

Cartografía Teatral

Introducción al Teatro Comparado

JORGE DUBATTI

TEXTOS I BASICOS



ATUEL

IV. Textos dramáticos y acontecimiento teatral

1. Otro concepto de dramaturgia. 2. Escrituras de la oralidad in vivo. 3. Sujeto creador y otros rasgos para una tipología. 4. Los límites de la notación dramática y la tarea de editar teatro. 5. Reescrituras dramáticas: la dramaturgia de la versión o adaptación teatral. 6. Adaptación genérica o poética. Traducción, puesta en escena y adaptación. Inter/intra: naciones, lenguas, géneros. 7. Análisis de las adaptaciones: grados de alteración cualitativa.

"Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramaturgica a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra".
Miguel Rubio Zapata, "A telón quitado", *La República*, Lima, 9 de julio de 1988 [2001]

1. En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la post-dictadura, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia. El reconocimiento de prácticas de *escritura teatral* muy diversas –como el que propone Miguel Rubio Zapata ya en 1988 (2001)– ha conducido a la necesidad de construir

una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras¹. Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor" sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial (ver Cap. I en este volumen).

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*. El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente (ver Cap. I, Cuadro II). El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal-literario acontece en el cuerpo en acción. Por ello la literatura oral –origen histórico de la literatura– es en realidad práctica de la teatralidad. En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno (Sinnott, 1978 y 2004), a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro del relato (Dubatti, 2003e y 2005c). Borges propone en "La busca de Averroes" que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en "un hablilla", es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (*El Aleph*, 1971, pp. 99-100). Este magnífico cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado

¹ Es llamativo cómo este proceso de redefinición del texto dramático se observa en diferentes campos de la investigación teatral, entre ellos, el medievalismo. Véase al respecto las valiosas observaciones de Eva Castro Caridad en las páginas iniciales de su *Introducción al teatro latino medieval* (1996, pp. 9-30).

en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa de la matriz de la teatralidad. La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. Por ello hay que distinguir diferentes tipos de textos dramáticos según su relación con la escena, al menos tres: pre-escénicos (de primero o segundo grado), escénicos y post-escénicos. Sólo hay teatralidad en acto en el segundo tipo. Llamamos:

- **texto dramático pre-escénico (de primer grado)** a una clase de texto literario dotada 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, 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.
- **texto dramático pre-escénico (de segundo grado)**: reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

2. Escrituras de la oralidad *in vivo*. En este aspecto la teatralidad se relaciona con la música: observa Stravinski que la música es *arte temporal*, que debe acontecer en acto en el tiempo, a diferencia de la partitura que implica un estado de la música en potencia. "El teatro como teatro es irreductible al texto [verbal-literario], incluso si lo supone" (Badiou, 2005, p. 117). El libro, o el impreso, o el manuscrito sólo se transforman en cultura viviente si son compartidos en una estructura de convivialidad a través de la oralización directa. Si aceptan su inserción en una estructura-matriz de teatralidad.

Según Alan Durant, "el término *oralidad* describe una condición de la sociedad en la cual hablar y escuchar forman el canal único o principal por el cual se produce la comunicación lingüística" (2002, p. 511). La oralidad se opone a la escritura, entendida como escritura caligráfica o tipográfica, es decir, grafismo lineal. Para separar oralidad de cultura escrita, Jack Goody y Ian Watt distinguen dos "tecnologías del intelecto": el habla (cultura oral) y la escritura (cultura caligráfica o tipográfica), que poseen regímenes diversos. En la sociedad contemporánea habla y escritura se entrecruzan y determinan. W. J. Ong distingue una oralidad primaria de otra secundaria:

"Llamo '*oralidad primaria*' a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es '*primaria*' por el contraste con la '*oralidad secundaria*' de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria" (1999, p. 20).

¿Se puede hablar de "texto" en la emisión oral? ¿No es una contradicción combinar texto y oralidad? Según Paul Ricoeur, texto es "todo discurso fijado por la escritura", entendida esta última como "grafismo lineal" (pp. 59-60). Tal definición no autoriza a hablar de texto oral. Sin embargo, Jacques Derrida (*De la gramatología*) ha demostrado que la oralidad es también una forma de escritura. En consecuencia, a partir de la afirmación de Derrida, proponemos distinguir una *escritura de la oralidad* y una *escritura gráfica* (caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica). Llamamos escritura de la oralidad a aquella que produce textos en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) en la situación de comunicación situada, *in vivo*. Llamamos escritura gráfica a aquella que se escribe con ca-

racteres gráficos (dibujos, letras), que no requiere por necesidad una situación de comunicación acabada, y fija la escritura *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su gramática. A partir de la distinción entre oralidad primaria y secundaria (Ong), proponemos otra complementaria: la de oralidad *directa* (de persona a persona, en presencia, sin intermediaciones tecnológicas) e *indirecta* (intermediada tecnológicamente: la oralidad en el teléfono, el cine, la televisión, la radio, y en consecuencia grabable y reproducible). Por lo tanto, llamamos texto oral (directo) a todo discurso concretado por una emisión oral, *in vivo*, de espesor signico, en situación de comunicación situada, no encapsulado por la escritura gráfica *in vitro* ni por soportes de grabación y reproductibilidad (oralidad indirecta). ¿Es el texto oral una escritura del habla? La escritura del habla es sólo uno de los posibles textos orales. El habla es escritura oral de la lengua natural. Pero en tanto hay lenguas artificiales (Eco, Pisanty), como el arte o la ciencia, hay otros textos orales correspondientes a esas lenguas. ¿Se puede transponer el texto oral a una escritura gráfica? Sí, a través de un sistema de notación. *A posteriori*, esa notación deviene un tipo de escritura gráfica, uno entre otros tipos de escritura gráfica (natural, artificial: artística, científica). La notación sería una lengua técnica. Esta misma lógica analítica es aplicable al texto dramático. Lo señalado arriba respecto de los diferentes tipos de texto escénico, pre-escénico, etc., puede reorganizarse de esta manera:

1. texto dramático *in vivo* (en el texto espectacular).
2. notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del texto dramático *in vivo* que se transforma *a posteriori in vitro*.
3. texto dramático *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de puesta en escena.
4. El texto de la notación deviene -o puede devenir- en texto dramático *in vitro* (pierde su carácter de notación, de trasposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.

El teatro, por su base convivial, trabaja primordialmente con la oralidad directa, si bien puede ser grabado y transformado en oralidad indirecta no-teatral, no-convivial. De acuerdo con la definición de Durant, en la comunicación oral el agente emisor es un sujeto hablante, que se expresa centralmente con lenguaje verbal hablado, sonido articulado, "vocalización" (Ong: 23). El receptor es básicamente oyente. Es cierto que, tal como el mismo Ong lo indica,

"la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo. La actividad corporal, más allá de la simple articulación vocal, no es gratuita ni ideada por medio de la comunicación oral, sino natural e incluso inevitable" (p. 71).

En consecuencia, el sujeto hablante es también cuerpo, movimiento y espacio. Y el receptor no es sólo oyente, sino también espectador. Pero una definición de la cultura oral implica valorar la dimensión del código verbal y especialmente de uno de sus componentes, el sonido, en tanto lenguaje.

3. Sujeto creador y otros rasgos para una tipología. El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones,

la de dramaturgia de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de "dramaturgia de escena".

Se reconoce como "dramaturgia de autor" la producida por "escritores de teatro", es decir, "dramaturgos propiamente dichos" en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación.

"Dramaturgia de actor" es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. "Dramaturgia de director" es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La "dramaturgia grupal" incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva². En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente. Volveremos enseguida sobre la dramaturgia del versionista o adaptador.

La dramaturgia de actor se aproxima al estatuto de creador del aedo y de co-creador del rapsoda. Hugo F. Bauzá afirma que la lengua griega distingue

"los términos *aidós*, 'poeta', y *rapsodós*, 'declamador': el primero sería una suerte de creador -con las restricciones que implica aplicar este término a un tipo de poesía que se reelaboraba en forma oral- [...]; el segundo -el rapsoda- es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que -de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio- hilvana de manera oral el material poético del que dispone" (1997, p. 105).

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999a). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de

² No se trata en este caso de "grupo de autores" (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de "grupo de teatristas".

textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación –las marcas de virtualidad escénica– muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos– que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de “avance” porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la “rígida estrechez del monoteísmo epistemológico” (Kovadloff, 1998, p. 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino³ y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (Buenaventura, 1985; De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del *teatro perdido*, mucho es todavía el material que puede ser recuperado fragmentariamente, en especial el de las últimas décadas.

De la misma manera, las dramaturgias pueden clasificarse

³ Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Niní Marshall, Pepe Arias, Enrique Pinti, entre otros.

según los rasgos de poéticas específicas que imponen su singularidad en la escritura: dramaturgia para actor, para narrador oral, para títeres u objetos, para mimo, para teatro musical, para teatro infantil, para teatro callejero, etc.

Proponemos una tipología de textos dramáticos a partir del estudio de casos históricos y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular. A partir de estas consideraciones, establecemos catorce rasgos combinados para una tipología de cada texto dramático:

- ficción/no-ficción;
- presencia/ausencia de matrices de representación explícitas o acotaciones;
- presencia/ausencia de enunciación mediata o habla de los personajes;
- relación temporal con el texto espectacular: anterior, simultáneo o posterior a la escena;
- sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director, de grupo;
- sujeto de la notación dramática;
- presencia/ausencia de notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito (a partir de la distinción de Paul Ricoeur, 2000);
- rasgos de poéticas específicas (infantil, titiritesca, teatro-danza, teatro de prosa, etc.);
- presencia/ausencia de autonomía literaria;
- texto concluido/en proceso*;

* Aprovechamos los aportes de la crítica genética y su consideración de la literatura como una “escritura viva” (Hay, 1994), como “texto en movimiento” (Almuth Grésillon, 1994, p. 25), nunca “cristalizado” del todo, “la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento” (Grésillon, 1994, p. 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995). Específicamente en cuanto a las relaciones entre oralidad y escritura, remitimos a E. Lois (2001).

- texto fuente/texto destino (texto traducido, texto adaptado);
- códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico, coreográfico;
- obra abierta/obra cerrada (según el grado de margen para el llenado de lugares de indeterminación);
- identidad, semejanza, alteridad entre textos en términos de Crítica Textual (capacidad de distinguir texto *princeps*, variantes, versiones relevantes que constituyen "otro" texto).

Nuestra tipología no pretende crear una taxonomía estricta para la clasificación de los textos dramáticos: se trata de preguntarle a cada texto estudiado cómo funciona respecto de las catorce pautas indicadas. La combinatoria de dichos rasgos será por necesidad diversa.

Esta reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura dramática como un proceso cerrado, fijo, cristalizado, *in vitro*. En este sentido, el teatro no ha hecho suyas las potestades de la escritura tal como las concibe la cultura de la literaridad. Como en el caso de Apuleyo destacado por Florence Dupont (1994), la escritura es para el teatro un mero intermedio desde o hacia la oralización/puesta en escena.

"La invención de la escritura -y la consecuente mutación de cultura de oralidad a cultura de literaridad- no sólo significó el paso de lo auditivo a lo visual sino también una tendencia a la abstracción, a la lógica y al razonamiento científico" (Bauzá, 1997, p. 103).

Pero estos cambios no afectaron al teatro, ya que como "el lenguaje hablado [el teatro] exige necesariamente la presencia de un interlocutor, en tanto que el lenguaje escrito se da en soledad y evidencia un ritmo más lento, dado que no tiene la premura que exige dirigirse a un receptor determinado del mensaje tal como, por ejemplo, sucede en la oralidad [y en el teatro]" (Bauzá, 1997, p. 103).

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estu-

diado según el tipo de texto al que responde. Los ángulos o niveles de análisis -tematológico (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido)- exigirán diversas destrezas de observación según el tipo de texto dramático del que se trate. Los catorce rasgos apuntados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

4. Los límites de la notación dramática y la tarea de editar teatro.

Desde el punto de vista del rasgo "sujeto de la notación dramática", en la mayoría de los casos actuales es el dramaturgo el encargado de la notación a partir de una convención generalizada (con variantes). El texto es entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que se publica más tarde. Sin embargo hay dos casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y sus procesos de fijación textual.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís, le solicitamos el texto para estudiarlo. "No está escrito", nos contestó Bartís, "y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura". Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución -incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes-, Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: "dictarlo" en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. Le propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante "proeza" de la memoria. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aún en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que

en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones. Bartís expresa en su pensamiento nitidamente la relativización del valor de la escritura en materia teatral. Así lo afirma en una entrevista, que transcribimos *in extenso* porque ilumina el cuestionamiento del concepto de escritura desde el teatro:

"Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo, inclusive adaptaciones como el caso de un *Hamlet* que hice a partir del de Shakespeare, o de *Muñeca*, sobre un texto homónimo de Armando Discépolo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias, esa palabra hermosa que los autores han inventado para nombrar los comentarios de la escena. Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es esa mi forma de ubicarme en el teatro, así como no soy un docente. Esa es mi resistencia. [...] me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. Lo otro es una obra que se llama *El pecado que no se puede nombrar* y una sucesión de movimientos y de textos que se van a

decir rigurosamente igual que una estructura, pero eso va a funcionar como una malla, donde uno va a hacer cabriolas. Las cabriolas son las posibilidades de múltiples combinaciones en el relato, el relato de lo que se está diciendo, el sentido, el sentido de por qué se actúa, de lo que está en juego, el contacto con el otro, la competencia casi deportiva de ver hasta dónde jugás, hasta dónde soportás el juego de la actuación, porque la actuación es un juego de una complejidad y de una energía muy curiosas. [...] La palabra, y sobre todo la palabra escrita –que produjo la revolución total a causa del fenómeno de la imprenta–, ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación y cuando apareció la escritura poética, la actuación adoptó moralidad. La religión, que la había prohibido durante novecientos años, dijo: 'Ah, esto está bien, estás son las formas cultas'. El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida; que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura y más plena. Durante muchos siglos la actuación intentó escapar a ese dominio que había ejercido la literatura y siempre hubo un malentendido, que legalizaba el teatro en relación con la escritura, se creía que el texto era el alma de la obra. Se decía que 'se representaba' el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma. Las formas dominantes, pedagógicas que se fueron imponiendo durante el siglo, favorecieron eso: el naturalismo, ciertas lecturas de la textualidad, el formalismo, el automatismo, para no hablar de los groseros mamotretos del teatro culto o del teatro comercial. La noción de que actuar era someterse, que ser buen actor era ser buen intérprete de eso que ya existía antes de su intervención. En este sentido, creo que la preeminencia del valor de lo literario es más

ideológica que estética"⁴.

De la misma manera, Eduardo Pavlovsky –segundo caso en el que nos detendremos– concibe la escritura de sus textos en estado de apertura a la experiencia del convivio y los procesos de escenificación. En nuestra edición de su *Teatro completo I* (1997) incluimos una "nueva versión" de su pieza *Rojos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Es así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una "nueva versión". La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rojos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente, en dicha función específica⁵: rastros de convivio en el individuo micropoético de una única función (véase Cap. II, sobre análisis inmanente de la micropoética). De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rojos globos*

⁴ "Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego", *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, n. 111 (octubre-diciembre 1998), pp. 84-86. Sin nombre del (los) entrevistador(es). Recogido en Bartís, 2003.

⁵ De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo "escribió" el texto: "Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche" (Pavlovsky, 1987, p. 16).

*rojos*⁶, para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada en la primera edición de *Voces/Paso de dos*) para preservar el carácter "abierto" y "multiplicador" del texto. Estudiamos los cambios registrados en Dubatti, 1999b.

En suma, si bien se han ampliado el estatuto del texto dramático y la noción teórica de dramaturgia, diversos teatristas –entre ellos Bartís y Pavlovsky– cuestionan la capacidad de la notación dramática para dar cuenta de la escritura en el proceso convivial-poético-expectatorial del teatro. De esta manera, si bien aceptan finalmente publicar sus textos, lo hacen desde una ideología que cuestiona la literaridad y despliegan dentro de los mismos textos o paratextualmente (prólogos, declaraciones en entrevistas, etc.) advertencias contra la supuesta fijación *in vitro* de la notación. Para Bartís los textos dramáticos son jirones de niebla entre las sombras de una experiencia teatral perdida; para Pavlovsky, sólo el estímulo de una multiplicidad que siempre se renueva en el convivio teatral.

5. Reescrituras dramáticas: la dramaturgia de la versión o adaptación teatral. Proponemos una visión teórica general sobre las

⁶ Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: "He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos- sus movimientos propios. Pero ellas son 'nuestras Popi' y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena".

versiones o adaptaciones teatrales⁷ consideradas como dramaturgia, que permita comprender la relevante aportación de las versiones a una historia del teatro y, más específicamente, de la dramaturgia mundiales. El rasgo que define las reescrituras dramáticas es la relación entre un texto-fuente X y un texto-destino Y (Pichois y Rousseau, 1969)⁸, del que pueden surgir diferentes modalidades: dramaturgia de adaptación o versión, dramaturgia de palimpsesto, dramaturgia intertextual, dramaturgia de trasposición, dramaturgia de citas, etc.

Se ha acentuado, de la mano de la Filosofía del Teatro y del Teatro Comparado, la conciencia de la dimensión del teatro como acontecimiento viviente, territorial, histórico, corporal, escénico, de allí el actual reconocimiento de que en el teatro siempre se hacen versiones. No existe un texto-modelo al que haya que respetar, ya que toda notación dramática es una versión y el texto espectacular del estreno mundial de una pieza no tiene por qué convertirse en el referente obligado de puesta a seguir. El director -aunque sea el propio autor- siempre construye una versión, entre miles posibles, y esa versión va mutando según avanza el tiempo de funciones en cartelera. Incluso cuando hay una agencia internacional que impone la sucursalización del formato de un espectáculo -*Art*, por ejemplo-, aunque se envíe un director asociado para cuidar que se cumplan las exigencias de puesta, la diferencia de la versión se impone básicamente por dos vías insoslayables: la poética de los actores y la traducción. En suma, siempre vemos versiones. En términos de Crítica Genética, aun más que la literatura, el teatro es siempre "escritura viva", en permanente proceso de cambio.

⁷ Usamos los términos versión teatral y adaptación teatral como sinónimos.

⁸ Véase "La fórmula X e Y y su extensión" en *La Literatura Comparada*, 1969, pp. 96-101. Pichois y Rousseau afirman: "Pese a la diversidad de títulos y contenidos, todos los trabajos que estudian la fortuna, éxito, influencias y fuentes pueden reducirse a un tipo único: X e Y. X puede, como Y, significar a voluntad un continente, una civilización, una nación, la obra total de un autor, el autor mismo (es el caso más frecuente), un solo texto, un pasaje, una frase, una palabra. No se impone entre las dos variables ningún límite, ni el tiempo ni el espacio" (p. 96).

Los historiadores han tomado mayor conciencia de que, por más que se vuelva sobre determinados textos o autores, la historia del teatro nunca se repite, por lo tanto interesa la historia de las versiones. Para la nueva historiografía resulta insuficiente saber que en 1830, en una sala de Buenos Aires, se hizo *Hamlet*; es indispensable conocer cómo se lo hizo, qué traducción se empleó, y sobre todo qué versión del texto finalmente se ofreció en el acontecimiento escénico (ya que sin duda no fue la que se conserva en las primeras ediciones shakesperianas). De la misma manera, no alcanza con saber que en Buenos Aires en 2000 se realizó una versión escénica de la novela *Mercier y Camier* de Beckett, es indispensable conocer qué pasó realmente de la novela a la escena a través de la trasposición, cuánto dio cuenta la versión de la novela, en cuánto se apartó de ella y propuso otro texto autónomo. El criterio historicista supera hoy al esencialista (Dubatti, 2005a), de allí el valor otorgado a las reescrituras. Las poéticas se constituyen desde la enunciación externa (véase Cap. II), basta modificar la enunciación externa para que un texto ya no sea el mismo, lo dice Borges en "Pierre Menard, autor del Quijote". Shakespeare no puede ser Shakespeare en el siglo XXI, aunque en los procesos de reescritura se mantengan y repitan cada una de las palabras de sus obras. Se rescribe desde el cambio de enunciación. Destaquemos el incremento de los estudios argentinos en el Área de Estudios Comparados de Traducción y Adaptación.⁹

Los mismos teatristas valorizan la singularidad de las versiones a través de la reflexión metapoética. A los sutiles prólogos de Kado Kostzer en *Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados* (2008) sumemos el libro de Julio Cardoso *La fiesta de la simulación* (1999), que recoge dos experiencias: *El verso de la mandrágora* e *Idiota procesión del tiempo* (versiones de textos de Maquiavelo y Arlt) y metatextos; el ensayo de Alejandro Finzi *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de "Vuelo nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry* (2007); y las observa-

⁹ Se destaca también la Colección de Libros que edita el Complejo Teatral de Buenos Aires, que recoge las versiones presentadas en escena.

ciones que Mauricio Kartun ha dedicado a la adaptación, incluidas en su libro *Escritos 1975-2005*. Kartun ha escrito a propósito de la escritura de su obra *Sacco y Vanzetti*:

"Siempre me llamó la atención la consecuencia con la que algunos de los grandes acudían en su producción a las versiones de textos previos. Brecht sobre todo, y Shakespeare, ni hablar. Algunos casos hasta paradójicos. Como ese *Coriolano* que Plutarco muerde de Livio, Shakespeare de Plutarco, y termina Brecht adaptando de Shakespeare en un trencito fantástico donde la estética y la ideología de cada uno va resignificando cada vez a la historia original: desde la moralina republicana del primero a la didáctica antifascista del último. ¿Qué es lo que hace de esa ropa usada un bien preciado?, me he preguntado muchas veces; ¿De dónde viene ese deseo de volverlo camiseta propia? ¿Por qué impulso les ataca a los autores este deseo por la mujer del prójimo, y qué pulsión más decadente todavía los empuja a hacerla suya a la vista de todos? Es difícil de entender hasta que se lo practica. Recién ahí se termina de ver claro el placer inaudito de esa libertad desfachatada que como en el carnaval nos da el jugar tras la máscara, el dejar por unas horas -por unas obras- el peso de la propia historia, la propia cara -la profesional, la estética-, para vivir tras la careta una mimesis más des-carada aun, más liberadora incluso en algún caso, una mentira más perfecta que nos haga, ya no sólo entrar nietzscheanamente en la piel del títere, sino -más insidiosamente aun- en la de su titiritero. Una especie de fantasma corriendo sin rostro sobre un caballo ajeno. Un jinete sin cabeza: así se me ha representado siempre el oficio del versionista" (2006, pp. 112-113).

Ampliación del concepto de dramaturgia, reconocimiento de la dramaturgia como "escritura viva", auge del criterio historicista y producción metatextual de los teatristas (Kostzer, Cardoso, Finzi, Kartun, entre otros) impulsan la necesidad de reflexionar sobre la versión o adaptación para precisar sus límites poéticos y diferenciarla de otras prácticas de reescritura teatral.

¿Qué es una versión o adaptación teatral? Proponemos a continuación un conjunto de observaciones destinadas a precisar el carácter relativamente estable de la adaptación teatral, es decir, su estatuto de género discursivo:

"clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1993, p. 45).

La definición es compleja y la iremos desarrollando a lo largo de este capítulo. Partamos de la consideración de que

la versión o adaptación teatral [en adelante VT] es una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado [en adelante TF], versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del TF para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

Hablamos de re-escrituras (entre ellas la VT) cuando se escribe a partir de/sobre una escritura anterior, aprovechando su entidad poética preexistente. Lo que permite distinguir la versión/adaptación de otras formas de reescritura (intertextos, palimpsestos, continuaciones, historias anteriores de un personaje, citas, plagios, etc.) es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del TF en la VT en todos sus niveles poéticos: temático (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido). Para Julio César Santoyo, la adaptación consiste en un "proceso cualitativo de alteración textual, sujeto a grado e intensidad" (1989, p. 97).

Otro rasgo de diferenciación de la VT respecto de otras formas

de reescritura radica en el reconocimiento explícito de la autoría del TF, así como de la autoridad de su autor en la composición de un texto. A diferencia de operaciones como el intertexto (Martínez Fernández, 2001) o el palimpsesto (Genette, 1989), que no requieren la explícita declaración del TF y su autor, la versión o adaptación exige el explícito reconocimiento de la primacía y la autoría del TF. No se trata de absorber y transformar el TF en otro texto, sino de mantener en primer plano la entidad del TF aunque con cambios muchas veces radicales. La VT reconoce el autor del TF y su autoridad, es decir, homenajea su saber hacer, celebra su capacidad de producción de un texto singular que por diferentes razones merece ser retomado en su entidad para aplicarle cambios de diversa calidad y cantidad.

Por lo tanto, en la VT el lugar del autor es doble aunque de distinto nivel. Hay un autor reconocido (en el doble sentido de dar cuenta de él y rendirle reconocimiento) o primer autor (el autor del TF), y un segundo autor, en relación de jerarquía, dependiente de aquél: el dramaturgo adaptador¹⁰.

La distinción entre primer y segundo autor no implica juicio estético, ya que muchas veces la VT puede alcanzar una jerarquía artística equiparable o superior al TF; se trata de una observación ordinal. Sucede que entre el TF y la VT se advierte un vínculo tem-

¹⁰ El TF puede pertenecer a un autor anónimo o al mismo autor de la VT. Por ejemplo, una versión teatral de *Lazarillo de Tormes* o la adaptación escénica que el propio Vicente Leñero realizó de su novela *Los albañiles*. En el primer caso, el referente de autoridad se sostiene en el texto mismo, que se evoca con la misma jerarquía que se otorgaría a su autor si fuese conocido; se respeta al autor a través de la mención de su obra. Cuando el autor del TF y de la VT coinciden (los casos son menos numerosos), suele invocarse al TF como si se tratara de un texto ajeno. El autor del TF y de la VT está libre de no remitir a su TF (de hecho no tiene más compromisos legales que las cláusulas contractuales con la editorial que publicó el TF) pero generalmente explota el procedimiento del referente de autoridad de la misma manera. (Ejemplo: véanse en el caso de Jorge Accame con *Segovia o de la poesía*, las referencias al TF = novela editada por Norma (2001) con motivo del estreno de la VT: versión teatral presentada en el Teatro Sarmiento con producción del Complejo Teatral de Buenos Aires (2007).

poral y monocausal: TF es necesariamente anterior a la VT, la existencia del TF es condición de posibilidad de la existencia de la VT; la VT reconoce en sus operaciones textuales al TF pero el TF no reconoce en sus operaciones textuales a la VT. Para que Augusto Fernandes haga su adaptación de *Camino de Damasco*, Strindberg tiene previamente que escribir la pieza. Sólo se puede versionar o adaptar un material de entidad preexistente y disponible. Traspolando términos de Jean-Paul Sartre sobre la literatura, tanto primer y segundo autor son creadores, pero la del autor segundo es una "creación dirigida" por la creación fundadora, inicial del autor primero, que realiza un "llamamiento" al autor segundo (Sartre, 1976, pp. 72-73).

En la VT se respeta la autoría del primer autor y la entidad de su texto a adaptar con distintas funciones, intenciones u objetivos:

- **volver sobre la monumentalidad poética** de un autor o una obra: se considera que el TF es una obra maestra, digna de ser conocida y disfrutada en el presente, porque acaso es más significativa, vigente e incisiva que mucha de la producción actual; y a través de la VT se invita a recordar y homenajear al TF. Ejemplo: el regreso permanente a las obras de Shakespeare.

- **la enseñanza o divulgación didáctica**: la VT contribuye a difundir grandes textos a través del formato teatral. Ejemplo: los narradores orales que cuentan cuentos y luego declaran el TF como forma de impulsar a los jóvenes a leer, la VT como estrategia de promoción de la lectura.

- **el comercio**: con el propósito de generar un guiño cómplice al público para estimular su convocatoria, se realizan adaptaciones teatrales de novelas de extendida popularidad o de programas de televisión. La VT dispara la convocatoria hacia -al menos- dos grandes sectores de público potencial, el específicamente literario o el televisivo, y el teatral. Los diferentes públicos sólo suelen superponerse en una estrecha franja.

- **el autoconocimiento**: se emprende la VT con la conciencia de que la reescritura pone en evidencia la identidad del que re-escribe, define la diferencia de su personalidad, de su

tiempo, de su territorialidad.

-la **resiliencia o adaptación del TF a las condiciones de producción** (limitaciones económicas, de elenco, de espacio, etc.) locales (como subraya Kado Kostzer en los prólogos a sus versiones).

-el **goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto**, de disfrutar los hallazgos de su estructura dialogando poéticamente con él. De allí que para Kado Kostzer estas versiones se transformen en "diversiones", puro placer de juego¹¹. O para Kartun, en el citado "placer inaudito de una libertad desfachatada".

Pero además es fundamental reconocer que se adapta o rescribe porque no hay posibilidad de no hacerlo. En *Cancha con niebla* Bartís reflexiona sobre *Hamlet o la guerra de los teatros* (su versión de la pieza de Shakespeare) y afirma que la adaptación es inevitable, porque

"partimos de la idea de aceptar que no éramos ingleses y que -por lo tanto- no podíamos tener tradición shakespeariana ni hacer Shakespeare en sí mismo, sino simplemente elaborar lecturas de aproximación de nuestra realidad sobre ese texto. Eso nos permitía formular y proponer un vínculo con el texto que no fuera meramente ilustrativo. Es decir: no limitarnos a presentar el texto desde la puesta en escena sino crear otros relatos, relatos de deseos. Así la puesta en escena resultaba de la tensión existente entre el relato original y el relato de nuestros deseos" (2003, pp. 88-89).

En el teatro contemporáneo la no declaración del TF equivaldría a la omisión del referente de autoridad, y puede ser malinterpretada como un acto de mala fe: puede creerse que el autor segundo quiere hacer pasar el texto del autor primero como propio; puede tomarse como plagio o como estrategia de ocultamiento del TF porque no se dispone de los derechos y autorizaciones para su estreno. La

¹¹ Diversión, por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, salirse del cauce trazado por el TF.

omisión del TF es inconducente en medios teatrales suficientemente institucionalizados, especialmente a partir de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando se generaliza la discusión sobre los derechos de propiedad artística e intelectual. En la Argentina, Argentores es el principal organismo de control en materia de dramaturgia nacional e internacional. La declaración del TF en la VT es, a partir de la modernidad ya avanzada, un problema legal y económico. Mientras el primer autor esté vivo o no hayan pasado 70 años de su muerte, las adaptaciones de sus textos deben ser autorizadas.

Declarar el TF implica favorecer el juego de diálogo entre el TF y la VT, que constituye uno de los atractivos fundamentales de la poética de la adaptación. En las versiones de Kostzer y García-Ramírez (2008)¹² el gesto de adaptar aparece ya declarado en el título y el subtítulo del volumen: "Versiones y Diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados". Desde el título y el subtítulo, el libro se ofrece como una colección integrada¹³ y justamente son los rasgos "dramaturgia de adaptación", "recreación", "diversión" y "clásicos" los que dan unidad al volumen. El término "recreados" apela a la idea de volver a crear, pero también al concepto sartreano de "creación dirigida".

Cada pieza explicita a su vez el TF, ya sea por el título de la VT (que mantiene el título del TF combinado con un subtítulo nuevo) o con la declaración del nombre del primer autor o del título de la obra en el paratexto que acompaña inmediatamente a título-subtítulo:

-TEXTO 1: título: "La fierecilla domada"; subtítulo: "¡Catalina contra todo!"; paratexto inmediato: "Versión libérrima de la obra de William Shakespeare".

¹² Kostzer y García-Ramírez son miembros fundadores de la Cooperativa Argentina de Comedias Clásicas, compañía independiente destinada a poner en escena obras de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.

¹³ Oponemos colección integrada a colección miscelánea: en la primera se proponen (generalmente desde el título de la colección) uno o varios elementos dadores de unidad, de organicidad a los textos recogidos, integrados a un todo más allá de cada individuo; en la segunda, se trata de la suma de individuos provenientes de diferentes circunstancias, sin declaración de rasgos en común.

-TEXTO 2: título: "El enfermo imaginario"; subtítulo: "(Hipocóndrico como siempre)"; paratexto inmediato: "Versión libre de la célebre obra de Molière".

-TEXTO 3: título: "Son Lenguas Viperinas"; subtítulo: no tiene; paratexto inmediato: "comedia en un acto inspirada en *The School of Scandal* de Richard B. Sheridan".

Ya desde fines del siglo XIX, la VT recurre a diferentes mecanismos de explicitación del TF. Consideremos sólo algunos de los casos más frecuentes en ediciones o programas de mano disponibles en nuestro archivo:

- a) el procedimiento más común: título original y autor primero del TF encabezan la carátula del libro o la ficha técnica del programa de mano y se acompaña inmediatamente un paratexto aclaratorio: "*Tierra baja*, original catalán de Ángel Guimerá, refundida y adaptada por Camilo Vidal"; "*Violeta viene a nacer* de Rodolfo Braceli, adaptación de Rubens W. Correa, Javier Margulis y Rodolfo Braceli"; "*Los pilares de la sociedad* de Henrik Ibsen / Traducción de J. E. Pellicena / Adaptación de Jorge Goldenberg".
- b) Se respeta el título original del TF (de tal manera que pueda ser reconocido) pero se omite al autor primero, quien es desplazado por el autor segundo de la VT; se pone a continuación un paratexto aclaratorio de la operación de adaptación: "*La Bella y la Bestia* de Ariel Bufano, adaptación libre sobre un cuento de Leprince de Beaumont", o "*Doña Ramona*, de Víctor Manuel Leites, comedia en dos actos, inspirada en la novela *Doñarramona* de J. P. Bellán".
- c) Se crea un nuevo título, acompañado o no por el nombre del autor segundo, y en el paratexto se aclara el procedimiento de la adaptación: "*Salto al cielo*, de Mauricio Kartun, inspirado en *Las aves* de Aristófanes"; "*El relámpago* (*Travesía*), versión libre de la Tercera Parte de *Camino de Damasco* de August Strindberg por Augusto Fernandes"; "*Son Lenguas Viperinas*, comedia en un acto de Kado Kostzer, inspirada en *The School of Scandal* de Richard B. Sheridan".
- d) En muchos casos de dirección la declaración de adaptación se desplaza hacia el final de la ficha técnica del pro-

grama de mano: "*Batalla de negro y perros*, de Bernard-Marie Koltès (...) Traducción, adaptación y dirección general: Jorge Hacker".

e) Se crea un título nuevo para la VT en el que se evoca claramente al TF, se evita la declaración inmediata de un autor principal y se acompaña un subtítulo en el que se reúne a los dos autores, primero y segundo: "*Sandokán* (*una de piratas*). Versión libre de Héctor Presa sobre la novela de E. Salgari".

Las formas de explicitación del TF suelen recurrir a un número contado de giros técnicos frecuentes: *adaptación*, *versión*, *versión libre*, *versión libérrima*, *recreación*, *refundición*, *arreglo*, *basado en*, *inspirado en*, *a partir de*, *sobre* la novela (el cuento, el poema, el drama) de, etc. Estos usos no responden a una estricta sistematización, aunque -en algunos casos- implican matices de diferenciación. Al no estar claramente codificados, dichos matices no son tomados en cuenta por el adaptador cuando elige el giro técnico de explicitación del TF. Otras veces la adaptación existe, pero no es declarada como tal: el director enuncia simplemente su carácter de "puestista" de un texto de autor declarado sin especificar que ha introducido cambios. Se trata de un caso de adaptación no declarada, en tanto se considera que la tarea de versionar está implícitamente incluida en la tarea de dirigir y poner en escena. Legalmente, el director-adaptador podría ser "represado" en caso de que el autor o sus herederos no hayan autorizado los cambios. Piénsese en las afirmaciones de François Koltès, heredero de su hermano Bernard-Marie, en su artículo "Veiller au respect de l'oeuvre héritée" [Vigilar por el respeto a la obra heredada], quien justifica por qué ha retirado los derechos de puesta en escena a algunos directores-adaptadores:

"En cuanto a Koltès, sigo algunos principios estrictos: se debe respetar integralmente el texto y las indicaciones evidentes del autor, concernientes a los personajes y, en particular, a su sexo y su color. Le digo al director: 'No modifique el texto que un autor se ha tomado el trabajo de pensar y escribir para el teatro, y que nadie lo ha forzado a usted a elegir. Si la lectura del texto es vuestro motor y, de él dependen la concepción de la dramaturgia y del espacio, vuestra

función no es la adaptar a vuestro gusto"¹⁴.

Queda al investigador indicar y explicitar el carácter de adaptación de las puestas, pero no para velar por ninguna ortodoxia, sino por el valor histórico y creativo que esas diferencias poseen y para informar a los espectadores interesados (por ejemplo, a través de los espacios de la crítica teatral, la cátedra o la Escuela de Espectadores). Cuando no se declara la operación de la adaptación, se corre el riesgo de que los espectadores no avisados atribuyan las características de la VT al primer autor. Esta suele ser también una preocupación de los dramaturgos que permiten que el director haga cambios sobre su texto: exigen que el programa de cuenta del carácter de VT del texto dramático escénico.

La adaptación es una operación precisa y definible que puede ser llevada a cabo por un dramaturgo, un director, un dramaturgista o versionista profesional, un actor, etc. La doble naturaleza autoral de la adaptación implica que su carácter de novedad resulte paradójico: la VT es otro texto pero a la vez es el TF modificado. La VT simultáneamente tiene y no tiene autonomía como texto nuevo e independiente: tiene lo que podríamos llamar una autonomía relativa o condicionada por su dependencia al TF. Es decir el adaptador crea nuevas condiciones para un texto ajeno y/o previo, que impone sus reglas de diferentes formas, y el adaptador debe reconocer explícitamente esa deuda de propiedad y autoridad.

Como señalamos en un estudio sobre la adaptación argentina de *Tierra baja* del español Ángel Guimerá (Dubatti, 1992b), ese carácter paradójico de la adaptación se extiende a su dimensión comparatista: la VT funda una tercera territorialidad diversa de la territorialidad del TF y de la territorialidad de la obra original del adaptador. Pensemos en las diferencias entre la dramaturgia original de Kado Kostzer: *Pedestales de arena*, *Isabel sin corona*, *Muñequitas de New York* y *Felices fiestas, León*¹⁵, y su adaptación *Son Lenguas Viperinas*. La paradójica naturaleza de la VT no es del todo de

¹⁴ *Libération*, 27 de octubre de 2004. La traducción es nuestra.

¹⁵ De próxima edición en la Colección Colihue Teatro.

Sheridan ni de Kostzer, sino que pertenece a un tercer sujeto que resulta del "entre" Sheridan-Kostzer, una especie de tercer autor que surge de la fusión de ambos.

Al respecto merece especial atención la adaptación teatral intercultural, a la que ha dedicado en las últimas dos décadas gran atención la bibliografía internacional: las relaciones Oriente/Occidente, Occidente/comunidades aborígenes, Occidente/culturas ancestrales ya desaparecidas, etc. Las adaptaciones interculturales marcan el encuentro de visiones de mundo y concepciones estéticas muy distintas y distantes, de allí su especial fascinación en la fundación de terceras territorialidades.¹⁶ Pero también esas alteridades se observan en los mapas intra-nacionales: piénsese en la teatralidad mapuche dentro del mapa del teatro argentino (Arreche, 2008).

6. El teatro puede participar en diversos tipos de adaptación, pero para que pueda hablarse específicamente de VT, el requisito *sine qua non* de la adaptación teatral es que en la relación TF-VT, VT pertenezca al género teatral. El TF puede pertenecer a diversos otros géneros (aunque no a cualquier género) pero el texto-destino, la VT, debe ser teatral. Con esta distinción queda fuera del campo de estudios de la adaptación teatral toda un área de trabajo que, si bien forma parte de los problemas de la teatrología, no es tema específico ni competencia de la dramaturgia de la versión teatral. Nos referimos a la adaptación de piezas teatrales a otros géneros artísticos: el TF es teatro pero la VT no lo es (puede ser cine, radio, televisión, historieta, novela, cuento, video, etc.).

Por otra parte, se hace evidente que el concepto de adaptación teatral no es válido para el pasaje o transposición de las artes no-narrativas y/o no-sucesivas: la plástica, la escultura, la arquitectura, la ilustración, la fotografía. En la mayoría de los casos de este tipo, no cuadra el término adaptación sino el de *intertexto no-verbal*

¹⁶ Destaquemos el libro de John Russell Brown, *New Sites for Shakespeare. Theatre, the Audience and Asia* (1999), el estudio de Miguel Ángel Que-main (1989) sobre una versión oxoloteca de *Bodas de sangre*, y los trabajos compilados por Hanna Scolnicov y Peter Holland en el volumen *La obra de teatro fuera de contexto* (1991).

(Martínez Fernández, p. 81) en el objeto escénico. Por ejemplo: el intertexto de ciertas formas de la poética de Pablo Picasso en la escenografía y el vestuario de un espectáculo. En la mayoría de los casos las artes no sucesivas y/o no narrativas son absorbidas y transformadas intertextualmente en uno o más códigos de puesta en escena. La correspondencia de las artes (especialmente por ausencia de narratividad) limita en este caso el uso de la noción de adaptación. A partir de estas aclaraciones, pueden distinguirse dos tipos de adaptación teatral:

- **adaptación genérica:** el TF es una novela, un poema, un conjunto de cuentos, un programa de televisión o radial, una película, un video, es decir, no pertenece al género específicamente teatral, y se realiza un pasaje al género teatral en la VT, a través de los códigos de la representación dramática y/o escénica. Esto implica un cambio genérico, de allí el nombre que damos a este tipo de adaptación. Ejemplo: la adaptación teatral de la novela *Mascaró* de Haroldo Conti realizada por Enrique Dacal (Teatro Babilonia, 1992).

- **adaptación poética** (no genérica): tanto TF como VT son textos teatrales. No hay cambio genérico sino modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales (el conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética), de allí el nombre que damos a este tipo. Ejemplo: la versión de *Hamlet* concretada por Leandro Fernández de Moratín, en la que se produce un pasaje de la poética isabelina a la neoclásica, con el consiguiente cambio semántico radical.

La caracterización de la VT requiere una confrontación -según la fórmula género próximo y diferencia específica- con otras operaciones cercanas a su modalidad y que parecen superponerse con ella: la traducción y la puesta en escena. Algunos estudios sobre traducción (George Steiner, 1980; Patrice Pavis, 1991) identifican y cruzan los términos. Steiner emplea el término traducción con

un sentido muy amplio, que -él mismo lo afirma- le hace correr el riesgo de perder firmeza teórica (p. 78). Su uso general del concepto de traducción (que fusiona su especificidad con otras operaciones) queda expuesto en el Cap. I de *Después de Babel*, "Entender es traducir" (pp. 13-68), donde escribe: "El lector, el actor, el editor, son otros tantos traductores de una lengua que se halla también fuera del tiempo" (p. 44). En cuanto a Pavis, pone en correlación el concepto de traducción con los de puesta en escena y recepción del espectador: en la sección teórica de su trabajo (pp. 39-54 y la conclusión, pp. 60-62), la traducción tiene tanto el valor del vertido interlingüístico como el de traducción semiótica para la puesta en escena (de la palabra al gesto, de la palabra al espacio, etc.) y la decodificación expectatorial¹⁷.

Traducción, adaptación y puesta en escena son mecanismos de creación en sí mismos, específicos y diferenciables, que se pueden inteligir separadamente con fines estrictamente teórico-metodológicos (más allá de que en la praxis se mezclen e integren). En el área de la Teatrológica, debe entenderse por traducción una operación exclusivamente interlingüística que consiste en el traslado de un texto-fuente (en una lengua X) a un texto-destino (en una lengua Y). Coincidimos con Julio César Santoyo:

"Conviene reservar el término tradicional traducción para designar el estricto trasvase intertextual de una pieza dramática" (1989, pp. 97).

De esta manera traducir no es adaptar en tanto esta última operación implica cambios y libertades respecto de las instrucciones del texto-fuente que en la traducción están restringidos al máximo. Mary Snell-Hornby ha escrito:

"el concepto de equivalencia, sea cual fuera la forma en que se lo haya estructurado o interpretado, es esencialmente abstracto, estático y unidimensional; ignora la dinámica cambiante del lenguaje y permanece ilusorio. Su validez

¹⁷ Analizamos metacríticamente el trabajo de Pavis en Dubatti, 1995a, pp. 61-71.

queda limitada a unas cuantas áreas de la traducción técnica, que depende de una identidad conceptual independiente del contexto y que emplea una terminología vinculada con el establecimiento de las normas objetivas" (Pavis, 1991, pp. 39-40).

Pero esta condición no impide en la práctica que el trabajo del traductor literario/teatral se oriente por el deseo de aproximación (imposible) a una equivalencia. En su trayecto de búsqueda de la equivalencia no la encuentra, pero va dando con las opciones que considera más aproximadas, y finalmente selecciona aquella que cree la más pertinente en la aproximación. Si el traductor se guía por esa equivalencia imposible pero deseada y se acerca cuanto puede a su objetivo quimérico, el adaptador trabaja con un margen de creatividad y libertad definitivamente mayores. Cuando en la traducción el rigor de sujeción al texto-fuente es fundante, el margen de libertades (por cierto existente) no incluye las operaciones de la adaptación. En sus estudios sobre la traducción del teatro inglés en España, Raquel Merino Álvarez (1994) define como "manipulación" aquellas operaciones que, para nuestra clasificación, corresponden en realidad a la adaptación. Ésta posee la función de cambiar, modificar, cortar, agregar, generar novedades sobre el texto-fuente. Las adaptaciones no son formas de acercamiento estricto al texto-fuente sino que deliberadamente se distancian de él y le incorporan nuevos componentes que las entronca mucho más con la literatura y la cultura que las produce que con el texto y el contexto-fuente originales.

Con acierto, Carol Bardenstein ha reparado en el *carácter teleológico* de la adaptación, género marcado por el sistema objetivo de la cultura-destino, es decir, por las condiciones formales y culturales del teatro y la sociedad que reciben (y engendran) la adaptación. Bardenstein distingue con terminología proveniente del campo de la traducción no sólo un texto-fuente y un texto-destino sino también una cultura-fuente y una cultura-destino cuyos sistemas de reglas condicionan el sistema de los textos (1991, pp. 184-186). En consecuencia, traducción y adaptación se sustentan en operaciones diversas.

Si definimos la puesta en escena (en su concepción *literal* tradicional: poner [un texto previo] en escena¹⁸) como el conjunto de procedimientos que articulan el pasaje de la obra dramática-fuente al texto espectacular-destino, concretar dicho pasaje no requiere lógica ni necesariamente realizar una dramaturgia de adaptación. La función específica del director radica en *llenar los lugares de indeterminación* (De Toro, 1987, pp. 69-70) del texto dramático, es decir, incorporar un conjunto de nuevos signos complementarios o integrados a los ya inscriptos en la obra dramática y superar así su carácter verbal-literario para integrarlo a un espesor escénico-viviente. Llenar los lugares de indeterminación no implica necesariamente realizar una dramaturgia de adaptación. El director sólo es adaptador cuando cambia las instrucciones de la obra dramática original y no se limita a trabajar en complementariedad con ellas. Sin duda el director puede echar mano de las operaciones de traducción y adaptación si así lo decide –casi siempre lo hace y, como decíamos arriba, el director (aunque sea el propio autor) siempre acaba construyendo versiones–, pero estas funciones son anclares, no específicas de su tarea en la definición tradicional de "puestista". Los lugares de indeterminación son tan abiertos y permiten resoluciones tan diferentes que las diferencias entre una puesta y otra se dan aunque se respeten las instrucciones implícitas¹⁹ del texto dramático. Por lo tanto debemos distinguir dos tipos de usos del término "versión" resultantes de la puesta en escena:

¹⁸ No incluimos en esta definición la idea de dramaturgia de dirección o escritura escénica del director, sino su relación transitiva con el texto dramático.

¹⁹ Llamamos instrucciones implícitas al carácter conativo propio de la escritura teatral, en la que todo el tiempo aparece elidido un discurso directivo del tipo "Haga que el personaje diga..." o "Ponga en escena...". Las instrucciones implícitas son el conjunto de órdenes que el texto da al lector, órdenes que no atienden los vacíos de instrucciones o lugares de indeterminación.

-la versión que resulta del respeto a las instrucciones implícitas/explicitas del texto sumándoles una lectura de los lugares de indeterminación;

-la versión que no sigue las instrucciones implícitas/explicitas del texto, por lo tanto suma a la versión que ya aporta el llenado de lugares de indeterminación, la versión que introducen los cambios de diversa cantidad y calidad a las instrucciones del texto.

El límite es borroso, impreciso, y debe ser discutido en cada caso. Sólo consideramos dramaturgia de adaptación o VT a la segunda; pero tanto la primera como la segunda corresponden a la dramaturgia de dirección. En el segundo caso, si el adaptador es el director, las funciones se superponen: hay a la vez dramaturgia de adaptación y de dirección.

Otra manera de advertir que poner [un texto] en escena no significa necesariamente adaptar consiste en invertir los términos: adaptar no equivale a poner en escena. Las funciones no son idénticas ni intercambiables. De hecho, el adaptador profesional (que inicialmente se maneja en el plano de la obra dramática, luego en los ensayos en diálogo con el director) no necesariamente debe dar respuesta a los numerosos códigos espectaculares que se inscriben en el texto como lugares de indeterminación hasta la puesta en escena. Basta para comprobarlo la consulta de los textos de adaptaciones publicados en libro: el adaptador inscribe sus cambios a través de un repertorio de instrucciones generales en la doble enunciación del texto (didascalias y habla de los personajes) pero no se preocupa de ninguna manera por precisar cada uno de los códigos de puesta, no tiene obligación de llenar todos los lugares de indeterminación en la VT.

El director puede hacer dramaturgia de adaptación o no, en tanto ésa no es su función diferencial. En muchos casos, el director trabaja sobre adaptaciones ya elaboradas por versionistas profesionales o dramaturgos especialmente contratados para ello. El director finalmente puede adaptar las adaptaciones. Es relevante conocer los

pasos que atraviesan los procesos o genética de las puestas, desde la traducción inicial hasta el espectáculo en escena.

Un ejemplo: Kado Kostzer concentra en su labor las funciones de traductor, adaptador y director (el pasaje de una lengua a otra, el trabajo de cambios sobre el texto dramático, el llenado de lugares de indeterminación, respectivamente), con la colaboración de Sergio García-Ramírez como versionista (pero también en la producción, la escenografía y el vestuario). Por lo tanto los textos reunidos en el volumen *Versiones y diversiones –Son Lenguas Viperinas* es el único todavía no estrenado– encierran un espesor de operaciones textuales complejas y fascinantes.

Como hemos indicado, la adaptación se rige por la fórmula X-Y, y el “entre” de los dos términos puede establecer un vínculo internacional o intra-nacional. Llamamos *adaptación internacional* a aquella en la que TF y VT pertenecen a países o culturas diferentes. Adaptaciones *intranacionales* son aquellas en las que TF y VT corresponden a regiones o áreas internas a una misma nación. Los textos de Kostzer y García-Ramírez corresponden a la adaptación internacional: establecen puentes entre textos clásicos de Inglaterra (Shakespeare y Sheridan) y de Francia (Molière) y la cultura argentina. La adaptación conecta así diversos teatros y contextos nacionales.

La adaptación puede ser también *interlingüística* o *intra lingüística*: en el primer caso TF y VT están escritos en lenguas diferentes; en el segundo, TF y VT corresponden a la misma lengua, aunque entre ellos pudo haberse realizado una intra-traducción ya sea para actualizar la lengua diacrónicamente o para producir cambios léxicos de las variables dialectales (del español peninsular al español bonaerense). Los textos de Kostzer y García-Ramírez son adaptaciones interlingüísticas, que exigieron previamente la traducción de los TF en su lengua original.

Finalmente, insistamos en que las adaptaciones pueden ser *inter-genéricas* o *intra-genéricas*. En el primer caso, TF y VT corresponden a géneros diversos: la VT necesariamente debe ser teatro, y TF no-teatro (novela, cuento, poesía, cine, radio, televisión, etc.). En el segundo, tanto TF como VT pertenecen necesariamente al género teatral. Arriba las denominamos adaptaciones genéricas y poéti-

cas, respectivamente. Los textos de Kostzer y García-Ramírez son adaptaciones intragenéricas (o poéticas).

7. Análisis de las adaptaciones: grados de alteración cualitativa.

Lo que permite distinguir la versión/adaptación de otras formas de reescritura es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del TF en la VT en todos los niveles de su poética. Para ello se trata de confrontar el análisis de la poética de TF y de VT en sus niveles temático (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido).

En el caso de la adaptación genérica, como TF y VT pertenecen a géneros diferentes, el análisis del discurso invade el campo de la Estética Comparada o la interrelación de las artes. Esto implica que en la adaptación genérica los cambios de la poética sean fundamentales a causa de la transposición de los códigos de un género a otro. Los lenguajes de la novela, la televisión, el cine, etc., necesariamente son modificados por las reglas del discurso teatral, que en el texto dramático se articula en una doble enunciación: el discurso de las didascalias (enunciación inmediata) y el discurso de los personajes (enunciación mediata), según Anne Ubersfeld (1993). A esto se suma la incorporación de las técnicas de puesta en escena (el sistema de convenciones en que se sustenta el texto espectacular): no es lo mismo si la versión escénica corresponde al teatro de actores, títeres, objetos o imágenes.

El caso de la adaptación poética es diferente: tanto el TF como la VT pertenecen al género teatral y por lo tanto los cambios en la poética deben ser encarados de otra manera. A partir de la confrontación de las poéticas teatrales del TF y la VT, podemos distinguir

cuatro grandes modalidades de adaptación: clásica, estilizante, transgresora y libre*.

* Para esta clasificación, véase Dubatti 1992b, 1994a y b, 1995a.

- **adaptación clásica:** tipo de VT que sigue muy de cerca las instrucciones implícitas y explícitas de la poética de TF, implementando respecto de ellas sólo cambios escasamente relevantes (la supresión de alguna escena lateral, la actualización atenuada de la lengua de los personajes, la reducción de la extensión de algunos parlamentos no fundamentales, etc.) y concentrando su singularidad en la lectura de los lugares de indeterminación (en complementariedad con las instrucciones implícitas/explicitas del texto). Se busca establecer un puente (generalmente morfológico) entre la temporalidad poética del TF (anclada en su historicidad, anacrónica respecto del presente) y la temporalidad poética del teatro actual (sincrónica), a partir del reconocimiento de la vigencia o actualidad del primer autor. (Ejemplo: se reduce la extensión de los dramas históricos de Shakespeare para aproximarlos a la capacidad de atención del espectador actual, sobre la base del reconocimiento de la vigencia de esos dramas).

- **adaptación estilizante:** tipo de VT que, si bien sigue de cerca la poética del TF, incrementa considerablemente la alteración cualitativa e imprime modificaciones a la poética que profundizan su novedad y singularidad. Los cambios recorren todos los niveles pero no llegan a constituirse en reversiones o inversiones de la poética del TF. Dentro de este tipo pueden discernirse dos sub-tipos muy frecuentes:

- **adaptación estilizante formal:** los cambios más relevantes pasan por los procedimientos morfológicos de la poética, no afectan decisivamente a los componentes esenciales de la fábula y transforman con nuevos matices la semántica resultante. Ejemplo: la versión de Los padres terribles del traductor-adaptador Ignacio Apolo y la directora Alejandra Ciurlanti (2007), que estilizó la deuda de la pieza con el vodevil y la "comedia de puertas".

- **adaptación estilizante recontextualizadora:** los cambios más relevantes pasan por los procedimientos temáticos, se busca establecer un puente entre el universo ficcional

del TF (anclado en la territorialidad del primer autor²⁰) y el universo de experiencia territorial (geográfico-histórico-cultural) más cercano al espectador. Ejemplo: *La fierecilla domada ¡Catalina contra todo!* de Kostzer y García-Ramírez, que ambienta la pieza shakesperiana en el campo argentino a fines del siglo XIX.

- **adaptación transgresora:** tipo de VT que, en todos los niveles de su poética, propone la deliberada reversión del TF. Su principal procedimiento es la parodia (repetición y transgresión). Ejemplo: *Penélope aguarda* de Rodolfo Modern y Jorgelina Loubet (versión transgresora de La Odisea).

- **adaptación libre:** tipo de VT en la que, por un trabajo de reelaboración radical, el TF se ha convertido en simple pretexto o disparador o basamento inicial de una creación manifiestamente nueva. Son mayores las diferencias que los puntos de contacto entre TF y VT, pero a la vez se reconoce –profundamente reelaborada– la poética del TF. Seguimos hablando de adaptación y no de intertexto o palimpsesto porque el TF no funciona en la VT como un componente más sino como su condición de posibilidad, su génesis, su cimiento profundo. Ejemplo: *Variaciones sobre B...* del Periférico de Objetos (basado en textos de Samuel Beckett).

Ninguna VT se pregunta a qué tipo corresponde en el momento de su producción; toda poética (especialmente si pertenece al canon de la multiplicidad propio del teatro argentino en la postdictadura) busca desclasificarse, fundar un espacio micropoético de heterogeneidad, de mezcla, de cruces y tensiones. Es el caso de los textos de Kostzer y García-Ramírez, que juegan en la tensión entre la adaptación estilizante formal-recontextualizadora y la libre.

²⁰ Quede claro que si Shakespeare localiza su obra en Verona, la territorialidad implica el valor que la escena inglesa otorga a Verona como representación ficcional. La territorialidad considera a Verona por el valor que ésta adquiere en tanto construcción del imaginario británico en los siglos XVI-XVII.

Además, la clasificación puede valer para la fragmentación interna del texto de la VT estudiada: por ejemplo, puede darse que una VT funciona como adaptación clásica los cuatro primeros actos y como adaptación estilizante en el quinto. Las VT, consideradas como micropoéticas, no reivindican ninguna homogeneidad clasificatoria. La importancia de editar versiones radica en que, más allá de su conexión internacional o interlingüística, las VT pertenecen al contexto de la literatura y el teatro que las produce. Pichois y Rousseau lo afirman con respecto a las traducciones: "El estudio de una traducción pertenece en primer lugar a la historia de la literatura receptora" (1969, p. 73). La adaptación ha sido y es una de las modalidades más potentes de vínculo intercultural, más aún que la traducción, por su capacidad de apropiación y diálogo con los TF. Todavía no ha sido calibrada en su real dimensión la relevancia de la adaptación en los procesos de constitución del teatro argentino, especialmente en el período colonial. ¿Pero acaso la cartelera teatral de Buenos Aires no está hoy fuertemente sustentada por las adaptaciones? Durante muchos años se consideró a las VT con cierto desdén, porque se pensaba que poseían un estatuto artístico inferior a las obras originales, pero hoy se afirma su contribución esencial a la historia del teatro y de la dramaturgia mundiales. Las versiones tienen absoluto protagonismo en los mapas territoriales del teatro, por su relación con la capacidad de los textos de superar fronteras (internas, internacionales).