

Entrevista a Carla Matteini

Una agitadora de teatro

ANDREA JEFTANOVIC
SOCIÓLOGA

En España, Carla Matteini es conocida como la traductora de Dario Fo. Pero es mucho más que una traductora y traduce a varios autores más que al reciente premio nobel de literatura. Se autodefine como “una agitadora del teatro”, ya que ataca el mundo de la dramaturgia desde todos sus flancos. Se ha dedicado a divulgar otras formas de teatro en un país con una dramaturgia muy dormida, de aguas estancadas por una larga dictadura que impedía que salieran determinados autores. Está segura que la posibilidad de acceder a autores extranjeros ha sido clave para ampliar horizontes, diversificar lenguajes. Su dominio es el teatro de los últimos cincuenta años, de línea alternativa, vanguardista. También ha desarrollado una fuerte línea teórica, escribe ensayos, artículos, interviene en ponencias. Correr esas voces, trayendo a dramaturgos que escriben distinto, que experimentan otras formas y abrir caminos, ha sido su eje de vida.

UNA VIDA EN EL TEATRO DE VANGUARDIA

• ¿Cómo llegaste al mundo de la traducción de teatro?

Estudié francés e inglés en Roma. También dominé el italiano porque nació allí, aunque he vivido casi toda mi vida en España. Al regresar a Madrid en pleno franquismo, años 1970-74, comienzo a participar esporádicamente en producciones de teatro con un núcleo teatral, el Pequeño Teatro Madrid. Este grupo ha encontrado el truco de burlar a la censura y traer representaciones nunca vistas en el país, como Ionesco y un montón de gente que aquí no se podía ver en un

escenario. Me encargan traducciones, las primeras son malas porque las hago muy literales y literarias; me toma veinte años dominar la palabra arriba del escenario.

Comienzo a trabajar con William Leythton, un gran maestro del método Stanislavski, del Actors Studio. El me enseña a desentrañar el texto, a no a traducirlo ciegamente sino que a recrear ese lenguaje escénico en lengua castellana. Al principio hago muchas creaciones colectivas y después comienzo a hacer adaptaciones sola, como **Macbeth** y **El suicida**, de un autor ruso. Mientras tanto, yo ya había ido traduciendo varias obras de Dario Fo, actualmente ya suman más de diez libros.

• ¿Una traducción debe durar para siempre o es para una época determinada?

Yo siempre me cuestiono ese tema: creo que, al igual que la obras, las traducciones también tienen su época. Más aún en el caso del teatro de este siglo, por su cercanía es más fácil que pierda vigencia. El lenguaje contemporáneo se pasa de tiempo rápidamente y también depende del tipo de obra. Tengo una traducción de hace quince años de **Muerte accidental de un anarquista** de Fo que ya no vale. La he tenido que rehacer para una nueva edición, porque la farsa se remite a un lenguaje tan cotidiano y coloquial que está permeado y cambia en dos o tres años totalmente; entonces, tienes que revisar especialmente ese tipo de textos.

También hay autores como Ionesco, que ahora son muy difíciles, o una obra que traduje de Boris Vian, **El forjador de imperios**, que seguramente no me valdría como ahora no me valen los Fo. En el caso de

Pasolini es distinto, él es un poeta, por lo que su teatro es más intemporal, literario, muy fijo, muy verborrónico, muy rico en imágenes; tiene un lenguaje más universal. También pasa con Koltés, que es mi autor fetiche y que más ha marcado a la actual generación de nuevo dramaturgos. El es uno de los autores más complejos de traducir por la mezcla entre el rigor académico y el uso de lenguajes cotidianos; hace una síntesis de un teatro muy construido a lo clásico, pero con unas situaciones muy contemporáneas, muy duras y tremendamente poéticas.

• **La traducción en teatro, ¿es distinta si es para ser publicada o para ser representada?**

La traducción no se puede hacer en abstracto, depende si se va a publicar o montar en teatro; para mí, son adaptaciones distintas. Depende de la visión del director, depende de los actores, la palabra no debe quedar fijada. Mi respeto a los clásicos pasa por la contaminación. Por ejemplo, un Shakespeare se le respeta de acuerdo a nuestras necesidades de lenguaje y a un imaginario de fin de siglo. No se trata de hacer teatro a lo Tarantino, que es algo que discuto mucho con los autores jóvenes, esto de seguir determinadas corrientes de velocidad. Ahora bien, es indudable que el lenguaje evoluciona y a una velocidad vertiginosa en esta época de masificación mediática; pero hay que sujetar el lenguaje de alguna manera, sin dejarlo petrificado.

Hay autores, como Juan Mayorga, un connotado joven dramaturgo español, que reescriben una obra cuatro o cinco veces, la prueban con el público sin que haya pasado mucho tiempo entre una versión y otra, y no por un problema de desuso. Yo creo que el lenguaje es una arcilla muy moldeable, a veces das con una imagen perfecta, otras menos; hay que trabajar constantemente. Yo nunca quedo satisfecha con las traducciones. Siempre ves, interpretas, recibes; comunicar un autor es una tarea muy delicada, pero la traducción siempre debe estar arraigada a su entorno. Yo sé que mis traducciones de Fo, que se usan mucho en España, en Latinoamérica no pueden servir porque el lenguaje, el universo es otro.

• **¿Es el traductor otra forma de autor?**

Yo creo que no, para qué nos vamos a engañar.

Koltés siempre decía que le había servido mucho traducir a Shakespeare o a Salinger. Pero el talento de un autor... esa es otra cosa. A mí me preguntan muchas veces por qué no escribo teatro, ¿es que a mí no me da ni tiempo trasladar al castellano a todos los autores que adoro y que la gente necesita leer! Yo me he dedicado y especializado en esto.

Lo que sí es necesario es conocer mucho el idioma al que traduces; si bien es importante conocer la lengua fuente, te puedes ayudar con diccionario, pero es vital estar permeado del idioma y cultura de destino. También es necesario dominar la escritura, yo no creo que sólo basta con saber traducir, también debes saber escribir. Hay que tener un lenguaje propio pero sin poner una marca de identidad, porque tengo que ser suficientemente libre para traducir otro autor respetando su estilo y registro. No puedes traducir a Koltés de la misma forma que a Pasolini o que a Mamet, te tienes que transformar, cambiar de piel cada vez que tomas otro autor. Eso pasa por estar meses estudiando a cada escritor y su mundo.

• **¿Existe traducción inocente, donde no haya una marca del traductor?**

Eso es inevitable, yo siempre digo que **nunca** hay traducción inocente. He tenido grandes discusiones con traductores mucho más famosos que yo. Un intérprete debe imprimir una subjetividad, pero no la propia sino la subjetividad de la lectura, de su llegada a ese autor. Cada dramaturgo necesita una traslación diferente. Ese eco, esa vibración que producen en ti debes saber transferirla de manera diferente según cada caso. Pero tal vez después de treinta años traduciendo y veinte libros publicados, puedes encontrar algo, cierto sello. Pero a mí, más que los textos publicados, me importa qué pasa con ellos en el escenario. Y cuando la crítica destaca la versión, soy feliz. En estos países de tradición decimonónica se da mucha importancia a los cargos, a los títulos, y en ese marco la traducción es una tarea menor. Reivindicar este oficio es un trabajo que hemos hecho muy pocos en España. La gente debería decir *voy a ver o leer esta obra porque está traducida por una persona que me merece confianza*.

EL PAPEL ACTIVO DEL TRADUCTOR

• ¿Sigues el proceso posterior a la traducción de un texto teatral o lo abandonas como etapa autónoma?

Yo lucho por el papel del *dramaturgo* alemán, en el sentido que es un atraso que el autor y el traductor no participen en conjunto, día a día, en el proceso de montaje. Por ejemplo, acabo de tener una experiencia riquísima, y no es la primera en ese sentido, de trabajar dos meses con Jorge Lavelli en la obra **Eslavos**, de Tony Kashner... Le envié a París la primera, la segunda, la tercera traducción, recibiendo sus comentarios y notas. Después nos reunimos para ver cómo el texto fluía y determinar qué cosas no sonaban para ir puliéndolas. Pero donde el texto más se transformó fue en los ensayos, a veces hay cosas que en el papel pasaban inadvertidas pero, escuchándolas de la boca de los actores, definitivamente no me gustaban. Si al actor le cuesta una palabra, evidentemente hay que cambiarla.

Esta es una práctica que muy pocos siguen, el autor y el traductor deben estar en los ensayos, seguir el desarrollo. El teatro es una práctica que engloba todos sus campos, todas sus vertientes, entonces no se puede aislar. Esos directores que no quieren al autor abajo, porque es una persona a la vieja usanza que no deja que cambien ni una coma al texto, es un concepto superado. Es clave modificar *en caliente* todo el proceso vivo de la puesta en escena, todo lo que sea necesario a nivel de lenguaje. En eso los alemanes son maestros. Ese es mi sueño. De hecho, la última vez que trabajé en gestión en el Centro Dramático, logré crear un departamento de dramaturgia con una persona encargada de buscar textos y conversar con el dramaturgo, como lo hacen en el National Theater de Londres.

Si eso es adaptación, versión o traducción son matices semánticos, a mí me da lo mismo, salvo si intervengo en una escena: ahí pongo *dramaturgia de Carla Matteini*. Es una figura fundamental. Por ejemplo, cuando montaron la obra **Calderón**, de Pasolini, un texto muy difícil, yo estaba todos los días hablando con los actores, viendo cómo *soltaban* texto y cambiaba todos los días lo que no me sonaba, hasta que me



decían *por favor fija el texto*. Creo que es muy importante la función viva y activa del traductor en el proceso de puesta en escena: da como resultado espectáculos más coherentes en imagen y palabra, bajo el prisma del director.

• ¿Quién tiene la última palabra: el autor o el traductor?

El traductor, sin duda, aunque a veces los escritores tienen agentes que parecen sus peores enemigos. Es el caso de Berkoff, te hacen firmar contratos diciendo que no vas a cambiar ni una coma. El traductor hace y vuelve a hacer el texto hasta que le suena bien, le encaja y lo puede imaginar en un escenario. A veces he tardado casi seis meses en dar una versión por buena, lo que es un poco excesivo. Hay bastante libertad en la traducción, pero existen leyes internas de cada texto y algunos autores tienen un código tan potente que no te puedes salir mucho. Es el caso de Pasolini y de Koltés.

También hay traducciones que parten de tal respeto y miedo hacia la sacralidad del autor que son poco libres, son versiones tan literarias donde finalmente el francés o el idioma que sea suena por encima del castellano. La inseguridad de recrear el lenguaje de

un genio coarta, pero con años de ejercicio, se quita. Definitivamente, hay autores que te encarcelan, otros, te dan más libertad. Curiosamente, Mamet es un autor con mucho corsét, aunque parece que el lenguaje minimalista no lo fuera. Tiene un ritmo no musical pero muy sincopado, de guión, donde la traducción no luce, no te permite ninguna floritura, el lenguaje debe ser muy seco. Además, como el inglés es un idioma más abreviado, sintético, debes editar mucho las frases. Es mucho de pregunta y respuesta, de diálogos cerrados.

EL PELIGRO DEL LOCALISMO: CAMBIAR JOHN POR JUAN

• ¿Cuál es el criterio que se usa en la traducción para cambiar nombres de personajes o lugares originales de la obra a referentes locales?

Es una práctica peligrosa, riesgosa cuando cambias los nombres, cuando situas las acciones en lugares que sean familiares para el público local. Hay que tener mucho cuidado, no puedes hacer algo que parezca un sainete. Se debe contar lo cotidiano de tal manera que pueda perdurar. No hay que exagerar los referentes locales, porque puede terminar ligado a una contemporaneidad muy inmediata, de moda, y eso puede ser un oportunismo donde el público va a aplaudir más, pero claramente es una trampa. Este es un tema en constante discusión con los directores, cada vez que me dicen *hay que 'acercar' la obra*, yo tiemblo, porque para algunos eso es convertir Nueva York en Albacete y llamar Juan a John. Eso me parece pobre, pero menos mal que está en desuso eso de cambiar bosque canadiense por asturiano. Hay que mantener los sentidos sociales, políticos, poéticos de los contextos. Además, es una actitud paternalista, es pensar que el público es medio idiota, que no podrá identificar el lugar, cuando lo importante es reconocer los conflictos universales presentes en toda buena obra.

Otra cosa es que existen autores como Shakespeare que permiten analogías muy ricas, pero eso ya es una opción, compleja y rica, una intención de puesta en escena. Por ejemplo, yo hice una adaptación de **Macbeth** donde sus conflictos de poder tomaban lugar en

el mundo de los gangsters de Chicago de los años veinte. Se trata de abstracciones fundamentales, descubrir el código, la estructura interior. Lo importante es ver lo esencial de esa obra, conservar la esencia y desechar lo superfluo.

• ¿Cuál es tu método de trabajo, cómo abordas el texto?

En las primeras lecturas, me pasa que termino leyendo la obra en castellano, entonces trato de hacer una traducción literal y rápida en el computador, subrayando las dudas. Luego, actúo sobre los fragmentos y rehago la traducción muchas veces. No trabajo sobre obras aisladas de autores que no conozca, yo trato de leer todos sus libros, penetrar en su universo, conocer a fondo las claves de su lenguaje.

• ¿Cuáles son las prioridades en una traducción: la fidelidad al texto original, la calidad literaria, la eficacia escénica?

Lo ideal sería resumirlo todo: fidelidad, calidad literaria, eficacia escénica, ya que son la plataforma básica del teatro de texto. Es importante que el actor esté cómodo en su propio lenguaje, que fluya el texto, que no suene a traducido porque si no, queda lejano, generando una distorsión en la interpretación, por muy buen actor que sea. Uno ve traducciones donde la interpretación va por un lado y el lenguaje por otro, no se ha producido esa simbiosis.

EL TRADUCTOR DE TEATRO TIENE MUCHA MÁS RESPONSABILIDAD QUE EL DE NARRATIVA

• ¿Cuál es la diferencia entre la traducción de teatro y de narrativa?

Creo que la responsabilidad del traductor de teatro respecto a otros géneros es mayor. A diferencia de la traducción de novela que es más impune, donde el editor te puede hacer una reseña o no dar más trabajos; el teatro se mide día a día, en cada función. Lo que escribiste suena arriba del escenario, y si algo te chirria es que te mueres, te das cuenta del patente fracaso. En este oficio debes ser muy generoso hacia lo que trasladas tu trabajo, humilde con el autor, y muy flexible y abierto con el texto.

Yo siempre le digo a mis alumnos y a toda la gente, que no se puede traducir teatro igual como se traduce narrativa o ensayo o poesía, que es un género más difícil. Para traducir o trasladar una obra de teatro a otra lengua, es fundamental conocer el desarrollo de ese lenguaje en el contexto del escenario, conocer la práctica teatral y cómo los actores luego pueden decir ese texto. La narrativa se traduce más porque tiene más salida, el teatro es la última prioridad para las editoriales.

• **¿Es el texto dramático autosuficiente o se justifica en base a una futura puesta en escena?**

Primero, es vital publicar el texto dramático para que tenga ante todo lectores, hay que terminar con ese tabú que leer teatro es aburrido. Yo cada vez leo menos narrativa. El teatro debe quedar escrito y soy consciente que es distinta la traducción para la edición inmediata que si ha sido después de un montaje. Otro caso es el reciente monólogo de Darío Fo y Franca Rame (esposa de Fo) sobre el sexo, que yo he llamado aquí **Tengamos el sexo en paz**, que lo está haciendo una actriz española, Charo López. Ese texto estaba modelado sobre Franca Rame, eran sus experiencias sexuales, pasando por todos los tabúes, es muy gracioso. Yo lo reescribí entero para Charo López, le preguntaba recuerdos de niñez, cómo era su relación con su marido y sus hermanas y le cosí un espectáculo a medida y que a Franca le pareció estupendo. En la introducción al libro lo digo, *esto está hecho para Charo, cualquier otro montaje debe pasar por una reescritura para otra actriz determinada*.

Me parece muy higiénico contaminar los textos con cada visión, siempre desde el respeto y el conocimiento profundo; hay que tener cuidado, existen hilos imprescindibles por descubrir. Por ejemplo, la versión de **Hamlet machine** de los argentinos es espectacular.

• **¿Cuál es tu opinión del estado de la dramaturgia actual en España?**

En la actualidad tenemos una generación de dramaturgos y directores mucho mejor de lo que el país se merece. La gente que tiene ahora treinta años es la mejor en muchos años, por la cantidad de voces y estilos diferentes, la nómina es altísima. Destaco

gente como el teatro del Astillero, donde está Juan Mayorga, que escribe de una manera casi prusiana, magníficamente, con unas metáforas complejísticas. O Borja Ortiz de Góndora que escribe un teatro muy duro, muy nocturno, de la violencia. A una mujer como Yolanda Pallín, que quizás es una de las dramaturgas más interesantes que tengamos, con obras como **Lista negra**, u otras más íntimas; es un teatro lleno de silencios, muy contemporáneo. O la gente de la Sala Beckett, en Barcelona.

También es un buen síntoma que ahora exista la carrera de dramaturgia y dirección, cuando antes sólo existía la especialidad de interpretación. En esta nueva generación hay dos maestros claves: el catalán José Sanchis Sinisterra con su Sala Beckett, y el chileno Marco Antonio De la Parra. Tuvieron mucha importancia los talleres que se dieron en el Centro de Nuevas Tendencias, allí formó mucha de esta gente cuando tenían veinte, veinticinco años. Marco Antonio es un brujo, un envenenador, les ha enseñado a sus alumnos la osadía, la libertad de escribir como quieren, de transgredir las leyes que les enseñan en las escuelas y de ser libres como autores, que es fundamental. Su libro **Cartas a un joven dramaturgo** que circula por acá es clave.

El problema es que el teatro cada vez más va a ser un fenómeno minoritario, quién puede competir con la era audiovisual. Quién va a salir de su casa a ver una obra de teatro si pide una pizza por teléfono, puede comunicarse por internet y ver al mismo tiempo una película; es una época que induce al individualismo, a recluirse, al *cocooning*. Y en el teatro tampoco se ha creado una cultura de riesgo.

• **¿En qué proyectos te encuentras actualmente?**

Me encuentro escribiendo una ponencia para el encuentro *Mujer y Teatro* en Cádiz. Siempre estoy escribiendo ensayos, reportajes, dicto seminarios. Quiero comenzar a traducir un libro básico de línea teórica de Darío Fo, **El manual del actor**. Después, deseo seguir con **Píldas** de Pasolini, que creo es la única obra que me va faltando de ese autor. Otro proyecto es montar **Fabulación** y traducir **Decadencia**, de Berkoff.