

Necessary Targets de Eve Enslar: El proceso de traducción de una obra de teatro

Tesis de Máster redactada por:

EVANTHIA VROUZOU

Supervisada por

Dra. Inés García López



MASTERS IN PROFESSIONAL TRANSLATION

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

TARRAGONA, 2022

Índice

I) Introducción

II) Revisión Literaria: Un breve análisis de la temalogía de la obra

III) Comentario de traducción

3.1 Metodología

3.2 Problemas lingüísticos

3.3 Problemas no-lingüísticos

3.4 Comunicación con el cliente

IV) Presupuesto y factura

Comparación y reflexión sobre el presupuesto y la factura

V) Conclusiones

VI) Referencias bibliográficas

VII) Anexos

7.1. Texto original: *Necessary Targets* de Eve Ensler

7.2 Traducción: *Objetivos Necesarios*

7.3 Declaración de autoría

7.4 Informe de autoevaluación

D) Introducción

El proyecto que presento sirve como respuesta a la solicitud de traducción presentada por *Literatranslate*, una agencia literaria que buscaba nuevos traductores para unirse a su equipo. Es cierto que la mayoría de las ofertas de trabajo que me llamaron la atención eran en el sector de la literatura, en el que me gustaría especializarme y siempre ha sido mi pasión. Aparte de eso, el hecho de que esta editorial estuviera especializada en autoras contemporáneas fue sin duda un valor añadido. Así que, tal y como constaba en la oferta, envié mi CV y una carta de motivación, y opté por adjuntar una muestra de traducción de un breve extracto del cuento corto *The Office* de Alice Munro.

Tras recibir un correo electrónico en el que se aceptaba mi propuesta, tuve la primera reunión con la agencia, durante la cual discutimos los requisitos del proyecto en general, el género del texto que me gustaría traducir y que, preferiblemente, fuera escrito por una autora. Elegí traducir una obra teatral, con la que no tenía experiencia previa y que por lo tanto suponía un reto. Tras investigar un poco, me debatí entre varias obras de dramaturgas, en su mayoría estadounidenses, todas ellas igual de atractivas y exigentes. Finalmente, me decidí por *Necessary Targets*, de Eve Ensler, una notable escritora estadounidense de teatro moderno.

Hay varias razones por las que elegí esta obra en concreto. Primero, la extensión de la pieza (aproximadamente 10.000 palabras) se adecuaba a la solicitada por la agencia. Esto significa que pude traducir todo el texto, de principio a fin, sin tener que seleccionar un fragmento. Segundo, al tratarse de una obra de teatro, el lenguaje es bastante accesible, directo y fácil de entender. Otro factor fue el reto de traducir una obra teatral en lugar de prosa o poesía. En otras palabras, tuve que tener siempre presente que el texto tiene una doble finalidad: ser leído y ser puesto en escena. Por tanto, había que conservar la oralidad y la espontaneidad de la lengua del día-a-día. Por último, pero no por ello menos importante, el hecho de que fuera una obra teatral que nunca había sido traducida al español la convirtió en una experiencia única y fascinante para mí.

En cuanto al contenido de la obra, me pareció bastante actual y relevante. Los

temas que aborda, como el feminismo, el trato a los refugiados, el horror y el trauma de la guerra, así como la mentalidad materialista estadounidense en contraste con la mentalidad oriental, son intemporales y universales. Además, todos estos temas se ajustan a la naturaleza de la agencia editora. Por otro lado, el desarrollo de los personajes me pareció fascinante, ya que el espectador asiste a una evolución (o estancamiento) psicológica de los personajes que no podía preverse desde el principio.

Tras mi reunión inicial con la agencia y la elección del texto que utilizaría, comencé a trabajar en la propuesta de presupuesto, que se encuentra en la sección VI de este trabajo. Después, en la siguiente reunión, discutimos varias cuestiones sobre el presupuesto que había preparado. Los problemas que enfrenté se relacionaban sobre todo con la falta de datos y la asignación de la tarifa, en lo que entraré en detalle más tarde en el apartado correspondiente. Por último, en general, la comunicación con el cliente fue muy fluida y eficaz. Abordamos problemas e ideas durante las reuniones, lo que resultó muy beneficioso. También tuve mucha libertad en cuanto a la elección del texto a traducir.

II) Revisión Literaria

La obra de Ensler *Objetivos necesarios*, escogida para este proyecto de traducción, trata de las mujeres que intentan superar las consecuencias de los crímenes de la guerra en Bosnia. Las protagonistas son dos terapeutas estadounidenses que viajan a Bosnia para ayudar a mujeres refugiadas traumatizadas. Los otros cinco personajes son refugiadas que viven juntas e intentan cuidarse mutuamente.

En su obra, Ensler «parece hacer alusión a la situación general de los Balcanes, a la historia del doble juego político en una región conflictiva del sur de Europa». (Ronson 2002: 6).¹ Es lo que se denomina «teatro documental», una forma de teatro político que «quería motivar al público a acciones políticas mediante la presentación escénica de obras dramáticas.» (Vogt 2002)¹. Se basa en hechos reales y testimonios, pero no toma partido ni critica los acontecimientos, sino que se centra en cómo la guerra afectó a la psique de las personas implicadas.

Otro tema recurrente en la obra de Ensler es el feminismo oculto de la obra, que va en contra de la percepción popular de la guerra como un asunto totalmente masculino y que niega a las mujeres la oportunidad de participar activamente en el conflicto «Cuando pensamos en la guerra, pensamos que es algo que les ocurre a los hombres (...) Pero después de los bombardeos, después de los francotiradores, es cuando empieza la verdadera guerra... Cuando pensamos en la guerra, no pensamos en las mujeres. Porque el trabajo de supervivencia, de restauración, no es un trabajo glamuroso. Como la mayoría de los trabajos de las mujeres, está infravalorado, mal pagado y es imposible». (Ensler 2001: xiii-xiv).¹

En conclusión, se trata de un caso de drama político con implicaciones feministas que mezcla elementos teatrales documentales. El público tiene la visión interior de las historias reales de los refugiados, que proceden todos de orígenes diversos. La autora intenta provocar al público demostrando que la guerra no sólo afecta a personas extrañas de países lejanos, sino que puede afectarnos a todos en cualquier momento. Al fin y al cabo, todas estas personas experimentan el trauma de la guerra, independientemente de sus experiencias, su formación y su cultura. Lo único que importa es que la guerra crea atrocidades que persiguen la mente y el alma durante mucho tiempo.

¹ Citación traducida de inglés. Todas las traducciones han sido realizadas por la autora de este proyecto.

III) Comentario de traducción

3.1 Metodología

Para este proyecto, opté por empezar a traducir la obra de Eve Ensler, *Necessary Targets* desde cero debido a la sencillez del idioma y la terminología, así como la escasez de vocabulario especializado. Utilicé tanto diccionarios monolingües (R.A.E.) como multilingües cada vez que me encontraba con un problema (mayoritariamente WordReference y Linguee). Ambos recursos me resultaron bastante beneficiosos, no sólo porque proporcionan ejemplos de cómo se utiliza una palabra, sino también porque ofrecen traducciones alternativas para cada palabra en contextos diferentes.

Por otro lado, utilicé una herramienta de traducción asistida para buscar errores que hubieran pasado desapercibidos o para comprobar si existían opciones de traducción alternativas en las que no había pensado. Matecat y Memsourc fueron mis herramientas TAO elegidas. Sin embargo, a pesar de que proporcionaron algunas traducciones diferentes a las que había utilizado, resultaron ser poco útiles en la gran mayoría de los casos, sobre todo debido al género del texto. Al tratarse de un texto literario, los algoritmos de las herramientas TAO, y de la traducción automática en general, no siempre proporcionan la traducción más exacta porque no tienen en cuenta el contexto. En este caso concreto, en el que además era necesario mantener el lenguaje simple y un cierto nivel de oralidad, las herramientas de traducción asistida, aparte de proporcionar algunas traducciones para palabras concretas, fueron definitivamente de poca utilidad.

Asimismo, vídeos y grabaciones de varias escenas de la obra, publicados en Internet, resultaron bastante útiles. Tener la posibilidad de visualizar cómo los distintos actores y directores interpretaban los personajes me ayudó a expresarlos de forma escrita con mayor precisión. Aunque cada director puede optar por comunicar una sensación diferente, captar el sentimiento general en lugar de sólo las palabras (ironía, sarcasmo, dolor, etc.) contribuyó a mejorar significativamente el proceso de traducción.

3.2 Problemas lingüísticos

La diferente frecuencia de uso de los verbos en las dos lenguas fue un reto de traducción para resolver a lo largo del proceso. El inglés es una lengua que usa más verbos que en castellano, porque el centro de atención es sobre lo que el sujeto está haciendo o experimentando. Incluso los sustantivos que representan cosas, no siempre necesitan ser incluidos en una frase. La lengua española, en cambio, se distingue por una mayor cantidad de sustantivos. Para ello, tuve que recurrir a las «nominalizaciones», que es el proceso de convertir un verbo en un sustantivo para que el texto de destino sea más fluido y natural. Por ejemplo, en la página 2 del texto original, el verbo de la frase «I am trained» del texto original se tradujo como «tengo formación» en el texto de destino, en lugar de una traducción literal de «estoy entrenada» o algo semejante.

Asimismo, el texto de partida contenía un gran número de gerundios, que no son comunes ni naturales en español y que se derivan de la misma tendencia de la lengua inglesa a optar por los verbos y todas las formas verbales en general. A fin de superar este inconveniente, decidí convertir los gerundios ingleses del texto de partida en verbos simples en el texto de llegada para facilitar la lectura y lograr un tono más natural. Esto se notó sobre todo en las acotaciones, cuya definición según la Real Academia Española es «notas, generalmente escritas por el autor, con indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena». Aunque dichas indicaciones no formen parte de lo que van a actuar los actores y el público no tenga acceso a él, debe ser igualmente natural y claro para los lectores. Por ejemplo, en lugar de traducir la frase «laughing» por «riéndose», elegí decir «se ríen». El resultado es que el texto de destino resulta menos confuso y más fácil de leer.

Otra cuestión lingüística problemática fue la traducción de la palabra «so», que también está relacionada con el uso específico de las palabras en cada idioma. La traducción más sencilla —y posiblemente más fiel—, basada sobre todo en las sugerencias de los diccionarios, sería «tan». En español, sin embargo, la palabra «tan» es insuficiente y no puede valer por sí sola en una frase. Por decirlo de otro modo, según el *Diccionario Enciclopédico*, tan suele preceder al adjetivo, adverbio

o modo adverbial para encarecer su significado o delante de un adverbio o adjetivo como intensificador. Por lo tanto, requiere otra forma nominal para hacer una comparación o para completar una frase. La traducción de «so» como «tan», entonces, sería insuficiente en español, ya que parecería que falta algo y que la frase está incompleta. Por ejemplo, la frase «I am so sorry» en la página 1 no podría traducirse como «Lo siento tanto» por la misma razón, y he optado por traducirlo como «muy»/«mucho» en su lugar. Por eso se deriva la traducción de la frase anterior como «Lo siento mucho».

Por último, la conversión de la voz pasiva a la activa fue otro cambio significativo realizado durante el proceso de traducción. A pesar de que su uso no es el preferido en ninguno de los dos idiomas, el texto original contenía algunas estructuras pasivas, que sonaban demasiado formales y poco naturales en el texto de llegada. La frase «I was asked», por ejemplo, debería traducirse en teoría como «se me preguntó», para ser fiel al texto original. A pesar de ser expresada por la protagonista, que ha tenido una formación exhaustiva, se considera una científica y a lo largo de la obra emplea constantemente términos de psicología y expresiones formales, la voz pasiva hacía que el texto de destino resultara algo forzado y artificial. Incluso la traducción automática la cambió por la frase activa «me pidieron», en la que finalmente usé, ya que es la opción más natural y nativa. En el caso de otros personajes, la decisión fue aún más fácil, porque, dados sus antecedentes y su situación actual, se pensó que era más probable que utilizaran un vocabulario más cotidiano y unas estructuras sintácticas más sencillas. Otra razón para esta elección, aparte del registro de cada personaje, es que facilita la actuación. Así el público puede centrarse más en la propia obra que en pensar o incluso esforzarse para entender lo que se dice.

Género y pronombres

El uso de pronombres en inglés planteó una nueva dificultad de traducción, tanto en relación con el género como con el número gramatical. En primer lugar,

el pronombre personal «you» se empleó a lo largo de todo el texto original y la dificultad consistió en decidir si debe traducirse como «tú» o más bien como «vosotros/vosotras». En algunos casos, tanto las escenas en las que sólo interactúan dos personajes como en función del contexto más amplio, la decisión es bastante sencilla. Sin embargo, en casos como la frase «Why don't you get those leaders on the couches» no siempre es obvio si se refiere a las protagonistas o Azra está criticando a toda la nación de estadounidenses agrupándolos por su indiferencia frente a la guerra. Sin duda, en inglés, la decisión está muy influida por la interpretación individual de cada lector o espectador; sin embargo, en español, es una decisión arriesgada que debe tomarse a pesar de todo. En el caso en cuestión, elegí en la mayoría de los casos usar «vosotros» ya que desde mi punto de vista este pronombre también se puede interpretar en la manera que cada lector prefiera: refiriéndose a las protagonistas o a los estadounidenses.

Otra controversia fue la del género, dado que no siempre estaba claro a quién se refería. Más precisamente, frecuentemente fue incierto si la palabra «refugees» se refiere a las mujeres refugiadas o a toda la población de refugiados bosnios. Aunque más adelante en la obra descubrimos que el campo de refugiados alberga tanto a hombres como a mujeres (porque el marido de Jelena también se aloja allí), en algunas circunstancias, era razonable suponer que se refería a todos los refugiados. No obstante, en otros instantes, era importante elegir lo que mejor se ajustaba a la situación. El reclamo feminista de la autora, que desempeña un papel clave en la obra, simplificó la decisión. Suponemos que la autora se centraría en proyectar la angustia y el sufrimiento de las mujeres refugiadas, cuya posición está infravalorada y que son representadas de forma inexacta en los medios de comunicación. En consecuencia, utilicé «refugiadas» en lugar de «refugiados» en la mayoría de las situaciones mencionadas.

Expresiones idiomáticas y vocabulario

Según la definición de la RAE (ver entrada *modismo*), un modismo es «una forma natural de expresión propia de una lengua, un individuo o un grupo de personas». No es de extrañar, entonces, que las expresiones idiomáticas sean un reto a la hora de

traducirlas. En este caso, el problema era que la traducción automática utilizaba una traducción literal, que es una traducción exacta de las palabras individuales, lo que hacía que el texto fuera ilegible. El trabajo principal del traductor profesional es captar el significado de la expresión idiomática en el idioma de origen y tratar de localizar un dicho similar en el idioma de destino, evitando la traducción literal y optando por una idiomática. Esto era aún más importante en este proyecto, cuyo principal objetivo es que el contenido suene natural y dar la impresión de que se ha producido en la lengua de destino y no mediante un proceso de traducción. Por un lado, hay expresiones idiomáticas basadas en la gramática que son más sencillas de traducir al texto de destino. «She has never had», por ejemplo, se tradujo como «lleva todos estos años sin tener». Otras expresiones idiomáticas, en cambio, son menos transparentes, y encontrar la equivalencia más exacta requiere un conocimiento profundo de su significado. En la obra, parece que la traducción más adecuada de la frase «She smells like doves», sería «huele a rosas», ya que ambas frases expresan que algo huele bien. Lo mismo ocurrió con la expresión «with all their hearts», la que fue traducida como «con toda su alma» en vez de «con todo su corazón».

En cuanto al vocabulario, a menudo había varias traducciones que se consideraban aptas para algunas palabras. La solución más sencilla sería seguir las recomendaciones de la herramienta TAO y dejarlas sin cambiar. Sin embargo, aunque esto puede funcionar para otros tipos de texto, cuando se trata de textos literarios, y en este caso de la traducción teatral, es importante reflexionar a fondo y encontrar la traducción más adecuada, teniendo en cuenta la educación, la formación y la conversación del personaje. La doctora J.S. en este escenario es una psiquiatra muy culta a la que le gusta utilizar mucha terminología científica, no sólo para distanciarse de sus «pacientes», sino también para conservar una imagen de autoridad. Azra, por su parte, siempre ha vivido en el mundo rural y hace uso de muchas expresiones coloquiales, modismos e incluso vocabulario vulgar, algo que no se esperaría de la primera. Además, hay que tener en cuenta que en el texto original el autor decidió establecer un determinado flujo de palabras, una sonoridad única del lenguaje y un cierto ritmo de diálogo, aspectos que hay que respetar. Por ejemplo, es interesante observar el juego de palabras que la autora realiza con la

palabra «normal». Si quisiéramos estar fieles en el texto original, a lo mejor sería preferible traducirlo como «no se suele nada aquí». Sin embargo, para dejar este juego de palabras, opté por traducirlo de una manera más literal en este caso. (ver apartado *Problemas no-lingüísticos – cuestiones de estilo*).

Por otro lado, cuando una obra se representa en el escenario, el público recibe mucha información visual que acompaña las palabras, por lo que el lenguaje cae en el segundo plano. Además, como el espectador no puede volver atrás y releer una frase, el argumento y el lenguaje deben ser lo suficientemente sencillos como para seguirlos sin perderse. Asimismo, para mantener el propósito de oralidad del texto, es menester evitar expresiones literarias complicadas y palabras demasiado formales. No obstante, los lectores que carecen de información visual también deberían poder seguir la trama y entender lo que dicen los personajes con la misma facilidad sin tener que esforzarse demasiado. En conclusión, por lo tanto, es importante tener en cuenta una serie de factores y ajustarse a ellos a la hora de traducir una obra de teatro, en lugar de optar por la primera traducción disponible, que no siempre es la mejor opción.

Había que destacar que el propósito de esto no es sólo ayudar al espectador a distinguir entre los personajes, sino también enfatizar el mensaje del texto: que en la guerra, las experiencias previas, la educación y los entornos no son importantes, y el trauma es el mismo para todos los que se convierten en víctimas de su brutalidad.

Acotaciones

Cuando se habla de una producción teatral, se suele observar que el texto incluye ciertas indicaciones escénicas, más allá de la interacción entre los personajes. Dichas indicaciones, no sólo ayudan al director a determinar las posturas y los sentimientos de los personajes, sino que también son la mayor fuente del contenido performativo. Dado que la obra está destinada a ser tanto leída como representada, las acotaciones en una versión impresa también proporcionan el escenario para que los lectores puedan situar el tiempo y el espacio exactos, y, al carecer de la información visual de la representación teatral, pueden crear su propia representación de la trama y los personajes en su imaginación.

La puntuación fue inicialmente una inquietud con respecto a las acotaciones. No estaba claro si el punto final debía incluirse en el paréntesis o colocarse fuera de ella. Durante la investigación posterior, se hizo evidente que ambas formas son aceptables en la lengua meta, por lo que opté por respetar la puntuación del texto original y poner todos los signos de puntuación de las acotaciones dentro del paréntesis.

Asimismo, la frase «they sit awkwardly» se utilizó en múltiples ocasiones a lo largo de la obra. La traducción literal de la frase sería «se sientan incómodamente». Sin embargo, se plantearían los siguientes problemas: A nivel lingüístico, este largo adverbio hace que la frase sea confusa y excesivamente larga; en segundo lugar, a pesar de ser la traducción inicial del diccionario, el adverbio «incómodamente» no expresa adecuadamente el significado de la palabra «awkward» en este contexto. Por decirlo de otro modo, encontrar una traducción adecuada y eficaz fue sin duda un reto. El término «nervioso» vino a la mente como la alternativa ideal, y la frase «se sienten nerviosas» se creó como la traducción final. Aunque no refleja completamente el significado de la palabra a nivel gramatical, es la alternativa más segura y natural.

El uso de gerundios y otras estructuras gramaticales, que son frecuentes en inglés pero no tanto en español, fue el último problema en cuanto a las acotaciones escénicas. Como se indica en el apartado anterior, la mejor opción era transformar los gerundios en verbos, como por ejemplo traducir la frase «laughing» como «se ríen» en vez de «riéndose».

Marcas de oralidad

Al tratarse de una obra teatral, se ha insistido en la necesidad de preservar un elemento de oralidad a lo largo de este proyecto. Las interjecciones son una característica fundamental del lenguaje oral, y están estrechamente unidas al concepto de naturalidad. Las interjecciones «se emplean para expresar sentimientos del hablante (como el dolor, la sorpresa, la admiración, etc.) o para influir en el receptor o receptores. Una interjección interesante fue la «oh», utilizada en varias situaciones, lo que la convierte en una partícula difícil de sistematizar en cuanto a sus

correspondencias en castellano. Por lo tanto, es necesario entender el contexto para saber lo que expresa en cada caso. A diferencia del inglés, esta partícula apenas se utiliza en las conversaciones coloquiales y, por tanto, para conseguir traducirla cada vez que aparece en los diálogos ingleses, es necesario recurrir a diferentes estrategias. Las posibles traducciones al español eran numerosas, pero las más comunes que elegí fueron «ah» y «ay», como por ejemplo en las frases «Oh, look at the sun» que se tradujo como «Ah, mira, el sol» y «Oh, Azra, please don't get started» como «Ay, Azra, por favor, no empieces.» Pensar, por ejemplo, en el caso de Azra, quien procede de un pueblo y suele utilizar interjecciones increíblemente expresivas y dramáticas, fue especialmente interesante. Como resultado, decidí traducir la palabra «yuck», como «puaj», ya que, aunque no es una traducción directa del inglés, se ajusta precisamente al sentimiento de repugnancia que el personaje quería transmitir.

3.3 Problemas no-lingüísticos

Cuestiones de estilo

Frases cortas y puntuación

Dejando a un lado las cuestiones lingüísticas y de contenido, la estructura y el estilo del texto fueron otros factores a tener en cuenta. Dado que el género del texto no es la prosa, la dramaturga establece un determinado ritmo de frases, en este caso empleando frases muy cortas y sintácticamente sencillas, separadas por un punto. De hecho, estas frases cortas y recortadas en la lengua meta suenan artificiales y no son propias de los nativos. Sin embargo, he optado por dar prioridad a seguir la puntuación y el flujo originales del texto por encima de la naturalidad de las locuciones porque Ensler había elegido este estilo con un propósito. Además, en la versión actuada, las frases más cortas ayudan al público a comprender mejor la fluidez y el contenido de la obra.

Aparte del punto final, Ensler sólo empleó un símbolo de puntuación diferente unas pocas veces. Eligió el signo de exclamación y la elipsis por las mismas razones, tanto para retratar los sentimientos del personaje como para que los directores se dieran cuenta de dónde estaba la tensión. A excepción de algunos casos, como la frase «Sad. Not so sure», en la que sustituí el punto final por un punto y

coma para mejorar la fluidez del texto en beneficio de los lectores, decidí no añadir más signos de puntuación y respetar la puntuación elegida por la autora.

Este ritmo textual, desarrollado por Ensler, no sólo se define por la longitud de las frases y la puntuación, sino también por la relación entre ciertas palabras. Al observar el siguiente diálogo, por ejemplo,

J.S.: Do you normally go through this much when you are asked to speak?

NUNA: There is nothing normal here. Not for a long time.

podría traducirse así, basándose en su propia interpretación y posiblemente en las sugerencias de la TA:

J.S.: ¿Suele pasar esto cuando se le pide que hable?

NUNA: Aquí no hay nada normal. No desde hace mucho tiempo.

Sin embargo, se puede observar cómo la dramaturga utiliza un juego de palabras entre las palabras «normal» y «normally», que se perderá en la lengua de llegada si no se traduce correctamente. Como resultado, en este ejemplo, la elección fue entre ser fiel al original y la falta de naturalidad o ser más libre e idiomático en aras de perder la esticomitia entre los personajes, creada por la dramaturga. El método que elegí se encuentra en un punto intermedio: mantener una conexión entre las palabras para preservar la fluidez, pero también intentar que el texto suene lo más natural posible. En mi opinión, es preferible respetar la intención del autor en aras de la pragmática y hacer sacrificios a nivel lingüístico. Por lo tanto, la traducción que elegí fue la siguiente:

J.S.: ¿Normalmente pasas por todo esto cuando te piden que hables?

NUNA: Aquí no hay nada que sea normal. No desde hace mucho tiempo.

Registro

El uso de la forma plural de «usted» es una diferencia significativa entre el inglés y el español. «Usted» es la segunda persona del singular que se utiliza para dirigirse a personas con respeto cuando se ha establecido una relación de respeto mutuo en lo

que no se puede utilizar «tú». En inglés no existe esta distinción entre la forma formal de «you» (como «usted») y la forma informal (como «tú»). Para todos estos usos se utiliza la misma palabra «you». Por lo tanto, no estaba claro cuál debía utilizarse en los distintos casos a lo largo de la obra. Ante la necesidad de adaptar el texto original con un enfoque nativo, se puede decir que el «tú» es la opción más común en el español de hoy, mientras que el «usted» sólo se utiliza en situaciones muy concretas, como cuando se habla con una persona mayor o con alguien de alto rango profesional. Por un lado, es evidente que J.S. se considera «superior» a Melissa, por lo tanto que la podemos imaginar tuteandola en toda la obra. Podemos suponer que hace lo mismo cuando habla con las refugiadas, especialmente porque quiere crear un ambiente familiar y hacer que se sientan cómodas para que puedan abrirse y compartir sus historias. A lo que se refiere a las mujeres, resultaba incompatible utilizar la forma plural al dirigirse a las médicas o a las demás, ya que están acostumbradas a vivir en ciudades y pueblos donde todo el mundo se conoce y también han adotar una postura crítica contra las dos psicólogas.

El discurso de Melissa, en cambio, fue un reto. En la primera escena, J.S. está entrevistando a Melissa para el puesto de su asistente, por lo que al principio parecería apropiado que Melissa le tratara de «usted». Sin embargo, a medida que avanza la obra, nos enteramos de que Melissa pasa una cantidad de tiempo considerable con su compañera, que a menudo está marcada por desacuerdos e incluso disputas. Finalmente, opté por utilizar «tú» en todos los encuentros, tanto para ser coherente y evitar confusiones con un cambio repentino de registro en medio de la obra, como por la personalidad de Melissa y el carácter de sus interacciones con los otros personajes.

Tipo de letra y repeticiones

Puesto que se trata de una obra teatral, Ensler empleó indicadores a lo largo de la obra para resaltar diversos puntos, ya sea para añadir énfasis o para ilustrar qué palabra debe acentuarse en una determinada frase. El uso de la cursiva, como en la frase «And what makes this *your* life? », es un ejemplo de ello. Al principio, no tenía claro si debía utilizar también la cursiva en el texto español, si podía omitirse por

completo o si convenía sustituirla por otra marca de énfasis, como las mayúsculas. Sin embargo, tras consultarlo con el cliente, decidimos incluirlo para orientar a los directores que utilizarán el texto como guión, por un lado, y respetar la idea del texto original, por otro, principalmente porque cualquier otro marcador de énfasis, como las mayúsculas, quedaba extraño en medio de la oración.

Aparte de eso, en muchas frases Ensler empleó sinónimos del mismo concepto para enfatizar ciertos puntos a lo largo del texto. En la siguiente frase, por ejemplo, utilizó tanto «hard» como «difficult»: «That must be difficult when you travel. Isn't it hard to find something to eat?». Si seguimos el ejemplo de la TA, los dos términos de la frase se traducirían como «difícil» en español, lo que haría que toda la frase fuera poco comprensible, incluso humorística. Por ello, para evitar repeticiones, he sustituido uno de los dos términos por «complicado», que, aunque no es una traducción perfecta de la palabra, transmite el mismo sentido y hace que la frase sea más fluida y comprensible, dando así variedad al texto.

Problemas culturales

Después, a lo largo del texto, aparecen varias referencias culturales que son propias de los Estados Unidos, por lo que la cuestión era dejarlas así o tratar de encontrar un equivalente en español que el público/lector entendiera, recurriendo a la estrategia de la traducción de *Équivalence*. En los siguientes ejemplos utilicé un método diferente. Por un lado, opté por dejar sin modificar «Meryl Stree» en la frase «You remind us of Meryl Streep», ya que se trata de una actriz muy conocida y con fama mundial, incluso en la cultura española. Lo mismo ocurrió con la marca de zapatos «Kenneth Cole», ya que cambiarla marca original de los zapatos no sirve de nada y no aporta ni resta nada a la trama. Sin embargo, el concepto de «Bendel's» es algo puramente estadounidense que la gente española no reconocería, y también era importante para la trama que se produjera este tono de humor. En consecuencia, opté por sustituirla por «Marie Condo», un personaje más conocido en la sociedad española que conlleva la misma crítica por parte de Melissa sobre la capacidad de organización de J.S.

Además, la transcripción de las localidades bosnias difería de las sugerencias de la herramienta TAO en un aspecto secundario pero significativo. Como fuente, se

utilizó la R.A.E. para determinar la ortografía correcta de la mayoría de las ciudades a las que se hace referencia en la obra, que se escriben de forma diferente en cada idioma. Por ejemplo, la transcripción de *Banja Luka* en castellano sería *Bania Luka*. Este detalle puede resolverse fácilmente con una búsqueda en línea, pero al no ser un error que la TA pueda identificar, puede pasar ocasionalmente desapercibido.

3.4 Comunicación con el cliente

Como se ha dicho al principio de esta tesis, para este proyecto colaboré con una agencia de traducción llamada *Literatranslate*, especializada en literatura contemporánea escrita por mujeres. Durante la primera reunión, el cliente se mostró bastante amable y receptivo a la hora de decidir una obra, y acordamos conjuntamente traducir una obra teatral moderna escrita por Eve Ensler. Hay que mencionar que, aparte de la premisa de que la obra debía ser actual y a ser posible escrita por una autora, el cliente me otorgó mucha flexibilidad y libertad en la selección del género y el título de la obra a traducir.

A lo largo del proceso, el cliente fue realmente atento, ofreciéndome traducciones alternativas más adecuadas y discutiendo y considerando continuamente nuevas opciones. Llegamos a la conclusión de que algunas de las propuestas del cliente eran más adecuadas. Por otro lado, revisamos la propuesta de presupuesto con mucho detalle, incluyendo el ajuste de la tarifa inicial y la adición de algunos datos, que se analizan en la sección más abajo.

En general, el cliente fue bastante atento y amable. Aparte de las decisiones sobre la tarifa, no hubo problemas, y la comunicación por correo electrónico y plataformas web fue frecuente y respetuosa. En conclusión, creo que, aunque el traductor es la persona que controla la mayoría de las decisiones, es fundamental establecer una relación de confianza y colaboración con el cliente para completar el trabajo de forma que ambas partes estén satisfechas con el resultado, como se hizo en este proyecto.

Evanthia Vrouzou

NIF: Y92871236

Calle Alvarez 51, 4l

50003 Zaragoza

Tel: +34 872 738 012

evanthia.vrouzou@estudiants.urv.cat



BUDGET PROPOSAL

Nº 14/2022

February 16, 2022

Type of job/Document title	Literary Translation en-es <i>Necessary Targets by Eve Ensler</i>
Client	Company: Literatranslate Contact Person: Inés García López
Total words	10.772
Total characters (spaced)	60.974
Pages (2100 charar/page)	29
Rate	11€ / page
Base amount (VAT not included)	319€
VAT	Operación sujeta a IVA pero exenta por el artículo 20.1.26 de la ley del IVA 37/1992 de 28 de diciembre.
Spanish IRPF (7%)	22,33€
Total amount	296,67€

Delivery date: 30 days from confirmation date

Payment terms: 30 days from the invoice date of issue, by wire transfer

IBAN: ESXX-XXXX-XXXX-XXXX-XXXX **Titular:** *Evanthia Vrouzou*

Comments: *Confidentiality of the client's documentation is guaranteed.*

Acceptance

YES

NO

Date and signature

INVOICE

Invoice No: 14/2022

Date Issued: 27 April 2022

Evanthia Vrouzou
NIF: Y92871236
Calle Alvarez 51, 4I
Zaragoza
Tel: +34 872 738 012
evanthia.vrouzou@estudiants.urv.cat

Issued to:

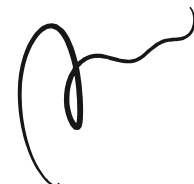
Literatranslate
Inés García López
Calle XXXXXX, 23,
Tarragona, Spain

NO	DESCRIPTION	RATE	PAGES	TOTAL
1	Literary Translation en-es Necessary Targets by Eve Ensler	11€/page	29	319€
	VAT	Operación sujeta a IVA pero exenta por el artículo 20.1.26 de la ley del IVA 37/1992 de 28 de diciembre.		
	Spanish IRPF (7%)	22,33€		
GRAND TOTAL				296,67€

Payment Information

Bank Name: XXXBANK
Account No: 123-456-7890
IBAN: ESXX-XXXX-XXXX-XXXX-XXXX
Evanthia Vrouzou

Payment terms: 30 days from
this invoice's date of issue



Evanthia Vrouzou
Zaragoza, 27 April
2022

IV) Presupuesto y factura

La preparación de un presupuesto para el cliente y la factura que la acompaña una vez terminada la traducción fue un aspecto importante de este proyecto. Al tratarse de una obra literaria, el presupuesto debe atenerse a unas normas específicas, que abordamos a fondo con el cliente tanto al principio como en el transcurso del proyecto.

Para empezar, en lugar de calcular las palabras del texto original, los traductores literarios suelen elaborar un presupuesto basado en el número de palabras del documento final. El presupuesto viene determinado por el número de páginas, que se calcula a partir de los caracteres sin espaciar. El número total de caracteres se divide entre 2.100 (suponiendo que cada página tiene unos 2.100 caracteres) para obtener el número de páginas, que en este caso fue de 28,3 páginas, redondeado a 29 para la comodidad de ambas partes. Todo esto se describió detalladamente en el presupuesto, pero no en la factura final, que sólo incluía el número total de páginas. La agencia también aconsejó incluir los datos del autor en la descripción del proyecto.

Además, discutimos con el cliente la tarifa asignada, que era diferente de la propuesta original. Finalmente, acordamos un precio de 11 euros por página. Tanto la propuesta de presupuesto como la factura mencionaban la tarifa. Con esta información se calculó un importe básico de 319 euros.

En cuanto a los datos financieros, la agencia me informó de que, según la ley no es imprescindible incluir un IVA. En su lugar, incorporé esta ley en el apartado correspondiente de ambos documentos. Por último, se añadió el IRPF español, que se restó del importe base, resultando en un importe final de 296,67 euros.

La información sobre el pago, que incluye la cuenta bancaria, el número de cuenta y el titular, también se proporciona en ambos casos. Sin embargo, por un lado, la forma de pago —por transferencia bancaria— se especificaba y acordaba en la propuesta de presupuesto y, por otro, algunos comentarios y observaciones que garantizaban la confidencialidad de los datos del cliente y la entrega de la traducción, sólo se incluían en el presupuesto pero no en la factura.

Por último, es innegable que este tipo de traducción requiere la consideración de varios aspectos en relación tanto con los datos financieros como con las decisiones sobre las tarifas, que son distintas de otros tipos de traducción. Además, creo que la propuesta de

presupuesto siempre debe crearse y enviarse al cliente, tanto para explicarle todos los datos como para garantizar que ambas partes se pongan de acuerdo en un determinado coste e importe por la tarea realizada.

V) Conclusiones

El proceso de traducción de este proyecto me resultó a la vez un reto y una experiencia fascinante. En definitiva, fue muy interesante examinar las cuestiones que hay que tener en cuenta a la hora de traducir una obra literaria, y en concreto una obra de teatro, tanto desde el punto de vista lingüístico como funcional. Más concretamente, en el aspecto lingüístico, se hizo hincapié en la necesidad de mantener la oralidad y la naturalidad de la lengua varias veces durante este proyecto; como resultado, fue necesario tomar varias decisiones lingüísticas relativas al vocabulario, el orden de las palabras, el estilo, etc. Por otra parte, el presupuesto y el desarrollo de la factura tienen directrices específicas que deben seguirse para las obras literarias, como se analiza en profundidad en la sección siguiente.

En cuanto a las herramientas utilizadas, la conclusión es que, a pesar de que la TA puede ser más eficaz para otros géneros de traducción, como los escritos científicos o académicos, no es muy adecuada para los textos literarios y, en algunos casos, incluso añade ambigüedad en lugar de resolverla. Algunas de las ventajas del uso de las herramientas TAO y de la TA en general para las obras literarias, y en este caso para una obra teatral, son la sustitución automática de todos los nombres de los personajes sin necesidad de hacerlo manualmente, la visualización del progreso del trabajo y la posibilidad de ver propuestas alternativas de traducción. Sin embargo, para conseguir esa naturalidad y poder crear los diálogos adecuados a cada personaje, es indudablemente preferible traducir desde cero o realizar una profunda postedición.

Aparte de eso, hay que destacar que la obra está escrita en un estilo sencillo y accesible, sin vocabulario ni dialectos demasiado sofisticados. El reto se debió a que la obra está destinada a ser representada además de leída, por lo que había que evitar los elementos literarios formales o complicados e imaginar que los diálogos se desarrollan en un contexto genuino y en conversaciones cotidianas. En resumen, este tipo de traducción me resultó muy interesante, así como el reto de hacer una obra literaria sonar lo más natural y nativo posible. Como resultado, definitivamente me gustaría ponerme a prueba y ocuparme de llevar a cabo más trabajos de traducción de obras de teatro y literatura en general en el futuro.

VI) Referencias Bibliográficas

"Bania Luka | Diccionario panhispánico de dudas". «*Diccionario panhispánico de dudas*», www.rae.es/dpd/Bania%20Luka. Accedido el 22 de febrero de 2022.

"interjecciones – En la luna de Babel". *En la luna de Babel*, 23 de mayo de 2012, enlalunadebabel.com/tag/interjecciones. Accedido el 3 de abril de 2022.

Bovard, Karen. Review of *Necessary Targets*. *Theatre Journal*, vol. 54 no. 4, 2002, p. 642-643. Project MUSE, doi:10.1353/tj.2002.0117.

Columbia University. (2012, mayo). «*The Destiny of Words*»: *Documentary Theatre, the Avant-Garde, and the Politics of Form..* <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D88058RK/download>

Ensler, Eve. 2003. *Necessary targets*. Dramatists Play Service.

Friedman, Sharon. 1984. "feminism as theme in twentieth-century american women's drama". *Mid-America American Studies Association*, vol. 25, n.º 1, págs. 69-89, www.jstor.org/stable/40641831. Accedido el 28 de marzo de 2022.

Tossie, Kaitlyn. 2017. "*Images Of Women In Refugee Drama: Eve Ensler's Necessary Targets And Ellen Mclaughlin's The Trojan Women*". ILLINOIS STATE UNIVERSITY, ir.library.illinoisstate.edu/etd/780?utm_source=ir.library.illinoissate.edu/etd/780&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Accedido el 31 de marzo de 2022.

Vogt, Jochen. 2002. *Einladung zur Literaturwissenschaft*. UTB, Stuttgart.

VIII) Anexos

7.1 Texto original

NECESSARY TARGETS

SCENE 1

Lights up on a posh living room. A coffee table with plates of food. J.S., a stunning, reserved woman near fifty, sits with MELISSA, a young, strong woman who sits awkwardly on the sofa, drinking water. MELISSA wipes up the excess water that her drink has left on the coffee table. J.S. moves a round wooden object toward her.

MELISSA: Oh, it's a coaster. I thought it was an art object. I'm so sorry.

J.S.: Not to worry. It's an old table.

MELISSA: It's gorgeous. In such amazing shape. There's not one smudge on it. I could never keep a table like that. It takes so much time.

J.S.: Well, I don't spend my days polishing the table.

MELISSA: No, no. I'm sure you have someone who does that.

(They both laugh nervously.)

J.S.: You're younger than I expected.

MELISSA: Well, I've been through a lot.

J.S.: *(unconsciously therapeutic)* Yes?

MELISSA: *(sensing she's being analyzed, suddenly)* Oh, I didn't mean it like that.

J.S.: Like what?

MELISSA: Like that. Like childhood. Like poor me. I don't feel sorry for myself.

J.S.: Why would I think that?

MELISSA: Because you're a shrink. Because I'm sure you'll attribute all I do now to all that happened to me when I was little.

J.S.: I don't know what happened to you when you were little, Melissa.

MELISSA: Do you need to know? Is it important for you to know? I'd rather not be identified or determined by that part of my life. It was their life. This is my life.

J.S.: And what makes this your life?

MELISSA: That feels very much like a shrink question.

J.S.: Oh, I'm sorry.

(They sit awkwardly.)

J.S.: I like your shoes.

MELISSA: You do?

J.S.: Yes, very much.

MELISSA: Kenneth Cole. I love the zippers.

J.S.: They're very . . . definitive.

MELISSA: Well . . . yes. They're grounding. I need shoes that are grounding.

J.S.: Yes. I imagine.

MELISSA: Not 'cause I'm crazy or off-the-wall or anything. But these situations, these wars. One needs . . . grounding.

J.S.: Yes. Your résumé's impressive. You come highly recommended.

MELISSA: Oh, I just made it up for you. I mean, typed it . . . up for you. All the facts are true. I usually work alone. I don't have to prove myself. So this is new.

J.S.: It's really interesting. You're trained as a therapist and a writer. That's very unusual.

MELISSA: Trauma counselor.

J.S.: What?

MELISSA: I'm trained as a trauma counselor. It's very specific training. I am not a therapist. I only work with seriously traumatized populations. Oh God, listen to me, "seriously traumatized populations . . ."

J.S.: Doesn't it frighten you?

MELISSA: Yes, definitely. But it scares me more not to see it, not to know what's going on. Why are you going to Bosnia?

J.S.: I am going for the President's commission. I was asked, and it's a huge honor. To be honest, I was a bit surprised. I mean, Bosnia is not a place I know very much about. I read the news, but until about a week ago, the Balkans were not exactly next on my vacation map.

MELISSA: Why does this commission want you to be there?

J.S.: Well, they chose a range of professions for the team. I'm the "shrink" piece, as you say. At one time it was my field, trauma.

MELISSA: Yes, eating disorders. I am familiar with your books.

J.S.: Yes?

MELISSA: You have never been to a war-torn country.

J.S.: God, no. That's why I wanted you to be with me, Melissa. Your experience.

MELISSA: War is not exactly the same as anorexia.

J.S.: I am a psychiatrist. Twenty-six years. In private practice. I've been involved in a war of sorts, mental skirmishes and attacks. Trauma is trauma.

MELISSA: In Haiti, the psychiatrists were fleeing like flies.

J.S.: Haiti?

MELISSA: Yes.

J.S.: How long were you there?

MELISSA: Eight months.

J.S.: Weren't you afraid?

MELISSA: No. Not in Haiti—in Rwanda, yes . . .

J.S.: Rwanda.

MELISSA: Yes.

J.S.: I can't imagine.

MELISSA: No. No one could imagine.

J.S.: Are you sure you're ready to go to Bosnia, to do this again?

MELISSA: (*clipped*) It's my work. It's what I do.

J.S.: You are very strong. So young and so strong.

MELISSA: Is this commission the real deal? Or is it one of those U.N. situations—observe/witness, but do not go near?

J.S.: They said we would be working directly with the women war refugees. It's very

“hands-on.” That’s why I need you to be my assistant.

MELISSA: Is that what you were told?

J.S.: What?

MELISSA: That I was an assistant—that I’d be your assistant.

J.S.: Yes, you were to assist me. You are a war specialist and you were to assist me.

MELISSA: I am currently writing a book—investigating the effect of war in the creation and development of trauma, focusing primarily on communities of women, on those specific atrocities that traumatize women. It’s my first contract with a major publisher. It’s actually your publisher. It is essential that I complete the book this year. I will need to interview these women.

J.S.: That shouldn’t be a problem.

(J.S. offers her a plate of food.)

J.S.: Don’t you want something, Melissa? There are some lovely chicken-pesto wraps.

MELISSA: It’s hard to eat on an interview. The crumbs. The chewing. Besides, I don’t eat meat.

J.S.: Oh, you’re a vegetarian.

MELISSA: Yes.

J.S.: That must be difficult when you travel. Isn’t it hard to find something to eat?

MELISSA: I eat okay. I eat!

J.S.: Is there something else I can get you—fruit, nuts?

MELISSA: No, I’m fine.

(They sit awkwardly.)

J.S.: What does one wear?

MELISSA: Where?

J.S.: In a war-torn country.

MELISSA: You’ll need a bulletproof vest, flak jacket, mud-stomping boots.

J.S.: *(unnerved)* Really?

MELISSA: Yes, and a helmet.

J.S.: Really?

MELISSA: No, we're not going as soldiers.

J.S.: What are we going as?

MELISSA: Well, you're going as an appointee of the President, and I, well, I guess I'm going as your assistant.

(MELISSA suddenly spills her drink. She frantically tries to wipe it up.)

J.S.: Don't worry, Melissa. It's only water.

MELISSA: But it's on this table . . .

J.S.: I make you nervous.

MELISSA: Like I said, it's what I can't see that frightens me.

(They stare awkwardly at one another, oddly frozen.)

SCENE 2

Bosnia. A refugee camp. A barracks-like room. Desolate. Two cots. Emptiness —a feeling of poverty. MELISSA is making her bed, unpacking. J.S. enters, dressed in her proper New York City clothes.

J.S.: There are big, dirty footprints in the bathroom.

MELISSA: Yes, you squat in them.

J.S.: You mean to . . .

MELISSA: (laughs at her) Poop. Yes, you squat to poop.

J.S.: In the footprints.

MELISSA: Yes. It's actually better...

J.S.: For . . . ?

MELISSA: Your colon.

J.S.: And the showers.

MELISSA: They're pretty foul, but you'll get used to them.

J.S.: They were used for cattle.

MELISSA: Clean cattle.

J.S.: The hotel would give us some distance.

MELISSA: That's the problem with it. The women will resent us living in such luxury.

J.S.: But I am not a refugee.

MELISSA: It will bring us closer to them.

J.S.: I think it's insulting. To pretend to be living in these conditions. They know we can leave.

MELISSA: You can go.

J.S.: You'll excuse me, but I need the little comforts. You're younger than I. I welcome a bath, clean sheets, and a place to sit to . . .

MELISSA: Poop. These women need those same comforts. They had them all before the war.

J.S.: I don't think squatting in filthy footprints will make me a more effective therapist. Frankly, I think it will irritate me. I will be less patient and cranky.

MELISSA: Well, we don't want you cranky.

(They both laugh.)

MELISSA: Listen, I can help find you a hotel.

(J.S. turns to leave, then turns back. She reluctantly throws her suitcase on the bed. She begins to unpack. MELISSA stares into her suitcase.)

MELISSA: God, who packed your bags? Bendel's?

J.S.: I can't help it. I'm organized.

MELISSA: Organized? Even your socks are wrapped in tissue paper!

(MELISSA moves closer to examine. She picks up the socks.)

MELISSA: What kind of socks are they?

(J.S. grabs her socks back and moves MELISSA away from her bag.)

J.S.: Do you have an issue with comfort?

MELISSA: Is that a shrink question?

J.S.: No, it was actually an innocent question.

MELISSA: Is that possible?

J.S.: Melissa, believe it or not, sometimes I'm just curious about you, as a person. We are traveling together. It's a human thing.

MELISSA: *(pause)* Actually, I'm not big on comfort. It tends to terrorize me.

J.S.: I won't even go there.

SCENE 3

Barracks room—empty, broken-down. Torn cotton cloths on the window. Very hot. Six chairs in a semicircle, a tray of coffee on the table, little Turkish coffee cups. JELENA, an earthy woman in her late forties; ZLATA, a distinguished and sophisticated woman the same age as J.S.; NUNA, a very Americanized teenager; SEADA, a beautiful girl in her twenties; AZRA, an oldie from the village. J.S. and MELISSA sit in the chairs. Most of the women are smoking, staring at J.S., taking in her clothes, etc. After a long time, J.S. finally speaks.

J.S.: Hello.

WOMEN: Hello.

J.S.: I'm Dr J.S. And this is my assistant, Melissa. (*uncomfortable, but full of therapist façade*) As most of you already know, we have been brought here by the presidential commission. Although Melissa has a great deal of experience in conflict zones, I must admit that war is new to me.

JELENA: Join the club.

(The women laugh.)

J.S.: So I will be learning with you as we go along.

AZRA: So you're a loony doctor.

JELENA: No, she is a doctor for crazy people.

AZRA: Are we crazy?

NUNA: Yes, she heard how you kicked your dog.

AZRA: I did not kick Tessa. I love Tessa more than I love most of you.

J.S.: We thought we'd start off with group sessions in the morning and afternoon. Two hours per session. We'd like to begin and end on time. So we'd appreciate your cooperation.

AZRA: I did not kick Tessa. I love my animals. I had a cow, oh what a cow! She could make enough milk . . .

EVERYONE: (*all the Bosnian women*) . . . to feed a village.

MELISSA: We will also be available to you when we are not in session. As you know, we are staying here in the camp for that purpose. (looks at J.S.) So don't hesitate to call on us. Anytime.

(J.S. has to put her glasses on in order to read NUNA's name tag.)

J.S.: No-ni. *(mispronounces it, and the women correct her; embarrassed, she begins again)* Nuni. *(the women correct her again; she very nervously tries again)* Nuna, why don't you begin?

NUNA: Begin what?

J.S.: Wherever you are. Start right there.

NUNA: You mean talk.

J.S.: If that's what you'd like to do.

NUNA: Why did you pick me? Do I look sicker than the others?

(The women laugh.)

J.S.: Is that how you feel?

NUNA: I didn't before.

J.S.: Before what?

NUNA: Before you picked me. Before you made me talk. Is it because I'm young? Do I look particularly disturbed? I don't do drugs.

J.S.: Do you normally go through this much when you are asked to speak?

NUNA: There is nothing normal here. Not for a long time.

J.S.: What was normal like for you?

NUNA: What is normal like for anyone? What is normal like for you? You know normal.

J.S.: I'd love for you to tell me about it, Nuna.

NUNA: I don't know. You are asking me so many things. Is this therapy? In America everyone's in therapy, right?

MELISSA: *(laughing)* Well, not everyone.

NUNA: I have heard that the patient—that's what we're called—lies down and goes into a trance and has visions and then they get to be rich.

J.S.: *(stepping in to help)* Are you from Bosnia, Nuna?

MELISSA: Of course she's from Bosnia.

ZLATA: We're all from Bosnia. What do you think we're doing here?

J.S.: *(to ZLATA)* What is your name?

JELENA: My name is Jelena. We are very honored that you Americans came all the way here. This is Azra. Azra's from Banja Luka.

AZRA: I need a doctor.

ZLATA: She is not that kind of doctor.

AZRA: I'm sure she knows something about arthritis. All doctors know about arthritis.

ZLATA: She's not that kind of doctor. I've already looked at you. It's simply old age.

JELENA: This is Seada, the gorgeous one. She is from the country. She never went outside her village before the war. And this is our Zlata, a doctor. You will have a hard time winning Zlata. You've already met Nuna. Nuna has seen too many American movies. Oh yes . . . and, of course, Doona . . .

(SEADA holds out a wrapped little baby.)

SEADA: *(to J.S.)* You are so pretty and so modern.

ZLATA: *(slightly sarcastic)* There was a war going on in Bosnia. We are refugees.

AZRA: Why don't you get those leaders on the couches? They're the loony ones.

SEADA: Doona is laughing. She is happy you are here.

MELISSA: How old is Doona?

(SEADA holds out her wrapped baby and giggles.)

ZLATA: What do you want with us?

J.S.: I have come here . . . well *(looking at Melissa)*, we have come here . . . to help you.

(Everyone stares at her.)

ZLATA: And how do you plan to do that?

J.S.: I . . . well . . . we . . . I am a clinical therapist and you have . . .

AZRA: Will you get me my goats and cow? Will you get my salami? They took my salami.

JELENA: They are not here for that, Azra.

MELISSA: We are here to help you, well . . . talk.

ZLATA: There is no shortage of talking here.

NUNA: All we do is talk and talk . . .

ZLATA: We are sick of talking.

J.S.: We are here to help you talk about the war, about the . . .

(The women laugh.)

ZLATA: You flew all the way here for that? Two American doctors to “help” a group of poor Bosnian refugees talk about the war? What did you think we were talking about before you came? Our lingerie, our dinner parties . . .

NUNA: No, our face-lifts . . .

(The women laugh again.)

MELISSA: We are very moved by what you’ve been through. We were hoping you would talk to us. You would tell us your stories.

ZLATA: You and everybody else. They came from everywhere at the beginning of the war to hear the gory details.

NUNA: We read about ourselves in the paper. They made us sound deranged.

JELENA: And the scarf, always the scarf. Pictures of Azra with the scarf.

NUNA: They never took pictures of me.

ZLATA: They left and they never came back.

MELISSA: Exactly. That’s why I’m writing a book, not an article. It is important that people know your stories the way you want to tell them.

ZLATA: So you are doctors or journalists?

J.S.: We are therapists. Well . . . Melissa is . . .

MELISSA: (*overlapping*) I am working on a book composed of the stories of refugees all around the world.

ZLATA: Oh, so we're a chapter.

MELISSA: No, no . . .

ZLATA: And who do you think will read your book?

MELISSA: I am hoping it will be read everywhere. Would anyone object to my recording our sessions?

ZLATA: I would not like you to record anything I say. I would not like that.

MELISSA: We will . . .

J.S. not record you, Zlata. Are there others who feel this way?

MELISSA: I know it's difficult, but you will be helping so many people—to know your stories, to get them out.

J.S.: And you do not have to be so generous. You have already been through so much.

ZLATA: We had bad experiences with journalists.

J.S.: We are not journalists.

MELISSA: My writing is not to exploit you. Traumatized war victims . . .

NUNA: Is that what we're called? Traumatized war victims? Sounds so spooky.

MELISSA: It's not a judgment.

JELENA: No, worse, it's a life sentence. We are not wanted anywhere because we stink.

SEADA: Doona smells so pretty. She smells like doves.

ZLATA: I do not want you recording me.

J.S.: Nothing is being taped today.

NUNA: So this is American therapy?

AZRA: It just feels like another terrible day to me.

SCENE 4

Barracks room with two cots. J.S. is furiously packing when MELISSA enters.

MELISSA: What are you doing?

J.S.: Packing. I'm going home. This is ridiculous. Coming to Bosnia to help refugees talk about the war.

MELISSA: I thought you were a trained psychiatrist. Trained to see through denial and well-constructed defenses.

J.S.: That has nothing to do with this.

MELISSA: This is normal, what you're going through.

J.S.: I am totally embarrassed. I feel ludicrous.

MELISSA: And when a patient who's been badly abused comes to you, do you panic, do you give up if you don't have life experiences to compare?

J.S.: Listen. I can't help these women. They need homes, a country, and care.

MELISSA: It's only the first day. We're stirring things up. It means the transference is working.

J.S.: I do not sense transference. I sense their rightful contempt at being patronized.

MELISSA: I thought you were stronger than this.

J.S.: My practice is very limited. I like it that way.

MELISSA: These women need an outlet for their rage and despair. We are necessary targets.

(J.S. looks at MELISSA.)

MELISSA: I've been in other wars. It always begins like this.

J.S.: How does it end?

MELISSA: They tell their stories.

J.S.: Yes, but they don't get to go home?

(NUNA comes running in.)

NUNA: We need you to come. Baby Doona won't stop crying. Seada's worried that Doona's choking, and I'm worried the women are going to choke Seada if Doona doesn't shut up.

(MELISSA runs out. NUNA stops and looks at J.S., who doesn't move.)

NUNA: Aren't you coming? We're really very friendly once you get to know us. And you should know, we've already talked and agreed. We think you're a little nervous, but we love the way you dress. You remind us of Meryl Streep.

(MELISSA enters, carrying DOONA.)

J.S.: How's the baby?

MELISSA: She's gonna talk, she's gonna tell us what happened.

(J.S. looks out.)

SCENE 5

AZRA and JELENA sit at a table drinking little shots of alcohol. J.S. listens in the shadows, unseen by them.

JELENA: Dado. My Dado.

AZRA: What?

JELENA: Dado. Dado. He was so young then and handsome and eager. He was so eager to climb between the sheets, any time of day or night, and he was good there. So tender and . . .

AZRA: (*cutting her off*) Please, Jelena. Please. Give me my cows. Cows are friendly. Cows are simple. My cow . . .

JELENA: Dado loved me, Azra. His late-day face returning from the fields. Always he thought to bring me a vegetable, a ripe tomato, a luscious cucumber, or a flower. Always for me. Always for me.

AZRA: My goats ate all the flowers. I didn't mind. Well, I did, but I don't now. Oh what I would give to see my goats eat the flowers.

JELENA: Dado's so tired now.

AZRA: We're all tired now.

JELENA: It's different with Dado. He's changed. He's so angry all the time. He won't touch me except to . . . he won't talk to me.

AZRA: Cows. Goats. They always talk. They always listen.

JELENA: But sex, Azra, you need a man for sex.

AZRA: Yuck . . .

JELENA: Have you never had sex, Azra?

AZRA: Yuck . . .

JELENA: Oh, come on. There must have been someone, once. A kiss? A quick feel in the barn?

AZRA: Cows. Only cows.

JELENA: You would like sex. When we get home, I will get you a man. Believe me, it's better than salami.

(Lights fade on AZRA and JELENA, and J.S. watching and listening in the shadows.)

SCENE 6

Dark. Nighttime in the barracks. J.S. and MELISSA are asleep. Suddenly a dark shadow appears and grabs J.S. She sits up and screams. The shadow figure screams back and we then see that it's SEADA with her baby, DOONA, in her arms. J.S. tries to gain her composure. MELISSA watches their interaction from her bed, saying nothing.

J.S.: I'm sorry, Seada. I didn't mean to frighten you.

SEADA: *(climbing into J.S.'s bed)* Oh, Mama, let me in quickly, please. It's cold in my room. It's so much warmer in your bed.

(J.S. becomes extremely uncomfortable. J.S. sits up, preventing SEADA from getting into the bed.)

J.S.: You miss your mother, Seada.

SEADA: *(continuing her need to get into the bed)* Hold me, mama.

J.S.: You're a little lost, Seada. I think if you could talk about your feelings, we may be able to help you find out where you are.

SEADA: I'm tired, Mama. I don't want to talk. I want to sleep . . . with you.

J.S.: *(becoming very uptight)* It's not appropriate, Seada.

SEADA: I don't know what that means.

J.S.: It would not help you. It's important you have boundaries. They are essential to help you heal.

SEADA: *(begins to cry)* Doona is freezing, Mama. If we could just lie close like we always do. If we could just lie close, Mama.

(SEADA defiantly and gently gets into bed. J.S. is stiff, trying to remain professional. SEADA wraps herself around her. J.S. pats her in an awkward, embarrassed kind of way.)

SEADA: Would you sing to me, Mama?

J.S.: It's late now, Seada. I think it's best you just sleep.

SEADA: Are you afraid, Mama? Are you afraid too?

(SEADA pats J.S. on her head to comfort her and then puts her head on J.S.'s very tense breast. J.S. looks over at MELISSA, who closes her eyes, faking that she's asleep.)

SCENE 7

A rainstorm. Heat lightning. The same barracks' common room. The entire group of women, including J.S. and MELISSA, sit around a kitchen table in very cramped quarters. There is a lot of smoking. JELENA is making a pot of Turkish coffee, which she eventually brings to the table as the scene progresses. She carries a tray of cups, which sit for some time on the tray before the women drink them. As the scene begins, AZRA is crying. ZLATA holds her hand. The other Bosnian women offer Kleenex and comfort.

AZRA: *(crying)* Those bastards, they took our farms and land and cows . . .

ZLATA: Oh, Azra, please don't get started.

J.S.: Does Azra upset you, Zlata?

ZLATA: No, Azra upsets Azra. It's what she does.

AZRA: I lived in my Banja Luka for seventy-two years. If I could return to my village I would be happy to die there. I cannot die here. I cannot lie down . . . You have to lie down in order to die.

MELISSA: Where is your family now?

AZRA: *(begins to cry)* I do not know.

NUNA: We can all tell you what happened to Azra. Each of us knows, each one of us can tell you.

JELENA: Azra is horny. She's never had a man all these years.

(MELISSA turns on her tape recorder.)

ZLATA: Recording tears, recording refugee tears—sexy business.

NUNA: We can all tell you what happened to each of us. We all know everything.

JELENA: Except Zlata—none of us knows what happened to Zlata.

J.S.: Well, I do not know anything. Perhaps you'd like to tell me.

ZLATA: Why? Why should we want to tell you?

NUNA: They took her brother into a camp.

J.S.: I think we need to address Zlata's question. Do other women have these same concerns?

MELISSA: Azra had begun to share her story. I think she should go on.

J.S.: No, actually, Nuna was sharing Azra's story.

NUNA: Do you have movie-star patients in New York? I read that ninety percent of people in the movie business have serious emotional problems. Can you tell us who you see?

J.S.: That's confidential, Nuna.

NUNA: Do you dye your hair?

J.S.: Yes.

NUNA: Do you have a teenage daughter who pierces herself? Does it hurt?

MELISSA: We're getting off track.

NUNA: Are you a Capricorn?

J.S.: I do not think Zlata feels safe.

(AZRA is crying.)

MELISSA: That's okay. Zlata doesn't have to talk. Azra . . .

AZRA: I did not leave our village. It was a perfect village. No one hardly raised their voice there except to call their dog or cow. They threatened me for months, but I would not go. I am thick, tough. I decided if they were going to kill me, they'd only kill me once. Then they broke into my house—they stole my cow . . .

MELISSA: Were you alone?

AZRA: There were just the oldies left, a village of oldies. We did not care if they killed us.

MELISSA: Did they hurt you?

(AZRA cries more.)

MELISSA: It's okay to cry.

ZLATA: Azra cries all the time. She does not get better. She just cries more and more. How does that help Azra? How does that help us to hear her cry?

NUNA: Why don't you drink the coffee? Is something wrong with the coffee?

J.S.: The coffee smells delicious. I quit caffeine six months ago.

NUNA: Americans are always quitting things. Why is that? They spend their days quitting things.

MELISSA: Please, Azra was doing so well, we must let Azra tell her story. Azra, tell us about your cow.

(All the women groan.)

SEADA: Oh look, the sun. It feels so good on my face.

(SEADA gets up and, holding her baby tight, dances in the sun.)

SEADA: (says into the recorder) Please, I want you to record that Seada feels safety on her face.

(SEADA goes and touches J.S.'s face and stares into her eyes.)

SEADA: It is because you came. Finally you came.

(SEADA kisses her and giggles.)

JELENA: Seada thinks she remembers you.

MELISSA: I think it is essential that we focus here. We need to let Azra finish her story.

NUNA: Yes, the patient must tell her story.

ZLATA: You keep using that word, Nuna—patient. Are we patients now? I, for one, am a doctor. I am a doctor and a refugee. I have not agreed to be a patient.

NUNA: *(very upset, blurts it out)* Why don't you like us, Dr. J.S.? Why have you come all the way here not to be with us?

J.S.: *(a bit taken aback, but gaining her composure)* What do you mean, Nuna?

(JELENA lifts up a coffee. All the women laugh.)

J.S.: I do not understand.

JELENA: Nuna does not understand why you don't drink coffee with us . . .

(All the women pause and watch J.S., waiting for her next move. J.S. looks to MELISSA for help and MELISSA just watches her too. Finally, J.S. takes a sip of coffee. She smiles and drinks more. The other women smile. J.S. drinks the rest as the lights fade.)

SCENE 8

Outside the barracks. It is early dawn. ZLATA is sitting on a chair. She has been weeping. She is visibly disturbed, and J.S. feels awkward about interrupting her privacy. J.S. enters. It is very quiet.

J.S.: Hot.

ZLATA: Yes, and hot so late. Usually a breeze comes late.

J.S.: I need a breeze to sleep, the air, the sense of going somewhere.

ZLATA: Yes, the smells. The smells hang. Onion. Old cheese. Garbage. All hanging like a bad mistake.

J.S.: These are difficult circumstances. I am not accustomed to this.

ZLATA: You look different without your makeup.

J.S.: Yes?

ZLATA: Sad. Not so sure. Are you rich?

J.S.: What?

ZLATA: Are you wealthy?

J.S.: Why do you ask?

ZLATA: Because you are wearing a Christian Dior nightgown in a refugee camp. Because you were able to take time off from work.

J.S.: This is my work.

ZLATA: Oh, I see. We are work.

J.S.: Does it bother you that I am a therapist?

ZLATA: You never seem to answer questions.

J.S.: No, that is my work.

ZLATA: Do you make more money not answering questions?

J.S.: I am trained not to get in the way.

ZLATA: Of what?

J.S.: Of you.

ZLATA: How would you be in my way?

J.S.: By offering answers. By suggesting too much.

ZLATA: Wouldn't that just be a conversation? Don't people in America have conversations? Or do they only work?

J.S.: People pay me to listen to them.

ZLATA: People must be very lonely in America. (*pause*) I do not like the night—not anymore, not since the war. It is hard to sleep. I was rich like you before. My parents were very important people. I sleep now in the place of cows.

J.S.: How do you explain what's happened here? How could your neighbors, friends, suddenly behave like this?

ZLATA: I used to think it was the leaders, that men really made this war because of their hunger for power. But now I really believe it's in all of us—this thing, this monster, waiting to be let out. It waits there looking for a reason, a master, an invitation. If we are not aware of it, it can conquer us.

J.S.: Is it true you have such a monster in you, Zlata . . . ?

ZLATA: Oh, I have my ugliness. For example, I can't stand complainers. You know those people who are never happy, never satisfied. (*complaining voice*) It's too hot, it's too slow, but I wanted vanilla ice cream . . . What about you? What could drive you to violence?

J.S.: Oh, I don't know . . .

ZLATA: I think you do.

(They sit awkwardly for a bit.)

J.S.: Well, I can't stand people who apologize all the time. They make me crazy. I'm sorry, could you pass the salt? I'm sorry, but I seem to have forgotten my wallet.

ZLATA: What about people who borrow things and conveniently forget to return them? They act like you're selfish or crazy if you ask for your book back.

J.S.: What about the people who don't listen? I despise that. People who don't wait for you to finish a sentence, make up what you're thinking for you. They forget what you've told them because they never listened in the first place. They make me nuts.

ZLATA: Shoot them at once.

J.S.: Well, retraining camps maybe.

ZLATA: Pointless. Just shoot them.

(Both of them laugh at themselves. Suddenly, J.S. realizes that ZLATA is shaking all over.)

J.S.: What is it, Zlata?

ZLATA: Don't, don't do that psychiatrist thing with me. Has this all been a technique, a trick to get me to talk?

J.S: What is it?

ZLATA: You only care about the story, the gory details of the story. That's all any of you want.

J.S.: I want to be your friend.

ZLATA: You don't understand that this happened to us—to real people. We were just like you, we weren't ready for this—nothing in our experience prepared us —there were no signs—we weren't fighting for centuries—it didn't come out of our perverted lifestyle—you all want it to be logical—you want us to be different than you are so you can convince yourselves it wouldn't happen there, where you are. That's why you turn us into stories, into beasts, Communists, people who live in a strange country and speak a strange language—then you can feel safe, superior. Then, afterward, we become freaks, the stories of freaks—fax, please—get us one raped Bosnian woman, preferably gang-raped, preferably English-speaking.

J.S.: Teach me, Zlata. Teach me how to help you.

ZLATA: Help. Why do you assume I want your help? You Americans don't know how to stop helping. You move so fast, cleaning things up. Fixing.

J.S.: I am a doctor, Zlata.

ZLATA: I was a doctor, too, before the war. I was the head of the pediatrics unit in Prijedor's main hospital. Now I am a refugee. Now I stare off at the stars without explanation. I look out at the beet fields and weep for no reason.

SCENE 9

J.S. and MELISSA's room. MELISSA is listening to her recorder and taking notes. SEADA lies asleep in J.S.'s bed. J.S. enters from outside.

J.S.: I'm having a hard time with the recorder, Melissa.

(J.S. goes out. MELISSA puts on her headphones. J.S. returns, drying her face. She taps MELISSA on the shoulder.)

J.S.: (*speaking loudly*) I don't mean just now. The recorder is changing the nature of things. They're either performing for it or resisting. They need to feel safe.

MELISSA: (*referring to SEADA*) Right. Safe.

J.S.: It feels invasive.

MELISSA: This recorder has helped women everywhere I've been. It is a device which legitimizes their experience, documents it, heals it . . .

J.S.: It's a recorder, Melissa.

MELISSA: We're here to trigger, provoke, release. Move in, move out.

J.S.: I appreciate your intensity, but . . . the way you approach things.

MELISSA: My *intensity*—you appreciate my intensity . . .

J.S.: I'm sorry, it is a loaded word.

MELISSA: Intense, that's what they always call women who do their job, who don't apologize, or hand-hold . . . intense, extreme, hard, difficult, bitch . . .

J.S.: Melissa, I said I *appreciated* your intensity. In fact, I do. You're very brave. You don't waste time. You take charge. I admire that. I admire you. It's just I think sometimes you need to hang back a little. You need to watch, wait...

SEADA: (*waking up*) Mommy . . . it's morning. It's morning, Mommy.

MELISSA: I'm watching, Mommy. I'm waiting.

SCENE 10

Laughter. Whole group of the women by the river, dangling toes in water. AZRA, JELENA have bright green cleansing masks on their faces. NUNA is smoothing on the masks like a professional skin-care person. J.S. watches, and MELISSA takes photographs, being careful to avoid photographing ZLATA, who reads a book.

NUNA: The most thoughtful refugee item yet. Sent by a French cosmetics company.

ZLATA: Of course it's French. Who else would think of skin cleansing in the middle of ethnic cleansing?

JELENA: So much better than those canned sardines. They send them every day.

NUNA: Took me days to convince most of these women that beauty still matters. I think Azra's stopped bathing altogether.

JELENA: Have you ever noticed a sardine? It's not a fish, really. It's a thing that grows in a can. It no longer has any connection to being alive. It hardly remembers sun or sky or water. Covered in oil, in scum. It survives on the memory of all these things. It survives on the closeness to the other sardines. Sardines/refugees. Or is it surviving? Are we surviving?

ZLATA: Yes.

NUNA: No, we're waiting. Refugees wait.

MELISSA: What are you waiting for?

JELENA: Tomatoes. I haven't had a fresh vegetable for three months.

NUNA: To talk to my friends on the telephone.

ZLATA: Quiet. I am waiting for it to be quiet.

MELISSA: Maybe we could go around. I'd love to know what each of you is waiting for. We could make a kind of group poem out of it. It will allow everyone a chance to share what they're waiting for. Come on.

ZLATA: Maybe everyone doesn't need to *share* or want to share, Melissa.

AZRA: Well, I'm waiting to die. If someone would just bring me back to Banja Luka, I'd lie down and die with pleasure. I'd lie down with my cow.

(NUNA begins to put the green mask on J.S.'s face and SEADA, in a panic, runs and stops her.)

SEADA: Don't do it. It will hurt her face. She doesn't need it. She has perfect skin.

J.S.: Why don't I do you, Nuna? Not that you need it.

NUNA: People in America have facials all the time, don't they? No one has bad skin. Everyone's beautiful and perfect.

J.S.: You're beautiful, Nuna.

JELENA: She looks like her mother.

NUNA: No, I look like my daddy. I am lean like him, and wiry. I have his mouth and hands. That's how I remember him. (looks at her hands) His artistic daddy hands.

MELISSA: Is your father alive, Nuna?

ZLATA: There she goes, story vulture.

NUNA: My father isn't dead. He's in Sarajevo. He is one of them, and so they would not let him leave.

MELISSA: But if he's your father, aren't you one of them, too?

NUNA: Those of us who are both are neither one. We are enemies everywhere.

J.S.: Not here, Nuna.

NUNA: No, not here where we have nothing—no land, no country, no things. There is nothing to kill for. But inside me it's really violent. One part of me hates the other part.

AZRA: Nuna, Nuna, hush . . . hush . . .

MELISSA: I think it's good for her to get it out.

NUNA: I used to think before the war how beautiful that all this had come together inside of me. All this history, knowledge, culture. Before the war, we who were mixed were considered the most beautiful, because so much had gone into making us. Now we are dirt—we are smudges. There was a soldier who was half-and-half like me. He slit his own mother's throat to prove to the army that he was one of them. I dream of them sucking the other half out of me with leeches. But I can never decide which part the other

would be, Mommy or Daddy. You ask me what I'm waiting for—I'm waiting for someone to respect me, to see me as their own.

JELENA: I am waiting for booze.

AZRA: There is booze. Did you say there was booze?

MELISSA: You want to escape, Jelena, but you still haven't really answered what you're waiting for.

JELENA: I want to get drunk, Melissa, happy, smashed, shit-faced, sloshed.

(The women cheer.)

MELISSA: Yes, drunk, escape . . .

J.S.: You keep pushing, Melissa. You keep pushing and pushing.

NUNA: That's because she's a Capricorn. They never give up.

J.S.: Sometimes it's important to give up—to just surrender and let things take their course.

JELENA: Sometimes it's important to just get drunk. *(reaches into a bag next to her and pulls out a bottle of booze)* Booze, booze is here.

(The women let out a huge cheer. MELISSA is caught off guard. Music from Bosnia-Herzegovina plays. The women sing and dance. J.S. watches. She is totally moved by the singing, suspended as if caught in another time. MELISSA tries to participate, dances a little, but is disturbed by the drinking. J.S. suddenly realizes ZLATA is not there. She goes to find her. MELISSA tries to leave. The women drag her back, urging her to drink and join the fun. Music out.)

SCENE 11

Stars and moonlight and crickets. We hear the women singing, and music continues in the distance. ZLATA sits alone. J.S. enters, excited and moved. She dances and moves to the music.

J.S.: The honesty, the rawness. The singing in one room, the women . . . oh my heart. Why didn't I just sing . . . I wanted to sing. That's all I wanted to do, was sing. Did you know I was named after Bach—yes. J. Johann S. Sebastian. Bach. J.S. Bach. I don't think he could sing.

(They laugh.)

J.S.: My father. Oh boy. I was in awe of him. He was very handsome. Great musician. Perfect. It was his skill that held people. It devastated them. The obsessive, driven nature of his training. I am so goddamn well trained. I'm no different than a soldier. Marching. (marches) Marching. Marching through people's brains. I don't murder people, well, I do, really. I kill them with all my boundaries and rules and perfect training. You were all singing. You were just singing. Singing like friends, singing. You must always know where you're going, he said, my father said, particularly in music. You must always take the song. Never let the song take you. That is why we train, practice. So we are not sloppy and sentimental.

ZLATA: Heaven forbid.

J.S.: I would never be a great singer. So I simply stopped singing.

ZLATA: Maybe you didn't want to be a great singer. Maybe you just wanted to sing. Why don't you sing for me?

J.S.: (*vehement*) No, I am no longer a person who can sing. I'm trained. I'm a psychiatrist. I'm not sloppy . . . no, not me . . . (spinning in circles until she collapses)

(The women's singing becomes loud, distinct, emotional, as a fantastically drunk JELENA leads all the women outside, a circus of singing, dancing refugees.)

ZLATA: Sing. Come on, everybody. Sing.

(The women surround J.S. and ZLATA and sing and dance with all their hearts. SEADA is truly wild, stripping away her clothes as she dances. Music out.)

SCENE 12

Lights come up on J.S. peering into a large hole in the ground. Moans come from the hole.

J.S.: (*worried*) Have you hurt yourself?

AZRA: (*clearly drunk*) No, I'm dying. This is my grave.

J.S.: It is cold in there, Azra, and dirty

AZRA: Death is like that.

J.S.: Are you sick?

AZRA: No, I told you—I am dying.

J.S.: I think it is the vodka, Azra.

AZRA: It is the war. I will close my eyes now. They will come for me soon.

J.S.: But then you never will get home, not to Bosnia.

AZRA: Bosnia is over. Bosnia is a dream.

J.S.: Isn't all of this a dream, really?

AZRA: Don't confuse me. I'm trying to die.

J.S.: I would miss you, Azra. I would feel terrible if you were to die here in this hole.

AZRA: You would get over it. Everyone gets over everything eventually. Everyone forgets.

J.S.: I could not forget you, Azra. Not your face, your kind, deep, welcoming face.

AZRA: I am ugly and old. Let me die.

J.S.: What would it take for you to live?

AZRA: I cannot remember.

J.S.: Sure you can, Azra. One thing. Tell me one thing that would get you to live.

AZRA: Blossom.

J.S.: What?

AZRA: My cow, Blossom. She was full the last time I saw her. She was waiting for me to milk her. I had my pail, and they forced me to leave with my empty pail, to leave Blossom.

J.S.: Can you talk to Blossom?

AZRA: From here? I don't know if she can hear me from the grave.

J.S.: I know she can hear you, Azra.

AZRA: It's too crazy.

J.S.: Why don't you try it? *(long silence)*

AZRA: *(as if calling to a cow in a field)* Blossom! Blossom! It's me, your old friend Azra. I wanted to say good-bye, Blossom. I wanted to milk you one last time.

J.S.: What is Blossom doing?

AZRA: She's staring at me with her big brown eyes. She's just standing there, not moving.

J.S.: Is she afraid?

AZRA: Confused. She doesn't know what I'm doing in a hole. She thinks I'm playing a game with her.

J.S.: What do you want to do with her?

AZRA: I want to rub her cow skin and walk her into the fields and watch her feed on the grass.

J.S.: But how will you do that if you are in the hole, Azra?

(Suddenly AZRA crawls out from the hole.)

AZRA: Blossom, are you here? Where are you, Blossom?

J.S.: She is waiting for you, Azra. And she remembers you. *(J.S. helps AZRA get out of the hole. J.S. gradually helps her dust herself off and stand up.)*

AZRA: Blossom . . . Blossom . . . Blossom . . .

(J.S. carries a drunk and weary AZRA across the lawn as night light fades.)

SCENE 13

Barracks. Morning. Lights comes up at first on JELENA, who has a terrible black eye. ZLATA makes an herbal salve for it. Everyone is hangover except MELISSA.

JELENA: I don't mind my eye, really. It's a reminder, a badge of sorts.

NUNA: He hit you, that bastard. He hit you.

AZRA: Salami. I stick with salami.

JELENA: I was so happy last night, alive like I used to be before. I woke Dado to dance, to dance with me. This frightened him, as he'd been drinking, and he'd passed out. But this didn't put me off. I felt light-headed and full of a kind of perfect faith, full of God. "Dado," I said last night. "Dado, you must get up and dance with me under the stars, rise up, remember." And I must have pulled at him roughly and I frightened him and he just went mad, started screaming about not taking him outside, the knives, how he'd do anything, not to hurt him, not to hurt the others—his father, that was his father and brother, to stop with the knives, stop carving his father, his fingers, his chest, his father. To stop. And he started begging, crying like a little boy, and when he found himself all little on the ground, all pathetic and groveling, he went even madder for me to see his weakness, hating that I loved him, worthless coward—and then, of course, proved that he wasn't. But I felt nothing. Nothing. Dado's fists and words, they could not touch me. I was with the old Dado. This new one, this new mutation of war, could not invade my happiness, could not invade my great dance under the stars.

MELISSA: The booze was clearly not a good idea.

JELENA: The booze made us happy for the first time in months.

MELISSA: You got beaten up. I would not be surprised if she has broken bones.

J.S.: It is my fault. I have not been thinking clearly.

MELISSA: We are not doing well here. I don't think vodka is going to be the ticket, ladies, to get you out of this refugee camp. There is no shortage of alcoholic refugees.

AZRA: Now we're alcoholics.

ZLATA: Traumatized alcoholic war victims.

NUNA: Even more spooky.

MELISSA: We need to get serious.

JELENA: Last night was the best thing that has happened to me. I danced. I felt happy.

MELISSA: But how long can you go on like that, Jelena? You'll have to be drunk all the time.

JELENA: What's wrong with that?

MELISSA: (*losing it*) This is serious. Your lives are at stake. We are not looking at anything here.

J.S.: Melissa is right. Maybe the booze wasn't a great idea. It wasn't responsible.

JELENA: What is responsible?

MELISSA: Please, we need to address what's really going on here. We have big problems. Where is Seada?

NUNA: Seada was too hangover. She couldn't get up. She's really a mess.

MELISSA: Seada is borderline and should not be getting drunk.

ZLATA: Seada's doing fine.

NUNA: Zlata, come on. Seada is pretty screwed up.

ZLATA: Seada's doing fine.

MELISSA: Yes, because she has all of us—we support her fantasy world, we agree with her delusions. But she can't rely on us her whole life.

ZLATA: Why not?

MELISSA: Because she's living a lie. She's in complete denial. It's killing her.

ZLATA: No, Melissa. What happened to her during the war is killing her. Her what you call "denial" is keeping her alive.

MELISSA: Barely. She has nightmares almost every night. She's hysterical or wildly depressed most of the time.

AZRA: Who isn't?

MELISSA: Listen, there are ways to get better, to relieve the pain. It's scary to look at things. I know. But I promise it will not kill you—it's actually resisting the truth that is causing the greatest pain.

ZLATA: Again the assumptions—that we are sick and you know better than us what we need.

MELISSA: Zlata, you're very scared. I can feel it. You're holding the whole group back based on your own fear and anger.

AZRA: What is Zlata afraid of?

NUNA: Her story. That's why she hasn't told it to any of us.

JELENA: We are fighting with each other. I don't like that we are fighting.

J.S.: Maybe we should just slow down a little. I understand you want to get to issues, Melissa, but there is a natural human process going on here.

MELISSA: And what does that involve, J.S.? Drinking? Denial? Depression? Battery?

J.S.: Maybe. Maybe we need to be with all that for a while.

MELISSA: No, J.S., no. We can't wait anymore. It's too dangerous. Can you guarantee me that the next time Jelena's happy, Dado will not kill her? Can you assure me that Seada will not kill herself? We need to address some basic issues here.

J.S.: Like what?

MELISSA: Like what the hell happened to Seada. What made her like us.

ZLATA: Why do you, Melissa, need to know? That's up to Seada to tell us.

AZRA: I do not think we should talk about it behind her back. It's bad luck.

MELISSA: Azra, if we know what happened to Seada, we can help her begin to talk about it. We can prepare her for her feelings. Otherwise she will be consumed by what she refuses to remember.

J.S.: Zlata's right. It's Seada's story. It's up to her to tell it.

MELISSA: No, it's everyone's story. You have never been at war, J.S. It's a completely different dynamic. I thought that's why you wanted me here.

J.S.: I did. I do.

NUNA: Seada lived with her mother and husband.

(MELISSA turns her recorder on. ZLATA gets up to leave.)

J.S.: Where are you going?

(ZLATA stares at everyone and storms out. The group pauses, waits. NUNA continues.)

NUNA: Seada was wildly in love with her husband, who was very handsome. They had a beautiful life in this small village, Donji Vackuf, and a beautiful little three-month-old baby, Doona. You could say it was paradise there. Beautiful mountains, everyone took care of everyone—even the Gypsies came there. When the soldiers came . . .

AZRA: The soldiers came like that to all the villages. No one could believe they were coming, no one could believe they would hurt their neighbors, people thought they were just crazy kids, crazy boys, no one prepared...One of the boys who beat me with a stick—I breast-fed him when he was an infant, when his mother was too sick.

NUNA: They got the people to come from their houses. They made them come into the square. It was all casual.

(SEADA suddenly appears in the shadows, holding her baby, overhearing the conversation.)

JELENA: Seada was the most beautiful girl in the village. Her husband had heard of the rapes, heard how the soldiers had been raping the young girls, so they hid Seada in the house. They did not come out into the square.

NUNA: The soldiers found them, though, at night. They tried to take Seada. Her mother and her husband put up a fight and they shot them just like that, both of them right there, right in the head. Seada saw this happen. She was holding her baby, her baby, Doona, and she went mad. She started running and running. She ran into the night. The soldiers couldn't stop her. They chased her, but she was running like the wind. She ran for hours without stopping.

AZRA: Oh, I think we should stop here. It is wrong.

JELENA: When you are running crazy like that, anything can happen. You can lose your way.

AZRA: You can lose your mind.

NUNA: Or . . . your baby. You can lose your baby. You can drop your baby.

J.S.: She dropped her baby? She dropped her little Doona?

NUNA: She dropped her as she was running. She dropped her in the night, along her way.

J.S.: Oh my God. Oh my God.

(SEADA looks down at her bundle of rags and unfolds it and screams at the top of her lungs.)

SEADA: Doo . . . Doo . . . Doona.

(The women scream, stand, shocked.)

SEADA: Doona. Doona. I have to find Doona.

(SEADA runs out. All the women move to follow her. J.S. joins them.)

JELENA: No, J.S...you stay here.

J.S.: I want to come, Nuna. I want to find Seada.

JELENA: We will find her!

(The women quickly exit in search of SEADA.)

J.S.: *(very upset, confronting MELISSA)* Seada heard her story. She was not prepared. This was wrong, Melissa.

MELISSA: You need to get a hold of yourself, J.S. Your emotions are all over the place.

(J.S. loses it. She paces, sees the tape recorder and picks it up. Shes smashes it to the ground.)

J.S.: These women have suffered terribly and still they are trying to trust us.

MELISSA: Don't lecture me.

J.S.: We are not tape recorders. You do not get to hit and run. Seada didn't have her her terrible experience in order to serve your book.

MELISSA: If people don't read Seada's story, they will never know it happened.

J.S.: This isn't about Seada. This is about you and your hunger for fame.

MELISSA: I may want recognition, but only so my work will be seen and these women, their pain, will be heard.

J.S.: And what if no one reads your book, or reads your book and doesn't care, doesn't do anything? What will all of this have meant to you—to you, Melissa?

MELISSA: This isn't about me, J.S. Everything for you is about the I . . . the big American, self-centered I...You make thousands of dollars sitting in a room with it, cultivating it, expanding it.

J.S.: What happened to you that you are so numb?

MELISSA: Oh, spare me the pretending-to-be-caring analytical question.

J.S.: Okay. You're a lost little girl trying to find yourself in the middle of big, scary wars...

MELISSA: Maybe I am. Maybe I am. Maybe I'm familiar—too familiar with cruelty and violence—and maybe it came too early. So what? I think you're jealous. I think you would love to be me. I think you're suddenly aware that you waited too long for your life to happen and now you're lonely and old, and you don't know where to begin.

J.S.: (*rage exploding*) I don't like you, Melissa. I . . .

(*NUNA breaks in, out of breath.*)

NUNA: Come fast. Seada is hurting herself. It's very bad.

(*NUNA grabs a very embarrassed and emotional J.S. The three of them run out. A wailing sound grows in intensity.*)

SCENE 14

Outside, under the stars. SEADA is on the ground, digging madly at the dirt, eating it, pulling her hair, rocking back and forth. MELISSA approaches SEADA right away, and SEADA screams, clearly believing MELISSA is a soldier. MELISSA backs off.

SEADA: Mommy! Mommy!

(SEADA frantically pulls her hair while eating dirt. J.S., scared, not sure what to do, watches, then suddenly grabs SEADA and stops her from hurting herself. SEADA, terribly lost, stares at her.)

SEADA: Mommy? Mommy?

(SEADA throws her arms around her neck and clings.)

SEADA: Mommy! Mommy!

(J.S. lets her stay there for a minute. Then she gently takes her arms down and looks SEADA in the face.)

J.S.: No, Seada, no Mommy. J.S. I'm J.S. I'm right here.

(J.S. holds on to SEADA.)

SEADA: *(wildly anxious)* No Mommy. No Mommy.

(She starts to hurt herself again, but J.S. stops her. SEADA starts to move away, but J.S. grabs her and holds her back. They struggle a bit.) No Mommy. No Mommy.

J.S.: It's okay, Seada. I'm right here.

(SEADA begins to punch J.S.'s chest.)

SEADA: Please, I say, please, can't you help me—help me find my baby. Believe me, I was a good mother. Happy until the war came to our village. Please, can't you help me. *(suddenly mad and panicked)* Those lights, those bright mean lights, and those voices, those loud deep voices laughing, making fun of me. *(J.S. holds her tighter, and SEADA connects with her again)* My aching breasts hungry to feed, overflowing with milk for Doona, as they tear off my blouse, these loud, laughing voices wearing black masks,

stinking of shit and meat, tear off my milk-stained blouse and rip at my aching, full breasts, biting them, sucking, “Okay, Mommy, I’ll be your little, dirty baby”—as the other one spreads my legs and the other holds my arms— Doona—“We’ll show you how to make real babies, real clean babies. We’ll fill you with the right kind of babies.” Then he shoves himself into me, and there is a tearing, a ripping, the center of my dress, my underpants, splitting me apart, and as I’m splitting I can hear her suddenly, hear her crying out for her mother (*wails like her baby*), Doona, crying and crying, I cannot stop it, I cannot get it out of my brain. (*tears at her hair, begins to seriously hurt herself as she continues to wail; J.S., terrified, grabs her and rocks her*) Mama. Mama. (*gets quiet, confessional*) Mama, I’ve lost my baby. I’ve lost our little Doona. (*puts her arms around J.S.’s neck and weeps like a baby; as she calms a little, the wailing still continues in her head*)

(J.S. holds SEADA. J.S. weeps. She pauses. J.S. and ZLATA exchange looks. She rocks SEADA slowly and then, tentatively at first, J.S. begins to sing a nursery song. She is awkward initially, slightly out of tune, then she gathers herself, gaining her momentum and confidence in her singing.

As she sings to SEADA and the women, she finds her spirit, she breaks open, singing with heart and soul in full intensity. As she sings, SEADA stops crying. The wailing in her head begins to subside, then stops.

The women gather round, appreciating this beautiful song, appreciating J.S. singing her song.

There is silence.)

MELISSA: I did not mean to hurt Seada. I did not mean to hurt anyone . . . this is my job, this is my, I am here to help . . . I am here to find a way to . . . I am here to . . .

SEADA: Hurt. Hurt.

MELISSA: What?

(The other women start to laugh.)

NUNA: I think she needs you to hurt.

MELISSA: Hurt. Hurt. Do you think I do not hurt? It's not my job to take up space here with my hurt.

(MELISSA takes a beat, then exits. The women pause.)

AZRA: At least we don't have to pretend there is a baby anymore.

SCENE 15

J.S. enters MELISSA and J.S.'s room in the barracks. MELISSA has been packing. MELISSA can be heard vomiting offstage. J.S. pauses uncomfortably. MELISSA comes out of the bathroom, sees J.S., and is embarrassed. She immediately resumes packing.

J.S.: You're leaving?

MELISSA: I got the visa.

J.S.: Visa, to where?

MELISSA: Chechnya. I'm very excited. I'm thinking it will be the final chapter of the book.

J.S.: Chechnya? You're going to Chechnya from here?

MELISSA: Yes.

J.S.: Are you eating?

MELISSA: What?

J.S.: Are you eating?

MELISSA: Don't get involved.

J.S.: We're not in America, where we get paid not to get involved, Melissa. We're here.

MELISSA: I used to have nightmares, violent nightmares all the time. I was paralyzed, then I started traveling and documenting the stories of women. And guess what? The nightmares went away.

J.S.: What do you dream about now?

MELISSA: I don't dream at all. Not my verb. I write, I do, I go.

(MELISSA quickly finishes packing, grabs her bag, and exits. J.S. is left alone.)

SCENE 16

J.S. sits outside under the stars, clearly disturbed. It is late. ZLATA comes upon her, embarrassed.

ZLATA: Hot.

J.S.: Yes, and hot so late.

ZLATA: Usually a breeze comes late.

J.S.: I need the breeze to sleep, the air, the sense of going somewhere.

ZLATA: Yes, the smells. The smells hang. Onion. Old cheese. Garbage. All hanging like a bad mistake.

J.S.: Mistakes. Oh, I have learned a lot about mistakes this trip. I am the queen of mistakes

ZLATA: And what would that make Melissa?

J.S.: Ah, Melissa . . .

ZLATA: Off to the Russian chapter. *(pause)* I am impressed. Really. Doctor to doctor. You did good.

J.S.: Really?

ZLATA: Really.

J.S.: To be honest, too many of my patients stay the same way year after year. Oh, they learn the language of therapy, they move their neurosis around, rearrange it with new psychoterminology, but their souls, their hearts, do not open. They do not change.

ZLATA: For refugees, things do not change. You were our change.

J.S.: I'm having a hard time packing. I can't seem to organize my things.

ZLATA: What do you think it means, Dr. Freud?

J.S.: I don't want to go there.

ZLATA: Maybe you don't want to leave us.

J.S.: Maybe I'm not sure why I am going back.

(J.S. scratches herself.)

ZLATA: Why are you scratching? What is it?

J.S.: Nothing. It's nothing.

ZLATA: Let me see.

J.S.: No, no. I'm fine.

ZLATA: Come on, open your shirt. Let me see.

(J.S. reluctantly opens her shirt, rolls up her sleeves.)

J.S.: I think I have measles.

(ZLATA laughs.)

ZLATA: It is a rare breed of Bosnian heat rash. I have a cure.

J.S.: No, no. I'm fine.

ZLATA: I'll be right back.

(ZLATA exits and then returns with ointment. She begins to apply it to J.S.'s neck and arms.)

J.S.: Oh, it's so cool.

ZLATA: *(as she's applying the cream)* It's for babies.

(J.S. begins to cry.)

ZLATA: What is it?

J.S.: Nothing. This is not your problem.

(J.S. gets up to go.)

J.S.: It's the . . .

ZLATA: . . . beauty. Bosnia. Bosnia was beautiful. The song of Bosnia, the world of Bosnia that flows cold clean in the stream and tastes like a full meal. Bosnia, the snowy

mountains, the green hurt heart of Bosnia, the kindness we shared, how we lived in each other's warm kitchens, in sunny cafés, in the room of Bosnia. In the place, my place, my room. Gone. The ancient bridges, the mosques, the churches broken now, blown to bits and pieces. It isn't the cruelty that broke my heart. Cruelty is easy. Cruelty, like stupidity, is quick, immediate. They break in, they wear masks, they smell bad, they have machetes, they chop off the heads of my old parents sitting on their couch. There is blood, lots of it. There is screaming. There are dead, headless bodies. Cruelty is generic. Cruelty is boring, boring into the center of the part of you that goes away. We are dead—all of us—to the suffering. There is too much of it—but remind us of the beauty, the beet fields in full bloom, the redness of the fields. Remind us how we once sang, how the voices echoed as one through the landscape of night and stars. Remind us how often we laughed, how safe we felt, how easy it was to befriends. All of us. I miss everything—Bosnia was paradise.

(J.S. and ZLATA look at each other and lights fade.)

SCENE 17

J.S., in her New York apartment, talking into a recorder.

J.S.: Okay, Melissa. I'm here. I'm talking into a tape recorder. Can you believe it? Hello, hello. Helloooo, Melissa. I'd sing, but I'm not drunk. I still need to be a little drunk to sing. God knows where you are now . . . Chechnya, Kosovo . . .

What if I told you that Zlata stopped my life, made my luxurious, advantaged, safe, protected, well-kept, organized, professional life impossible? What if she entered me, and I could not move? Back. Could not return to anything, anyone I'd ever been.

I have amnesia. I am no longer hungry. I am empty. I have lost my desire. America makes no sense to me. I am after nothing. What if this woman, Zlata, her heart, were to bleed into mine and I were to hemorrhage, and we were to bleed together? Would you say I'd lost all boundaries, that I was no longer professional, or would you say BLEED, BLEED?

(The women at the refugee camp gather around the kitchen table in Bosnia to make coffee.)

And then, what if I were to tell you that I was not unhappy? No, my ambition, my need to achieve, have it, have more, was the thing that made me unhappy. Always unhappy, always longing for more. Longing to be someone, to count, to matter, to make it. That was my unhappiness. I am without a country. I am without a profession or pursuit. I am without a reason or even a direction. I am there in that refugee camp in the middle of nowhere. I am with Zlata and Jelena and Seada and Nuna and Azra, sometime very early in the morning. We are sitting and we are trying, we are really trying to trust one another, and in between the tears we take little sips of mad, thick coffee.

(J.S. looks to the women. Lights fade.)

The End

7.2 Traducción

OBJETIVOS NECESARIOS

ESCENA 1

Se ilumina un salón elegante. Una mesa de centro con platos de comida. J.S., una mujer imponente y reservada de casi cincuenta años, se sienta con MELISSA, una mujer joven y fuerte que está sentada torpemente en el sofá, bebiendo agua. MELISSA limpia el exceso de agua que ha dejado su bebida en la mesa de centro. J.S. mueve un objeto de madera redondo hacia ella.

MELISSA: Ah, es un posavasos. Pensé que era un objeto de arte. Lo siento mucho.

J.S.: No te preocupes. Es una mesa antigua.

MELISSA: Es preciosa, y está en perfecto estado. No tiene ni una mancha. Nunca podría tener la mesa así de limpia. Se necesita mucho tiempo.

J.S.: A ver, no me paso el día limpiando la mesa.

MELISSA: No, no. Seguro que tienes a alguien que lo hace.

(Las dos se ríen con una risa nerviosa.)

J.S.: Eres más joven de lo que esperaba.

MELISSA: Bueno, he vivido muchas cosas.

J.S.: *(inconscientemente con actitud terapéutica)* ¿Sí?

MELISSA: *(sintiendo que está siendo analizada, de repente)* Oh, no lo quería decir así.

J.S.: ¿Así cómo?

MELISSA: Así. Como una niña. Como pobre de mí. No siento pena por mí misma.

J.S.: ¿Por qué iba a pensar eso?

MELISSA: Porque eres loquera. Porque estoy segura de que atribuyes todo lo que hago ahora a todo lo que me pasó cuando era pequeña.

J.S.: No sé qué te pasó cuando eras pequeña, Melissa.

MELISSA: ¿Necesitas saberlo? ¿Es importante que lo sepas? Prefiero que la gente no me identifique ni me determine por esa parte de mi vida. Era la vida de ellos, esta es la mía.

J.S.: ¿Y qué hace que esta sea *tu* vida?

MELISSA: Eso se parece mucho a una pregunta de loquera.

J.S.: Ah, lo siento.

(Se sientan nerviosas.)

J.S.: Me gustan tus zapatos.

MELISSA: ¿De verdad?

J.S.: Sí, muchísimo.

MELISSA: Son Kenneth Cole. Me encantan las cremalleras.

J.S.: Son ... lo más.

MELISSA: Bueno... sí. Me conectan con la tierra. Necesito zapatos que me conecten con la tierra.

J.S.: Sí, ya me imagino.

MELISSA: No porque esté loca, o excéntrica o algo así. Pero en estas situaciones, en estas guerras, uno necesita... conexión con la tierra.

J.S.: Sí. Tu currículum es impresionante. Vienes muy recomendada.

MELISSA: Ah, lo hice para tí. Quiero decir, lo escribí a máquina... para tí. Todos los datos son verdaderos. Suelo trabajar sola. No tengo que demostrar mi valía, así que esto es nuevo.

J.S.: Es realmente interesante. Tienes formación como terapeuta y escritora. Eso no es muy habitual.

MELISSA: Especialista en traumas.

J.S.: ¿Cómo?

MELISSA: Tengo formación como especialista en traumas. Es una formación muy específica. No soy terapeuta. Sólo trabajo con personas gravemente traumatizadas. Oh, Dios, escúchame, «personas con traumas muy grave...»

J.S.: ¿No te da miedo?

MELISSA: Sí, definitivamente. Pero me asusta más no verlo, no saber qué está pasando. ¿Por qué vas a Bosnia?

J.S.: Voy por la comisión del presidente. Me lo pidieron, y es un gran honor. Para ser sincera, me sorprendió un poco. Quiero decir que Bosnia no es un lugar del que sepa mucho. Leo las noticias, pero hasta hace aproximadamente una semana los Balcanes no

estaban precisamente en mis planes de vacaciones.

MELISSA: ¿Por qué esta comisión quiere que tú estés allí?

J.S.: Bueno, han elegido diferentes profesionales para el equipo. A mí me toca ser la «loquera», como se dice. En su momento el trauma fue mi especialidad.

MELISSA: Sí, trastornos alimentarios. Conozco tus libros.

J.S.: ¿Ah, sí?

MELISSA: Nunca has estado en un país devastado por la guerra.

J.S.: Dios, no. Por eso quería que vinieras conmigo, Melissa. Por tu experiencia.

MELISSA: La guerra no es exactamente lo mismo que la anorexia.

J.S.: Soy psiquiatra. Veintiséis años. En la práctica privada. He participado en una especie de guerra, escaramuzas y ataques mentales. El trauma es el trauma.

MELISSA: En Haití, los psiquiatras huían como las moscas.

J.S.: ¿Haití?

MELISSA: Sí.

J.S.: ¿Cuánto tiempo estuviste allí?

MELISSA: Ocho meses.

J.S.: ¿No tenías miedo?

MELISSA: No. En Haití no; en Ruanda sí...

J.S.: Ruanda.

MELISSA: Sí.

J.S.: No me lo puedo ni imaginar.

MELISSA: No. Nadie podría imaginarlo.

J.S.: ¿Estás segura de que estás preparada para ir a Bosnia, para hacer esto de nuevo?

MELISSA: *(Habla rápidamente)* Es mi trabajo. Es lo que hago.

J.S.: Eres muy fuerte. Tan joven y tan fuerte.

MELISSA: ¿Esta comisión es de verdad? ¿O es una de esas situaciones de la ONU: observar, pero no acercarse?

J.S.: Dijeron que trabajaríamos directamente con las mujeres refugiadas de la guerra. Es muy «codo a

codos». Por eso necesito que seas mi asistente.

MELISSA: ¿Eso es lo que te dijeron?

J.S.: ¿El qué?

MELISSA: Que yo era un asistente. Que sería tu asistente.

J.S.: Sí, que ibas a prestarme tu ayuda. Que eres una especialista en conflictos bélicos y que ibas a ayudarme.

MELISSA: Actualmente estoy escribiendo un libro que investiga el efecto de la guerra en la creación y el desarrollo del trauma, centrándome principalmente en las comunidades de mujeres, en aquellas atrocidades específicas que traumatizan a las mujeres. Es mi primer contrato con una editorial importante. De hecho, es tu editorial. Es esencial que termine el libro este año. Tendré que entrevistar a esas mujeres.

J.S.: Eso no debería ser un problema.

(J.S. le ofrece un plato de comida.)

J.S.: ¿No quieres algo, Melissa? Hay unos deliciosos rollitos de pollo al pesto.

MELISSA: Es difícil comer en una entrevista. Las migas, el hablar masticando. Además, no como carne.

J.S.: Ah, eres vegetariana.

MELISSA: Sí.

J.S.: Eso debe ser complicado cuando viajas. ¿No es difícil encontrar algo para comer?

MELISSA: Yo como bien. ¡Como!

J.S.: ¿Hay algo más que pueda ofrecerte? ¿Fruta, frutos secos?

MELISSA: No, estoy bien.

(Se sienten incómodas.)

J.S.: ¿Qué se lleva?

MELISSA: ¿A dónde?

J.S.: A un país en guerra.

MELISSA: Necesitarás un chaleco antibalas, una chaqueta flak y botas para el barro.

J.S.: *(desconcentrada)* ¿De verdad?

MELISSA: Sí, y un casco.

J.S.: ¿En serio?

MELISSA: No, no vamos como soldados.

J.S.: ¿Cómo vamos?

MELISSA: Pues, tú irás como designada del presidente, y yo, bueno; supongo que iré como tu asistente.

(MELISSA de repente derrama su bebida. Intenta limpiarla frenéticamente.)

J.S.: No te preocupes, Melissa. Es solo agua.

MELISSA: Pero está en esta mesa...

J.S.: Te pongo nerviosa.

MELISSA: Como he dicho, lo que me asusta es lo que no puedo ver.

(Se miran con incomodidad, extrañamente paralizadas.)

ESCENA 2

Bosnia. Un campo de refugiados. Una habitación parecida a un cuartel. Desolada. Dos catres. Vacío: la sensación de pobreza. MELISSA está haciendo su cama, desempacando. J.S. entra, vestida con su ropa adecuada de Nueva York.

J.S.: Hay unas huellas grandes y sucias en el baño.

MELISSA: Sí, te pones en cuclillas en ellas.

J.S.: Te refieres a...

MELISSA: *(se ríe de ella)* Caca. Sí, te pones en cuclillas para hacer caca.

J.S.: En las huellas de los pies.

MELISSA: Sí. En realidad es mejor...

J.S.: Para...?

MELISSA: Tu colon.

J.S.: Y las duchas.

MELISSA: Son bastante asquerosas, pero te acostumbrarás.

J.S.: Se utilizaban para el ganado.

MELISSA: Ganado limpio.

J.S.: El hotel nos daría cierta distancia.

MELISSA: Ese es el problema. A las mujeres les molestará que vivamos con tanto lujo.

J.S.: Pero yo no soy refugiada.

MELISSA: Nos acercará a ellas.

J.S.: Yo creo que es insultante, simular vivir en esas condiciones. Ellos saben que podemos irnos.

MELISSA: Puedes irte.

J.S.: Me vas a disculpar, pero necesito las pequeñas comodidades. Tú eres más joven que yo. Agradezco un baño, sábanas limpias y un lugar donde sentarme para...

MELISSA: Hacer caca. Esas mujeres necesitan las mismas comodidades. Las tenían todas antes de la guerra.

J.S.: No creo que ponerme en cuclillas sobre unas huellas sucias me convierta en una terapeuta más eficaz. Francamente, creo que me irritará. Seré menos paciente y estaré de mal humor.

MELISSA: Bueno, no queremos que estés de mal humor.

(Ambas se ríen.)

MELISSA: Escucha, puedo ayudarte a encontrar un hotel.

(J.S. se da la vuelta para irse y luego vuelve. Arroja su maleta sobre la cama a regañadientes. Empieza a deshacer la maleta. MELISSA se queda mirando su maleta.)

MELISSA: Dios, ¿quién te hizo las maletas? ¿Marie Kondo?

J.S.: No puedo evitarlo, soy organizada.

MELISSA: ¿Organizada? ¿Hasta tus calcetines están envueltos en papel de seda!

(MELISSA se acerca a examinar. Coge los calcetines.) ¿Qué tipo de calcetines son?

(J.S. agarra sus calcetines y aleja a MELISSA de su bolso.)

J.S.: ¿Tienes algún problema con la comodidad?

MELISSA: ¿Es una pregunta de psiquiatra?

J.S.: No, en realidad era una pregunta inocente.

MELISSA: ¿Es eso posible?

J.S.: Melissa, lo creas o no, a veces solo siento curiosidad por ti, como persona. Estamos viajando juntas. Es algo humano.

MELISSA: *(Pausa)* En realidad, no soy muy amiga de la comodidad. Me aterra.

J.S.: Ni siquiera voy a ir allí.

ESCENA 3

Sala de barracas: vacía, destartalada. Paños de algodón rotos en la ventana. Mucho calor. Seis sillas en semicírculo, una bandeja de café sobre la mesa, pequeñas tazas de café turco. JELENA, una mujer terrenal de unos cuarenta y tantos años; ZLATA, una mujer distinguida y sofisticada, de la misma edad que J.S.; NUNA, una adolescente muy americanizada; SEADA, una hermosa chica de unos veinte años; AZRA, una anciana del pueblo. J.S. y MELISSA se sientan en las sillas. La mayoría de las mujeres están fumando, mirando a J.S., fijándose en su ropa, etc. Después de un largo rato, J.S. finalmente habla.

J.S.: Hola.

MUJERES: Hola.

J.S.: Soy la Dra... J.S. Y esta es mi asistente, Melissa.

(incómoda, pero mantiene la fachada de terapeuta)

Como la mayoría de vosotras ya saben, estamos aquí por la comisión presidencial.

Aunque Melissa tiene mucha experiencia en zonas de conflicto, debo admitir que la guerra es nueva para mí.

JELENA: Bienvenida al club.

(Las mujeres se ríen)

J.S.: Así que iré aprendiendo con vosotras a medida que avancemos.

AZRA: Así que eres una doctora chiflada.

JELENA: No, es una doctora para locos.

AZRA: ¿Estamos locas?

NUNA: Sí, se enteró de que le diste una patada a tu perro.

AZRA: Yo no pateé a Tessa. Quiero a Tessa más de lo que quiero a la mayoría de vosotras.

J.S.: Hemos pensado en empezar con sesiones de grupo por la mañana y por la tarde, dos horas por sesión. Nos gustaría empezar y terminar a tiempo, así que agradeceríamos vuestra colaboración.

AZRA: No pateé a Tessa. Me encantan mis animales. Tenía una vaca, ¡ay, qué vaca! Podía hacer tanta leche...

TODAS: *(todas las mujeres bosnias)* . . . para alimentar a un pueblo.

MELISSA: También estaremos a vuestra disposición cuando no tenemos sesión. Como sabéis, nos quedamos aquí en el campamento con ese fin. (mira a J.S.) Así que no dudéis en llamarnos; en cualquier momento.

(J.S. tiene que ponerse las gafas para poder leer la etiqueta con el nombre de NUNA.)

J.S.: No-ni. *(lo pronuncia mal y las mujeres la corrigen; avergonzada, empieza de nuevo)* Nuni. *(las mujeres vuelven a corregirla; ella muy nerviosa vuelve a intentarlo)* Nuna, ¿por qué no empiezas tú?

NUNA: ¿Empezar el qué?

J.S.: Donde estés. Empieza por ahí mismo.

NUNA: Te refieres a hablar.

J.S.: Si eso es lo que quieres hacer.

NUNA: ¿Por qué me has elegido a mí? ¿Parezco más enferma que las demás?

(Las mujeres se ríen.)

J.S.: ¿Así es como te sientes?

NUNA: No me sentía así antes.

J.S.: ¿Antes de qué?

NUNA: Antes de que me eligieras; antes de que me hicieras hablar. ¿Es porque soy joven? ¿Parezco particularmente perturbada? No me drogo.

J.S.: ¿Normalmente pasas por todo esto cuando te piden que hables?

NUNA: Aquí no hay nada que sea normal. No desde hace mucho tiempo.

J.S.: ¿Qué era lo normal para ti?

NUNA: ¿Qué es lo normal para cualquiera? ¿Qué es lo normal para ti? Tú ya sabes lo que es normal.

J.S.: Me encantaría que me lo contaras, Nuna.

NUNA: No lo sé. Me estás preguntando muchas cosas. ¿Es esto terapia? En Estados Unidos todo el mundo hace terapia, ¿no?

MELISSA: *(se ríe)* Bueno, no todo el mundo.

NUNA: He oído que el paciente—así se nos llama—se acuesta y entra en un estado de trance y tiene visiones y luego se vuelve rico.

J.S.: (*interviene para ayudar*) ¿Eres de Bosnia, Nuna?

MELISSA: Claro que es de Bosnia.

ZLATA: Todas somos de Bosnia. ¿Qué crees que estamos haciendo aquí?

J.S.: (*a ZLATA*) ¿Cómo te llamas?

JELENA: Mi nombre es Jelena. Nos sentimos muy honradas de que vosotros, los estadounidenses, hayan venido hasta aquí. Esta es Azra. Azra es de Bania Luka.

AZRA: Necesito un médico.

ZLATA: Ella no es este tipo de médico.

AZRA: Seguro que sabe algo de artritis; todos los médicos saben de artritis.

ZLATA: Ella no es ese tipo de médico. Ya te he mirado yo, es simplemente la edad.

JELENA: Esta es Seada, la más guapa. Es del campo; nunca había salido de su pueblo antes de la guerra. Y esta es nuestra Zlata, médica. Te será difícil ganar a Zlata. Ya has conocido a Nuna; Nuna ha visto demasiadas películas americanas. Ah sí... y por supuesto, Doona....

ZLATA: ¿Qué quieres de nosotras?

(SEADA muestra un pequeño bebé envuelto.)

SEADA: (*a J.S.*) Eres tan guapa y tan moderna.

ZLATA: (*algo sarcástica*) Bosnia estaba en guerra. Somos refugiadas.

AZRA: ¿Por qué no llevas a esos líderes al diván? Ellos son los locos.

SEADA: Doona se está riendo. Se alegra de que estés aquí.

MELISSA: ¿Cuántos años tiene Doona?

(SEADA muestra a su bebé envuelto y se ríe.)

J.S.: He venido aquí... bueno (*mirando a MELISSA*), hemos venido aquí... para ayudaros.
(*Todas la miran fijamente.*)

ZLATA: ¿Y cómo piensas hacerlo?

J.S.: Yo... o sea... nosotras... soy terapeuta clínica y vosotras tenéis...

AZRA: ¿Me traerás mis cabras y mi vaca? ¿Me traerás mi salami? Se llevaron mi salami.

JELENA: No están aquí para eso, Azra.

MELISSA: Estamos aquí para ayudaros, bueno... a hablar.

ZLATA: Por hablar no será...

NUNA: Todo lo que hacemos es hablar y hablar...

ZLATA: Estamos hartas de hablar.

J.S.: Estamos aquí para ayudaros a hablar sobre la guerra, sobre. . .

(Las mujeres se ríen.)

ZLATA: ¿Habéis venido hasta aquí por eso? ¿Dos médicas estadounidenses para «ayudar» a un grupo de pobres refugiadas bosnias a hablar de la guerra? ¿De qué creéis que hablábamos antes de que vinierais? De nuestra lencería, de nuestras cenas...

NUNA: No, de nuestros estiramientos faciales...

(Las mujeres vuelven a reírse.)

MELISSA: Estamos muy conmovidas por lo que habéis pasado. Esperábamos que hablarais con nosotras, que nos contarais vuestras historias.

ZLATA: Vosotras y todos los demás. Al principio de la guerra vinieron de todos lados para escuchar los detalles más sangrientos.

NUNA: Leíamos sobre nosotras en el periódico. Daban una imagen de nosotras como si trastornadas.

JELENA: Y el pañuelo, siempre el pañuelo, fotos de Azra con el pañuelo.

NUNA: A mí nunca me hicieron fotos.

ZLATA: Se fueron y nunca volvieron.

MELISSA: Exactamente. Por eso estoy escribiendo un libro, no un artículo. Es importante que la gente conozca vuestras historias de la forma en que queréis contarlas.

ZLATA: Entonces, ¿sois médicas o periodistas?

J.S.: Somos terapeutas. Bueno... Melissa es...

MELISSA: *(hablan simultáneamente)* Estoy elaborando un libro compuesto por las historias de refugiadas de todo el mundo.

ZLATA: Ah, entonces somos un capítulo.

MELISSA: No, no...

ZLATA: ¿Y quién crees que leerá tu libro?

MELISSA: Espero que se lea en todas partes. ¿Alguien se opondría a que grabara nuestras sesiones?

ZLATA: No me gustaría que grabaras nada de lo que digo; no me gustaría.

MELISSA: Vamos a...

J.S. ...no te vamos a grabar, Zlata. ¿Hay otras que piensen igual?

MELISSA: Sé que es difícil, pero estarías ayudando a muchas personas a conocer tus historias, a sacarlas a la luz.

J.S.: Y no hace falta ser tan generosas. Ya habéis pasado por mucho.

ZLATA: Hemos tenido malas experiencias con los periodistas.

J.S.: No somos periodistas.

MELISSA: No escribo para aprovecharme de vosotras. Las víctimas de guerra traumatizadas...

NUNA: ¿Así es como nos llaman? ¿Víctimas de guerra traumatizadas? Suena espeluznante.

MELISSA: No es una crítica

JELENA: No, peor, es una sentencia de por vida. No nos quieren en ningún sitio porque apestamos.

SEADA: Doona huele muy bien. Huele a rosas.

ZLATA: No quiero que me grabes.

J.S.: Hoy no se va a grabar nada.

NUNA: ¿Así que esto es una terapia Americana?

AZRA: Es como otro día horrible para mí.

ESCENA 4

Habitación de barracón con dos catres. J.S. está empacando furiosamente cuando entra MELISSA.

MELISSA: ¿Qué estás haciendo?

J.S.: Estoy haciendo las maletas; me voy a casa. Esto es ridículo. Venir a Bosnia para ayudar a las refugiadas a hablar de la guerra.

MELISSA: Pensaba que eras una psiquiatra experta. Entrenada para ver las cosas a pesar de la negación y defensas bien construidas.

J.S.: No tiene nada que ver con esto.

MELISSA: Es normal lo que estás pasando.

J.S.: Estoy totalmente avergonzada, me siento absurda.

MELISSA: Y cuando un paciente que ha sufrido abusos acude a ti, ¿te entra el pánico, te rindes si no tienes experiencias vitales con las que comparar?

J.S.: Escucha; yo no puedo ayudar a esas mujeres. Necesitan un hogar, un país y cariño.

MELISSA: Es solo el primer día. Estamos moviendo cosas. Significa que la transferencia está funcionando.

J.S.: Yo no percibo transferencia. Percibo su legítimo desprecio por ser tratadas con condescendencia.

MELISSA: Creía que eras más fuerte que eso.

J.S.: Mi práctica es muy limitada, me gusta así.

MELISSA: Esas mujeres necesitan una salida para su rabia y desesperación. Somos objetivos necesarios.

(J.S. mira a MELISSA).

MELISSA: He estado en otras guerras, siempre empieza así.

J.S.: ¿Cómo termina?

MELISSA: Cuentan sus historias.

J.S.: Sí, ¿pero no pueden ir a casa?

(NUNA entra corriendo).

NUNA: Necesitamos que vengáis. El bebé Doona no deja de llorar. A Seada le preocupa que Doona se ahogue, y a mí me preocupa que las mujeres ahoguen a Seada si Doona no se calla.

(MELISSA sale corriendo. NUNA se detiene y mira a J.S., que no se mueve).

NUNA: ¿No vienes? La verdad es que somos muy amables una vez que nos conoces. Y debes saber que ya hemos hablado y nos hemos puesto de acuerdo. Creemos que estás un poco nerviosa, pero nos encanta tu forma de vestir. Nos recuerdas a Meryl Streep.

(MELISSA entra, llevando a DOONA.)

J.S.: ¿Cómo está el bebé?

MELISSA: Ella va a hablar, nos va a contar lo que pasó.

(J.S. mira hacia fuera.)

ESCENA 5

AZRA y JELENA *están sentadas en una mesa bebiendo pequeños chupitos de alcohol. J.S. escucha en las sombras, sin que ellas la vean.*

JELENA: Dado. Mi Dado.

AZRA: ¿Qué?

JELENA: Dado. Dado. Era tan joven entonces, y tan guapo y tan entusiasta. Tenía tantas ganas de meterse entre las sábanas, a cualquier hora del día o de la noche, y era bueno allí. Tan cariñoso y...

AZRA: (*la corta*) Por favor, Jelena. Por favor. Dame mis vacas. Las vacas son simpáticas; las vacas son sencillas. Mi vaca...

JELENA: Dado me quería, Azra. Su cara de cansado volviendo del campo. Siempre pensaba en traerme alguna verdura; un tomate maduro, un delicioso pepino o una flor. Siempre para mí. Siempre para mí.

AZRA: Mis cabras se comieron todas las flores. No me importó. Bueno, me importó en su momento pero ahora ya no. Ay, lo que daría por ver a mis cabras comer las flores.

JELENA: Dado está muy cansado ahora.

AZRA: Todos estamos cansados ahora.

JELENA: Con Dado es diferente. Ha cambiado. Está muy enfadado todo el rato. No me toca más que para... no me habla.

AZRA: Las vacas, las cabras. Siempre hablan, siempre escuchan.

JELENA: Pero el sexo, Azra, necesitas un hombre para el sexo.

AZRA: ¡Puaj!

JELENA: ¿Nunca has hecho el amor, Azra?

AZRA: ¡Puaj!

JELENA: ¡Anda hombre! Seguro que hubo alguien, alguna vez. ¿Algún beso? ¿Un toque rápido en el granero?

AZRA: Vacas; solo vacas.

JELENA: Te gustaría tener sexo. Cuando vayamos a casa, te conseguiré un hombre. Créeme, es mejor que el salami.

(Las luces se desvanecen sobre AZRA y JELENA, y J.S. observando y escuchando en las sombras.)

ESCENA 6

Oscuridad; Es de noche en el cuartel. J.S. y MELISSA están durmiendo. De repente una sombra oscura aparece y agarra a J.S. Ella se sienta y grita. La figura oscura le devuelve el grito y entonces vemos que es SEADA con su bebé, DOONA, en brazos. J.S. intenta recuperarse. MELISSA observa su interacción desde su cama, sin hablar.

J.S.: Lo siento, Seada. No quería asustarte.

SEADA: *(subiendo a la cama de J.S.)* Oh, mamá, déjame entrar rápido, por favor. Hace frío en mi habitación, en tu cama hace mucho más calor

(J.S. se pone muy incómoda. J.S. se sienta, impidiendo que SEADA se meta en la cama.)

J.S.: Echas de menos a tu madre, Seada.

SEADA: *(sigue con su necesidad de meterse en la cama)* Abrázame, mamá.

J.S.: Estás un poco perdida, Seada. Creo que si pudieras hablar de lo que sientes, podríamos ayudarte a averiguar dónde estás.

SEADA: Estoy cansada, mamá. No quiero hablar, quiero dormir... contigo.

J.S.: *(poniéndose muy tensa)* No es apropiado, Seada.

SEADA: No sé qué significa eso.

J.S.: Que no te ayudaría. Es importante que tengas límites. Son esenciales para ayudarte a recuperar.

SEADA: *(empieza a llorar)* Doona se está congelando, mamá. Si solo pudiéramos estar cerca como siempre; si pudiéramos acostarnos cerca, mamá.

(SEADA se mete en la cama desafiante y suavemente. J.S. está rígida, tratando de seguir siendo profesional. SEADA se envuelve alrededor de ella. J.S. le da una palmadita de manera incómoda y avergonzada).

SEADA: ¿Me cantas algo, mamá?

J.S.: Ya es tarde, Seada. Creo que es mejor que duermas.

SEADA: ¿Tienes miedo, mamá? ¿Tú también tienes miedo?

(SEADA le da palmaditas en la cabeza a J.S. para consolarla y luego apoya su cabeza en el pecho muy denso de J.S. J.S. mira a MELISSA, quien cierra los ojos, fingiendo que está dormida).

ESCENA 7

Una tormenta; un rayo de calor; la misma sala común del cuartel. Todo el grupo de mujeres, incluidas J.S. y MELISSA, están sentadas alrededor de una mesa de cocina en un espacio muy estrecho. Fuman mucho. JELENA está preparando una cafetera de café turco que acaba llevando a la mesa a medida que avanza la escena. Ella lleva una bandeja con tazas, que permanecen un tiempo en la bandeja hasta que las mujeres las beban. Al comienzo de la escena, AZRA está llorando. ZLATA le toma la mano. Las otras mujeres bosnias le ofrecen pañuelos y consuelo.

AZRA: *(llorando)* Esos desgraciados nos quitaron nuestras granjas, nuestras tierras y nuestras vacas...

ZLATA: Ay, Azra, por favor, no empieces.

J.S.: ¿Te molesta Azra, Zlata?

ZLATA: No, Azra le molesta a Azra. Es lo que hace.

AZRA: He vivido en mi Bania Luka durante setenta y dos años. Si pudiera volver a mi pueblo, estaría feliz de morir allí. No puedo morir aquí. No puedo acostarme... Hay que acostarse para morir.

MELISSA: ¿Dónde está tu familia ahora?

AZRA: *(empieza a llorar)* No lo sé.

NUNA: Todas podemos contarte lo que pasó a Azra. Cada una de nosotras lo sabe, cada una de nosotras puede contarlo.

JELENA: Azra está excitada. Lleva todos estos años sin tener un hombre.

(MELISSA enciende su grabadora.)

ZLATA: Grabando lágrimas, lágrimas de refugiadas—un asunto excitante.

NUNA: Todas podemos contaros lo que nos pasó a cada una. Todas lo sabemos todo.

JELENA: Menos Zlata; ninguna de nosotras sabe qué le pasó a Zlata.

J.S.: Pues, yo no sé nada. Tal vez queráis decírmelo vosotras.

ZLATA: ¿Por qué? ¿Por qué íbamos a querer contártelo?

NUNA: Se llevaron a su hermano a un campo.

J.S.: Creo que debemos abordar la pregunta de Zlata. ¿Otras mujeres también tienen

esas mismas preocupaciones?

MELISSA: Azra había comenzado a compartir su historia. Creo que debería continuar.

J.S.: No, en realidad, Nuna estaba compartiendo la historia de Azra.

NUNA: ¿Tienes pacientes de estrellas de cine en Nueva York? He leído que el noventa por ciento de la gente de la industria del cine tiene graves problemas emocionales. ¿Puedes decirnos a quienes tratas?

J.S.: Eso es confidencial, Nuna.

NUNA: ¿Te tiñes el pelo?

J.S.: Sí.

NUNA: ¿Tienes una hija adolescente que se hace piercings? ¿Duele?

MELISSA: Nos estamos desviando del tema.

NUNA: ¿Eres Capricornio?

J.S.: No creo que Zlata se sienta segura.

(AZRA está llorando.)

MELISSA: No pasa nada. Zlata no tiene que hablar. Azra...

AZRA: Yo no dejé nuestro pueblo. Era un pueblo perfecto. Allí casi nadie levantaba la voz, salvo para llamar a su perro o a su vaca. Me amenazaban durante meses, pero no me fui. Soy fuerte, dura. Decidí que si fueran a matarme, solo lo harían una vez. Entonces entraron en mi casa y me robaron la vaca...

MELISSA: ¿Estabas sola?

AZRA: Solo quedábamos los ancianos, un pueblo de ancianos. No nos importaba que nos mataran.

MELISSA: ¿Os hicieron daño?

(AZRA llora más.)

MELISSA: Está bien que llores.

ZLATA: Azra llora todo el rato. No mejora, solo llora más y más. ¿Cómo ayuda eso a Azra? ¿Cómo nos ayuda a nosotras oír la llorar?

NUNA: ¿Por qué no bebes el café? ¿Le pasa algo al café?

J.S.: El café huele riquísimo. Dejé la cafeína hace seis meses.

NUNA: Los estadounidenses siempre dejan de hacer cosas. ¿Por qué? Se pasan el día dejando cosas.

MELISSA: Por favor, Azra lo estaba haciendo muy bien, debemos dejar que Azra cuente su historia. Azra, háganos de tu vaca.

(Todas las mujeres gruñen.)

SEADA: Ah mira, el sol. Me gusta sentir el sol en la cara.

(SEADA se levanta y, abrazando a su bebé con fuerza, baila bajo el sol.)

SEADA: *(dice en la grabadora)* Por favor, quiero que grabes que Seada siente seguridad en su cara.

(SEADA va y toca la cara de J.S. y la mira fijamente a los ojos.)

SEADA: Es porque viniste. Por fin, viniste.

(SEADA la besa y se ríe.)

JELENA: Seada cree que se acuerda de ti.

MELISSA: Creo que es fundamental que nos concentremos aquí. Tenemos que dejar que Azra termine su historia.

NUNA: Sí, la paciente tiene que contar su historia.

ZLATA: No dejas de usar esa palabra, Nuna: paciente. ¿Ahora somos pacientes? Yo, por lo menos, soy médica. Soy médica y refugiada. No he aceptado ser paciente.

NUNA: *(muy enfadada, lo suelta)* ¿Por qué no te caemos bien, Dra. J.S.? ¿Por qué has venido hasta aquí para no estar con nosotras?

J.S.: *(un poco sorprendida, pero recupera la compostura)* ¿Qué quieres decir, Nuna?

(JELENA levanta un café. Todas las mujeres se ríen.)

J.S.: No entiendo.

JELENA: Nuna no entiende por qué no tomas café con nosotras...

(Todas las mujeres paran y miran a J.S., esperando su próximo paso. J.S. mira a MELISSA en busca de ayuda y MELISSA se limita a observarla también. Al final, J.S. toma un sorbo de café. Sonríe y bebe más. Las otras mujeres sonrían. J.S se bebe el resto mientras las luces se apagan.)

ESCENA 8

En el exterior del cuartel. Es temprano en la mañana. ZLATA está sentada en una silla. Ha estado llorando. Está visiblemente alterada, y J.S. se siente incómoda de interrumpir su privacidad. J.S. entra. Todo está tranquilo.

J.S.: Hace calor.

ZLATA: Sí, y tan tarde. Normalmente, luego se levanta un poco de brisa.

J.S.: Necesito brisa para dormir, el aire, la sensación de ir a algún lugar.

ZLATA: Sí, los olores. Los olores se quedan. A cebolla, a queso añejo, a basura. Todos se quedan como un grave error.

J.S.: Estas son circunstancias difíciles. No estoy acostumbrada a esto.

ZLATA: Te ves diferente sin maquillaje.

J.S.: ¿Ah sí?

ZLATA: Triste; no muy segura. ¿Eres rica?

J.S.: ¿Qué?

ZLATA: ¿Eres rica?

J.S.: ¿Por qué preguntas?

ZLATA: Porque llevas un camisón de Christian Dior en un campo de refugiados. Porque has podido tomarte unos días libres del trabajo.

J.S.: Este es mi trabajo.

ZLATA: Ah, ya veo. Somos trabajo.

J.S.: ¿Te molesta que sea terapeuta?

ZLATA: Parece que nunca respondes a las preguntas.

J.S.: No, ese es mi trabajo.

ZLATA: ¿Ganas más dinero sin responder a las preguntas?

J.S.: Estoy entrenada para no meterme en medio.

ZLATA: ¿En medio de qué?

J.S.: De vosotras.

ZLATA: ¿De qué manera lo harías?

J.S.: Ofreciendo respuestas. Insinuando demasiado.

ZLATA: ¿No sería eso una conversación? ¿Acaso la gente en los Estados Unidos no tiene conversaciones? ¿O es que solo trabajan?

J.S.: La gente me paga para que les escuche.

ZLATA: La gente debe estar muy sola en Estados Unidos. *(pausa)* No me gusta la noche, ya no, no desde la guerra. Es difícil dormir. Antes era rica como tú. Mis padres eran gente muy importante. Ahora duermo en el lugar de las vacas.

J.S.: ¿Cómo explicas lo que ha pasado aquí? ¿Cómo es posible que tus vecinos, tus amigos, se comporten así de repente?

ZLATA: Solía pensar que eran los líderes, que los hombres en realidad hicieron esa guerra por su hambre de poder. Pero ahora realmente creo que esa cosa, ese monstruo, está en todos nosotros esperando a que lo liberen. Allí espera, buscando una razón, un dueño, una invitación. Si no somos conscientes de ello, puede conquistarnos.

J.S.: ¿Es cierto que tienes este monstruo dentro de ti, Zlata...?

ZLATA: Ah, tengo mi fealdad. Por ejemplo, no soporto a la gente que se queja. Ya sabes, esas personas que nunca están contentas, nunca están satisfechas. *(voz de queja)* Hace demasiado calor, es demasiado lento, pero yo quería un helado de vainilla... ¿Y tú? ¿Qué podría llevarte a la violencia?

J.S.: No lo sé . . .

ZLATA: Yo creo que sí.

(Se sientan nerviosas durante un rato.)

J.S.: Pues, no soporto a la gente que se disculpa todo el tiempo. Me vuelven loca. Disculpa, ¿podrías pasarme la sal? Lo siento, pero parece que he olvidado mi cartera.

ZLATA: ¿Y qué pasa con la gente que toma prestadas las cosas y convenientemente se olvida de devolverlas? Actúan como si fueras un egoísta o loco si les pides que te devuelvan el libro.

J.S.: ¿Y la gente que no escucha? Lo odio. Que las personas no esperen a que termines una frase, que inventan lo que estás pensando por ti. Olvidan lo que les has dicho por qué nunca te han escuchado en primer lugar. Me vuelven loca.

ZLATA: Disparales de inmediato.

J.S.: Bueno, campos de reeducación quizás.

ZLATA: Es inútil. Dispárales.

(Las dos se ríen de sí mismas. De repente, J.S. se da cuenta de que ZLATA está temblando entera.)

J.S.: ¿Qué ocurre, Zlata?

ZLATA: No, no hagas eso de la psiquiatra conmigo. ¿Ha sido todo esto una técnica, un truco para hacerme hablar?

J.S.: ¿Qué pasa?

ZLATA: Solo os importa la historia, los detalles cruentos de la historia. Eso es todo lo único que queréis.

J.S.: Quiero ser tu amiga.

ZLATA: No entiendes que esto nos pasó a nosotras, a personas reales. Éramos como vosotras, no estábamos preparadas para esto; nada en nuestra experiencia nos preparó; no había señales; no estábamos luchando desde hace siglos; no surgió de nuestro estilo de vida pervertido; todos queréis que sea lógico, queréis que seamos diferentes a vosotros para convenceros de que no pasaría allí, dónde estáis. Por eso nos convertís en cuentos, en bestias, en comunistas, en gente que vive en un país extraño y habla una lengua rara, para sentirnos seguros, superiores. Después, nos convertimos en bichos raros, las historias de bichos raros —fax, por favor— consíguenos una mujer bosnia violada, preferiblemente en grupo, preferiblemente que hable inglés.

J.S.: Enséñame, Zlata. Enséñame como ayudarte.

ZLATA: Ayudarme. ¿Por qué supones que quiero tu ayuda? Los estadounidenses no sabéis dejar de ayudar. Os movéis tan rápido, limpiando cosas. Arreglando.

J.S.: Soy médica, Zlata.

ZLATA: Yo también era médica, antes de la guerra. Era la encargada de la unidad de pediatría del hospital principal de Prijedor. Ahora soy refugiada. Ahora miro las estrellas sin

explicación. Miro los campos de remolacha y me pongo a llorar sin motivo.

ESCENA 9

En la habitación de J.S. y MELISSA. MELISSA está escuchando su grabadora y tomando notas. SEADA está dormida en la cama de J.S. J.S. entra desde fuera.

J.S.: Estoy teniendo problemas con la grabadora, Melissa.

(J.S. sale. MELISSA se pone los auriculares. J.S. vuelve, secándose la cara.

Toca MELISSA en el hombro.)

J.S.: *(habla en voz alta)* No me refiero a ahora. La grabadora está cambiando su comportamiento. Están actuando para ella o se están resistiendo. Necesitan sentirse seguras.

MELISSA: *(refiriéndose a SEADA)* Sí claro. Seguras.

J.S.: Parece una invasión.

MELISSA: Esta grabadora ha ayudado a mujeres en todos los lugares donde he estado.

Es un dispositivo que hace su experiencia legítima, la documenta, la cura...

J.S.: Es una grabadora, Melissa.

MELISSA: Estamos aquí para activar, provocar, liberar. Entrar, salir.

J.S.: Agradezco tu intensidad, pero... la forma en la que afrontas las cosas...

MELISSA: Mi *intensidad*... agradezcas mi intensidad. . .

J.S.: Lo siento, es una palabra cargada.

MELISSA: Intensa, así es como llaman siempre a las mujeres que hacen su trabajo, que no se disculpan, ni se dan la mano... intensa, extrema, dura, difícil, perra...

J.S.: Melissa, he dicho que *agradecía* tu intensidad. De hecho, así es. Eres muy valiente. No pierdes el tiempo. Te haces cargo. Lo admiro. Te admiro. Solo creo que a veces tienes que contenerte un poco. Tienes que observar, esperar...

SEADA: *(se despierta)* Mami . . . es de día. Es de día, mami.

MELISSA: Estoy observando, mami. Estoy esperando.

ESCENA 10

Risas. Todo el grupo de mujeres están al lado del río, con los dedos de los pies metidos en el agua. AZRA, JELENA tienen mascarillas limpiadoras en la cara, de color verde brillante. NUNA aplica las mascarillas como una profesional del cuidado de la piel. J.S. está mirando, y MELISSA está tomando fotos, con cuidado de no fotografiar a ZLATA, que está leyendo un libro.

NUNA: El objeto para refugiadas más pensado hasta ahora. Enviado por una compañía de cosméticos francesa.

ZLATA: Claro que es francesa. ¿Quién más pensaría en la limpieza de la piel en medio de una limpieza étnica?

JELENA: Mucho mejor que esas sardinas enlatadas. Las mandan todos los días.

NUNA: Me llevó días convencer a la mayoría de estas mujeres que la belleza aún importa. Creo que Azra dejó de bañarse completamente.

JELENA: ¿Te has fijado alguna vez en la sardina? No es un pez, en realidad. Es una cosa que crece en una lata. Ya no tiene nada que ver con estar vivo. Apenas recuerda el sol, el cielo o el agua. Cubierta de aceite, de escoria. Sobrevive con la memoria de todas estas cosas. Sobrevive con la proximidad a las otras sardinas. Sardinas/refugiados. ¿O es sobrevivir? ¿Estamos sobreviviendo?

ZLATA: Sí.

NUNA: No, estamos esperando. Los refugiados esperan.

MELISSA: ¿Qué estás esperando?

JELENA: Tomates. Hace tres meses que no como verduras frescas.

NUNA: A hablar con mis amigos por teléfono.

ZLATA: Tranquilidad. Estoy esperando que haya tranquilidad.

MELISSA: Tal vez podríamos hacer una ronda. Me gustaría saber qué está esperando cada una de vosotras. Podríamos hacer una especie de poema en grupo. Así todas tendrían la oportunidad de compartir lo que están esperando. Vamos.

ZLATA: Tal vez no todo el mundo tenga que compartir o quiera compartir, Melissa.

AZRA: Pues yo estoy esperando a morir. Si alguien me llevara de vuelta a Bania Luka, me acostaría y moriría con gusto. Me tumbaría con mi vaca.

(NUNA empieza a poner la mascarilla verde en la cara de J.S. y SEADA, en pánico, corre y la para.)

SEADA: No lo hagas. Le va a hacer daño en la cara. No le hace falta. Tiene una piel perfecta.

J.S.: ¿Por qué no te lo hago yo, Nuna? No es que lo necesites.

NUNA: La gente en Estados Unidos se hace tratamientos faciales todo el tiempo, ¿no? Nadie tiene mala piel. Todo el mundo es guapo y perfecto.

J.S.: Tú eres guapa, Nuna.

JELENA: Se parece a su madre.

NUNA: No, me parezco a mi papa. Soy delgada como él, y nervuda. Tengo su boca y sus manos. Así es como lo recuerdo. (*se mira las manos*) Sus manos artísticas de papá.

MELISSA: ¿Está vivo tu padre, Nuna?

ZLATA: Ahí va, el buitre del cuento.

NUNA: Mi padre no está muerto. Está en Sarajevo. Es uno de ellos y por eso no le dejaron irse.

MELISSA: Pero si es tu padre, ¿no eres tú también una de ellos?

NUNA: Los que somos las dos cosas no somos ninguna. Somos enemigos en todas partes.

J.S.: Aquí no, Nuna.

NUNA: No, no aquí donde no tenemos nada; ni tierra, ni país, ni cosas. No hay nada por lo que matar. Pero dentro de mí hay mucha violencia. Una partede mí odia a la otra.

AZRA: Nuna, Nuna, calla... calla ...

MELISSA: Creo que es bueno para ella desahogarse.

NUNA: Antes de la guerra, solía pensar en lo bonito que era que todo esto se hubiera unido dentro de mí. Toda esta historia, el conocimiento, la cultura. Antes de la guerra, los que eramos mestizos éramos vistos como los más bellos, porque se había invertido mucho en crearnos. Ahora somos suciedad, somos manchas. Había un soldado que era mestizo como yo. Degolló a su propia madre para demostrar al ejercito que era uno de ellos. Sueño con que me chupen la

otra mitad con sanguijuelas. Pero nunca puedo decidir qué parte sería la otra. Mamá o papá. Me preguntas qué estoy esperando; estoy esperando que alguien me respete, que me vea como algo suyo.

JELENA: Yo estoy esperando el alcohol.

AZRA: Hay alcohol. ¿Has dicho que hay alcohol?

MELISSA: Quieres escapar, Jelena, pero aún sigues sin decir lo que realmente estás esperando.

JELENA: Quiero emborracharme, Melissa, estar feliz, borracha perdida, ponerme ciega, como una cuba.

(Las mujeres aplauden.)

MELISSA: Sí, bebiendo, escapando . . .

J.S.: Sigues presionando, Melissa. Sigues insistiendo e insistiendo.

NUNA: Eso es porque es Capricornio. Nunca se rinden.

J.S.: A veces es importante darse por vencido, rendirse y dejar que las cosas sigan su camino.

JELENA: A veces es importante simplemente emborracharse. *(mete la mano en una bolsa a su lado y saca una botella de alcohol)* Alcohol, el alcohol está aquí.

(Las mujeres gritan con entusiasmo. MELISSA se ve sorprendida. Suena música de Bosnia-Herzegovina. Las mujeres cantan y bailan. J.S. observa. Está totalmente emocionada por el canto, paralizada como si estuviera atrapada en otro momento. MELISSA intenta participar, baila un poco, pero le molesta la bebida. J.S. de repente se da cuenta de que ZLATA no está allí. Va a buscarla. MELISSA intenta irse. Las mujeres la hacen volver, instándole a beber y a unirse a la alegría. Se apaga la música.)

ESCENA 11

Las estrellas, la luz de la luna y grillos. Oímos a las mujeres cantar y la música continúa en la distancia. ZLATA está sentada sola. Entra J.S., ilusionada y emocionada. Baila y se mueve al ritmo de la música.

J.S.: La honestidad, la crudeza. Cantando en una habitación, las mujeres... ay, mi corazón. ¿Por qué no he cantado? Tenía ganas de cantar. Lo único que quería hacer era cantar. ¿Sabías que me llamaron así por Bach? Sí. J. Johann S. Sebastian. Bach. J.S. Bach. No creo que él pudiera cantar. *(Se ríen.)*

J.S.: Mi padre. Ah, chica. Yo le admiraba. Era muy guapo. Gran músico. Perfecto. Era su destreza la que retenía a la gente. La devastaba. La naturaleza obsesiva, impulsada por su entrenamiento. Estoy tan bien entrenada, maldita sea. No soy diferente a un soldado. Marchando. *(marchando)* Marchando. Marchando. Marchando por el cerebro de la gente. No mato a gente; bueno, en realidad sí. La mato con todas mis limitaciones y reglas y un entrenamiento perfecto. Todas estabais cantando. Simplemente estabais cantando. Cantando como amigas, cantando... Siempre debes saber a dónde vas, dijo mi padre, sobre todo en la música. Siempre debes llevar la canción. Nunca dejes que la canción te lleve a ti. Por eso entrenamos, practicamos. Para no ser descuidados ni sentimentales.

ZLATA: Dios nos libre.

J.S.: Nunca sería una gran cantante. Así que simplemente dejé de cantar.

ZLATA: Tal vez no querías ser una gran cantante. Tal vez solo querías cantar. ¿Porqué no cantas para mí?

J.S.: *(vehemente)* No, ya no soy una persona que puede cantar. Estoy entrenada. Soy psiquiatra. No soy descuidada... no, yo no... *(gira en círculos hasta que se derrumba)*
(El canto de las mujeres se vuelve fuerte, distinto, emotivo, mientras una JELENA increíblemente borracha dirige a todas las mujeres al exterior, un circo de refugiadas que cantan y bailan.)

ZLATA: Cantad. Venga ya, todas. Cantad.

(Las mujeres rodean a J.S. y ZLATA y cantan y bailan con toda su alma. SEADA se muestra realmente desenfrenada, quitándose la ropa mientras baila. Se apaga la música.)

ESCENA 12

Las luces se acercan en J.S., que se asoma en un gran agujero en el suelo. Del agujero salen gemidos.

J.S.: *(preocupada)* ¿Te has hecho daño?

AZRA: *(claramente borracha)* No, me estoy muriendo. Esta es mi tumba.

J.S.: Hace frío ahí dentro, Azra, y está sucio.

AZRA: La muerte es así.

J.S.: ¿Estás enferma?

AZRA: No, ya te he dicho que me estoy muriendo.

J.S.: Creo que es el vodka, Azra.

AZRA: Es la guerra. Ahora voy a cerrar los ojos. Pronto vendrán a por mí.

J.S.: Pero entonces nunca llegarás a casa, no a Bosnia.

AZRA: Bosnia se acabó. Bosnia es un sueño.

J.S.: En realidad, ¿no es todo esto un sueño?

AZRA: No me líes. Estoy intentando morir.

J.S.: Te echaría de menos, Azra. Me sentiría fatal si murieras aquí en este agujero.

AZRA: Lo superarías. Todo el mundo supera todo con el tiempo. Todo el mundo olvida.

J.S.: No podría olvidarte, Azra. No tu cara, tu cara amable, profunda y acogedora.

AZRA: Soy fea y vieja. Déjame morir.

J.S.: ¿Qué necesitas para vivir?

AZRA: No me acuerdo.

J.S.: Claro que te acuerdas, Azra. Una cosa. Dime una cosa que te haga vivir.

AZRA: Flor.

J.S.: ¿Cómo?

AZRA: Mi vaca, Flor. Estaba llena la última vez que la vi. Estaba esperando que la ordeñara. Tenía mi cubo, y me obligaron a irme con mi cubo vacío, a dejar a Flor.

J.S.: ¿Puedes hablar con Flor?

AZRA: ¿Desde aquí? No se si puede oírme desde la tumba.

J.S.: Sé que puede oírte, Azra.

AZRA: Es una locura.

J.S.: ¿Por qué no lo intentas?

(silencio largo)

AZRA: *(como si llamara a una vaca en el campo)* Flor! Flor! Soy yo, tu antigua amiga Azra. Quería despedirme, Flor. Quería ordeñarte por última vez.

J.S.: ¿Qué está haciendo Flor?

AZRA: Me está mirando con sus grandes ojos marrones. Está ahí parada, sin moverse.

J.S.: ¿Tiene miedo?

AZRA: Está confundida. No sabe que estoy haciendo en un agujero. Cree que estoy jugando con ella.

J.S.: ¿Qué quieres hacer con ella?

AZRA: Quiero frotar su piel de vaca y pasearla por el campo y ver como se come la hierba.

J.S.: ¿Pero cómo vas a hacer eso si estás en el agujero, Azra?

(De repente AZRA a rastras del agujero.)

AZRA: ¿Flor, estás aquí? ¿Dónde estás Flor?

J.S.: Ella te está esperando, Azra. Y se acuerda de ti.

(J.S. ayuda a AZRA a salir del agujero. J.S. la ayuda poco a poco a limpiarse el polvo y levantarse.)

AZRA: Flor . . . Flor . . . Flor . . .

(J.S. lleva a una AZRA borracha y cansada por el césped mientras la luz de la noche se desvanece.)

ESCENA 13

Cuarteles. Por la mañana. Al principio se ve a JELENA, que tiene un ojo negro terrible. ZLATA le prepara un bálsamo de hiervas. Todo el mundo tiene resaca menos MELISSA.

JELENA: No me importa mi ojo en realidad. Es un recordatorio, una especie de insignia.

NUNA: Te pegó, ese desgraciado. Te pegó.

AZRA: Salami. Me quedo con el salami.

JELENA: Anoche estaba tan feliz, viva como antes. Desperté a Dado para bailar, para que bailara conmigo. Esto le asustó, ya que había estado bebiendo y se había desmayado. Pero esto no me desanimó. Me sentía mareada y llena de una especie de fe perfecta, llena de Dios. «Dado» dije anoche. «Dado, debes levantarte y bailar conmigo bajo las estrellas, levántate, recuerda». Y debí tirar de él bruscamente y lo asusté y se volvió loco, empezó a gritar que no lo llevara afuera, los cuchillos, que haría cualquier cosa, que no le hiciera daño, que no hiciera daño a los otros, a su padre, y que era su padre y su hermano, que dejara los cuchillos, que dejara de tallar a su padre, sus dedos, su pecho, su padre. Que parara. Y se puso a suplicar, a llorar como un niño, y cuando se quedó pequeño en el suelo, patético y arrastrándose, se volvió aún más loco para que yo viera su debilidad, odiando que le quisiera, cobarde despreciable; y luego, por supuesto, demostró que no lo era. Pero no sentí nada. Nada. Los puños y las palabras de Dado no podían tocarme. Yo estaba con el antiguo Dado. Este nuevo, esta nueva mutación de la guerra, no pudo invadir mi felicidad, no pudo invadir mi gran baile bajo las estrellas.

MELISSA: Está claro que el alcohol no fue una buena idea.

JELENA: El alcohol nos hizo felices por primera vez en meses.

MELISSA: Te dieron una paliza. No me extrañaría que tuviera huesos rotos.

J.S.: Es mi culpa. No he podido pensar con claridad.

MELISSA: No estamos haciendo las cosas bien aquí. No creo que el vodka sea el billete para salir de este campo de refugiados, chicas. No hay escasez de refugiados alcohólicos.

AZRA: Ahora somos alcohólicas.

ZLATA: Víctimas de guerra traumatizadas y alcohólicas.

NUNA: Aún más espeluznante.

MELISSA: Tenemos que ponernos en serio.

JELENA: Anoche fue lo mejor que me ha pasado. Bailé. Me sentí feliz.

MELISSA: ¿Pero cuánto tiempo puedes seguir así, Jelena? Tendrás que estar borracha todo el rato.

JELENA: ¿Y qué tiene eso de malo?

MELISSA: (*enfadándose*) Esto es serio. Vuestras vidas están en juego. No estamos viendo nada aquí.

J.S.: Melissa tiene razón. Tal vez el alcohol no fue una buena idea. No fue responsable.

JELENA: ¿Qué es lo responsable?

MELISSA: Por favor, tenemos que abordar lo que realmente está pasando aquí. Tenemos grandes problemas. ¿Dónde está Seada?

NUNA: Seada tenía demasiada resaca. No podía levantarse. Es realmente un desastre.

MELISSA: Seada está trastornada y no debería emborracharse.

ZLATA: Seada está bien.

NUNA: Zlata, hombre, por favor. Seada está bastante jodida.

ZLATA: Seada está bien.

MELISSA: Sí, porque nos tiene a todas nosotras; apoyamos su mundo de fantasía, aceptamos sus delirios. Pero no puede contar con nosotras toda su vida.

ZLATA: ¿Por qué no?

MELISSA: Porque está viviendo una mentira. Está en plena fase de negación. La está matando.

ZLATA: No, Melissa. Lo que le ocurrió durante la guerra la está matando. Lo que tú llamas «negación» la mantiene viva.

MELISSA: Apenas. Tiene pesadillas casi todas las noches. Está histérica o muy deprimida la mayoría del tiempo.

AZRA: ¿Y quién no?

MELISSA: Escucha, hay maneras de mejorar, de aliviar el dolor. Da miedo ver las cosas. Lo sé. Pero te prometo que no te matará; en realidad, es resistirse a la verdad lo que causa

el mayor dolor.

ZLATA: De nuevo con las suposiciones: que estamos enfermas y que tú sabes mejor que nosotras lo que necesitamos.

MELISSA: Zlata, estás muy asustada. Puedo sentirlo. Estás reteniendo a todo el grupo en base a tu propio miedo y rabia.

AZRA: ¿De qué tiene miedo Zlata?

NUNA: De su historia. Por eso no nos la ha contado a ninguna de nosotras.

JELENA: Nos estamos peleando entre nosotras. No me gusta que nos peleemos.

J.S.: Tal vez deberíamos ir un poco más despacio. Entiendo que quieras llegar a los problemas, Melissa, pero aquí hay un proceso humano natural.

MELISSA: ¿Y qué implica eso, J.S.? ¿Beber? ¿Negación? ¿Depresión? ¿Abuso?

J.S.: Quizás. Quizás haya que estar con todo eso durante un tiempo.

MELISSA: No, J.S., no. No podemos esperar más. Es demasiado peligroso. ¿Tú puedes garantizarme que la próxima vez que Jelena esté feliz, Dado no la matará? ¿Me puedes asegurar que Seada no se suicidará? Tenemos que abordar algunas cuestiones básicas aquí.

J.S.: ¿Por ejemplo?

MELISSA: Por ejemplo, qué narices le pasó a Seada. Qué le hizo como nosotras.

ZLATA: ¿Por qué necesitas saberlo, Melissa? Seada decide si nos lo contará.

AZRA: No creo que debemos hablar de ello a sus espaldas. Da mala suerte.

MELISSA: Azra, si sabemos lo que le pasó a Seada, podemos ayudarle a empezar a hablar de ello. Podemos prepararla para sus sentimientos. Si no, se consumirá por lo que se niega a recordar.

J.S.: Zlata tiene razón. Es la historia de Seada. Le toca a ella contarla.

MELISSA: No, es la historia de todos. Nunca has estado en guerra, J.S. Es una dinámica completamente diferente. Pensé que por eso me querías aquí.

J.S.: Sí. Así es.

NUNA: Seada vivía con su madre y su marido.

(MELISSA enciende su grabadora. ZLATA se levanta y se va.)

J.S.: ¿A dónde vas?

(ZLATA mira fijamente a todos y sale furiosa. El grupo para, espera. NUNA continúa.)

NUNA: Seada estaba locamente enamorada de su marido, que era muy guapo. Tenían una vida preciosa en este pequeño pueblo, Donji Vakuf, y un precioso bebé de tres meses, Doona. Se puede decir que era un paraíso. Montañas bonitas, todo el mundo cuidaba de todos, incluso los gitanos venían allí. Cuando llegaron los soldados...

AZRA: Los soldados llegaron así a todos los pueblos. Nadie podía creer que vinieran, nadie podía creer que fueran a hacer daño a sus vecinos, la gente pensaba que sólo eran niños locos, chavales locos, nadie estaba preparado... Uno de los chavales que me golpeó con un palo lo amamanté cuando era un bebé, cuando su madre estaba demasiado enferma.

NUNA: Hicieron que la gente saliera de sus casas. Los hicieron ir a la plaza. Todo fue muy informal.

(SEADA de repente aparece entre las sombras, con su bebé en brazos, escuchando la conversación.)

JELENA: Seada era la chica más guapa del pueblo. Su marido había oído hablar de las violaciones, de cómo los soldados habían violado a chicas jóvenes, así que escondieron a Seada en la casa. No salieron a la plaza.

NUNA: Pero los soldados los encontraron por la noche. Intentaron llevarse a Seada. Su madre y su marido se resistieron y les dispararon así, sin más a los dos allí mismo, justo en la cabeza. Seada vió lo que pasó. Tenía a su bebé en brazos, su bebé, Doona, y se volvió loca. Empezó a correr y a correr. Corrió en medio de la noche. Los soldados no pudieron detenerla. La persiguieron, pero ella corría como el viento. Corrió durante horas sin parar.

AZRA: A ver, creo que deberíamos parar aquí. Es incorrecto.

JELENA: Cuando corres así a lo loco, puede pasar cualquier cosa. Puedes perder el norte.

AZRA: Puedes perder la cabeza.

NUNA: O . . . tu bebé. Puedes perder a tu bebé. Puedes dejar caer a tu bebé.

J.S.: ¿Seada dejó caer a su bebé? ¿Se le cayó su pequeña Doona?

NUNA: Se le cayó mientras corría. Se le cayó en la noche, en su camino.

J.S.: Oh Dios mío. Dios mío.

(SEADA mira su fardo de trapos, lo despliega y grita a pleno pulmón.)

SEADA: Doo . . . Doo . . . Doona.

(Las mujeres gritan, se ponen de pie, asombradas.)

SEADA: Doona. Doona. Tengo que encontrar a Doona.

(SEADA sale corriendo. Todas las mujeres se mueven para seguirla. J.S. se une a ellas.)

JELENA: No, J.S. quédate aquí.

J.S: Quiero ir, Nuna. Quiero encontrar a Seada.

JELENA: ¡La vamos a encontrar!

(Las mujeres salen rápidamente en busca de SEADA.)

J.S.: *(muy alterada, se enfrenta a MELISSA)* Seada escuchó su historia. No estaba preparada. Esto estuvo feo, Melissa.

MELISSA: Tienes que controlarte, J.S. Tus emociones están descontroladas.

(J.S. pierde el control. Anda, ve la grabadora y la coge. La rompe contra el suelo.)

J.S.: Esas mujeres han sufrido muchísimo y aún así intentan confiar en nosotras.

MELISSA: No me des lecciones.

J.S: No somos grabadoras. No se trata de hacerlo y plegar. Seada no tuvo su experiencia horrible para servir a tu libro.

MELISSA: Si la gente no lee la historia de Seada, nunca sabrá que sucedió.

J.S.: No se trata de Seada. Se trata de ti y de tu hambre de fama.

MELISSA: Puede que quiera reconocimiento, pero solo para que mi trabajo sea visto y se escuche a esas mujeres, su dolor.

J.S.: ¿Y qué pasa si nadie lee tu libro, o lee tu libro y no le importa, no hace nada? ¿Qué habrá significado todo esto para ti, para ti, Melissa?

MELISSA: No se trata de mi, J.S. Para ti todo gira sobre el yo... el gran «yo» estadounidense y egocéntrico. Ganas miles de dólares sentada en una habitación con ello, cultivándolo, expandiéndolo.

J.S.: ¿Qué te pasó para que estés tan insensible?

MELISSA: Ah, ahórrate la pregunta analítica fingiendo que te importa.

J.S.: Vale. Eres una cría perdida que intenta encontrarse a sí misma en medio de grandes y terribles guerras...

MELISSA: Quizás lo sea. Quizás lo sea. Tal vez estoy familiarizada— demasiado familiarizada— con la crueldad y la violencia y tal vez haya surgido demasiado pronto. ¿Y qué? Yo creo que estás celosa. Creo que te encantaría ser yo. Creo que de repente eres consciente de que has esperado demasiado tiempo para que tu vida suceda y ahora estás sola y mayor, y no sabes por dónde empezar.

J.S.: (*explosion de rabia*) No me caes bien, Melissa. Yo . . .

(NUNA *irrumpe, fatigada.*)

NUNA: Venid rápido. Seada se está haciendo daño. Está muy mal.

(NUNA *agarra a una J.S. muy avergonzada y emocionada. Las tres salen corriendo. Un lamento crece en intensidad.*)

ESCENA 14

En el exterior, bajo las estrellas. SEADA está en el suelo, escarbando locamente en la tierra, comiéndola, tirándose de pelo, meciéndose de un lado al otro. MELISSA se acerca inmediatamente a SEADA, y SEADA grita, creyendo claramente que MELISSA es un soldado. MELISSA retrocede.

SEADA: ¡Mami! ¡Mami!

(SEADA se tira frenéticamente del pelo mientras come tierra. J.S., asustada, sin saber qué hacer, observa, y de repente agarra a SEADA y evita que se haga daño. SEADA, totalmente perdida, la mira fijamente.)

SEADA: ¿Mami? ¿Mami?

(SEADA se echa los brazos al cuello y se aferra a ella.)

SEADA: ¡Mami! ¡Mami!

(J.S. deja que se quede allí un minuto. Luego baja suavemente los brazos y mira a SEADA a la cara.)

J.S.: No, Seada, no Mami. J.S. Soy J.S.... Estoy aquí.

(J.S. no suelta a SEADA.)

SEADA: No Mami. No Mami.

(Empieza a hacerse daño de nuevo, pero J.S. la detiene. SEADA empieza a alejarse, pero J.S. la agarra y la retiene. Forcejean un poco.)

SEADA: *(con extrema ansiedad)* No Mami. No Mami.

J.S.: Está bien, Seada. Estoy aquí

(SEADA empieza a golpear el pecho de J.S.)

SEADA: Por favor, te digo, por favor, no puedes ayudarme—ayúdame a encontrar mi bebé. Créeme, fui una buena madre. Feliz hasta que la guerra llegó a nuestro pueblo. Por favor, no me puedes ayudar. *(de repente se enfada y entra en pánico)* Esas luces, esas luces brillantes y malas, y esas voces, esas voces fuertes y profundas, riéndose, burlándose de mí. *(J.S. la sujeta más fuerte, y SEADA conecta con ella de nuevo)* Mis

pechos adoloridos con ansia de amamantar, llenos de leche para Doona, mientras me arrancan la camiseta, esas voces ruidosas y risueñas que llevan máscaras negras, apestando a mierda y carne, me arrancan la camiseta manchada de leche y rasgan mis pechos doloridos y llenos, mordiéndolos, chupando, «Vale Mami, seré tu pequeño y sucio bebé»—mientras el otro me abre las piernas y el otro me sujeta los brazos—Doona—«Te enseñaremos a hacer bebés de verdad, bebés realmente limpios. Te llenaremos con el correcto tipo de bebés.» Entonces se mete dentro de mí, y hay un desgarró, un rompimiento, el centro de mi vestido, mi ropa interior, me están partiendo y mientras me parto la oigo de repente, la oigo gritar por su madre (*llora como su bebé*), Doona, llorando y llorando, no lo puedo parar, no lo puedo sacar de mi mente. (*se arranca el pelo, empieza a hacerse daño gravemente, mientras sigue llorando; J.S., aterrorizada, la agarra y la acuna*) Mamá. Mamá. (*se calla, se confiesa*) Mamá, he perdido a mi bebé. He perdido a nuestra pequeña Doona. (*se echa los brazos al cuello de J.S. y llora como un bebé; mientras se calma un poco, el llanto sigue en su cabeza*)

(*J.S. abraza a SEADA. J.S. llora. Hace una pausa. J.S. y ZLATA se miran. Ella mece a SEADA lentamente y luego, tímidamente al principio, J.S. empieza a cantar una canción infantil. Al principio se siente incómoda y desafina un poco, pero luego se recompone y toma impulso y confianza en su canto.*)

Mientras canta a SEADA y a las mujeres, encuentra su espíritu, se abre, cantando con el alma y el corazón en plena intensidad. Mientras canta, SEADA deja de llorar. Los lamentos en su cabeza empiezan a disminuir, y luego paran. Las mujeres se reúnen alrededor, apreciando esta canción preciosa, apreciando a J.S. cantando su canción.

Silencio.)

MELISSA: No quería hacer daño a Seada. No quería hacer daño a nadie... Este es mi trabajo, este es mi... estoy aquí para ayudar... estoy aquí para encontrar una manera de... estoy aquí para...

SEADA: Duele. Duele.

MELISSA: ¿Cómo?

(Las otras mujeres empiezan a reírse.)

NUNA: Creo que ella necesita que te duela.

MELISSA: Que me duela. Que me duela. ¿Creéis que no me duele? No es mi función ocupar espacio aquí con mi dolor.

(MELISSA se toma un tiempo y sale. Las mujeres hacen una pausa.)

AZRA: Por lo menos ya no tenemos que fingir que hay un bebé.

ESCENA 15

J.S. entra en la habitación que tienen MELISSA y ella en el cuartel. MELISSA ha estado haciendo la maleta. Se oye a MELISSA vomitando fuera del escenario. J.S. hace una pausa incómoda. MELISSA sale del baño, ve a J.S., y se avergüenza. Inmediatamente, vuelve a hacer la maleta.

J.S.: ¿Te vas?

MELISSA: Conseguí el visado.

J.S.: El visado, ¿a dónde?

MELISSA: A Chechenia. Estoy muy ilusionada. Creo que será el último capítulo del libro.

J.S.: ¿A Chechenia? ¿Vas a ir a Chechenia desde aquí?

MELISSA: Sí.

J.S.: ¿Estás comiendo?

MELISSA: ¿Cómo?

J.S.: ¿Estás comiendo?

MELISSA: No te metas.

J.S.: No estamos en Estados Unidos, Melisa, donde nos pagan por no involucrarnos. Estamos aquí.

MELISSA: Solía tener pesadillas, pesadillas violentas todo el tiempo. Estaba paralizada, entonces empecé a viajar y a documentar las historias de las mujeres. ¿Y sabes qué? Las pesadillas desaparecieron.

J.S.: ¿Con qué sueñas ahora?

MELISSA: No sueño con nada. No es mi forma de ver las cosas. Escribo, actúo, me voy.

(MELISSA termina rápidamente de hacer la maleta, la coge y sale. J.S. se queda sola.)

ESCENA 16

J.S. *está sentada fuera, bajo las estrellas, claramente preocupada. Es tarde.*
ZLATA *se acerca a ella, avergonzada.*

ZLATA: Hace calor.

J.S.: Sí, y tan tarde.

ZLATA: Luego se levanta un poco de brisa.

J.S.: Necesito brisa para dormir, el aire, la sensación de ir a algún lugar.

ZLATA: Sí, los olores. Los olores se quedan. A cebolla, a queso añejo, a basura. Todos se quedan como un grave error.

J.S.: Errores. Ah, he aprendido mucho sobre los errores en este viaje. Soy la reina de los errores.

ZLATA: ¿Y eso en qué convierte a Melissa?

J.S.: Ah, Melissa . . .

ZLATA: Al capítulo ruso. *(pausa)* Estoy impresionada. De verdad. De médica a médica. Lo has hecho bien.

J.S.: ¿De verdad?

ZLATA: De verdad.

J.S.: Para ser sincera, demasiados de mis pacientes siguen igual año tras año. A ver, aprenden el lenguaje de la terapia, modifican su neurosis, la reorganizan con nueva psicoterminología, pero sus almas, sus corazones, no se abren. No cambian.

ZLATA: Para los refugiados, las cosas no cambian. Tú fuiste nuestro cambio.

J.S.: Me está costando mucho hacer la maleta. No consigo organizar mis cosas.

ZLATA: ¿Qué crees que significa, doctor Freud?

J.S.: No quiero ir allí.

ZLATA: Tal vez no quieras dejarnos.

J.S.: Tal vez no estoy segura de por qué voy a volver.

(J.S. se rasca.)

ZLATA: ¿Por qué te rascas? ¿Qué pasa?

J.S.: Nada. No es nada.

ZLATA: Déjame ver.

J.S.: No, no. Estoy bien.

ZLATA: Venga, ábrete la camisa. Déjame ver.

(J.S. se abre la camisa en regañadientes, se sube las mangas.)

J.S.: Creo que tengo sarampión.

(ZLATA se ríe.)

ZLATA: Es una especie rara de sarpullido bosnio. Tengo una cura.

J.S.: No, no. Estoy bien.

ZLATA: Ahora vuelvo.

(ZLATA sale y vuelve con una pomada. Empieza a aplicarla a J.S., en el cuello y los brazos.)

J.S.: Ah, qué fresco está.

ZLATA: *(mientras se aplica la crema)* Es para bebés.

(J.S. empieza a llorar.)

ZLATA: ¿Qué pasa?

J.S.: Nada. Esto no es problema tuyo.

(J.S. se levanta para irse.)

J.S.: Es la . . .

ZLATA: . . . belleza. Bosnia. Bosnia era preciosa. La canción de Bosnia, el mundo de Bosnia que fue frío y limpio en el arroyo y sabe a una comida completa. Bosnia, las montañas nevadas, el verde corazón herido de Bosnia, la amabilidad que compartíamos, cómo vivíamos en las cálidas cocinas de cada uno, en los cafés soleados, en la habitación de Bosnia. El lugar, mi lugar, mi habitación. Desaparecido. Los antiguos puentes, las mezquitas, las iglesias ahora rotas, voladas en fragmentos. No es la crueldad lo que me rompió el corazón. La crueldad es fácil. La crueldad, cómo la estupidez, es rápida, inmediata. Entran a la fuerza, llevan máscaras, huelen mal, tienen machetes, cortan las

cabezas de mis padres mayores sentados en su sofá. Hay sangre, mucha sangre. Hay gritos. Hay cadáveres sin cabeza. La crueldad es genérica. La crueldad es aburrida, se clava en el centro de la parte de ti que se va. Estamos inmunes, todos nosotros, al sufrimiento. Hay demasiado, pero recuérdanos la belleza, los campos de remolacha en plena floración, la rojez de los campos. Recuérdanos cómo solíamos cantar, cómo las voces resonaban como una sola a través del paisaje de la noche y las estrellas. Recuérdanos lo mucho que reíamos, los seguros que nos sentíamos, lo fácil que era ser amigos. Todos nosotros. Lo echo de menos todo; Bosnia era el paraíso.

(J.S. y ZLATA se miran y las luces se apagan.)

ESCENA 17

J.S., en su apartamento de Nueva York, hablando a una grabadora.

J.S.: Bueno, Melissa. Estoy aquí. Estoy hablando en una grabadora. ¿Puedes creerlo? Hola, hola. Holaaaaaaa, Melissa. Cantaría, pero no estoy borracha. Todavía necesito estar un poco borracha para cantar. A saber dónde estás ahora... Chechenia, Kosovo...

¿Y si te dijera que Zlata paró mi vida, hizo imposible mi vida lujosa, aventajada, segura, protegida, bien cuidada, organizada, profesional? ¿Y si ella entrara en mí, y yo no pudiera moverme? Volver. No pude volver a nada, a nadie que hubiera sido.

Tengo amnesia. Ya no tengo hambre. Estoy vacía. He perdido mi espíritu. América no tiene sentido para mí. No busco nada. ¿Y si esa mujer, Zlata, su corazón sangrara en el mío y yo tuviera una hemorragia, y nos desangráramos juntas? ¿Dirías que he perdido todos los límites, que ya no soy profesional, o dirías SANGRA, SANGRA?

(Las mujeres del campo de refugiados se reúnen alrededor de la mesa de la cocina en Bosnia para hacer café.)

Y entonces, ¿qué pasaría si te dijera que no soy infeliz? No, mi ambición, mi necesidad de conseguirlo, de tenerlo, de tener más era lo que me hacía infeliz. Siempre infeliz, siempre con ganas de más. Con ganas de ser alguien, contar, importar, lograr. Esa fue mi infelicidad. Estoy sin país. No tengo una profesión ni un objetivo. Estoy sin razón o incluso sin direcciones. Estoy allí, en ese campo de refugiados en medio de la nada. Estoy con Zlata y Jelena y Seada y Nuna y Azra, en algún momento muy temprano en la mañana. Estamos sentadas e intentamos, realmente

intentamos confiar las unas en las otras, y entre las lágrimas tomamos pequeños sorbos de café loco y espeso.

(J.S. mira a las mujeres. Las luces se apagan.)

FIN

7.3 Declaración de autoría

Yo, Evanthia Vrouzou con documento de identificación AH438234, declaro que

(i) este trabajo es de mi autoría y que, en los casos en los que me he basado en otras fuentes, así lo he reconocido explícitamente, tanto en el texto como en la lista de referencias bibliográficas donde dichas obras aparecen debidamente citadas.

(ii) entiendo qué es el plagio y las consecuencias que plagiar conlleva según la normativa de la Universidad y sus indicaciones al respecto.

Evanthia Vrouzou

09/05/2022

Evanthia
Vrouzou

Firmado
digitalmente por
Evanthia Vrouzou
Fecha: 2022.05.09
21:38:29 +02'00'

7.4 Informe de autoevaluación

Sin duda, el trabajo de fin de máster fue una parte esencial de este programa de máster. No sólo aplicó los conocimientos de las asignaturas del máster, sino que me dotó de nuevas habilidades y destrezas. La traducción para el teatro, en particular, que fue el género elegido para mi proyecto, fue un reto interesante. Por un lado, me permitió adentrarme en un aspecto diferente de la traducción literaria, distinto de la prosa y la poesía y que requiere un enfoque distinto. Por otro lado, era importante tener en cuenta que esta obra sería leída y representada, lo que requería un enfoque diferente. Fue intrigante desafiarme a mí mismo a dar un paso atrás desde el nivel lingüístico explícitamente (que era lo que originalmente pensaba que era la traducción) y considerar un componente más pragmático de la lengua, tratando de mantener la oralidad y la naturalidad del lenguaje, y teniendo así la libertad de desviarme del texto original.

Aparte de eso, el TFM y el programa en su conjunto me introdujeron en el mundo de la traducción automática y en cómo utilizarla correctamente, mostrándome que puede ser un aliado del traductor más que un rival. En otras palabras, pude experimentar con diferentes herramientas para determinar cuáles funcionaban mejor para géneros específicos, al tiempo que descubría sus ventajas en relación con tipos de traducción más creativos, como la traducción literaria en este caso. También aprendí a crear una memoria de traducción y bases de datos terminológicas para utilizarlas en futuros trabajos.

Desde el punto de vista económico, se me pedía con frecuencia que elaborara un presupuesto y una factura para diversas tareas. Aunque no lo parezca a primera vista, estar familiarizado con el aspecto financiero de la traducción es esencial en la vida laboral del traductor profesional, ya que le permite establecer una relación de confianza con el cliente y hacer un seguimiento de sus ingresos y gastos. Fue interesante explorar una nueva forma de elaborar un presupuesto y una factura para este proyecto, ya que la tarifa se determina por la cantidad de caracteres del texto, que luego se transforma en páginas, en lugar del número de palabras. Por ello, creo que es fundamental saber cómo calcular la tarifa de los distintos tipos de traducciones, no sólo para conservar una imagen profesional, sino también para ajustarse a las normas del mundo real.

A nivel personal, pude identificar todos mis puntos fuertes y mis defectos como traductora y tratar de mejorarlos en el futuro. En primer lugar, el máster y la disertación

reforzaron mi capacidad para tomar decisiones. Era un elemento esencial del trabajo ser capaz de superar los obstáculos que pudieran surgir y tomar una decisión —a veces arriesgada— siendo capaz de apoyarla y justificarla. En consecuencia, me ha proporcionado la capacidad de afrontar una serie de dificultades, tanto lingüísticas como laborales sin dudar. Además, el trabajo en grupo y la colaboración tanto con los compañeros como con los tutores fueron una parte importante del programa de estudios, lo que me permitió aplicar mis habilidades de pensamiento crítico adquiridas mediante el intercambio de ideas con personas de todos los orígenes y experiencias. No obstante, también pude identificar y trabajar en mis puntos débiles, entre otros la gestión del tiempo y la competencia tecnológica.

En general, las habilidades obtenidas a través de los cursos de este máster, las prácticas y la disertación fueron esenciales para el trabajo de traducción profesional, tanto desde el punto de vista lingüístico como tecnológico y personal. He conseguido trabajar con varias formas de traducción en profundidad, identificando las que más me apasionan y aprendiendo a afrontar los problemas específicos que pueden surgir al trabajar con cada una de ellas. Definitivamente me siento más segura como persona y como futura traductora profesional.