

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

Jorge Dubatti*

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina.

e-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

artesdelespectaculo@filo.uba.ar

Recibido: 30 de mayo de 2018

Aceptado: 05 de julio de 2018

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

Resumen

El presente texto aborda las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales. Las preguntas centrales, articuladas por las disciplinas Teatro Comparado, Poética Comparada y los estudios de territorialidad, son: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?, ¿qué políticas de la diferencia implementan las reescrituras? Se define el concepto de reescritura teatral y se identifican metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas, seis tipos básicos. Se analizan casos de reescrituras argentinas de textos de William Shakespeare realizados por Rolando Costa Picazo, Pablo Ingberg, Carlos Gamerro, Carlos Rivas, Gabriela Toscano y Mauro Santamaría.

Palabras clave: Teatro Comparado, Poética Comparada, adaptación, dramaturgia, William Shakespeare, Argentina.

Theatrical Rewritings, Politics of Difference and Territoriality

Abstract

This article discusses Argentinian rewritings of William Shakespeare's plays, understood as a corpus of national literature and theater. The central questions, articulated by the disciplines of Comparative Theater, Comparative Poetics, and Territoriality Studies are: how does Argentinian theatre appropriate "universal" dramaturgy? What are the politics of difference undertaken by these rewritings? Six basic types of theatrical rewritings of Shakespeare's plays are discussed, based on the works of Argentinian playwrights Rolando Costa Picazo, Pablo Ingberg, Carlos Gamerro, Carlos Rivas, Gabriela Toscano and Mauro Santamaría.

Keywords: Comparative Theater, Comparative Poetics, adaptation, dramaturgy, William Shakespeare, Argentina.

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

I

Desde nuestros primeros pasos en la investigación teatral, por la vía del Teatro Comparado, venimos insistiendo en la necesidad de estudiar las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales.¹ El objetivo es componer una cartografía de reescrituras de la dramaturgia universal en el teatro argentino, en los teatros argentinos. No sólo sobre William Shakespeare, que será nuestro eje en este artículo, sino también sobre el teatro clásico griego, el teatro japonés, el teatro norteamericano, el teatro africano, etcétera. La pregunta es cautivante: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?

Hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado. Se trata de una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas provechosas.² Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.

¹ En un arco que va de nuestros primeros trabajos al respecto, orientados por el Dr. Nicolás J. Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Consultar en la bibliografía las obras de Dubatti correspondientes a los años 1992, 1994, 1995, 1996, entre otros, así como las más recientes, publicadas en 2008, 2013, 2014, 2015 y 2017.

² La disciplina Teatro Comparado tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional y/o supranacional. Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etcétera), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven ni pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional).

Ya en el siglo XXI, el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar y abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales –en plural–. No hay “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etcétera, de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina, se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional? ¿Con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo pensar el teatro nacional con relación a la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización?

(Ateacomp), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante. Hasta hoy, las sedes han sido la Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualeguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y actualmente Bariloche. Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado. A partir de 2017, se ha sumado el Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”, de edición anual, también con sede itinerante. Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti, “Para la historia del Teatro Comparado” y “Apuntes sobre la institucionalización”.

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, apertura de una segunda etapa de la disciplina, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

Según esta nueva teorización, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales o supraterritoriales. La territorialidad considera al teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación.³ Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera, la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, comuna, sala, etcétera), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (aquellos que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente con los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política y dialogan con ellos por su diferencia (Dubatti, "Teatro Comparado, Geografía Teatral"). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁴

³ Según Álvaro Bello, "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder" (99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder.

⁴ Para una tipología de mapas teatrales, aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, consultar Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 105-125.

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y 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. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. Siguiendo a Michel Collot (“Pour une géographie littéraire des textes”),⁵ se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Desde sus orígenes disciplinares, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto, para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral), “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak –actualizando a Benjamin– ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (126). El Teatro Comparado pone también el acento en la producción de un pensamiento territorializado. En los últimos años, una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud en *Radicante*). Se estimula, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto –ojalá alguna vez planetarias–, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular, del análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado de las letras y los teatros na-

⁵ Hay traducción castellana: “En busca de una geografía literaria de los textos”. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Eds. Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo. Trad. M. L. Puppo. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2015, pp. 59-75.

cionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos. Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poiesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poiesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial y supraterritorial, es decir, cartográfica.⁶ Como veremos, Poética Comparada y territorialidad proveen herramientas útiles para comprender los fenómenos de la reescritura teatral.

II

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras de los textos de la dramaturgia universal (o textos-fuente provenientes del teatro de América, Europa, Asia, África u Oceanía, excluyendo a la Argentina), y más específicamente de reescrituras de las obras de William Shakespeare, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etcétera,⁷ sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre esos textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

⁶ En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (en términos de la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* 127-142, y *Filosofía del Teatro III* 21-54. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones.

⁷ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remiti-

En este contexto de los estudios teatrales, llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁸ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones.

Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. A través de los siglos comprobamos la presencia de las obras de Shakespeare en los escenarios argentinos, sin embargo, no sabemos exactamente cómo esas obras han sido reescritas. No es un dato menor que podamos ignorar o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *Hamlet* en la Argentina a través de las décadas? Debemos descartar que hayan podido ser hechas “a la isabelina”, por estrictas cuestiones de territorialidad (en la Argentina no hay una tradición de puesta en escena arqueológica isabelina, y si la hubiese, sería territorialmente diversa a la escena de los siglos XVI-XVII en Inglaterra). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con los textos de Shakespeare, tanto con las piezas dramáticas como con los poemas no-teatrales, frecuentemente escenificados?⁹

Cada reescritura particular (en términos micropoéticos) presenta sus hibrideces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos

mos a Cilento (“Adaptación de narrativa extranjera”), Finzi (*Repertorio de técnicas de adaptación*) y especialmente Hutcheon (*A Theory of Adaptation*). Hutcheon revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (xiv).

⁸ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático, todo texto puede ser transformado en dramaturgia.

⁹ En 2014, con motivo del 450° aniversario del nacimiento de Shakespeare, organizamos en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, el Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, en el que participaron investigadores y teatristas de diversos puntos del país. Resultó revelador observar las diferentes apropiaciones en Bahía Blanca, Neuquén, Salta, Mendoza, La Plata, Córdoba, Ciudad de Buenos Aires, San Juan, etcétera. Una selección de esos trabajos fue recogida en los *Cuadernos de Picadero* núms. 28 y 29.

con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen diferentes formas de dramaturgia:¹⁰

A) Reescrituras dramáticas o pre-escénicas

Las llamamos dramáticas o pre-escénicas porque estas reescrituras se componen, en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etcétera), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

1. Reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente: es la que solemos llamar traducción. En el pasaje de una lengua a otra (en el caso de Shakespeare, del inglés de los siglos XVI-XVII al castellano) se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística, la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente. Basta con confrontar tres prestigiosos casos argentinos de traducción (Rolando Costa Picazo, 2004; Pablo Ingberg, 2006; Carlos Gamerro, 2015) para advertir la reescritura en todos los niveles de la estructura verbal, no sólo por el pasaje de una lengua a la otra, sino también por las diferencias entre las traducciones, por las elecciones de cada traductor que articulan textos diversos. Elijamos un fragmento de *Hamlet*

¹⁰ Para la ampliación del concepto de dramaturgia por las diferentes formas de relación con la escena (dramaturgias pre-escénicas, escénicas, post-escénicas), véase Dubatti, "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral". Llamamos texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la "puesta en escena". Texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica; se trata del texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión). Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado por la teatralidad y la literaturidad. Texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

(Acto III, Esc. 1, vv. 58-90, edición de la Oxford University Press, 1991) y observemos brevemente las traducciones:

To be, or not to be; that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing end them. To die, to sleep-
No more, and by a sleep to say we end
The heartache and the thousands natural shocks
That flesh is heir to- 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep.
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life,
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. (669-670)

Rolando Costa Picazo	Pablo Ingberg	Carlos Gamero
<p>Ser, o no ser: he ahí el problema: ¿Será más noble sufrir en silencio Los dardos y flechas de la atroz fortuna, O levantarse en armas contra un mar de infortunios Y al enfrentarlos, terminar con ellos? Morir: dormir; No más; y al dormir decir que terminamos Con la aflicción y el millar de conflictos naturales Que ha heredado la carne... esto es una consumación Con devoción deseable. Morir, dormir; Quizá soñar; ¡ay! He ahí el enigma, Porque en ese sueño de muerte las visiones que lleguen Cuando nos hayamos desprendido de esta mortal envoltura Nos hacen vacilar: he ahí la reflexión Que da vida tan larga a las calamidades; Pues ¿quién soportaría los azotes y las mofas del tiempo, El agravio del opresor, la injuria del altanero, Los tormentos del amor desdénado, la demora de la ley, La insolencia del funcionario y los insultos Que hay que tolerar con meritoria paciencia Cuando se podría lograr el descanso Con un simple estilete? Y ¿quién soportaría duras cargas, Gemir y sudar bajo el peso de una tediosa vida, Si no fuera porque el temor a algo después de la muerte, -Ese ignoto país de cuyos confines No regresa el viajero- confunde nuestra voluntad Y nos hace preferir soportar los males que tenemos A escapar hacia otros que no conocemos? Así el pensamiento nos transforma en cobardes, Y así el color propio de la resolución Se cubre del pálido semblante de la ansiedad, Y empresas de gran altura e importancia Con esta consideración tuercen su curso Y pierden el nombre de acción.</p> <p>(<i>Hamlet</i>, 2004 71-72)</p>	<p>Ser, o no ser, allí reside la cuestión: Si es que acaso sufrir en la mente es más noble Las hondas y las flechas de una fortuna atroz, O levantarse en armas contra un mar de problemas Y oponiéndose darles un fin. Morir, dormir, Nada más; y al dormir decir que un fin ponemos Al dolor y al millar de choques naturales Que la carne ha heredado; sí, una consumación Que en devoción se debe desear. Morir, dormir; Dormir, tal vez soñar. Claro, allí está el obstáculo, Pues qué sueños nos lleguen en tal dormir de muerte, Después que descartemos el mortal torbellino, Debe hacernos dudar. Ésa es la reflexión Que a la calamidad le da tan larga vida, Pues ¿quién aguantaría del tiempo azote y mofa, Daño del opresor, la injuria del altivo, Mal de amor sin valía, demoras de la ley, Insolencias de algún oficial y el rechazo Que el mérito paciente recibe del indigno, Cuando él mismo podría librado declararse Con un simple estilete? ¿Quién cargaría fardos, Gruñendo y transpirando bajo cansada vida, Sino porque el temor de algo tras de la muerte, País no descubierto desde cuyas fronteras Ningún viajero vuelve, confunde al albedrío Y nos hace aguantar los males que tenemos Antes bien que volar hacia otros que ignoramos? Así nos hace a todos cobardes la conciencia, Y así el tinte natal de la resolución Se enferma con el pálido matiz del pensamiento, Y empresas de una altura y una ocasión muy grandes Por tal motivo tuercen al sesgo su corriente Y pierden todo nombre de acción.</p> <p>(“<i>Hamlet</i>”, 2006 411-412)</p>	<p>Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Cuál será el camino más noble, soportar las flechas y las pedradas de la insolente fortuna, o tomar las armas contra un mar de problemas y terminar de una vez con todo? Morir – dormir, nada más, y con un sueño decir que terminamos con esta angustia, y con las mil infamias que son la herencia natural de nuestra carne. Qué ganas de morir, y de dormir; deseo tan devotamente esa consumación. Dormir, tal vez soñar – sí, ahí está la trampa: porque ¿qué sabemos de los sueños que, cuando nos hayamos librado de esta mortal envoltura, puede traer el sueño de la muerte? Es por este recelo que aceptamos la calamidad de una vida tan larga. Si no, ¿quién soportaría los humillantes latigazos del tiempo, la injusticia del opresor, los insultos del soberbio, el dolor de ver nuestro amor despreciado, la lentitud de la ley, la insolencia de los funcionarios, el despecho de los necios por los hombres de mérito, cuando apenas necesita, para liberarse, de un simple estilete? ¿Quién gruñiría y sudaría bajo el fardo de una vida extenuante si no fuera porque el pavor de lo que sigue a la muerte, ese territorio inexplorado del que ningún viajero regresa, confunde la voluntad y nos lleva a tolerar los males actuales antes que volar hacia los que ignoramos? Así la conciencia nos convierte en cobardes, así el color saludable de la decisión se vela con la enfermiza palidez del pensamiento, y empresas de alto vuelo y poderoso ímpetu se pierden en los meandros de la duda y no hay acción posible.</p> <p>(<i>Hamlet</i>, 2015 143-144)</p>

Basta confrontar las elecciones de cada traductor para concluir que se trata de textos muy diferentes, que incluyen variaciones semánticas y proponen así pragmáticas diversas. Tomemos como ejemplo un fragmento del v. 67 del Acto III: “Ay, there’s the rub”. Costa Picazo elige traducir: “¡ay! He ahí el enigma”; Ingberg: “Claro, allí está el obstáculo”; Gamero: “Sí, ahí está la trampa”. Enigma, obstáculo y trampa aportan interpretaciones diferentes de “rub”, y cada una de las palabras castellanas encierra sentidos diversos que por cohesión textual tiñen semánticamente todo el parlamento reflexivo de Hamlet. Son varios los campos semánticos y referenciales que se ponen en juego en la elección de las palabras: el conocimiento, la indigencia, la trascendencia, el dolor de la existencia, la libertad, la muerte. Vayamos a las definiciones que presenta la Real Academia Española de los términos elegidos –seleccionamos algunas de sus acepciones numeradas, que implican diversos matices semánticos–:¹¹

- enigma: 1. Enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar; 2. Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse.
- obstáculo: 1. Impedimento, dificultad, inconveniente; 2. En algunos deportes, cada una de las dificultades que presenta una pista.
- trampa: 1. Artificio de caza que atrapa a un animal y lo retiene; 6. Contravención disimulada a una ley, convenio o regla, o manera de eludirla, con miras al provecho propio; 8. Ardid para burlar o perjudicar a alguien.

El enigma sugiere un misterio difícil de resolver, un secreto; el obstáculo, una traba o impedimento en un trayecto o camino; la trampa, un encierro, un engaño, un fraude.

¿No son las traducciones, más allá de su voluntad de equivalencia aproximada, auténticas reescrituras?

Por otra parte, no siguen las estructuras métricas de Shakespeare ni las rimas (¿sería acaso posible hacerlo?), por lo tanto, sólo traducen las estructuras lingüísticas de un sistema teatral a otro, no así las estructuras poéticas/artísticas rítmicas del texto-fuente. ¿Cómo trasponer, por equivalencia aproximada, siguiendo las instrucciones del texto-fuente, el pentámetro yámbico shakesperiano a las estructuras rítmicas del verso español? ¿Le correspondería, por aproximación, el endecasílabo? Al respecto es relevante leer las reflexiones de cada traductor sobre cómo ha encarado la traducción respectiva. Otra diferencia posible de la traducción literaria-dramática es la forma de reescritura *reader-oriented* (destinada a la lectura y la edición) o *performance-oriented* (pensada virtualmente para una posible puesta en escena, para ser dicha por un actor o actriz).

2. Reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instruccio-

¹¹ *Diccionario de la Lengua Española* en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

nes del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar adaptación. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación¹² pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera. Un caso notable es *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Satamaría, “versión libre” de *Sueño de una noche de verano*, que analizaremos enseguida, o la adaptación teatral *Nocturno patagónico*, de Alejandro Finzi, reescritura de la novela *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras éste acontece; son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada (Dubatti, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral”). Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

3. La reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal shakesperiano (en inglés) pero se reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etcétera –y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio–, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.¹³

¹² Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (Shakespeare) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

¹³ Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, a la que expone Jorge Luis Borges en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado por primera vez en 1944, en *Ficciones (Obras completas I 1923-1949)*. Una aclaración relevante: Menard “escribe” el Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura/reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer

4. La reescritura no-verbal del texto de la traducción por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

5. La reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular. Enseguida estudiaremos el caso de *Hamlet, la metamorfosis* (2010), dirección de Carlos Rivas.

6. La reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo, sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía. Caso: la escritura escénica de *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), dirección de Ricardo Bartís.

Los cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas (Dubatti, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral”, véase nota 10), como sucede con las reescrituras escénicas que luego se vuelcan al papel, inéditas o publicadas.

En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. Una permanente puesta en ejercicio de políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como re-escritura.

Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso.

el *Quijote*; sólo Cervantes y Menard pueden escribirlo/reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

III

Para cerrar, detengámonos en dos casos de análisis a partir de textos de Shakespeare. Veamos el mismo fragmento de *Hamlet* antes comentado, pero en la adaptación escénica *Hamlet, la metamorfosis* (2010, Sala Arriba de Rivas, dirección de Carlos Rivas). Si lo consideramos, primero, en el aspecto estrictamente verbal, advertimos una tensión entre traducción y adaptación. En entrevista realizada por Celia Dosio, la actriz Gabriela Toscano (quien compuso el personaje de Hamlet en el espectáculo) afirma conscientemente la presencia de ambas operaciones:

La adaptación y traducción de *Hamlet, la metamorfosis* le pertenece exclusivamente a Carlos Rivas y es el resultado de varios años de trabajo sobre la obra del autor. El resultado que puede verse en escena nace de lo que Shakespeare despertó en la imaginación del director, sin perder el lenguaje ni la poesía del autor (“El arte de actuar”, entrevista).¹⁴

Transcribimos el texto directamente del video disponible en *YouTube*,¹⁵ imponiéndole una notación post-escénica provisoria sólo para el análisis:

Ser o no ser, ésa es la duda. ¿Qué es más digno para la conciencia de uno? ¿Sufrir estoicamente los dardos y los hondazos de una suerte vergonzosa, o tomar las armas contra un océano de injusticias y oponerse a ellas haciéndolas cesar? Morir, dormir, nada más, y con un sueño podemos decir que acabamos con los dolores del alma y las mil heridas que sufre la carne por su propia naturaleza. ¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada? ¿Morir, morir, dormir, quizá soñar? Ése es el problema. Porque ¿qué clase de sueños pueden aparecer en medio del sueño de la muerte cuando nos hayamos sacado de encima estas ataduras mortales y consigamos la paz? Ésta es la única razón que hace que aguantemos una calamidad que dura tanto; por qué razón, si no, uno iba a soportar los latigazos y las ofensas de estos tiempos, el ultraje del tirano, la arrogancia del soberbio, la ráfaga de pánico ante el amor rechazado, las demoras de la justicia, el descaro de los funcionarios públicos, el oprobio que recibe quien merece respeto de parte de los traidores; ¿por qué uno iba a soportarlo si tiene a su alcance

¹⁴ La entrevista puede leerse en: <http://gaby-toscano.blogspot.com.ar/2012/03/entrevista-con-gabriela-toscano-arte.html>

¹⁵ En el siguiente enlace puede verse el monólogo descrito: <https://www.youtube.com/watch?v=tjYKAs-VUnKo>

conseguir el descanso con un desnudo estilete? Quién soportaría la carga boqueando y sudando de un fardo tan pesado, si no fuera por el pánico de ese algo después de la muerte, ese país inexplorado de cuyos dominios no ha regresado ningún viajero, que desordena a la voluntad haciéndonos sumisos para soportar nuestras desgracias antes que volar hacia otras que no conocemos. Así es como la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes, y así el vívido color de la resolución se atenúa decayendo en la débil palidez de un pensamiento. De este modo, proyectos de gran importancia y oportunidad, por estas consideraciones, terminan distrayéndose del rumbo y pierden el nombre de acción.

Si confrontamos esta versión con el texto-fuente y con los tres textos de traducción antes transcritos, observamos una mayor libertad en la elección de algunos términos (“duda”, “injusticias”, “heridas”, “extinción”, “ráfaga de pánico”, “funcionarios públicos”, “pánico”) y al menos una palabra que no provendría estrictamente de la traducción (“estoicamente”) y que busca aclarar o explicitar sentidos del subtexto a través de una perífrasis. Sin duda, rige estos cambios la voluntad de una versión *performance-oriented*, no para ser leída sino dicha y escuchada en el espectáculo. La traducción-adaptación de Rivas garantiza así una mayor legibilidad-audibilidad del texto shakesperiano. No se omiten versos ni se agregan textos que no provengan de la traducción / adaptación del texto-fuente. El desvío verbal es leve en este fragmento, pero sumado al conjunto de las otras operaciones verbales del texto espectacular (por ejemplo, el título ampliado: *Hamlet, la metamorfosis*), evidencia la voluntad de introducir cambios de diferente cantidad y calidad, más allá de la traducción.

Ahora bien: debemos observar cómo reescriben este texto los componentes no-verbales del espectáculo, sin duda transformadores. Nos detendremos, por razones de extensión, en tres aspectos principales, conectados entre sí.

El personaje masculino Hamlet es asumido por una actriz, Gabriela Toscano, en una –al mismo tiempo– recuperación e inversión del *cross-dressing* y *cross-acting* del teatro isabelino (donde los personajes femeninos eran encarnados por hombres, ya que las mujeres tenían prohibido actuar). En su poética actoral, Toscano no busca la mimesis genérica del varón: mantiene su voz y gestos femeninos, sin impostación de neutralidad ni acentuación de masculinidad o femineidad. La re-enunciación del parlamento hamletiano desde el cuerpo de una mujer reescribe el texto verbal con nueva información suprasegmental: acentos, entonaciones, ritmos, intensidades, alturas, duraciones y connotaciones de género femenino se incorporan en la oralización actoral y en el habla del personaje. ¿Hamlet feminizado por el poder? ¿Hamlet andrógino? ¿Hamlet universalizado simbólicamente, más allá de las diferencias de género? La tensión actriz-personaje construye un espacio de

liminalidad (en el que resuenan también antecedentes, como el de Sarah Bernhardt y un Hamlet “asexuado”)¹⁶ de enorme potencia significativa para el presente de reivindicaciones femeninas y de diversidad de género.

En el plano de las acciones físicas, Hamlet se ha quitado un zapato (bota corta), lo arroja al suelo, trae en su mano colgando –visible y desplegada– la media femenina 3/4 de *nylon* que se ha quitado del mismo pie, se sienta en el sillón centrado sobre la tarima, conserva la media recogida en una mano y con la otra se rasca la base del pie descubierto. Estalla en escena un doble intertexto: el de Estragón descalzándose con esfuerzo en la primera escena de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (primera edición en 1952, estrenada en 1953); el del pie enfermo de Filoctetes, en la tragedia homónima de Sófocles (409 a.C.). Hamlet atravesado por la tragedia contemporánea y la tragedia antigua, y en esta última por el tópico de la enfermedad (Lida 85-137). Hamlet como un nuevo Filoctetes apartado de la sociedad, no por la mordedura de la serpiente enviada por los dioses, sino por la dolorosa enfermedad de la conciencia del horror.

Mientras dice su parlamento, Hamlet juega discretamente con la media entre sus manos. Cuando llega a la frase: “¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada?”, y pronuncia a continuación la palabra “¿Morir?”, enfunda veloz y totalmente su cabeza con la media, que aprieta el rostro deformándolo. ¿Está de más que aclaremos que esta acción física no figura en las instrucciones del texto-fuente? Es uno de los aportes más originales y pregnantes de la reescritura de Rivas y Toscano. Nuevo estallido simbólico que reescribe el parlamento en relación a la muerte. La media desdibuja los rasgos del rostro de Toscano y sugiere una calavera; al mismo tiempo, propone la indefinición del mundo del sueño, donde los límites del sujeto y el dominio de la conciencia se desvanecen. Las manos de la actriz se mueven sobre el rostro como si intentara vanamente arrancar el velo que lo atrapa. Nos parece ver un personaje que sufre en el Infierno, el Limbo, el Inframundo o el Más Allá... la tierra de los muertos. La media transforma, además, la “atadura mortal” de la carne en una masa informe, poniendo en primer plano la materialidad de que está hecho el cuerpo.

¹⁶ En *El arte del teatro*, Sarah Bernhardt incluye un capítulo sobre “Por qué he interpretado papeles masculinos”, y allí propone una singular lectura del valor ideal, no humano (no sexuado), de los personajes: “Hamlet, L’Aiglon, Lorenzaccio, son cerebros obsesionados por la duda y la desesperación, corazones que laten cada vez más fuertemente e incesantemente torturados por sus sueños evocadores. El alma quema al cuerpo. Al ver y al oír esos Hamlet, es preciso que se tenga la sensación de que el contenido va a hacer estallar el continente. Es preciso que el artista sea despojado de su virilidad. Tenemos que ver a un fantasma, amalgama de los átomos de la vida y de la decadencia que conducen a la muerte. Se trata de un cerebro que lucha incesantemente con la verdad de las cosas. Se trata de un alma que quiere escapar de su encarnadura. Por eso pretendo que estos personajes siempre ganarán al ser interpretados por mujeres intelectuales, las únicas que pueden conservar su carácter de seres asexuados y su perfume de misterio” (99).

El rostro pierde sus marcas de género, se homogeneiza en una suerte de máscara neutra fantasmal. En la enciclopedia cinematográfica y televisiva del mundo contemporáneo se cuelga otra imagen, multiplicadora: la del delincuente que oculta su rostro para un atraco. ¿Hamlet asesino, preparándose para matar? Cuando llega a la altura del parlamento en la que afirma: “¿Por qué uno iba a soportarlo si tiene a su alcance conseguir el descanso con un desnudo estilete?”, Hamlet se sube a un taburete, con la mano derecha estira hacia arriba la media, levemente hacia el costado, y con la izquierda semeja la acción de un degüello o decapitación. Ante el espectador aparece la imagen en movimiento de una cabeza que se desprende del tronco o un ahorcado que pende de la horca (la media en su parte superior parece la soga de la que cuelga el cuerpo). ¿Hamlet, asesinado? Son resonancias prospectivas, que adelantan el desenlace. Para reforzar la idea de la horca, inmediatamente Hamlet tose como si hubiesen intentado ahogarlo. Cuando dice “Así es como la conciencia...”, en sincronía con esta última palabra, descubre nuevamente el rostro hasta la frente, hasta el final del parlamento.

Si transformáramos esta dramaturgia escénica, de potente reescritura, en una dramaturgia post-escénica, deberíamos incorporar al texto las acciones físicas, a manera de didascalias. Veamos un ejemplo de intervención del texto verbal, arriba transcrito, con una posible notación de didascalias:

(Entra Hamlet con un pie descalzo. Arroja el zapato al piso. Lleva una media en su mano. Se sienta en el sillón. Con la mirada indefinida, como si mirara a su interior.) Ser o no ser, ésa es la duda. ¿Qué es más digno para la conciencia de uno? ¿Sufrir estoicamente los dardos y los hondazos de una suerte vergonzosa, o tomar las armas contra un océano de injusticias y oponerse a ellas haciéndolas cesar? (Juega en sus manos con la media.) Morir, dormir, nada más, y con un sueño podemos decir que acabamos con los dolores del alma y las mil heridas que sufre la carne por su propia naturaleza. ¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada? ¿Morir... (Se coloca velozmente la media en la cabeza, que cubre totalmente su rostro hasta el cuello.) morir, dormir, quizá soñar? [etcétera]

Una notación post-escénica de *Hamlet, la metamorfosis* pone en evidencia la reescritura verbal y no-verbal si confrontamos este nuevo texto con las instrucciones del texto-fuente.

Finalmente, detengámonos en un caso singular: *Sueño de una noche guaraní*.¹⁷ Su autor, Armando Ramón Dieringer –más conocido por su nombre artístico: Mauro Santamaría–,

¹⁷ Libro aún inédito, de próxima publicación. Agradecemos al autor habernos facilitado un ejemplar de la tesina inédita. Es significativo que esta reescritura de *Sueño de una noche de verano* se publique. Sucede

centra su actividad en la Provincia de Corrientes y desde allí irradia su labor regional de artista-investigador dedicado a las artes escénicas. Llamamos artista-investigador a quien hace arte y produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la gestión y la docencia artística, realizando al mismo tiempo tareas académicas o científicas sobre dicha producción. Santamaría es un artista académico y un académico artista que desarrolla una Filosofía de la Praxis Teatral en provincia, desde la territorialidad correntina y regional nordestina. En esta dirección, Santamaría es expresión, a la vez, del nuevo rol que cumplen las universidades nacionales en relación con el arte y de los cambios que ha experimentado la cartografía teatral argentina, multicentral y multipolar de manera creciente. El país de los teatros argentinos está pleno de diversidades, fronteras, bordes y complejidades internos. Puro campo de permanente descubrimiento e invención.

Sueño de una noche guaraní es la tesina presentada por Santamaría para aspirar a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste (2015), bajo la dirección de María Andrea Navas, que le valió la titulación. Se trata de un libro doble: de creación y de teoría, que incluye escritura dramática –la obra *Sueño de una noche guaraní*, reescritura de *Sueño de una noche de verano* (105-171)– y un estudio riguroso y fundamentado teórica y metodológicamente sobre los procesos de investigación y composición de ese texto, es decir, sobre los caminos de la reescritura (11-104 y 172-174). Creación y teoría imbricadas, creación de la teoría y teoría de la creación.¹⁸

Afirma Santamaría en la parte teórica de su tesina:

Sueño de una noche guaraní surge a partir de descubrir la sorprendente correspondencia entre los seres mitológicos guaraníes y los duendes de la obra *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare. Esta correspondencia forma parte del basamento y constituye la hipótesis de trabajo de la adaptación teatral. La naturaleza del Pombero coincide absolutamente con la estructura del personaje de Puck, por dar un ejemplo.

que la gran mayoría de las reescrituras y adaptaciones estrenadas en las carteleras de toda la Argentina, desde el siglo XVII en adelante, no han sido publicadas, ni siquiera se han conservado como textos inéditos. Esa pérdida sólo puede ser reparada rastreando las adaptaciones y dándolas a conocer (algo más accesible hoy gracias a los medios digitales).

¹⁸ Además de académico, Mauro Santamaría es dramaturgo, actor, director, artista plástico y audiovisual, gestor teatral y editor de larga trayectoria. Su primera investigación, con una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, en 1987, culminó con la publicación de *El juego dramático en la escuela* (Fundación Antorchas, 1993). Tiene numerosos premios y publicaciones vinculados a su valiosa trayectoria artística e investigativa.

A partir de esta coincidencia se va tejiendo la nueva trama en la cual se utilizan elementos comunes y dramáticamente necesarios como lo es el embrujo, cuyas herramientas de construcción: brebajes, narcóticos, hierbas, poderes mágicos, etc., las hay en demasía en la provincia de Corrientes y sus campesinos están muy habituados a sus prácticas (74).

Puck es la expresión simbólica de la libido irlandesa y galesa; el Pombero es la expresión simbólica de la libido guaraníca (59).

En cuanto a los restantes personajes del Olimpo Guaraní: Yamandú y Jasy (Oberón y Titania en el original) son apócrifos; Yamandú es una distorsión del dios Ñanderú, y Jasy (luna en guaraní) hace referencia a la Luna como expresión femenina, aunque para el guaraní la luna es masculino (62).

En *Sueño de una noche guaraní*, Shakespeare se hace correntino. Las reescrituras favorecen los fenómenos de empoderamiento cultural, apropiación y resignificación, transculturación y antropofagia simbólica desde otra territorialidad. Aparecen aquí la observación social del contexto correntino, la topografía, los seres maravillosos del folclore local, la tradición del sainete criollo y el teatro popular nacional, y especialmente la dialectalidad lingüística regional y los cruces del español con la lengua guaraní.

Santamaría mantiene la intriga triple del texto-fuente, pero introduce cambios sustanciales. La acción no transcurre en Atenas y en el bosque cercano, sino en el pueblo correntino de Guaripola y en un claro del monte Ensenada. Las hadas de Shakespeare se transmutan en personajes maravillosos del folclore correntino, regional y argentino: Puck es el Pombero; Oberón, Yamandú; Titania, Jasy, entre la observación etnográfica y la recreación imaginaria.¹⁹ Los artesanos, que ensayan la representación basada en la historia de Píramo y Tisbe, son aquí vecinos del pueblo (Cumicho, Polocho, Cirilo y Chonongo) que preparan una puesta de *Romeo y Julieta* para la boda del Intendente. Los cortesanos se vuelven otros tantos vecinos: Egeo es el Compadre del Intendente, y los amantes Hermia, Helena, Lisandro y Demetrio se transforman en Yerutí, Mburucuyá, Aurelio y Eusebio, respectivamente. A manera de ejemplo de reescritura, observemos cómo se transforma el encargo de Oberón a Puck de la flor mágica en el pedido de Yamandú a Pombero:

¹⁹ El Pombero es, según Adolfo Colombres, “el más popular de los duendes de la región guaraní” (221).

<p><i>Sueño de una noche de verano</i> Acto II, Esc. 1 (trad. Luis Astrana Marín, 1947 770)</p>	<p><i>Sueño de una noche guaraní</i> Esc. 5 (131)</p>
<p>OBERÓN: Ven acá, gentil Puck. ¿Te acuerdas de cuando me senté en un promontorio y oí a una sirena, sobre el dorso de un delfín, entonar un aire tan armonioso y dulce que el turbulento océano se apaciguó a su canto y determinadas estrellas se apartaron bruscamente de sus órbitas para escuchar la música de la virgen de los mares?</p> <p>PUCK: Me acuerdo.</p> <p>OBERÓN: En aquel mismo instante vi, solo que tú no pudiste, que Cupido, completamente armado, volaba entre la fría luna y la tierra. Apuntó a cierta hermosura vestal, entronizada al Occidente, y desató tan aguda su flecha amorosa de su arco, como si hubiera querido atravesar cien mil corazones; pero pude advertir que la saeta furiosa del joven Cupido se extinguía en los húmedos rayos de la casta luna, y pasó la imperial sacerdotisa en virginal meditación, libre y absorta. No obstante, observé dónde cayó el dardo de Cupido: sobre una florecilla occidental, blanca ayer como la leche, ahora purpúrea con la amorosa herida, y a la que llaman las doncellas Pensamiento [Love-in-Idleness]. Tráeme esa flor; yo te mostré una vez la planta. Su jugo, exprimido en los dormidos párpados, basta para que una persona, hombre o mujer, se enamore perdidamente de la primera criatura viviente que vea. Tráeme esa planta y vuelve aquí antes que el leviatán nade una legua.</p> <p>PUCK: Puedo poner un cinturón a la tierra en cuarenta minutos. (Sale.)</p>	<p>YAMANDÚ: No sé si te acordás, Pombero, esa noche que estábamos mascando tabaco a orillas del Paraná.</p> <p>POMBERO: Pero cómo <i>ta</i> me voy a olvidá, si era rico de má ese tabaco que usté me convidó.</p> <p>YAMANDÚ: Como vos estabas entretenido saboreando el tabaco, no te diste cuenta lo que yo vi mientras miraba esa bóveda semi oscura y a la vez rutilante por el parpadeo de las infinitas estrellas que la vestían.</p> <p>POMBERO: ¿Pero qué cosa tan linda <i>pa</i> me perdí esa noche, che patrón?</p> <p>YAMANDÚ: Era exactamente en esta fecha y exactamente a la medianoche, con mis ojos húmedos vi desprenderse de la luna y caer por sus rayos, <i>curuvicas</i> [migajas, esquirlas] brillantes que se desperdigaron por el firmamento, y lo más interesante de esa contemplación...</p> <p>POMBERO: Cuente che patrón, cuente.</p> <p>YAMANDÚ: Vi cómo esas <i>curuvicas</i> brillantes se fundían sobre las higueras en la orilla del río. Y de pronto esas plantas perezosas que dormitaban en la barranca, comenzaron a soltar blancos por entre sus ramas y hojas. Era un blanco fosforescente que encandilaba los ojos de quien lo mire. Exactamente a la medianoche de este día, y una sola vez al año, el higo florece sólo por unos instantes en las barrancas del Paraná regalando en todo su alrededor una embriagante fragancia. A esa flor las <i>cuñataí</i> [mujeres jóvenes] del Guaran [zona geográfica donde habitaban los guaraníes] la llaman <i>amor desconsolado</i>. Pombero, en poco tiempo esas flores aparecerán en su fugacidad, quiero que busques una flor, me la traigas porque su fragancia expandida por el ser viviente hace que éste cuando despierte, se enamore perdidamente de toda criatura que pase a su lado, sea nutria o príncipe, bella princesa o sapo <i>cururú</i>.</p> <p>POMBERO: Che patrón, su pedido son órdenes para mí. (Sale.)</p>

En el “Vocabulario guaraní” que incluye en su tesina (172-174), Santamaría aclara el sentido de las palabras a las que acompañamos con corchetes. También señala que *ta* es una partícula que acompaña a los verbos, sea como sufijo o prefijo; *pa*, una interjección con sentido de interrogación, admiración o exclamación: “¡Verdad!”, “¡Mirá!”.

Así, esta obra es Shakespeare y al mismo tiempo no lo es. Las reescrituras fundan un tercer territorio cultural y poético que encarna el principio artístico oximorónico del “tercero incluido”. No se trata de “ser o no ser”, sino de ser y no ser al mismo tiempo.

Lo cierto es que, en *Sueño de una noche guaraní*, Mauro Santamaría revive la monumentalidad poética de Shakespeare y la homenaja; propicia la educación y la divulgación didáctica colocando su obra en un espacio de mediación entre Shakespeare, el lectorado y el público argentinos; resalta el autoconocimiento, permite reflexionar sobre la propia identidad del teatro correntino y argentino en los trazos de una política de la diferencia; estimula el goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto, de disfrutar los hallazgos de su estructura estableciendo un comparatismo contrastivo con él. Diversión,²⁰ por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, de ampliación de mundo, de salirse del cauce trazado por el texto-fuente a través de la reescritura. Diversión que también experimentamos los investigadores al estudiar el mundo fascinante de las reescrituras argentinas.

Conclusión

Insistimos en que estas reescrituras argentinas de la dramaturgia universal deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, “¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?”). Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales, así como de gestión para el presente.²¹

Debemos reconocer estos fenómenos como no se ha hecho hasta ahora en los estudios de teatro nacional, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una edición o una puesta

²⁰ Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez llaman “diversiones” a sus versiones teatrales escritas por puro placer de juego (*Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*).

²¹ Consultar en la bibliografía las obras de Dubatti publicadas en los años 2013 y 2014.

de *Hamlet*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción que conocemos o tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos. Por otra parte, debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que sostiene que “Esto no es Shakespeare”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de un “Shakespeare argentino”, des-territorializado de su contexto isabelino-jacobino y re-territorializado en nuestro país, ciudad, región, etcétera. En los teatros argentinos, Shakespeare es y no es Shakespeare al mismo tiempo. Como se desprende de los análisis de casos (*Hamlet o la metamorfosis*, *Sueño de una noche guaraní*), las posibilidades de ejercer políticas de la diferencia sobre obras dramáticas son ilimitadas y afectan todos los niveles textuales. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras.

¿Cómo reescriben los argentinos a Shakespeare? Debemos elaborar una cartografía shakesperiana de la Argentina. Por otra parte, la percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Bello, Álvaro. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL, 2004.
- Bernhardt, Sarah. *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Cilento, Laura. “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2000, pp. 9-27.
- Colombres, Adolfo. *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Collot, Michel. “Pour une géographie littéraire des textes”. *Littérature Histoire Théorie*, núm. 8, 2011.
- Dubatti, Jorge. “Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerá”. *Comparatística*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62.

- Dubatti, Jorge. "Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de 'adaptación teatral'". *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina*, núm. 29-30, enero-diciembre 1994, pp. 13-27.
- Dubatti, Jorge. "Hacia una definición de la adaptación teatral". *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, núm. 4, 1994, pp. 37-48.
- Dubatti, Jorge. "La adaptación teatral como género" y "La traducción en el teatro". *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Vol. 1. Lomas de Zamora: Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995, pp. 37-59 y pp. 61-71.
- Dubatti, Jorge, ed. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996.
- Dubatti, Jorge. "El teatro de Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez". En Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez. *Versiones y diversiones. Molière, Shakespeare y Sheridan, recreados*. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 145-180.
- Dubatti, Jorge. "Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina". *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*, núm. 3, 2011, pp. 9-26.
- Dubatti, Jorge. "Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina". *Boletín de Literatura Comparada*, año xxxvi, 2011, pp. 103-120.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente". *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Eds. Pamela Brownell et al. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 269-287, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras de Shakespeare, política de la diferencia (hacia el 450° aniversario del nacimiento del autor de *Hamlet*)". *Anuario de Estética y Artes*, año v, vol. 5, 2013, pp. 38-56.
- Dubatti, Jorge. "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática". v *Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Eds. Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013, pp. 31-66.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente". *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Tea-*

- tro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo–Ateacomp* [Asociación Argentina de Teatro Comparado]. Ed. Cristina Quiroga. Buenos Aires, Leviatán: 2014, pp. 11-28.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge, coord. *Shakespeare en la Argentina*, número especial de *Cuadernos de Pica-dero*, año IX, núms. 28 y 29, 2015.
- Dubatti, Jorge. “Emiliano Dionisi, dramaturgo: reescribir los clásicos en el legado de Hugo Midón”. En Emiliano Dionisi. *Romeo y Julieta de bolsillo, La comedia de los errores, Patas cortas (Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes)*. Buenos Aires: Losada, 2015, pp. 7-16.
- Dubatti, Jorge. “Ser y no ser Shakespeare en la Argentina”. En Mauro Santamaría. *Sueño de una noche guaraní*. Corrientes: en prensa.
- Dubatti, Jorge. “Teatro Comparado, Geografía Teatral, Territorialidad, Cartografía: hacia una Historia Comparada de los teatros argentinos”. *Pensar el teatro en provincia, Actas 1º Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro*. Bahía Blanca: EdiUNS/ Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017, en prensa.
- Finzi, Alejandro. *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard, 2007.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Kostzer, Kado y Sergio García-Ramírez. *Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Lida, María Rosa. “Filoctetes”. *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Paidós, 1971, pp. 85-137.
- Palermo, Zulma. “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Ed. Adriana Crolla. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 126-136.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Rivas, Carlos. *Hamlet, la metamorfosis*, Carlos Rivas. Sala Arriba de Rivas, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Santamaría, Mauro [Armando Ramón Dieringer]. *Sueño de una noche guaraní. Una versión libre*. Corrientes: Tesina de Grado para Licenciatura en Artes Escénicas, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste, en prensa.

- Shakespeare, William. *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1947.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1991.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2004.
- Shakespeare, William. "Hamlet". *Obras completas. 1. Tragedias*. Traducción de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada: 2006, pp. 357-483.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Estudio preliminar, introducción y notas de Carlos Gameiro. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- Sófocles. "Filoctetes". *Tragedias*. Barcelona: Gredos, 2006, pp. 321-385.
- Toscano, Gabriela. Entrevista con Celia Dosio. *Gabriela Toscano*, 24 de marzo de 2012, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.