

Consideraciones finales sobre el proyecto Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI

FOBBIO, Laura / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba- Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- laurafobbio@unc.edu.ar

VAN MUYLEM, Micaela / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba - Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- Facultad de Lenguas UNC - Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- micaela.van@unc.edu.ar

MUSITANO, Adriana / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba- Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) -adrianamusitano@gmail.com

FRONTONI, Luciana / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba- Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC - lucianafrontoni@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro – poesía - plástica - traducción - dramaturgias siglo XXI

> **Resumen**

En este trabajo exponemos los resultados de nuestra investigación “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI”, período 2018-2020, corradicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Recorreremos conceptualizaciones revisadas, actualizadas y/o construidas en el marco del equipo, en torno a la liminalidad entre disciplinas y lenguajes, la redefinición de la teatralidad, lo poético experimental, las refuncionalizaciones de procedimientos plásticos, destacando las reflexiones de los artistas en los distintos subproyectos que aportan a la expansión del concepto de traducción. Asimismo, desde lecturas y escrituras que se actualizan en este contexto de pandemia, presentamos análisis de poéticas argentinas y europeas en las que advertimos la reformulación de propuestas de las vanguardias históricas en producciones de posvanguardia.

> **Presentación**

En este trabajo informamos algunas de las conclusiones de nuestra investigación “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI”, que se inició en diciembre de 2018 y concluyó en diciembre

de 2020, con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba) y corradicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (Universidad de Buenos Aires). El equipo que conformamos viene trabajando conjuntamente desde hace varios años, en proyectos diversos que entran investigación, traducción, poesía y edición de libros de/sobre dramaturgias, prácticas que concebimos como liminales y que se materializan en las publicaciones de la Colección Papeles Teatrales (Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC).

En este período de investigación, tensionamos teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI y, atendiendo a nuestros recorridos sobre la “puesta en página” (Musitano y Fobbio, 2012; van Muylem, 2016), decidimos covincular gráficamente esas disciplinas en el título del proyecto mediante comas, enumerando sin intención de ponderar un orden. Teniendo como punto de partida el teatro, y a sabiendas de que, en las producciones estudiadas, se indistinguen poesía, plástica y traducción, en estos años de trabajo corroboramos las hipótesis planteadas en nuestro proyecto (Fobbio *et al*, 2019), y afirmamos que:

* Es posible advertir en las dramaturgias argentinas y europeas estudiadas (Gambaro, Garland, Lang, Lauwers, Loza, Ostermaier, Puppo, Tantanian), la “inespecificidad” (Garramuño, 2015: 26) de prácticas artísticas que confluyen, (se) filtran, indistinguen, expanden, en el marco de poéticas que actualizan decisiones y procedimientos de las vanguardias históricas, y de allí que acordemos con Dubatti (2017) y Musitano (2018b) en denominarlas de postvanguardia. En dichas propuestas destacan las tensiones entre arte y vida, y desde allí se metarreflexiona sobre la pertenencia, especificidad y autonomía artísticas, para interpelar en/desde el *entre* como territorio (Bhabha, 2002; Fobbio, 2014, 2016b).

* Las producciones estudiadas problematizan, además, las concepciones en torno a la comunicación, la identidad y la comunidad (Fobbio y van Muylem, 2020b). En el transcurso de 2020, advertimos que tales cuestionamientos estéticos, poéticos, sociales, ideológicos, políticos, se actualizan ante un panorama internacional en el que el predominio de lo autorreferencial en el teatro –y en las artes escénicas, en general– convoca una remisión “pan-referencial” (Fobbio, 2020a), es decir, un referente común –el contexto pandémico. Esto se traduce de múltiples maneras en cada territorio, en cada comunidad, grupo y cuerpo, promoviendo la reformulación de materiales, lenguajes, procedimientos y lecturas, cuando la distancia física pone en jaque las formas de comunicación, invita a reflexionar sobre la identidad en esta redefinición de la interacción con los otros, en una crisis que apela a la (re)configuración de la comunidad. De las disciplinas que articulan nuestro proyecto, la traducción fue cobrando protagonismo por su funcionalidad teórico-metodológica, como modo de hacer creativo y de nombrar nuestra práctica. Nos explicamos: por un lado, en el marco del proyecto, van Muylem tradujo obras producidas en otras lenguas (Müller, 2019; Lauwers, 2020). Por otro lado, la traducción, también permitió nombrar la apropiación (Frontoni, 2020; Fobbio y van Muylem, 2020a) de textualidades, discursividades y corporalidades que

realizan los artistas durante los procesos creativos cuando transforman, adaptan, reescriben, citan, parodian materiales y, en la mayoría de los casos, problematizan tales decisiones en las obras (van Muylem, 2017), en una traducción entendida, además, como procedimiento autorreferencial (Trastoy, 2017: 209-210).

› **Teatro, plástica y traducción en la dramaturgia de dirección de Alejandro Tantanian: Sagrado bosque de monstruos** (Laura Fobbio)

En el marco de mi participación en la investigación, revisé y actualicé las tensiones entre teatro, plástica y traducción en el estudio de la poética de Alejandro Tantanian (Fobbio, 2014, 2017). Para ello, hice foco en la dramaturgia de dirección de Tantanian en *Sagrado Bosque de monstruos (SBDM)*, puesta con funciones 2018 y 2019 en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes¹, con el fin de analizar los tránsitos entre texto dramático y texto escénico, considerando la suspensión o difuminación de los contornos entre teatro y plástica, realidad y ficción, concretando uno de los objetivos específicos propuestos en el proyecto. Puse a dialogar el proceso creativo de dicho espectáculo, distintas versiones del texto dramático, textos metapoéticos producidos por Inés Garland, Santiago Loza, Marilú Marini, Hugo Mujica, Oria Puppo y Alejandro Tantanian, y la puesta en escena que visioné en distintas oportunidades, en vivo y mediante registro audiovisual, y sistematizo a continuación los resultados obtenidos.

A las conceptualizaciones sobre apropiación (Tantanian, 2009) y vampirismo (Tantanian, 2011) que el artista emplea para referir a la traducción, reformulando el “conocer es devorar” nietzscheano, sumo la idea de “conmoción” (Tantanian, 2019), cuando en recientes discursos metapoéticos refiere a su experiencia ante algunas creaciones artísticas (en particular, *Las meninas* de Velázquez y la serie negra de Goya). Sus reflexiones sobre la conmoción permiten repensar las tensiones entre teatro, plástica y experiencia, y se incorporan como insumo teórico-metodológico a otro concepto que surgió en esta investigación: el fenómeno de la transverberación –aporte del estudio de la vida santa Teresa de Ávila, figura en torno a la cual se monta *SBDM*– y en particular, su término no místico y sinonímico, es decir, la transfixión (Corominas, 1983; Fobbio, 2019). Encontré en la transfixión un modo de nombrar la experiencia pregnante ante otra creación que (nos) atraviesa como artistas y como espectadores, un término que permite traducir esas imágenes construidas por algunas dramaturgias actuales que:

¹ La ficha técnica de *SBDM*, menciona: Actuación: Diego Benedetto, Rodolfo de Souza, Ernesto Donegana, Cristián Jensen, Marilú Marini, Juan Gabriel Miño, Iván Moschner, Hugo Mujica, Matías Pisera Fuster, Camilo Polotto y Eugenio Schcolnicov. Producción: Santiago Carranza y Ana Riveros. Asistencia de dirección: Gladys Escudero. Video: Maxi Vecco. Coreografía: Diana Szeinblum. Música y diseño sonoro: Nicolás Varchausky. Canciones interpretadas: Julieta Venegas. Iluminación: Miguel Morales y Oria Puppo. Escenografía y vestuario: Oria Puppo. Concepto: Oria Puppo y Alejandro Tantanian. Texto: Inés Garland y Santiago Loza. Dirección: Alejandro Tantanian.

trasvasan las fronteras de las disciplinas, plantean un más allá del teatro a partir de poéticas interartísticas, promueven interrogantes respecto de algunas concepciones sobre/del teatro actual y proponen traducciones que descentran perspectivas instaladas, cuestionan, deforman, abisman. Dramaturgias que convidan a generar, a su vez, otras experiencias que denuncien, repongan los olvidos, traduzcan extrañando... (Fobbio, en Fobbio y van Muylem, 2020a).

Asimismo, al estudiar las tensiones entre teatro y plástica en *SBDM*, fue posible identificar la apropiación de procedimientos y géneros de (auto)referencialidad y (auto)reflexividad recurrentes en el teatro y las artes plásticas de finales del siglo XVI y del siglo XVII (Fobbio, 2017; Fobbio y van Muylem, 2020a), como la puesta en abismo, el escorzo y el descentramiento de la mirada, estos dos últimos, reconocibles en el cuarto momento de la séptima escena de *SBDM*: al fondo, a la derecha de la sala, la figura de Teresa en la actriz Marilú Marini monologa sobre sus dolencias mientras un ángel la filma, primero de cuerpo entero y luego seleccionando partes de su cuerpo (escorzo), y su acción es proyectada en un telón desplegado a la izquierda de la sala. Así, la percepción de la técnica del escorzo se efectivizará en la decisión que tomen los espectadores al momento de involucrar su perspectiva en una escena que se presenta descentrada (Fobbio, 2020b). La inclusión de tales recursos plásticos expande la éfrasis (entendida, en este caso, como presentación escénica de una referencia pictórica, plástica), para funcionar como traducción de la experiencia de artistas y espectadores ante lo que, en palabras de Tantanian (2019), “conmueve”: “lo que definitivamente te cambia la vida, sos otra persona –ni mejor ni peor, otra–, y eso se genera sólo por esa decisión que tomó el artista en su obra”; cuando, en producciones como la serie negra de Goya, Tantanian (2019) reconoce:

otra pregnancy, porque ahí está el pintor, el artista, está diciendo algo. Tiene que ver con ser genuino, con encontrar una forma de producir; ni siquiera pensando en el otro, ni siquiera pensando en el receptor. (...) Tiene que ver con la forma de estar en el mundo: cuando un artista entiende que eso que está haciendo es su estar en el mundo, no es otra cosa y no hay otra cosa.

Por otra parte, el trabajo con la puesta en abismo como procedimiento de creación y como herramienta metodológica me permitió identificar la multiplicidad y diversidad que se va entramando en el proceso creativo de *SBDM*. Y la *mise en abyme* en diálogo con los conceptos de traducción y experiencia (Fobbio, 2020b), me posibilitaron reconocer las siguientes modalidades a seguir revisando:

- Por un lado, la puesta en abismo como mecanismo/artificio reconocible en la producción de metaescenas, como el set de televisión en el que conversan Marilú Marini y Hugo Mujica al comienzo de la puesta, (re)presentándose a sí mismos, desdibujando las fronteras entre ficción y realidad.
- La puesta en abismo como procedimiento de traducción de la experiencia de los artistas que componen el proceso creativo, a partir de su vinculación con la figura de Teresa de Ávila y con creaciones de otros artistas: por ejemplo, cuando retoman y reformulan el *Libro de la Vida* de santa Teresa, el *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini, comics, *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, el grupo escultórico *Laocoonte*, *San Jerónimo en su estudio* de da Messina, entre muchas otras producciones. Allí,

la traducción puede ser entendida como operación creativa que se advierte y abisma en las decisiones, lecturas, ensayos, escrituras, puestas en diálogo, emociones, y todo lo que conforma el proceso creativo, y que me lleva a pensar en la traducción como una experiencia en sí misma (Fobbio, 2020b). Por ejemplo, cuando se abisma y traduce el deseo de Roberto Villanueva, quien le propuso a Marilú Marini trabajar sobre la figura de Teresa mientras ensayaban a fines de los 60 en el Di Tella una versión de *Las bacantes* de Eurípides, ese deseo reverberando en Marilú, en los deseos de Mujica, Garland, Loza, Tantanian y Puppo y....

- Y ya en el espacio de la recepción, la puesta en abismo de la experiencia de los espectadores con esa traducción (*SBDM*), como vivencia que les (re)sitúa, a su vez, en el rol de traductores.

Tales traducciones en abismo se valen de una estética de postvanguardia que indistingue disciplinas, desdelimita ficción y realidad, arte y vida, y podría arriesgarse que propone un método de creación: la producción dirigida por Tantanian reformula procedimientos de lo autoficcional y del retrato pictórico, generando imágenes pregnantes que “conmueven”, quedan reverberando, transfí(cc)xionan la experiencia de recepción, contrarrestan la ausencia, la pérdida y la fugacidad del hecho teatral, permitiendo comprobar una de las hipótesis del proyecto.

› ***Traducir, trasladar, repetir*** (Micaela van Muylem)

En el marco de esta investigación, continué trabajando con el teatro escrito en alemán y neerlandés, y la traducción de dramaturgias contemporáneas. Como ya hemos mencionado, entendemos la traducción tanto como praxis de pasar el texto de una lengua a otra, por un lado, pero también con Trastoy (2017), como una de las posibles interpretaciones del espectáculo (en la puesta en escena) y del texto dramático, siguiendo de alguna manera las reflexiones de Benjamin: no necesariamente para hacer comprensible un texto para quienes no pueden acceder al texto fuente por desconocer la lengua, sino como una exigencia propia de la obra, que “hace más extensa su vida”. En este momento histórico en que las olas migratorias modifican ampliamente los mapas y la percepción de fronteras, observo en el teatro obras que exponen el relativismo y la historicidad de la(s) lengua(s), y en las puestas contemporáneas a menudo la traducción es una presencia explícita (en los sobretítulos, en la repetición en otra lengua) e implícita (en los desfasajes, en su ausencia (van Muylem, 2018) y se cuestiona la comunicación y las posibilidades del decir(se), como confrontación con los otros en los diferentes grados de opacidad de un texto (Suchet, 2014: 23). Las obras buscan, así, la reflexión acerca de una posibilidad de convivencia en una “comunidad inesencial” (Agamben, 1996): “de un convenir que no concierne en modo alguno a una esencia” (1996: 18). La apuesta lingüística y dramática por lo inespecífico por parte de estos escritores y artistas es “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos

específicos de no pertenencia” (Garramuño, 2015: 26), y es en ese sentido que pienso la conformación de la ciudadanía desde el arte, tanto de lo ético como de lo estético (van Muylem, 2017). Según afirma García Canclini (2011), les artistas en roles de poetas, investigadores y pensadores se sitúan en un espacio que cuestiona lo autónomo del arte, por sus nexos con los medios, la política, las tecnologías, lo transnacional, y entienden a las obras como “experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o sorprendente” (Musitano, en Fobbio *et al*, 2019). Me apropio de tales planteos, considerando, además, esa interdisciplinariedad artística, la inespecificidad (Garramuño, 2015) que advertimos en las obras; postura lingüística, estética y política que concuerda con nuestro abordaje investigativo inter/trans/pluri/co-disciplinar.

Este decir(se) en y con diferentes lenguas parece ser, para les artistas, el único medio posible. En el contexto del internacionalismo, bajo los efectos globalizadores de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad de Steiner (2008) nos permite pensar aspectos de estas literaturas, en una “una estrategia de exilio permanente”, no solo debido a migraciones, sino en los desplazamientos dentro de la lengua. Aquí, la traducción, en lugar de ser un mero transferir, transporte o puente entre dos entidades estables y homogéneas, se entiende como una forma de hablar como otro mediante el uso de la voz más singular. Es así que pienso en la traducción cultural que se promueve desde los textos, que exige una especificidad contextual que cuestiona la homogeneidad impuesta a las minorías en nombre de la diversidad cultural y el pluralismo. Voces de los bordes que intentan salirse de todo encasillamiento y recorren la ciudad iluminando sus márgenes. Como dice Lupette (en van Muylem, 2019), “como crónico inmigrante/emigrante ... estando siempre fragmentado en todas partes, no arribando nunca del todo a ningún lugar, no tengo ninguna lengua, o tengo muchas. Podría decir que ‘ninguna y muchas’ es mi lengua”. Este carácter migrante da cuenta de una identidad que no puede (y no desea) decirse en una única lengua, y las obras, así, buscan crear quiebres, fisuras.

En este marco, articulo la praxis de la traducción y la traducción como herramienta de investigación (Trastoy, 2017). Rescato para ello la diferencia que establece Sakai (1997) entre el régimen heterolingüe y el homolingüe de la traducción. En el segundo, la traducción es el pasaje de una lengua origen a una lengua meta, consideradas opuestas “como dos orillas del río” (en alemán, traducir es *übersetzen*, y llevar algo a la otra orilla es también, *über-setzen*, véase el juego que hace Campos, 2015). La concepción de que la lengua de origen y la lengua meta son estables y homogéneas se contradice con su historicidad constitutiva, haciéndole de ese modo el juego a los nacionalismos: el discurso homolingüe se legitima en una visión del mundo contemporáneo como yuxtaposición de estados soberanos y de reconocimiento mutuo entre Estados-Nación. La traducción, desde este punto de vista, funciona erigiendo fronteras y no como “puente” o mediación entre los pueblos. En este contexto trabajo con la obra *Billys Violence*, de Victor Lauwers, una reescritura de las diez tragedias de Shakespeare, una pieza en que la traducción está

presente desde la concepción del texto dramático en neerlandés y concebido para ser llevado a escena en una lengua diferente, el español, en su estreno en Barcelona en 2021. Analizo en esta obra las diferentes capas de retraducción y reescritura (inglés a neerlandés, neerlandés a castellano, catalán e inglés) que se superponen en una puesta que actualiza y cuestiona desde una reflexión sobre la violencia y la comunicación, puesta que tendrá diálogos y sobretítulos en diferentes lenguas, similar a la propuesta de Lauwers en *Poeta ciego* estrenada en Buenos Aires en 2015 (véase por ejemplo, Fobbio 2016a y van Muylem 2018).

› **Querido Ibsen: soy Nora, apropiación, autorreferencialidad y traducción** (Luciana Frontoni)

A partir del análisis de la última obra dramática publicada por Griselda Gambaro en 2017, *Querido Ibsen: soy Nora*, me propuse identificar los rasgos del teatro realista de Henrik Ibsen en *Una casa de muñecas* y su actualización mediante la apropiación en el texto dramático de Gambaro. Reconocí y describí los procedimientos a partir de los cuales se da tal apropiación y caractericé la autorreferencialidad para poder configurar la micropoética (Dubatti, 2009) de *Querido Ibsen: soy Nora*. Asimismo, identifiqué y caractericé los procedimientos intervinientes en la apropiación-traducción de Silvio Lang en su puesta en escena del texto dramático de la dramaturga.

Así, he podido advertir, entre otros rasgos de *Querido Ibsen: soy Nora*, la presencia de un elemento fuerte que contradice y desafía la lógica de la archipoética realista: la presencia de Henrik Ibsen en escena. Este es el mecanismo o procedimiento tal vez más potente que emplea la dramaturga en *Querido Ibsen...*: integrar al propio autor de *Una casa de muñecas* a la escena y hacerlo dialogar con los personajes. Ibsen está todo el tiempo presente, moviéndose entre un espacio intermedio de ‘realidad’ de la obra y su condición espectral –desde la cual ensaya designios creativos para los personajes como si fuera el narrador omnisciente de una novela del siglo XIX–; Ibsen se convierte en autor-personaje. Sin corregirlo, los demás personajes lo cuestionan, lo ridiculizan, le exigen coherencia, le señalan los puntos débiles, advierten y desvelan sus artificios. Este proceso implica, por parte de la creadora del texto nuevo, una reflexión metaliteraria.

Entonces, a partir de este rasgo más fuerte y de otras características de la obra que se apartan de la propuesta del realismo ibseniano, pensé el realismo de *Querido Ibsen: soy Nora* como un “realismo mestizo”, porque pude observar que Gambaro se apropia de ciertos rasgos del teatro realista, pero también lo tensiona, lo cuestiona. Este realismo mestizo, que propongo como forma de nombrar la micropoética de *Querido Ibsen: soy Nora*, es resultado de un proceso de apropiación, de reescritura, de traducción.

Además, analicé *Querido Ibsen...* desde tres conceptualizaciones que, sobre todo, refieren a esa ‘vuelta de tuerca’ que le da Griselda Gambaro al realismo decimonónico de Ibsen para transformarlo en un realismo único. Las nociones de apropiación, desde Gambaro (2017), autorreferencialidad, de Trastoy (2017), y metateatralidad, de Pavis (2016) me permitieron indagar en los sentidos que proyecta la singular presencia de Henrik Ibsen como autor-personaje en la obra. Por medio de la apropiación de la obra clásica de Ibsen, canónica del realismo del drama moderno del siglo XIX, Gambaro dice sobre su macropoética (Dubatti, 2009), dice sobre sus reflexiones acerca del teatro, del rol de la mujer en la sociedad, sobre la escritura y la originalidad en la creación artística. *Querido Ibsen...* es autorreferencial en ese sentido, narra una historia, la historia trágica de Nora, para contar otras cosas, para hablar de otras cosas. De este modo, lo que podría parecer una mera actualización, una reescritura más de un clásico, considero que es más bien una suerte de “resurrección” que hace Gambaro, y que le permite pensar las formas de construir un relato desde su lugar de dramaturga (mujer) argentina y, también, reflexionar sobre la autoría al proponer una protagonista que discute con el autor la peripecia, la línea de acción, lo verosímil.

Finalmente, entonces, consideré importante decir que el teatro realista de Ibsen se vuelve otro realismo en la pluma de Gambaro, se transforma en otra cosa, se mezcla con su poética y deviene mestizo; la dramaturga canibaliza y vuelve contemporáneo el texto ibseniano; crea otras sonoridades y corporalidades.

Respecto de la apropiación de la obra de Griselda Gambaro por Silvio Lang, he analizado la puesta en escena como traducción del texto dramático desde sus elementos escénicos –“lenguajes escénicos”, como decidimos llamarlos desde Trastoy y Zayas de Lima (2006). Advertí que es una puesta austera en cuanto a decorado de la escena, presencia de objetos y escenografía, de composición minimalista. Silvio Lang, con todo su equipo técnico, actores y actrices, traduce el texto gambariano a la escena de manera, a veces, sugestiva y sobria, otras veces, muy exagerada –por ejemplo, a partir de la corporalidad de los personajes. No obstante, en ningún momento la puesta deja de dar cuenta de ese texto de la dramaturga argentina que, aún despojado de cuantiosos detalles para la escena, es locuaz.

› ***Escritura en bloque, imágenes y sensorialidad para un cuerpo parlante*** (Adriana Musitano)

En mi subproyecto de investigación analicé la relación entre texto e imagen en *Erreger|Agente*, de Albert Ostermaier (2017). Y, en tanto obra traducida del alemán al castellano, requerí en la primera etapa del vínculo analítico con Micaela van Muylem, en su doble rol de investigadora y traductora. Luego, centrándome en el mundo que crea *Agente*, señalé cómo la escritura se realizaba en base a imágenes, *physis* y sensorialidad, para un trabajo no ilustrativo que movilice al actor en su corporalidad pensante. Es

parloteo monologal que mezcla de manera ambigua tiempos, espacios, emociones y contamina jergas, palabras, recuerdos. Y sin distinciones organiza en la página un devenir en bloque, sin cortes, ni puntuación, con dos tipos de letras: redondas y cursivas en la lengua alemana, y en negro y gris en la traducción (Papeles Teatrales, 2017).

En marzo de 2019 participé de las Jornadas de Investigación del Instituto Artes del Espectáculo (IAE, UBA), con la ponencia: “Notas para el estudio de dramaturgias transnacionales: *Erreger/Agente* de Albert Ostermaier”, en la que expuse los primeros avances de la indagación. A partir de esa primera etapa fui uniendo los análisis a conceptualización referidas a hipótesis, marco teórico, metodología, en relación con el proyecto general y personal. En 2019 trabajamos con van Muylem la puesta en página y la traducción que realizara de la obra, presentando un trabajo publicado por el IAE, en el cual nos centramos en lo poético y la experimentación. En 2020 seguí conceptualizando visibilidad y figurabilidad, en relación con las vanguardias. En 2021 con el equipo en las Jornadas del IAE presentamos los resultados finales, que aquí resumo en los siguientes puntos:

- El mundo de imaginación que crea este teatro del siglo XXI profundiza desde el cuerpo del actor un trabajo no ilustrativo –de sensaciones, corporalidad en imágenes– que ataca lo convencional dramático mediante la escritura experimental, en la puesta en bloque del discurso monologal y, en coherencia, mueve el cuerpo parlante para que interpele a los espectadores/lectores. Ostermaier en *Erreger* explora lo poético experimental de la puesta en página, usa elementos de las vanguardias, va del blanco al blanco, y construye una serie mediante una línea tras otra, sin puntuación, sin diferencias de las voces, sin marcas gramaticales, morfológicas. Y como antes dije, anticipa la duplicidad para la escena con dos diferentes tipos de letras/colores de manera tal que el parloteo monologal sea una apropiación sumamente original del monólogo interior que con maestría realizara James Joyce en su *Ulises*. Este monologar del agente de la Bolsa de valores es pensamiento en fluidez, objetivación en imágenes de la corriente de la conciencia, retrato de su vida, con recurrencia de múltiples momentos que vuelven y lo muestran sea como niño, hijo, padre, esposo, *trader*, persona competitiva, apegada al ganar, consciente de cómo se fracasa. Adicto y frágil agente de bolsa en situación de cuarentena, aislado, enfermo. El lector/espectador experimenta el ahogo del agente, siente la inminencia de la peligrosidad, la posibilidad del contagio. No se trata de identificación, sí de atmósfera y experiencia. Ello confirma la hipótesis metodológica del proyecto, que aquí cito: “Las prácticas escénicas de postvanguardia reformularían procedimientos de lo autoficcional y del retrato pictórico, generando imágenes pregnantes que contrarrestan la ausencia, la pérdida y la fugacidad del hecho teatral”. Considero entonces adecuada esta frase del investigador español José Jiménez (2013: 56) cuando analiza la imagen surrealista de Magritte:

En lugar de una representación que acumula o yuxtapone las imágenes, estas se entrecruzan y superponen. Los límites de nuestra visión se tornan difusos y problemáticos. Y es así nuestra

propia mirada la que se topa con la poesía y el misterio que, a la vez, estimulan un proceso de regeneración del pensamiento.

En investigaciones anteriores me he interesado en la presentación escénica de la muerte y del dolor ante el mundo (Musitano, 2011, 2018a; Fobbio *et al*, 2019), tratando de dar respuesta a cómo y por qué la puesta en escena de la enfermedad y la muerte articula poesía, plástica y pensamiento, retomando una larga tradición iconográfica premoderna. En el caso de la obra *Erreger* es evidente la relación con la enfermedad, que supone el peligro del monologante ante los otros (ocasión para la cuarentena) y para sí. La muerte es posibilidad de asesinato/suicidio, contagios de otros. Y, además, enunciado ambiguo entre crimen/verdad de lo hecho con su mujer e hija. Este eje existencial en el devenir monologal “pone la mirada a pensar” (Jiménez, 2013: 56), e interpela a los espectadores acerca de su vínculo con el vivir/morir.

Asimismo, comprobé que el modo dramático de construcción del monologante de A. Ostermaier produce –en relación con el retrato– un mayor grado de abstracción, ya que saca la visibilidad de la profundidad. Lo hace figura, tal como lo comprendemos desde los investigadores franceses Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2006), quienes definen a las figuras como: “presencias parlantes polifónicas, [que] no tienen otra verdad que el aquí y ahora teatral de la enunciación”.

- Por otra parte, en 2020 vinculé la teoría de la representación de Louis Marin (2015) con el relato de *Erreger* como si de una puesta en pintura se tratara, analizando las imágenes construidas desde el lenguaje. Marin propone la figurabilidad, concepto metodológico que me permitió vincular texto e imagen, en relación a la visualidad, categoría que da cuenta en la obra alemana de la crisis de la representación que ha sufrido el lenguaje desde Hölderlin e incluso Hofmannsthal, en adelante, porque los artistas han experimentado la necesidad de explorar más allá del lenguaje. Y cuando ese más allá deviene sonido animal se recupera la voz de la muerte, esa *physis* que no opaca la voz de la conciencia, aunque dificulte el paso de la escritura a la escena y haga difícil la traducción del mundo –que necesita la puesta en página y viceversa– (según lo que especificado en Fobbio, 2016b; Musitano, 2016; y van Muylem, 2016). Ese ir al animal dolido (Agamben, 2008: 78), trae un “lenguaje significante”, y “la voz del animal” nos saca del dominio.

- Para finalizar, en 2021 fueron varias las reflexiones e interpretaciones hermenéuticas que me surgieron al considerar este tiempo de pandemia y de leer el trabajo publicado por Fobbio y van Muylem (2020b: 2). Encuentro una afirmación de la investigadora-traductora: “la lectura de los textos heterolingües exige un compromiso por parte del lector, se trata de un lector-espectador que debe participar de la creación y no someterse a ella”. Afirma que quien traduce puede situarse en ese difícil lugar de saberse comprometido con el lenguaje, con su tiempo y con las distorsiones que sus elecciones pueden generar. Por ello van Muylem elige la anamorfosis como categoría que sitúa la tarea de traducción, como sucede

en el teatro, porque es “expresar haciendo”, o sea “hace ver algo” mediante una imagen (o palabra) y asimismo muestra alguna cosa distinta, llevando a otras significaciones, pensamientos, sensaciones. En *Erreger* no hay certezas, somos lectores y a la par desorientados traductores de nuestro mundo, sentimos inminente el desastre: la cuarentena y aislamiento que vivimos desde 2020, nos hace pensar en la situación del agente de bolsa, cuyas únicas certezas son la desprotección, y el temor a... lo negro. Allí “puesta la mirada a pensar” (Jiménez, 2013:56) se historiza esta dramaturgia. Porque hoy, destaca su validez política: en el mundo pasamos largamente los dos millones de muertos. Miramos los números azorados, sin rituales que nos lleven más allá de las cifras, aislados. Y lo perentorio es cómo traducir el dolor ante esta situación. En eco suenan las palabras y reverberan las imágenes de *Erreger* y vemos ¡qué y cómo nos traducen! ¡Ni qué decir de lo que aún vivimos! Hoy leo distinto el texto, me pregunto quién puede decir verdades, qué certezas tenemos de lo sucedido y de lo por suceder. ¿Cuál es la anamorfosis de la pandemia? ¿Qué deja ver? Esperanzas engañosas, cortes temporales que hacen creer en el posible fin del aislamiento, o el cierre del contagio. Nada es seguro. Si antes decíamos que este tipo de dramaturgias se caracterizaban por la cesura, la mediatez y la inminencia, hoy vemos que eso caracteriza el mundo de la pandemia, que nuestra vida se ha teñido de muerte, enfermedad, reclusión e irracionalidad. Las imágenes del individualismo, racismo y del capitalismo exacerbado han llenado los noticieros del mundo, la desorganización colectiva es más que evidente, sobrevivientes boqueamos ante esta realidad. Pero es el teatro el que nos devuelve aún más distorsionada esa realidad. Releo a Fobbio (2020b) y su análisis de *Sagrado bosque de monstruos* y accedo a ese arte dramaturgico que Tantanian y un equipo de artistas han construido. Ese “experimento mundi” traduce en su potencia engañosa esa pertenencia que nos expropia, que nos saca de nosotros y que, por tanto, nos deja pensar el mundo.

Bibliografía

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos.
- (2008). *El lenguaje y la muerte*. Valencia, Pre-Textos.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Campos, A. (2015). “Intraducibles traducciones de traducir”, en *Revista El Trujamán*. En línea: https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre_15/15092015.htm
- Corominas, J. (1983). *Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid, Gredos.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- _____ (2017). “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”. En *Revista Artescena*, n. 3. Chile. En línea: http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_N%C2%B03_-Arti%CC%81culos_-Dubatti_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf
- Fobbio, L. (2014). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX* (Tesis doctoral). Doctorado en Letras, FFyH, UNC. Córdoba.
- _____ (2016a). “Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers”, en *Revista Espéculo*, 56. En línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/>
- _____ (2016b). “Monologar desde el entre”. En van Muylem, M. (comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Colección Papeles Teatrales, Ed. FFyH, UNC.
- _____ (2017) (Dir.). Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales, Informe proyecto cat. B, SECyT, UNC.
- _____ (2019). “Alejandro Tantanian y lo (meta)poético en *Sagrado bosque de monstruos*”, en *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT.
- (2020a). *El teatro en el contexto del aislamiento social*, 24 de abril de 2020. AINCRIT y Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas. En línea: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=BgTpkK5Xv9w>
- (2020b). “Pintar el aire. Teatro, plástica, experiencia y traducción”, en *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, núm. 3, nov. *Laboratorio Texto, imagen y sociedad*, Sede Andina UNRN. Bariloche, Buenos Aires, La Plata, París, Rosario, LabTIS. ISSN 2618-4397. En línea: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/pintar-el-aire-teatroplastica-experiencia-y-traducion-212>
- Fobbio, L. y M. van Muylem. (2020a). “Teatro, traducción, creación y trampantojo”, en *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. IAE, UBA. Buenos Aires. En: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iv-jornadas-2020>
- (2020b). “Dramaturgias del siglo XXI: investigación, creación, traducción y edición”. En *Recial, revista del CIFFyH*, Área Letras, FFyH. UNC. julio-diciembre 2020, vol. 11, núm. 18. Córdoba, UNC. En línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31278>.
- Fobbio, L. et al. (2019). “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI: primeras Indagaciones”. En Koss, M. N. (ed. y compil.) *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, UBA. En línea: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iii-jornadas-2019>

- Frontoni, L. (2020). "Apropiación y autorreferencialidad en *Querido Ibsen: soy Nora* de Griselda Gambaro", Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. Escuela de Letras, FFyH, UNC.
- Gambaro, G. (2017). *Querido Ibsen: soy Nora*. Buenos Aires, Alfaguara.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, FCE.
- Jiménez, J. (2013). *La imagen surrealista*. Madrid, Mínima Trotta.
- Lauwers, V. (2020). *Billys Violence*. Trad. Micaela van Muylem, para la puesta en escena de Needcompany en España (estreno: junio 2021 en Barcelona).
- Marin, L. (2015). *Destruir la pintura*. Buenos Aires, Fiordo.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba, Comunicarte.
- (2016). "El paisaje dramático y la traducción del dolor", en van Muylem, M. (comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Colección Papeles Teatrales, Ed. FFyH, UNC.
- (2018a). "Teatralidad y Plástica en el siglo XXI", en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. núm. 28, diciembre de 2018. Buenos Aires, UBA. En línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5475>
- (2018b). "Vanguardia y posvanguardia, plástica y teatralidad en el siglo XXI". En Landini, B. *et al Actas II Jornadas de Investigación del Instituto Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, UBA.
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2012). "La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta", en *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT. En línea: <https://aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigaciony-critica-%20teatral-2012.pdf>
- Ostermaier, A. (2017). *Erreger/Agente*. En *Monólogos/Páginas/Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. Córdoba, Colección Papeles Teatrales, Ed. FFyH, UNC.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato.
- Ryngaert, J-P. y J. Sermon. (2006). *Le personnage théâtral contemporain décomposition, recomposition*. París, Editions Theatrales, Sur Le Théâtre.
- Sakai, N. (1997). *Translation and Subjectivity*. Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.
- Steiner, G. (2008). *Extraterritorial*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérologue*. París, Garnier.
- Tantianian, A. (2009). "Del cuerpo literario al cuerpo dramático: una apropiación", conferencia. XV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Córdoba, FFyH, UNC.
- (2010). "Alejandro Tantianian y el nombre de las cosas", en: *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Entrevistado por Laura Fobbio. Núm. 11. Buenos Aires, UBA. En línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9287>
- (2011). *Mi Tsvietáieva*, conferencia. 17 de noviembre, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

—(2019). “Una aproximación a la dramaturgia desde el actor. Sombras suele vestir”. Clase magistral. Buenos Aires, Centro de Investigación Cinematográfica, 8 de mayo de 2019.

Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires, Libretto.

Trastoy, B. y P. Zayas de Lima (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

van Muylem, M. comp. (2016). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Papeles Teatrales, FFyH. UNC.

—(2017). *Teatro flamenco contemporáneo* (Tesis doctoral). Doctorado en Letras, FFyH, UNC. Córdoba.

—(2018). “Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel”, en *Revista sic*. Montevideo. En línea: <https://www.aplu.org.uy/revista-sic>

—(2019). “Contrabandos y brisuras. Léonce Lupette: una voz parte de muchas lenguas”, en: *Actas de las XVIII Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana*. Mendoza, UNCuyo.

van Muylem, M. y A. Musitano. (2019). “La dramaturgia de Albert Ostermaier para el monólogo del actor/personaje, en *Actas XI Jornadas Nacionales e Internacionales de AINCRIT*. Buenos Aires, AINCRIT.