

PROYECTO PRUEBAS
La Traducción (Prueba 8)

-BITÁCORA-



por Juan Francisco Dasso

Aclaración

Ser dramaturgista es un rol, por lo menos, curioso. Produce mucha confusión el parecido de este término con el de “dramaturgo”, pero siempre es bueno aclarar: no son lo mismo. El dramaturgismo es una práctica más bien infrecuente en el país y que, cuando se ejerce, puede tomar rumbos muy diferentes. Desde la asesoría conceptual hasta la adaptación de textos ajenos, desde la programación de un teatro hasta una conferencia con el público... Nos preguntamos también si palabras como “dramaturgista” o “dramaturgismo” son las mejores formas de nominar esta actividad.

De una forma u otra, en el contexto de la Compañía Buenos Aires Escénica, yo practico el dramaturgismo manteniendo un intercambio permanente con el dramaturgo y director Matías Feldman, atestiguando cada proceso creativo de principio a fin. Finalmente, mi trabajo consiste en la elaboración de una Bitácora, texto que intenta dar cuenta del proceso de creación y montaje de cada Prueba.

La autoría de Feldman sobre las Pruebas no se limita a la dramaturgia y sus respectivas puestas en escena, sino también a la investigación previa. Como buscará dar cuenta esta bitácora, la creación de *La Traducción* requirió poner en diálogo materiales muy diversos y realizar numerosas pruebas hasta abordar un concepto que posibilite el montaje.

Asimismo, las reflexiones surgidas de la observación corresponden predominantemente al director. Mi trabajo con la bitácora es ordenar ese material, redactarlo, ampliarlo, o bien, contextualizarlo.

Nos gusta preservar esta idea de bitácora, en tanto “registro del viaje”. Una memoria del proceso.

Últimas aclaraciones:

-Esta bitácora se compone de tres partes: la primera indaga en la investigación previa, la segunda va sobre el proceso de laboratorio de 2021 y, la tercera, sobre el montaje de 2022.

-Demás está decir que mucho material quedó afuera.

-Al final de la primera parte se incluye un breve texto escrito por Feldman.

-Las fechas que aparecen en la segunda parte representan sólo algunas de las tantas jornadas en las que se trabajó.

Juan Francisco Dasso

Primera parte
Investigación y escritura

Las Pruebas

Quien esté familiarizado con este Proyecto bien podría saltarse esta parte. Para quien no, las coordenadas básicas:

El Proyecto Pruebas fue ideado por Matías Feldman y llevado a cabo junto a la Compañía Buenos Aires Escénica y una enorme cantidad de colaboradores en cada ocasión. El Proyecto se originó en 2013 y nació como una reflexión en torno a la experimentación y los espacios de producción teatral independiente. ¿Qué lugar ocupaba la investigación escénica en ese momento? No uno preponderante al menos. Predominaba una forma de exhibición de los materiales, vinculada a una cristalización de las formas de producción; en la mayoría de los casos: crear/ensayar, hacer prensa, financiar, estrenar y hacer funciones semanales hasta que el público se termine. El Proyecto surgió de la inquietud de Feldman de poder ensayar investigando y mostrando literalmente las pruebas mismas, sin la necesidad de presentar algo acabado, y por fuera de los circuitos de producción y exhibición normales. Así se presentaron *El Espectador (Prueba 1)*, *La Desintegración (Prueba 2)*, *Las Convenciones (Prueba 3)* y *El Tiempo (Prueba 4)*. En 2016 el Proyecto se presentó en el Teatro Sarmiento, del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA), inaugurando el formato Artista en Residencia, propuesto por Vivi Tellas. En ese año se repusieron los trabajos recién enumerados y se produjo una nueva Prueba: *El Ritmo (Prueba 5)*, estrenada en 2017. Al año siguiente, también con producción del CTBA, se estrenó *El Hipervínculo (Prueba 7)* en la Sala Martín Coronado, del Teatro San Martín.

Luego de la pandemia, el Teatro Nacional Cervantes (TNC) comenzó a producir *La Traducción (Prueba 8)*, con la participación del Grupo Piel de Lava. Para ello, el Teatro propició un período de investigación previo al normal proceso de montaje; lo cual también constituyó un cambio en las formas de producción del TNC.

Hipótesis prepandémicas

El objeto de interés de esta Prueba es la traducción. Su motor original podría condensarse en la famosa frase *traduttore, tradittore* (traductor, traidor). Pareciera que la traducción conlleva siempre una desconfianza. Es evidente que no es posible lograr una traducción plena y funcional de cualquier tipo de obra que esté compuesta, en mayor o menor medida, por textos. Cada elección en torno a cada palabra, cada adaptación a la sintaxis de un nuevo idioma, la identidad resultante de cada frase, de cada párrafo... Es extremadamente improbable que preserve al original. Esto se suma a la enorme cantidad de decisiones que un traductor o traductora puede llegar a enfrentar, priorizando un aspecto u otro de una obra. Por otra parte, ¿es realmente condición de una buena traducción su “fidelidad” para con el original?

Sólo para ilustrar, vayamos un momento al campo de la literatura.

Consideremos estos versos de Emily Dickinson:

*I tie my Hat – I crease my Shawl –
Life's little duties do – precisely –
As the very least
Were infinite – to me –*

Silvina Ocampo traduce al español:

*Me ato el sombrero – cruzo mi chal –
las pequeñas obligaciones de la vida – cumplo meticulosamente–
como si las más ínfimas
fueran infinitas – para mí –*

Delfina Muschietti traduce también al español:

*Ato mi Sombrero – doblo mi Chal –
Las pequeñas tareas de la vida hago–
Con precisión –
Como si lo más ínfimo
Fuera infinito – para mí–*

¿Podríamos afirmar que estas traducciones *dicen* lo mismo? ¿Es lo mismo calificar de “ínfimas” a las “pequeñas obligaciones” que hablar de “lo más ínfimo”? ¿Es lo más adecuado respetar las mayúsculas del original? ¿O es más relevante mantener la versificación? No es necesario ser traductor para comprender que una traducción conlleva muchas preguntas. Sobretudo considerando que la palabra es el material fundamental de la literatura, la traducción es un asunto por demás filosófico; no se tiene en cuenta lo mismo al traducir un poema que al traducir, por ejemplo, un manual de instrucciones.

Pero aquí el asunto no es la literatura, sino la traducción. Feldman advierte el cuidado que hay que tener con campos tan grandes; decididamente, la traducción es un asunto enorme para trabajar. Requiere un recorte. Pero, ¿cuál?

Lo que llama la atención de Matías es, en un principio, cuando la traducción conlleva una “traición” no accidental, sino deliberada. Cuando una traducción manipula el contenido y el sentido del original. Esto no se trata de un acto de justicia, sino de considerar que siempre hay una traición inevitable al traducir. Por lo que Feldman se pregunta (extraigo de un boceto de presentación de proyecto de 2019):

¿Acaso la obra resultante de una manipulación del contenido no sería tan alejada de su original como aquella que resultara de un intento honesto de traducción?

Entonces, surgió una primera hipótesis:

Crear una obra que esté doblada a otro idioma.

Una obra con un claro contenido político, cuya traducción y doblaje manipulen el sentido original, vaciándola y/o transformándola. ¿Podría sostener el grupo de actores y actrices una obra doblada? Que los espectadores vean al mismo tiempo y en los mismos cuerpos original y doblaje. Una extraña disociación que se superponga en escena: actuar una situación con el cuerpo (un supuesto original) y otra distinta con la voz (el doblaje).

A nivel estructural, Matías prevé que el intento de manipular el sentido lleve, no sólo a vaciar de contenido a la obra, sino también a modificarla a tal punto que devenga en una ficción de género. Una obra de contenido político que pasa a ser una comedia romántica, o una ciencia ficción, o terror clase B...

Además del particular trabajo actoral, el doblaje toma una dimensión actancial. Es decir, incide en el desarrollo de esta obra, la va modificando hasta transformarla completamente.

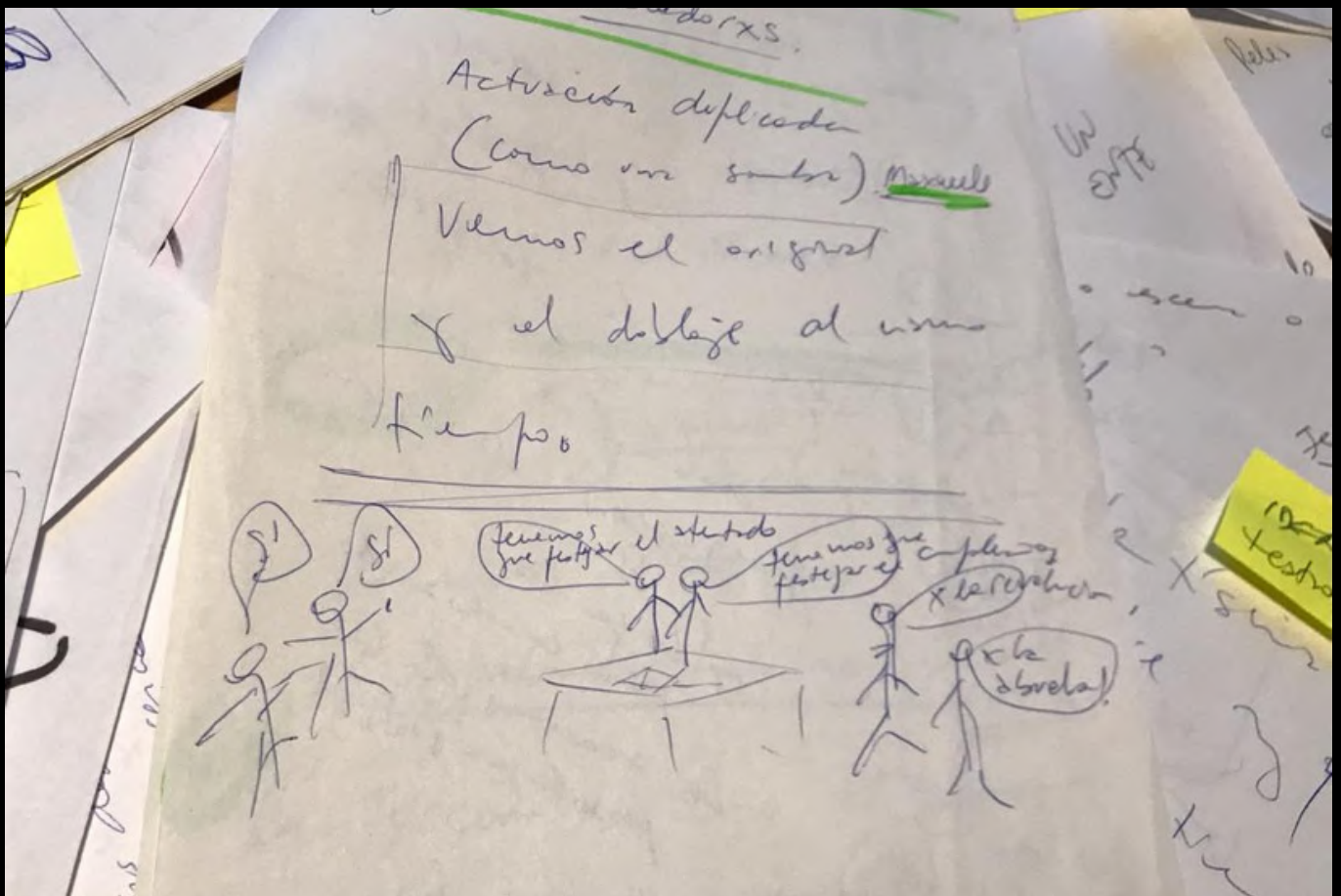
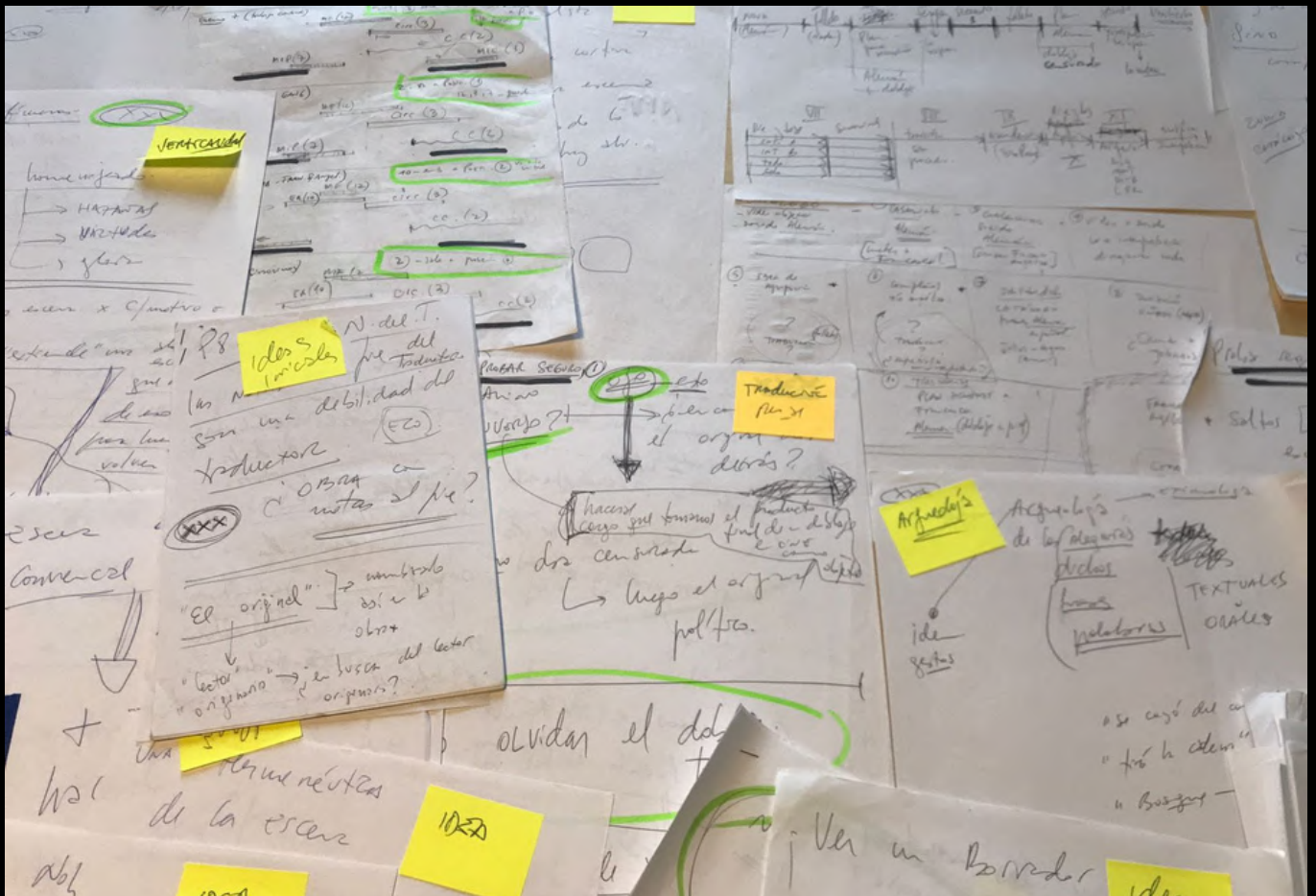
Extraños híbridos

Sin duda, el doblaje porta especial interés a la hora de pensar la traducción al servicio de una representación con actores, aunque esté -por supuesto- ligado eminentemente a la producción audiovisual. Buscando primeras referencias, Matías da con casos particularmente interesantes.

El doblaje fue sistematizado e impulsado en el cine, en un principio, con aspiraciones nacionalistas. Benito Mussolini lo impuso en 1930 con el objetivo de proteger la lengua italiana. Pero lo más prometedor de la técnica era la posibilidad de ejercer la censura puertas adentro de las obras cinematográficas, sin depender de los cortes totales o parciales de las películas. En España, durante el franquismo, el doblaje se oficializó en 1941 y estuvo vigente hasta 1977. Son innumerables las modificaciones aplicadas a películas. Internet ofrece rápidamente algunos ejemplos, como la muy reconocida *Casablanca*. En esta versión, Rick -el personaje interpretado por Humphrey Bogart- dice que combatió en una "guerra africana", cuando en el original dice que formó parte de las Brigadas Internacionales, que justamente fueron las que combatieron contra Franco. Pero los casos que producen mayor interés son los que inciden en el contenido y el desarrollo de las obras. En la cinta original de la película *Mogambo*, los personajes de Clark Gable y Grace Kelly mantienen una relación extramatrimonial; en el doblaje los transformaron en hermanos. Es decir, quitaron el adulterio, pero los transformaron en incestuosos. ¿Un descuido? ¿Era, tal vez, menos terrible para estos traductores el incesto que el adulterio?

Traducir una obra, tener acceso a su edición y llevar a cabo un proceso de doblaje, puede reconfigurar una obra de forma tal que devenga en otra. Personalmente, pienso en el paradigmático caso de la serie animada *Robotech*, reelaboración norteamericana de tres animés japoneses. Sin producir ninguna animación nueva,

Anotaciones de Matías Feldman



Carl Macek (entonces dueño de los derechos de las series de origen) configuró un universo nuevo, con una narrativa y personajes propios, hecho de retazos recombinados de las series de base y un doblaje que, por supuesto, no se limitó a traducir fielmente del japonés al inglés, sino a dar coherencia a todo ese universo.

Crear una obra doblada y censurada, además de abrir varias preguntas acerca de cómo realizarla, promete para Feldman un singular trabajo actoral, en línea con lo que se viene probando desde las primeras Pruebas. En principio, este trabajo sería doble. Podríamos decir que una actuación, en términos realistas, es la resultante de una cantidad de estados, acciones y otros tantos elementos. Una buena actuación comprende varias capas; sin duda, actores y actrices actúan *muchas* cosas. Pero, ¿se podrían actuar dos situaciones al mismo tiempo? ¿Puede desdoblarse un intérprete en un cuerpo que actúa una situación y en una voz que dice un texto que no guarda relación con dicha situación? ¿En qué tipo de estado nuevo resultaría?

Además de esto, Feldman ya empieza a listar líneas posibles de prueba (algunas de estas primeras ideas terminaron formando parte del montaje definitivo).
Transcribo:

- Jugar con la mala traducción. Actuarla bien.
- Hacer muteos y cortes de edición.
- Usar Google translate sobre textos traducidos del alemán.
- Ver un borrador de una obra siendo traducida.
- Trabajar con subtítulos como una capa de sentido más.
- Utilizar el orden gramatical del alemán para hablar en un español extraño.
- Que la traducción misma se haga escena. Que los personajes se dupliquen.

Crisis

Está claro que el interés de la Prueba sigue estando en la traducción. Pero la formulación primera empieza a ser cuestionada. Hay un asunto evidente para Matías: si bien el doblaje puede generar un lenguaje escénico rico, el mecanismo está indudablemente ligado a lo audiovisual. Quienes hacemos teatro hemos visto producciones extranjeras subtituladas al español, pero es muy poco frecuente el caso de las obras dobladas. De cualquier forma, el problema es más profundo.

Cuando una película es doblada, efectivamente estamos viendo una misma obra que contiene dos producciones distintas: las imágenes del original con el doblaje producido para esa película. La existencia de estos híbridos y sus consecuentes operaciones sobre el sentido (haya o no censura explícita) son un problema exclusivamente cinematográfico (esto sin tener en cuenta que gran cantidad del público prefiere el idioma original con subtítulos). El doblaje es algo que está

claramente inserto y en fricción (sea bueno o malo, censurante o no) con la obra original.

Hay algo más: que podamos calificar a una de las partes como “original” es un asunto para nada menor.

En el cine podemos señalar la existencia de un original (reproducible técnicamente, pero original al fin). Lo que captó la cámara, con ese sonido, ese corte de edición en un montaje definitivo que llamamos “la película”.

El teatro no funciona igual. Supongamos que queremos llevar a cabo el montaje de una obra, digamos *Casa de muñecas*. ¿Qué noción nos acercaría a alguna idea “original”? ¿Representar el texto tal cual está escrito? ¿Hacerlo en noruego? ¿Tratar de calcar lo que suponemos fue su estreno de 1879? Aquellas versiones censuradas del siglo pasado de esa obra, que eliminaban el abandono del hogar por parte de Nora, de esas podemos decir que no son originales porque claramente modificaron la obra. Pero, retomando el planteo de Feldman, ¿no estarían tan alejadas del “original” como aquellas que intentan un montaje honesto?

¿Qué es el original en teatro? No es el texto, claro está. Las obras de teatro no son los textos de las obras de teatro. Muchas veces se confunde a los textos con las obras, principalmente desde una mirada histórica. La obra escrita es una suerte de documento que prueba que un montaje existió.

Pero en ningún caso las obras *de teatro* son los textos. El teatro sucede en el encuentro con el espectador.

Feldman suele citar la frase adjudicada a Borges:

“El sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma.”¹

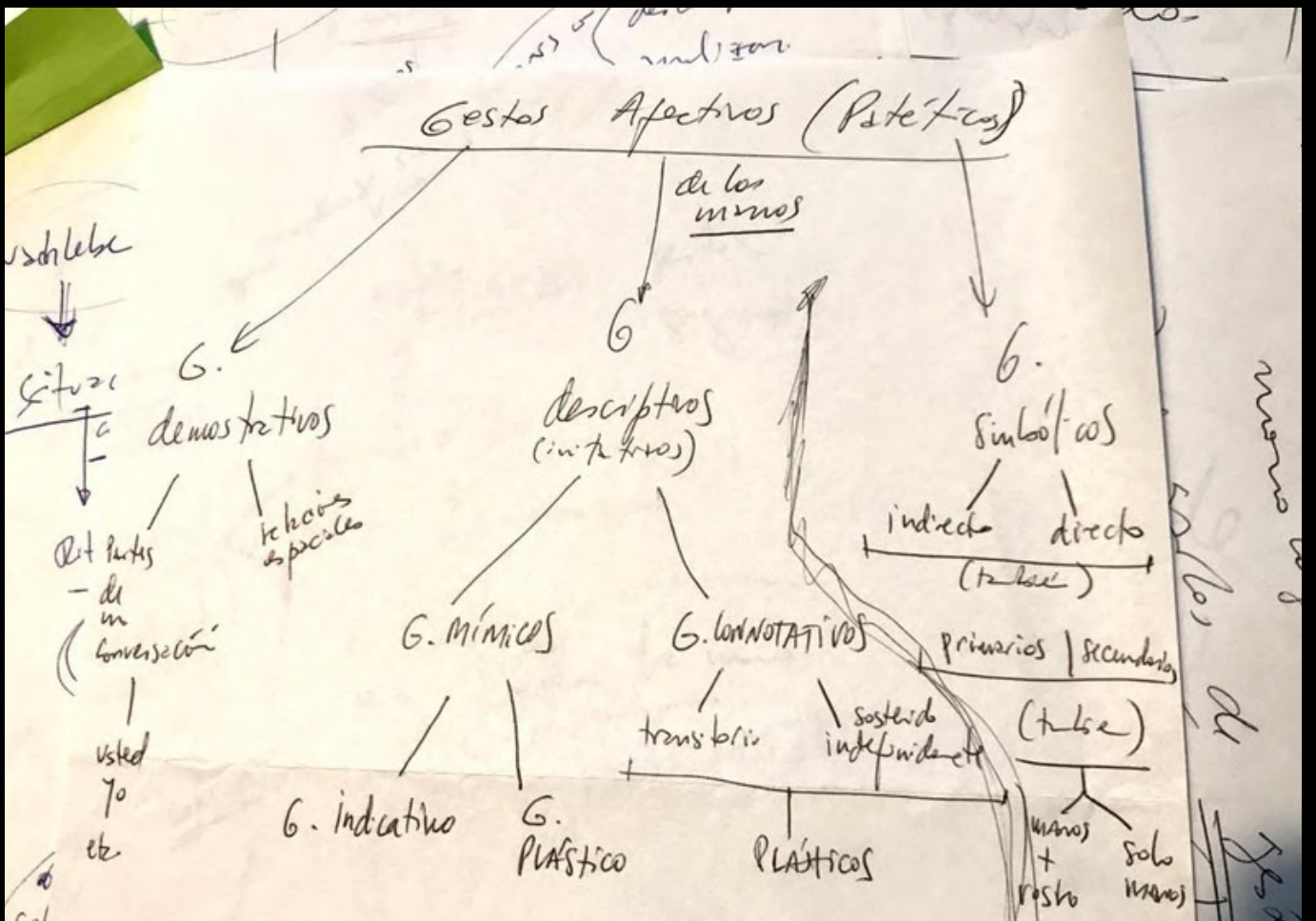
En el ejemplo dado más arriba, no estaríamos frente a una mera “versión de” (con o sin censuras) sino que estaríamos frente a un nuevo original. Por más que se denomine “Casa de muñecas” (o “Et dúkkehjem” en noruego), haciendo una puesta académica y que respete todos los elementos del texto que sirvió al montaje de su estreno; o bien, si hiciéramos una puesta completamente nueva. Siempre, cada vez, en cada función, estaríamos frente a un nuevo original.

Estas ideas llevan a Feldman a la siguiente afirmación:

En el teatro no hay original.

El teatro es siempre presente, sucede cada vez. El arte escénico no se materializa de la misma forma que una pintura o una escultura, tampoco como una obra literaria, ni siquiera como una obra audiovisual. La superficie significativa del teatro no es una

¹ En realidad se trata de Borges citando a Berkeley, en el prólogo a su *Obra Poética completa*: “[...] El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el thrill, la modificación física que suscita cada lectura.[...]”



El trío habléndolo en pupión.
 no se estudió en un pupión. ¡Germán era su signo!

Bosque → ¿Vos que pensás?

- Tomaron unos aperitivos. ¿que eran intiner.

↓ Son cubitos, ¿que cubos?

+ 3 colectivos fue usados

MURALLA
MURA ya.

Era un DIAGRAMA. Venos a ver...
 los funtos en la CORNA, tabaco, tres tabaco.

El no entiendo como todo no era, no se esaba no me co MATO

MATABA
 BACH
 VORROS a

página, ni un cuadro, ni una pantalla. Las obras de teatro ocurren en el contacto con los espectadores, en el espacio y los cuerpos que las constituyen. Hay siempre un duelo en el teatro, nada queda realmente de las obras una vez que se dejan de hacer. Ya no podemos acceder a las obras.

Las posibilidades que da la traducción y el asunto del doblaje siguen siendo ricos, pero la sensación de Matías es que algo falta. No basta ceñirse a la traducción como “pasaje de una lengua a otra”.

Sin descartar estas ideas, lo que preocupa a Feldman no es “hablar de teatro”, pero sí dar cuenta de un problema que sea del orden de la representación en escena. Quizás la imposibilidad de la traducción dé cuenta de algo más profundo. ¿Existen otras formas de pensar la traducción?

Sugiere:

Podemos traducir palabras, discurso. Podemos manipular una traducción. Pero, ¿podemos traducir gestos? ¿expresiones? ¿emociones?

Bien nos podríamos preguntar, por ejemplo:

¿Qué significa unir las palmas de las manos? ¿Por qué se grita cuando se celebra? ¿Qué significa, en cambio, agarrarse la cabeza y gritar? ¿De dónde viene este gesto? ¿Es realmente algo natural o es un constructo cultural? ¿En qué tipo de representaciones a lo largo de la historia aparece?

Warburg otra vez

Fue inevitable para Feldman volver a la figura de Aby Warburg, un historiador del arte de principios del S. XX, muy importante para el desarrollo de *El Hipervínculo (Prueba 7)*.

En líneas muy generales, lo que Warburg hace es romper con la cronología en el estudio y análisis de las obras artísticas. Analiza detalles, recurrencias y conexiones posibles entre los muy diversos elementos que componen las obras, sin reparar en períodos históricos ni en territorios. Es muy influyente la obra que desarrollaba antes de morir: el *Atlas Mnemosyne*, en el que armó y fotografió tablas con imágenes de su vastísimo archivo personal, poniendo en relación diferentes obras, armando constelaciones.

Evitando las consecuciones lógicas, Warburg caracterizó su proceder a la hora de investigar como una “sopa de anguilas”, un complejo entramado en el que sus componentes se conectan unos con otros, sin abonar a una cronología.

De él proviene una noción clave para *La Traducción (Prueba 8)*: **Nachleben**. Podría traducirse como “supervivencia” y refiere a esos elementos primitivos que persisten y sobreviven en las obras de arte.

Especializado en el Renacimiento Italiano, Warburg estudió profundamente su archivo en busca de estas formas recurrentes. El interés por la forma es clave, por

Una de las fotografías del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (1924-1929)



los detalles de las obras (algunos adjudican a Warburg la famosa frase “Dios está en los detalles”). Sean grecolatinos o cristianos, los temas de las obras son evidentes, pero en los detalles formales aparece algo de un orden menos consciente.

Otra noción de cabal importancia para esta Prueba es la de **Coalescencia**. Sugiere Warburg que los estados polares (opuestos), en su máxima intensidad, tienden a parecerse porque tienen un mismo núcleo coalescente. Es decir, que estados completamente diferentes comparten un mismo origen. Así, la expresión de un rostro que siente un intenso dolor puede asimilarse perfectamente en su forma a la expresión de un intenso placer. Siguiendo esta lógica, “dolor” y “placer” serían estados coalescentes.

Traducción e interpretación

Llegado este punto del trabajo de Feldman, el campo específico de la traducción se expande hacia una zona por demás convocante: la interpretación.

Como señala Umberto Eco en *Decir casi lo mismo*, es complejo equiparar traducción a interpretación, no son términos equivalentes, pero no se puede negar que toda traducción conlleva necesariamente un proceso de interpretación.

La hermenéutica, la interpretación profunda de un texto escrito, es una de las tradiciones que vincula a la interpretación con la traducción.

Las lecturas se abren a otros campos. Feldman consigue libros de Cesare Ripa, un autor italiano del siglo XVI. Ripa fue conocido en su tiempo por su trabajo con la iconología. Estudió alegorías y emblemas hasta generar una suerte de manual de referencia con sus propios grabados. Cada una de estas alegorías representaba ideas, pasiones, virtudes, vicios, artes... El repertorio de Ripa fue el más utilizado por los artistas del siglo XVII y XVIII.

Aparecen también las famosas láminas que ilustran los antiguos estudios de John Bulwer, médico inglés del siglo XVII que estudió el cuerpo y la comunicación a través de los gestos de las manos.

Sin limitar el concepto de traducción a lo interlingüístico (es decir, al pasaje de una lengua a otra), resultan fascinantes las posibilidades escénicas que se presentan al abrirse al campo de la interpretación. No sólo pueden contemplarse como objeto palabras y gestos corporales, sino también imágenes, acciones, situaciones, motivos.

Cargar escenas de elementos que signifiquen más allá de lo inmediatamente reconocible. Interesa especialmente a Matías la idea de “correr el velo”. Comprender que existen numerosas capas de sentido detrás de cada elemento que nos representamos. Hay un espesor inherente a cada elemento. Feldman insiste con la idea de verticalidad. La escena y todos los elementos que la componen presentan estratos.

Emblemas de Cesare Ripa





A partir de esto, su trabajo dramático se orienta con claridad hacia la construcción de escenas diseñadas para dar cuenta de esos estratos, en muchas direcciones posibles.

Presentar una escena en un lenguaje realista y “correr el velo” para reconocer la enorme espesura que contiene.

Desde la dramaturgia, desarrolla una batería de procedimientos a ser probados con actores y actrices. Estas primeras escenas no buscan armar un relato. Estratégicamente, tampoco desarrollan lo que entendemos comúnmente por “personajes”. Las nuevas escenas dialogan con las escenas ya escritas en torno a la traducción y el doblaje, dando la mayoría cuenta de discusiones de orden político, aparentemente situadas en la Alemania de los años sesenta y setenta.

Como se puede ver en la sección siguiente, este grupo de escenas trabaja con las fricciones entre el español y el alemán, pero también suma capas de interpretación simultáneas que *leen* la escena: la describen, despliegan la etimología de las palabras que se dicen y los gestos que se hacen, ofrecen interpretaciones arbitrarias o inventadas. Otras se construyen con el uso de sinónimos como principio constructivo; otras se arman a partir de cifrados internos, escondidos dentro de los parlamentos de los personajes. Cada escena que Feldman escribe experimenta con las posibilidades de estos procedimientos, pero también los recombina, previendo desfases posibles que armen nuevos sentidos.

En todo caso, se trata de entender a la totalidad de la Prueba como la escenificación de un complejo proceso de traducción.

Mito y Noh

Otro campo de gran interés es el del mito. Fue inevitable ir hacia los mitos, permanente objeto de interpretación. Sabemos que el mito cuenta una historia, pero -por más que contemos con versiones escritas- su forma no está cerrada, no es fija. Su narrativa tiende a ser breve y condensada en elementos, lo que refuerza sus posibilidades de interpretación. Hay un atractivo en la formulación mítica.

Hacemos el ejercicio con Feldman de narrar lo que recordemos (de la manera que sea) de un mito. Todos sabemos alguno. Inevitablemente, aparece la mitología griega... Entonces, narro:

Acteón recorría el bosque con sus perros de caza, al llegar a un lago vio accidentalmente a la diosa Artemis desnuda, tomando un baño. Esta transformó a Acteón en un ciervo que fue devorado por sus propios perros.

¿Qué puede significar todo eso? Muchas cosas, probablemente. No es el objetivo aquí hacer un análisis. Lo que nos interesa es la condensación, o siquiera la sospecha de condensación que sugieren estas estructuras narrativas.

Feldman prueba en su dramaturgia que el descifrado etimológico y todo lo que se extrae de las escenas de referencia (las discusiones de los revolucionarios alemanes)

Experiencias de cifrado en la dramaturgia

Llega A.

libro: conocimiento

ESTADO: SERIEDAD Y ENOJO

Llave: abre puerta -
umbral - concede -
medio de ejecución

Tiene un gran libro bajo el brazo. De su cintura, atado a su cinturón tiene un gran manojó de llaves. Tiene un saco de piel de cordero/oveja.



llaves

Cordero: inocencia,
sacrificio



humor\ temperamento:
melancolia

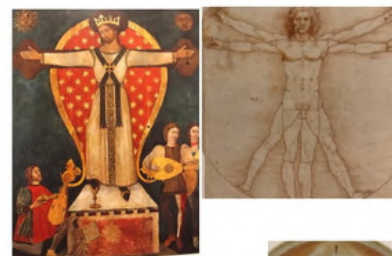
humor\
temperamento: sanguíneo

B la recibe con los brazos abiertos.



ESTADO: SORPRESA Y ALEGRÍA

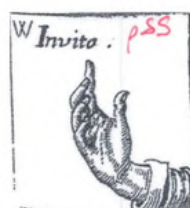
copa: contenedor de
lo informe \ da forma



vino: juventud y vida eterna \
sangre \ Dioniso \ sacrificio

Tiene una copa de vino en la mano, que deja en la mesa.

B:
¡Bienvenida! **ESTADO: irónico**



Dioniso



He categorizado tus huidas en dos. Caótica y premeditada. ¿Ésta es...



Hécate - antorcha y
llave - triple copia
(encrucijada)

desemboque en un relato mítico, escrito especialmente como condensación de estos elementos.

Paralelamente, se vuelve sobre diferentes rituales y su indisociable vínculo con el teatro. Aún hoy se conservan formas teatrales que guardan relación con la ritualidad. Una que convoca especialmente a Matías es el Teatro Noh, proveniente de Japón. Esta forma escénica surgida en el siglo XIV, posee justamente un lenguaje altamente codificado, donde cada movimiento de los intérpretes tiene un significado particular, donde la puesta en escena siempre está conformada por los mismos elementos. Viendo el registro de sus representaciones, es claro que tal lenguaje apunta más a generar un estado de ánimo, una cierta disposición espiritual, que a contar una historia.

Todos los elementos de sus puestas² parecen apuntar a esta experiencia: los movimientos en extremo lentos, los pasajes de danza, el uso de máscaras, los patrones rítmicos del coro. Las obras del Noh (sean de guerreros, de divinidades, de mujeres o de demonios) suelen escenificar un encuentro del mortal con una deidad, o un regreso. Rigurosamente, todas sus representaciones se llevan a cabo siempre en un escenario elevado con cuatro columnas y un techo, en el fondo se despliega el kagami-ita, una pintura de un pino, presumiblemente un símbolo de conexión entre el cielo y la tierra.

Tomando el estilo de las estructuras narrativas míticas, Matías escribe este fragmento:

El Emperador mandó al Monje al bosque a hablar con el Oráculo. El Monje lo confundió con un ciervo y un Demonio lo mató. El Oráculo encarnado en un halcón batió las alas y el viento que produjo llevó al Demonio a una montaña. El Monje ya muerto calmó al halcón, que volvió a ser el Oráculo. Éste le dijo al oído al Monje que el Emperador estaba en peligro.

La aparición del Noh ordena mucho el trabajo de Matías, se vislumbra un lugar de llegada. Una imagen final. Lo que se propone escénicamente la Prueba es constituirse como un proceso de traducción, atravesado por una gran cantidad de procedimientos en torno a la traducción y la interpretación. Una traducción que transforma una ficción acerca de un grupo de revolucionarias alemanas en una obra de teatro Noh.

Cada elemento de la escena es de un espesor tal que, al ser deconstruidos mediante los diferentes procedimientos, se abre un universo de conexiones, un caos cada vez más inabarcable que termina desembocando en una forma ordenada y completamente distinta.

.....

² Buscando entre la gran cantidad de materiales disponibles sobre el Teatro Noh, Matías dio con esta página web: <https://noh.stanford.edu/> Este proyecto posee dos registros filmicos completos y un cuidadoso desglose de cada uno de los componentes típicos de las obras del Noh.

Espacio y máscaras del Teatro Noh



A continuación, como anexo a esta primera parte, adjunto un texto breve de autoría de Matías Feldman. El mismo fue escrito para la presentación de la nueva traducción de *Edipo Rey* de Sófocles, a cargo del filósofo Esteban Bieda.

La presentación del libro, a principios de 2022, tomó al dramaturgo en pleno trabajo con la Prueba 8. Justo tratándose de la traducción de una tragedia, fue inevitable para Feldman articular la presentación con la investigación y el trabajo que venía realizando. El texto condensa las principales líneas de investigación de *La Traducción (Prueba 8)*.

Estas son acaso resonancias, reflexiones sin escrúpulos. Estas palabras no son académicas, claro está. Y están organizadas como un poema, pero no se trata de un impulso estilístico, sino de una necesidad pragmática: las voy a leer en la presentación del libro de Esteban Bieda, y esta forma simplemente me resulta más cómoda para ser leída.

Es el año 2022.

Esteban Bieda, mi amigo (un tipo inteligente y sensible), que vive en Buenos Aires (Argentina) y que habla español, traduce *Edipo Rey*.

Una obra escrita en el siglo V a.C. en Grecia.

¿Qué está pasando?

Es un suceso. No cabe dudas. No puede no tentarnos leer una traducción así.

Pensemos en una punta y la otra de un tejido complejo. Pensemos en las miles de traducciones.

Pensemos en las puestas griegas. Pensemos en Sófocles escribiéndola. Pensemos en la vasta cultura e historia griega y sus mitos. Pensemos en lo que nos llegó y en cómo nos llegó la información de esos mitos.

Cuánto tamiz.

Pensemos en el Renacimiento, que vuelve a los antiguos después de siglos.

Pensemos en los mitos, en cómo circulan en nuestras vidas.

Esteban tradujo a *Edipo Rey*. Lo trajo más cerca. O quizás nos lo ofrece para apropiárnoslo. O para pensarnos a través de él.

También podríamos decir que Bieda, es parte del intento de la historia de la humanidad de traducir Edipo.

Pero... ¿Por qué traducir a *Edipo Rey*? Las respuestas son muchas y Esteban lo podrá responder mejor que yo. Pero voy a plantear una hipótesis, quizás un tanto alocada.

Primero quisiera decir que:

Traducir es imposible.

Como bien aclara Esteban en su libro, traducir es un gesto ideológico.

Siempre estaremos lejos del original.

Y si hablamos de teatro, se complica todo muchísimo más.

¿Hay original en teatro?

En teatro, siempre estamos hablando de *versiones*.

Incluso la puesta de *Edipo Rey* en el siglo V a.C. no era un original, ya que, si suponemos que hacían una mini-temporada, ¿cuál de todas esas funciones fue la original?

En el territorio de la teatralidad, la OBRA solo acontece cuando está en escena y convive con los espectadores. Podría afirmar sin ponerme colorado que hay tantas OBRAS (originales) como espectadores de esas funciones. Ergo, no hay un original igual a otro. Esas cosas del teatro...

Sí podemos decir que existe un original del Texto Teatral (que no es la OBRA). Es esa parte de *literatura* que tiene el teatro... Esas cosas del teatro...

La traducción perfecta no existe. No es posible.

Cada época cambia la lectura de los acontecimientos según su lente. La resonancia simbólica, política, histórica de cada acontecimiento varía según la época.

Esto Bieda lo sabe y traducir *Edipo Rey* es un gesto, una gesta. Un decir: "¿Sabén qué? Nosotros, gente de Argentina, de cierta generación, traducimos *Edipo Rey* de Sófocles".

La traducción de un texto original es, quizás, la sumatoria de todas las traducciones de la historia de la humanidad, y de todas las traducciones que vendrán, y de todas las traducciones que no se han hecho aún, y de todas las que jamás se harán.

La de Esteban es parte de eso. Y eso es emocionante. ¿Lo pueden sentir?

Pero me voy embarullar un poco.

Les cuento que yo estoy justamente obsesionado con el tema de la traducción, porque (hago el chivo) estoy escribiendo mi próxima obra que se llama... *La Traducción*.

En este proceso, y ya en mi anterior obra *El Hipervínculo*, me hice amigo de un tal Aby Warburg. Un tipo que murió a principios del siglo XX en un manicomio.

Aquí van algunas resonancias.

Aquí van algunos conceptos warburianos:

Las NACHLEBEN.

Supervivencias del pasado.

Él planteaba que, en las imágenes de una cultura, se manifiesta el pasado. Sobrevive. Aunque se quiera tapar. Planteaba a la Historia del Arte no como algo pasible de estudiarse de manera cronológica, sino como algo acrónico; o más bien, como una gran sopa de anguilas donde conviven en forma híbrida todos los tiempos al mismo tiempo.

Warburg se obsesionó con el Renacimiento Italiano. Particularmente con el arte Florentino. Quedó intrigado con esa "vuelta" a los antiguos.

Warburg hizo una suerte de arqueología de las obras del Renacimiento. Buscaba las supervivencias de la Antigüedad, pero no lo hacía hurgando en sus temas (que son evidentes); sino en lo que está detrás, en lo que es inconsciente, en lo que se quiere tapar y aparece de todas formas, o en lo que aparece sin querer. Y esas supervivencias aparecían siempre en las *formas*.

Esta idea plantea una suerte de verticalidad en la manera de pensar el mundo.

Pienso en la arqueología, en las excavaciones, en tiempos que conviven en la misma cuadrícula, pero en capas hacia abajo. Una convivencia de tiempos en un solo espacio.

Es interesante pensar la traducción en estos términos. Sumando, al análisis, esa verticalidad. Y allí es dónde se juega el aspecto interpretativo de las palabras, de los acontecimientos, de las resonancias simbólicas, políticas, etc.

Como dice Umberto Eco, en toda traducción existe antes una interpretación.

La capacidad interpretativa del traductor y su conciencia acerca de su propio posicionamiento en el mundo: su ideología, su sensibilidad.

Bieda es brillante en este punto.

Más cosas de Warburg:

- Indagar en la genealogía se las semejanzas.
- Buscar no la continuidad, sino la discontinuidad.
- Sentir más interés en las formas que en los contenidos.
- Buscar supervivencias en los significantes, más que en los significados.
- Pensar la historia no como un río que fluye sino como una complejidad de remolinos.

Traducir *Edipo Rey*, es ser parte de ese remolino:

Un ritmo de supervivencias y renacimientos. Organiza y vuelve impura e híbrida toda temporalidad.

A través de este libro, Bieda quizás es parte de una turbulencia. Un remolino que hace presente a esa Antigüedad y también, quizás, esta turbulencia se lleve hacia el pasado esta traducción de hoy.

Más Warburg:

- Las *nachleben* siempre son inconscientes.
- Hay olas, agitaciones mnémicas (memoria)
- Lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano, lo más tenaz, lo más "muerto". Ergo, lo más pulsional, lo más vivo.
- Coalescencia. Los gestos polares tienen un mismo núcleo coalescente.
- Lo paradójico es lo que más sentido tiene.
- ¿Por qué la humanidad vuelve a las fórmulas antiguas cuando se trata de expresar una afectividad del presente?

Pero volvamos a la traducción como interpretación:

El caso de los sinónimos es clarificador para mí. Antes que nada.... ¿Qué son? Me resulta sorprendente que las lenguas hayan generado sinónimos. ¿Por qué una lengua tiene palabras que dicen lo mismo (o casi)? Era más práctico, e incluso económico, que haya solo una palabra para nombrar algo.

Pero a la hora de traducir, ¿cuál elegir de todas las posibilidades y por qué?

En este simple tema queda claro cómo la traducción se trata de interpretación.

Entonces, el cómo se interpreta, hace presente lo que en la traducción se necesita invisibilizar: la autoría del traductor. Una interpretación implica una lente ideológica, sensible, erudita, intelectual, etc.

Entonces cabría pensar a la traducción como una hermenéutica.

A su vez, las palabras cargan con el pasado (como diría Warburg, sobre todo en el nivel del significante y no del significado), sus variaciones de fonética, de sentido, sus parches, palabras que se usaban para una cosa pasaron a ser usadas para otras. En las palabras yacen como en una cuadrícula arqueológica, los rastros del pasado, los cambios culturales, las distintas épocas.

En las palabras sobrevive el pasado.

Y aunque el buen traductor, que necesita invisibilizarse, ponga sin quererlo (o queriendo) su sesgo, hay algo más que acontece en la traducción que va más allá de su propia voluntad. El pasado y el presente se filtran arremolinados, el eco del original reverbera, las *nachleben* se escabullen y sacan a flote sus cabezas.

Traducir en teoría es pasar de una lengua a la otra.
Pero siento que traducir es imprimir una época.

Una luz, en una obra de teatro, permite ver. Pero también imprime un color, un foco, un clima, señala algo, agrega. Y oculta, deja a oscuras otras zonas.

La traducción deja ver el objeto y proyecta en él, al mismo tiempo.
Deja ver, corre velos, y agrega velos.

Bieda imprime una época. Es el responsable de nuestra generación de imprimirnos en Edipo.

Un extra (bonus track)

Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, plantea las siguientes categorías:

FÁBULA

TRAMA

DISCURSO

(Explicar rápidamente)

La Fábula es lo que se suele nombrar como “el cuentito”.

La Trama es cómo se organiza esa Fábula.

Y el Discurso es “la pincelada”, el modo particular de expresar.

¿Dónde trabaja la traducción?, ¿en la Fábula, la Trama o el Discurso?

Creo que en el Discurso.

Pero, ¿qué es la obra?, ¿la Fábula, la Trama o el Discurso? ¿Cuál es el objeto?

Si la traducción modifica el Discurso, ¿la obra sigue siendo la misma?

Si fuera la misma, ¿entonces una obra es solo Fábula y Trama? ¿No son ambas cuestiones más o menos sencillas de traducir?

Pero el Discurso, ¿no es acaso lo más importante?

En las Tragedias, justamente, no importa la Fábula porque ya todos la conocían.

Como los niños que gustan de ver miles de veces la misma película.

Es casi doloroso que, en nuestros tiempos, la Fábula (el argumento) sea lo que más importa.

El original, y lo original.

Lo que es único tiene valor de mercado: NFT, obras de arte, oro, criptomonedas.

El mercado busca lo original en sus Fábulas = Netflix.

Sin embargo, en las Tragedias, el valor estaba en el Discurso y, acaso, en la Trama.

Es decir, en el cómo.

Para mí, claramente, el original tiene más que ver con el Discurso que con la Fábula.

Y es justamente allí donde es sensible la traducción.

Y, como diría Warburg, en el cómo está el quid de la cuestión. En los significantes más que en los significados evidentes. En lo que se filtra. Lo que sobrevive. Y suele sobrevivir en las formas más que en los contenidos, en el Discurso más que en los temas.

Matías Feldman

Segunda parte

Laboratorio

19 de Julio de 2021

Por primera vez en forma presencial se reúne el grupo que conforma el laboratorio: Valeria Correa, Laura Paredes, Elisa Carricajo, Pilar Gamboa, Juliana Muras, Luciano Suardi, Maitina De Marco, Juan Isola, Matías Feldman, el asistente del TNC Marcelo Méndez y quien escribe.

Matías trae consigo una gran cantidad de notas y referencias conteniendo todo lo elaborado previamente. Como base para el laboratorio hay, además, numerosas escenas. Cada una atravesada por los procedimientos previstos.

No es esta la dramaturgia, es material de prueba. No busca armar un relato, tampoco tiene un orden preestablecido.

La sala de ensayo del 5to piso del TNC está acondicionada técnicamente para experimentar con cámaras de video, proyectores y micrófonos.

Matías introduce al grupo las principales líneas de búsqueda. Se adelanta hacia la zona que denomina "warburiana", comentando el concepto de *nachleben*. Hay un espesor inherente a toda palabra, a todo gesto y, más aún, en cada expresión artística.

Luciano Suardi intenta trasladar el concepto a su trabajo, se pregunta: "*¿Hay una 'nachleben personal' en mi actuación? Estoy llorando esta muerte, pero estoy llorando todas las muertes*".

Valeria Correa, acerca del proceso actoral de la obra *Petróleo*:

"Cuando ensayábamos, improvisamos sobre los trabajadores de las petroleras; estuvimos un tiempo hasta que conocimos a un trabajador real; el 70% de los elementos que aparecían en la improvisación coincidían con lo que el trabajador real contaba: miedos, impresiones, chistes..."

¿Tiene el cuerpo una memoria que lo trasciende?

Empiezan a leer.

La escena está en alemán. Inevitables risas porque, salvo el actor Juan Isola, ninguna de las intérpretes conoce bien el idioma.

La voluntad es que se vea como una escena cuyo original es el alemán y que, poco a poco, vaya virando al español. Ahí la dificultad.

Claro que actúan de todas formas, aunque no conozcan el sentido ni la pronunciación. El tono es tan portador de sentido como la palabra.

20 de Julio

Con la idea de censura, Matías escribió también una **escena a tres columnas**. La primera columna desarrolla una escena en alemán (un **supuesto original**), la segunda es una pretendida **traducción correcta** al español y, la tercera, una

Fragmento de escena "a tres columnas"

GERTRUDE
 Agna hat sie geboren, gestillt und ernährt. Das ist gut. Ihre Brüste gaben Milch und sie ernährten sich davon. Aber das macht sie nicht liebenswert. Oder zumindest versichert es es nicht. Liebe muss nicht sein. Sie war Bauch und Säugetier. Fertig. Das ist alles. Mehr nicht.

HELGA
 Säugetier?

SILKE
 Kommen wir zurück zum Plan.

HELGA:
 Säugetier hast du gesagt?

GERTRUDE:
 Ja, Helga, hör zu.

SILKE
 Wir bringen ihn ins Landhaus, wir sperren ihn in die Scheune oder in den Steinperch, dem der Tiere.

GERTRUDE:
 Und wir verlangen das Lösegeld. Wen? Tante Angelica selbst. Sie erstattet Anzeige bei der Polizei. Ein Meisterzug. Oder nicht, oder nicht? Oder nicht?

SILKE
 Aber nur, um die Aufmerksamkeit der Presse zu erregen.

HELGA:
 Denkt ihr daran, ihn zu töten?

GERTRUDE
 ich hätte kein Problem damit. Zumindest prinzipiell.

SILKE
 Was, ihn töten?! Seid ihr verrückt?

GERTRUDE
 Agna los parió, los amamantó, les dio de comer. Está bien. Sus tetas dieron leche y ellos se alimentaron de ella. Pero eso no la hace amarlos. O al menos no lo asegura. No tiene por qué haber amor. Fue vientre y mamífero. Listo. Eso es todo.

HELGA
 ¿Mamífero?

SILKE:
 Volvamos al plan.

HELGA:
 ¿Mamífero, dijiste?

GERTRUDE:
 Sí, Helga, escuchá.

SILKE:
 Lo llevamos a la casa del campo, lo tenemos en el granero, o en ese corral de piedra, el de los animales.

GERTRUDE:
 Y pedimos el rescate. ¿A quién? A la mismísima tía Angélica. Ella hará la denuncia a la policía. Una jugada maestra. ¿O no? ¿O no? ¿O no?

SILKE:
 Pero es solo para llamar la atención de la prensa.

HELGA:
 ¿Están pensando en matarlo?

GERTRUDE:
 Yo no tendría problema con eso. Al menos a priori.

SILKE
 ¡¿Cómo vamos a matarlo?! ¿Están locas?

GERTRUDE
 Agna los parió, los amamantó, les dio de comer. Está muy bien. Sus pechos dieron leche y ellos se alimentaron de ella. Eso la hace amarlos. O al menos lo asegura. No tiene porqué no haber amor. Fue vientre y amor. Listo. Eso es todo.

HELGA
 ¡Amor!

SILKE
 Volvamos al homenaje.

HELGA
 Amor, dijo.

GERTRUDE:
 Sí, Helga, amor.

SILKE
 Lo llevamos a la casa de campo, lo tenemos en un cuarto, ese de piedra, el que es para invitados.

GERTRUDE
 Y pedimos un catering. ¿A quién? A la mismísima tía Angélica. Ella es una excelente cocinera. Una jugada maestra. ¿O no? ¿O no? ¿O no?

SILKE
 Pero es solo para empezar con la celebración.

HELGA
 ¿Están pensando en condecorarlo?

GERTRUDE:
 Yo no tendría problema con eso. Al menos a priori.

SILKE
 ¡¿Cómo no vamos a condecorarlo?! ¿Están contentas?

traducción censurante. Hacemos varias pruebas de lectura. Intentamos superponer los diálogos, no hay una sincronía, entonces algo de esa superposición se llega a escuchar. Dónde un idioma es económico, dónde no. Más llamativo resulta el choque de la censura con la traducción correcta (se habla de un “muffin” cuando en realidad hay una pistola, una traducción habla de “Jesús” pero otra traducción dice “Ghandi”). Se siente la fricción entre la escena traducida correctamente y la censurante. Se busca armar un canon de voces cuando se suma el alemán.

21 de Julio

Escena **Apofenia**

En la escritura de esta escena se cifró la cadena de palabras: BOSQUE MONJE MATABA LEPRÁ. Desde el trabajo de gabinete, Feldman la denominó “apofenia”, refiriendo a la percepción espontánea de conexiones y significados entre fenómenos no relacionados (en este caso, entre la cadena de palabras y el contenido de los diálogos de la escena).

EJEMPLO:

- *Los archivos **que** el mormón **gestó** aclimataban, contribuyéndole **pragmáticamente**.*
- *¿**Vos qué** pensás?*
- *Lo que decía, aunque no lo buscara, siempre sonaba a un **sermón**, **generalmente** hablaba así. Era su forma.*
- *Y fumaba mucho. En la **cama**, **tabaco** tras tabaco.*
- *Le **avalé** **prácticamente** todo.*

Primero se lee la escena sin marcar las palabras cifradas. Luego se las marca. También se prueba mencionarlas varias veces antes de la escena. Preparar el campo perceptivo y que, luego, suceda la escena sin marcarlas.

¿Qué se observa desde la dirección? Cuando se empieza a escuchar una cosa, se deja de escuchar la otra. La escena realista pierde sentido cuando se llega a escuchar con mucha claridad la cadena.

22 de Julio

Etimología

Feldman preparó una escena de cuyos diálogos y acotaciones se extrae una etimología.

EJEMPLO:

Hanna habla por teléfono. Hanna agarra el mate con la mano izquierda.
(FABULAR A LO LEJOS) (PROCLAMAR EL DERECHO / CABEZA / TORCIDO)

Por supuesto, es una etimología adaptada, de fuentes diversas (en este caso, griego, latín y guaraní) y tomando sólo algunos de los términos que componen cada texto.

Siguiendo este juego, se arma la siguiente frase:

"FABULAR A LO LEJOS ES PROCLAMAR EL DERECHO A UNA CONCIENCIA TORCIDA"

Es evidente que el armado de esta sintaxis es antojadizo y que no parece guardar relación directa con el enunciado original (la acotación "Hanna habla por teléfono. Hanna agarra el mate con la mano izquierda"). Pero no podríamos negar al 100% la relación entre un enunciado y el otro, en la medida en que el segundo ("Fabular a los lejos es proclamar...") se compone de palabras -al menos- vinculadas al origen de las que componen el primero.

Feldman trae consigo esa misma escena, pero con un cifrado completamente inventado:

Helga ríe y tose, luego camina y deja el mate en la mesa.

(TRANSITAR CAMINO) (REVOLUCION) ! (SIGNO DE EXCLAMACIÓN)

Hanna habla por teléfono. Hanna agarra el mate con la mano izquierda.

(PELIGRO) (CONSUMISMO o CAPITALISMO)

Como señalamos en la 1ra parte, la conclusión de Matías con estas dos escenas es la siguiente:

La artificialidad de una (la inventada) denuncia la arbitrariedad de la otra (la etimológica).

Leyendo una y otra vez se advierte que, a la hora de interpretar, bien se puede atribuir una significación arbitraria a un enunciado o a una acción. Según Matías, siempre vamos a conseguir una resultante que, por más extraña que sea, podríamos enlazar con la original.

Vuelve esa noción semiológica básica, acerca de las propiedades del signo lingüístico de Saussure: la arbitrariedad. El lazo que une un significante con un significado es arbitrario, inmotivado. La evidencia básica de esto está, justamente, en la existencia de las diferentes lenguas. Por ejemplo: los significantes "almohada" (español), "pillow" (inglés), "Kopfkissen" (alemán) o "まくら"/"Makura" (japonés) remiten al mismo significado.

Feldman propone llamar *interpretantes* a quienes hacen estas lecturas simultáneas de las escenas. Esto podría vincularse con otra clásica caracterización del signo lingüístico. A diferencia del mencionado signo biplánico de Saussure (significado/significante), Charles S. Peirce propone una estructura triádica para pensar el signo. Los tres componentes son: el representamen, el objeto y el interpretante.

En *Decir casi lo mismo*, Umberto Eco toma la noción de interpretante para pensar una de las tantas aristas del problema de la traducción:

El interpretante de un representamen (que es cualquier forma expresa de signo, no necesariamente un término lingüístico, pero ciertamente también un término lingüístico, una frase, o todo un texto) es para Peirce otra representación referida al mismo «objeto». En otras palabras, para establecer el significado de un signo es necesario sustituirlo con otro signo o conjunto de signos, que a su vez es interpretable por otro signo o conjunto de signos, y así en adelante ad infinitum. Para Peirce un signo es «cualquier cosa que determina alguna otra cosa (su interpretante) para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (su objeto): de la misma manera el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así ad infinitum».³

Adjudicarle la función de interpretantes a algunos intérpretes (con perdón de la aparente redundancia) es pensarlos como productores de nuevos signos en la escena.

Los **micrófonos** son una marca escénica clara de esta función. Se empieza a probar.

Partiendo de las escenas anteriores, las interpretantes describen la acción, luego se agregan los diferentes significados atribuidos a las acciones. Es posible escuchar las dos capas: por un lado, la escena y, por otro, lo que el interpretante *dice* de la escena.

Es **una capa de sentido adicional**. Técnicamente, una capa sonora extra que está “sobre” la capa sonora de referencia (las voces de los actores de la escena).

Finalmente, la interpretante arma una sintaxis con los elementos que tradujo, completando la interpretación.

25 de Julio

Continúa el trabajo con etimologías e interpretantes.

Surge una pregunta: *¿Qué pasa con la latencia de una acción?*

Se ensayan mucho los movimientos de la escena para tener una base. Primero, el interpretante dicta la acción y los actores la ejecutan; luego, tratan de accionar primero y que se diga la acción después, de manera tal que el interpretante *lea* la escena.

En muchos casos, las acciones tienen muy poco que ver con lo que está ocurriendo. Hay un atractivo en esta falta de coherencia, la escena se ve extrañada. Hay humor.

Vuelve, entonces, un asunto recurrente:

El grupo está en condiciones de encontrar un lenguaje escénico singular para la escena. Entonces, esta se torna autosuficiente y efectiva, pero ni siquiera avanzamos lo suficiente como para hacer la real prueba. Se intenta entonces resistir el impulso

³ La cita corresponde al capítulo 4.1 “Significado e interpretantes” de *Decir casi lo mismo*, de Umberto Eco.



de “crear lenguaje rápido”. A estos fines, se busca naturalizar un poco la escena (ligar acciones, vincular más texto/cuerpo).

Se empieza a hablar de “**pipetas**”. Al igual que en un laboratorio, estas escenas son un material base para la experimentación.

28 de Julio

Sinonimia

Los sinónimos llamaron la atención de Feldman desde el trabajo de gabinete. En línea con la problemática de la traducción, los sinónimos son un imposible. Ninguna palabra puede realmente ser equivalente a otra. A su vez, los sinónimos constituyen otra prueba de la mencionada arbitrariedad del signo (al igual que en la variedad de lenguas, muchos significantes expresan el mismo significado). Y, en todo caso, insiste Matías: “¿por qué existen? ¿para qué sirven si nombran los mismo?”

Feldman trae dos tipos de escenas con el sinónimo como procedimiento constructivo, donde cada línea de diálogo presenta al menos cuatro versiones:

Uno dice:

Es necesario comprender la peligrosidad del asunto.

Es imperioso entender el riesgo del tema.

Es imprescindible discernir la amenaza de la materia.

Es inexcusable captar el atolladero de la cuestión.

Es menester vislumbrar la gravedad del objeto.

Otro contesta:

Pensemos un momento.

Razonemos un instante.

Meditemos un segundo.

Reflexionemos un tris.

Pero la sinonimia puede ocurrir “en cascada”, como sucede aquí:

Entró en el Bungalow. Lo juro. Es extraño que no se haya cuidado.

Accedió a la casa baja. Lo prometo. Es raro que no haya estado atento.

Se adentró en la vivienda petiza. Lo garantizo. Es curioso que no haya estado alerta.

Penetró en el habitáculo menudo. Lo certifico. Es peculiar que no se haya alarmado.

Caló en el hábitat nimio. Lo autentico. Es no vulgar que no se haya intranquilizado.

Agujereó en el entorno intrascendente. Lo legitimo. Es académico que no se haya desasosegado.

En este último caso, el sinónimo no vuelve como otra versión del texto 1, sino sobre su inmediato anterior. Surgen dos formas de hacer la escena.

-Haciendo un loop: Cada personaje replica el movimiento y el gesto exacto al decir cada versión sinónima de un mismo parlamento.

Acumulando: Cada versión sinónima entra en continuidad. En estas pruebas aparece un rasgo actoral interesante, como si cada uno estuviera buscando la vía más regia para expresar exactamente lo que quiere decir.

Se presta una atención minuciosa a cada enunciación. Por ejemplo:

Es necesario comprender la peligrosidad del asunto.

Al *actuar* este texto (es decir -en este caso-, al reproducirlo con una elección tonal e imprimirle una intención y un estado), reconocemos dos variables fundamentales:

-El tono. Hay una acentuación natural en el infinitivo “comprender”. Siempre se llega a la nota más aguda del enunciado en esa palabra. Se prueba controlar la entonación para que esa palabra suene grave. El resultado es extraño.

-El gesto. La información no verbal, producto mayormente de la expresión de los brazos, las manos y el rostro, también vehiculiza el sentido y la intensidad de lo que se quiere comunicar.

¿Se puede dibujar el recorrido tonal de esta frase? ¿Ese esquema se repite en frases similares en español? Se prevé intentar el mismo ejercicio con una frase en alemán, para luego cruzar entonaciones. Intentar decir una frase en español, pero con la entonación (“la música”, como se suele decir a propósito de la sonoridad de los idiomas) del alemán y viceversa. Los primeros intentos son muy difíciles.

29 de Julio

A propósito de la investigación, Matías comparte la idea de practicar un teatro que no promueva una progresión, sino un ensanchamiento.

Un Teatro de la Materialidad, sugiere.

“No suele haber un teatro de la materialidad, siempre hay una cronología”.

La posibilidad de ver al teatro, un arte duracional, como vemos una pintura.

Se habla mucho en el laboratorio de este “ensanchamiento” de la escena. Cada uno de los procedimientos que se vienen probando operan sobre situaciones dramáticas mínimas. Al momento no llega a haber una progresión, pero en las repeticiones, cambios de tonos y de idiomas, la escena se va ensanchando. Se acumulan capas y capas...

.....



Se prueba luego con la escena de Teatro Noh.

Primero compartimos videos en los que se aprecia el canto gutural del coro y la forma en la que sus personajes dialogan.

Luciano Suardi toma el lugar del Monje, Pilar Gamboa el del Oráculo. Cada uno en un extremo se acercan de la forma más lenta posible, sin despegar los pies del suelo. Los demás se colocan cual Coro, al fondo, cantando cada una de las acciones. Se acuerda una especie de compás (muy poco natural para el español) para organizar la enunciación de las palabras.

El primer acercamiento es gracioso. Ese registro, imposible de reproducir, es tan alejado en varios sentidos que no se puede más que jugar.

Más allá del inevitable divertimento, resultó francamente emocionante entrar en otro tiempo con este tipo de teatralidad. En la repetición, en los sonidos graves constantes, en el ritmo de las voces, en los lentísimos desplazamientos. La inevitable ingenuidad del abordaje del Noh produce una verdad contundente.

2 de Agosto

Matías comparte algunas preguntas:

¿Si hubiera varios interpretantes con distintas “especialidades”? astrológica, etimológica, ¿un micrófono abierto?

¿Comienzan los actores a demorar acciones para traicionar a los interpretantes?

¿Hay una revolución en la construcción misma de la Prueba? ¿El procedimiento se mete en el tema?

3 de Agosto

El grupo llama **“Ríe y tose”**⁴ a una escena sobre la cual se hacen numerosas pruebas (en la Prueba estrenada, es la escena que se repite muchas veces hacia el final). Hay cuatro de lo que podrían ser los “personajes” de esta ficción: Hanna, Helga, Julius y Gertrude. Intentan contactar a una persona por teléfono que no atiende. Discuten fuertemente sus opiniones políticas.

Se ensaya varias veces su formulación standard, digamos “realista”; incluyendo una serie de marcas, de gestos y de desplazamientos que le son propios. Luego, “Ríe y tose” se utiliza para las pruebas con interpretantes, con diferentes niveles de lectura de la escena.

⁴ Reír y toser es lo que indicaba la didascalia, de ahí que el grupo empezó a llamar a toda la escena de esa manera. En ese entonces, Helga (luego Silke) “ríe y tose”, lo que se interpretaba como “ridiculez” y “atosigar” y luego, desde la etimología libre como “transitar camino”.

Hoy se prueba una actuación “desparramada”. Se abandonan las marcaciones que la escena venía teniendo. Las actrices y los actores se colocan uno al lado del otro, mirando al frente.

Se utiliza este parlamento:

“Están infiltrándose por todos lados. Esa es hoy la base del estado policial. En Latinoamérica están financiando y apoyando logísticamente a las dictaduras. Las democracias están haciendo lo que Stalin, pero de manera solapada. Finalmente, están demostrando lo que serán: un nuevo vehículo para la dominación de las masas.”

Pilar actúa completamente sus textos, es decir, utilizando todos sus recursos expresivos.

Juliana replica únicamente los gestos de sus brazos.

Juan hace una puesta en esquema del gesto, como una síntesis.

Valeria replica los estados, solamente con la expresión del rostro.

Inmediatamente, Valeria comenta lo difícil que es llevar la expresión únicamente al rostro, bloqueando la boca. Hay una conexión entre la emisión del sonido y las expresiones de la cara. Se prueba, inversamente, que intente bloquear los gestos del rostro y replique la actuación de Pilar únicamente en la voz.

Para trabajar con mayor precisión, se divide el parlamento en una serie de estados bien definidos expresivamente: denuncia / enojo / sospecha / hipocresía / ira / amenaza.

6 de Agosto

Gestualidad

Matías comparte en la pantalla de la sala una serie de imágenes. Tomando el procedimiento *warburiano*, busca coincidencias gestuales en cuadros clásicos de motivos grecolatinos. Él pone un interés especial en Apolo, encontrando varias representaciones en las que este dios eleva el dedo índice. Posteriormente muestra fotografías de líderes políticos en pleno discurso. Bien podría ser subjetiva la asociación de Feldman, pero es indiscutible que el motivo del dedo se repite.

¿Quiere decir algo esto? ¿Qué implica ese gesto en sí mismo? ¿Por qué es recurrente a la hora de afirmar con severidad algo?

Se juega con la idea del discurso. Improvisan:

Juan habla enfáticamente en alemán. Asoma una parodia de Hitler. Intentamos identificar el estado. Hay en su discurso sacrificio, demanda, denuncia, enojo.

Luciano improvisa una arenga de guerra. Usa una espada de utilería y la alza en los momentos de mayor énfasis.

Maitina prueba una arenga deportiva, antes de salir a la cancha. Las demás intérpretes se colocan a su alrededor, como si fueran sus alumnas.

El objetivo es que estos tres momentos broten cuando aparece el gesto en la escena, que sería cuando Pilar alza el dedo índice diciendo “se están infiltrando por todos lados”. Entonces, **cuando aparece un gesto en la escena, aparece su historia.**

Se hace una pasada de algunos de los materiales escénicos montados hasta ahora:

- 1) Pasada de imágenes en proyector;
- 2) discurso Juan, discurso Luciano, discurso Maitina;
- 3) desintegración discurso político de Pilar, actuación desparramada;
- 4) escena “Ríe y tose” versión standard.

El resultado no es del todo satisfactorio para el grupo. No se percibe que algo se traslade del todo a la escena, más allá de algunos residuales que quedan en la escena realista. Matías abre la posibilidad de que cada momento de la escena “Ríe y tose” se explore con ese tipo de intervenciones. Todo podría ser un disparador, no solamente los gestos: palabras, imágenes, sonoridades, etc.

Este tipo de momentos, cual pliegues sobre la superficie escénica, empiezan a ser nombrados por Feldman, justamente, como “**arrugas**”. El director lo vincula directamente con la noción de “pliegue” en Gottfried Leibniz, por la que se infiere que el mundo no presenta “partes” sino “pliegues”, todo está vinculado. Leibniz toma la imagen de la capilla barroca, en la que no hay puertas ni ventanas, donde las aberturas resultan prácticamente imperceptibles.

8 de Agosto

Feldman da con un texto en inglés llamado *The language of gestures*, en realidad una traducción del alemán. Se trata de uno de los tantos estudios teóricos del psicólogo Wilhelm Wundt, un precursor de la llamada psicología experimental.

Trabajamos el texto para extraer estas antiguas, pero no menos interesantes, nociones acerca del estudio de los gestos.

Wundt analiza la gestualidad cotidiana y la vincula con lenguajes gestuales codificados, como lo que en ese momento era el idioma de señas de los sordomudos, o el de los monjes Cistercienses (una Orden que asumía un estricto voto de silencio y desarrolló señas). Wundt también establece comparaciones, señalando que la gestualidad de las manos es mucho más recurrente en Francia y en Italia que en Alemania o Inglaterra. Otro caso de interés es, puntualmente, el uso de gestos entre los napolitanos. A propósito de esto, Matías también trae imágenes de un antiguo texto de Andrea de Jorio.

Ilustración de *La mímica de los antiguos investigada a través del gesto napolitano*, de Andrea de Jorio (1832)



A grandes rasgos, la clasificación de Wundt comprende tres categorías, de menor a mayor complejidad:

La de los gestos **demostrativos**, que refieren a la realidad circundante de forma directa (el caso más común es señalar algo). La de los **descriptivos** (que comprende los subgrupos de miméticos y connotativos) refiere el tipo de gestos en los que las manos imitan (tridimensionalmente o dibujando en el aire) una determinada cosa de forma total o parcial (por ejemplo, hacer una forma de pistola con la mano). Y, finalmente, la categoría más compleja, es la de los gestos **simbólicos**.

Los gestos simbólicos representan una idea por las cualidades asociadas a la misma, siempre de forma indirecta. Entre el gesto concreto y la cosa representada hay siempre una idea intermedia. En muchos casos, la formación de estos gestos surge de cambios de significado en gestos descriptivos, una representación gestual más literal (descriptiva) pasa a implicar otra idea (gesto simbólico). Podríamos pensar en cuando alguien pide un favor y junta las palmas, lo que construye el gesto es el pedido del favor, pero lo que se representa en forma directa es un rezo. Wundt ejemplifica aquí con un gesto napolitano, el de poner las manos sobre la cabeza imitando las orejas de un asno, para decir que alguien es estúpido. Originalmente, un gesto descriptivo connotativo que representa parcialmente al asno, pero que con el tiempo pasa a ser simbólico y a representar la estupidez.

En todos estos casos, lo que permanece es el significante (el gesto) y lo que va cambiando es su objeto de representación (el significado).

Antes, durante y después de este proceso, es imposible no pensar en los **Emojis**. Esta suerte de pictogramas que representan -mayormente- estados de ánimo, de un uso tan expandido en todas las culturas. Un emoji condensa en su forma sintética, de manera icónica, una emoción (felicidad, decepción, enojo, vergüenza, etc.). En los ensayos del laboratorio, Feldman propone que se pruebe un camino inverso: que los rostros reales imiten estas expresiones que los Emojis cristalizan. Se probó que los interpretantes hagan emojis a partir de la escena que están viendo.

Con el avance de los ensayos, el grupo llegó a una escena actuada directamente con los Emojis. Otros interpretantes dicen los textos, mientras que las intérpretes Emoji transitan la escena con sus movimientos estáticos, exagerados, pasando de un estado a otro sin transición.

Además de ser muy gracioso, ver la escena hace pensar en otro género tradicional del teatro japonés: el Bunraku, el teatro de marionetas. El Bunraku tiene la particularidad de utilizar tres prestidigitadores para manipular una única marioneta, mientras que sus textos son pronunciados (o cantados) por un narrador que se ubica en la periferia de la escena, junto a los músicos.

10 de Agosto

Durante todo el proceso se trabaja con la idea de **Catálogo**. Es un concepto transversal a toda la investigación. El acto de registrar y clasificar es material de

creación de escenas, de acción de interpretantes y también un procedimiento utilizado en numerosas improvisaciones.

Como si en el acto permanente de traducir e interpretar se requiera la creación de un inventario prácticamente infinito. Una enumeración despersonalizada de objetos y palabras con una relación directa o indirecta con los elementos de la historia. Una lista vinculante, marcada por relaciones de interpretación y sustituciones. La actitud de catalogar atraviesa todos los procedimientos de la Prueba

Matías sugiere que este catálogo podría funcionar, dramáticamente, como un **paratexto**. Como si se tratara de un libro. Ser un índice, una nota al pie o una nota de la traducción. Se prevé una gran mesa de trabajo donde hay muchos objetos. Algo museístico. Trabajar en detalle con los objetos. Con las sucesivas pasadas de lo ensayado en el laboratorio, Matías decidió que una escena puramente “de Catálogo” sea la que dé comienzo a la Prueba.

11 de Agosto

Se retoma la escena del **secuestro**, para luego superponer la otra textualidad a la misma base de acción.

Me propongo un ejercicio de **observación gestual** wundtiana:

La mayoría de los gestos son demostrativos: señalar al otro, señalar el plano, etc. El estado incide en la forma en la que agitan las manos

Maitina hace un gesto mimético, connotativo, que describe la velocidad del auto y su andar.

Juliana dice “no se ve nada”, la *nada* está representada gestualmente extendiendo hacia fuera antebrazos y manos con las palmas hacia abajo, a la altura de la cadera.

El aplauso para entrar en la acción es gesto simbólico, es un llamado a la acción, una arenga, probablemente formada por la necesidad de alertar a alguien para que accione

Maitina dice “nada, nada... decía...” y su representación de la *nada* es elevando ambas palmas a los costados del rostro, lo cual le agrega algo de inocencia o de no querer implicarse en lo que está diciendo. ¿Es una *nada* más leve o menos urgente que la de Juliana?

“¿¡Qué importa si le duele?!”, Pilar hace como una araña con la mano, reforzando la idea. Hay algo orgánico en relación a la intensidad con la que los gestos se ejecutan.

Superposición

Una de las escenas representa un Secuestro. El grupo de revolucionarias secuestra a un miembro del Parlamento (Luciano Suardi). En la escena, lo atan a una silla mientras repasan los detalles de su plan. Matías preparó una escena para



superponer a esta misma, en la que los mismos personajes le hacen un homenaje al miembro del parlamento. Se marca en detalle la escena del secuestro para conseguir un objetivo: mantener las marcas, gestos y estados de esta escena de base, pero que se digan los textos de la escena alternativa. De vuelta: superponer la textualidad alternativa (el homenaje) a la gestualidad de la escena original (el secuestro).

Por supuesto, hay una gran dificultad. Matías les pide que actúen realmente ese traslado. Ejemplo: Maitina dice “traje un edredón” en la original, mientras sujeta un edredón. En la otra escena habla del “marco teórico”, entonces se le pide que actúe como si el edredón realmente fuera entendido como el marco teórico.

Hay cierta frustración. Se discute grupalmente el problema de “ir detrás del logro” y se propone, en cambio, abrazar el laboratorio y el mareo que propician las escenas. Se insiste con lo importante que es tener claras las pipetas, las escenas de base (en este caso la del secuestro).

Posteriormente, esta escena (a la que primero llamaron “dos columnas” -por el formato que usó Matías para escribirla- y luego “yuxtaposición”, aunque personalmente prefiero llamarla “superposición”, ya que una textualidad está superpuesta a la escena original) se marcó mucho más para que funcione bien la acción⁵. Matías hizo correcciones en los diálogos para que ambas versiones coincidan mejor rítmicamente.

13 de Agosto

Nueva pasada de la escena **Apofenia** (“bosque, monje, mataba, lepra...”)

Se prueban diferentes órdenes y procedimientos. Primero hacen la escena en forma realista, sin señalar las palabras encriptadas. Luego, la hacen marcando bastante estas palabras. Una tercera prueba surge de silenciar las palabras encriptadas. Finalmente, se prueba que Maitina lea estas palabras con el micrófono cada vez que suenan en los diálogos de los actores.

La última versión causa mucha gracia, pero es una de las más efectivas.

Se sigue debatiendo sobre la interpretación.

Matías hace una comparación con la **Cábala**. Parafraseo:

“La Cábala sabe que la frase va a tener más sentidos de los que hay per se, la arbitrariedad resulta tan válida como las operaciones lógicas. Lo que el cabalista busca va a estar por el propio acto de buscar, pero puede pasar su vida estudiando un párrafo. Si el aparato perceptivo está proyectando, en vez de recibiendo, termino encontrando lo que busco, viendo lo que quiero ver. El deseo de encontrar es que lo que da valor.”

Y luego:

⁵ Curiosamente, esta resultó ser la única escena del montaje final que trabaja con la idea de censura.

“El mundo es proyectado por el modelo que intenta representarlo. Nunca pensé que quiere decir bosque/monje/mataba/lepra. Y me parece ético no saberlo, no es necesario que haya una bajada de línea; lo que sí hay es una decisión técnica para no cerrar el sentido, está claro: no son cualquier palabra. Pero definitivamente no tienen una explicación, ya que los espectadores le van a poner su propio sentido y verdad.”

15 de Agosto

Acompaño a Matías a recorrer el Departamento de Utilería del Teatro, en busca de objetos que sirvan a las escenas. Una cantidad de espadas de utilería nos hace pensar en los diferentes tipos de traducción. Todas son espadas, pero sus estilos son distintos, la forma en la que están realizadas también es muy distinta.

Se retoma la noción de Warburg de los **núcleos coalescentes**. Reitero: hay estados polares -distintos- que comparten un mismo núcleo, por lo que sus formas de expresión son muy parecidas (el ejemplo del placer y el dolor).

Trasladando el concepto de coalescencia a la actuación y la gestualidad, Feldman propone trabajar en torno a este tipo de estados. Es en los estados más intensos donde queda manifiesta la cercanía. La expresión de la furia, por ejemplo, podría verse muy similar a la de la lujuria.

Matías quiere probar una extraña categoría de traducción a partir de los núcleos coalescentes.

Propone:

- a- Alguien lee algo con mucho interés.*
- b- Algo lo sorprende.*
- c- Experimente placer.*

Este relato de estados experimentados por un mismo intérprete podría “traducirse”:

a’- Alguien increpa a otro.

b’-Se horroriza al ver una serpiente.

c’- Experimenta un gran dolor al ser mordido.

¿Podríamos llamar “traducción” el pasaje de una secuencia a la otra? Interpretación no es. ¿Podemos equiparar a nivel formal la expresión de horror con la de sorpresa? ¿La de placer con la de dolor?

20 de Agosto

Se quiere experimentar con la coalescencia. Feldman se pregunta: “¿Sería posible llegar al *núcleo*? Si los estados coalescentes son como dos caras de una misma moneda, ¿cómo se actúa lo que está entremedio?”

Departamento de utilería del Teatro Nacional Cervantes



Juan Isola y Pilar Gamboa pasan a actuar la secuencia de gestos y expresiones. Se toman los siguientes estados coalescentes:

sospecha/paranoia
euforia/horror
furia/llanto
soberbia/resignación
ironía/borrachera
asco/angustia extrema

Se actúa cada estado con un texto de referencia. Casi como un protocolo, se aíslan las variables:

Gesto completo + texto actuado unos segundos / Expresión facial sola, sin texto / Manos solas

Es un **proceso de desnaturalización**, lo que se pide es un vaciamiento.

Elisa Carricajo comenta las dificultades del caso: "Pubis, diafragma y boca son tres planos conectados; si abro el diafragma, abro la boca."

Se prueba bajar la intensidad. Se prueba subir la intensidad.

Pilar y Juan intercambian estados y textos. Esto es lo más difícil.

Feldman señala una paradoja: "En la actuación `normal` suceden fenómenos mucho más complejos que lo que estamos haciendo acá."

El recorrido es asignificante. Acercarse al núcleo requiere evidenciar el signo, vaciarlo, sacarlo y matarlo. Matías agrega: "sólo nos podríamos acercar a esta zona desconocida, justamente, actuando aquello que conocemos". No se trata de actuar el pretendido núcleo, que resultaría imposible.

A continuación, actúan intentando que sólo esté el gesto con un balbuceo, tratan de acercarse a una *textura* del estado.

Matías pide a Pilar y a Juan que hagan todo al mismo tiempo.

Con un enorme esfuerzo de los intérpretes, probando capa sobre capa, intentando ejecutar múltiples estados al mismo tiempo, dejando que cada estímulo conecte con otro en una red incontenible, aparece el **monstruo**.

En esta "fase monstruo" conviven todos los estados al mismo tiempo, los intérpretes tienen que actuar sin textos rectores, sin tiempos, todo simultáneamente. Surge una advertencia: no se trata de "actuar el monstruo", es decir, parodiar la monstruosidad como una especie de gobierno del caos en el cuerpo. Es una fase a la que se llega.

Se celebra mucho esta experiencia en el ensayo.

Viene el recuerdo de *La Desintegración (Prueba 2)* en la que una escena estaba intervenida con esta idea. Pero esta vez se llegó de una forma más profunda, a través de una superposición constante de capas y de intentos de simultaneidad.

Feldman caracteriza la fase monstruo como un **magma**, las masas de roca fundida en lo más profundo de la tierra. Un núcleo. El caos visceral, gutural, atemporal, asignificante que se esconde en lo profundo, lejos de lo visible. Algo imposible de representar pero que podemos llegar a vislumbrar después de un enorme esfuerzo interpretativo, insistente en la repetición, atento siempre a obturar cualquier voluntad de significación final.

Dice:

“Los gestos surgen de un `enfriamiento` de todo este caudal generando una forma que podemos nombrar y que significan algo claro, así como algunas rocas (lo que finalmente vemos y reconocemos) surgen del proceso de enfriamiento y cristalización del magma.”

Abonando a esta metáfora geológica, siguiendo con la idea de estratos (que pudimos ver en Warburg), Feldman agrega:

*“Es una actuación más geográfica que histórica; yo llamaría a esto **Teatro Vertical**.”*

24 de Agosto

Se trae una reescritura de la escena de “Ríe y tose”, modificando textos e incorporando nuevas palabras encriptadas, como en la escena de Apofenia. Ahora son:

BOSQUE, MONJE, ENLOQUECERÁ, NACIENDO, DIONISO, LEPRÁ, HERMES, LERDO, CRONOS, CADAVER, OCÉANO, PLAGA, MORTAL, ABISMO, TRAGEDIA, ZEUS, GERMEN, MENDIGO, ADOLECER, ÉTICA, SAGRADO.

Además de esto, se continúan incorporando interpretantes que leen el descifrado etimológico y el de invención arbitraria. La escena se repite una y otra vez y se va plagando de capas sonoras, son como enormes mojonos de información no del todo audibles, nubes sonoras que sobrevuelan la escena. El efecto es atractivo, como si se develara que cada pequeño movimiento, cada palabra dicha estuviera cargada de una cantidad inconmensurable de información.

¿Una “memoria cache” de la escena?

25 de Agosto

Se retoman ensayos de la escena “a tres columnas”.

Es curioso ver a las actrices y los actores ensayando en alemán, casi por fonética, sin conocer el idioma profundamente. Comprenden el significado porque tienen la escena en español, pero es difícil imprimirle un sentido a cada palabra. Esto lleva a



pensar en cómo resuenan las palabras de la lengua materna, en cómo vibran en uno los sonidos hasta armar una historia propia con las palabras. En la versión en alemán, es inevitable que se actúe más “en general”.

Para esta escena, se hacen numerosas pruebas con los interpretantes. Las diferentes columnas pueden convivir en escena de varias maneras:

-Se hace en alemán y los interpretantes leen la traducción correcta encima. Feldman observa que este efecto, sin dudas tranquilizador, es interesante en la medida en que incide sobre la actuación de los que hablan alemán.

-Versión doblaje: La escena se mutea y los interpretantes hacen la versión correcta.

-Interpretantes dejan de estar en la periferia de la escena, se suman como sombras de los personajes y prueban decir la traducción censurante.

Esta prueba con todos en escena invita a probar con el “eco”, un procedimiento utilizado por Matías en *El Hipervínculo* (y previamente en una versión de *Platonov*, montada en Bogotá). El eco consiste en multiplicar la escena en un mismo espacio. Replicar intérpretes, vestuarios y textos, pero insertando diferentes fallas.

Se reflexiona sobre el rol de los interpretantes. Matías comparte esta metáfora:

“...son como un faro de luz, como la luminaria de un teatro, algo que está dentro del horizonte visual de la obra pero que además hecha luz sobre la escena; permite verla y, también, le imprime un sentido, un color. Se oscurece una zona para iluminar otra.”

26 de Agosto

A esta altura, existen unas catorce versiones de la escena “Ríe y tose”: la realista standard; con la presencia de un interpretante; con la presencia de varios interpretantes; sin los actores; con las búsquedas de coalescencia; con “arrugas”; con la marcación de palabras encriptadas en los textos, etc.

Se organiza una pasada de todo este material. Las pasadas son una estrategia en el contexto del laboratorio, no responden a una dramaturgia cerrada, son pruebas generales para ver cómo dialoga cada cuadro con otro, probar diferentes ordenamientos, atender a si es necesario remover una escena o crear otra.

Luego de la pasada, se comenta la necesidad de encabalar más los procedimientos. Evitar ir uno por uno. “Que no sea tan burocrático”, dice Laura Paredes.

El comentario de Laura resuena mucho grupalmente, señalando la dificultad de ceñirse plenamente a los procedimientos. Feldman prevé transiciones y enlaces para que no se convierta en un “uno por uno”. Actores y actrices, sin perseguir necesariamente un esquema tradicional, señalan la dificultad de aprender y actuar los textos de las diferentes escenas sin tener cada uno un determinado personaje o un contexto un poco más claro de las escenas.

Cada actor y cada actriz de la Prueba va encontrando su espacio creativo dentro de la rigurosidad de las propuestas; pero todo el grupo, incluido el director, concuerda en que es necesario generar también otro tipo de acercamiento.

Mes de Septiembre

Llegados a este punto, se impone durante varios ensayos una dinámica de **improvisación**. La exploración escena por escena, procedimiento por procedimiento pasa a ser la gran caja de herramientas a la hora de improvisar.

Las improvisaciones no están completamente regladas, pero sí utilizan como recurso los textos de las escenas y, sobretodo, los diferentes procedimientos: ir y venir del alemán, utilizar sinónimos y apofenias, ejercer diferentes tipos de interpretación dentro y fuera de la escena, etc.

Una circunstancia con la que se empieza a trabajar es con la *jornada*, con una idea de “llegar al trabajo”, muy similar a la llegada real al ensayo y al espacio de laboratorio. Están las escenas que involucran a las hermanas Meier y sus intentos revolucionarios, pero se busca sutilmente que esta ficción esté envuelta por otra ficción. Como si toda la obra fuera un gran aparato de traducción. En algún momento del proceso se sugiere desarrollar esta ficción, enunciarla, como si las interpretantes tuvieran un estatuto ficcional similar al de los personajes propiamente dichos (Hanna, Helga, Silke, etc.); pero con el avance resultó mejor entender a la Prueba misma como este **aparato de traducción e interpretación permanente**, dinámica en la que las interpretantes corresponden a una capa de sentido diferente a la de los personajes (aunque sean actuados por las mismas personas).

Se descubre un enorme potencial en estas improvisaciones, realizadas después de dos meses intensos de trabajar con las “pipetas”. Son enormes las posibilidades a partir de las propuestas de actores y actrices, recombinando los elementos trabajados antes.

Hay una permanente actitud de ensayo e investigación a la hora de improvisar. Se recorre una escena y, de repente, un gesto marcado despierta una interpretación y un estudio colectivo. Se vuelve, por momentos, a esta actuación “desparramada”. Se trabaja además con la idea de *síntoma*, una inaugura un gesto y los demás, hagan lo que hagan se contagian de esa gestualidad. El espacio está siempre en movimiento, hasta que vuelve sobre otra de las escenas, pero manchada por las ruinas de cada intervención: personajes y objetos duplicados, un gesto loopeado en un extremo, imágenes inesperadas, la intervención de otras ficciones (las arrugas) dentro de la escena.

Un ejemplo:



Juan Isola, durante la escena que llamamos “Ríe y tose”, hace un gesto de “querer matarse” haciendo una pistola con la mano y apuntándose a la sien⁶. A partir de ahí, la escena se quiebra y todos empiezan a ensayar distintos tipos de suicidios. Siguiendo con la tendencia del **Catálogo**, todo signo de la escena (primordialmente: gesto, texto o imagen) es susceptible de ser traducido a otro signo (de vuelta, según Pierce: un *interpretante*). El enorme entrenamiento de los actores y actrices del equipo permite armar secuencias en la que todo esto ocurre en simultáneo. Estas representaciones del caos son especialmente atractivas escénicamente (como sucediera en otras pruebas) aunque, claro, por momentos incomprensibles o demasiado aleatorias.

Quizá uno de los efectos más interesantes perceptivamente sean los que Matías califica como de “caos y autoorganización espontánea”. Esto ya se había apreciado en algunas pasadas de las escenas y se refuerza en las diferentes improvisaciones.

Intento explicar. Hay **muchas capas** en la Prueba. Por ejemplo:

- una escena de las hermanas discutiendo cómo proceder.
- una interpretante traduciendo algunas palabras de la escena al alemán.
- otra interpretante leyendo el alcance semántico de los gestos de los personajes.
- otra interpretante analizando la etimología de las palabras dichas en la escena.

La progresiva acumulación de estas capas, una encima de la otra, sucediendo simultáneamente, promueven un **caos**, de naturaleza vertical. Obturada la lectura consecutiva/alfabética pasamos a ver -lo que podemos- en simultáneo.

Feldman abona a la filosofía de Warburg que, en su rama de estudio, ve la historia no como un río que fluye, sino como una complejidad de remolinos, la ya mencionada “sopa de anguilas”. En medio de este complejo caudal, cada uno de los remolinos ejerce un sentido, como un efecto de embudo. Matías metaforiza esto con algo enorme, como la forma a la que tienden las galaxias; y, con algo pequeño, como el capitoné. Vemos una suerte de botones que componen una textura característica del tapizado, pero esto oculta la conexión necesaria del tapizado con la estructura base de madera.

El elenco celebra la propuesta de las improvisaciones, que les permite apropiarse de los tantos procedimientos que componen la Prueba. Encontrar una mayor verdad escénica.

Se compara la dinámica con algunas experiencias de danza, en las que existen (en obras terminadas) bloques de improvisación con diferentes pautas.

⁶ Según la clasificación de Wundt, sería un gesto connotativo (imita la forma de la pistola con la mano) y, luego, simbólico (apuntarse a la sien con la mano en forma de pistola implica “querer matarse”-no literalmente-, dando cuenta el hastío que provoca una situación).



Como las improvisaciones del laboratorio tienden a pasar de una forma estable y progresar hacia una forma compleja y de permanente movimiento y simultaneidad, el grupo las llama Caos. Se evalúa seriamente en este momento que la Prueba se estrene conteniendo estos bloques de improvisación reglada.

Llegando al final del período de laboratorio se proyectan una serie de pasadas, en las que se prueban diversos órdenes de las escenas, alternando los momentos Caos.

Con el correr de las pasadas, se va sugiriendo una narrativa más clara y una evolución del recorrido de procedimientos que alteran la escena. Estas dos líneas, la narrativa y la formal/procedimental, son a las que se les presta especial atención al momento de ver a la pasada como un todo.

Tercera parte

Montaje

¿Relato?

Finalizado el laboratorio, durante finales de 2021 y comienzos de 2022, Feldman se aboca principalmente a trabajar el texto. Cierra un orden definitivo y trabaja las escenas para ajustarlas a lo experimentado en el laboratorio. Una necesidad es la de armar un relato más claro y dar mayor coherencia al recorrido que hace la obra en relación a sus personajes y situaciones. Claro está, la intención de la Prueba 8 nunca fue predominantemente narrativa. Ya se sabe en este punto que cualquier relato ficcional que se construya se va a ver desbaratado con el avance de la Prueba.

Feldman escribe, junto con ideas y aportes de Piel de Lava, corrigiendo y creando nuevas escenas que busquen dar mayor coherencia a la Prueba y al recorrido de los personajes, teniendo en cuenta qué procedimientos se trabajan en cada una.

No es un mal momento para intentar reponer *de qué trata* La traducción:

La acción comienza en Alemania, a finales de los años 60. Justo a punto de contraer matrimonio, Silke entra en una crisis existencial al preguntarse si ese es realmente su destino. Sus hermanas no parecen tomarla en serio. Más adelante vemos que Silke y sus hermanas empiezan a militar, intentando formar un grupo revolucionario. Tratan de convencer a Helga, la más dudosa de participar. El grupo descubre el pasado comunista de su tía, paradójicamente casada en el presente con Francesco Adler, representante de la derecha en el parlamento alemán. En el cumpleaños de su tía, Hanna conoce a Julius y empiezan una relación. Luego vemos que Julius es también pareja de Agna, líder de un grupo foquista. Agna invita al grupo de Silke a radicalizarse y a sumarse a su causa. Juntas llevan adelante un plan: secuestrar a Francesco Adler. Logrado su cometido, el grupo pasa a la clandestinidad. Francesco recibe un disparo y, presa de diferentes visiones, entra en crisis. Llega incluso a profesar las ideas del bando contrario. El grupo no logra contactar con Helga, quien finalmente las delata.

Como se puede apreciar, es engañoso dar cuenta de *La Traducción (Prueba 8)* a través de este relato. ¿Qué lugar ocupa el aspecto narrativo? Feldman habla de una herramienta. Es una función más, pero no la dominante. Hay una voluntad de que la historia sea atractiva, de que interese por sí sola. Pero no se trata de circunscribir cada uno de los componentes de la Prueba a la función narrativa. El tipo de progresión que ofrece el espectáculo está más ligado a cómo los procedimientos en torno a la traducción van modificando cada vez más la escena. A cómo se superponen capas y capas de interpretación.

Dice Matías:

“Es tan fábula el relato de las hermanas Meier como el del Monje Ishito y el Oráculo en el teatro Noh; entonces, ¿cuál es la fábula? Tal vez todo se trate de la escenificación de un aparato traductor, capaz de traducir un lenguaje teatral a otro.”

Maquetado

El 14 de Marzo de 2022 se retoman los ensayos con el elenco definitivo:

Paula Pichersky, Vanesa Maja, Luciano Suardi, Juliana Muras, Maitina de Marco, Valeria Correa, Laura Paredes y Juan Isola. Además, se suma a Hernán Lewcowicz como asistente artístico y de dirección.

Las nuevas escenas prevén un segmento audiovisual con la participación de Elisa Carricajo y Pilar Gamboa, en que la versión joven del personaje de Maitina de Marco (la Tía Angélica) entrevista a una revolucionaria cubana de los sesentas.

El objetivo de Feldman para el primer mes es maquetar. Ensayar cada una de las escenas, hasta llegar a su versión elemental, dominando los procedimientos y habiendo resuelto sus marcaciones. Se espera poder profundizar actoralmente en los ensayos subsiguientes. Un objetivo posterior del director es crear las transiciones entre las escenas. Ya en *El Hipervínculo (Prueba 7)* esto constituía una de las mayores preocupaciones de Feldman, que asegura que encontrar la transición adecuada entre dos cuadros puede ser más difícil que la creación de los cuadros per se.

Piso 11

Los ensayos se retoman en el piso 11 del TNC. La sala de ensayo ya está acondicionada según el diseño escenográfico de dos niveles de Rodrigo González Garillo, reproduciendo las medidas de la Sala María Guerrero. Ya están construidas dos de las ocho cabinas que utilizarán los actores y actrices en función de interpretantes.

Es llamativo que la sala tiene un diseño que remite bastante a los 60s/70s, muy en consonancia con el mundo de la Prueba.

Posteriormente, consigo un libro de la Editorial INT a propósito del 90 aniversario del Teatro (2011). Allí consta el conocido incendio que en el año 1961 requirió reconstruir la sala y el edificio original. Fue en ese entonces que se sumó el edificio Anexo, donde están las oficinas, talleres y salas de ensayo. La obra del Anexo fue encomendada al arquitecto Mario Roberto Álvarez, a cargo previamente del Teatro San Martín (nótese el parecido del edificio Anexo del Cervantes con el San Martín). La reapertura sucedió en el año 1968, casualmente uno de los años en los que sucedería la ficción de la Prueba.

Alemán

Se incorpora en estos ensayos Pablo Bursztyn como coach de alemán. Durante todo el trabajo de maqueado de escenas se trabaja sobre la pronunciación del idioma. Por supuesto, es prácticamente imposible que incorporen el idioma en tan poco tiempo, a esto se suma la dificultad de actuar en alemán, de darle verdad a lo que se dice. No



es el objetivo del montaje que actrices y actores hablen perfectamente el idioma. De todas formas, surgen muchas preguntas en torno al nivel de apropiación que se persigue.

Juliana Muras dice:

“Hay un modo de tener el alemán en el cuerpo, no quiero sobreactuar que domino algo que no conozco y que no puedo adquirir en tan poco tiempo. Está bueno rescatar esa dificultad más que ocultarla. Si no, no hay cuerpo, hay idea.”

Pablo (que trabajó numerosas veces como actor en idioma alemán) señala una particularidad:

“El alemán como tal no existe, es una sumatoria de muchos dialectos. Cuando se actúa, se recurre a un alemán escénico, una convención para que la mayoría de los hablantes del idioma puedan entender.”

Junto al grupo, Matías busca el tono exacto. Herramientas que aporten cierto verosímil a los textos en alemán. Un punto medio entre la mera imitación fonética y la pronunciación perfecta.

Habiendo tantos bebés o hijos pequeños entre los integrantes del grupo, surgen analogías con la adquisición del lenguaje. En un principio, un bebé pronuncia palabras sin conocer del todo su significado, pero les imprimen una intención específica; otras veces emiten sonidos sin formar palabras, pero también llenan esos sonidos de intención. Aquí las actrices tienen que actuar en alemán, dándole verdad a una lengua que no conocen y cuya música es muy distinta a la del español.

Registro actoral

Más allá de los procedimientos propios de las escenas, se trabaja sobre el registro escénico de cada una. Como sucediera en otras Pruebas, la teatralidad toma un color de referencia.

Por ejemplo, en la escena del casamiento al comienzo o en la del cumpleaños de la Tía Angélica, Feldman pide “más Ibsen”. ¿Qué implica esta indicación en este contexto particular? Abordar la escena como si fuera una representación tradicional, un realismo anterior que hoy podría resultar más artificial. Se habla de “actuar la parrafada”, tomar el centro de la escena a viva voz en los textos más extensos, exagerar la circunstancia de estar en un evento social, como si cada conversación fuera un evento en sí mismo. Esta apelación al drama burgués es predominante en el comienzo y, aunque intervenido por los interpretantes y las idas y venidas del español al alemán, busca dar una textura escénica reconocible. A su vez, se trata de un **amague perceptivo**: instalar que la obra se va a ver de cierta manera, para luego transformarla.

Distinta es la escena en la que Agna (Vanesa Maja) invita al grupo de Silke (Paula Pichersky) a radicalizarse. En este caso, se esquematiza el espacio, mostrando una pandilla contra la otra. Ambos grupos están prácticamente estáticos. Contra la

Escenas "Novia" y "Aña"



dinámica de living burgués de las anteriores, esta escena se aleja del lenguaje realista (o lo que se convino “realista” en las escenas anteriores). La escena de Agna no contiene partes en alemán, interpretantes ni ningún procedimiento evidente. La actuación es sintética. Un tono adquirido en muchas de las Pruebas, con referencias al teatro de Richard Maxwell y al tipo de actuación característico del cine de Aki Kaurismaki.

Preguntas

Durante un almuerzo debatimos acerca de lo que podría catalogarse como “teatro político”. ¿Qué caracteriza esta denominación? Podríamos estar de acuerdo en que todo acto cotidiano es político, de manera tal que, por extensión, cualquier expresión teatral va a ser siempre política, esté manifiesto o no este sesgo. Nos centramos en aquellas creaciones que parecen tener una intención política declarada. Hecho el recorte, Feldman opina que el rasgo en común de estas expresiones es su voluntad didáctica. Habría en el teatro político una intención de enseñar, de demostrar algo. El rasgo didáctico puede tomar vías formales muy distintas.

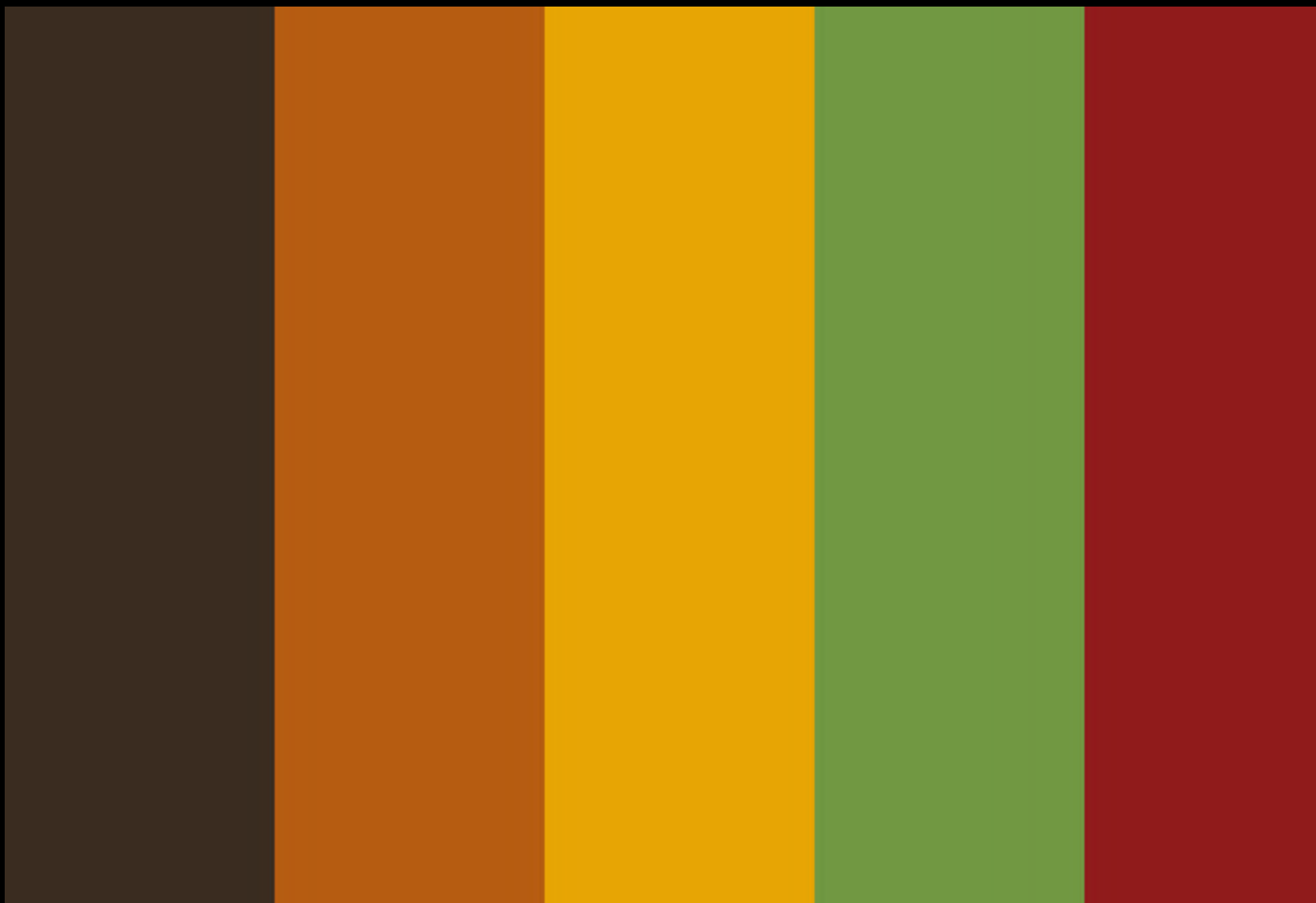
¿Siempre es didáctico el teatro político? Tal vez sí. ¿Esto lo hace solemne? No necesariamente. Que sea solemne sería un problema, porque estaría cerrando la interpretación en una única línea, si tomamos por solemne aquello que sólo pasa a significar una única cosa. Un teatro político quizás podría ser didáctico sin ser solemne. Mencionamos algunas obras de Pasolini (*Teorema*, *Apuntes para una Orestíada africana*) donde el rasgo didáctico está muy marcado, pero la sensación no es de solemnidad. Hay una intención de que algo se entienda o se ponga de relieve una reflexión, pero la forma es multiplicadora de interpretaciones. Volviendo a *La Traducción*, Feldman plantea que algo del rasgo didáctico debiera estar de alguna forma en la Prueba, justamente habiendo tomado como referencia el arte político de los años 60/70s.

Una narrativa del vestuario

Mariana Seropian presenta el proyecto de Vestuario para la Prueba 8. Los figurines manejan, por supuesto, referencias de los años sesenta y setenta. Lo interesante es que los vestuarios de las hermanas Meier muestran una evolución: de una coquetería colorida burguesa a un look más sórdido en relación al activismo político, marcada por la aparición del cuero y del color marrón. Estos personajes, con varios cambios de vestuario, contrastan con Agna que permanece constante con su tapado característico. Silke se va pareciendo cada vez más a Agna, motivo que se refleja no sólo en el vestuario sino en los procedimientos propios de la escena, por ejemplo, cuando se trabaja con los sinónimos.

Un desafío para el vestuario se presenta con la escena “tres columnas”. Hay que representar tres veces, al mismo tiempo y con todos los intérpretes, una escena en alemán, su traducción correcta y su traducción censurante. Esto quiere decir que los

Paleta de colores y referencias años sesenta



personajes se multiplican, ¿van a usar las réplicas de los personajes los mismos vestuarios que los originales?

Se presentan también los vestuarios previstos para la escena de Teatro Noh. Se busca imitar los kimonos tradicionales para el Oráculo y el Monje, se prepara un motivo común para los integrantes del Coro. Mariana explica también una idea de Matías: que las diversas telas que componen los kimonos del Oráculo y del Monje conformen un patchwork, mezclando todas las texturas y motivos que se vieron a lo largo de la Prueba. Si la escena del Noh es el final, un lugar de llegada y condensación de toda la Prueba, estos vestuarios son una oportunidad para dar cuenta de tal transformación.

Transiciones

¿Cómo pasar de una escena a la otra? Insiste Feldman, encontrar el tono exacto de las transiciones es tan complejo como el trabajo con cada escena. En este caso, el armado está explícito, no se utiliza en general el recurso del apagón y el armado fuera de escena.

Actores y actrices son los encargados de trasladar la escenografía entre una escena y otra. Se van probando pequeñas superposiciones, mientras una escena está terminando, ya se va armando la que sigue. Durante el montaje, se incorporan dos asistentes de escena (Nacho Del Vecchio Ramos y Mariela Lacuesta) que colaboran con los traslados en cada transición y con el uso de cámaras en vivo. Esto lleva al director a preguntarse por las **capas** de la puesta en escena.

Reflexiona:

Está la opción de que ingrese el personal de utilería, pero esta sería una capa más en la visual de los espectadores. Ya se ve a los actores con sus vestuarios, que además de sus personajes, tienen roles de interpretantes y algunos “bolos” (mínimas participaciones haciendo personajes de soporte).

Para evitar sumar la capa “personal del teatro vestido de negro”, Matías decide que Nacho y Mariela lleven un vestuario acorde a la Prueba.

El asunto de los interpretantes y las transiciones también requiere decisiones acerca del registro actoral. Interpretantes podrían hacer el cambio de manera funcional, neutra; pero también está la propuesta de que haya texto y algo de situación en estos personajes. Como pasó en el laboratorio, prueban mínimas conversaciones. En unos de los cambios se arma, por ejemplo, una pequeña situación en la que Valeria piensa que se tiene que ir, pero se tiene que quedar. El problema con esto, por más mínimo que sea el tono, es que llama la atención y complica un poco la atención de la escena censurada. ¿Qué estatuto escénico tienen estos interpretantes? Matías vuelve a la idea de la luz: no son personajes (como pasa con los bolos), su funcionalidad y el hecho de tener vestuario los asemeja a los asistentes de escena (que no son personal de maquinaria del teatro).

Figurines Noh con propuesta de patchwork



Acerca del orden

Cumplido el objetivo del maquetado y profundizado el trabajo de cada escena, se puede ver cómo funciona el orden establecido por Feldman antes del montaje.

Estando afuera y sin tener que trabajar sobre la escena, intento describir lo que veo:

El Catálogo es una especie de prólogo. Durante la primera mitad de la Prueba preponderan, además de la narrativa, los procedimientos ligados directamente a la traducción y la interpretación. Desde la escena del casamiento, con sus idas y venidas del español al alemán, se busca instalar perceptivamente de qué forma va a estar operando la Prueba sobre la ficción. Las cabinas de interpretantes también buscan instalarse como un código de puesta mediante el cual se superponen lecturas. El problema del doblaje y la censura tienen su lugar puntual hacia el final de la primera parte. Cuando las hermanas se debaten acerca de concretar el secuestro o no, mientras los demás actores ofrecen una traducción simultánea desde las cabinas. La escena misma del secuestro de Francesco es la que opera una superposición más radical, enseñando primero la textualidad alternativa (que habla sobre un homenaje) “encima” de las marcaciones y gestos del secuestro propiamente dicho; mostrando luego su versión original, en la que textos y marcaciones se corresponden.

Matías decide finalizar la primera parte (ya se prevé un intervalo) luego de la escena entre Julius y Francesco, después del disparo de las escenas anteriores.

Dentro de esta primera parte, es interesante el efecto de la escena “Ich liebe dich” (“yo te amo”), en la que Valeria Correa, Juan Isola y Vanesa Maja trabajan al frente, sentados uno al lado del otro. Se desarma esa frase en alemán y en español hasta llevarla a una guturalidad total, separando consonantes y vocales. La enunciación se va deformando hasta devenir en una textura sonora, por momentos musical, pasando por una intensidad total, hasta volver a la pronunciación normal. Como si todo ese caos estuviera “detrás” del enunciado. Tal momento, a diferencia de la mayoría de escenas que componen la primera parte, no presenta un formato de escena con una situación clara, es predominantemente procedimental. Sucediendo hacia el primer cuarto de la Prueba, viene a quebrar bastante la narrativa, incluso el abordaje formal al que a esa altura ya estaría acostumbrado el espectador.

Es antojadizo prever a qué “estaría acostumbrado el espectador”. Feldman sostiene siempre que no se puede operar sobre la subjetividad del público, pero que sí se puede trabajar el objeto, la obra, previendo un tipo de experiencia para los espectadores, pensando estratégicamente su recorrido. El orden de las escenas es estratégico en esa línea, abonando a que el espectador no cierre sentido, que se le presente una forma clara, atractiva y compleja per se, pero que luego pueda profundizarse y corromperse aún más, tensando más y más los propios códigos de representación del espectáculo.

Escenas "Catálogo" e "Ich liebe dich"



La sala María Guerrero

Es imposible obviar el impacto que genera pasar de las salas de ensayo al escenario. Todas las conversaciones de producción en los últimos ensayos del piso 11 giran en torno a “la bajada”.

La María Guerrero es la sala central del Teatro Nacional Cervantes. Lleva el nombre de la famosísima actriz española, responsable de que este edificio exista. María Guerrero y su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, referentes de la escena española de finales del siglo XIX, hicieron numerosas giras por Latinoamérica, con un éxito particular en Buenos Aires. La pareja encaró el proyecto del Teatro Cervantes haciendo una fuerte inversión personal y moviendo todo tipo de contactos de España, llegando incluso al rey Alfonso XIII. La empresa tuvo muchísimo eco en España.

Cito directamente de la página web del Gobierno de la Nación, en su entrada sobre el TNC:

Tanto se entusiasmó Alfonso XIII con este proyecto que se constituiría en alta tribuna del arte y del idioma castellano, que adhirió a su realización y ordenó que todos los buques de carga españoles de su gobierno que llegasen a Buenos Aires debían transportar los elementos artísticos indispensables para el Cervantes.

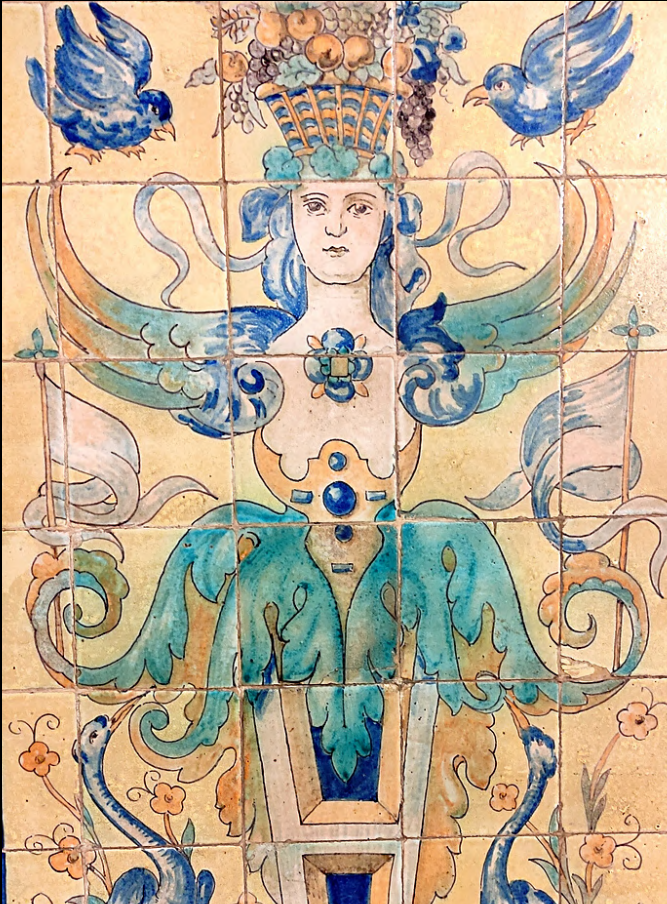
Diez ciudades españolas trabajaron para el suntuoso teatro: de Valencia, azulejos y damascos; de Tarragona, las losetas rojas para el piso; de Ronda, las puertas de los palcos copiadas de una vieja sacristía; de Sevilla, las butacas del patio, bargueños, espejos, bancos, rejas, herrajes, azulejos; de Lucena, candiles, lámparas, faroles; de Barcelona, la pintura al fresco para el techo del teatro, de Madrid, los cortinados, tapices y el telón de boca, una verdadera obra de tapicería que representaba el escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires bordado en seda y oro.

Para 1926, a cinco años de su inauguración, el Cervantes estaba al borde de la quiebra. Por intermediación del dramaturgo Enrique García Velloso, el Gobierno Nacional adquirió el edificio, convirtiéndolo en Patrimonio Nacional, iniciando el camino para lo que pasó a llamarse Teatro Nacional Cervantes⁷.

Prácticamente cualquiera que entra a la sala María Guerrero coincide en destacar su belleza, su imponencia. Creería que este placer pasa por el hecho de ingresar a otro tiempo, mediante la fuerte impresión estética que crea el conjunto: el telón rojo enorme con el antiguo escudo de la Ciudad, los cientos de luces cálidas de la sala, las butacas rojas, los palcos y, por supuesto, la decoración abarrotada en detalles. Estamos montando una obra que va sobre la interpretación, por intentar escenificar la basta información cultural que detenta cada elemento que percibimos. Al bajar a la sala, luego de meses bajo las lámparas industriales del piso 11, no deja de impresionarme la cantidad de elementos que se representan en el hall del teatro y en la sala misma. Toda heráldica goza de una condensación singular, en un intento de representar una identidad de la forma más concentrada posible. Es tanto lo que

⁷ La formulación “Teatro Nacional Cervantes” es casi un oxímoron, con sus orígenes ligados a España, tomando su nombre del más destacado escritor español. El asunto de la identidad nacional del Cervantes fue una preocupación de la reciente gestión de Alejandro Tantanian. Espectáculos *como La guiada*, de Gustavo Tarrío y Aldana Cal trataban especialmente este asunto, recorriendo los diferentes espacios del Teatro.

Detalles del Teatro Nacional Cervantes



hay, que es difícil saber en todos los casos de qué se trata. Es claro, al menos, que las diez ciudades españolas citadas más arriba quisieron estar representadas en los diferentes escudos. Por otra parte, uno de los motivos más recurrentes es el del águila bicéfala, emblema del imperio español, que vendría a mostrar la doble naturaleza de Cristo (divina y humana). Curiosamente, el águila de dos cabezas convive con, además de un gran bestiario (que incluye leones, caballos y otros inclasificables), un águila de una cabeza. Se trata del antiguo escudo de Buenos Aires, que puebla varios rincones del Teatro y, especialmente, el telón. Atribuido a Juan De Garay en el siglo XVI cuando fundó la “Ciudad de la Santísima Trinidad” (hoy Buenos Aires), el escudo muestra un águila coronada en oro y la cruz de la orden de Calatrava (símbolo del Reino de Castilla y León); a sus pies hay cuatro pichones que vienen a representar las primeras fundaciones de la expedición de Garay.

En la Sala ya está prácticamente completa la escenografía de Rodrigo González Garillo. Tonos cálidos, anaranjados y marrones, con texturas y motivos típicos de los sesenta/setentas. Un contraste fuerte y atractivo con el paisaje cristiano español de principios del siglo pasado.

Técnica

Claro está: todo el enorme trabajo que sigue apunta a ajustar cada una de las escenas en el marco de la María Guerrero. Hay una complejidad técnica por la gran cantidad de utilería que precisa la Prueba, sumada al uso de cámaras y pantallas en vivo. A su vez, hay muchos cambios de vestuario para el elenco, algunos de ellos bastante complejos.

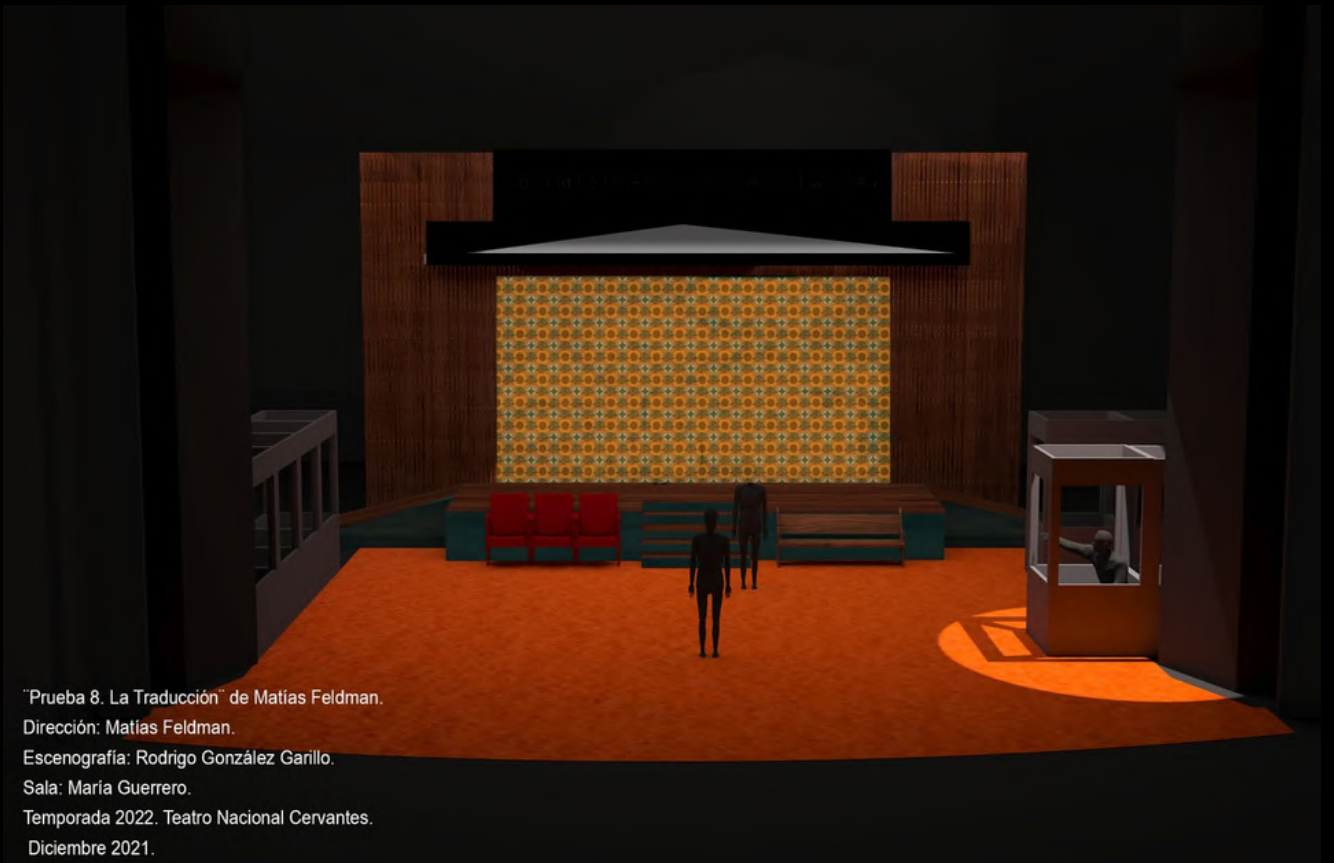
Matías pasa de estar a metros del elenco en los ensayos a tener que dirigir con un micrófono desde la platea a una cantidad de personal que, como pasa siempre en estas producciones, se duplica en cantidad. El desafío de todo el equipo, con la invaluable ayuda de los asistentes Marcelo Méndez y Alejandro Pellegrino y todo el personal técnico del TNC, es el de lograr la precisión técnica. Por las características de la Prueba, la velocidad de sus procedimientos y los constantes cambios, se requiere muchísima coordinación.

A su vez, el elenco tiene que trabajar por proyectar lo máximo posible su actuación. Ajustar lo ensayado a la realidad de la sala, preservando la precisión de cada instante. El trabajo de sonido requiere ecualizar cada micrófono según las voces de los actores y según la función que cubren en cada escena (no es lo mismo cuando se está actuando una escena que cuando se está en función de interpretante en cabina).

Literalmente, se trata de “encajar” la Prueba en todos sus aspectos a la María Guerrero. Las primeras pasadas resultan algo estériles, pese a haber sido muy satisfactorias semanas antes en el piso 11. En la medida en que la técnica se ajusta y se producen más y más pasadas, la Prueba logra apropiarse del nuevo espacio.

La dificultad no es únicamente la de adaptar la obra a la sala. Con el correr de las pasadas surgen algunas modificaciones. Estaba contemplado en las pruebas de

Talleres del TNC y diseño escenográfico



"Prueba 8. La Traducción" de Matías Feldman.
Dirección: Matías Feldman.
Escenografía: Rodrigo González Garillo.
Sala: María Guerrero.
Temporada 2022. Teatro Nacional Cervantes.
Diciembre 2021.

Detalles de la escenografía



vestuario que muchas de las intérpretes usaran peluca, en parte por la indiscutible necesidad de “agrandar” y proyectar más; pero mucho de este material simplemente no se veía bien. No se trata de abonar a un cierto realismo, sino que muchas pelucas contaban algo distinto, quizá demasiado exagerado. Mariana Seropian y Martina Nosetto fueron ajustando cada uno de estos detalles para llegar al punto exacto. Asimismo, la idea del patchwork en los vestuarios del Noh tampoco funcionaba; tanto Feldman como las vestuaristas coincidieron en que, en vez de armar los kimonos con las texturas de los vestuarios que se ven previamente, lo mejor iba a ser elegir telas bien brillantes. El Oráculo y el Monje no podían verse apagados.

Estos son sólo algunos ejemplos de todo aquello que no se pudo prever hasta verlo en la sala.

Una de las decisiones más difíciles de tomar, cerca del estreno, fue la de descartar la escena “tres columnas” (bastante mencionada en esta bitácora). No le preocupaba a Feldman la duración del espectáculo, el asunto pasaba por el enorme problema técnico que requería el detrás de escena. Tampoco era para nada menor que tal secuencia insistía sobre una zona ya mostrada (la de la traducción correcta y la de la censura) y terminaba enfriando algo del procedimiento siguiente (el de la superposición de escenas en el Secuestro). Fue un duelo descartar esta escena, que en sí misma funcionaba bien y era muy atractiva escénicamente (la escena y sus tres personajes multiplicados por tres, como un eco), que además requirió descartar un segundo bloque de Catálogo (similar a lo que se ve en el comienzo de la Prueba). Afortunadamente, el recorte contribuyó a la eficacia del conjunto.

Estrenar

Se muestran algunas pasadas generales y, si bien la recepción general es muy buena, aparece un poco de desconcierto. Indudablemente, hay una zona de este desconcierto que no genera preocupación, es la parte vinculada al extrañamiento. Desarmar la percepción y provocar esta rareza está dentro de lo buscado. Pero no es un objetivo que el espectador “se quede afuera”; se desea que el espectador viva una experiencia que le provea las herramientas para poder participar de la Prueba. Que pueda desentenderse del relato y pasar a otro estadio perceptivo. A esta altura, todo pareciera estar dado para que esto funcione; pero algunas devoluciones calificadas y de extrema confianza, como la de Santiago Governori -entre otros-, señalan que no siempre se entiende qué se está probando en cada momento, más allá del contexto general de la traducción.

Feldman realiza varios ajustes de última hora. Lo que descubre es que ese problema puede resolverse declarando más las intenciones en cada escena. Tanto ensayo en laboratorio y montaje hizo que, quienes vimos muchas pasadas, incorporáramos el hecho de que alguien esté haciendo, por ejemplo, una “traducción etimológica”, o que esa misma traducción sea arbitraria o fundada. En cada momento en que un actor o una actriz pasa a ser interpretante, Matías sumó textos donde se dice claramente lo que se va a hacer; casualmente, esos textos nuevos se armaron con los

Escenas "Ríe y tose" y "Teatro Noh"



títulos de las escenas originales. Estos anuncios de los actores, que se despegan de la ficción 1, exhiben algo del dispositivo, de la prueba que están queriendo hacer.

Las siguientes pasadas, hasta llegar al mismísimo estreno, logran dar con un tono más satisfactorio. De un carácter sistemático durante toda la primera mitad hasta llegar al intervalo. Los interpretantes anuncian rápidamente lo que van a intentar hacer en cada escena; en paralelo, el relato se desarrolla claramente hasta la concreción del secuestro de Francesco. Tanto el relato como la enunciación de los procedimientos va cediendo en la segunda parte de la Prueba, luego del intervalo. La zona que Feldman califica siempre como más “warburiana”, donde cada detalle de la escena es susceptible de ser interpretado y traducido a otro signo y a otro y a otro...

Los intérpretes de la Prueba hacen lo imposible por escenificar esa multiplicación de sentido, irrepresentable por naturaleza. La indiscutible sustancia del teatro, su peso material, se imponen a lo largo de la segunda parte, con cuerpos que apenas llegan a hacer lo que tienen que hacer. Actores que se abisman en la tarea imposible de interpretarlo y representarlo todo. Una tarea que no es improvisada, sino ajustada a una partitura extremadamente rigurosa.

Quizá el punto más álgido y desafiante para las actrices y los actores es la escena “Ríe y tose”, ese momento en el que el grupo de revolucionarios intenta contactarse con Helga. La secuencia más repetida y atentada de toda la Prueba. Sabiendo del esfuerzo perceptivo que conlleva, Feldman persevera en la escandalosa repetición para intentar crear lo que él mismo caracteriza como “un remolino escénico que escupa sentidos e interpretaciones en varias direcciones”, arribando a un total estado de caos. Sigue: “una fuerza centrífuga que es absorbida y condensada por un lenguaje escénico completamente distinto al que se ve durante toda la Prueba, ese remolino entra en una suerte de embudo que lo condensa en un punto preciso”.

Es entonces que el Noh reafirma su lugar, exactamente al final de la Prueba 8. Todo el lenguaje escénico visto hasta ahora se transforma en un código de representación distinto, una condensación en otra forma. Otra sonoridad, otra corporalidad, otra sensación del paso del tiempo. Otro lenguaje.

Juan Francisco Dasso

Dramaturgista de la Compañía Buenos Aires Escénica

2022

-Ficha técnica-

La Traducción (Prueba 8)

Con

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

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

Producción TNC Santiago Carranza, Lucero Margulis, Anabella Zarbo Colombo

Asistentes de dirección Marcelo Mendez, Alejandro Pellegrino

Diseño de video Manoel Hayne

Asistente de video Delfina Romero Feldman

Asesor en idioma alemán Pablo Bursztyn

Asistentes de escena Nacho Del Vecchio Ramos, Mariela Lacuesta

Colaboración artística Piel de Lava

Dramaturgista Juan Francisco Dasso

Asistente artístico Hernán Lewkowicz

Dramaturgia y dirección

Matías Feldman

Las **fotografías** utilizadas en esta Bitácora fueron tomadas por Ailén Garelli (salas de ensayo) y Mauricio Cáceres (montaje sala María Guerrero y funciones)