

**REESCRITURA E IDENTIDAD EN LA ADAPTACION TEATRAL
DE MIGUEL TORRES: LA CÁNDIDA ERÉNDIRA**

*(REWRITING AND IDENTITY IN THE THEATRICAL ADAPTATION
OF MIGUEL TORRES: LA CANDIDA ERENDIRA)*

MARCELA BEATRIZ SOSA*

RESUMEN

Dentro de las condiciones de producción que afectan en líneas generales a la dramaturgia hispanoamericana actual, merece especial atención la adaptación de textos narrativos canonizados. Dicho fenómeno forma parte de la estrategia discursiva de la *reescritura*, problemática que estamos investigando en el Proyecto Nº 312 de la UNSa. Un ejemplo ilustrativo es **La cándida Eréndira**, adaptación del director colombiano Miguel Torres basada en el cuento homónimo y otros textos de Gabriel García Márquez.

A partir del proceso inverso a la elaboración del nuevo texto, esto es, de la descomposición del trabajo reescritural, intentaremos corroborar -o refutar- las hipótesis que se han aventurado para explicarlo:

- Hay escasez de dramaturgos.
- El exiguo teatro existente no posee conflicto, a menudo por su obvio discurso político.
- Hay una tendencia cada vez mayor a “teatralizar” los textos de nuestros grandes narradores por considerarse que en ellos están las raíces de nuestra identidad.
- La productividad teatral en Hispanoamérica se está desarrollando a través de la figura cada vez más preponderante del director.

Aspiramos a demostrar que la reescritura teatral hispanoamericana surge como una forma de impulsar una dramaturgia que aún no creció, a diferencia de la producción española que reescribe por agotamiento del sistema.

ABSTRACT

*Within the conditions of production which, in general terms, affect the Hispanoamerican theater of these days, the adaptation of 'canonized' narrative texts deserves special attention. That phenomenon takes part in the discursive strategy of rewriting, the issue being investigated by the Project Nº 312 (UNSa.). A good example of this is **La cándida Eréndira**, adaptation made by the Colombian director Miguel Torres, based on the homonymous short-story and other texts by Gabriel García Márquez.*

Beginning from the inverse process of making the new text, that is to say from the analysis of the rewriting work, we will try to corroborate -or refute- the hypothesis offered to explain it:

* Universidad Nacional de Salta.

- *There are scarce playwrights.*
- *The scant theater that exists has not conflict, often because of its obvious political discourse.*
- *There is an increasing tendency to 'dramatize' the texts of our great narrators because of the consideration that the roots of our identity reside inside them.*
- *The theater productivity in Hispanoamerican is developing by means of the increasingly important role of the director.*

Our aim is to show that the Hispanoamerican theater rewriting has arisen as a way of promoting a dramaturgy that has not ripened yet, unlike the Spanish production that rewrites due to the exhaustion of the system.

INTRODUCCIÓN

En 1978, integrantes del grupo colombiano "El Local", dirigido por Miguel Torres, estrenaron en Bogotá **La cándida Eréndira** (1), montaje realizado sobre la base de la novela corta de Gabriel García Márquez: **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada** (2) y de otros textos del mismo autor: **El coronel no tiene quién le escriba** (1980), **Blacamán el bueno vendedor de milagros** (1972), **Muerte constante más allá del amor** (1972), **Los funerales de la Mamá Grande** (1980) y **Cien años de soledad** (1973).

La adaptación de uno o varios textos narrativos - una de las formas que puede adoptar la práctica de la reescritura (3)- no resulta de ninguna manera un caso aislado dentro de la producción teatral hispanoamericana. En su trabajo sobre la reescritura en el arte actual (1992), Graciela Balestrino de Adamo ya mencionaba este tipo de trasposición discursiva ejemplificando con las adaptaciones de **Las lanzas coloradas** de Arturo Uslar Pietri, **El señor Presidente** de Miguel A. Asturias, **El beso de la mujer araña** de Manuel Puig y distintos relatos de **Puro cuento** (efectuados por el grupo montevideano "El Galpón").

Hoy, las ocurrencias de dicho fenómeno son cada vez más frecuentes: Rulfo, Benedetti, Carpentier, Vargas Llosa, Córdazar -es notable la adaptación que llevó a cabo Ricardo Monti sobre la famosa novela **Rayuela**, estrenada recientemente en Buenos Aires- y hasta el inasible Borges, cuyo **Aleph** ha conocido también en este año la seducción de las tablas porteñas.

Cuando M. Torres estrenó LCE, fue interrogado sobre las posibles causas de este fenómeno, también advertido por él, y apuntó las siguientes razones para explicar el complejo entramado del teatro en Hispanoamérica:

- a) hay una notoria escasez de dramaturgos, frente a la abundante y destacada nómina de narradores;
- b) dichos dramaturgos escriben poco pues deben emplear su tiempo en otros oficios como el de actores, directores o libretistas de TV (es determinante la situación económica originada por la posición marginal de los artistas en nuestros países);
- c) hay un reducido caudal de textos dramáticos, que adolecen, por otra parte, de falta de conflicto, a menudo producida por "el raquitismo y la linealidad del discurso político";

- d) se observa una tendencia "in crescendo" a buscar imágenes teatrales en la literatura, específicamente en los textos narrativos canonizados;
- e) en forma concomitante con el rasgo precedente, la figura del director va desplazando cada vez más la del dramaturgo (cfr. Torres 1984, 50).

Surge de inmediato una pregunta que se desprende de los datos anteriormente citados: ¿por qué se reescriben estos textos, qué hay en ellos que solicite el interés de los directores y el aplauso de los espectadores? M. Torres desliza su hipótesis: "... en las obras de nuestros grandes narradores están todas las piedras y raíces de nuestra identidad, pero con un borbotón incontenible de imágenes..." (ibid., 50).

Estamos en presencia, pues, de un "Texto Cultural General" (De Marinis, cit. por Mirza 1990, 244) que integra y deposita, con gran condensación semántica, las claves de la identidad hispanoamericana en el género discursivo predominante. Juan José Arrom, al hablar de los tres temas fundamentales de nuestra literatura durante la segunda mitad del siglo XX -hombre, naturaleza y política-, enuncia el de la identidad como el de mayor importancia:

Dentro del aura de desmitificación que reina, se intenta echar a un lado el falso nacionalismo inspirado por los gobiernos, para ahondar en las raíces auténticas de cada país. Se intenta superar el desarraigo que vive el latinoamericano, especialmente en las ciudades grandes o cuando sale al extranjero; en los mitos, las leyendas, en el auténtico ser nacional. (Arrom, cit. por Perales 1989, 39).

La marginación del indio, del negro y del mestizo; la pobreza extrema; el hambre y la desnutrición; las enfermedades letales; la falta de trabajo; el analfabetismo; los regímenes militares con sus terribles ingredientes de persecución, represión, torturas y desapariciones; los gobiernos corruptos, la violencia, las revoluciones... son isotopías que unen, en un tejido de gran policromía pero a la vez de absoluta cohesión, los textos de los diferentes narradores.

Dentro de los autores frecuentados sobresale la recurrencia al universo textual configurado por Gabriel García Márquez. Posteriormente a la puesta de Miguel Torres sobre LCE, el grupo colombiano "Acto Latino" estrenó en 1980 una adaptación del cuento **Blacamán el bueno vendedor de milagros**, que fue un triunfo por sus innovaciones técnicas. En 1986, el grupo peruano "Magia" logró un gran éxito con la interpretación [sic] de **El ahogado más hermoso del mundo** (cfr. Perales 1989). En 1989, Jorge Curi dirige el espectáculo presentado por el "Teatro Circular de Montevideo": **El coronel no tiene quién le escriba**, adaptación realizada por el propio Curi y Mercedes Rein a partir de la novela homónima y de algunos fragmentos de **La mala hora** (cfr. Mirza 1990).

En la escritura de García Márquez confluyen las isotopías arriba citadas, unidas al tema de la relación del hombre con la tierra -aquí aparecen todos los conflictos vinculados con la vivienda, desalojos, invasiones- y al del hombre con los demás hombres -relaciones de pareja, enfrentamientos generacionales, fragmentación familiar, ubicación de la mujer en la sociedad (violaciones, prostitución...). Como en

un inmenso mosaico, todos sus textos van formando un mundo mítico que alcanza extraordinario desarrollo en **Cien años de soledad**, la novela paradigmática del escritor. Allí se construye la definitiva Macondo, cifra del espacio latinoamericano:

Macondo ha sido inventado a partir de datos muy concretos de una zona real de Colombia (el mundo de la costa atlántica, con sus pueblitos ruinosos y sonámbulos), donde la miseria es natural, el calor implacable, la vida calamitosa y la política bárbara. (Oviedo 1988, 459)

Macondo, o “el pueblo”, como aparece en otros textos alcanzando más amplia significación, es la dimensión de nuestra identidad. Es decir que investigar la reescritura de LCE implicará, en último término, investigar la transcodificación de ese espacio narrativizado a las posibilidades lingüísticas y no lingüísticas del discurso dramático y, por ende, del espacio escénico.

LA CÁNDIDA ERÉNDIRA

LA ESTRUCTURA DISCURSIVA

La conversión de un texto narrativo (TN) en un texto dramático (TD) ha sido llamada por Genette “transmodalización”: es la transformación que afecta al modo representacional de un texto de ficción (1989, 356). O sea que hay dos tipos de transformaciones intermodales: del modo narrativo al dramático (“dramatización”) o del dramático al narrativo (“narrativización”).

En el caso de LCE asistimos al primer tipo, cuya transformación más visible se observa en la distribución de la superficie textual: allí se aprecia la bifurcación discursiva que incluye, por una parte, las condiciones de la enunciación (acotaciones), las divisiones en actos y escenas, los nombres de los personajes, y por otra, los parlamentos de los personajes. En cuanto a la división externa, el texto se compone de dos actos y treinta y cuatro escenas, adoptando la precisión numérica e hiperbólica tan cara a García Márquez. A su vez, cada segmento tiene un título (a modo de la nominación de las secuencias narrativas) y una referencia explícita al tiempo transcurrido contando desde la primera escena; por ejemplo, Escena 3. La condena - Un día después.

Desde el punto de vista del lector -única posibilidad a partir del momento en que no hemos podido acceder a la representación de LCE- el texto de las acotaciones es esencial pues combina dos funciones, borrando así el carácter utilitario y efímero de las didascalías: proporcionar indicaciones sobre los signos no verbales y, al mismo tiempo, remitir al origen narrativo del TD, al aludir “a un conocimiento previo del receptor, que es compartido obviamente por el emisor” (Mirza 1990, 243).

Independientemente de las acotaciones de cada escena, hay un texto preliminar que, bajo la denominación de “Observaciones generales”, constituye una suerte de “manual de instrucciones” para resolver escénicamente los desafíos que plantea el realismo mágico de García Márquez.

La adhesión del TD al TN es palpable en la construcción de escenas únicamente por medio de acotaciones, cuya longitud y detalle tienen por objetivo

reproducir segmentos no dialogados de la novela (por ejemplo, la Escena 15, El convento, 66). La reproducción mimética es obvia para el lector, quien reconoce bajo el retoque apenas perceptible del adaptador (4) -que se limita a quitar o reducir segmentos- los trazos de la escritura generadora:

TN

La abuela se había sentado sola en el extremo de una mesa de banquete con candelabros de plata y servicio para doce personas. Hizo sonar la campanilla, y casi al instante acudió Eréndira con la soperá humeante. En el momento en que le servía la sopa, la abuela advirtió sus modales de sonámbula, y le pasó la mano frente a los ojos como limpiando un cristal invisible. La niña no vio la mano. (LITH, 100)

TD

La abuela atraviesa la escena y se sienta en el comedor. Hace sonar la campanilla. Comienza a murmurar su vieja canción. Eréndira llega con la soperá. Camina dormida, con los ojos abiertos. La abuela le pasa la mano frente a los ojos. Eréndira sirve la sopa mecánicamente. (LCE, 56)

En el texto elaborado por el grupo de Torres quedan obvios residuos de su origen narrativo, no aprovechados escénicamente (en la puesta de **El coronel no tiene quién le escriba** de "El Galpón" aparece un narrador desdoblado del mismo personaje del coronel).

EL NIVEL DIALÓGICO

Hemos desechado la consideración del nivel de la intriga pues, como dijimos anteriormente, LITH pertenece al "Texto Cultural General" y nos parece innecesario reiterar las desventuras de la mulata adolescente. En cambio, la reescritura del TN alcanza gran complejidad en el nivel dialógico, pues aquí se advierte la fidelidad al hipotexto central -los parlamentos son enhebrados siguiendo el hilo conductor de la intriga de LITH-, y la ambigüedad de esta práctica, visible en las intercalaciones de los distintos textos mencionados anteriormente. Una prolija relectura de dicho componente textual pone en evidencia el deseo del adaptador de **calcar** las réplicas del TN en tanto éstas sean suficientes para la comprensión de la escena. Sin embargo, hay algunas modificaciones cuya función queremos explicar:

- La primera escena sustituye la problemática secuencia del baño de la abuela con la lectura de un fragmento de **El coronel no tiene quién le escriba**, en un procedimiento ficticio de autocitación, ya que es el adaptador quien ha provocado el roce de ambas escrituras. La costura resulta imperceptible: al llegar al episodio en que el coronel va al correo en busca de una carta (1980,90-91), la abuela recuerda que la noche anterior soñó también con una carta (LCE 56).
- En la Escena 2, "El incendio", este es representado en el escenario y acompañado por diversas voces que se expresan en lengua guajira (lo cual contribuye a la ilusión referencial).

- En la Escena 21, "Onésimo Sánchez", se inserta el breve diálogo en estilo directo que el senador dirige a los posibles votantes del Rosal del Virrey, en el cuento **Muerte constante más allá del amor**, y se desarrolla lo que estaba contenido en estilo indirecto o solo sugerido (cfr. LITH 61-62 y LCE 70).

- La Escena 27, "La segunda feria", introduce el discurso fragmentado y reordenado de Blacamán, el protagonista del cuento homónimo. En este caso el procedimiento es diferente ya que se produce la redistribución de pequeñas piezas verbales del texto generador, como si se tratara de un rompecabezas que, organizado de otra manera, igualmente tiene sentido (cfr. LITH 87-93 y LCE 76).

- Hay una importante adición en el parlamento de la mujer araña, en la escena precedente, que multiplica el efecto alucinante y patético de la feria (cfr. LCE 78). De igual modo, el diálogo de la gitana, entremezclada con el público, consigue un juego ambivalente entre ficción y realidad.

- En la Escena 28, "El mar del Caribe", se percibe una alteración en el orden de los parlamentos que intercambian la abuela y la nieta (LITH 148-149); la corrección parece justificada por la conveniencia de condensar los vaticinios de grandeza y colocarlos justo en el momento en que llegan al punto culminante de su peregrinación: el mar (LCE 80).

EL NIVEL ACTANCIAL

La profusa nómina de personajes de LCE remite al abigarrado mundo de la novela. No obstante, es imposible respetar el incesante desfile de seres que solicita la textualidad narrativa; por ello, se recurre a menudo al procedimiento de la desmultiplicación, consistente en que un intérprete represente a dos o más personajes (Pavis 1983,17) . Por ejemplo, en la Escena 8, "La primera feria", se dice:

Para facilitar la multiplicación de los personajes,
una vez dentro de la carpa los actores procederán
a cambiarse alguna prenda del vestuario (gorra,
franela, camisa, etc.), y utilizarán otra salida
(de la carpa) para reintegrarse a la escena.
(LCE 61)

Otro aspecto fundamental de este nivel es el desdoblamiento, de cuño brechtiano, que se opera en los personajes. En todo momento se marca el carácter teatral del espectáculo y se impide la identificación del espectador a través del "distanciamiento" del intérprete con su personaje. Esto es visible en las acotaciones, por ejemplo: "La abuela y Eréndira (*actrices*) abren la carpa y se sitúan para la siguiente escena" (LCE 63).

Dentro de las técnicas de ruptura bien puede considerarse aquí la aparición del propio García Márquez, representándose a sí mismo y mezclándose con sus criaturas en la feria de LCE, mientras vocea sus textos más célebres en una nueva pseudo-autocitación (LCE 76).

En este nivel es donde es más obvia la reescritura: no solo están aquí personajes que deambulan por los distintos textos narrativos de García Márquez - Eréndira y su abuela aparecen en un pequeño segmento de **Cien años de soledad**, luego en un guión cinematográfico nunca acabado y por fin en la novela corta-, sino que también se contaminan de rasgos dispersos en otros personajes (por ejemplo, la figura de **Los funerales de la Mamá Grande** comparte con la abuela los semas de autoritarismo matriarcal, obesidad y delirios de grandeza).

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN EL TEXTO NARRATIVO Y EN EL TEXTO DRAMÁTICO

El mayor reto de la reescritura era trasladar ese espacio mitológico, simbólico, del universo narrativo de García Márquez a los estrechos márgenes del espacio escénico. Desde el principio hay indicaciones precisas: “Época: Años '50. Lugar: La Guajira. Atmósfera: Sofocante. Los personajes revelan el calor en el desarrollo de sus acciones.”

Se intenta sugerir las características de la península colombiana ubicada al norte, sobre el mar Caribe, a través del predominio de los colores del desierto: ocre, amarillo y café, pero allí se detiene todo esfuerzo por reproducir la “realidad”.

El realismo mágico de G. Márquez adquiere su correlato natural en la escenificación no naturalista -tomada del teatro épico-, en la cual se rompe constantemente el ilusionismo teatral por medio de la mutación de las funciones de los objetos (por ejemplo, la tarima es, sucesivamente, mesa de comedor, mostrador, tribuna) y del decorado (pintado sin perspectiva y continuamente cambiado ante los ojos del espectador). Inclusive hay una remisión intertextual a los telones utilizados por el senador Onésimo Sánchez en **Muerte constante más allá del amor**, con lo cual se logra un efecto aún mayor de desrealización.

Dentro de una puesta virtual, imaginamos que no provocaría ninguna sorpresa en el público la siguiente “representación” del convento:

... Por el lateral izquierdo penetra el convento:
el misionero y la monja, enfundados en un gran
lienzo pintado, con los brazos estirados y las
torres encasquetadas en las cabezas, forman la
figura del convento. (LCE 64)

Puede hablarse de un espacio “polifuncional”(Mirza 1990), ya que la multiplicidad de escenas se desarrolla en forma prácticamente ininterrumpida (sin bajada de telón); por lo tanto, los cambios de lugar se producen ante la vista del espectador en un único espacio que concentra la variedad de ámbitos recorridos por la novela.

Con respecto al tratamiento del tiempo, ya se ha señalado que hay una marcación deliberada y puntual del paso de los días, meses y años a partir del instante en que empezó a soplar “el viento de la desgracia” de Eréndira (LITH 97). La prolongada duración es palpable en forma privilegiada por el lector, quien se entera por el subtexto. Aunque no hay indicaciones relativas a esta cuestión, en

una puesta se podría resolver incorporando los cartelones del teatro brechtiano para transmitir al espectador esa agobiante sensación del transcurso del tiempo, al compartir “minuto a minuto” el yugo de Eréndira.

La infeliz muchacha tiene que pagar la deuda con su tiempo, que es vida “consumida”. La atrocidad de “la galera de la cama” es medida en proporción directa al plazo calculado para la cancelación de la deuda, plazo que siempre se desplaza hacia un futuro remoto. Como la mitológica hidra, cada intento frustrado de matar a la abuela acaba en un desastre que multiplica los años de la condena.

EL TEXTO DRAMÁTICO Y EL TEXTO ESPECTACULAR

Toda lectura semiótica de un texto teatral debería dar cuenta también de la puesta en escena:

Este texto escénico que a veces se materializa en el **libro de dirección** o en un esquema ilustrado, (...), es un metalenguaje encargado de describir y reconstruir el espectáculo, un instrumento casi mnemotécnico para fijar la puesta en escena. (Pavis 1983, 504).

En el caso de LCE, TD y TE (texto escénico o espectacular) son equivalentes ya que, según Miguel Torres declara, la escritura definitiva se realizó una vez efectuado el montaje: “... las indicaciones (acotaciones, descripciones, etc.) que contiene la obra, obedecen a una fidelidad con el resultado final del trabajo escénico de ‘El Local’...” (Torres 1984, 52).

El camino inverso recorrido por este texto tiene un plus de beneficio para la transcodificación que significa la reescritura dramática de un texto narrativo: las didascalias no son material descartable en manos de un futuro director, sino la huella escritural de la ocurrencia de los distintos códigos no verbales. Dentro de estos, debemos resaltar la copresencia de los sistemas más trabajados en el TE:

- a) El sistema sonoro (articulado/no articulado): el desarrollo de la acción es **puntuado** y muchas veces **sustituido** por las canciones entonadas por los Músicos (la técnica épica emplea profusamente este recurso teatral para quebrar la ilusión e impedir el compromiso emocional). La música es la vallenata, interpretada al oído con acordeón, caja y guacharaca, y marca un clima festivo que se contradice con el horror de la vida de Eréndira. El sonido está representado por la reproducción del viento (elemento desencadente del conflicto y por ello de gran densidad simbólica) y de las sirenas de barcos, que sugieren el mar como extra-escena, único lugar donde es posible la libertad.
- b) La luminotecnia: este es el procedimiento más común para demarcar el límite entre una escena y otra y para sugerir los distintos momentos del día. “En el sector derecho la luz disminuye ...”: esto forma parte de la última acotación de la Escena 8 y posibilita el inicio de la Escena 9, que se abre con esta escueta información: “Noche. Horas después...” (LCE 63). Siguiendo el modelo instaurado

por Brecht, se emplea la luz blanca directa “en lugar de la iluminación para crear atmósfera” (Wright 1962, 151).

- c) La gestualidad: Es de probada eficacia teatral para la semiotización de aspectos simbólicos o internos. Tanto en LITH como en LCE es precisamente la neutralización del gesto -unida a una gran concisión lingüística- lo que singulariza la conducta de Eréndira (por contraste con el expresionismo de los otros personajes). Ante cada nuevo mandato injusto de su abuela, ella asiente lacónicamente, sin dejar traslucir la tormenta interior (“Eréndira se sorprendió, pero rehizo de inmediato su expresión cotidiana”, LITH 160). Solo al final de su increíble historia Eréndira rompe la máscara (“Su rostro adquiere de golpe la madurez que no le han dado sus años de infortunio”, LCE 84). Vemos que en el uso de este código la reescritura no se ha apartado un ápice del hipotexto.

CONCLUSIONES

El estudio de la práctica de la reescritura en Hispanoamérica conlleva una sorpresa inesperada: los móviles, los condicionamientos y las circunstancias de enunciación son tan diferentes de sus componentes paralelos en el mundo hispánico como lo son nuestras geografías.

En el sistema español contemporáneo se ha detectado una ingente actividad reescritural producida, entre sus causas más importantes, por el agotamiento muy posmoderno de las matrices de creatividad.

Hispanoamérica, en cambio, -independientemente de que pueda considerársela o no como parte integrante legítima de dicha posmodernidad- transita otra etapa dentro de la escritura teatral porque transita otra etapa dentro de la evolución histórico-social de sus pueblos. Las problemáticas que la acucian -entre las que predomina la búsqueda de la identidad- siempre han sido sacadas a la luz en forma paradigmática por el género narrativo, llamado justamente “el discurso de los discursos” (Doctorow, 1992). En este, el ser hispanoamericano constituye una soldadura inextricable con el espacio que lo contiene.

Es curioso que el discurso dramático no haya reclamado antes como suyo el “espacio temático” dentro del “espacio de la escritura” ya que el espacio es su dimensión específica. Desde una época relativamente cercana -la década del '50-, el teatro de nuestro continente ha superado la fase de la textualidad meramente panfletaria y ha lanzado una mirada crítica sobre sus resultados. La autoconciencia y la motivación de responder a las exigencias ideológicas de nuestra sociedad lo han impulsado, naturalmente, al productivo terreno de la narrativa.

Se ha dicho que la reescritura es ese ámbito resbaladizo, ambiguo, donde trastabilla la identidad de quien escribe. Reescribir, en el caso de la dramaturgia hispanoamericana, es el mejor modo de afirmar la identidad.

NOTAS

- 1) Publicada por Primer Acto, Madrid, Nº 203-204, 2ª Epoca, 1984, 51-84. Todas las citas se harán por la presente edición, que reconoceremos con la sigla LCE.

- 2) Utilizaremos la edición de Hermes (México, 1972) y la identificaremos con la sigla LITH.
- 3) Este tema es el objeto del Proyecto N° 312: "La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano", del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, del cual hemos expuesto un informe de avance en las anteriores Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNju, 1992).
- 4) Englobamos bajo la denominación "adaptador" todas las instancias y componentes de producción: los actores y el director.

BIBLIOGRAFIA

BALESTRINO DE ADAMO, G (1992) La reescritura en prácticas artísticas contemporáneas (Consejo de Investigación- UNsa.). Ponencia presentada a las III Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (Jujuy).

DOCTOROW, EL (1992) El discurso de los discursos, Primer Plano, Página 12, 19/01.

GARCIA MÁRQUEZ, G (1972) La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (Siete cuentos). México, Hermes.

GARCÍA MARQUEZ, G (1973) Cien años de soledad. Buenos Aires, Sudamericana, 33ª ed.

GARCÍA MÁRQUEZ, G (1980) El coronel no tiene quien le escriba. Barcelona, Bruguera.

GARCÍA MÁRQUEZ, G (1980) Los funerales de la Mamá Grande. Barcelona, Bruguera.

GENETTE, G (1989) Palimpsestos. La literatura al segundo grado. Madrid, Taurus.

MIRZA, R (1990) "Texto narrativo, texto dramático y texto espectacular: El coronel no tiene quien le escriba" en F. de Toro (ed.), Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires, Galerna/IITCTL, 241-256.

OVIEDO, JM (1988) "Cien años de soledad de García Márquez" en Cedomil Goic, Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 3. Época contemporánea. Barcelona, Crítica, 459-463.

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

PERALES, R (1989) Teatro hispanoamericano contemporáneo. (1967-1987). Vol. 1. México, Col. Escenología.

TORRES, M (1984) Entrevista-prólogo a La cándida Eréndira. Primer Acto, Madrid, N° 203-204, 2º Epoca, 46-50.

TORRES, M (1984) La cándida Eréndira. Primer Acto, ibid., 51-84.

WRIGHT, E (1962) Para comprender el teatro actual. México: FCE.