

Por mientras, cosen y cosen, se trata de una tranquila ocupación femenina: Las amantes, de Elfriede Jelinek en escena

VAN MUYLEM, Micaela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo FL UNC – micaela.van@unc.edu.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: teatro comparado - traducción – feminismo*

› **Resumen**

En 2022 se estrena en Santiago de Chile una versión de la novela “Las amantes” (1975) de Elfriede Jelinek, bajo la dirección de Heidrun Maria Breier, actriz, directora y traductora rumano-alemana radicada en Chile, quien ha llevado a escena ya numerosas obras extranjeras actualizando y resignificando siempre los textos-fuente en una poética muy situada (por caso, "Gaz", de Tom Lanoye, estrenada en Córdoba en 2019). En el presente trabajo se analizará la traducción y adaptación para la escena que hace Breier de la parodia a la novela rosa que escribió la dramaturga y novelista austríaca, para reflexionar acerca de las políticas de la diferencia (Dubatti) de la reescritura que redefine la crítica al patriarcado, a la explotación capitalista y la violencia intrafamiliar desde la realidad latinoamericana actual.

› **Presentación**

En 2022 se estrena en Santiago de Chile una versión de la novela *Las amantes* (1974) de Elfriede Jelinek, bajo la dirección de Heidrun Breier (1971). La actriz, directora y traductora rumano-alemana radicada en Chile desde 1998 ha llevado a escena allí ya numerosas obras extranjeras actualizando y resignificando siempre los textos-fuente en una poética muy situada. Se trata de obras traducidas por otras personas, por caso, *Gaz*, del belga Tom Lanoye, estrenada en Córdoba en 2019 y *El Horacio*, de Heiner Müller (ambas en trad. de van Muylem), *Demasiado cortas las piernas* de la suiza Katja Brunner (trad.: Imbrogno), pero también numerosísimas en traducción propia, entre otras, obras de Falk Richter, Heiner Müller, Roland Schimmelpfennig, Sybille Berg, Marianna Salzmann.

En esta oportunidad, Breier tradujo y adaptó la parodia a la novela rosa en que la dramaturga y novelista austríaca expone el rol de la mujer en la sociedad patriarcal y las complejas dinámicas que se establecen

entre opresor (hombre, marido, padre, hijo) y oprimida (mujer, esposa, madre, hija, “competencia”, a la vez que cómplice machista del opresor). Dos mujeres, Brigitte y Paula, quieren casarse con la ilusión alcanzar así un futuro mejor, lo cual finalmente no sucede: una acaba casada con un alcohólico y termina dedicándose a la prostitución, la otra se casa con un hombre “que le da asco” sólo para tener cierta estabilidad económica. Jelinek no hace concesiones y expone las perversiones de todas las figuras (tanto los padres y los futuros maridos como las protagonistas y sus madres se presentan en toda su miseria). La obra se consideró fundamental en el feminismo europeo de la década del setenta y, en su adaptación (reescritura) Breier re-define y re-territorializa la crítica al patriarcado, a la explotación capitalista y la violencia intrafamiliar en y desde la realidad chilena (y latinoamericana) actual. El teatro es siempre reescritura, repetición en otro cuerpo y, a menudo, en otra lengua, y entendemos los diferentes modos de adaptar y reescribir obras como parte de la producción teatral local, del lugar en que es llevada a escena, para lo cual, desde el Teatro Comparado consideramos también “los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder” en los “mapas de la Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política y (que) dialogan con ellos por su diferencia” (Dubatti, 2018: 8.) “Por lo tanto, la historia del teatro (tanto del pasado como el reciente) debería diseñarse como una imagen múltiple y compleja, considerando su polifonía y sus relaciones e intercambios con el teatro de diversas latitudes” (Koss, 2021: 2). En esta obra, por caso, a la crítica al capitalismo y el patriarcado se le suma en la puesta la colonización y explotación en Latinoamérica. Además del contexto sociocultural y económico tendremos en cuenta el trabajo con la “territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente” (Dubatti, 2018: 9). Veremos qué transformaciones se realizan en el plano de lo formal que son, a su vez, transformaciones políticas y estéticas en la apropiación en este nuevo territorio, un aspecto que siempre ha sido central en la poética de Breier.

Existe una larga tradición de traducir y llevar a escena piezas dramáticas de Jelinek en el todo el territorio hispanohablante¹, en este caso, se trata además de una adaptación de una novela para la escena. Es decir, estamos ante una doble o triple traducción: de una lengua a otra, de un género textual a otro, y luego a la escena, de un ritmo de lectura a uno de una enunciación muy diferente. Breier en su doble o múltiple rol habitual de directora-traductora-actriz, ha realizado numerosas traducciones para ser llevadas a escena, es decir, para ser dichas por cuerpos específicos, lo cual incide en la traducción, como veremos más adelante, y que convierte a dicho proceso en algo más semejante a la escritura para la escena: para determinados cuerpos, voces, identidades.

¹ Un caso muy interesante en Argentina fue *Bambiland*, traducida por Carla Imbrogno y bajo la dirección de Emilio García Wehbi (véase: Brownell 2006, Imbrogno 2006).

Tampoco es la primera vez que se lleva a escena una adaptación de esta novela. Hubo una versión en 2002 en Düsseldorf, Alemania, y en 2018 en Almaty, Kazajistán, por ejemplo. En comparación con la puesta chilena, la alemana fue mucho más recargada, barroca, kitsch (bajo la dirección de Martin Oelbermann) y algo más realista, con una apuesta escenográfica más compleja, la versión del director ruso Rushan Iksanov.



Figura 1. Captura de pantalla del registro de la puesta en escena de *Las amantes* (gentileza de la directora)



Figura 2. Captura de pantalla del registro de la puesta en escena de *Las amantes* (gentileza de la directora)

un enorme problema con los basureros clandestinos de ropa barata desechada del primer mundo, la llamada “*fast fashion*” (por analogía al *fast food*: ropa descartable, fabricada en el tercer mundo, en Bangladesh, consumida en el primero, vuelta a descartar en el tercero). Y en el país vecino existe hace un tiempo un sistema de importación de “ropa usada” con un discurso políticamente correcto y ecologista (“*greenwashing*”) de reciclaje que acaba inundando el desierto de Atacama con desechos. Vemos cómo en la obra de Breier se van sumando capas a la propuesta de Jelinek.



Fotografía: Martín Berneti (Fischer: 2022)

Las dos protagonistas de la obra son mujeres quieren casarse para tener FUTURO (una de las pocas palabras escritas en mayúscula sostenida en todo el texto (tanto en la novela, en alemán, como en el “guión” en castellano). Asimismo, Jelinek no escribe en mayúscula los sustantivos, “infringiendo” así la norma de la lengua, generando cierta incomodidad en la lectura, cierta confusión. Breier conserva ese juego, que en castellano sólo es evidente en los nombres propios y a comienzos de cada oración, e incorpora en la adaptación un trabajo de puesta página que funciona a modo de partitura (sigo acá a Sebastián Huber, 2024) para los intérpretes. Ese es el primer aspecto formal que queremos destacar: la introducción de un ritmo propio en la propuesta, que hace un nuevo territorio.

Tanto en la prosa como en el ensayo y en los textos dramáticos, Jelinek es extremadamente verborrágica, trabaja con sucesivas repeticiones que generan un ritmo vertiginoso, un discurso que parece no acabar nunca y en el que introduce constantemente referencias e intertextualidades que generan una asociación libre de ideas desde el sonido, repeticiones y diferencias desde el puro significante, a modo de una composición musical. Dice Jelinek en una entrevista: “Mis estudios de música y composición me llevaron a cierto proceso

musical del lenguaje en el que, por ejemplo, el sonido de las palabras con las que juego debe exponer su verdadero significado, en contra de su voluntad, para pronunciarse” (Jelinek, 2019).

Y es por ello también un discurso muy difícil de traducir, por las asociaciones en el plano de lo “meramente sonoro” y los infinitos juegos de palabras y referencias culturales solapadas sin equivalente exactos. “El sonido no se puede traducir” dice la dramaturga (2019). Sin embargo, sí se traduce muy bien la propuesta estética y política, y dentro de ella, el trabajo analítico, lúdico e impertinente, descarado que hace con la lengua. Jelinek está muy marcada por la crítica del lenguaje de Wittgenstein, por ejemplo, y explora la forma, y también la música del lenguaje en un trabajo “con la acústica, con el sonido de las palabras (...) llevo los juegos de palabras hasta su límite más banal, al que no le rehúyo para nada” (Jelinek en: Frieria, 2004). Y fue esto lo que supo recuperar y trasladar Breier, desde Austria del 1975 a Santiago del 2022, con una deliberada y muy consciente “política de la diferencia” (Dubatti, 2018) que conservó el interés y la actualidad, el humor y la crítica ácida, la exploración de lengua, en este caso, del castellano chileno, desde adentro y desde afuera, viviendo en la lengua de su país de acogida y con la suficiente distancia crítica que le permite la mirada extranjera, en una propuesta muy crítica con el texto tanto en la traducción como en la adaptación a la escena, y en un trabajo muy comprometido con los intérpretes. Veamos un ejemplo de a forma que adquiere dicha “partitura”:

CORO(MP,MS,MB,MH)

fin de la juventud
comienzo de la vejez

ME

para las mujeres
fin de la vida

MP

y comienzo
de la procreación

CORO(todos)

mientras los hombres maduran
y envejecen bien
y hacen un pacto con el alcohol
para que les mantenga fuerte
y sin cáncer
la agonía de las mujeres
suele durar
años y años

MP

incluso tanto
que pueden contemplar
la agonía de sus hijas

ME

las mujeres empiezan
a odiar a sus hijas
y quieren dejarlas morir
lo más rápido posible

MP

tal como ellas murieron una vez

Recordemos asimismo que la puesta es posterior a la importante movilización feminista de 2018 y al estallido social de 2019 en Chile, y la pandemia de COVID-19, en un contexto en que se estaba discutiendo la reforma de la Constitución de Chile con un posible retroceso en derechos de la mujer por la ley del aborto, etc. Breier dice al respecto:

lo recalcamo mucho, es algo que aparece mucho en la novela, en la adaptación, la palabra "futuro", "tú eres mi futuro", pero el futuro no viene. Me preguntaba que quizás la gente, las generaciones más jóvenes, que quizás no les toca, o no les ha tocado, o no les toca tan fuerte la división de los géneros, el hombre que manda y la mujer sumisa. Lo conocen quizás por sus abuelas o sus madres, a lo mejor. ¿Qué les pasará con el tema del futuro? Porque igual es un tema, por tanta mención y tanto énfasis en pensar en el futuro. No sé si lo piensan realmente, quizás nosotros sí, pero las generaciones más jóvenes ¿estarán pensando tanto en eso?, ¿enfocándose tanto en su futuro?, ¿o sí ven realmente un futuro? (xxx)

Breier crea en “Las amantes” un montaje coreográfico-coral en el que cinco cuerpos masculinos dicen (recitan) los textos a partir de la partitura, en una propuesta muy brechtiana en que se entra y se sale de los parlamentos y las escenas “sin psicología” como dice la directora: los actores “tienen que entrar y salir en eso, porque a veces hablan en tercera persona sobre su propio personaje, a veces narran la historia en conjunto de toda la obra” (2023). Otro aspecto fundamental de reterritorialización es la elección de trabajar con un colectivo de performers a modo de coro, que dicen los textos sin ser personajes ni figuras, y se trata además de cinco cuerpos y voces masculinas “sin histeria”, sin caricatura, la consigna fue que los actores “defiendan las historias que interpretan y que se pongan en el lugar de las mujeres de la obra. Se deben hacer cargo de ellas y no caer en una caricatura” (2022). El trabajo con lo coral es algo que también viene explorando Breier hace tiempo (2022, 2023), y en esta obra logra recuperar “diciendo casi lo mismo” (Eco) en la adaptación, que Jelinek. Recordemos que en 2004 gana el premio Nobel de literatura por “el contrapunto musical de voces y contravoces en sus novelas y obras dramáticas que, con un extraordinario celo lingüístico, revela lo absurdo de los clichés de la sociedad y su poder opresor”. Podría decirse lo mismo de la obra de Breier, pero en ella el ritmo es completamente diferente, y allí radica lo que em interesa recuperar. En el ritmo, el acento, la cadencia de las frases dichas, también de la puesta en página, también del movimiento de los cuerpos en la escena. A modo de ejemplo, veamos la siguiente frase, que propuse como título del trabajo, y que aquí comparto con la misma disposición que en la versión de Breier:

pero por mientras cosen y cosen
se trata
de una tranquila ocupación
femenina

En el texto de la novela, leemos estas frases en un bloque en prosa que ocupa todo el ancho de la página, en la versión de Breier abundan los espacios en blanco, se trata de frases dispuestas centradas en la hoja, a modo de versos libres, con pausas visuales importantes, lo cual condiciona el modo de decir de los performers en escena. Observamos asimismo un uso intencional de un modismo muy chileno “por mientras” . Por ello sostenemos que un aspecto fundamental de la reterritorialización de Breier se encuentra justamente en el trabajo con el ritmo. Puesto que la traducción de los juegos de palabra los realiza Breier en el plano semántico, pero en la sintaxis y en la disposición de los elementos en la página y en la escena, en esa atención puesta en el ritmo, y luego en la enunciación, atendiendo a la cadencia y el acento de voces masculinas de fuerte acento chileno (Breier trabaja mucho con el acento, con el extrañamiento o el acercamiento de la voz al público). Se observa en su trabajo una conciencia de para quién traduce (en el sentido de qué cuerpo dirá ese texto, no sólo en el público construido por la obra). “Hay territorio desde el momento en que hay expresividad del ritmo” dicen Deleuze y Guattari (2020, 321). La reterritorialización de la obra ocurre entonces en *Las amantes* a través del cambio de acento, cadencia, ritmo, atendiendo a “esos cuerpos que

portan consigo las territorialidades” en un ritmo que es subrayado por el movimiento de la cinta transportadora: el ritmo de la industria textil que condiciona también el ritmo de las voces y los cuerpos que se van amoldando a las lógicas de la producción en serie en los vínculos, en las elecciones personales, la “tranquila ocupación femenina” de estas mujeres que son todo menos “amantes”, son también un producto de descarte, al igual que la ropa que se acumula en Atacama. Nos interesa por ello continuar indagando acerca del modo en que el ritmo textual funciona como modo de des- y re-territorialización en las traducciones para la escena.

Bibliografía

- Breier, H. (2023), "Entrevista a la directora de "Las amantes" Heidrun Breier: "Es muy machista el mundo que se presenta en la novela" (Galia Bogolasky), en *culturizarte*. Disponible en: <https://culturizarte.cl/entrevista-a-la-directora-de-las-amantes-heidrun-breier-es-muy-machista-el-mundo-que-se-presenta-en-la-novela/>
- Breier (2022). Heidrun María Breier, directora del próximo estreno en el Teatro Nacional 'Las amantes': "La simbiosis entre el hombre y la mujer, históricamente, perpetúa el modelo entre el opresor y la oprimida" (Macarena Montes) en: *Teatro Nacional Chileno*. Disponible en: <https://tnch.uchile.cl/noticias/2022/heidrun-maria-breier-directora-del-proximo-estreno-en-el-teatro-nacional-las-amantes-la-simbiosis-entre-el-hombre-y-la-mujer-historicamente-perpetua-el-modelo-entre-el-opresor-y-la-oprimida>
- Brownell, P. (2006). "Bambiland': La guerra del Golfo está teniendo lugar (en algún lugar, por ninguna razón, contra cualquiera)" en: *Revista telóndefondo*, núm. 4. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefono/article/view/9503>
- Deleuze G. y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos. Trad. José Vázquez Pérez con la colab. de Umbelina Larraceleta
- Dubatti, J. (2018=). "Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad" en: *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 9, Núm. 14.
- Friera, S. (2004) "Entrevista con Elfriede Jelinek: 'La furia es el motor que me hace escribir'" en: *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-44364-2004-12-03.html>
- Fischer, A. (2022) Un vertedero colosal de ropa asfixia la reserva natural del Desierto de Atacama, en Chile. *National Geographic en Español*. Disponible en: <https://www.ngenespanol.com/ecologia/toneladas-de-ropa-contaminan-la-reserva-natural-del-desierto-de-atacama/>
- Huber, F. S. (2024). "De un lugar a un espacio: merodear, habitar y escribir la partitura" en: *A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades*, (1). Disponible en: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2050>
- Imbrogno, C. (2006). "Como en cualquier sofá", en: *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/2142-761-2006-03-30.html?mobile=1>
- Jelinek (2022). *Las amantes*. Traducción y adaptación para la escena de Heidrun María Breier. Inédito, manuscrito facilitado por Breier.
- Jelinek (2019) "Cinco confesiones" en: *Eterna Cadencia*. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/cinco-confesiones-de-escritura-de-la-nobel-elfriede-jelinek-/2364> Fuente de la cita en inglés: Poetry Foundation, disponible en: www.poetryfoundation.org/poets/elfriede-jelinek
- Jelinek, E. (2008). *La muerte y la Doncella I-V. Dramas de princesas*. Valencia, Pre-textos (Trad. de E. Fernández-Palacio).
- Koss, N. (2021). *Mitos y territorios teatrales*. California, Editorial Argus-a.

Ficha artística

Título: *Las Amantes* (adaptación de la novela *Las Amantes* de Elfriede Jelinek)
Esteno: 27/04/2022 en el Teatro Nacional Chileno, Santiago de Chile.
Dirección y adaptación teatral: Heidrun Maria Breier
Elenco: Eduardo Herrera, Víctor Montero, Gonzalo Muñoz Lerner, Carlos Ugarte y Felipe Zepeda
Diseño integral: Rodrigo Bazaes Nieto
Asistencia y Producción de diseño: Carolina Poblete
Realización escenográfica: Amor Escénico
Escenotecnia: Cristian Reyes y Daniel Figueroa

Realización de vestuario: Andrea Bustos Pizarro
Realización utilería: Matías Paul
Composición sonora: Colectivo Taller Música Contemporánea
Diseño sonoro: Paulo Rojas
Fotografía: Álvaro Hoppe
Diseño gráfico: Javier Pañella
Apuntador y Tramoya: Alejandro Avendaño
Producción: Inés Bascuñán