

**«DIÁLOGO DEL REBUSQUE»:
UNA MIRADA CIRCUNFLEJA DE LATINOAMÉRICA**

(«DIÁLOGO DEL REBUSQUE»: AN SLANTING LOOK AT LATINOAMÉRICA)

GRACIELA BALESTRINO DE ADAMO*

RESUMEN

El teatro de Latinoamérica ha recurrido frecuentemente a la práctica de la reescritura para dar testimonio de la realidad social. A tal efecto, los clásicos de ayer o la narrativa actual suelen convertirse en un valioso arsenal para nuevas escrituras dramáticas y/o escénicas, como dan cuenta numerosos trabajos de grupos teatrales como El Galpón de Uruguay, La Candelaria y El Local de Colombia, Rajatabla de Venezuela, Teatro del Sol de Perú y el Centro de Pesquisa Teatral de Brasil.

Específicamente proponemos en esta comunicación, que forma parte del Proyecto Nº 312 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, una lectura de **Diálogo del rebusque**, reescritura de **El buscón** y de otros textos satíricos, narrativos y poéticos de Francisco de Quevedo.

Diálogo del rebusque resulta un texto esclarecedor para reflexionar sobre una veta del complejo territorio reescritural del teatro latinoamericano de hoy: las adaptaciones de «clásicos». Para abordar esta cuestión, formulamos diversas hipótesis sobre el por qué de la adaptación de textos temporal y culturalmente lejanos y ajenos y en los cuales pareciera predominar una actitud eminentemente lúdica, sin conexión con la realidad social de su tiempo.

El análisis de diversas estrategias discursivas de transposición del hipotexto, nos permite formular la siguiente conclusión. Así como en la escritura de Quevedo, la construcción de la realidad no se produce en línea recta sino por un camino circunflejo (como diría el científico loco de **El buscón**), especularmente, **Diálogo del rebusque** -relanzando la escritura de un clásico a nuevos circuitos de sentido-, también oblicuamente, por caminos circunflejos, construye nuestra realidad.

ABSTRACT

Latinamerican theater has often resorted to the rewriting practice to testify the social reality. To that end, yesterday's classical writers or the present narrative become a valuable store for new scenic or dramatic writings. Numerous works carried out by drama groups such as El Galpón from Uruguay, La Candelaria and El Local from Colombia, Rajatabla from Venezuela, Teatro del Sol from Perú and the Centro de Pesquisa Teatral from Brasil give account of that fact.

* Consejo de Investigación- Universidad Nacional de Salta.

*This paper -part of Project N° 312 of Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta- proposes a reading of **Diálogo del rebusque**, rewriting of **El buscón** and other satirical, narrative and poetic texts by Francisco de Quevedo.*

***Diálogo del rebusque** is a clarifying text for the reflection on an aspect of the complex rewriting phenomenon of the present Latinamerican theater: the adaptations of the «classics». To approach this issue we propose different hypotheses about the reason of the adaptation of texts so distant in time and culture, in which there seems to predominate a playful stance, with no connection with the social reality of its time.*

*The analysis of different discourse strategies that involve the transposition of the hypotext permits us to draw the following conclusion. In Quevedo's writing, the construction of reality does not happen in straight line but in a slanting way (as the crazy scientist of **El buscón** would say). Similarly, as if in a mirror, **Diálogo del rebusque** -launching a classic's writing to new meaning circuits in an slanting way- builds our reality.*

INTRODUCCIÓN

El teatro de Latinoamérica ha recurrido frecuentemente a la práctica de la reescritura (1) para dar testimonio de la realidad social. A tal efecto, los clásicos de ayer o la narrativa actual (**El beso de la mujer araña**, **Sobre héroes y tumbas**, **Rayuela**, **Las plumas del arcángel**, «El vendedor de reliquias» de **Memorias del fuego**, por mencionar solamente una breve nómina,) suelen convertirse en inagotables filones para nuevas escrituras dramáticas y/o escénicas.

Diálogo del rebusque de Santiago García (2) constituye un texto esclarecedor para reflexionar sobre la reescritura de clásicos, una veta del amplio territorio reescritural del teatro latinoamericano de las últimas décadas.

Los llamados «clásicos» casi siempre son asociados a lejanía y ajenidad, porque parecen inmutables, a pesar de haber superado la barrera del tiempo y el olvido. Pero, inversamente, los clásicos se caracterizan por su docilidad y por su capacidad de reactivación, para poder ser insertados en las formas discursivas del presente.

(P. Pavis, 1985, 32).

Esta «reactivación» recubre un amplio espectro, que va de una simple «limpieza» o «peinado» (términos usuales en la jerga teatral), hasta la conformación de un nuevo texto, una reescritura.

Para encontrar respuestas plausibles sobre los sentidos que adquiere la reescritura de clásicos en el teatro de Latinoamérica, abordaremos en primer término la inserción de DR, perteneciente al teatro colombiano, en el macrosistema continental, para analizar a continuación diversas estrategias de su discurso textual y metatextual, y su relación con el hipotexto quevediano.

EL NUEVO TEATRO

La reescritura ha sido una práctica usual en el teatro latinoamericano, pero se hace particularmente intensa a partir de los últimos años de la década del cincuenta. Entonces eclosiona en diversos países del continente, e incluso en las comunidades hispanoparlantes de Estados Unidos, el movimiento denominado "Nuevo Teatro" (B. Rizk, 1987); éste, partiendo de un profundo compromiso con la realidad social, configura teórica y prácticamente nuevas poéticas que provocan la ruptura con el anterior teatro burgués, de cuño costumbrista y naturalista. Al respecto cabe señalar la importancia que adquiere la adopción del teatro épico de Brecht, que postula el materialismo dialéctico como base filosófica y estructural del texto dramático y espectacular.

Durante la década del sesenta se hace un teatro de urgencia, de fuerte compromiso, que responde a la convulsión política que vive Latinoamérica. De este modo surgen cientos de grupos estables como "El Galpón" de Uruguay, "La Candelaria" y "El Local" de Colombia, "Rajatabla" de Venezuela, "Teatro del Sol" de Perú, el "Centro de Pesquisa Teatral" de Brasil. Todos ellos acuden insistentemente a la reescritura de clásicos o de la narrativa actual, para expresar una realidad que no encuentran en la escasa escritura dramática existente.

Los setenta son los años de las producciones colectivas, originadas precisamente en Colombia, que desarrolla en esos años una actividad intensa y febril. En 1968 se inicia el Festival de Manizales, que intenta concretar un teatro latinoamericano popular, desprendido de la dependencia cultural a Europa (R. Perales, 1987).

Los ochenta marcan una nueva fase: la de cuestionamiento al teatro político y panfletario, que había comenzado a dar señales de fatiga, y comienzan nuevas búsquedas.

Santiago García, director del Grupo "La Candelaria", justifica de esta manera la diversificación de la práctica teatral:

Vivimos una época en que la palabra que está a la orden del día es la del «diálogo», es decir la posibilidad de salir de esquemas de confrontación cuya drasticidad le ha costado al país mucha sangre. Piensa que llevamos treinta años de lucha armada con más de trescientos mil muertos. Y se está llegando a un momento de diálogo, de raciocinio (...) Hoy el teatro colombiano es muy variado, con muchas posibilidades, sin sujeción a ninguna norma. (...) Pero creo que es en el plano textual donde se han hecho las adquisiciones más importantes.

(Entrevistado por J. Monleón, 1984, 86-95)

Precisamente DR marca un punto de inflexión en la historia del Grupo "La Candelaria", el conjunto colombiano de mayor difusión internacional, que ha pasado por tres etapas, desde su inicio en 1966. Durante los siete primeros años realizó un teatro mayormente internacional, pero siempre desde la temática social. Desde 1972 a 1980 fue el iniciador de la producción colectiva, montando algunas piezas

célebres, como **Guadalupe años sin cuenta**, que se mantuvo diez años en cartel, **La ciudad dorada** y **Los diez días que estremecieron al mundo**. La última etapa se inicia hacia 1981; se vuelve a trabajar el texto de autor, pero dentro del grupo mismo, y se reescriben los clásicos, como en DR.

DR: DISCURSO TEXTUAL Y SU RELACIÓN CON EL HIPOTEXTO

En una nota que encabeza la publicación de DR, su autor afirma que está «basado en **La vida del buscón llamado don Pablos o el gran tacaño** de Francisco de Quevedo» [y que además ha tomado] «trozos, ideas y elementos de otras obras suyas como los **Sueños**, **El infierno enmendado**, las **Premáticas** y varios de sus sonetos [...] letrillas y romances «(96).

En otros términos, Santiago García explicita claramente el carácter reescritural de su texto dramático. Como interesa analizar no solo los mecanismos discursivos de DR sino también el tipo de relación que entabla con el hipotexto quevediano, es necesario reconstruir la narratividad de la estructura superficial, es decir la intriga, dividida en ocho cuadros, de los cuales, los siete primeros están separados por poemas de Quevedo, musicalizados.

I. Pablos, saliendo del infierno quiere contar su vida al público de un teatro. Oposición de Quevedo, que está purgando un castigo de 400 años por haber escrito El buscón y múltiples sátiras. El diablo mayor accede a la súplica de Pablos y lo deja a cargo de Cirilo, un custodio, porque parte a sofocar un amotinamiento de diablos sublevados.

Canción: «Muchos dicen mal de mí...» (Sobre el relativismo o no existencia de una verdad única).

II. Nacimiento de Pablos. Genealogía familiar (padre bebedor, madre prostituta). Encuentro con su tío Alonso Ramplón, verdugo que guía una carreta de condenados a muerte.

Canción: «Pariome adrede mi madre...»

III. Abandono del hogar. Pablos va a Alcalá como criado de don Diego Coronel. Su amo lo abandona y comienza su vagabundaje. Encuentro con un arbitrista, un maestro de esgrima y un ermitaño tahúr que le roba su pequeña herencia. Camino a Madrid conoce a don Toribio, hidalgo menesteroso que vive de apariencias. (La capa que le cubre las nalgas desnudas, motiva la arenga escatológica de don Toribio). Ambos deciden ir a la corte madrileña.

Canción: «Son los vizcondes unos condes bizcos...» (Sobre la apariencia)

IV. Llegada a la casa de la vieja Labruscas (cofradía del Estafón). Pantomima de la confección del traje de Pablos.

Canción: «Ya sueltan Juanilla, presos las cárceles y las nalgas...» (Sobre la necesidad e hipocresía de la vida en la corte).

V. Encuentro de Pablos con Flechillas, a quien burla para poder comer. Labruscas denuncia a todo el colegio buscón y Pablos va a la cárcel. Soborno de Cirilo para que lo liberen.

Canción: «Poderoso caballero es don dinero».

VI. Reaparición de Quevedo, furioso por la alteración de su historia. Ya fuera de la

cárcel Pablos falsea su identidad porque pretende a una rica heredera. Diego Coronel lo reconoce y con Flechillas trama una venganza, mientras Pablos da una serenata a la joven.

Canción: «Pues amarga la verdad, quiero echarla de la boca...»

VII. Pablos casi agonizante, prefiere seguir en la tierra. Se convierte en limosnero y se salva de ir nuevamente a la cárcel. Reencuentro con Mata, un amigo transformado en hampón, que lo inicia en el «oficio». En una taberna conoce a la Grajales, y durante una pendencia huye con ella. Ambos se van a las Indias, donde Pablos prosigue su vida de penurias.

VIII. Triunfo de los diablos amotinados. Petitorio exigiendo un infierno enmendado, solo con «peces gordos» (ministros, malos gobernantes...). Reaparición de Quevedo, a quien se le cambia la condena: ahora debe proseguir en el infierno, por haberse arrepentido de haber escrito obras pícaras y satíricas. Pablos es perdonado y decide quedarse en la tierra; los diablos regresan al infierno.

El espectador que ha leído **El buscón** identifica fácilmente la historia que Pablos cuenta (y representa), con la fábula de la novela quevediana (3), aunque el relato sufre importantes transformaciones en el proceso de adaptación del material narrativo.

A este hipotexto básico, la reescritura de S. García incrusta fragmentos de **El alguacil endemoniado, del Discurso de todos los diablos o El infierno enmendado**, y de una de las **Premáticas**. Algunos poemas están levemente modificados o con supresiones de estrofas. Aunque a veces, modificaciones mínimas arrastran un importantísimo cambio de sentido.

Quevedo

¡Ay Floralba! Soñé que te...¿Direlo?

Sí, pues, que sueño fue: que te gozaba.(Subrayado nuestro)

DR

¡Ay! Aminta, soñé que te...¿direlo?

Sí, pues que necio fue: que te gozabas. (Subrayado nuestro)

DR es una adaptación proléptica (Genette, 1989,470) porque Pablos reaparece en el infierno 400 años después de la escritura de **El Buscón**. Este dato inequívocamente sitúa la acción en el presente; además el texto está sembrado de referencias a la realidad social latinoamericana, de un pasado próximo y también de actualidad, al momento de escritura de DR. Los ejemplos abundan, pero basta citar la mención que hace Cirilo de los demonios subterráneos que, como los alguaciles, «son los escudriñadores de vidas y fiscales de hombres, que debajo de tierra destruyen la honra y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos» (102). O también lo que dice Pablos, cuando afirma no desconocer las calamidades que azotan al imperio español: «Bueno, sabemos todos de las guerras y lo del hambre y lo de los muchos muertos y lo de los desterrados, encarcelados y desaparecidos...» (102)

DR, además de ser una adaptación proléptica, también es fuertemente metaléptica (Genette, 1989, 470), porque se producen transgresiones en el nivel ficcional. Pablos sale de su universo de papel, para entrar en otra ficción, la del teatro, presentada como real. Además hay otros signos, tal vez más nítidos, de metalepsis (4): las interferencias y oposiciones de Quevedo a la representación de su novela. «Tú eres una invención (increpando a Pablos). Un fantasma de pergamino. Un concepto de mi desventurada imaginación.» (97). Este sesgo que toma la metalepsis configura un discurso metatextual, que será comentado brevemente más adelante.

Es indudable que el paso del relato a la representación teatral conlleva, como dice Genette «un considerable desperdicio de medios textuales» (1989, 359), aunque esta pérdida se compensa con la densidad de los signos escénicos (música, vestuario, maquillaje, escenografía, luces...). Al respecto, el autor-director propone un montaje «inspirado en El Bosco: máscaras, disfraces truculentos extraídos del folklore callejero y un marcado acento en la distorsión de todos los elementos formales» (96).

La necesidad de abreviar la duración del relato, para acercarlo a la duración de la representación, «obliga» a la utilización de condensaciones, y también de supresiones de algunos episodios, como el del pupilaje en la escuela de Cabra, la estadía en Alcalá y la participación de Pablos en la compañía de actores.

Por otra parte, como la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena (porque en ella todo transcurre en presente), se apela al uso de procedimientos narrativos, para los retrocesos o analepsis. Esta técnica se convierte en el principio constructivo de DR, que alterna el relato autobiográfico de Pablos, con la escenificación del mismo.

En la citada nota que encabeza DR, Santiago García hace mención a la fidelidad de su texto con el idiolecto estético quevediano: «He procurado mantener (...) el espíritu violento y satírico de toda su obra...». En efecto: la visión carnalizada de Latinoamérica, la plasmación de la estética del grotesco (la alusión al Bosco no es casual), en la mezcla de lo serio y lo bufonesco y también en el empleo de un lenguaje transgresivo, escatológico, contribuyen a la plasmación de una «atmósfera» quevediana de gran densidad.

Por otra parte también hay «traición» al hipotexto, hecho que puede corroborarse confrontando la estructura profunda de aquel, con la de la reescritura (5).

Teniendo en cuenta la totalidad del proceso narrativo de la de la novela de Quevedo, proponemos el siguiente esquema actancial: el eje sujeto-objeto traza la trayectoria vital de Pablos. Su deseo de ser caballero, de ascender socialmente no se concreta; va de fracaso en fracaso, hasta concluir en América como un paria.

El eje destinador-destinatario, determina los valores vigentes en el imaginario social español del siglo XVII: honor-honra, jerarquización estamental en crisis, limpieza de sangre, ortodoxia religiosa. Todos estos mitos nacionales pueden leerse en el accionar del protagonista, que infructuosamente trata de forjarse una imagen concordante con ellos y de este modo borrar una ascendencia considerada deshonrosa, que lo excluye socialmente.

El eje ayudante-oponente está marcado por los adversarios de Pablos; instituciones, como la justicia o la escuela, o individuos de alcurnia que sienten temor porque el reclamo de «advenedizos» como Pablos pueden hacer tambalear el cuerpo social.

La acción de DR duplica la del **Buscón**: vida de un aventurero lumpen en un mundo extremadamente corrupto, en donde la simulación teatral es el salvoconducto para la supervivencia. (No olvidar que Pablos sabe que está en un teatro, representando su vida). Aunque en el eje sujeto-objeto se produce un cambio sustancial respecto del hipotexto, porque en el texto de Santiago García Pablos logra una tercera oportunidad:

Cirilo_ Pido señores diablos que si puede, regrese a la vida, ya que tanto le gusta como se vio en lo que estaba representando. [...]
Que vuelva a la vida [...] por ver si le encuentra sentido y que después como todos muera. (122)

Esta posibilidad que se abre para el protagonista permite interpretar que el futuro de Colombia -y de Latinoamérica- puede ser mejor que el presente, sentido que también está condensado paratextualmente: la palabra diálogo del título constituye una clave de sentido para la lectura del texto.

EL DISCURSO METATEXTUAL

El último aspecto que consideraremos de DR es el discurso metatextual porque también instituye diferencias sustanciales con su modelo al teorizar sobre la práctica de la reescritura.

En el cuadro inicial, Pablos triunfa sobre la sujeción del autor, cuando es autorizado a representar su vida. En el sexto, Quevedo reaparece totalmente alterado. No puede tolerar que se modifique su novela, y que se entreveren en sus poemas versos de otros poetas como si fuesen suyos. La respuesta del Diablo Mayor, vale como definición de reescritura. Esta no es mera repetición de una escritura anterior, sino otra escritura que establece ambiguas relaciones con su modelo.

Mayor_ Cállese señor Quevedo, que al repetir una vida ni siquiera nosotros podemos controlar los detalles.
Hay cosillas que se escapan y otras que vienen de añadidura. Lo único que podemos garantizar son las líneas generales.

También es evidente que la relación Quevedo-Pablos, remite a las conflictivas relaciones entre España y América Latina, porque como dice Santiago García don Pablos es una especie de símbolo que nos liga, a través de los siglos, con España. «El es nuestro antecesor» (J.Monleón, 1984,95).

CONCLUSIONES

Dijimos al comienzo que nuestro objeto era encontrar sentidos a la profusa reescritura de clásicos en el teatro de Latinoamérica, utilizando para ello un texto ejemplar.

Las palabras de Lluís Pasqual (1981, 30), referidas a puestas contemporáneas de clásicos, resultan iluminadoras:

Yo no creo que exista el teatro clásico. El teatro clásico no existe, porque el teatro es un hecho vivo que se produce y mueve en el mismo momento en que se produce [...] Yo no creo, pues, que exista teatro clásico, sino la excusa de hacer de hacer teatro contemporáneo usando textos clásicos. (Lluís Pasqual, entrevistado por J. Monleón, 1981, 30).

La escritura y montaje de DR en 1984 por Santiago García, director de La Candelaria, no representa el abandono de una nítida trayectoria del grupo: un profundo compromiso permanentemente manifestado en la teatralización de la lacerante historia social de Latinoamérica.

Así como en la escritura de Quevedo, la construcción de la realidad no se produce en línea recta, sino por un camino circunflejo (como diría el científico loco de **El buscón**), especularmente, DR, relanzando la escritura de un clásico a nuevos circuitos de sentido, también oblicuamente, por caminos circunflejos, construye nuestra realidad.

NOTAS

- 1) Sobre el concepto de “reescritura” véase «La reescritura en prácticas artísticas contemporáneas» de G. Balestrino de Adamo, ponencia presentada en un Simposio que organizó el equipo de investigación del Proyecto 312, en las III Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, UNJu (en prensa).
- 2) Todas las citas del texto corresponden a la ed. de la revista **Primer Acto**, 1984, indicándose en cada caso el número de página. Desde este momento, para mencionarlo, utilizo la sigla DR.
- 3) Uso el término “fábula” en sentido aristotélico, como conjunto de acciones realizadas. La fábula posee dos propiedades: es resumible y trasladable (cine, teatro, pintura, cuento...)
- 4) Genette dice: «Entiendo por metalepsis (**Figures III**, 243) la clase de transgresión, sobrenatural o lúdica de un nivel de ficción narrativa o dramática como cuando un autor finge introducirse en su propia creación o saca de ella alguno de sus personajes. (1989,470).
- 5) Pavis, 1983, 25-26, dice que el relato en el teatro, es decir en el texto dramático y/o en el texto espectacular, es formalizable en dos niveles: en el nivel superficial o intriga y en la estructura profunda, en el nivel del código o modelo actancial, concebido como lógica de acciones.

BIBLIOGRAFÍA

BALESTRINO DE ADAMO, G (1992) La reescritura en prácticas artísticas contemporáneas. (En prensa).

GARCIA, S (1984) Diálogo del rebusque, Primer Acto Nº 203-204, 96-192.

GENETTE, G. (1989) Palimpsestos, Madrid, Taurus.

MONLEON, JOSE (1984) Con Santiago García, Primer Acto, op. cit., 86-95.

PASQUAL, L et al (1981) La hija del aire. Análisis y polémica, Primer Acto Nº190-191, 27-60.

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

PAVIS, P (1988) Del texto a la representación. La travesía histórica. Dispositio Nº 33-35, vol.XIII.

PERALES, R (1987) Teatro hispanoamericano contemporáneo. 1967-1987, México, Escenología.

QUEVEDO, F (1966) Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, en A. Valbuena Prat, La novela picaresca española, Madrid, Aguilar.

QUEVEDO, F (1951) Los sueños. La hora de todos, Buenos Aires, Losada.

QUEVEDO, F (1965) El entremetido y la dueña y el soplón (Discurso de todos los diablos o infierno enmendado), «Premáticas y aranceles generales», en Obras satíricas y festivas, Madrid, Espasa-Calpe.

QUEVEDO, F (1963) Obras completas I. Poesía original (ed. J. M. Blecua), Barcelona, Planeta.

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