

# El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral

**Lucas Rimoldi**

*Doctor en Letras, Miembro de la Carrera del Investigador del  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-CONICET y  
Centro de Investigación en Literatura Argentina, Argentina  
llrimoldi@yahoo.com*

**Recibido: 29-03-12 • Aprobado: 29-03-12**

## Resumen

La adaptación de clásicos locales o universales es una de las formas más frecuentes de puesta en escena de cualquier campo teatral, y convive con las escenificaciones convencionales de esos autores y textos. Efectuada de maneras muy diversas, siempre implica transformaciones cuantitativas y cualitativas de una obra considerada original, cuya autoridad se cita. La teatrología ha utilizado el aporte del postestructuralismo, por ejemplo, la noción de intertextualidad, para analizar el fenómeno de la adaptación, intentando arribar a subcategorizaciones que permitan abordar el objeto teatro de manera afinada. Luego de repasar algunos aportes clásicos sobre el tema, proponemos definir la resignificación como una adaptación libre internacional, "performance oriented" y caracterizada por una fuerte voluntad recontextualizadora. La ejemplificación propuesta corresponde a diferentes casos del teatro argentino contemporáneo.

**Palabras claves:** teoría teatral, adaptación dramática, resignificación.

## Abstract

The adaptation of local or universal classics is one of the most common forms of staging in any theatrical field, and coexists with the conventional stagings of these authors and texts. Made in many different ways, the adaptation always involves quantitative and qualitative transformations of an original considered work, whose authority is cited. The theatreology has used the contribution of post-structuralism, for example the notion of intertextuality, to analyze the phenomenon of adaptation, trying to arrive at subcategorizations which approach the object "theater" in a more accurate way. After reviewing some classic contributions on the subject, we propose to define the resignification as a free international adaptation, "performance oriented" and characterized by a strong tendency of recontextualization. The examples we propose consists in different cases belonging to contemporary Argentine theater.

**Keywords:** theatre theory, drama adaptation, resignification.

Una de las formas más frecuentes mediante la cual los distintos campos teatrales se mantienen productivos es la explotación de sus clásicos y de los clásicos universales. Borges dijo que los autores y textos de este tipo ostentan una disposición especial a ser interpretados de manera diferente a lo largo del tiempo. En virtud de su gran capacidad de construcción en el nivel de imaginario cultural, Foucault (1984) los denominó “fundadores de discursividad”. Bloom (1995: pp. 507, 531) propuso reconocer a los autores canónicos de manera práctica, en su capacidad de legar a otros artistas sus concepciones estéticas, es decir, por su poder de contaminación. La potencia de una obra para convertirse en pre-texto, define el impacto de textos-ríos cuyo interés excede así largamente sus propios límites. Pero si los clásicos se mantienen vigentes dado que diversas masas de receptores se sienten ligadas a ellos, y porque insuflan vitalmente a nuevos artistas, no menos cierto es que estos, simultáneamente, los recrean y vivifican de muchas formas diferentes.

Cuando se trata de llevar a escena un clásico –una de las modalidades más frecuentes de puesta en escena–, pero de manera no tradicional, suele considerarse al texto dramático un material en bruto que dará lugar a reescrituras o adaptaciones. La letra del texto sufre modificaciones o se la trata como motivo de una variación, mediante modos tan diversos que, según Pavis (2000: p. 214), los tornan imprevisibles e inteorizables. Varios estudiosos coinciden en señalar que la bibliografía teórica y metodológica sobre adaptación teatral no es abundante (por ejemplo, Santoyo, 1989; Dubatti, 1994 y 1999). La teatrología ha utilizado profusamente el marco del postestructuralismo, y su desarrollo de la noción de intertextualidad por parte de autores como Kristeva, Barthes o Genette<sup>1</sup>. Para Kristeva (1981), la intertextualidad se produce cuando se efectúa una lectura simultánea pero no sintética de los discursos que la escritura convoca que, en movimiento de afirmación y de negación simultáneo, entablan cierta lucha, se absorben y se destruyen<sup>2</sup>.

Barthes postula al texto como un espacio multidimensional en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de ellas considerada original. La superficie del texto formada por el diálogo (contestación, parodia) de una multiplicidad de escrituras, aparece como un tejido de citas “... proveniente de los mil focos de la cultura”<sup>3</sup>. Genette establece una taxonomía más formal, referida a diferentes relaciones de los textos con los discursos precedentes. Define intertextualidad como la presencia de un texto en otro, manifestada mediante la citación entrecomillada, la cita sin remisión precisa, la alusión o el plagio. A diferencia de los otros dos autores, considera que la intertextualidad se produce entre textos particulares, de manera más consciente, y la ciñe al universo de la literatura por considerar que maneja códigos diferentes a los de otras artes<sup>4</sup>.

El teatro de las últimas décadas del siglo XX suele sustentarse de la fragmentación y la manipulación lúdica de originales y de versiones. Lee y reescribe tanto la tradición como el canon contemporáneo, y muchos de sus textos y espectáculos más representativos parecen juegos de citas y alusiones, a veces vertiginosos. Esta característica propicia y demanda, para el análisis, la utilización de un marco teórico específico de la problemática teatral, que permita explicar, de manera afinada, procesos como la reelaboración dramaturgica.

Como ya sugerimos, los modos de manipular un texto literario en la creación de uno espectacular son diversos, la literatura sobre el tema es poco copiosa y transitada y, en general, la crítica tiende a confundir esos modos o a tratarlos de manera imprecisa. Dentro del estudio de las adaptaciones dramáticas, Santoyo reconoce:

“No sé de una aceptable subcategorización de la adaptación, ni creo tampoco que sea fácil establecerla, porque la interacción de las condiciones que la propician (textuales, culturales, personales, etc.) elevan hasta el infinito la probabilidad de variantes. Cada adaptación puede resultar, y de hecho resulta, teleológicamente singular”. (1989: pp. 104-105).

El autor define adaptación teatral como un proceso cuya finalidad es acomodar determinados aspectos de una obra para naturalizarla en una nueva cultura meta, ajustándola a las expectativas de un colectivo separado del original por distancias temporales, espaciales o socio-culturales. Sus reconstituciones son mayores que las de otras formas de recreación que solo *aggiornan* o modernizan aspectos formales.

Una vez logrado el objetivo primigenio de la adaptación (pero, ¿cómo determinar con exactitud los parámetros de medición en una zona tan imprecisa?), toda otra modificación nos pondría en presencia de reescrituras, que pueden llegar a la parodia o a la desvinculación con el original. Si no hay distancia cultural que superar y si el autor es conocido, en la adaptación libre muchas veces sucede que el adaptador utiliza el texto ajeno como trampolín para sus propias piruetas creativas o para usufructuar el nombre del artista primero (frecuentemente extranjero) junto al cual suele estampar su firma en letras de igual tamaño (Santoyo, 1989: p. 107). La explotación del referente de autoridad también puede responder a intenciones comerciales. Resaltar el color local o facilitar la tarea de un público al que se juzga incapaz de entender el diseño original, son otros factores que pueden jugar aquí; en otras ocasiones, lo que motiva la adaptación libre es la censura o la autocensura. Es decir, en vistas a que determinada comunidad pueda, o acepte, recepcionar un texto teatral, quien lo reescribe modifica sus aspectos problemáticos –de lenguaje, poéticos o ideológicos–, haciéndolo tolerable, por ejemplo, a las autoridades políticas.

Presentes en cualquier campo teatral, las adaptaciones siempre deberían declarar su naturaleza. Según lo desarrollado hasta aquí, la gama de cambios cualitativos, tanto como los grados de manipulación ejercidos sobre el original, se combinan en una escala que toca desde la traducción hasta el plagio<sup>5</sup>. En el extremo de los usos ilegítimos,

el plagio queda definido como una apropiación intelectual indebida consistente en la reproducción parcial o total, bajo nueva firma, de textos previos, siendo múltiple en los casos en que la recomposición se apropie de fragmentos de distintas fuentes<sup>6</sup>.

Pavis se ocupa del fenómeno de la adaptación al analizar la problemática de la traducción para la escena en el contexto de la posmodernidad y el interculturalismo. Nos interesa su observación sobre la traducción como comunicación entre las culturas fuente y objetivo, separadas por el espacio y el tiempo (2000: p. 287). En ese proceso, la traducción separa al texto de su fuente y lo desplaza a la lengua y cultura de destino, por lo que el autor afirma que el texto traducido (constituido mediante una sucesión de concreciones que atañe a aspectos formales, narrativos, ideológicos y hasta filosóficos) forma parte tanto de la cultura fuente como de la cultura objetivo (2000: p. 279). A diferencia de otros autores, Pavis integra, en su reflexión sobre adaptación, las instancias espectaculares y convivales del fenómeno teatral. Por ejemplo, afirma que el cuerpo del actor interviene vivificando los textos con determinados medios auditivos, mímicos, gestuales y posturales, que tienen que ver con disponibilidades específicas influidas por su cultura. El cuerpo de los espectadores, a su vez, es el lugar en donde se concreta una determinada competencia hermenéutica y un dominio del ritmo. Entonces, es en la instancia espectral/convival donde un auditorio integrado al cuerpo social de una cultura específica, se termina de apropiar del texto fuente (Pavis, 1991: p. 61; Dubatti, 1994: pp. 33-39, 83).

Dubatti sugiere que Pavis no termina de deslindar la traducción de la adaptación (1994: p. 18), y define esta última como una versión dramática o escénica de un texto previo, dramático o no, pero reconocible y declarado (1994: pp. 13, 27; 1999: 70)<sup>7</sup>. La referencia de autoridad inherente al género hace que la adaptación conlleve una doble autoría, sin que ello implique, necesariamente, una mayor

valoración del autor primero u original. Usualmente, los paratextos de las adaptaciones explicitan su condición de tales mediante giros técnicos, aunque muchas veces ni siquiera los adaptadores (dramaturgos, directores, versionistas, dramaturgistas o actores) perciben sus diferencias semánticas. Dubatti opina que la adaptación se diferencia de la intertextualidad por ese reconocimiento explícito de la primacía y autoridad del texto adaptado, mencionando que su omisión (atribuible a desprolijidad, sobrestimación o subestimación del referente, o mala intención deliberada) es algo inconcebible en medios teatrales institucionalizados (1994: p. 14).

Para Cilento, el estatuto literal específico e inmodificable del texto literario hace de la adaptación una transgresión tolerada y no violatoria, deliberada y consciente. Es decir, la considera una apropiación por derivación, de carácter masivo, que puede perseguir una “nacionalización” o una “universalización” de determinado patrimonio cultural, mediante actualizaciones, familiarizaciones o exotizaciones de una tradición artístico-literaria (2000: p. 10-11).

El repaso precedente intenta sistematizar aportes que incluyen aspectos heterogéneos. Nos permite definir, por nuestra parte, la resignificación como una adaptación teatral libre, generalmente *performance oriented* e internacional. Puede ser tanto genérica como poética, mixta o de un universo autoral global, y la caracteriza una fuerte voluntad recontextualizadora. La textualidad fuente –ya se trate de una obra o conjunto de obras dramáticas o no, o del universo creativo de un determinado autor– debe ser reconocida explícitamente y sin ambages en la resignificación, en su instancia textual o paratextual. Si bien la fuente no debe ser necesariamente clásica, en el sentido discutido inicialmente, lo más frecuente es que lo sea. Usualmente, los clásicos que motivan más puestas en escena son también los más resignificados; vale decir que las resignificaciones conviven dentro de los diferentes campos teatrales con esas

puestas en escena. En todo caso, debemos advertir que las puestas en escena y las resignificaciones no agotan las maneras en que un texto que funda discursividad inscribe sus huellas en dramaturgias y escenas locales.

Hay autores quienes pasan por períodos de suma pregnancia, aunque acotados; otros alcanzan gran éxito comercial pero no legitimación en el nivel estético y, sin embargo, generan sucedáneos. Hasta los clásicos más consagrados corren fortunas dispares en campos teatrales diferentes, y sucede también que, con el tiempo, algunos textos canónicos se vuelven más requeridos que otros, no solo por ser los más asentados en un sistema de valoraciones, sino porque pueden resultar más amables frente a los procesos de resignificación.

El concepto de que hablamos acá resulta operativo para analizar casos de recepción productiva que involucren textos y espectáculos de áreas nacionales o culturales distintas, y para estudiar los avatares de sus migraciones, así como su (eventual) sincronía respecto de los centros engendradores de modelos artísticos. Permite dar cuenta de modificaciones como cortes, agregados de texto nuevo, modernizaciones e ideologizaciones. Si pensamos que el grado de los cambios implementados sobre los componentes de la fábula, la poética del discurso y la semántica, establece matices que van de la estilización a la transgresión, los casos de adaptación más interesantes en el aspecto creativo suelen corresponder a las resignificaciones, en tanto transforman ostensiblemente y con un amplio margen de libertad a su pre-texto.

En el “punto de partida” hay una operación lectora realizada por el teatrista-adaptador, quien percibe la virtualidad teatral del texto fuente y la proyecta en el diseño del texto espectacular. Se trata de una lectura crítica de fuentes que pueden ser, como señalamos, dramáticas, narrativas, poéticas o ensayísticas, y una intervención hermenéutica que imagina

un discurso estructuralmente nuevo. En tal sentido, la travesía que toda resignificación conlleva aparecería facilitada por las escrituras que hacen fluido el paso entre los géneros, por ejemplo, mediante una común poeticidad. Desde el punto de vista dramaturgico, también las formas abiertas y provocadoras de determinados textos los tornan fértiles y convocantes, en el sentido de invitar (o incluso desafiar) a realizar puestas en escena no convencionales.

Una vez que el agente de la resignificación se encuentra operando sobre las fuentes, procederá a condensarlas, relacionarlas, ampliarlas o refigurarlas, todo bajo el signo de una nueva focalización ideológica; este trabajo parece ofrecer mayor libertad que otros mecanismos de creación cercanos, por ejemplo, los que realiza un director cuando lleva a escena un texto dramático. Cuando en la dinámica procesual se incorporan transformaciones genéricas (por caso, si se parte de textos narrativos o guiones cinematográficos), suelen utilizarse, en la mixtura o amalgama, elementos heterogéneos tomados, asimismo, del universo fuente, para que funcionen alusivamente en el receptor como horizonte o "telón de fondo". En todo caso, el cambio de modo impone un extrañamiento. Así, cuando se resignifica una fuente narrativa, el texto de la adaptación no necesariamente inscribirá la narratividad en sus instancias enunciativas, puede no haber figuraciones teatrales del narrador, difuminarse el punto de vista, elidirse o intensificarse la visión de mundo de los personajes, o la carga ideológica autoral mediante la manipulación de determinadas secuencias. Transformaciones cuantitativas como la reducción de los diálogos originales alteran la temporalidad y la duración.

En cuanto a la ideologización, puede responder a una voluntad pedagógica toda vez que el adaptador quiera transmitir valores o causas, o a la intención de generar conciencia en audiencias específicas utilizando los motivos de una fábula. Otras veces se considera que, plasmando elementos del contexto político y social, se promoverá la familiarización

con los clásicos de una audiencia poco formada o joven. Producir un giro hacia la referencialidad social pareciera ser un gesto típico del teatro latinoamericano, volcado tradicionalmente al realismo y la anécdota. La incorporación de componentes históricos, regionales o comunitarios estará limitada por las tendencias y las prescripciones que impongan las reglas estéticas dominantes de cada campo teatral en un periodo determinado; vale decir, por el amplio contexto espectacular que sirve de marco al nuevo texto. Pero si quien resignifica no domina esos códigos, obtendrá un producto ilustrativo, meramente didáctico, y esa característica resaltarán más si el público de esa resignificación no es precisamente el destinatario imaginado. Como vemos, el sistema que impone los límites dentro de los cuales la resignificación funcionará es la cultura que la genera, a la vez que las novedades producidas la distancian de la textualidad fuente. Como la cultura destino determina el proceso creativo, es lícito decir que las resignificaciones forman parte de esa cultura, le pertenecen y la expresan. Son esencialmente actividades orientadas a una meta, es decir, teleológicas, que, en gran medida, quedan condicionadas por esa meta y el sistema receptor u objetivo.

Respecto de la recepción, el reconocimiento y decodificación de las fuentes resulta, a veces, complejo para públicos que, incluso teniendo cierto trato con determinado autor, pueden no estar iniciados en zonas poco transitadas de su universo. Parecería, a menudo, como si el destinatario modelo debiese poseer una enciclopedia y cuadros intertextuales muy precisos: ser no solo un espectador, sino un lector, casi estudioso o investigador. Pero, también, puede pensarse que lo que eventualmente generan las resignificaciones, poniendo en contacto circuitos diversos, es justamente que el espectador se sienta estimulado para efectuar lecturas nuevas y ampliar sus competencias.

La autoría "compartida" se suele reconocer en el nivel del paratexto. Es frecuente que los programas de

mano y afiches publicitarios exploten icónicamente retratos, fotografías o caricaturas del artista cuya obra es objeto de adaptación, más si dicho referente goza de legitimación en el ámbito literario o teatral, si es una figura atractiva, *marketinera* o de moda. Este uso subsume una convalidación, una estrategia de difusión, y un tributo. De todas maneras, los dramaturgos-adaptadores tienden a singularizar su creación, destacar su autoría y legitimar un producto que postulan primordialmente como propio. Aunque en general tengan en cuenta la construcción del referente de autoridad, suelen tratar de invertir la jerarquía que involucra a los dos autores, o de difuminarla a su favor. Resaltando su importancia u originalidad, pretenden incrementar la legitimación, aún al punto de incurrir, en casos extremos, en plagio.

Los manejos laxos de las reglas de uso nos enfrentan, entonces, a actitudes y a apropiaciones de índole transgresora. Cuando la inscripción en un determinado linaje artístico se torna ambigua o excede lo genuino, lo que se pone también en evidencia es el grado de tolerancia del campo teatral y su idiosincrasia. La manipulación de la referencia de autoridad puede producirse de diferentes maneras; puede mantenerse cierta mención al autor primero hasta determinado momento y desaparecer, por ejemplo, luego del estreno. A veces, hasta se llega a omitir absolutamente ese autor, estrenándose su texto ¡con un simple cambio de título! Existen estrategias de manipulación diferenciadora para disimular reescrituras palimpsésticas, por ejemplo, la supresión de personajes o el cambio de género sexual de los protagonistas. Divertidas anécdotas relatadas en entrevistas y el recurso a un supuesto espíritu lúdico, no alcanzan a explicar las distorsiones motivadas por la necesidad de evadir restricciones relacionadas con los derecho-habientes. Este aspecto es complejo dado que, tanto como es conveniente preservar los intereses del autor, también existen los del público, que pueden verse afectados ante la administración demasiado severa o restrictiva de un patrimonio. Luego, intervienen

los intereses de otras figuras, como los agentes vinculados a la difusión y la distribución de las obras.

Las distorsiones se ejercen más fácilmente en espectáculos con repercusión mínima en el nivel de recepción pero, muchas veces, son precisamente esos proyectos los que cuentan con mayor cantidad de apoyo institucional, proveniente de subsidios, fundaciones y colectivos académicos. Cuando no se solicita la autorización del autor o de sus herederos, o esta no se obtiene para adaptar legalmente el texto pero, sin embargo, se decide concretar la adaptación sin reconocer su estatuto de tal, se produciría el delito de plagio. Las posturas críticas divergen a este respecto, incluso en lo que atañe al aspecto estrictamente artístico. Hay quienes consideran que el plagio constituye simplemente una recomposición que escapa a los juicios basados en criterios morales o éticos, "... *un equivalente del decoro clásico, y (que) remite al concepto extraliterario de 'fidelidad' o 'no traición' del original...*". (Cilento, 2000: pp. 16-17). Como vimos antes, varios autores consideran esta práctica como espuria, deshonesto e inadmisibles (Santoyo, 1989: p. 106; Scolnicov, en: Holland, 1991: p. 119; Dubatti, 1994: p. 14). Concretamente, el artículo 12 del CONVENIO DE BERNA PARA LA PROTECCIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS Y ARTÍSTICAS dictamina: "*Los autores de obras literarias o artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras*". Acota Lipszyc:

"... la medida en que puede (el adaptador) apartarse de la obra preexistente mediante la introducción de elementos ajenos a aquella y realizar una adaptación libre e incluso utilizarla solo como inspiración en la nueva obra, depende de la autorización que para ello le otorgue expresamente el autor de la obra primigenia"<sup>8</sup>.

Desde esta consideración, quedan claramente encuadrados, en la figura del plagio, aquellos directores quienes montan en escena textos ajenos sin autorización, por no haberla solicitado u obtenido, retocándolos apenas y atribuyéndose, sin más, la



autoría. En el caso de las resignificaciones, las autorizaciones internacionales y las erogaciones suelen ser administradas por entidades encargadas de velar por los derechos del autor, como las sociedades de compositores<sup>9</sup>, las cuales no siempre se mantienen atentas para evitar, de manera efectiva, los plagios mediante, por ejemplo, una evaluación seria de las nuevas obras presentadas para su registro. Tarea que suele quedar librada a la mayor o menor pericia del inspector de turno, sobre quien puede pesar cierta presión si existe evidencia de copia, pero hay intereses institucionales o compromisos de otro tipo en juego. Aunque la determinación del grado de formalidad y legalidad con que se realizan las resignificaciones no constituye el foco de una mirada crítica que debe abarcar diversos aspectos del proceso creador, tampoco constituye un detalle que pueda soslayarse sin más mentando –bastante lejos de su contexto– elementos de la teoría de la recepción; sobre todo en el caso de un fenómeno con una inscripción tan inmediata en su contexto como lo es el teatro. En el caso de verse frente a una copia, el crítico, con una enciclopedia suficiente, detectará equivalencias lexicales, argumentales y estructurales. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, podrá reconocer los materiales y tendrá como opción abstenerse de conferirles legitimidad.

Algunos ejemplos permitirán concretizar lo desarrollado hasta aquí, y establecer comparaciones con base en procesos creativos diferentes, pero con un punto de partida en común. Corresponden a resignificaciones de la obra de Samuel Beckett (Dublín, 1906 - París, 1989) en el teatro argentino reciente. Como particularidad, todos incorporan las obras breves *Acto sin palabras I* y *Acto sin palabras II*. Su paradigmática arreferencialidad, la indeterminación espacio-temporal, su forma tan particular y, a la vez abierta, las hacen propicias a las resignificaciones.

El primer caso corresponde al grupo *El periférico de objetos*, representativo del teatro argentino de las últimas décadas, con sus espectáculos fragmentarios

concebidos desde y en relación con otros textos, semejando verdaderos *patchwork* de citas. *El periférico de objetos* se caracteriza por un trabajo de radical experimentación con objetos y muñecos. Con la obra *Variaciones sobre B...* (1991) inició un impactante recorrido por los principales festivales teatrales de América y de Europa; entre muchos otros, el Jim Henson Foundation Internacional Festival, Festival de Otoño de Bayonne y Festival de Avignon. En una línea de negatividad y de humor negro, *Variaciones sobre B...* parte de textos como *Acto sin palabras* y *Primer amor*. Mediante su inicial, ya el título sugiere el apellido de Beckett, juego metonímico implementado a fin de evitar limitaciones legales. Resultó ser una evolución interna hacia la síntesis de una estética propia: a partir del espectáculo, el grupo empezó a transgredir la convención de que el manipulador debe ocultarse del público, apareciendo en el escenario para opinar sobre los objetos. El grado de refinamiento técnico alcanzado permitió, a los intérpretes, imprimir, a la vista de los espectadores, un animismo tal a los títeres y objetos empleados que se produce un efecto de duda sobre si los muñecos se mueven solos o no. En la primera escena, los manipuladores, con rostros semicubiertos por barbijos –como médicos o instrumentistas en derredor de una cama quirúrgica– aparecían como observadores de las tribulaciones y los movimientos titubeantes de un pequeño y pálido muñequito articulado, denominado “J”. Su forma recordaba la de los modelos posicionales para dibujantes, mientras que los rasgos de su rostro, de pájaro, si bien apenas esbozados, evocaban extrañamente los del mismo Beckett. Atado de pies y manos, este títere de mesa parecía investigar desorientado la superficie de una gran tabla, evocando la imagen de *Acto sin palabras I*. En un segundo momento, la escena de humor negro, inspirada en la *nouvelle Primer amor*, dos ciegos titiriteros-*clochards* intentaban narrar, con sendos muñecos antiguos, la patética y cruel historia de su relación. Los objetantes, incorporados pragmáticamente a la escena como personajes, devinieron actores, y los muñecos adquirieron su propio dramatismo. En virtud de esto,

podemos ver en *El periférico...* un exponente de las llamadas prácticas post-representacionales, post-dramáticas, post-antropocéntricas o post-humanas. En este paradigma teatral que aparece como una continuidad del absurdo, la poética de *El periférico...* dialoga con la obra de Beckett por diversos factores: 1) la noción de sujeto, que erosiona la identidad, y el trabajo sobre el doble; 2) una estética que privilegia el trabajo con la forma y desde esta para acceder a un discurso plástico-dramático liberado de lo semántico, debido a lo cual parece no haber historia; 3) la recurrencia de acciones incoherentes, el trabajo con la repetición para generar sentido; 4) la jerarquización de los objetos y su utilización como extensiones de los cuerpos (los personajes de Beckett se cosifican y dependen de bicicletas, bastones, bolsos o valijas, guijarros, paraguas, mecedoras, lápices y apuntadores); 5) climas asfixiantes, de encierro, obscenos; los personajes ven reducida su movilidad y la condición humana suele considerarse degradada.

Tantanián describe un sentido político del espectáculo:

“...en los comienzos de los 90, la democracia (iniciada en 1983 después de 8 años de masacre militar) empieza a mostrar su falso rostro, y, en lo intestino de *El periférico*, se traza el arco que condensa la realidad política. La relación ‘sujeto- objeto’ nada tiene que envidiarle a la relación ‘estado-sociedad’ en la Argentina de los 90. Los ‘cirujanos sometedores’ y los patéticos ciegos mendigos de *El periférico* son sucedáneos del poder político... *El periférico* da, así, su discurso más potente sobre el pasado y el presente histórico de la Argentina. (s/d).

En segundo lugar, mencionaremos el unipersonal *Fuga y asedio*. *Todo argentino es un exiliado de sí mismo* (2002), de Gerardo Baamonde. La formación de este actor es típica de los años ochenta, cuando surgieron intérpretes que, si bien trabajaron con textos (dramáticos, narrativos, poéticos, hasta el cómic o los mensajes publicitarios, entre otros) lo hicieron para producir espectáculos centrados en el juego físico. El entrenamiento en métodos de improvisación y diferentes códigos actorales, y la capacidad de cruzar las técnicas

entre sí, establecen la subpartitura desde la cual el actor ubicó a los personajes beckettianos en un marco diferente<sup>10</sup>.

De una primera lectura de tipo existencialista, mientras participaba como actor en puestas de Beckett, el intérprete derivó hacia una recepción más política e ideologizada, relacionada con la realidad argentina:

“En *Fuga y asedio* propongo un viaje por los últimos diez años de nuestra historia. (...) Este unipersonal posee diversos vínculos con la poética de Samuel Beckett (...) (pero) ahora salgo a escena con mis propias reflexiones y con más años a cuesta. Si antes elegía a Beckett desde mi intelectualidad, ahora lo siento sobre mis hombros. *Fuga y asedio* es claramente un resultante de la época menemista, un tiempo en el cual todos éramos Estragones y Vladimirov... Me di cuenta de que los discursos fracasaron, de que las palabras se vaciaron de contenido. No tenía la misma fuerza decir lo que quería con palabras, que decirlo con acciones” (De una entrevista realizada por el autor de este trabajo con el dramaturgo-director-actor Baamonde).

El proceso dramaturgico implicó un trabajo con lo gestual, lo mímico y lo bailado, y una estilización final. El atuendo del actor activa el reconocimiento de la textualidad fuente, y evoca numerosos personajes absurdistas, como el sombrero y abrigo de colores grisáceos u ocres de tantas obras de Beckett. En *Fuga...* están también presentes otros elementos temáticos propios de ese universo, tales como el tránsito permanente y accidentado a ninguna parte. Como indica el subtítulo de la obra, el personaje está trasladado al entorno específico de Argentina, concretando una distancia respecto de la arreferencialidad de Beckett. La metáfora remite a las odiseas de los migrantes que, en el mundo globalizado, intentan fugar de su desesperanza. La poética resignifica otras operatorias características del irlandés como la reiteración cíclica y desesperanzadora (o exasperante) de las acciones, o el juego, a veces violento de entrada y salida de objetos, que refiere, en este caso, al cambio permanente de las reglas del juego en el plano de la realidad social y política aludida. Baamonde



siente que Beckett se ajusta, tan perfectamente a nuestro cotidiano, que explicitar más esto sobre el escenario sería redundante; por eso, su intento es de convocar la teatralidad desde la austeridad de recursos materiales.

La tercera resignificación es *Beckett argentinien* (2003) del grupo (H)umoris Dramatis. Sobre la gestación del espectáculo dijo su director:

“La idea comenzó en el 2001 con el declinamiento del gobierno de De la Rúa. No puedo no definir esa época como pinteriana o beckettiana, por la ausencia de sentido, no sólo metafísica, si no en relación a [sic] nuestra misión, el para qué estamos. En Pinter, a la pérdida de rumbo le sigue un ‘todo da lo mismo’. El origen del espectáculo se encuentra en la angustia propia de ese momento”.

Los personajes son un científico alemán y su objeto de estudio, un argentino, emergente de un universo en donde campean lo imprevisible, el atolondramiento y la intuición. La acción dramática se desarrolla en una tarima elevada que evoca una cámara de Gesell, herramienta de observación ideada por la psicología evolutiva para analizar las modificaciones en el comportamiento a lo largo del desarrollo psicológico del niño. Comienzan las observaciones sobre este personaje que cruza al vagabundo beckettiano con una imagen icónica del argentino medio, algo degradada:

“El argentino de mi pieza vive dentro de una bolsa de basura –en *Acto sin palabras II* Beckett ya pone un saco–, una alusión obvia a la enorme cantidad de gente que empezó a revolver la basura desde 2000. Y lo sublimé artísticamente así, con Beckett como catalizador natural de todo esto. El término beckettiano ya está instalado como adjetivo y, en este sentido, condensa una época. A partir de él pretendo invitar a cierta reflexión sobre los extravíos de nuestra argentinidad”.

El espectador presencia, entonces, todo un experimento, cuyo objetivo es desentrañar el comportamiento del espécimen observado. El científico alemán apunta: “*Exagerada sensibilidad, el argentino cae en una melancolía improductiva, posee gran volumen emocional y le falta capacidad para pensar de manera racional*”. La mirada general de *Beckett*

*Argentinien* presenta dos maneras reñidas de relacionarse con el mundo, en las que la corrección, meticulosidad y rigurosidad del europeo chocan con la sensibilidad, el voluntarismo y la holgazanería del sudamericano. La pregunta que parece flotar sobre la tarima del científico es qué o quién lo ha hecho así. Pero se rebaja al argentino a un grado evolutivo pueril, o pre humano. Las estrategias de enfatización y de redundancia, mediante las que el espectáculo expone su esquema ideológico, responden al intento de resaltar una supuesta especificidad del pensar y del ser argentinos. Esto llena de un significado muy preciso los esquemas beckettianos y responde a una larga tradición mensajista y de predominio de la función comunicativa dentro de nuestro teatro. La recontextualización cultural da lugar, entonces, a cierta folclorización de la identidad, presuponiendo un espectador modelo pasivo, poco hábil para producir sentido a partir de su primera lectura de los signos teatrales, para inventar nuevas relaciones entre el teatro y el mundo. Esta lectura ideológica, al ser más monolítica que, en los otros casos aquí mencionados, nos remite a las palabras de Adorno: “*Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. (...) Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por bajo de su propio concepto*”<sup>11</sup>.

Por último, nos referiremos a la dinámica procesual de *Hecho para la ocasión* (2006), que incluye la incorporación de textos narrativos y guiones cinematográficos adaptados al lenguaje teatral. Aunque por un lado Beckett se escudase en su actividad como director, para negarse de manera intransigente a que otros artistas partieran de sus textos para efectuar pasajes de un género a otro, por otro lado, el hecho de que sus mismas obras mezclen permanentemente los géneros, ayuda a entender que los dramaturgistas vayan a su lírica y narrativa cada vez más. El creador y director Maximiliano de la Puente no consideró necesaria la explicitación de las fuentes utilizadas. El nombre que eligió para el espectáculo alude a algo artesanal, casero, coyuntural, circunstancial, fruto

de las improvisaciones surgidas y luego sistematizadas durante el proceso de ensayos. Y anuncia con espontaneidad que se trata de una resignificación producida para los festejos en honor del centésimo aniversario del nacimiento de Beckett.

A de la Puente –de una entrevista realizada por el autor de este trabajo con el dramaturgo-director-actor– le interesaron la rigurosidad y la economía de recursos que el Premio Nobel pone en juego en sus obras, su sentido de la desolación y el humor específico que se desprende de su forma de ver el mundo. Su espectáculo implicó una adaptación del universo autoral global, con énfasis en las obras dramáticas breves que radicalizan el uso de los medios expresivos en la interrogación sobre el sentido de lo humano. El procesamiento incluyó textos como *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*, *Vaivén*, *Qué donde* y *Play*, y un trabajo detenido sobre el cortometraje *Film*, obra citada en la gacetilla de difusión del espectáculo:

*“Hecho para la ocasión. Época: hacia 1929. Referencia: Buster Keaton... Una mirada. Una adaptación. Un orden posible. Un orden no, solamente nombres de nuestra fragmentación: Film de Partida. Mandar es malo, obedecer es peor. Una película muda: persecución. Didascalías. Dos películas mudas: sillas. Ante el espejo. Dos arriba mandan, uno abajo obedece. Inglés como si fuera español: palabras en descomposición. Época: hacia noviembre de 2006. Una obra de teatro. Circunstancial. Coyuntural. Hecha para la ocasión... Sobre obras de Samuel Beckett”.*

El director especificó lo siguiente con motivo del estreno:

*“...la idea fue, desde el comienzo, elegir un Beckett menor, marginal. No tomar sus textos más clásicos –Esperando a Godot o Los días felices, por ejemplo–, sino los menos conocidos. También desde el principio, la idea fue no elaborar un relato argumental, claro, lineal. Construir escenas que se sucederían arbitrariamente y que buscarían generar sensaciones y situaciones dramáticas mínimas, expuestas en estado puro. Anular toda idea de relato, de narrativa clara, con continuidad; tampoco pensar en personajes en el sentido psicológico y clásico del término. Que en todo caso, los actores trabajaran personajes absurdos, capaces de pasar de un estado emocional, físico, psicológico, a su opuesto, de un momento a otro”.*

¿Cómo jugó en este caso la dialéctica entre la fidelidad a las fuentes y las intervenciones dramáticas y directoriales? El grupo tuvo conciencia durante los ensayos de que la fidelidad a una letra muerta hubiese sido el fin del espectáculo, y apuntó a narrar el humor absurdo, físico, mudo, el gag del que Beckett se nutre en su dramaturgia. El guión técnico contempló seis personajes, denominados con letras, y cinco escenas. La primera, llamada “Falso Krapp”, muestra un personaje femenino imitando metódica y repetitivamente las acciones del personaje Krapp en la obra de Beckett<sup>12</sup>. La escena dos funde elementos del guión de *Film* y de *Fin de partida*, algunos de cuyos diálogos son recreados con leves variaciones. El tercer momento lo constituye un gag de sillas que remite a situaciones análogas del cine mudo, a la manera de Buster Keaton. En el cuarto, se da una persecución muda, con reminiscencias al cine policial negro y el clima de *suspense*, con fondo sonoro a la manera de las películas de los años cuarenta. La última escena, bajo una leve iluminación, repite acciones ya planteadas a lo largo de la obra, mientras se escucha en *off* un relato que repite frases y palabras sueltas tomadas de *Rockaby* y *Film*.

En este caso, podemos destacar que el teatrista responsable ejerció una gran libertad creadora al combinar los textos resignificados, sin derivar en tratamientos transgresores o en una voluntad deliberada de revertirlos, como ocurriría en una adaptación paródica. Tampoco se observó una intención ideologizadora, lo cual establece un matiz respecto de los otros casos, y que puede responder a la menor edad del director, a una manera particular de vivir lo histórico determinada por su pertenencia generacional.

Podemos concluir que lo rico del fenómeno de la resignificación es que muestra cómo una obra reconocida alimenta creativamente a un colectivo de artistas. Que equivale a decir, cómo la cultura destino insufla y revivifica las palabras, las imágenes y los símbolos provenientes de otro tiempo y espacio,

introduciendo en obras clásicas sensibilidades actuales: las resignificaciones más creativas no son sino puentes, alianzas asombrosas.

## Notas

1. Según Alfonso de Toro, es a partir de la segunda mitad de los años ochenta que se comienza a trabajar, dentro de la ciencia del teatro, con conceptos provenientes del postestructuralismo (2004: p. 106). Alfonso y Fernando de Toro hacen un uso abundante de este tipo de nociones, que citan, a veces, muy libremente, p. e.: “*Intertexto, palimpsesto y rizoma son tres formas de intertextualidad. No deseamos discutir aquí estas nociones ya bien conocidas* (A. de Toro 1992: pp. 159-164). *Sino más bien mostrar su operatividad en varios tipos de textualización. Pero indiquemos, al menos brevemente, qué entendemos por estas nociones. Por intertexto, simplemente comprendemos la presencia de un texto A en un texto huésped B* (Ruprecht, 1983), *esto es, la relación entre un hipotexto (texto de referencia: A) y un hipertexto (texto huésped: B)* (A. de Toro, 1992: p. 159)...”. (Fernando de Toro en de Toro, 2004: pp. 77-78. Véase cap. completo, pp. 73-94).
2. Kristeva, Julia. (1981). *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos. Véase un comentario del aporte de estos autores, vinculado al teatro, en: Bulman, Gail. (2008). *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Latin American Theatre*. Lewisburg, Bucknell.
3. Barthes, Roland. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. Pp. 69 y ss.
4. Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
5. Cabe mencionar el aporte temprano de Pío Baldelli quien, en los años sesenta, propuso un derrotero similar pero referido a adaptaciones cinematográficas. V. Baldelli, Pío. (1970). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna.
6. Señala Merino Álvarez que la copia de lo realizado por otro y su difusión como si fuera fruto del propio esfuerzo, constituye una práctica fraudulenta y tercermundista, un delito que debe ser denunciado por la crítica. (Merino Álvarez, Raquel. (2001). Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada, *TRANS*, 5, pp. 219-226). Ver también Scolnicov, Hanna. *Mimesis, espejo, contrafigura*, en: Holland y Scolnicov, 1991: pp. 119-129 (119).
7. De todas maneras reconoce en trabajos posteriores: “... pueden distinguirse diferentes formas de acercar un texto-fuente a una cultura-objetivo: se lo puede traducir con mayor o menor libertad, pero también se lo puede adaptar con desviaciones y cortes, ampliaciones y cambios, recontextualizaciones y otras novedades. En estos últimos casos –frecuentísimos en el teatro- ya no estamos frente a una traducción sino –desde nuestro punto de vista- ante una adaptación”. (1999: p. 70). Asimismo, enuncia la idea de que toda traducción es ya un tipo de adaptación.
8. Lipszyc, Delia. (2005). *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Unesco/CERLALC/Zavallá. P. 113.
9. La captura de valor económico que puede derivarse del proceso de internacionalización nos enfrenta, más allá de su esencial condición simbólica, a una concepción de los bienes culturales en tanto mercancías. De esa manera tienden a considerarlos entidades como la Organización Mundial de Comercio (OMC), y aquí entran a jugar los compromisos que asumen los gobiernos frente a las migraciones e intercambios de ese tipo, tanto como las regulaciones que impone el mercado.
10. Pavis define la subpartitura como “...el conjunto de factores situacionales (situación de enunciación) y de aptitudes técnicas y artísticas en los que el actor o la actriz se apoyan cuando realizan su partitura” (2000: p. 108). La partitura terminada, luego de los ensayos, determina las acciones escénicas.
11. Adorno, Theodor. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus. P. 316.
12. Este cambio de género del personaje principal nos remite, asimismo, a la obra *Dos cirujas* de Daniel

Guebel; una reescritura palimpséstica de *Esperando a Godot*, que utiliza esa estrategia recreando personajes marginales, a la vez que filosóficos, el motivo de la espera y las ideas nihilistas sobre la existencia expresadas por medio de un humorismo absurdo.

## Bibliografía

- Badiou, Alain. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bloom, Harold. (1995). *El canon Occidental*. Madrid: Anagrama.
- Casanova, Pascale. (2002). Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales. *Antrophos*. 196. Pp. 61-70.
- \_\_\_\_\_. (2005). Literature as a world. *New Left Review*. 31. Pp. 71-90.
- Cilento, Laura. (2000). Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual. En: Jorge Dubatti (comp.). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel. Pp. 9-27.
- Darwin Winet, Evan. (2009). Between "Glocal-Locality" and "Subversive Affirmation". Introduction to a Special Section on Glocal Dramatic Theories. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. XXIII, 2. Pp. 41-45.
- de Toro, Alfonso. (ed., 2004). *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.
- Dubatti, Jorge. (1994). Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de "adaptación teatral". *Letras*, 29-30. Pp. 13-27.
- Foucault, Michel. (1984) *¿Qué es un autor?* Barcelona: Tusquets.
- Holland, Peter & Scolnicov, Hanna, eds. (1991). *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*. México: Siglo XXI.
- Pavis, Patrice. (1991). Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno. En: Peter Holland & Hanna Scolnicov. *Op. cit.*, pp. 39-62.
- \_\_\_\_\_. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2001). La dramaturgia de la actriz o "He aquí por qué su hija es muda". *Gestos*. Año 16, 31. Pp. 9-34.
- Rozik, Eli. (2007). Are Directors' Interpretations of Play-scripts Always Justified? Case study: The Habimah Production of García Lorca's *Blood Wedding*. *Gestos*. Año XXII, 43. Pp. 33-53.
- Santoyo, Julio César. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos Teatro Clásico*. 4, Pp. 95-112.
- Zayas de Lima, Perla. (1998). De la narrativa al teatro. Texto y contexto (A propósito de Borges). En: Osvaldo Pellettieri (ed.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.