LA REESCRITURA EN PRACTICAS ARTISTICAS CONTEMPORANEAS

(REWRITING IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICE)

GRACIELA BALESTRINO DE ADAMO[1]

RESUMEN

El Proyecto N° 312 del Consejo de Investigación de la UNSa, "La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano", se propone como objetivos básicos:

- Reconocer distintas modalidades de reescritura teatral contemporánea.
- Describir las circunstancias de la enunciación pragmática de dichas modalidades.
- Formular un paradigma conceptual que defina el objeto de investigación.

La metodología, acorde con la refundición epistemológica que caracteriza la investigación en ciencias sociales, se basa fundamentalmente en los aportes de la semiótica del teatro, el campo nocional de la intertextualidad, la lingüística del discurso y la teoría de la recepción.

En este avance de la investigación, nos proponemos desclausurar la consideración del fenómeno de la reescritura teatral, ya que la reescritura se produce intensamente en otras prácticas artísticas como la narrativa y el cine, especialmente a partir de la década del cincuenta.

En el teatro, un primer deslinde exige considerar separadamente la reescritura dramática y la reescritura escénica.

En el campo de la narrativa, en el que los propios autores reescriben sus textos, es preciso clarificar diferencias entre corrección y reescritura. En el cine, se analiza el fenómeno de la remake. Por último se consideran las hibridaciones o «cruces»: adaptaciones de novelas al cine, de textos narrativos al teatro, del teatro a la ópera...

A modo de conclusión se plantean posibles explicaciones sobre el por qué de la reescritura en prácticas artísticas contemporáneas.

[1] Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta.

ABSTRACT

The basic objectives of the Research Project Nº 312 of the Consejo de Investigación of the Universidad Nacional de Salta «REWRITING IN CONTEMPORARY SPANISH AND LATIN AMERICAN THEATRE», are:

- *To recognize different modalities of contemporary theatrical rewriting.*
- *To describe the circumstances of pragmatic enunciation of these modalities.*
- *To establish a conceptual paradigm that defines the objet of research work.*

Methodology, in acordance with the epistemological adaptation that characterizes research in Social Sciences, is mainly based on the contributions of Semiotics of the Theater, the notional fields of intertextuality, Discourse Linguistics and the Receiver Theory.

Since rewriting is very common in narrative and cinema, at this point in the research work we propose to consider the phenomenon of the theatrical rewriting in relation to those artistic practices.

In theater it is necesary to consider the dramatic rewriting and the scenic one separately.

As regards narrative, in wich its same authors rewrite their texts, we should establish the difference between correction and rewriting.

In the cinema, the phenomenon of the remake is analized. Lastly we have considered different kinds of hybridization: cinema adaptation of novels, narrative adapted for theater, theater for opera...

As conclusion, we offer several explanations of rewriting in contemporary artistic practices.

La paridad, el parecido o la
similitud fundan
paradójicamente
el acto de diferenciación que es
la reescritura.

DESLINDES

La reescritura, modalidad escritural problemática puede figurativizarse como un espejo extrañamente biselado (P.

Laurette, 1984) porque se emplaza frente a su modelo en un borde incierto, estableciendo una sutil trama de repetición y diferencia. Precisamente el epígrafe subraya esta marca distintiva de toda reescritura: ser repetición de lo diferente.

Por otra parte, además de considerar al sujeto de la enunciación (disociado en «yo» y el «otro») y al enunciado -en el que importa lo dicho como lo no dicho del texto modelo- no puede dejarse de lado el reconocimiento, el efecto en el lector y/o espectador, que para entrar en el juego especular necesita una mirada recta y oblicua -de allí el bisel del espejo- para decodificar el enamscaramiento, los desvíos y las identificaciones (Balestrino y M. Sosa 1991[a] y 1991[b]). La visión estrábica, divergente, permite establecer una amplia escala que va desde la completa identificación con el hipotexto o texto con-citado, hasta la refutación, pasando por «grados» intermedios que entrecruzan la extroversión o introversión (P. Laurette, ibídem), es decir el uso predominante de los códigos del otro o los propios códigos.

Esta somera conceptualización carece de especificidad porque no se refiere a una determinada práctica artística, ya que consideramos que el fenómeno de la reescritura se manifiesta en forma generalizada en el arte actual. Precisamente nuestro objetivo es desclausurar los enfoques unilaterales de reescritura, asociada casi con exclusividad a prácticas artísticas que se vehiculizan a través de la palabra, sin tener en cuenta otras, polisígnicas, heterogéneas como el cine o el teatro.

En este trabajo propongo considerar la reescritura en un cuadro de conjunto, como una modalidad escritural interdiscursiva, aunque cabe aclara que obviamente no uso el término escritura en sentido convencional, sino como sistema translingüístico (R. Barthes, 1989,25).

(RE)ESCRITURA DRAMATICA/(RE)ESCRITURA ESCENICA

¿Cómo enfrentar la problemática de la reescritura en el teatro, «Jano bifronte», «águila de dos caras» (A.Ubersfeld, 1983), al actualizar el texto escrito sobre un escenario, en una nueva escritura?

La escritura del texto,dramático o «escritura del autor» y la escritura de la puesta en escena o «escritura del director» suelen mostrar una relación conflictiva; un dramaturgo reflexiona de esta manera sobre el quehacer teatral de hoy:

El problema es general, no [...] solo argentino.

> [...] la obra escrita es un fenómeno que está en crisis mundialmente [...] No hay partituras que se hagan igual en todo el mundo. El autor que escribe su obra y se la representaban tal como la escribía no existe más. (R. Cossa, entrevistado por C. Ares1992).

Resulta instructivo cotejar sus palabras con las de un director:

> Habitualmente el rol del director se define como aquel que plasma escénicamente la obra del autor, es decir, aparece consciente o subconscientemente cierta caracterización subalternas de su creación [...] En el trabajo del director hay autonomía, hay voluntad propia de expresión. Si el director se dedica a ilustrar el texto del autor, desaparece el carácter de autoría frente a la obra (J. Kogan, 1992).

El rozamiento de los dos discursos, el del dramaturgo y el del teatrista, tiene por objeto mostrar la existencia de las dos escrituras durante el proceso teatral, independientemente de la polémica interacción entre ambas. Dice Planchon que estas dos formas de escritura han existido siempre, pero cada época privilegia una en particular; el teatro actual elige una u otra: «a veces el texto dramático ocupa todo el terreno, a veces es la escritura escénica y a veces es una mezcla de ambas» (Cit.por Pavis, 1983,175-176).

A la luz de estas reflexiones es imprescindible, al abordar la reescritura teatral, distinguir reescritura dramática y reescritura escénica. La reescritura dramática, con criterio estricto, deriva de otro texto, también dramático como sucede con Antígona Vélez (1951) y Don Juan (1978) de Leopoldo Marechal, El reñidero (1964) de Sergio de Cecco, Electra (1964) de Julio Imbert, Medea (1967) de Héctor Schujman, Antígona furiosa (1989) de Griselda Gambaro y Sacco y Vanzetti de Mauricio Kartun (1) por citar solo una pequeña muestra de reescrituras dramáticas, práctica que se ejercita en el teatro argentino con una fuerte modulación, a partir de la década del cincuenta.

Los textos generadores (que son casi siempre los denominados «clásicos», dóciles, maleables y con una infinita posibilidad de relecturas y reescrituras) suelen ser citados en los títulos, que constituyen de este modo el primer indicador del carácter reescritural del texto dramático.

El territorio de la reescritura escénica, mucho más ambiguo e incierto que el de la reescritura dramática, se manifiesta

con gran vigor en las puestas de los últimos años (2), entre los cuales merecen recordarse Antígona (versión-dirección de Alberto Ure,1989) o las numerosas versiones de Shakespeare montadas durante 1991: Hamlet (o la guerra de los teatros) de Ricardo Bartís, Medida por medida de Omar Grasso, Sueño de una noche de verano de Julián Howard, a las que podríamos sumar, durante 1992 el grotesco de Francisco Defilippis, He visto a Dios, en versión de F. Cocuzza y G. Ghío, solo por mencionar puestas de gran impacto en el público.

Es legítimo preguntarse hoy, en momentos en que el director se sitúa ante un texto dramático con gran libertad -piénsese en las palabras de Kogan- cuándo una escritura escénica se transforma en **reescritura** o, como dice el lenguaje crítico, versión, adaptación, revisión, versión libre...

Analicemos un caso concreto: Bartís, en su puesta de Hamlet suprimió -dice Dubatti- figuras «laterales» (Horacio, Rosencrantz, Guidenstern, Osric, Fortinbrás), incluyó un nuevo personaje, que ahoga a Ofelia y realizó leves modificaciones a la traducción. Alteraciones y/o supresiones que sin duda contribuyen a centrar la problemática del texto en la realidad socio-política de la Argentina actual (Dubatti, 1992). No obstante, según este crítico, todas las modificaciones que impone la puesta, no «alteran» la pieza de Shakespeare; es decir que no reconoce como tal, la reescritura escénica del director:

> Bartís no se propuso una adaptación demasiado libre [...] Siguió la pieza original muy de cerca [...] los cambios que introdujo en su composición no alteran la esencia [...] de Hamlet (Ibídem,12. Subrayado nuestro).

Otras opiniones, más desenfadadas, están más próximas a desentrañar la idiosincrasia de la reescritura escénica. Cuando el director del teatro Odeón de París, el barcelonés Lluis Pasqual estaba preparando el montaje de Tirano Banderas, de Valle Inclán (que también se representó en el teatro Cervantes de Buenos Aires en 1992) definió su trabajo como «un verdadero entrecot teatral [...] que no sé en qué va a parar, pues con todo lo que le hemos metido, ya solo queda un veinte por ciento de Valle» (LL.Pasqual, entrevistado por Jacinto Antón,1991).

CORRECCION Y REESCRITURA

En el campo de la narrativa actual, la reescritura es un

fenómeno tan perceptible como en el teatro, aunque adquiere un sesgo particular, porque el autor reelabora casi siempre sus propios textos. Obviamente no nos referimos al proceso de reescritura que se produce en el momento mismo de la escritura, sino a los **cambios** que sufren ulteriores ediciones de un mismo texto, aunque cabe plantearse si pueden establecerse límites precisos entre corrección y reescritura. Abelardo Castillo, un infatigable reescritor, obsesionado como Paul Valery por la idea de perfección, trata de establecer la frontera entre ambas prácticas:

> Reescribir es hacer otra cosa con un texto y corregir es tratar de modificar dentro de las pautas que aquel plantea. (Entrevistado por Daniel Freidenberg,1992).

No obstante, como dice Blaisten, a veces la «pequeña corrección» crece hasta transformarse en un nuevo texto, como le sucedió a él mismo con El mago, colección de cuentos reescritos y nuevamente publicados en 1991, diecisiete años después de la primera edición.

La reescritura narrativa, al margen de que pueda producirse, como dice Blaisten, a partir de una escritura poco convincente (Mónica Sifrim,1991), constituye una reflexión implícita sobre el acto de escribir, esto es, puede ser leída como un constante juego de remisión a la versión anterior.

EL CINE Y LAS REMAKES

El discurso cinematográfico utiliza un término preciso para denominar la reescritura fílmica: remake que es «la repetición de una película, pero hecha con tales cambios, que el precedente no sea una referencia necesaria» (Alsina Thevenet,1992).

Son innumerables las remakes que han ido acompañando la transformación de la industria cinematográfica: el paso del cine mudo al sonoro impuso una nueva manera de narrar, circunstancia que trajo aparejada la reescritura de viejos guiones o libretos y nuevas filmaciones de películas exitosas. También el paulatino empleo del color, en vez del blanco y negro, incrementó las «nuevas versiones» de viejas películas. La época dorada y grandilocuente de Hollywood contribuyó a que se volvieran a filmar, para un nuevo público, numerosas películas del cine europeo (3).

En la profusa nómina de reescrituras fílmicas, corresponde

excluir muchos textos que no son remakes, como puede suceder con diversas películas referidas a un mismo personaje histórico, o con aquellas que son explícitamene «continuaciones» de una anterior.

INTERDISCURSIVIDADES

Este brevísimo abordaje panorámico ha tratado de poner en evidencia que la reescritura, por encima de la especificidad que asume en cada práctica artística «nunca es un agua de lo más transparente» (P. Laurette, ibídem) por la singular especularidad que instaura con su modelo.

Por otra parte, la conceptualización de la reescritura teatral -dramática y escénica, de la reescritura narrativa y de la reescritura fílmica, no ha dado cuenta hasta ahora, de los frecuentes «cruces» o hibridaciones -de la narrativa al cine o al teatro, del teatro al cine o a la ópera, de la poesía al teatro , de la televisión al cine...- hecho que constituye, a mi juicio, la marca fundante de la praxis reescritural contemporánea.

Es sabido que el teatro de hoy se nutre frecuentemente de textos dramáticos que son adaptaciones de novelas o cuentos. Esta es una práctica profundamente arraigada en el teatro latinoamericano y sobre la cual han reflexionado los propios teatristas en reiteradas oportunidades (4).

Novelas como Las lanzas coloradas de A. Uslar Pietri, El señor presidente, de M. Asturias, El beso de la mujer araña de Puig, Huasipungo de Icaza y el cuento La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, de García Márquez, han sido adaptados y llevados a las tablas, recorriendo todo el continente.

Si se repasara la cartelera de las dos últimas temporadas teatrales de Buenos Aires (para que el registro no resulte fatigoso), asombraría la nutrida presencia de adaptaciones, tal como sucedió en la reciente edición del Festival Iberoamericano de Teatro celebrado en Cádiz, España del 18 de setiembre al 7 de octubre del corriente año y que desde 1986 instala oficialmente en Europa las realizaciones latinoamericanas; destacamos, entre otras puestas, Informe sobre ciegos basada en Sobre héroes y tumbas, de E. Sábato. Las plumas del arcángel (sobre novela de Uslar Pietri), El vendedor de reliquias, adaptación de Memoria del fuego, realizada por el propio Galeano y M. Rosencof, una versión de Los encuentros de J. Rulfo y El señor presidente de Asturias.

La experiencia teatral a partir de textos no específicamente

dramáticos, se extiende al montaje de textos poéticos como sucedió con Rimbaud, el ojo salvaje, sobre Una temporada en el infierno de Rimbaud y Las flores del mal, sobre poemas de Baudelaire.(Representadas durante la temporada teatrel porteña de 1991).

El cada vez más intenso cruce de lenguajes, nos llevaría a examinar las innumerables adaptaciones cinematográficas de novelas, adaptaciones que en los créditos de las películas aparecen bajo la denominación de versión, versión libre, basado en, etc. También habría que considerar pasajes múltiples como la historia de Ch. Addams, que en 1964 se convierte en una exitosa serie televisiva, que en la Argentina se conoció como Los locos Addams y que fue llevada al cine bajo la dirección de B. Sonnenfeld. Tampoco debería ignorarse la reescritura operística de un texto dramático, como la Medea de Mikis Theodorakis, estrenada en 1991 en un teatro de la ciudad de Bilbao (España).

CODA FINAL

En esta visión de conjunto, mucho ha quedado sin considerar, pero creemos haber enfatizado sobre el carácter interdiscursivo de la reescritura, que en forma paradigmática resume una de las improntas más acusadas de la escritura artística contemporánea: la quiebra de la especificidad, el descentramiento y la subversión de las nociones de originalidad, autor, texto y referente (5).

NOTAS

1) Sacco y Vanzetti de M. Kartun, dirigida por J. Kogan, una de las puestas de mayor calidad de la temporada teatral porteña de 1991- no está publicado. Esta reescritura dramática, según consta en la ficha técnica de la crítica realizada por Osvaldo Quiroga, (1991) se basa principalmente en Sacco y Vanzetti de Roli-Vicenzoni, en las cartas de los anarquistas y en documentos norteamericanos de los años veinte.
2) Por una cuestión de coherencia, todos los ejemplos de reescritura dramática y escénica se refieren exclusivamente a teatro argentino, (o con mayor propiedad, al teatro escrito y/o producido en Buenos Aires) y al teatro latinoamericano. En ambos casos se consideran los textos producidos a partir de 1950.
3) Incluyo una pequeña nómina de remakes: Motín a bordo (Oscar

1935) fue nuevamente filmada con Marlon Brando en 1962 y después con Mel Gibson en 1984. Un proceso similar ocurre con Adiós a las armas, con Gary Cooper, (1933), que se vuelve a filmar con Rock Hudson; Adiós Mr Chips (1939), vuelve a ser hecha en 1969. Del cine mudo, al sonoro, pueden mencionarse Los diez Mandamientos, El jorobado de Notre Dame, El fantasma de la ópera...

4) Véase B. Rizk, 1987,29 donde comenta una publicación del grupo uruguayo El Galpón (considerado uno de los fundadores del nuevo teatro latinoamericano), en la cual hábilmente se integran relatos de Puro cuento; además cita declaraciones del argentino Carlos Giménez, quien fuera director del grupo venezolano Rajatabla, sobre el «frecuente empleo de textos literarios adaptados» que hace su compañía.
5) Este trabajo constituyó el primer avance del Proyecto N° 312 del CIUNSa, que finalizó en el mes de julio de 1995. Por consiguiente, quienes deseen información más pormenorizada sobre la problemática de la reescritura, pueden remitirse al Informe Final del citado Proyecto, inédito.

BIBLIOGRAFIA

ALSINA THEVENET, H (1992) Hollywood y la máquina de hacer remakes. Clarín (Buenos Aires, Argentina), (2.4).

ANTON, J (1991) El Bolívar de Sanchis Sinisterra para el director Lluis Pasqual... La Maga (Buenos Aires, Argentina). (28.11).

ARES, C (1992) Sentiste la traición, decilo... La Maga (Buenos Aires, Argentina) (13.5).

BALESTRINO de ADAMO, G y SOSA, M (1991ª) La refundición en el teatro español del siglo XVII. En: Cuadernos de Humanidades N° 4. Salta, Universidad Nacional.

BALESTRINO de ADAMO, G y SOSA, M (1991ᵇ) La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano. Inédito.

BARTHES, R (1989) Variaciones sobre la escritura. En R. Campa (comp), La escritura. Buenos Aires, Sudamericana.

DUBATTI, J (1991) Hamlet y la guerra de los teatros.Teatro 2.Año II, N° 2.

FREIDENBERG, D (1992) No se puede enseñar a escribir, pero sí a corregir, Clarín (Buenos Aires, Argentina), (27.2).

KOGAN, J (1992) Seminario de reflexión. Somi, Carta N°2.

LAURETTE, P (1982) A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia. Traducción de Mirta Bonalumi. Rosario, Universidad Nacional.

PAVIS, P (1983) Diccionario del teatro. Barcelona, Paidós,1983.

QUIROGA, O (1991) Sacco y Vanzzetti. La Nación (Buenos Aires, Argentina). (13.10).

RIZK, B (1987) El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica. Minneapolis, The Prisma Institute.

SIFRIM, M (1991) La historia de un libro que volvió a ser escrito. Clarín (Buenos Aires, Argentina). (19.9).

UBERSFELD, A (1983) Prefacio al Diccionario del teatro, op. cit.