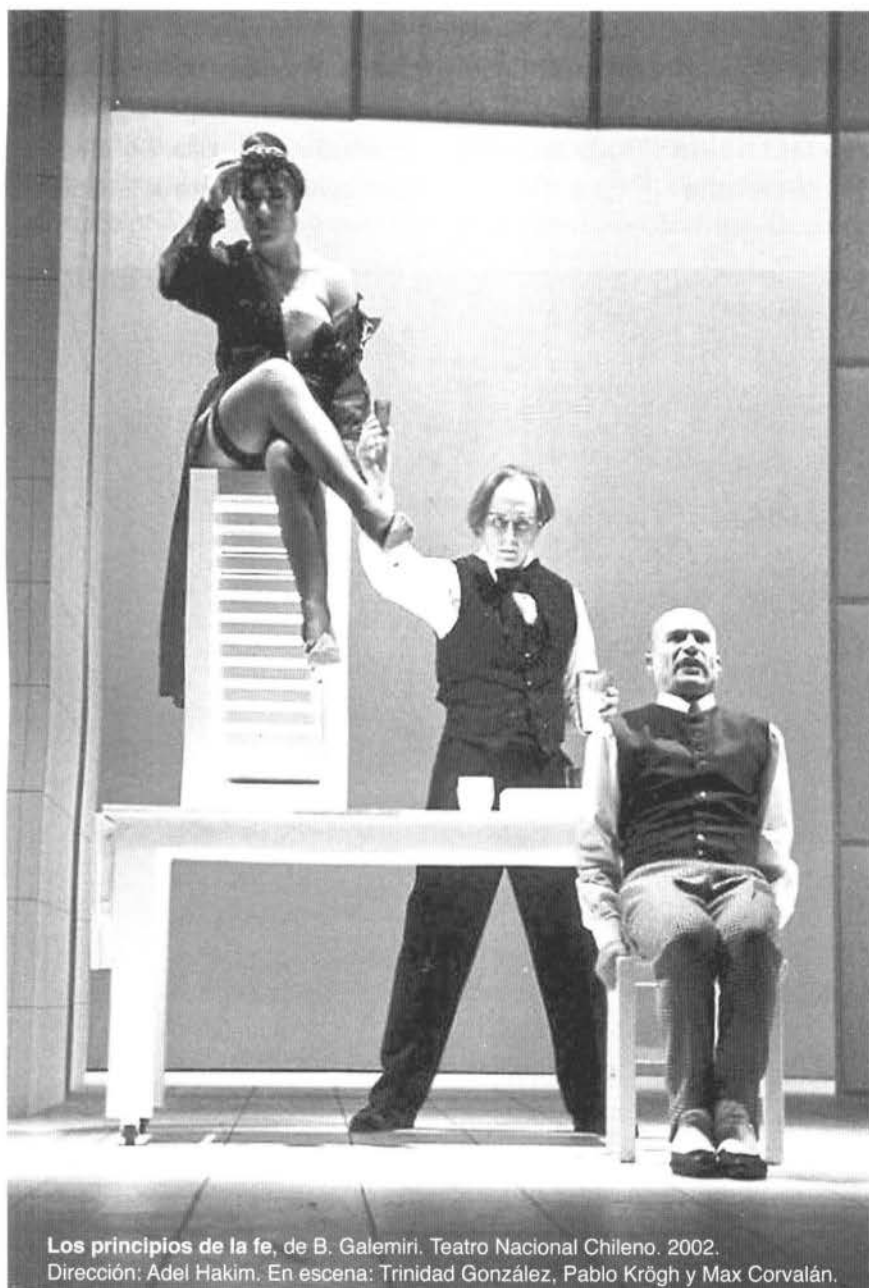
¿Adónde nos lleva esta reflexión? A la aproximación a la obra de Galemiri, y a una reflexión sobre cómo la traducción, que significa trabajar a fondo con las estructuras profundas del idioma, se topa con un desafío irresistible en su obra. Al empezar el análisis o traducción de una obra, suelo seguir la ya mentada metodología: contextualizar la obra en su *espacio* original, busco localizar la obra—no para dejarla atada a ese momento, sino para llegar a un entendimiento de sus lenguajes, de su manejo de narrativas dominantes o contra-hegemónicas, sus códigos, de cómo se encripta (diría Galemiri). Pero el movimiento paralelo es la valoración de lo que surge del texto sin contexto, sin anclaje—lo que evoca la imagen al parecer suelta, dejarse sumergir en sus posibilidades interpretativas, en una explosión de lecturas. La meta es sentir el peso de cada palabra.

Hacia la delicia agónica de la palabra

Mi primera lectura de **Infamante Electra** me enfrentó con un texto cuya formalidad parecía exigir una aproximación de gran control y dominio de los lenguajes teatrales del autor. También fue una lectura *vendada*, ya que, al leer a Galemiri, una se da cuenta rápidamente de que el lenguaje encierra sus propios códigos, y de que estos códigos no se revelan a través de una simple contextualización social, histórica o política—aunque él juega irónicamente con estas posibilidades—sino que se revelan a través de una lectura mucho más sutil, que, como todos los lectores de Galemiri ya saben, se basará en estructuras legales, interrogatorios (*con hombres culpables y mujeres castigadoras*), en lo cinematográfico, lo judío, la Cabalística, y de manera problemática, en lo sexual, que, según él, no es más que lenguaje. A veces el lenguaje parece tener como objetivo repeler al lector, desorientarlo, hacer que sienta que ha perdido el hilo lógico de una narración presuntamente basada en *lo real*. Para Galemiri, la palabra crea y encarna la agonía de la realidad, se usa para manipular la realidad y, al ser usada así, revela el fracaso de tanta actividad humana. De este modo surge un idioma dramático capaz de atraer y repeler, a la vez, y así se impulsa la trastocación, se hace *andar la cabeza*.

Así, ¿qué fue lo que encontré en esa primera lectura de **Infamante Electra**? Primero, un lenguaje férreo, duro, sólido, exigente. Un lenguaje que exige del lector un compromiso con lo textual y con lo que yace debajo de—o antes de—las palabras. Segundo, una relación padre-hija también férrea, dura, exigente: la presunción y la falsedad del padre yuxtapuestas con la frialdad, intelectualidad, rencor y necesidad de la hija y, entre los dos, un juego consciente y sin compromiso de amor, poder, reconocimiento mutuo. Tercero, pasajes enteros en mayúscula y en negrita, sumamente altaneros e irónicos, con un aire de discurso formal, autoritario casi, de proclamación. Son pasajes que pertenecen a una voz sin nombre y que exigen ser parte del texto performativo. No son apuntes teatrales (que es lo que parecen a primera vista) y no lo pueden ser, porque son palabras, y en el mundo dramático de Galemiri, cada palabra tiene un rol expositor y será escuchada. Sin la enunciación de estas palabras, gran parte del diálogo cae en lo cotidiano, lo mundano, perdiendo la plataforma de la dignificación otorgada por este registro alto, culto, pero que, sin embargo, es una mirada irónica lindante con el desdén que subraya la bajeza de la palabra cotidiana. Y, por último, las alusiones, a veces inventadas, al proceso cinematográfico que describen los cambios de escena, y que anuncian la codificación visual y escénica de la obra. Pero más allá de estas observaciones, se percata una confianza absoluta en el poder de la palabra, confianza que a duras penas esconde la agonía de un compromiso tan férreo con la palabra.

La traducción, basada en el manejo del lenguaje verbal, se vuelve impura por el mismo hecho de que la palabra revela las posibilidades profundas que surgen de la *caverna cultural*.



Los principios de la fe, de B. Galemiri. Teatro Nacional Chileno. 2002.
Dirección: Adel Hakim. En escena: Trinidad González, Pablo Krögh y Max Corvalán.

En la escritura de Galemiri, la palabra es toda poderosa. ¿Regalo para el traductor? Aquí quiero señalar dos elementos fundamentales. Primero que, de acuerdo con la visión de Galemiri, la palabra es a la vez verdad y mentira, dura y líquida, y sólo cavando en las estructuras profundas de la obra se aprecia la naturaleza de esta dinámica. **Infamante Electra** se basa en la bien descrita, anunciada y castigada presunción y falsedad del protagonista Joshua Halevi. La obra se monta como juicio a sus acciones corruptas y se desarrolla como escenificación masiva y pública de su humillación, su condena y del interminable decreto de expulsión del culpable. Sin embargo, el juicio legal y oficial montado es una trampa que nos esconde el verdadero juicio: se dramatiza la interrogación de Dafne, hija de Joshua Halevi, no solamente en torno a su corrupción política, sino en torno al abandono de su hija, el dejarla sin madre verdadera, y a su irrefrenable sexualidad. Al desarrollar una relación con el lenguaje dramático de la obra, se va entendiendo que la cárcel de la obra es sobre todo una estructura moral, que el lenguaje va revelando estructuras profundas de

poder y de emoción, que el desdén de la hija por su padre se basa en la creciente conciencia de su historia familiar, y que el diálogo es un rondar por verdades importantes y a veces escalofriantes que no pertenecen solamente a estos seres, porque sus raíces van más allá del individuo. Las tantas veces mencionada revuelta afuera es parte de esta inmersión dramática en trastornos sociales que tienen su expresión cotidiana en la experiencia del individuo. A través de diálogos cotidianos y devastadores, que evocan memorias arraigadas en la trayectoria de esta familia chilena hacia el presente momento histórico, la hija se propone llegar a la verdad. Pero al realizar este objetivo, se encuentra con la desilusión –la destrucción de una ilusión construida sobre la añoranza de que las palabras que llevan a la verdad puedan dar sentido a la vida. Dafne, al aparecer, logra encontrar a su madre, pero se encuentra al final con otra cosa:

Déjame mirarte a la cara una sola vez, madre

Basta de preguntas que no puedo contestar, me dijo la anciana, aunque indomable, Elisa Lloleo años después, cuando la encontré en Puerto Varas camino a sus clases.

La anciana madre, que mi poder finalmente logró ubicar
¿Qué quieres?, me dijo con mi misma sequedad
Una nueva ternura mamá, le respondí,
Y ella me abrazó.

Al menos, eso me pareció.

(Escena 24)

Es una desilusión con el poder del control intelectual, social y económico que sepa encontrar y decodificar *la verdad*, pero que conduce, en cambio, a la soledad llenada por la materialidad y a un nuevo nivel de codificación:

UN QUEMANTE Y ARDIENTE TRAVELLING SIGUE A SU FRÍVOLO AVIÓN PRIVADO A LA COQUETA MINISTRA DE JUSTICIA CON SU FLAMANTE Y SOBRE PUBLICITADO NUEVO NOMBRE, DAFNE HALEVI LLOLEO.

(Escena 24)

tragedias, lujuria, abandono? Entrando en *la caverna cultural*, diría Galemiri, refiriéndose a la infancia. Ahondándose en la obra a través de la traducción se da cuenta de que el marco judicial –quizás también el marco judío y femenino– funciona como estructura para un diálogo cuya meta es la construcción de procesos que podrían servir para formar vínculos humanos, comunicación, estructuras vitales y morales. En este sentido, y en este proceso, uno de las pocas constantes es la incapacidad humana (¿masculina?) de estar a la altura de las exigencias morales de la sociedad,



Infamante Electra, de B. Galemiri. 2006. Dirección: Raúl Ruiz. Arriba: Padre e hija; Héctor y Amparo Noguera. *Izquierda: Héctor Noguera, atrás; Cristián Cheuque.

El nuevo y flamante nombre, por supuesto, esconde la permanencia del encierro de Dafne Halevi Lloleo en su soledad y abandono y en las férreas (y cuestionables) estructuras legales estatales. ¿Cómo, en otro momento, se entenderán los códigos de este nuevo nombre que, sin embargo, trae consigo las huellas de la historia de su familia, tan repleta de mentiras,



creadas para dar orden a un caos primordial. Un caos metaforizado en el ego y la libido incontrolables de Joshua Halevi.

Es un tema, como sabemos, central en la obra de Galemiri, y no quiero entrar en su análisis aquí, porque plantea cuestiones de género y de interpretación feminista de sus obras que serían demasiado largas desarrollar en esta primera aproximación a la traducción. Pero traducir con ojo a la sutileza cultural implica estar consciente de las posibles rutas de incomunicación del original hacia la obra traducida, consciente de su posible recepción en el nuevo espacio

cultural. La traducción, basada en el manejo del lenguaje verbal, se vuelve impura por el mismo hecho de que la palabra revela las posibilidades profundas que surgen de la *caverna cultural*. La traducción, como bien lo señala Umberto Eco, es negociación, y no sólo con las palabras sino también con la capacidad del director y los actores de abrirse a lo que podrían significar en la cultura de origen (recuérdense que unos críticos europeos vieron huellas racistas en **La Negra Ester**). Así es que en la cultura receptora de la traducción se agarra a veces ciertas cosas que tienen resonancia allí, usándolas –o

abusando de ellas– para dar acceso a otros aspectos de la obra.

En Londres, por ejemplo, se creará reconocer, por ejemplo, un discurso político: la elección de la primera mujer a la presidencia de Chile; la mujer como redentora en un mundo destrozado por el ego y el abuso del poder masculinos. Es el análisis más accesible, y como tal tiene un rol central. Pero hay elementos más difíciles que no tienen eco en el mundo chileno, como la cuestión de la relación entre cristianos-judíos-musulmanes, vivida como cercana en Inglaterra por causa del rol mundial del Reino Unido junto a Estados Unidos en el medio-oriente. Esto no significa, y no implica, creo yo, que la traductora necesite buscar la solución a estas cuestiones. Cuando una obra toca temas de la sexualidad, el poder, la masculinidad y la feminidad, de lo judío, toca temas que tienen inflexiones distintas e importantes en cada cultura. El punto que quiero plantear es que en el proceso de la transmisión cultural hay muchos desafíos que tienen como resultado *trastocaciones* distintas, imprevisibles y a veces inesperadas, y que se escapan de las manos del escritor y traductor. En la traducción teatral, al final, la palabra se ve forzada a tomar su sitio como uno entre muchos signos. Vuelve a su posición *real* originaria, conductora del significado, lo que quiere decir que abre el camino hacia la manipulación, la presunción, el manierismo, la verdad y la mentira. Todo muy galemiriano. La encarnación de la delicia agónica de la palabra. ●

