



LA PALABRA ALTERADA
INDAGACIONES
SOBRE DRAMATURGIAS

Mabel Brizuela (Ed.) Germán Brignone Sofía Fonseca
Lidia González Silvia Guerrero Leticia Paz Sena Ana Yukelson

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



ISBN 978-950-33-1492-0

9 789503 314920

dramático del siglo XXI, nos permiten visualizar a la figura del dramaturgo como sujeto de teatro ligado orgánicamente al trabajo de la escena, y al ágora contemporánea del arte, en diálogo con la cultura de masas y la política de la exhibición que no cesa de poner en crisis los modos de producción artísticos (Danan, 2010).

Podríamos afirmar que, en los años 80, suben a escena escrituras ligadas al mundo de la comunicación y al periodismo de investigación, marcadas por el testimonio y la crónica; miradas atentas a la inmanencia del arte y a la vida de cualquier ciudadano, en la perspectiva de las micro-políticas, micro-relatos, y variaciones en torno a situaciones cotidianas. Un movimiento que recupera procedimientos del teatro del cotidiano y del teatro testimonial. De manera casi simultánea, tomando como punto de enlace provisorio los años 90, se produce un desplazamiento que vuelve a la fábula, a los relatos míticos y al habla abierta, por fuera del marco del diálogo, recuperando procedimientos del teatro del ceremonial, épico y lírico. Con lo cual no dejamos de confirmar la tesis que lanza Philippe Minyana: "Pour moi, tout ce qui peut se préférer -autrement dit, qui est dans la bouche, prêt à aller vers l'extérieur- est théâtralisable" (2000:59).⁷ Cada proyecto dramatúrgico podría interpretarse como la búsqueda de una voz poética que apela a un acto de lectura particular susceptible de distinguir sus procedimientos y concepciones de teatro. Se trata de iluminar las operaciones y materialidad de ciertas prácticas donde lo que subyace es la acción de interrogar acerca de cómo anda el mundo sin adoptar un punto de vista definitivo sobre la herramienta que servirá a tal fin; como si fuera necesario para que el arte siga vivo, alejarse inmediatamente de lo que acaba de funcionar para buscar otros modos de proceder desconocidos (González, 2003:21-23). En esta diversidad, es lícito distinguir que, en los movimientos descritos, tanto en los 80 como en los 90, se le da una preeminencia a la escucha, se trate del testimonio o de la forma poética estallada, en la crítica se comienza a hablar de un *teatro de voces* y de una *teatralidad de la escucha*.

⁷ Para mí, todo lo que se puede proferir, dicho de otro modo, que está en la boca listo para salir, es teatralizable.

Derivas conceptuales de la reescritura

Leticia Paz Sena

Dedicó sus escrúpulos y vigiliás a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas [Nota: Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata]. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la "previa" escritura de nuestro amigo. (...)

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.

Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*

El prefijo re- de la palabra *reescritura* invita a preguntarnos por la relación entre el tiempo y la escritura, siguiendo las palabras de Emmanuel Biset:

El tiempo de la escritura, la escritura como tiempo, transcurre entre la vida y la muerte, o en ese lugar donde vida y muerte se vuelven reversibles. No es la temporalidad atribuida a una ubicación contextualizada sino el modo immanente en que la escritura es un trazado del tiempo, allí donde el discurrir de la mano necesita tiempo, allí donde una palabra, una frase, sólo es posible en la huella de una lengua pasada y en su dirigirse a un porvenir incierto. Entre pasado y porvenir, la escritura es la cifra del hombre que puede sobrevivirlo. La escritura, tumba del hombre (Biset, 2013: 10).

Las puestas teatrales contemporáneas que se presentan como el resultado de un proceso de reescritura evidencian esta condición de la escritura, al tiempo que inauguran un desafío creativo más: el vínculo con un texto previo con el cual dialogar. Los y las teatristas toman decisiones estéticas y políticas en cuanto al tipo de relación a establecer.

El dramaturgo ante una reescritura, como un bailarín ante su coreografía, habita la tensión entre lo mismo y lo distinto, lo repetible y lo

irrepetible. El lenguaje coreográfico, con sus pautas, tiempos y formas, no es mera imitación y simetría. Hay un balanceo entre el orden —la precisión de estar en el espacio aquí/ahora/así—, y el desorden, el respeto por los tiempos singulares de cada respiración, cada cansancio, cada cuerpo. Por su parte, tampoco las prácticas dramáticas reescriturales son mera imitación y simetría. Hay un movimiento entre la referencia al texto reescrito —la precisión de nombrar, citar, señalar— y las apropiaciones de dicho texto que operan las lecturas/escrituras habilitadas tanto en la escena como en la escritura —o, mejor dicho, en la escritura de la escena. Pero, si bien esta lógica del movimiento está presente en las dramaturgias contemporáneas en general, lo que sucede en el caso de las reescrituras es que, durante el proceso creativo y en la escena misma ante el espectador, *se evidencia el trazado del recorrido de la escritura*, es decir, se explicita ese trayecto coreografiado, es posible seguir el dibujo de la escritura. Metafóricamente, la reescritura sería la coreografía de la relación entre escritura y escena.

Aproximaciones al concepto de reescritura

Como práctica escritural, la reescritura es tan antigua como novedosa, sin embargo, consideramos propio de las artes escénicas del presente, son las complejas e interesantes modalidades con las que se ejerce. Las problemáticas que inaugura van de la mano de un modo de nombrar el procedimiento que trae, como telón de fondo, discusiones, problematizaciones y posicionamientos estéticos y políticos. Este itinerario busca construir nuestra propia mirada teórica sobre esta práctica de escritura teatral.

Para empezar el recorrido, distinguimos una línea teórica que entiende a la reescritura desde los aportes de Gérard Genette (1989). Su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, es, sin duda, una referencia ineludible para pensar las relaciones entre textos, ya que toma como objeto la *transtextualidad*, entendida como la relación manifiesta o secreta de un texto con otro/s, que puede clasificarse en cinco tipologías (el autor aclara que, aunque puedan distinguirse entre sí, los tipos de *transtextualidad* se comunican, se entrelazan recíprocamente, de numerosas y particulares formas en cada caso). El primer tipo de *transtextualidad* es la *intertextualidad*,

noción que recupera de Julia Kristeva¹ en sus lecturas de Mijaíl Bajtín, pero que Genette define de modo más restringido como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10) y que se actualiza en las formas de la cita, el plagio o la alusión, variando dichas formas en sus grados de explicitación o literalidad. La *paratextualidad* está constituida por aquellos textos “alrededor del texto”, como título y subtítulos, anclados en una dimensión pragmática, dado que a partir de ellos se genera, en ocasiones, un contrato genérico con el lector. La *metatextualidad*, por su parte, es la relación crítica de un texto con otro al que no cita; su forma es la del comentario. La *architextualidad*, en cambio, es una relación a menudo implícita —aunque puede expresarse paratextualmente—: indica la pertenencia genérica del texto; se trata de un vínculo discutible, que también construye el horizonte de expectativas del lector y es variable históricamente. Por último, el tipo de *transtextualidad* en el que Genette se detiene es la *hipertextualidad*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente (Genette, 1989: 14).

Así, *Ulyses*, de James Joyce, es un hipertexto de *La Odisea*, hipotexto del cual deriva. Según Genette, para que sea considerada como una relación hipertextual, esta debe declararse paratextualmente para entablar un vínculo contractual con el lector. Además, la derivación tiene que ser masiva: que toda la obra B derive de la obra A. Casi siempre ficcional, el hipertexto tiene un grado de autonomía tal que permite ser leído sin conocimiento del hipotexto, pero cuya lectura potencia los efectos de sentido.

Muchas puestas teatrales actuales anuncian su condición reescritural desde el paratexto (por ejemplo, en el programa de mano), pero entendemos que dicha declaración no es un rasgo excluyente para hablar de *reescritura*, al igual que la masividad de la derivación, dado que, en la escena contemporánea, podemos encontrarnos con reescrituras que deriven

¹ Kristeva, en su artículo de 1967, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, considera en estos términos a la intertextualidad: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1997:3).

de más de un texto o ejerzan el procedimiento dramático al modo de un montaje textual, amalgamando diferentes textualidades sin jerarquizar una por sobre otra. En ese sentido, desde nuestro punto de vista, elegimos pensar, junto con Barthes (2007) y de modo más general, la intertextualidad como una lógica propiamente textual (noción entendida de modo similar a lo que Genette llama *transtextualidad*), lógica que la reescritura pone en escena, autoevidenciando su carácter intertextual.

La intertextualidad, condición de todo texto, sea cual sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen rara vez es identificable, de citas inconscientes o automáticas, mencionadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, llega al texto, no por la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino por la vía de una diseminación, una imagen que asegura al texto el estatuto, no de una *reproducción*, sino de una *productividad* (Barthes, 2007: 146).

Para Genette "Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia" (1989: 495). Más adelante, recupera la idea de juego, que asociamos con el estatuto de productividad con el que Barthes nombra al texto:

En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el *bricolage*, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto "indebida" -el verdadero juego implica siempre una parte de perversión-. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela (Genette, 1989: 296).

El juego de superponer escrituras habilita una productividad inagotable, la reescritura asume este juego propio de todo texto, en el que el lenguaje se disemina, y arriesga, así, otros sentidos. Graciela Balestrino (2008: 3-4), utiliza el término *reescritura dramática* y, de la mano de Genette, la define como una modalidad intertextual específica

(...) que consiste —para decirlo en forma condensada— en escritura sobre escritura, fórmula que indica su explícita y nítida derivación de un texto o

conjunto textual. Esta peculiar categoría de escritura es especular al refractar a su modelo; difractada, porque exige una lectura estrábica, cruzada; oximorónica, al definir su identidad desde la otredad discursiva; ambigua, porque se funda tanto en la mimesis como en la subversión del hipotexto y ambivalente, por su identidad problemática.

Balestrino aborda las problematizaciones teóricas que despierta el concepto de reescritura, práctica que despliega una ambigüedad y variedad terminológica importante, ya que también se la nombra como *traducción*, *adaptación* o *versión*, nociones que diferencian según el grado de dependencia que poseen con un texto preexistente. Marcela Sosa (2009) sintetiza su indagación: Balestrino elige hablar de *reescritura dramática* como una sutil trama de repetición y diferencia, y establece tres coordenadas de análisis: el sujeto de la enunciación (reescritor, quien ejerce una lectura/escritura difractada), el lector/espectador (cuya lectura es estrábica—lee en simultáneo hipo e hipertexto— o bien puede no reconocer el texto modelo y producir otros sentidos) y el enunciado, la reescritura, que funciona como un *espejo biselado* al permitir leer, de forma "invertida", la escritura que la originó. Balestrino realiza una tipología de las prácticas reescriturales:

- Reescritura a partir de hipotextos propios / reescritura a partir de hipotextos ajenos
- Reescritura intramodal / reescritura intermodal / reescritura mixta
- Reescritura dramática mimética / reescritura dramática crítica

El eje de esta clasificación es la relación textual de semejanza o diferencia que la escritura mantiene con el hipotexto, por lo cual caracteriza esta práctica como "...la escritura del resquicio: por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente otra escritura, por ello la ambigüedad y la ambivalencia constituyen sus vectores fundamentales" (Balestrino, 1997: 42).

Desde nuestra perspectiva, no solo es interesante pensar las relaciones de semejanza y diferencia que establecen las reescrituras con los textos que reescriben, sino también advertir cómo esos vínculos impregnan la escritura y dialogan con las singularidades propias de la escena. Es por esto que acordamos con Marcela Sosa, para quien: "una reescritura propiamente dicha" coloca el acento "en la propia escritura. Su origen —o su destino— es, fundamentalmente, un proyecto escénico. Por ello hay una intensa

interacción entre la reescritura dramática y las necesidades pragmáticas de la puesta en escena" (Sosa, 2004: 233).

Jorge Dubatti (2008), destaca la potencialidad del estudio de las reescrituras dramáticas en el ámbito del Teatro Comparado, cuyo rasgo principal es la relación entre un texto-fuente X y un texto-destino Y. Dentro del término general *reescrituras dramáticas*, junto a otras modalidades como el intertexto, palimpsesto, la cita, etc., Dubatti enmarca a la *dramaturgia de adaptación o versión teatral* (el autor hace equivalentes ambos términos). Más allá de que cada función de cada puesta es siempre una versión —"En términos de Crítica Genética, aún más que la literatura, el teatro es siempre "escritura viva", en permanente proceso de cambio" (Dubatti, 2008: 150) —, puede reconocerse un género discursivo específico producto de la adaptación:

...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 (Dubatti, 2008: 153).

Para que una VT sea tal, además de pertenecer al género teatral, debe proponer una alteración textual del TF y debe reconocerse la autoría del TF (aquí Dubatti se detiene en los mecanismos por los que cada VT explicita al TF, por ejemplo, desde sus títulos, subtítulos y paratextos). De esta manera, una VT posee una doble naturaleza autoral y genera una suerte de "tercer autor" entre los dos involucrados. Su novedad es paradójica: se trata de un texto nuevo y viejo a la vez, por lo que su autonomía es relativa dada su dependencia con el TF. Entre sus funciones, intenciones y objetivos, Dubatti menciona la vuelta a la monumentalidad poética de un autor u obra, la enseñanza o la divulgación, el comercio, el autoconocimiento de quien reescribe, la adaptación a ciertas condiciones de producción y el goce de experimentar con otro texto.

Con respecto a la variedad terminológica advertida también por Balestrino, este autor señala que los giros técnicos que utilizan los hacedores para nombrar el procedimiento (versión, versión libre, recreación, adaptación, basado en, inspirado en...) no responden a una sistematización rigurosa. Entiende que, a los fines investigativos, conviene distinguir la VT de dos conceptos: la *traducción* (definida como una operación interlingüística cuyos cambios respecto del TF están restringidos

al máximo) y la *puesta en escena* (entendida como pasaje de un texto dramático a la escena y en el que, como explicamos antes, ya hay versión; en su consideración aclara que excluye a la escritura escénica de dirección). Lo que para Dubatti resulta un rasgo propio de la VT es que esta no obedece las instrucciones implícitas/explicitas del texto.²

El autor configura, también, una tipología de las adaptaciones: internacional o intranacional (pertenencia cultural diferenciada o no entre TF y VT), interlingüística o intralingüística (si los textos comparten o no la misma lengua), intergenérica o intragenérica (transformación o mantenimiento del género al que pertenece el TF). A la adaptación intragenérica también la nombra como *adaptación poética*, en la que "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)" (Dubatti, 2008: 162), que luego subclasificará en cuatro modalidades de adaptación: clásica, estilizante (formal o recontextualizadora), transgresora y libre. Estas dos últimas nos interesan porque describen de forma general los procesos que suele asumir la dramaturgia contemporánea: la adaptación transgresora (en tanto propone reversionar, a través de diversos recursos, los textos reescritos) y la adaptación libre, debido a 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. 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 (Dubatti, 2008: 170).

El autor cierra este apartado volviendo a resaltar la importancia de las VT, cuyo estudio permite analizar el vínculo intercultural, la capacidad de apropiación y diálogo con el TF.

Las propuestas de Balestrino y Dubatti centran su abordaje en los

² Como vemos, Dubatti sostiene una visión normativa-conativa, en sus palabras — del texto dramático, al plantear, junto a De Toro, que este tiene lugares de indeterminación que deben ser llenados por el director. A estos lugares indeterminados se le suman los conjuntos de órdenes que componen las instrucciones explícitas e implícitas (Dubatti, 2008:165). Nos distanciamos de esta mirada por entender que el texto teatral no contiene normas, y que la relación texto-escena implica una compleja tensión productiva.

textos dramáticos que constituyen reescrituras y realizan un análisis contrastivo exhaustivo con el texto previo. Si bien Dubatti menciona la importancia de tener en cuenta la génesis de la escritura para poder comprender las modalidades que adquiere la dramaturgia de adaptación, desde nuestra posición consideramos que es ineludible no solo atender al proceso creativo, sino, fundamentalmente, reconstruirlo, en tanto la escritura es un proceso y no un resultado (todo resultado es provisorio), es decir, opera en todas las instancias que constituyeron y constituyen la creación.

Desde nuestro posicionamiento, creemos que la distinción conceptual entre versión y reescritura reduce su interés al advertir la dispersión terminológica con que los mismos teatristas designan el procedimiento. Entendemos que el desafío no radica en distinguir de forma abstracta ambas nociones, sino en evaluar los modos en los que los artistas se relacionan con uno o más textos, en términos de material de trabajo para un proyecto escénico. Es por esto que nos parece fundamental dar espacio a la reflexión crítica que los propios teatristas realizan acerca de este procedimiento, en diferentes metatextos.

"El sentido de una dramaturgia" y "Adaptar/adoptar" son dos textos incluidos en los programas de mano de reescrituras de Sanchis Sinisterra a partir de dos obras de Calderón de la Barca. En ellos, cuestiona pensar la práctica en términos de adaptación, dado que su connotación se relaciona con un proceso "normalizador, digestivo" del texto a reescribir, con "un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material dramático considerado innecesario, excesivo..." (Sanchis Sinisterra, 2002: 173), de forma tal que se genere un producto listo para ser consumido, familiar para un público actual. Por el contrario, propone pensar la reescritura como un *trabajo dramático*, como "una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena, que compromete radicalmente a sus responsables en tanto que 'autores' de un acontecimiento escénico" (Sanchis Sinisterra, 2002: 173), trabajo en el que los hacedores están implicados subjetivamente y optan por el sentido, antes que manipularlo.

Sanchis Sinisterra también responde al debate en torno a la fidelidad del texto original: toda puesta en escena implica una traición en la medida en que siempre hay traducción de ciertos principios y lógicas dramáticas a un sistema teatral diferente (recordemos el proverbio italiano "*Traduttore,*

traditore", que marca la filiación entre traducir y traicionar). Por lo tanto, sugiere pensar en términos de *adopción* más que de adaptación:

...el texto no es tanto adaptado como 'adoptado', acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados.

No es posible ser 'fiel' a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renuncias, abandonos, cambios (Sanchis Sinisterra, 2002: 176-177).

La *intervención* dramática, continúa el autor, se basa en "supresiones, "inserciones", "cambios", "desplazamientos" y pueden operar en todos los niveles del texto (estructurales, discursivos). Consideramos interesante el planteo de la reescritura como *repatriación*, que reconoce el viaje que el texto realiza desde su lugar de procedencia a uno nuevo. Aquí Sanchis Sinisterra señala una función fundamental de la *adopción*: aproximar un texto de otra época y cultura a la sensibilidad de los actores y espectadores del presente. Esta idea de adopción tiene un eco en la reflexión de Alejandro Tantanian sobre su propia práctica escritural, a la que propone designar como *apropiación*. Así responde, en una entrevista realizada por Laura Fobbio, a la pregunta por la relación entre teatro y literatura:

Los trágicos griegos se apropian de los mitos para escribir sus tragedias; Shakespeare se apropia de la historia de su país o de cierta gesta danesa; Brecht se apropia, entre otras cosas, de *El Capital* o de alguna pequeña y olvidada obra china (...). Yo plantearía el revés de la trama: existe todavía una suerte de asombro frente a la no originalidad de ciertos autores. Y no tenemos que olvidar que el teatro siempre vivió de otras historias. Nuestra enorme voluntad de querer lo nuevo se lo debemos a la Revolución Francesa y al lema trotskista de la revolución permanente. Pero el teatro -o la literatura toda- pareciera resistirse a este mandato de la originalidad. O al menos al intento de creer que lo original está siempre ligado al *qué* y no al *cómo*. Como si sólo en la novedad pareciera residir el valor de la cosa. (...) O sea, o por vampirismo o por oposición, uno está en diálogo con la literatura (Tantanian, 2010).

La práctica reescritural trabaja tanto por vampirismo como por oposición, pero lo que siempre está operando es la dimensión biográfica del creador: lo leído pasa a través del cuerpo del escritor, lo fagocita y lo devuelve transformado (Fobbio, 2015).

De Sanchis y Tantanian Daniela Martín recupera las nociones de *adopción* y *apropiación*, a partir de las cuales construye su noción de reescritura con las implicancias político-poéticas de este procedimiento dramático. Para describirlo configura la noción de *potencia relacional*, en la que hace converger dos términos de Giorgio Agamben en "La potencia del pensamiento" (conferencia de 1987) y Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* (1998), respectivamente. De este último autor destaca la concepción del arte como estado de encuentro, un estar-juntos en tanto proyecto político, cuya elaboración de sentido es colectiva, intersubjetiva. De Agamben retoma la idea de potencia como facultad que habilita tanto el poder como el no poder hacer algo, es decir, la potencia latente de lo que puede hacerse pero que no necesariamente pasa al acto. En cuanto a la reescritura, comenta: "Al hablar de potencia relacional, estoy pensando en las posibilidades que un texto posee para establecer vínculos formales entre un material-fuente y un proceso a ser llevado a cabo" (Martín, 2013: 13).

En su ensayo "Inmensos ojos de mosca", Martín expresa:

...volver a los clásicos implica repensar, a su vez, la tradición que nos precede. La pregunta básica que uno se hace, al elegir *Edipo*, *La Orestíada*, *Las Bacantes*, *Las Troyanas*, etc. para llevar a escena, es: ¿por qué y cómo hacer un clásico hoy? ¿Qué sentido tendría volver a esos textos? Dentro del panorama actual del teatro contemporáneo, ¿cómo plantearse la puesta en escena? Y, sobre todo: cómo hacer para que algo de esa narrativa, con un lenguaje extremo para nuestro poco acostumbrado oído, llegue a un lugar de reconocimiento e identificación. Y con esto, no quiero decir que uno como espectador deba identificarse con lo representado. No, hablo de la idea básica de transmisión efectiva del discurso teatral, y no de la muerte de la palabra por el anquilosamiento de las formas (2008: 5).

De allí las motivaciones para intervenir dramática y escénicamente el texto, a través de diferentes modalidades como desvío de elementos, búsqueda de paralelismos entre materiales diferentes, conexiones inverosímiles, etc. con operaciones que llama *formas dramáticas de apropiación*.

Propiciar las potencias relacionales es un trabajo cuidadoso, que exige una atenta lectura de lo que aparece en escena, así como de lo que se propone de parte del equipo creativo. (...) El encuentro, como base de un arte relacional, se da en varios niveles, todos potenciales en su capacidad de construir formas. Formas dramáticas, formas dramáticas de apropiación. De estar-juntos: junto al texto que se toma como base de

trabajo, y junto al equipo que potenciará ese material (Martín, 2013: 14).

Las puestas teatrales contemporáneas constituyen un itinerario escritural, forman parte de un engranaje infinito de reescrituras de reescrituras, de reescrituras de traducciones, de reescrituras de versiones. Teniendo en cuenta este derrotero interminable de escrituras, y retomando los aportes de las diferentes propuestas de conceptualización de la noción de reescritura que hemos repasado, consideramos pertinente arriesgar una definición de dicha categoría, en función de comprender la complejidad de estos trabajos. Una reescritura es un **procedimiento de escritura** en relación con una lectura y su interpretación, es decir, es la **escritura de una lectura**. A partir del **diálogo con un texto otro**, la reescritura propone un **entramado de textualidades** que no consiste meramente en interpolar fragmentos o citarlos, dado que no "toma prestada" la palabra del otro, lo que hace es volverla común, en tanto texto de la cultura. La reescritura, entonces, es una **apropiación**: recontextualiza y resignifica. Dicha apropiación desafía la concepción de la palabra como propiedad privada, ya que la entiende como un derecho. Esto no significa anularla, al contrario: la reescritura exige un **reconocimiento del otro**. En ese sentido, también se vuelve fundamental explicitar su condición de escritura de una lectura, de texto en diálogo con otro, a través de estrategias singulares en cada caso. A la vez, la reescritura es un **entramado de temporalidades**: un diálogo con textos del pasado (distante o reciente) que permite repensar el presente.

Más allá de que los creadores expliciten o no sus procedimientos, o elijan otros términos en sus paratextos—como versión libre o puesta en versión—, elegimos designar este tipo de propuestas como una **reescritura teatral**, una práctica reescritural dramática, poniendo el acento en la tarea escritural, en el proceso, y no en un resultado que es siempre transitorio, puesto que el texto teatral no es el "punto de llegada" y en tanto la reescritura está en permanente contacto con la escena.

Reescribir, interpretar

Definirla reescritura como un procedimiento de escritura en relación con una lectura, equivale a decir que puede pensarse en tanto *interpretación*, en el sentido que le asigna Michel Foucault (1995) acerca de la doble sospecha que recae sobre el lenguaje en la modernidad (el lenguaje no dice exactamente lo que dice y desborda su forma verbal). Si el lenguaje dice más y dice otra cosa distinta de lo que dice, entonces el intérprete se

zambulle para mostrar lo que está encubierto y se hace pasar por verdad. Lo que está en el fondo no es más que otra interpretación, dado que el signo es, en sí mismo, interpretación de otros signos.

Caída la ilusión de considerarlo un puente a lo real, caída la ilusión de su transparencia con respecto a su referente, el signo empieza a pensarse como máscara, en su costado negativo: contradictorio y ambiguo. De esta manera, la interpretación se torna una tarea *abierta*, infinita, inacabada: un movimiento —del fondo a la superficie y viceversa—, y, también, un tarea *violenta*: la elucidación se acompaña de cierta violencia, de apoderamiento de aquello que se encuentra y que es necesario revolver, especialmente aquello que se presenta como verdad única y final es lo que resulta necesario des-cubrir, evidenciar su carácter de interpretación. Foucault piensa la hermenéutica moderna como interpretación sobre interpretación, que se vuelve sobre sí misma hasta el infinito y debe preguntarse, especialmente, por el quién —quién interpreta—. Este repliegue sobre sí misma inaugura un tiempo circular: “Este tiempo está obligado a pasar por donde ya ha pasado” (Foucault, 1995: 47). Esta cita pareciera apuntar directamente a la lógica y movimiento propios de la reescritura: así, con Foucault, es posible pensar la reescritura como interpretación: reescribir es volver a pasar por donde ya se ha pasado, volver a decir lo que ya ha sido dicho, volver a escribir lo que ya ha sido escrito, en definitiva: (re)volver. El proceso de reescribir implica un apoderamiento de lo reescrito, ejercido con violencia, con una violencia transformadora.

La reescritura es la respuesta transformadora ante el estancamiento de la interpretación cuando se presenta como verdadera y única, se sostiene en la lógica de un movimiento permanente; es, como la interpretación, un “perpetuo juego de espejos” (Foucault, 1995: 37). Obligada a mirar y a mirarse, reescribir implica poner en escena el acto de la lectura, el acto de interpretar: se nombra a sí misma (de alguna u otra manera), señala sus referencias, predispone al lector/espectador a recordar, a buscar la variante en la invariante, lo vigente en lo nuevo. Implica activar el movimiento de la interpretación y la historia de dicho movimiento: volver a actualizar otros textos.

Lo que Barthes llama *texto-lectura*, ese texto que se va construyendo en la mente del lector a medida que lee, tiene la lógica de la reescritura: “...esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse...” (Barthes, 2009: 35). Esta lógica es asociativa,

en palabras barthesianas, dispersa y disemina al relacionar a cada frase del texto material otros sentidos, otras imágenes, otras recurrencias. Barthes piensa la lectura como una práctica de escritura que abre los textos, deja al descubierto la historia de sus lecturas —de sus interpretaciones— y las pone en juego. Reescribir para el teatro, además, implica un necesario trabajo creativo en el que *el cuerpo se ve ineludiblemente involucrado*. Reescribir una tragedia griega, supone, entonces, “...describir la disposición topológica que proporciona a la lectura del texto clásico su trazado y su libertad, al mismo tiempo” (Barthes, 2009: 43). Simultaneidad y encuentro —entre temporalidades, entre palabras y cuerpo— caracterizan la lógica de la reescritura.

Las maneras singulares que se eligen para activar el movimiento de la interpretación construyen un posicionamiento político: si esto ya ha sido dicho, si esto ya ha sido escrito, si esto ya ha sido interpretado, si parece inevitable volver a pasar insistentemente por los mismos lugares, ¿por qué se hace? Las reescrituras teatrales contemporáneas no tienen como objetivo marcar otra vez la huella ya trazada y reivindicar lo mismo. La obstinación de recorrer y recordar lo que ya ha sido escrito no busca consolidar la tradición, no intenta —innecesariamente— volver a legitimar un texto considerado clásico con el único objeto de fosilizar su lectura. La práctica reescritural reconoce un camino hecho, propone su alternativa y reivindica lo diferente de lo mismo. De esta manera, la reescritura de un clásico asume la puesta en circulación de los saberes en una colisión transformadora entre el pasado y el presente, en la que el pasado tiene todavía qué decir sobre hoy, en la que la memoria de lo que ya ha sido dicho es un material para pensar el presente y este, así, encuentra su espacio de interrogación del pasado.

Las palabras: tan de todos, tan de nadie

¿De quién son las palabras? ¿Son, realmente, objeto de propiedad? En el territorio del teatro, estas preguntas se asumen de un modo menos escandaloso que en el de la literatura, pero no por ello menos movilizante. Si en el ámbito literario todavía parece casi impensado que un texto esté firmado por más de un autor; en teatro, construir, en palabras de Biset (2013), una comunidad de escritura no solo es pensable, sino deseable: la dramaturgia contemporánea se piensa colectivamente. Y, en el caso de las prácticas reescriturales dramatúrgicas, la pregunta por la autoría del texto

se enfatiza: ¿plagio, homenaje, diálogo...?

Para Foucault la noción de autor representa el momento de individualización de la historia de las ideas y se detiene en la relación texto-autor: "...la manera en la que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en apariencia" (2010: 11), específicamente en la escritura contemporánea, a la que concibe no como un resultado, sino como una práctica. Según Foucault, la escritura se refiere a sí misma y se experimenta desde sus límites: "...la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas y pasa así al afuera"³ (2010: 12). En esta práctica, el sujeto desaparece para dar lugar a las formas del discurso, lo interesante es entrever el espacio vacío que deja ese autor cuyo nombre, por otra parte, trae un problema: mantiene un vínculo específico con lo que nombra, no es un nombre propio como los demás, resulta una singularidad paradójica. El nombre del autor ejerce un *papel en el discurso*:

...[un nombre de autor] garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí... (...)

...el nombre del autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se puede decir 'esto ha sido escrito por tal' o 'tal es su autor', indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado (Foucault, 2010: 20).

El nombre del autor corre en el límite de los textos, no va desde el interior del discurso hacia un exterior del individuo real, sino que habita ese borde y muestra el estatuto que un discurso tiene en una sociedad y una cultura. Esto le permite plantear que existen discursos que están históricamente provistos de la *función-autor*, es decir, un modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos (aunque no todos).

...los discursos 'literarios' ya sólo pueden ser recibidos dotados de la función-autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de

³ Para ampliar esta idea, resulta interesante la lectura del ensayo "El pensamiento del afuera", de 1966.

dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de la manera en que se responde a esas preguntas. Y si como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, el juego es en seguida reencontrar al autor. El anonimato literario no nos resulta soportable; no lo aceptamos más que a título de enigma (Foucault, 2010: 24).

Otra característica de la *función-autor* es que no es el resultado de la atribución espontánea de un discurso a un individuo. Para que un individuo se convierta en autor, una serie compleja de operaciones deben producirse: el autor es la proyección del tratamiento que hacemos de los textos, proyección históricamente variable. El análisis de la *función-autor* permite establecer una tipología de discursos según sus propiedades discursivas, por ejemplo, indagando su relación (o no relación) con un autor (y no solamente según sus rasgos gramaticales). También, estudiar las modalidades de existencia de un discurso: sus modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación, que varían con cada cultura. En el juego de la *función-autor* se aprecia cómo los discursos estriban en relaciones sociales más que en los temas que ponen en práctica. Finalmente, indagar en la *función-autor* pone en cuestión el sujeto —su carácter absoluto y su rol fundante—: se trata de captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. El análisis no consistiría en preguntarse cómo un sujeto manipula y da sentido al lenguaje, sino:

...¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas? En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso (Foucault, 2010: 41).

Dado que la *función-autor* es histórica, puede transformarse o incluso ya no existir. ¿Puede ser la dramaturgia contemporánea un espacio de complejización de la función-autor? Leemos en los procesos creativos actuales una puesta en acto de aquella *ética de la indiferencia* que postula Foucault acerca de la escritura contemporánea, en tanto la práctica escritural se involucra en la diferencia con un texto otro, juega con sus límites: en el borde entre lo propio y lo ajeno, entre lo mismo y lo otro, la *función-autor* se pone en escena, se ve interrogada.

Daniela Martín (2013) comenta que las prácticas dramáticas que

optan por la reescritura se enfrentan a la concepción de autor explicada por Foucault, entendiéndolo como lugar originario y de autoridad, y algunas líneas de investigación todavía así lo entienden, tal como advertimos en la mirada de Dubatti. En contraposición a esta perspectiva, Martín recupera los aportes de Laddaga, en *Estética de laboratorio*, quien sostiene que actualmente las producciones de arte son de más de uno, resultado de colaboraciones. De esto se desprende que experimenten variantes de *autorías complejas*: “formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de su ausencia” (Laddaga, 2010: 13). Desde esta postura teórica podemos comprender la idea de una *dramaturgia coral*,⁴ que resulta un conglomerado de voces —*multiplicación dramaturgica*— que hace interactuar voces de temporalidades y espacios diferentes, activa y encuentra diferentes universos simbólicos, deja ingresar las demandas de la escena en el marco de un *trabajo colectivo*. Lo grupal, lo múltiple, amplifica los modos posibles de decir y de crear, con lo cual

El Autor, con mayúscula, ese “personaje moderno” que según Barthes (1968) valida y radicaliza el “prestigio del individuo”, se disuelve —por la naturaleza misma del hecho teatral— en una multiplicidad de voces que le dan cuerpo presente a esa ausencia que implica la obra escrita. La autorialidad entendida en esos términos se disgrega en el mismo momento en el que un grupo de actores, director y equipo creativo en general, deciden llevarlo a escena: encuentra una desintegración natural allí. Si a esta situación natural le sumamos una modalidad de trabajo que implique una apropiación de un texto previo, esa diseminación se potencia (Martín, 2013: 12).

De aquí que Martín pregunte: “¿en dónde ubicamos nuestra mirada como espectadores actualmente: en la legitimidad de quien dice, o en la creación autónoma de un mundo de sentido?” (2013: 2). La experiencia

⁴ En el comentario sobre la puesta teatral *Griegos* (2007) que podemos leer en la página web de Convención Teatro, se evidencia esa búsqueda por una dramaturgia coral concretizada: “La problemática de la actualización de un texto clásico se presentaba como un espacio de investigación actoral, dramaturgico y escénico con infinitas posibilidades a desarrollar. Así, partimos de opciones dramaturgicas múltiples: en un intento por armar una dramaturgia coral, en donde participen muchas voces, se armó una obra en capas, una obra-paisaje, una obra caótica”. Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <https://www.convencionteatro.com/griegos>, última visita: 02/10/18.

reescritural no se cimienta en la adoración del autor. Adopta la forma de lo diverso y lo colectivo que, sin embargo, no invalida las subjetividades, como diseminación discursiva y del sentido:

...en la medida que crece la autoafirmación singular de cada uno, es decir, el propio proceso afectivo de pensamiento, más se disuelve el “yo autor” y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. Las voces se mezclan por contagio y estímulo de cuerpos y pensamientos; las individualidades se diluyen y el sentido circula “entre” las partes; tejiendo y componiendo tramas y conectividades impensadas para la propia conciencia personal de actores y directores —y llegado el momento, del público (Martín, 2013: 2).

Esta diseminación de la autorialidad se comprende al detenernos en la importancia que tiene en la génesis de propuestas actuales la dramaturgia del actor, lo que nos permite entender el carácter escénico de la escritura. En otro de sus artículos, Martín (2011a) se detiene en las consecuencias de la centralidad que cobra el actor en los procesos creativos teatrales del siglo XX. Una de ellas es la redefinición de la noción de escritura y, con ella, la de autoría. Especialmente en aquellas propuestas que no son representativas, sino de índole performática—en las que se intensifica el presente escénico—, “la acción deviene dramaturgia desde la construcción permanentemente efímera del cuerpo en movimiento” y “el actor es artífice permanente y constante de la obra” (Martín, 2011a: 3).

La noción de dramaturgia del actor, que refiere a su producción poética en la escena, ha sido trabajada por Argüello Pitt (2005), para quien en las nuevas dramaturgias encontramos un cambio de perspectiva político en torno a la idea de autor. El actor se relaciona con el texto desde la materialidad y no buscando reproducir fielmente un significado que venga determinado en el texto.

El canon configura al autor como el portador de una significación que debe ser interpretada —o al menos dilucidada— por la escena. Con el surgimiento de las nuevas dramaturgias, este canon se subvierte y comienza a ser posible la ausencia de algo qué decir establecido en el texto. El sentido emerge de los procedimientos. Esta característica entra inmediatamente en tensión con la idea del autor de gabinete y de “palabra

soplada"⁵ (Argüello Pitt, 2005: 15).

De esta manera, la escritura escénica del actor construye textualidad y es una permanente reescritura, en tanto trabaja sobre lo ya hecho y es nueva cada vez. Además de poner en crisis la noción de autor porque intervienen en el proceso otros autores, como los actores en tanto creadores, la diseminación de la autorialidad también se extiende hacia el espectador. Cuando Martín retoma la noción de *autorías complejas*, de Laddaga, plantea que los procesos creativos contemporáneos adoptan formas diversas (ni uniformes ni homogéneas), por ejemplo, en sus modos de firmar la obra o en las estrategias a partir de las cuales configuran al espectador como un co-autor, con lo cual se amplifica la autorialidad. Esta amplificación conceptual, puede ser, de hecho, lo que motive y guíe el trabajo artístico. Los desafíos creativos que conlleva esta concepción de autor pueden definir la búsqueda y a la vez la poética de los grupos.⁶

Podemos ver en las dramaturgias contemporáneas una *ética de la reescritura*. No hay intención de desconocer la palabra del autor reescrito. Se trata, más bien, de entrecruzarlo con textos de actores y directores, otros textos teatrales y/o literarios, textos concebidos en los ensayos y volverlos pares, sin jerarquizar ninguno por sobre otro, en tanto y en cuanto todos requieren del mismo trabajo para construir la escena. El texto reescrito es el

⁵ Argüello Pitt hace referencia al ensayo de Derrida de 1965, "La palabra soplada", en *La escritura y la diferencia*, en el que discute la imagen romántica de autor como elegido cuyas palabras le son dictadas en un acto de inspiración.

⁶ Como seguimos leyendo en la página web oficial de La Convención Teatro: "Apuntamos a descentrar la palabra de un único autor (con la consecuente problematización de ese rol), para ponerla en una suerte de contagio productivo con diferentes textualidades: las que surgen en la escena, las que se proponen desde la dirección, las que se rescatan de las múltiples versiones con las que se trabaja. En este sentido, tomamos como criterio de composición dramática la apropiación de los textos-fuente. ¿Qué significa para cada uno de los integrantes las obras elegidas para su posterior versión? ¿De qué nos hablan los clásicos y los textos que forman parte de la tradición teatral? ¿Cómo nos interpelan en lo personal, individual y singular? ¿En qué lugar de nuestra ciudad y sus modos de funcionamiento repercuten? Desde ese vínculo personal, cada uno de los integrantes de los proyectos llevados a cabo aportan a la elaboración de una dramaturgia final, produciéndose ese efecto de contagio, y esa descentralización de una voz única que tenemos como objeto de investigación". Extraído de: <https://www.convencionteatro.com/sobreconvencion>, última visita: 02/10/18.

material que motiva el encuentro con otras textualidades, con las que se conjugan en simultáneo. Se desbarajusta, así, el sentido común que atribuye jerarquías a un texto por el nombre propio que lo acompaña o por su cronología. Si el texto se reescribe es para serle (in)diferente, para instalar la tensión igual/distinto y llevarla al límite de su propia contradicción. Así, se abre, se multiplica, lo nuevo de lo mismo. Por todo lo dicho, el autor ya no es autoridad, ni garantía de legitimidad de un enunciado. Todos los hacedores, desde sus roles, intervienen en la dramaturgia a través de diferentes modalidades y conforman una *comunidad de escritura*.

En cuanto a las prácticas reescriturales dramáticas, resulta interesante pensar en su modalidad de apropiación de un discurso, en la que la *función-autor*, puesta en juego, se cristaliza en los vínculos sociales que la fundan y no solo en los temas aludidos. De esta manera, ¿no parece, Foucault, pensar en las nuevas dramaturgias al imaginar el devenir de la *función-autor* en la contemporaneidad?

Podemos imaginar una cultura donde los discursos circularían y serían recibidos sin que la función-autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento a que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del susurro. Ya no se oírían las preguntas por tanto tiempo repetidas: "¿Quién ha hablado realmente? ¿Es en verdad él y nadie más? ¿Con qué autenticidad o qué originalidad? ¿Y ha expresado lo más profundo de sí mismo en su discurso?" Sino otras como estas: "¿Cuáles son los modos de existencia de ese discurso? ¿Desde dónde se ha sostenido, cómo puede circular y quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se reservan allí para sujetos posibles? ¿Quién puede ocupar esas diversas funciones de sujeto?" Y detrás de todas estas preguntas no se oíría más que el ruido de una indiferencia: "¿Qué importa quién habla". (Foucault, 2010: 42)