

**LA PRÁCTICA REESCRITURAL EN MAGDALENA, SU PASIÓN,
DE MIRIAM DÍAZ**

(RE) WRITING PRACTICE IN MAGDALENA, SU PASIÓN,
BY MIRIAM DÍAZ

Graciela BALESTRINO *

RESUMEN

El grupo T'Nazas presentó *Magdalena, su pasión* en la X Fiesta Provincial del Teatro-Salta, 2004, en la que participaron, además, otros diecinueve elencos. El jurado, en el Acta en la que declara los ganadores para participar en la Fiesta Regional del Teatro-Zona NOA, justificó su decisión de no haber seleccionado dicho espectáculo, pese a sus merecimientos, porque todo el segmento del texto dramático correspondiente al personaje bíblico María Magdalena “es copia textual del libro *Fuegos* escrito por Marguerite Yourcenar, Edición Alfaguara, mayo de 1995, páginas 73,74,75, 78, 80, 81, 82, 83, 85, del capítulo titulado por la autora francesa ‘Magdalena o la salvación’”.

El propósito de este trabajo no es polemizar acerca de la decisión del jurado, sino contribuir al esclarecimiento del tipo particular de escritura que se reconoce en el texto de Miriam Díaz. El mismo forma parte de lo que denominamos “la nueva dramaturgia salteña”, en la que se observa la reiteración de ciertos rasgos: composición en *collage*; intertextualidad muy marcada; autorreflexividad y poeticidad. Todos ellos son claramente perceptibles en *Magdalena, su pasión*, pero nuestra atención se concentra en la forma específica de intertextualidad que identificamos como *reescritura*.

Magdalena o la salvación, prosa poética incluida en *Fuegos* de M. Yourcenar, no es el único hipotexto, ni el más importante, de *Magdalena, su pasión*: mediante la técnica de un sutil “enhebrado” y “sutura” también se entranan fragmentos cuidadosamente seleccionados de *La última tentación*, de Nico Kazantzakis y *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago. El examen de la triple urdimbre textual muestra que la reescribora ha realizado una *lectura integral* y “*en red*” de los tres hipotextos que, en la concretización escénica impregnan, no sólo con palabras, los sistemas sígnicos no verbales del texto escénico. Por consiguiente, el proceso reescritural se evidencia no sólo en la superficie textual sino en niveles de sentido más profundos.

Palabras Clave: Magdalena, su pasión, reescritura, intertextualidad, collage.

* INSOC-CIUNSa - Avda. Bolivia 2150 - CP 4400 - Salta - Argentina.
Correo Electrónico: gbales@unsa.edu.ar

ABSTRACT

*The T'Nazas group presented *Magdalena, su pasión* in the Xth Theatre Provincial Festival, Salta, 2004, in which other nineteen groups also participated. The jury, when declaring the winners of the Festival that would be able to participate in the Theatre Regional Festival of west-north Argentina, said that they recognized the merits of the play, but they had not selected it because the part referring to *María Magdalena*, the biblical character, "is a textual copy of *Fuegos* by Marguerite Yourcenar, Alfaguara Edition, May 1995, pages 73, 74, 75, 78, 81, 82, 83, 85, from the chapter titled *Magdalena o la salvación* by the French author".*

*The purpose of this paper is not to argue about the jury's decision, but to contribute to elucidating the particular type of writing that can be recognized in the text written by Miriam Díaz. It belongs to what is called "the new Salta dramatic art", in which some features –like collage composition, marked intertextuality, self-reflection, and 'poeticity', appear repeatedly. All these characteristics are evident in *Magdalena, su pasión*, but we focus now on the particular type of intertextuality that we identify as rewriting.*

*Magdalena o la salvación, poetic prose included in *Fuegos* by Marguerite Yourcenar, is neither the only hypotext nor the most important one of *Magdalena, su pasión*: by means of a subtle "threading", some fragments carefully chosen from *La última tentación* by Niko Kazantzakis and *El Evangelio según San Mateo* by José Saramago are included. The analysis of this triple textual "weaving" shows that the rewriter has carried out an integral and "on line" reading of the three hypotexts that, when they take shape in the scene, impregnate –not only with words- the non verbal sign systems of the scenic text. Therefore, the rewriting process is evident not only on the textual surface but also on the deepest levels of meaning.*

Key Words: *Magdalena, su pasión, rewriting, intertextuality, collage.*

El grupo T'Nazas, integrado por Miriam Díaz y Sergio Cancellieri presentó *Magdalena, su pasión* en la X Fiesta Provincial del Teatro-Salta, 2004, en la que participaron, además, otros diecinueve elencos. El jurado, en el Acta en la que declara los ganadores para participar en la Fiesta Regional del Teatro-Zona NOA, justifica por qué no seleccionó ese texto escénico, pese a sus merecimientos:

[...] *Magdalena, su pasión* del Grupo T-nazas es un espectáculo que evidencia tanto la homogeneidad de los lenguajes escénicos como la impecabilidad de una opción estética acertada dentro de su propia búsqueda. Los miembros de este jurado, compuesto por directores, autores y actores entienden que el "el teatro es una pasión" (Pedro Asquini) y lamentan profundamente no poder seleccionar esta propuesta porque consideran que también el teatro es antes que nada un compromiso ético. El jurado solicitó por intermedio del delegado provincial Daniel Torrejón el libreto de esta obra escrito por Miriam Díaz y registrado en Argentores y constató fehacientemente que toda la parte pertinente a *Magdalena* (eje central de la obra) es copia textual del libro *Fuegos* escrito

por Marguerite Yourcenar, Edición Alfaguara, mayo de 1995, páginas 73,74,75, 78, 80, 81, 82, 83, 85, del capítulo titulado por la autora francesa, "Magdalena o la salvación".

LA NUEVA DRAMATURGIA SALTEÑA

Mi propósito no es polemizar acerca de la decisión del jurado, sino contribuir al esclarecimiento del tipo particular de escritura que se reconoce en *Magdalena, su pasión* (1).

Este texto forma parte de lo que denomino "la nueva dramaturgia salteña" (2). Así, en la escritura teatral de la última década se pueden reconocer -en sintonía con lo que sucede en el mundo globalizado- nuevas formas de dramaturgia: de grupo (que suele identificarse como "creación colectiva), de actor y de director.

En los últimos años las "creaciones colectivas" se han incrementado notablemente. De tal manera, el desaparecido Arsis llevó a las tablas en 1999 *Un Robin Hood en una historia nunca contada*, *Viva la vida loca*, y *En jaque*. En 2002, se estrenaron *Hoy, locro pulsado*, del Teátrico Suburbano; *Noche de ópera*, del Grupo Plenitud; *Tres mitades*, teatro-danza del Grupo El Arco; *A mis 50 me llamaron*, del Taller Sensaciones.

Otra modalidad escritural que ha experimentado un crecimiento sostenido es la dramaturgia de actor: El 17 de mayo de 2003 se llevó a cabo por única vez el múltiple espectáculo Obras de acá. Primera muestra de teatro semimontado de autores salteños, como cierre del taller "Aproximación a la escritura dramática", coordinado por el director tucumano Mario Costello. Algunas de aquellas puestas (*Pompas*, de Pablo Dragone, *Mi insegura posesión*, de Juan Carlos Sarapura, *Otsukaresama*, de Marcelo Butiérrez, *Ópera prima de Cecilia Sutti* y *Vacaciones de Rodolfo Fenoglio*) dieron cuenta de la notable composición de sus respectivos textos, producidos por jóvenes actores.

La dramaturgia de director tiene dos claros referentes: Rafael Monti (3) y Jorge Renoldi. Este último ha realizado desde 1990 una reiterada práctica de la reescritura de textos narrativos, que se reconoce generalmente como "adaptación": *La dama del abanico* y *Madame de Sade* de Yukio Mishima, *El proceso* de Franz Kafka, *La chungu*, de Mario Vargas Llosa y *Pueblo negro*, que cerró la XVI Fiesta Nacional del Teatro (Salta, 2000). En *Pueblo negro* están presentes segmentos de diversos cuentos de *Los funerales de la mamá grande* de Gabriel García Márquez: entre ellos, "La siesta del martes", "Un día de estos" y "En este pueblo no hay ladrones". Poco tiempo después volvió a internarse en el deslumbrante universo ficcional del escritor colombiano, con *El ojo de la ballena*, que obtuvo el primer premio del Concurso Provincial de Teatro organizado por la Secretaría de Cultura de la provincia de Salta, en 2002.

En esta nueva reescritura Renoldi varía el procedimiento reescritural. Esta vez, el eje constructivo del texto es "El mar del tiempo perdido", incluido en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su desalmada abuela*, aunque también se reconocen en la pieza dramática en forma puntual, intertextos procedentes de otros relatos pertenecientes al citado texto (4).

La práctica reescritural de Renoldi no es excepcional en la nueva dramaturgia salteña, si se tiene presente *El escaparate de los Macbeth* del actor y director Carlos Bello y la dramaturgia de la actriz Miriam Díaz. Las piezas que identificamos como reescrituras son textos *nuevos* que implican la presencia nítida y reconocible de un texto ajeno, o de varios, claramente identificables.

Este conciso panorama da cuenta, pues, de un teatro que está en proceso de cambios muy profundos, perceptibles en lo que respecta a la faz escritural en la reiteración de ciertos rasgos: composición en *collage*, intertextualidad fuertemente marcada y metateatralidad (exhibición explícita del proceso escritural).

DRAMATURGIA Y REESCRITURA

La reescritura, muy frecuente en el teatro contemporáneo es una *escritura especular* porque “refleja” en forma ambigua y ambivalente a su hipotexto. El dramaturgo-reescritor, como un anatomista, corta, disminuyendo o amplificando segmentos textuales. A veces *suple* a la escritura generadora que, en estos casos, no es más que un pretexto para hacer una versión “medianamente” libre o abiertamente transgresora. En estas u otras situaciones, su actividad es doblemente especular, porque ejerce -e incita al lector a duplicar su gesto- una lectura / escritura difractada: produce un desvío discursivo, que implica una “expansión” en la otredad (la escritura ajena) y un “regreso” para el fortalecimiento de la escritura “propia”, que finalmente emerge como un doble ambiguo. Pese a sus múltiples manifestaciones y matices, esta práctica casi siempre tiene un carácter de homenaje a los textos utilizados y/ o manipulados.

La reescritura, sea que reproduzca -literalmente o con leves modificaciones- grandes segmentos del hipotexto o, inversamente, sea que provoque importantes modificaciones a su modelo -por mencionar sólo formalizaciones extremas de realización- es perceptible en primera instancia en un nivel superficial, en la intriga; en un nivel más profundo, puede afectar la configuración actancial con leves variantes, o alterándola sustancialmente, mediante desplazamientos, supresiones o modificaciones de las funciones de los ejes Sujeto-Objeto, Destinator-Destinatario y Ayudante-Oponente. En el nivel de la estructura profunda, la reescritura puede plegarse a la ideología del hipotexto, transformarla o subvertirla, erigiéndose, en este último caso, en *contratexto* (5).

Las reescrituras dramáticas pueden adoptar la forma de un collage, “armado” mediante la sutura de segmentos aparentemente autónomos, tal como ocurre en el anteriormente citado *Pueblo negro*. También suelen marcar fuertemente la presencia del hipotexto (*El ojo de la ballena* y *El escaparate de los Macbeth*) y exhibir su peculiar entidad.

LA DRAMATURGIA DE MIRIAM DÍAZ: MAGDALENA, SU PASIÓN

Todos o la mayor parte de los rasgos antes mencionadas están presentes en los textos de la actriz Miriam Díaz, integrante del grupo T’Nazas: *El pan nuestro* (2001), *Vida de perros...el grotesco* (2002), *El trébol o el sitio perdido* (2003) y

Magdalena, su pasión (2004). La autora, en una entrevista, se refirió a las estrategias (re)escriturales que utilizó en *El trébol...*: lectura y selección de fragmentos textuales referidos en forma no siempre explícita a la muerte; incorporación de algunos al nuevo texto, casi sin modificaciones, mientras que otros, al sufrir grandes cambios, serán difícilmente identificables. De tal forma, un espectador literariamente competente oscilará entre el reconocimiento de la escritura previa y la percepción de “huellas” borrosas de tal o cual autor o texto.

En efecto, en algunos de los momentos o cuadros del texto dramático *El trébol...* (6), es posible hallar resonancias del mito de Fausto, de otros mitos arcaicos y de los alucinados mundos de Kafka y Beckett. En otros casos, la referencia intertextual es sólo visible para directores, actores y estudiosos de teatro: así, el título del tercer cuadro, “El espacio vacío” es una explícita referencia al texto homónimo de Peter Brook. También en el video que cierra *El trébol...* es ostensible el ejercicio intertextual: el personaje “Magdalena” está tomado de los Evangelios y el tramo final del monólogo del personaje “Fantasma” pertenece a un poema de Oliverio Girondo (“Vivo en el espanto blanco del blanco gélido, escarchado, glacial, frío y enfriado infinito”).

En el mismo texto dramático, además de esta intertextualidad múltiple y fragmentada, existen dos casos de intertextualidad reconocible y nítida: las respectivas reescrituras de los cuentos *El caso del difunto mister Elvisham* de H. G. Wells y *Enoch Soames* de Max Beerbohm, que figuran en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Ante tales estrategias discursivas que exhibe *El trébol...*, su posible edición debiera incluir un estudio preliminar y notas aclaratorias acerca del universo hipotextual, los que funcionarían como “instructivos” de lectura especialmente dirigidos a directores escénicos, actores y estudiosos de dramaturgia.

Inversamente, remontándonos al año 2003, en que llevó a cabo la concretización espectacular del texto dramático (7), su autora y también actriz que dio carnadura escénica a todos los personajes femeninos del texto, pudo haber apelado a una alternativa que frecuentemente utilizan los directores que realizan montajes de textos formalmente semejantes a *El trébol*: mencionar en los programas de mano los títulos de los hipotextos o, en su defecto, los autores *convocados*, para orientar y estimular a los espectadores en la construcción del redoblamiento de sentidos que comporta toda “escritura sobre escritura”.

El proceso reescritural de *Magdalena, su pasión*, acorde con el carácter experimental que se autoproponen T-nazas, es diferente al realizado en *El trébol...* (8). No sólo se han reducido los intertextos sino que los mismos -y sus respectivos autores- son ampliamente reconocidos en occidente: *La última tentación*, de Niko Kazantzakis, *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago (premio Nobel de Literatura en 1998) y el poema en prosa “Magdalena o la salvación”, incluido en *Fuegos*, de Marguerite Yourcenar (9). Por otro lado, los tres a su vez son reescrituras de los Evangelios y de otros textos (entre ellos, los Evangelios apócrifos).

Pero antes de examinar el entramado reescritural, es conveniente reconstruir la narratividad de *Magdalena, su pasión* (10).

1. Una buena mujer [*La última tentación*, de Kazantzakis]

Jesús, en la frontera con el desierto, se encuentra con una vieja solitaria que le da pan y agua. Ella le reprocha sesgadamente su abandonado del amor y de María Magdalena.

2. El que habla con Dios [*La última tentación*, de Kazantzakis]

Mientras Jesús se pierde en la lejanía, la vieja le dice al gangoso, el tonto del pueblo, que quizá es el Mesías, “que se escapa del mundo”. El gangoso descreo de los Mesías: “Estamos hartos de esa historia, la pasamos bien sin los Mesías”. Dirigiéndose a Dios lo increpa porque no lo oye y no le abre su puerta. Ve un pastor que quiere hacerse bautizar y declara que él se hizo bautizar con “el profeta” y jura por el vino que el baño lo alivió de la mugre.

3. La palabra de Dios [*La última tentación*, de Kazantzakis]

El contador de historias trata de ablandar el endurecido corazón de El gangoso, que aplasta la hierba “asistida por un ángel”, pisándola. El contador de historias le relata la humildad del Mesías, quien ni siquiera es salvado por Dios: “Muere con sus harapos y todos, aún los más fieles, lo abandonan”. Pide a todos los hombres que “no impidan lo que está escrito. Es preciso que el puñal entre en la carne hasta el hueso. De lo contrario, el milagro no puede producirse”.

4. La niña [*La última tentación*, de Kazantzakis]

La niña relata alborozada a un rabino la resurrección de Lázaro, que “parece que sigue muerto, un muerto que camina... Lo malo es el olor, sigue oliendo a muerto.”

5. El olor [*La última tentación*, de Kazantzakis]

El rabino afirma que puede soportarlo todo, “menos la hediondez del cuerpo que se descompone”. Relata la conquista de poder y gloria de Herodes, “un gran alma condenada”. El dedo de Dios le tocó en el cuello y su cuerpo comenzó a pudrirse. El hedor era tal que nadie osaba acercársele. El rey mandó llamar al rabino, quien no pudo impedir que los gusanos continuasen devorándolo. Pero a continuación dice que la muerte “es un gran señor que tiene la llave de Dios y abre la puerta”.

6. Magdalena [“Magdalena o la salvación” de M. Yourcenar]

El monólogo de María Magdalena, que empieza con el develamiento de su identidad (“Me llamo María. Me llaman Magdalena”), desnuda su amor por Jesús: “amar su inocencia fue mi primer pecado. No sabía que estaba luchando contra un rival invisible”. Después comprendió “que representaba para él la peor de las culpas carnales”. La voz de Dios lo llamó tres veces en la noche. Magdalena lo buscó por todos los caminos de su infierno y lo encontró. Se dio cuenta de que no podría seducirlo, porque no huía de ella. Cuando Cristo, al borde de su muerte pone sobre la cabeza de María Magdalena su mano exangüe, se convierte “en posesa de Dios” y, transformándose en una mujer pura, permanece con los apóstoles ayudando “al divino curandero”. Tanto lo quiso, que dejó de compadecerlo, agravándole su desamparo para convertirlo en Dios. Consintió en verlo morir “en el lecho vertical de

sus nupcias eternas”, pese a saber que la ejecución de Cristo sólo iba a mostrar a los hombres que es fácil deshacerse de Dios. Después de morir la cabeza inerte de Jesús por primera vez descansó sobre su hombro.

7. El ángel de Dios [*El evangelio según Jesucristo* de José Saramago]

El diablo se presenta como el hermano gemelo de Dios, embriagado por el sufrimiento humano. “Esto recién comienza, primero él en la cruz, y después de él Pedro también crucificado, pero cabeza abajo [...]. Habrá después otros: un tal Felipe, un tal Bartolomé que será desollado vivo, un Tomás a quien matarán de una lanzada. Decide seguir enumerando los mártires de la iglesia católica, enumerándolos por orden alfabético, “para evitar herir susceptibilidades.: Menciona así, entre muchos otros a Adalberto de Praga, Adriano, Águeda de Sicilia, “muerta con los senos cortados”... Después sigue con los nombres que empiezan con la letra “b” y “c” por lo que decide abreviar, “porque todo es igual, salvo pequeños detalles. Sigue describiendo distintos tormentos con ruedas, tenazas, flechas, serpientes... Los nombres de los muertos siguen desgranándose hasta concluir con “Victoria de Roma muerta después de arrancarle la lengua... y otros, otros, otros...”

8. La felicidad [“Magdalena o la salvación” de M. Yourcenar]

Magdalena narra la resurrección de Cristo: “mi maestro muerto había pasado al otro lado del espejo del tiempo.” Se siente vacía y sola, sintiendo todo el peso “de la atrocidad de Dios”, porque después de su cadáver le quita su fantasma”. Pese a todo, Dios la ha salvado, al dejarle la herencia del dolor. La ha salvado tan solo de la felicidad”.

La técnica de reescritura utilizada en el texto dramático es la del *collage*, que el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra define certeramente como “dramaturgia cohesiva”, porque lo que encuentra es un sutil “enhebrado” y sutura de fragmentos (11).

Si sólo se tiene en cuenta el título que Miriam Díaz puso a su texto, podría pensarse que el poema de Yourcenar tiene más peso que la vida de Cristo ficcionalizada, respectivamente, por Kazantzakis y Saramago. Sin embargo, una paciente y atenta lectura de *Magdalena, su pasión* confrontada con sus respectivos hipotextos permite arribar a una conclusión diferente.

La última tentación de Niko Kazantzakis: en el prólogo de *La última tentación*, Kazantzakis dice: “Cristo sufrió y luego del sufrimiento quedó santificado. La Tentación luchó hasta el último instante para extraviarlo y la Tentación fue vencida. Cristo fue crucificado y luego la muerte fue vencida” (10). En el capítulo VII Magdalena intenta tentar a Jesús pero no es esta figura la que interesa a Miriam Díaz. La vieja que cuece pan y se lo ofrece al “hombre joven” es el personaje convocado en “La mujer solitaria” (segmento 1). Los segmentos textuales (casi todos, con leves modificaciones, supresiones o añadidos) que integran la nueva escritura proceden de las páginas 80, 81 y 82. Entre ellos se intercalan fragmentos de la propia autora. “El que habla con Dios” (segmento 2) muestra una elaboración más compleja: la

última parte del parlamento de La Vieja procede del capítulo XVIII (p. 286); la réplica inicial de El Gangoso pertenece al viejo Zebedeo, del capítulo VIII (p.119-120), que empalma con un segmento del cap. XVI (p.242), correspondiente al diálogo que mantiene Simón el cirenaico con Judas.

En el segmento 3, titulado “La palabra de Dios”, el parlamento del personaje identificado como El contador de historias también une trozos muy alejados entre sí (capítulo XXII, p.350 y cap. II, p. 25). En el siguiente segmento, las palabras que Miriam Díaz atribuye al personaje La Niña, acerca de la resurrección de Lázaro, en Kazantzakis las dice el anciano Melquisedec (cap. XXV, p. 390-391). Finalmente, en el segmento 5, (“El olor”), el rabino que relata el final de Herodes, retoma las palabras del personaje homónimo del capítulo antes mencionado.

“Magdalena o la salvación” en Fuegos, de Marguerite Yourcena: el segmento 6, “Magdalena” se construye como un “zig-zag” textual, tomado principalmente de las páginas 73, 74, 79 y 80. Pero interesa destacar lo siguiente. María Magdalena, en el poema de Yourcena, ama a Juan El Bautista, quien en la noche de bodas la abandona para seguir a Jesús. Este plano de la historia relatada no aparece en el texto de Miriam Díaz, a punto tal que estas palabras “amar su inocencia fue mi primer pecado. No sabía yo que estaba luchando contra un rival invisible...”, que en el hipotexto tienen como referente a Juan, en el texto de Miriam Díaz conciernen a Jesús. A este respecto, observo que el personaje Magdalena del texto dramático tiene más relación con el personaje homónimo del texto de Saramago, pese a que no hay una sola línea referida a aquella, extraída de *El evangelio según Jesucristo*.

***El evangelio según Jesucristo* de José Saramago:** el segmento que sigue a “Magdalena” incorpora de *El evangelio según Jesucristo* se utiliza sólo un extenso trozo (páginas 409 a la 413 inclusive), que corresponde al diálogo que mantiene Jesús con Dios, en presencia del Diablo. Cuando el primero le pregunta a su Padre con cuánto de muerte y sufrimiento se pagarán las luchas que en nombre de ambos sostendrán unos contra otros, Dios desgrana la larga nómina de mártires “que en el futuro serán conocidos” (409). Lo interesante es que en el texto dramático este collage pertenece al “hermano gemelo de Dios”. El Demonio es una presencia constante también en el texto de Saramago. Esto comprueba que hay, por parte de la reescritora, una *lectura integral* y “*en red*” de los tres hipotextos, que impregnan, no sólo con palabras, los sistemas sígnicos no verbales de la concretización escénica. Por consiguiente, como hemos expresado más arriba, el proceso rescritural es perceptible no sólo en la superficie textual sino en niveles más profundos.

Para concluir con el componente hipotextual de *Magdalena, su pasión*, falta mencionar una cuestión no menor: el germen del personaje Magdalena procede de la segunda versión de *El trébol o el sitio perdido*; específicamente, figura en la proyección fílmica que cierra el espectáculo donde se da cuenta de los avatares de vida de los muertos en el cementerio. De tal manera, aparecen sucesivamente los siguientes personajes: el ángel, el muerto, *Magdalena*, Amelita, el ordenanza, el fantasma y el portero.

De acuerdo con lo anterior, uno de los personajes “secundarios” de *El trébol*, “sale” del universo discursivo que le dio origen, se “autonomiza” y cobra protagonismo en un nuevo texto. De igual forma, el gangoso claramente nos retrotrae al episodio del Viejo y Rayito (12), también de *El trébol*. No es una cómoda repetición, sino una “indicación” al lector/espectador: tanto en *Magdalena* como en *El trébol* pululan seres marginados socialmente, “muertos” en vida.

Sin duda podrían considerarse otras cuestiones, si bien considero que esta lectura de la dramaturgia de Miriam Díaz puede contribuir a la comprensión y conocimiento de la peculiar práctica de reescritura en el teatro actual de Salta.

NOTAS

- 1) Este trabajo es un avance del Proyecto N° 1408 Estudio comparatístico de la escritura teatral salteña. Relaciones con otras dramaturgias” (CIUNSa), del cual soy directora.
- 2) Al respecto es importante destacar que en el campo teatral de Salta, a diferencia de lo que ocurre en el ámbito de la narrativa o de la poesía, no hay “autores” que escriban y publiquen “obras” plenamente autónomas, por lo que en general se tiende a no reconocer la existencia de una dramaturgia local. Para no extenderme en esta cuestión, que he indagado en anteriores trabajos (Balestrino, 2003b, 2004 y 2005) sólo menciono un hecho altamente ilustrativo de esta *invisibilidad* de la escritura dramática, por la idiosincrasia de los actores sociales involucrados. Todos los años asisto a la entrega de los Premios Phersu, que la Asociación de Teatristas de Salta (ATESA) entrega anualmente desde 1997, con la expectativa de que la escritura sea reconocida como una parte importante del trabajo teatral, juntamente con la actuación, dirección, escenografía, iluminación, música..., pero aún no se ha producido tal reconocimiento. Pese a esta negación u olvido, los montajes de textos producidos en Salta se incrementan año tras año.
- 3) Rafael Monti es autor de *Como una madre, ¿Qué cenamos, senador?, Por mí y por todos mis compañeros* y *En un azul de frío*. El primero ha sido premiado y publicado por el Instituto Nacional del Teatro en 1999 y 2000.
- 4) Quizá Renoldi conocía la reescritura dramática *La cándida Eréndira* (1978) de Miguel Torres de la narrativa de Gabriel García Márquez, que realizó Miguel Torres, director del grupo colombiano El Local. A este respecto, cfr. Marcela Sosa, 1997: 145-158.
- 5) Cfr. G. Balestrino, 2003a.
- 6) Utilizo una copia del texto inédito de *El trébol o el sitio perdido*, que gentilmente me facilitó su autora. En adelante, cito el texto como “*El trébol...*”
- 7) Cfr. las diversas críticas que los alumnos del Seminario del Espectáculo Teatral (UNSa, 2003) realizaron sobre el texto dramático y espectacular de *El trébol...* G. Balestrino y M. Sosa, 2004: 63-73.
- 8) Todas las citas de *Magdalena, su pasión*, las realizo de una copia del texto inédito, que me proporcionó su autora.

- 9) Todas las citas corresponden a N. Kazantzakis, 1996, J. Saramago, 2003 y M. Yourcenar, 2005. En todos los casos sólo indico el respectivo número de página.
- 10) Entre corchetes se menciona el hipotexto, de cada segmento y más abajo, cuando confronto la reescritura con sus respectivas escrituras generadoras, indico los correspondientes números de páginas.
- 11) Cfr. a este respecto. G. Balestrino, "Céfiro agreste de olímpicos embates, una propuesta polémica", en *El bisel del espejo*, Salta: CIUNSa/CeSICA, 1997, 95-104, en donde se analiza un caso de reescritura idéntico al que aquí se considera. En ninguna parte del texto dramático de Alberto Miralles se mencionan los fragmentos de los autos sacramentales de Calderón que conforman el *collage* textual.
- 12) Inclusive en la concretización espectacular, el gangoso habla con la voz tartajosa, como Rayito lo hace en la puesta de *El trébol...*

BIBLIOGRAFÍA

BALESTRINO, G (1997) Céfiro agreste de olímpicos embates, una propuesta polémica, en G. Balestrino y M. Sosa. *El bisel del espejo*. Salta: CeSICA-CIUNSa, 95-104 y 115-116.

BALESTRINO, G (2003a) La reescritura en el teatro de Alfonso Sastre, 2002, 81-132. Tesis doctoral defendida en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta el 27/6/03, en proceso de publicación.

BALESTRINO, G (2003b) Tiempo y memoria en *Como una madre*, de Rafael Monti. Cuadernos de Humanidades N° 14. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, 119-130.

BALESTRINO, G (2004) Una propuesta de teatro poético: *El ojo de la ballena* de Jorge Renoldi" Actas del I Congreso Internacional La cultura de la cultura en el Mercosur, volumen II. Salta. Ministerio de Educación de la Provincia de Salta, 1070-1080.

BALESTRINO, G (2005) *El trébol o el sitio perdido* del grupo T-Nazas y la poética de la muerte, en V. Cárdenas, S. Rodríguez y M. Sosa coordinadoras, *Hablar/escribir: (Trans)formaciones culturales. Estudios lingüísticos y literarios*. Salta: Escuela de Letras. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, 169-188.

BALESTRINO, G y SOSA, M (editoras) (2004). Ejercicios de crítica teatral. Teatro salteño (2003). Salta. Seminario de Crítica del Espectáculo Teatral. Universidad Nacional de Salta- Instituto nacional del teatro-Delegación Salta.

DÍAZ, M (2003) *El trébol o el sitio perdido*. Inédito.

DÍAZ, M (2004) *Magdalena, su pasión*. Inédito

KAZANTZAKIS, N (1996) *La última tentación*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.

MONTI, RI (2000) *Como una madre. Obras ganadoras. Primer concurso nacional de obras de teatro 1998*. 2ª edición. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro (Colección

"El país teatral", Serie Premio).

RENOLDI, J (2002) El ojo de la ballena. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

SARAMAGO, J (2003) El evangelio según Jesucristo. Buenos Aires: Punto de lectura.

SOSA, M (1997) Reescritura e identidad en la adaptación de Miguel Torres: La cándida Eréndira, en G. Balestrino y M. Sosa. *El bisel del espejo, op. cit.*, 145-158.

YOURCENAR, M (2005) María Magdalena o la salvación, en Fuegos. Buenos Aires: Punto de lectura.