

Trouble in Mind. *Problemas de traducción, racismo y género en una obra teatral de Alice Childress*

CAMMILLERI, Melissa / Universidad de Buenos Aires
melicammilleri@gmail.com

Eje: Problemas de traducción y reescrituras en el teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: traducción – inglés – teatro

Resumen

La intención de esta ponencia es acercar la producción teatral afroestadounidense a nuestro país, muy poco estudiada dentro de la esfera cultural y académica local, así como dentro de los estudios teatrales y de traducción. *Trouble in Mind* es una obra metateatral de Alice Childress que se estrenó en 1955. Allí, la dramaturga construye un relato en contra del racismo y el sexismo en la escena teatral de Nueva York, en medio de una época de revueltas sociales y los movimientos por los derechos civiles. Por medio de la protagonista Wiletta, una mujer a la que siempre le tocó actuar de *mammy*, Childress denuncia los estereotipos que se hacen de las personas negras y cómo las obras teatrales —y también, obras cinematográficas— ayudan a popularizarlos y perpetuarlos. Si bien Brown emparenta a esta obra, junto al resto de sus producciones, con el teatro étnico sobre la experiencia negra, y no tanto con el teatro militante de protesta —“ethnic theatre of black experience” y “militant theatre protest”, correspondientemente (1986, 230)—, podemos pensar que *Trouble in Mind* se ubica en el medio de estos dos polos.

Presentación

Childress realiza una denuncia y evidencia esta militancia por medio de la representación de personajes negros en escena y de sus parlamentos pero también desde el habla y la lengua que emplean, el inglés afro vernacular o *Black English*. Esto nos plantea varios problemas y desafíos como lectores y traductores: ¿en qué medida es “traducible” una obra que presenta múltiples aspectos culturales anclados en un contexto específico? ¿Cómo traducir la voz y la oralidad, tan relevantes en una obra de teatro y, para esta autora, una decisión estética que enmascara decisiones políticas?

La traducción y publicación de literatura afro angloparlante es escasa en nuestro país, además de ser un campo de investigación todavía vacante dentro de los estudios literarios y traductológicos. Una posible respuesta es que todavía no haya un público asiduo a este tipo de literatura y que aún no se haya creado un verdadero interés por el tema, considerando que el interés muchas veces lo crean las mismas editoriales y la importación de literatura. El panorama actual de escritores afroestadounidenses en la traducción local es casi nulo, y las traducciones que nos llegan vienen en su mayoría de España, autoras que primero fueron consagradas en Estados Unidos y a nivel mundial, como Toni Morrison o Maya Angelou, y que luego se las decidió traducir. Más aun, hasta donde sabemos, ninguna dramaturga negra fue traducida al español, ni siquiera Lorraine Hansberry, quizás una de las más conocidas en el mundo angloparlante; esto puede deberse también a que la traducción teatral misma está un poco relegada y no es tan frecuente como la traducción de narrativa y poesía.

A diferencia de lo que sucede hoy en día, es interesante pensar que sí hubo un momento de esplendor en el ámbito editorial local donde la traducción de escritores y activistas como James Baldwin, Leroi Jones y Angela Davis permitía importar voces nuevas, renovar tradiciones literarias y crear catálogos alternativos al dominio cultural europeo; además, esta traducción e importación permitía ponerlas en diálogo con los sucesos políticos y sociales de la Argentina de fines de los años 60 y comienzos del 70. Para las editoriales ligadas a la Nueva Izquierda,¹ las voces de protesta de las personas negras que se posicionaban en contra del racismo, la persecución policíaca y la violencia en la sociedad, también podían funcionar como denuncias a situaciones y problemáticas locales. Los años turbulentos del gobierno de Onganía y su política de control y anticomunismo, el Cordobazo, la persecución, tortura y represión ejercida por la Triple A, la formación de organizaciones armadas clandestinas, las protestas obreras, los movimientos sociales por la resistencia, influían en la industria editorial y a todo esto se le sumaba el creciente interés en los conflictos sociales mundiales, que también repercutían en los modos de pensar de los argentinos. Algo más a tener en cuenta, es que los traductores de estas editoriales no solo aclimataban los reclamos de los autores mencionados a los reclamos locales, sino también su lengua —el inglés estándar y, por momentos, el inglés afro vernacular o *Black English*— a la lengua propia, en algunos casos, el rioplatense. Mientras que las ediciones españolas neutralizaron toda diferencia, las traducciones que se hicieron en Argentina optaron por asimilar el texto a la lengua estándar española o traducir el dialecto con usos locales rioplatenses, como el lunfardo. Esto provoca un efecto extraño y

¹ De Diego menciona a Jorge Álvarez y De la Flor como exponentes de esta tendencia en los sesenta (2009, 59) pero podemos agregar también a editoriales como Tiempo Contemporáneo, Galerna, Centro Editor de América Latina y EUDEBA.

parece que los personajes fueran tangueros o compadritos del siglo XX.² Como veremos, la problemática del dialecto y la voz u oralidad es muy importante dentro del teatro y específicamente dentro de la obra de Childress.

Alice Childress, quien nació en 1916 y falleció en 1994, comenzó su carrera artística participando del proyecto cultural, social y político de izquierda *American Negro Theatre* (ANT), que cofundó en 1940 junto a otros artistas y activistas afroestadounidenses en Harlem. Este grupo se proponía crear obras teatrales que retrataran de manera realista la vida en el gueto, contradijeran estereotipos racistas y llenaran un “vacío” en la industria teatral y cultural de la ciudad, como comenta Smith: “to break down the barriers of Black participation in the theater, to portray Negro life as they honestly saw it and to fill in the gap of a Black theater which did not exist” (2017, 3). El ANT ayudó a instalar debates sobre cómo adoptar distintas formas de resistencia frente al supremacismo blanco; además, reclamaba que se crearan papeles dramáticos nuevos para los artistas negros, que permitieran acabar con los típicos personajes de sirvientes, criados o criminales que los *minstrels*³ y las comedias *slapstick* habían estado difundiendo desde fines del siglo XIX y principios del XX, cuando también se empezaron a popularizar por medio del cine.

Luego de actuar en distintas obras, Childress decide dejar la actuación para concentrarse en la escritura de obras dramáticas. En 1949 estrenó su primera obra, *Florence*, y empezó a problematizar distintas formas de discriminación racial y la representación de las mujeres negras en el teatro. Las mujeres negras estaban casi ausentes de los escenarios o se las representaba como sirvientas siempre fieles a sus amos, matriarcas o prostitutas.⁴ Childress instala una nueva forma de verlas en escena: mujeres realistas, como seres humanos con necesidades y deseos, heroínas pobres pero fuertes, vulnerables y resistentes, que se confrontan a los blancos arriba del escenario, características que estarán reunidas en Willetta, la protagonista de *Trouble in Mind*.⁵

² Véanse, por ejemplo, las traducciones que editoriales de la Nueva Izquierda hicieron en los años 60 de autores como Leroi Jones y James Baldwin. *Cuentos*, libro de Jones editado por Tiempo Contemporáneo y traducido por Patricio Canto en 1968, estaba traducido al español rioplatense y el narrador usaba un registro coloquial, con lunfardismos e insultos fuertemente argentinos. En *Crónicas de Norteamérica*, editado por Jorge Álvarez en el 67, aparece un cuento de Baldwin donde la traducción hecha por Piri Lugones usa estos mismos recursos y el narrador vosea.

³ Producciones populares donde se ridiculizaba a las personas negras, representadas usualmente por actores blancos que hacían *blackface*.

⁴ El teatro y también el cine de la época estaban plagados de figuras estereotípicas como el de la *mammy*, una mujer siempre servil, dócil y atenta a sus amos, como la criada sin nombre de Scarlett O’Hara en *Gone with the Wind* (1939), y que aparecerá citada y criticada en *Trouble in Mind*.

⁵ En casi todas las diecisiete obras dramáticas que Childress escribió en total, las mujeres son las protagonistas o poseen roles relevantes.

En medio de circunstancias sociales y políticas muy significativas para los afroestadounidenses, como el boicot al transporte de Rosa Parks, las revueltas sociales antirracistas y el *Civil Rights Movement*, esta obra se convirtió rápidamente en el primer gran éxito de Alice Childress, que obtuvo el premio Obie de la temporada 1955-56 como mejor obra original del circuito *off-Broadway*.⁶ Este es un reconocimiento importante si consideramos que el teatro estadounidense fue un medio que históricamente despreció el trabajo de dramaturgas mujeres, ni hablar de las mujeres negras.

Esta obra no solamente es significativa por su personaje protagonista icónico, Willetta, sino también por las temáticas que trabaja, los discursos con los que discute y las concepciones que su autora deja entrever acerca del teatro y del escenario teatral. Por un lado, la obra critica la industria del entretenimiento y cómo las producciones culturales perpetúan estereotipos y prejuicios raciales por medio de las representaciones distorsionadas que se hacen de los afrodescendientes; por el otro, cuestiona la hipocresía de la gente y el escaso compromiso político de las personas blancas y negras por igual, que no desean cambiar las estructuras sociales, racistas y sexistas. Childress plantea un modo particular de hacer teatro y de desarticular esto desde el escenario: el teatro, para ella, debía reflejar la vida de las personas negras, algo que en esos años no era considerado un tema literario. No solo debía representarlas en escenarios y en historias para reivindicar su identidad colectiva e individual (Dugan, 2002, 149), sino que también debía inspirar al público al que apelaba —la comunidad afro—, y despertar en él el deseo de cambio y liberación en sintonía con los hechos que ocurrían en las calles. Si el teatro significaba para ella “ver” y “mostrar”, podemos afirmar que sus obras no se escapan de una concepción aristotélica y mimética —y tradicionalista— del teatro sino que, al contrario, abogan por ella.

En *Trouble in Mind* asistimos a los ensayos de una compañía de teatro interracial, integrada por actores blancos y negros bajo la dirección de Al Manners, quien por su uso excesivo del poder y del control, y de la palabra, se asemeja a un amo blanco. La obra ficticia que preparan es *Chaos in Belleville*, un drama que el director considera de temática antirracista y anti linchamientos. Allí Willetta actúa de una criada sumisa que decide entregar a su hijo a un grupo de linchadores para “quedar bien” con los blancos que detentan el poder. El conflicto se presenta cuando Willetta reflexiona sobre los aspectos negativos de lo que están actuando y el efecto nocivo que puede llegar a tener en los espectadores blancos y negros por igual; incluso, objeta que la obra, dirigida y escrita por blancos que nada saben de la vida y la experiencia negra, perpetúa prejuicios sobre las personas afrodescendientes y, en particular, sobre las mujeres. El problema en cuestión es que el hecho de que una madre permita que su hijo fugitivo se presente ante la

⁶ Así se les llama a las salas que están por fuera del circuito teatral y comercial de Broadway.

ley y sea linchado parece una decisión poco realista e inverosímil. Para Wiletta, que siempre actuó de sirvienta y de *mammy*, la obra a representar cae en estereotipos y, aunque pretende erigirse como lo contrario, termina siendo racista. Así, Wiletta comienza a boicotear desde adentro los ensayos, con ánimos de convencer a Al Manners, a los guionistas —y a los espectadores— de que se deben hacer algunos cambios en la trama y en los personajes que parecen caricaturas.

Si intentáramos traducir esta obra al español, entre los principales problemas que presenta *Trouble in Mind* —además del carácter y tono de algunos personajes, del humor, de los aspectos culturales—, está la variedad lingüística: tres de los personajes negros, Wiletta, Sheldon y Millie, emplean el inglés afro vernacular que en inglés se denomina *Afro American Vernacular English (AAVE)*⁷ —o, directamente, *Black English*— y que es una variedad del inglés que utiliza la población afrodescendiente en Estados Unidos, una forma de hablar que también es una marca de identidad. Al respecto, es importante considerar que los dialectos son “sistemas lingüísticos autónomos con respecto a la lengua estándar utilizados a nivel local [...] están directamente relacionados con un grupo social o región” (Méndez y Bolaños, 2019, 34). En la esfera de la traducción existe un debate extendido al respecto y nos encontramos frente a la disyuntiva de neutralizar las diferencias que no tienen equivalente en el español, o adaptarlas y preservarlas en la lengua meta, tratando de recrear el efecto del original. Si Childress deseaba que la obra de teatro fuera fiel a la realidad y represente las vidas y el habla de las personas negras, esta decisión autoral no puede desaparecer en la traducción y, de alguna manera, debemos respetarla y trasladar las características más importantes y visibles de esa lengua al español.

Este dialecto, aunque al traducirlo a nuestra lengua y cultura puede sonar extraño, en inglés no es marca de idiotéz ni signo de una baja educación (Villela, 2014, 17). El inglés vernacular es una muestra de una marcada resistencia al inglés estándar y una forma de autoidentificarse y de diferenciarse cultural y lingüísticamente de esa otra cultura con la que conviven los afroestadounidenses. Al querer traducir esta variedad a nuestro idioma, nos encontramos con que no hay un equivalente dialectal y es incorrecto traducirla por otra.⁸ Es necesario que la traducción permita un intercambio entre culturas y la importación de estas formas, por lo que decidiremos no borrar estas marcas foráneas y no domesticar el texto. Como afirma Averbach, es necesario “repetir con algún mecanismo el efecto de *no estándar* que produce el original en sus lectores originales” (2014, 12).

⁷ En español se lo conoce como “inglés afroamericano vernacular” o “IAV” (Perez y Varas, 2018, 70).

⁸ Interesante es el ejemplo que citan Méndez y Bolaños en el mencionado artículo: al realizar el doblaje de *Gone with the Wind*, a la Mammy se la dobló con un acento cubano, algo que de ninguna manera es equivalente al inglés afro de Estados Unidos.

Una posibilidad al traducir es evidenciar la pluralidad de voces e identidades que participan de la obra de Childress, ya que lo consideramos una parte fundamental de la misma y de la poética de la autora. Es necesario evitar domesticar obras así, y mantener una posición abierta, no colonizadora ni jerárquica de la lengua frente a las voces de autores afroestadounidenses, que constantemente buscan desafiar la lengua estándar. Por estas razones, nos parece más rico y productivo aplicar cambios y transformaciones al español y, por momentos, inventar una nueva jerga, respetando lo más posible la obra en su contexto sin adaptarla de forma inconsciente y acrítica al presente de la cultura meta. Así podríamos tratar de acercar la literatura afroestadounidense a la literatura latinoamericana, emparentar sus temáticas y sus reclamos.

Algunas de las características de este dialecto que mencionan Méndez y Bolaños en el mismo artículo previamente citado, son la reducción de consonantes al final de una palabra, sobre todo en verbos terminados en “-d” y en “-ng”, la eliminación de las “r” después de una vocal, la ausencia de un verbo copulativo en tiempos presentes, el uso opcional de los tiempos verbales, el “be” invariable, el empleo del “ain’t” generalizado para la negación y la doble negación. Al traducir, por ejemplo, podríamos las elisiones o acortamientos que se producen dentro de una misma palabras para mantener y respetar la prosodia, es decir, cómo suenan ciertas palabras —por ejemplo, acortaremos verbos con un apóstrofe o una tilde tratando de copiar cómo sonaría oralmente esa palabra, eliminaremos las “s” finales de algunas palabras en plural, algunas “y” finales, las “r” en medio de una palabra—; también podríamos acortar preposiciones y relacionantes por medio de un apóstrofe o una tilde —por ejemplo “por” por “pó” o “que” por “q”—. Si una palabra en el original aparece acortada pero en español no suena bien, es posible compensar esto acortando otra palabra. En los casos en que aparecen términos intraducibles, como el característico “ain’t”, se puede compensar con otras expresiones o frases que permitan reponer algo del sentido siempre que no entorpezca con la fluidez de los diálogos y la “performabilidad” del texto, que en términos de Espasa, implica no solo la oralidad y la *speakingability* del texto traducido sino también la puesta en escena, las estrategias de adaptación cultural que se ponen en marcha cuando uno busca adaptar y traducir una obra a la lengua meta (2000, 50).

Por otro lado, dos términos que en español pueden sonar racistas aparecen frecuentemente en los textos secundarios de la obra —las didascalias— y en los primarios —los textos que emiten los personajes— y se usan para caracterizar a los personajes: *black* y *white*. En español, estos términos no tienen la misma carga semántica que en inglés ni tampoco poseen un término equivalente —“negro” y “blanco” no significan exactamente lo mismo para quienes hablan en español—. Para nosotros, puede sonar descolocado denominar a una persona bajo el rótulo de “blanca” o “negra”—palabra que en español tiene un significado similar al *nigger* en inglés—, pero en Estados Unidos esto es algo muy común, y

más en este tipo de obras escritas por autores afrodescendientes que emplean el término *black* adrede, como si nombrar fuera una forma de visibilizar y mostrar a un grupo de personas con las que se relaciona y se siente identificado; *black* muchas veces funciona como un rótulo identitario y una adscripción a un conjunto de saberes, tradiciones, historias y, también, a un lenguaje o forma de habla particular.

Para concluir, hoy en día, la traducción e “importación” de autores afrodescendientes puede cobrar otro valor. En relación con esto, desde hace varios años se está viviendo una recuperación de los legados afro en la cultura e historia argentina, no solo a través del censo de 2010 y 2022, sino también por medio de movimientos y agrupaciones que buscan revalorizar los orígenes y raíces “negras” de la nación; además, se están haciendo obras teatrales al respecto, y que se relacionan con la de Childress, de teatro independiente —en 2022 y 2023 se estrenaron dos obras sobre mujeres negras: *No es país para negras* y *Afroargentinas*—. Estas expresiones tienen un antecedente en la compañía teatral afroargentina Teatro en Sepia, fundada por Alejandra Egido, que realizó obras que proponen cuestionar la historia local y la indiferencia hacia afrodescendientes y afroargentinos en Argentina. La traducción es una forma de apertura, habilita a tender puentes entre lenguas, tradiciones, culturas y reclamos siempre y cuando no domestique la lengua de origen; en este sentido, permite cambiar cánones y modelos culturales, ayuda a construir nuevas identidades. Por esto, también puede ser interesante traer al español rioplatense una obra teatral como *Trouble in Mind* que atenta contra el sexismo y el racismo instalado en la sociedad, en la cultura, en la lengua, y contra la invisibilización repetida de las personas negras, ejercida consciente e inconscientemente por un grupo dominante pero también perpetuada por los distintos medios artísticos y culturales.

Bibliografía

- Averbach, Margara. "Las jergas en la traducción literaria". *Lenguas Vivas. Las variedades lingüísticas en la comunicación oral y escrita* Vol. 14, 2014, pp. 8-17.
- Childress, Alice. *Trouble in Mind*. Theatre Communications Group, 2022.
- Brown, Guillory. "Images of Blacks in Plays by Black Women". *Phylon* Vol.47, 1986, pp. 230-237.
- De Diego, José Luis. Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de la literatura en Argentina". *Iberoamericana* Vol. 10, 2009, pp. 47-62.
- Dugan, Olga. "Telling the Truth: Alice Childress as Theorist and Playwright". *The Journal of African American History* Vol. 87, 2002, pp. 146-159.
- Espasa, Eva. "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?". *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, 2000, pp. 49-62.
- Méndez-Silvosa, Natalia y Bolaños-Medina, Alicia. "La traducción al español del inglés afroamericano para doblaje: el caso de la serie *Insecure*". *Paralleles* Vol. 31, 2019, pp. 32-48.
- Perez, Florencia y Varas, Candela. "Che, lil' hommie: desafíos del español rioplatense y el inglés afroamericano". *Actas de Jornada Interuniversitaria de Traducción e Interpretación. Primera Edición*, 2018, pp. 69-73.
- Smith, Judith E. "Finding a New Home in Harlem: Alice Childress and the Committee for the Negro in the Arts". *American Studies Faculty Publication Series* Vol. 14, 2017, pp. 1-21.
- Villela de Leitgeb, Luclia Teodora. "A Study of African American Vernacular English in the Brazilian Translation of Toni Morrison's *The Bluest Eye*". *International Journal of Liberal Arts and Social Science* Vol. 2, 2014, pp. 15-26.