

La Traducción. Prueba 8: una obra de la compañía Buenos Aires Escénica con dirección de Matías Feldman



Laura Zenobi

Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes.
laurazenobi@hotmail.com

Fecha de recepción: 28/08/2022
Fecha de aceptación: 20/09/2022

Resumen:

El propósito de este trabajo es dar cuenta de una experiencia teatral que es parte de un proyecto de la compañía Buenos Aires escénica. Cada una de las piezas que forman parte del proyecto toma un procedimiento formal como eje. El proyecto excede la presentación de la obra y da valor al proceso en su conjunto. *La traducción* de Matías Feldman es la *Prueba 8* y se realizó después de dos años de pandemia. La obra permite observar la relación del teatro, el pasado y la memoria. El trabajo de la voz como canal entre las lenguas, emociones, intensidades. También su relación con el texto. Hay una pregunta sobre el teatro vertical al que hace alusión Matías Feldman, director de la obra, cuando define su teatro.

■ Palabras clave: Traducción; Voz; Teatro vertical; Memoria; *La traducción*; *Prueba 8*; Feldman.

La Traducción. Prueba 8: A Work by the Buenos Aires Scenic Company Directed by Matías Feldman

Abstract:

The purpose of this work is to give an account of a theatrical experience that is part of a project of the Buenos Aires Scenic Company. Each of the pieces that are part of the project takes a formal procedure as its axis. The project exceeds the presentation of the work and gives value to the process as a whole. The translation is Matías Feldman's Exhibit 8, and it was done after two years of the pandemic. The work allows us to observe the relationship between theater, the past, and memory. The work with the voice as a channel between languages, emotions, intensities and also its relationship with the text. The article also explores Feldman's notion of *vertical theatre*.

■ Keywords: Translation; Voice; Vertical Theater; Memory; *La traducción*; *Prueba 8*; Feldman.



La traducción. Prueba 8, sobre la función del sábado 21/05/22 La imposible “tarea del traductor” W. Benjamin

La traducción es parte del *Proyecto Pruebas* de la compañía *Buenos Aires Escénica*, que surgió en 2013 con la intención de llevar a cabo una búsqueda experimental. Cada una de las piezas toma un procedimiento formal que cuestiona el lenguaje que lo constituye, al mismo tiempo que lo afirma y lo transforma. El proceso comienza en la instancia de investigación y laboratorio hasta arribar, o no, a una forma escénica.

En el 2018, en el *Teatro Defensores de Bravard*, se llevaron a cabo unos *workshops* en donde las experiencias de construcción y diseño de las obras se abrieron a un intercambio. La participación requería una contribución con modalidad *a la gorra* destinada a colaborar con la continuidad de la compañía y sus pruebas siguientes. Así se ponía en marcha una forma de producción que hacía latir la idea de que cada obra engendra aquella que está por venir y le da sustento para ser creada. Luigi Pareyson dice: “El artista procede tanteando, sin saber a dónde llegará, pero sus tanteos no son ciegos, sino que están dirigidos por la misma forma que va surgiendo” (1987: 92) La teoría de la formatividad de Pareyson parece compatible a los modos de producción y creación de la compañía, su forma de auto abastecerse. Volviendo a los *workshops*, la apertura del proceso creativo, ponía en valor el momento de los ensayos y las investigaciones. La circulación se expande abarcando anillos; la obra en sí, los ensayos de cara al espectáculo y, sobre todo, los ensayos en relación al trabajo de los actores, a la investigación en una instancia probatoria. El proyecto es más que las obras. Los y también las bitácoras *workshops* dan cuenta de ese exceso. Hay un registro escrito, estilo diario, de cada proceso. Un rastro de la obra, una forma de consignar el proceso y trabajar con la memoria. Esas bitácoras fueron posibles gracias a la presencia de Juan Francisco Dasso, dramaturgista de Proyecto Pruebas. En una entrevista en *Página 12*, comentó cómo se perfiló su función: “Básicamente, la forma que le fuimos dando a mi rol fue la de acompañar, charlar dentro y fuera de los ensayos y leer. Leer todo lo que estuviera a mi alcance para estar a la altura y, sobre todo, poder asistir conceptualmente esas investigaciones” (Laube, 2022).

La traducción se presentó por primera vez el sábado 14 de mayo de 2022, en la sala *María Guerrero del* teatro Cervantes. La compañía ya había pensado en este teatro cuando exploraba *Las convenciones*. La espacialidad está codificada y anuda a un tiempo otro, distante. Los espacios de circulación del público, a los costados de largas hileras de butacas, la predominancia del bordó, el telón aterciopelado y con peso de un escenario a la italiana, la disposición de los palcos, la presencia de bronce en la luminaria y detalles escultóricos, perpetúan el ritual de antaño en el que es difícil eludir ciertas formas que reactualizan tradiciones. Luego, la obra plantea otros tiempos, a modo de cajas chinas que, como propone el director, se irán superponiendo.



Foto: Ailén Garelli - Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes

Esta obra se puso en escena después de dos años de pandemia durante los cuales no se pudo ir al teatro y se impidieron las experiencias estéticas que implicaban la convivencia y lo comunitario. Durante ese tiempo, hubo quienes reflexionaron sobre la definición de lo teatral y no aceptaron las formas de representación diferida o mediada por la virtualidad. ¿Hasta dónde se puede expandir un campo, llevar más allá un lenguaje y mantener las coordenadas que hacen que eso siga siendo teatro? Este es un problema del cual el arte no puede desentenderse y que la obra se plantea. La pregunta por la traición mantiene una vacilación ya que trae aparejada la noción de fidelidad. Una noción contra la otra y, por lo tanto, apoyada en la otra. En una entrevista Matías Feldman dice: “La cuestión online no es teatro, no ocurre la obra en una filmación, no ocurre tampoco en el texto. El teatro es único y no es perdurable, tiene ese doble problema...” (Soto, 2022: 1).

La traducción es la prueba número 8, aunque una de las pruebas que no llegó a presentarse ante el público. La numeración remite a lo serial, menos frecuente en teatro que en otros lenguajes. En una serie queda relativizada la noción de unidad y autonomía, frente a la consideración de un conjunto. Además, la serie, hace anclaje en lo sucedáneo, en la idea de repetición y diferencia que es un germen en la dinámica de las funciones de una obra. Solemos leer de modo lineal; la escritura y la lectura tienen ese ordenamiento sucedáneo que en Occidente hace raigambre en la noción lineal del tiempo. La serie también puede pensarse como una constelación; como sugiere Umberto Eco (1981), en la serie está lo fragmentario y lo elíptico. En el marco de su concepto del arte como vehículo, Grotowski piensa esas líneas verticales como la posibilidad de ascenso y descenso, o sea como conexiones espacio temporales. Matías Feldman menciona que su intención es construir un teatro vertical en dónde los distintos tiempos conviven en simultáneo.

Cuando Saussure considera la frase como un sintagma, observa que sus leyes condicionan el uso individual. Este eje se dibuja de manera horizontal y remite a un orden, a una solidaridad sucedánea estructurada. Las relaciones asociativas, cuyo eje es vertical, se dan según las evocaciones que en cada hablante despierten, haciendo vibrar en la ausencia evocaciones por analogía semántica, genealogía o, acústica. Esas relaciones son impredecibles y conllevan a un tiempo simultáneo. El significante trae otros presentes aun en su ausencia.

La verticalidad como línea de conexión entre cielo y tierra está presente en el mito de la torre de Babel, un mito ligado también a la existencia de múltiples idiomas. Babel en hebreo se asemeja a confusión. El retorno de ese sueño no consumado está vigente en tiempos de globalización donde parece palpitar la añoranza de un idioma universal. Grotowski explica la concepción axial del teatro vertical por analogía con la escalera de Jacob, cuando éste se queda dormido sobre una piedra y tiene una epifanía, un sueño en el que ve una escalera por la que suben y bajan ángeles. Para que la escalera funcione, cada peldaño debe estar diseñado con maestría. Lo mismo sucede en el teatro con los detalles, el ritmo, los tiempos. En esta obra los actores producen esos deslizamientos, ascensos y descensos, como una maquinaria de engranajes que no pierde de vista el movimiento conjunto y cuida especialmente las transiciones.



Foto: Ailén Garelli - Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes

La puesta en escena trabaja la alternancia de líneas verticales y horizontales. Hay una pantalla rectangular por encima del escenario, que eleva la mirada del espectador. Allí conviven objetos que los personajes toman de un estante y otros filman. La arbitrariedad en la relación del objeto y su nombre se pone en juego, también el misterio que los anuda. Otro concepto es el de catálogo o inventario, un listado de lo que hay. En la pantalla se producen acercamientos; primeros planos de los personajes, objetos que los mismos toman, gestualidades enfatizadas. El recorte funciona como desdoblamiento, mediatización y, también, como un deíctico, un señalamiento que amplía y jerarquiza. Pone en juego las simultaneidades de los distintos puntos de vista que conviven en la escena. Eso se da gracias a que alguno de los personajes toma la cámara y nos comparte su mirada. Otras veces la pantalla trae una extra escena que forma parte de la trama de la obra. Por ejemplo, el viaje de uno de los personajes a Cuba en su juventud, filmado en una textura que emula el uso documental. En ese momento, hay una inversión interesante: Cuba es la lejanía para los personajes, es el lugar de la alteridad. En otros momentos las imágenes no provienen de la escena y se cuelan disruptivamente, interrumpiendo el flujo de una trama convencional. Esas intervenciones producen distanciamiento. El vestuario y los objetos mantienen una paleta de color, remitiendo a los años sesenta y setenta. Al final, la obra rompe con esa continuidad con la representación del teatro Noh. Las cabinas son encuadres dentro del encuadre del escenario y se disponen en los laterales o en el frente horizontalmente. El empapelado del living es geométrico, propio de la época. Los sillones en color ocre. A medida que la obra avanza, el vestuario de los personajes se va tornando más oscuro acentuando una transición.



Foto: Ailén Garelli - Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes

Entre los objetos escénicos se destaca el mate, que aparece no vinculado a los pueblos originarios, ni a la tradición, sino presentado por los personajes como símbolo latinoamericano asociado al Che Guevara y a la revolución. Señala una forma de pensamiento y de asociaciones que saca al objeto de un lugar cristalizado. Podría hacernos pensar en la extrañeza de nuestras costumbres. Por otro lado, el allanamiento de objetos desvinculados de un contexto socio histórico y menguado en su posibilidad de significar queda ligado a los problemas de la globalización. Barthes (2014) afirma que el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. El mito no se define por la forma de su mensaje, sino por la forma en que se lo profiere. Pasar de un estado cerrado y mudo, a un estado abierto, oral, a la apropiación de la sociedad. La historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla; solo ella regula la

vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología solo puede tener un enclave histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia, ya que no surge de la naturaleza de las cosas.

Otro procedimiento que colabora a distanciar o extrañar la escena es la repetición, la cual, por adición o sustracción, revela capas que se superponen. Matías Feldman reconoce haber trabajado las ideas de Aby Warburg; su atlas de la memoria en donde un gesto se reproduce a lo largo de la historia y va cargando con una larga tradición a cuestas. El pasado está sepultado detrás de algunos signos.

Casi al comienzo, la escena de una mujer vestida de novia se repite tres veces: en alemán, en castellano y en silencio. Cuando se sustrae el texto queda expuesto lo ficcional, la técnica y el procedimiento que permite seguir el itinerario gestual. La escena cuenta que Silke (una de las hermanas) duda de su compromiso de casamiento. Hay una apertura a un espacio fuera de campo imaginado por el espectador, un tiempo que antecede y da pie al comienzo de la obra. El vestido adjudica una función y remite al ritual que pone en juego la palabra performática, aquella que al pronunciarse en un contexto específico realiza algo, un compromiso, una unión, etc. Paradójicamente, el teatro realiza y anula esa potencia.

En una zona de la obra está la historia de las hermanas Meier que viven en Alemania, en los años '60, y pertenecen a la burguesía. Una de ellas, Silke, duda de su compromiso de casamiento y hace un giro para formar parte de un grupo revolucionario. En el pasado, su tía estuvo ligada al comunismo, y, en la actualidad, está casada con un diputado de derecha. Las hermanas se ven cautivadas e interpeladas por los movimientos revolucionarios latinoamericanos y traman un plan: secuestrar al esposo de su tía. Helga, es la única de las hermanas que tiene dudas, y se muestra ambivalente. Cuando lo hacen pasan a la clandestinidad. El personaje es raptado y herido por un disparo, en la soledad, inmerso en un clima onírico, tiene una epifanía. Hay un monólogo bajo una luz cenital y un punto de inflexión; el personaje cambia de posición y quiere sumarse a la causa que ellas llevan adelante. Adopta o se camufla en un discurso afín al de ellas, entonces ya no les sirve.

Deciden filmarlo haciendo un doblaje para manipular el material y que él siga siendo el adversario que necesitan. El doblaje aparece como manipulación y también como capa que recubre, tapa lo que está por debajo. Pero acaso también un discurso puede enmascarar las verdaderas creencias de quien lo enuncia. Una de las potencias del acto de habla es mentir. El personaje podría ser un impostor. La palabra es la vía a la interioridad, a la conciencia. La forma de pensar, la ideología se da a conocer a través del lenguaje que es vehículo entre el adentro y el afuera.



Foto: Ailén Garelli - Gentileza: Prensa Teatro Nacional Cervantes

Para muchos la tarea del traductor es imposible, porque, entre otros motivos, la equivalencia se pierde en el pasaje de una lengua a otra. Borges sostenía que hay una reinención en la tarea de traducir. La obra juega con la asociación: traductor, traidor. Hay traductores que lo hacen microscópicamente y hay otros, como manifiesta el personaje del documental *La mujer de los cinco elefantes*, que necesitan respirar alejados del texto para poder llevar a cabo esa operación. Benjamin sugiere que el traductor debería permitir que la lengua extranjera lo sacuda con violencia. La traducción opera como matriz de pensamiento. La obra propone al actor como traductor esa vía de contemplación en la acción y termina por conquistar – o no- un conocimiento, y, como plantea Barthes, encuentre un vacío:

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y, sin embargo, no comprenderla: percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la socialización superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad;... descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, trasladar su topología; en una palabra, descender a lo intraducible, sentir su sacudida sin amortiguarla jamás, hasta que en nosotros todo el Occidente se estremezca y se tambaleen los derechos de la lengua paterna... (Barthes, 1990:11).

El trabajo en esta obra recae de un modo singular sobre la voz. La voz es el frasco que contiene la palabra, dice Anne Carson (2019). La voz es la respiración de las palabras, de aliento continuo o entrecortado, un soplo. La voz aparece exaltada, da cuerpo y carnadura al texto. Como observa Barthes, (2005) hay en las voces ese grano que solo se puede definir con metáforas. Es difícil describir la cualidad de una voz, su textura, su tono, su timbre. La composición de las escenas parece inspirarse en la combinación de las voces o la jerarquía de una voz por encima de las otras. Las voces impregnan y quedan grabadas en la memoria de un modo inusual. Y los actores trabajan con su propia voz y con el texto que vacila y se desliza; pasa de lo polémico y político, a lo poético o humorístico. Una declaración de amor se bifurca en un triángulo amoroso y es dicha como un rap, en francés, en alemán, en castellano, con tristeza, con pausas, absurdamente, estrujando el significante como una esponja hasta escurrir toda su agua. Los tres personajes sentados en hilera, se dicen, nos dicen: “*yo te amo*”. La relación de correspondencia es confusa en un triángulo, además el vocablo *yo* recae sobre quien lo enuncia. La repetición y la diferencia en el modo de decir, pasando de una lengua a otra, modulando para volver las palabras como un chicle que se rompe o, estrujando para vaciar el sentido, genera una ruptura entre el sonido y el sentido y deja expuesto ese intersticio que se cuele entre la intención de lo que se quiere decir, lo que se dice y lo que se escucha. Las voces cavernosas, guturales, porosas, de intensidades variables, matizan el motivo de una frase que podemos escuchar desde tiempos remotos en voces de multitudes. Vanesa Maja enfatiza los tonos graves, trabaja con su voz en un registro bajo. Es llamativo, porque acentúa un trazo del carácter del personaje, su liderazgo y toma de decisiones. Anne Carson reflexiona sobre la voz de las mujeres y dice que a través de los sonidos se juzga (se ha juzgado) a las personas como sanas o insanas, se han asociado el género por el tono y timbre de una voz. Comenta asimismo que Aristóteles decía que la voz aguda de la mujer era evidencia de su tendencia a ser malvada, porque las criaturas valientes o justas como los toros o los leones tienen voces gruesas o profundas.

Poner una puerta en la boca de las mujeres ha sido un proyecto importante de la cultura patriarcal desde la Antigüedad hasta el día de hoy. Su táctica principal es una asociación ideológica del sonido femenino con la monstruosidad, el desorden y la muerte. Consideren esta descripción de uno de los biógrafos de Gertrude Stein: ‘Gertrude era robusta. Solía rugir de risa, muy fuerte. Tenía una risa como un bistec. Amaba la carne’. (Carson, 2019: s/p)

Los actores trabajan con la materialidad del texto en modulaciones que lo estiran

o contraen. Varían el *tempo* en que es dicho, lo apresuran, lo hacen vibrar hasta transformarlo en mantra. El texto intensifica las emociones o las filtra, pone en escena, se distancia de quien lo dice o acciona sobre quien lo va diciendo. En esos juegos aparece el ritmo, la repetición de una palabra o la variación del uso de los puntos y las comas que cambian absolutamente el sentido, inclusive quebrando una palabra en dos. Los sinónimos, una forma de decir lo mismo, que no es lo mismo.

También el idioma extranjero, aquellas palabras de las que no tenemos sentido, pura sonoridad, música, susurro. Hay momentos en que los comentarios amplían la significación de una palabra o el rastreo de su raíz etimológica ensanchando su tramo. La consecuencia es el desvío de sentido, su deslizamiento incesante, huidizo. En los cubículos dispuestos horizontalmente cerca del proscenio, Vanesa Maja dice nombres de ciudades, palabras que el resto acompaña con gestos. En algunas escenas da la sensación de que las didascálicas o comentarios al pie, trepan y se convierten en parte de la puesta. Hay una escena hilarante en que los actores reproducen *emojis* que se amplían en la pantalla.

La profundización del teatro sobre la acción eficaz ha derivado en una investigación sobre los efectos que recaen sobre quien hace y actúa, el actor o performer. El arte como vehículo es sobre todo la investigación de una acción eficaz que se vuelve sobre quien la ejerce. Según Grotowski, (citado en Richards, 2005) se podría pensar en un ascensor primitivo cuyas cuerdas mueven una canasta. La ascensión implica en el actante la transición de energías pesadas a energías sutiles. Allí se traza un movimiento vertical que posibilita la ascensión y el descenso de esas energías. La relación del actor con lo misterioso se consume con fuerza en el final.

La obra termina en otra obra: una metamorfosis de la cual se desprende una escena del teatro Nôh. La presencia de las líneas que unen, una vez más, el espacio aéreo y el terreno, dentro de un escenario que está contenido en otro y propone un juego refractario. Los personajes vestidos con kimonos de telas brillantes, ocultando sus rostros bajo máscaras, están inmersos en la penumbra de un bosque. El monje japonés conecta con la naturaleza y con un tiempo milenario. El oráculo con el tiempo por venir. La percusión del tambor es la base de palabras que se despegan y vibran hasta perder su sentido y transformarse en mantra o música. La herramienta de los cantos vibratorios hace posible el descenso de una energía sutil que invade y se derrama hacia esa zona olvidada donde se encuentra el público. La alteridad toma cuerpo y se produce una alquimia como dice Artaud: El teatro debe ser acreditado como el doble, no de una realidad cotidiana y simple, ...sino de una de una nueva realidad subversiva y primigenia, donde sus postulados del mismo modo que los delfines, toda vez que asoman su cabeza, vuelve a sumergirse en las profundidades de las aguas (2002:43).

El final es breve y tiene una potencia poética diferente al resto de la obra. El espíritu transformador del teatro atraviesa los puentes hacia otros tiempos, e inclusive a otros mundos que la obra ha desplegado, por allí algo se extiende para contactar al público. La voz es un vehículo, una frontera entre interior y exterior, un túnel de lenguaje. Podemos sentir el repiqueteo de ecos y resonancia, el hueco y el tropiezo entre las lenguas. La voz tiene un efecto en el cuerpo, es capaz de tocar o herir como una flecha, dice Anne Carson: *la voz es un objeto de impacto ilimitado, y es el espíritu del aliento* (2019: s/p) Queda flotando en el aire la frase: yo soy el traidor... y el ritual continúa en el público en el aplauso, ese gesto curioso que usamos para elevar una vez más al escenario algo de lo que ha descendido hasta nosotros.

FICHA DE LA OBRA:

Actores: Maitina De Marco, Valeria Correa, Juan Isola, Vanesa Maja, Juliana Muras, Laura Paredes, Paula Pichersky y Luciano Suardi.

Actuación en video: Elisa Carricajo, Pilar Gamboa y Juan Isola.

Dramaturgia y dirección: Matías Feldman/ **Colaboración artística:** Compañía Piel de Lava

Dramaturgista: Juan Francisco Dasso

Asistente artístico: Hernán Lewkowicz / **Asistentes de escena:** Nacho Del Vecchio Ramos, Mariela Lacuesta.

Producción TNC: Santiago Carranza, Lucero Margulis, Anabella Iara Zarbo Colombo

Asistentes de dirección: Marcelo Mendez, Alejandro Pellegrino.

Diseño de Escenografía: Rodrigo González Garillo / **Asistente de escenografía:** Lara Treglia

Diseño de vestuario: Mariana Seropian / **Asistente de vestuario:** Martina Nosetto

Diseño de iluminación: Ricardo Sica / **Asistente de iluminación:** Diego Becker

Diseño de video: Manoel Hayne / **Asistente de video:** Delfina Romero Feldman

Asesor en idioma alemán: Pablo Bursztyn

Foto: Ailén Garelli

BIBLIOGRAFÍA

- » Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica ediciones.
- » Barthes, R. (1990). *El imperio de los signos*; Madrid: Oscar Mondadori.
- » Barthes, R. (2005). *El grano de la voz*, Buenos Aires, editorial siglo XXI.
- » Barthes, R. (2014). *Mitologías*, Buenos Aires; Editorial Siglo XXI.
- » Carson, A (2019). “El género del sonido”. *Periódico de poesía*, Consultado el 08 de agosto de 2022. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-genero-del-sonido/>
- » De Marinis, M. (2005). “En busca del actor y el espectador”, en su *Comprender el teatro II*, Buenos Aires editorial Galerna.
- » Eco, U. (1981) *La estructura ausente*. México; Editorial Lumen.
- » Laube, N. (2022), “Juan Francisco Dasso, dramaturgo y director” en *Página 12/ Revista Radar*, 27 de junio.
- » Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- » Richards, T. (2005). *De la compañía teatral, al arte como vehículo, trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba editorial.
- » Sarlo, B. (2015). Conferencia en la UNL, “Barthes viajero”. Consultado el 10 de julio 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=o927xCqGaEU>
- » Soto, I. (2022, 3 de junio) “La traducción de Matías Feldman, traicionar para no traicionarse”. *Revista Ñ*. Disponible en: „La traducción“, de Matías Feldman: traicionar para no traicionarse (clarin.com)
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.