

Reescrituras de Shakespeare: The Gap of Time, de Jeanette Winterson, en el contexto del proyecto Hogarth Shakespeare

FERNÁNDEZ, Gabriela / Universidad de Buenos Aires – UNIPE – UNLZ -
circe2@gmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatro Clásico y Teatro del Renacimiento / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Shakespeare - reescritura – teatro inglés

Resumen

A lo largo del tiempo, William Shakespeare ha convocado un sinfín de reescrituras. Las motivaciones que se explicitan o se ocultan detrás de estas reelaboraciones pueden ser variadas y en ellas, solapadamente, se pueden imbricar intenciones diversas. Puede haber homenaje y parodia (tal vez, ambos a la vez), puede haber un deseo de replantear una historia, de actualizarla, de brindar un *twist plot* novedoso en una trama argumental muy conocida. También, como en tantos casos, el acto de reescribir puede tener en su origen una nota de insatisfacción: la reescritura repara, ilumina un aspecto antes ensombrecido. O afirma la irreverencia de atreverse con los grandes nombres de la historia literaria o teatral, dando cuenta de que nada es indubitablemente sagrado e indiscutible:

No es nuestro tiempo proclive a la admiración sin reservas ni a dejarse seducir por magnas narrativas. Si algo ha instaurado con firmeza la posmodernidad, es la hermenéutica de la sospecha, y esta no ha vacilado ante la obra del Bardo. Muy al contrario, la ha escudriñado a fondo. Ha indagado en su urdimbre y sus costuras y ha diseccionado a placer cuanto la reverencia del humanista se había esforzado por cubrir decorosamente o había tratado de explicar acudiendo a justificaciones metafísicas. Los estudios shakesperianos contemporáneos se han enfrentado a su obra desde posiciones más críticas, con un talante osadamente deconstructivo que- paradójicamente- ha resultado en una revitalización de su presencia, afirmativa unas veces, denunciada otras, vibrante siempre (De la Concha Muñoz, 2012: 10).

En el marco de las lecturas actuales de Shakespeare un proyecto editorial se ha atrevido a las reescrituras desde un lugar de institucionalidad indiscutido: el proyecto Hogarth Shakespeare. The Hogarth Press, fundada en 1917 por Virginia y Leonard Woolf, fue la casa editorial que publicó, durante parte del siglo XX, figuras señeras (tanto en inglés como en traducciones) de la literatura. Desde los cuentos de Katherine Mansfield, desde la publicación de *La tierra baldía* de T. S. Eliot hasta las obras de Sigmund

Freud, numerosos textos y autores encontraron en el emprendimiento de los Woolf un modo de salir al mundo.

En la actualidad, Hogarth Press es parte del grupo Random House. Bajo la premisa de ser un hogar para nuevas generaciones de escritores talentosos, tal como lo anuncia su página web¹, se ha interesado también por la tradición literaria, en su sentido más vinculado a la configuración y pervivencia del canon literario.

En esta dirección se ha gestado, a partir de 2013, el proyecto Hogarth Shakespeare cuyo propósito es ofrecer a jóvenes lectores una serie de reelaboraciones de las obras de William Shakespeare. Así, la reescritura en clave novelística de la producción shakesperiana ha convocado a autores y autoras que, tomando textos señeros de la tradición occidental, han ofrecido versiones diversas a través de variadas transposiciones genéricas.

Desde 2015 en adelante se fueron publicando sucesivas novelas. La obra inaugural del proyecto fue, precisamente, la que aquí abordaremos: *The Gap of Time*, de Jeanette Winterson (2015), reescritura de *Cuento de invierno*. A esta publicación han seguido *Shylock Is My Name*, de Howard Jacobson (que retoma *El Mercader de Venecia*), *Vinegar Girl* (2016), de Anne Tyler (reescritura de *La fierecilla domada*), *Hag-Seed* (2016) de Margaret Atwood (reelaboración de *La tempestad*), *Dunbar* (2017), de Edward St Aubyn (novela que reescribe *Rey Lear*), *New Boy* (2017), de Tracy Chevalier (basada en *Otelo*) y *Macbeth* (2018), de Jo Nesbø².

Nuestro propósito, en esta ocasión, es analizar la novela de Jeanette Winterson para responder algunos interrogantes acerca de cómo funciona y cómo se articula la reescritura. Consideramos que tal operación constituye una travesía intercultural que conecta sentidos y, tal como se explicita en los objetivos del proyecto, construye puentes entre los textos consagrados y las nuevas generaciones de lectores. Nuestras respuestas serán tentativas, especulaciones que tratarán de explicar, desde una postura de conocimiento situado, cuál es la función y cuáles los significados potenciales de visitar la tradición (representada por un autor central en el canon) para reformular sus discursos y los discursos que de ella dan cuenta. Una aproximación, en fin, a la re-versión como figura de la veneración y de la disidencia.

¹ La información sobre la colección puede consultarse en la página web de Random House: <https://www.penguin.co.uk/company/publishers/vintage/hogarth>

² El proyecto contemplaba una reescritura de *Hamlet*, a cargo de Gillian Flynn. Aún no hay información sobre la publicación de este texto, cosa que puede corroborarse en la página del grupo Random House dedicada a Hogarth Shakespeare Project.

Sobre la reescritura y algunos de sus sentidos

¿Qué significa reescribir? ¿Qué supone abordar un texto (canónico, indiscutiblemente central dentro de una tradición) para reelaborarlo? Estas preguntas nos competen en tanto el proyecto Hogarth Shakespeare y el conjunto de producciones que han resultado de su puesta en marcha irrumpen en el horizonte de lectores y lectoras re-presentando una serie de obras dramáticas con las convenciones y rasgos de otro género, la novela.

Más allá de la transposición genérica, las hipótesis iniciales que hemos de formular se vinculan con el movimiento estratégico de retomar a Shakespeare, de volcar palabras consagradas en un nuevo formato, en nuevos contextos y dedicarlo a nuevos receptores.

La primera aproximación nos indica una dirección muy clara: la intención de hacer del teatro un patrimonio exclusivo de la lectura. Esa distancia que impone la lectura en solitario desgaja el texto primero, texto dramático, de su potencialidad teatral, de la posibilidad de ser de otro modo que no sea en la palabra.

Sabemos que leer es reescribir, pero en la reescritura como operación hay una materialidad diferente en la que el texto cobra cuerpo, un cuerpo que se transforma y modifica. Como proceso, la reescritura impacta en la legibilidad y, como dijimos en las primeras líneas, habilita una zona de insatisfacción. Bien podríamos, a partir de esto, preguntarnos: ¿qué hace, hoy en día, que lectoras y lectores requieran (al menos desde la presuposición editorial) una nueva legibilidad para introducirse en el universo shakesperiano? ¿Hay, acaso, en los textos originales, elementos no legibles que las novelas pueden poner en la superficie como resultado de una suerte de re-codificación?

A su vez, ese vínculo entre reescritura e insatisfacción nos exhorta a cuestionar qué dice el texto segundo, en términos de ausencia o relevancia: qué adiciona o qué subraya. La reescritura habla de algo (tal vez un personaje, un matiz o un sentido que se quiere resaltar) que no está presente en el original, que no está lo suficientemente explícito o clarificado. Dentro de ello, lo que suma la reescritura se inscribe en una zona de múltiples posibles, que se actualizan o no desde las decisiones autoriales.

Al ponderar las reescrituras y distintas aproximaciones teóricas que la caracterizan, José Antonio Pérez Bowie resume algunos rasgos que se tornan cruciales para su definición:

La noción de reescritura (...) se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en el que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto

un texto precedente. Tales actuaciones pueden conllevar estrategias muy diversas en función de la actitud adoptada ante el modelo: desde el homenaje destinado a subrayar su relevancia al cuestionamiento crítico y la parodia; de igual modo que puede tratarse de un ejercicio de investigación mediante el cual el autor entabla diálogo con su precedente para trascender la superficie de lo dicho por aquél y adentrarse en el subtexto; o, por el contrario, reducirse a un mero trabajo de vulgarización, más o menos explícito, destinado a poner un texto complejo y pensado para minorías al alcance del gran público (2010: 26).

Asimismo, la reescritura como adaptación y transposición genérica nos invita a considerar la propuesta de Jorge Dubatti, que introduce una categoría de gran valor explicativo al hablar de las *políticas de la diferencia*. En su estudio de reescrituras, ya sea dramáticas o escénicas, entiende que los cambios que se operan sobre un texto-fuente tienen como propósito la deliberada intención de implementar una *política de la diferencia* en virtud de la cual se produce el nuevo texto o texto-destino (2018-2019: 11). Este proceso supone un ejercicio de territorialidad en tanto las obras resultantes se inscriben en nuevos contextos geográficos e histórico-políticos.

Hemos de emprender, entonces, el análisis de *El hueco del tiempo* desde estas premisas. Por un lado, tomando la tarea de reelaboración como un itinerario de subjetivación: qué sentidos se propician, que elementos se revisten de un interés renovado. Por otra parte, intentaremos tomar la noción de *política de la diferencia* como concepto que nos permita arriesgar ideas sobre cómo esta recontextualización de Shakespeare se plantea a sí misma en términos de recepción productiva. Y, por último, no olvidamos el marco que da pie a esta reescritura: un proyecto editorial de un sello internacionalmente conocido, un autor centro del canon.

Dos hipótesis de lectura

Antes de emprender el análisis del texto hemos de proponer dos hipótesis de lectura que ofician de guía. Podremos discutir si son mutuamente excluyentes o, por el contrario, si pueden sostenerse conjuntamente para explicar, desde distintas posiciones, la reescritura que nos ocupa.

La primera hipótesis se basa en la idea de que la re-versión de *Cuento de invierno* que aquí trabajamos se inscribe en una serie de reescrituras desacralizadoras, no universales, particulares y situadas. Esto implica una revisión de la tradición y un modo de leer que pone en cuestión criterios canónicos firmemente establecidos. En esta línea encontramos todas aquellas lecturas y las consecuentes producciones que ven en la reescritura del legado literario y teatral occidental una oportunidad de exploración crítica de ciertos supuestos estéticos e ideológicos naturalizados y sostenidos en el tiempo. Estas poéticas de cuestionamiento se traducen en textos literarios y dramáticos y perspectivas críticas que, ya desde el siglo XX (y, particularmente las últimas décadas) abogan por poner en circulación

miradas re-contextualizadoras y nuevas interpretaciones que se entraman en nuevos paradigmas. Tal como lo expone Pilar Hidalgo

La novedad más radical que ha supuesto la creación de un Shakespeare posmoderno ha sido la negación del carácter universal de la obra shakespeareana, y la insistencia sobre la implicación del teatro renacentista (incluido el de Shakespeare) en las prácticas materiales y formaciones ideológicas de su época. Es obvio que el sistema de creencias de la Inglaterra isabelina y jacobea, desde el derecho divino del monarca hasta la imposición de la ortodoxia religiosa, desde el patriarcalismo hasta la jerarquización rígida de la sociedad, hoy tiene poco que decir al lector o espectador de finales del siglo XX. Lo que la construcción crítica del Shakespeare posmoderno ha llevado a cabo ha sido la localización de espacios textuales y teatrales desde donde subvertir y cuestionar la versión heredada de Shakespeare como mito cultural (Hidalgo, 1997: 15).

La segunda de nuestras hipótesis apuesta por otra versión acerca de las reescrituras y sus fundamentos. La producción que nos ocupa forma parte de un conjunto de lecturas y versiones solidarias con la herencia prestigiosa del canon occidental. Se trata, entonces, de reescrituras “valorativas”, a través de las cuales el imperio sigue “contraescribiendo”. Al hablar de contraescritura estamos retomando los planteos de Ashcroft, Griffiths y Tiffin, para quienes, en su caracterización de lo poscolonial, una vez perdida su centralidad política el imperio británico ha seguido ocupando una posición de hegemonía a través del predominio de un canon culturalmente valorado:

This question of why the empire needs to write back to a centre once the imperial structure has been dismantled in political terms is an important one. Britain, like the other dominant colonial powers of the nineteenth century, has been relegated to a relatively minor place in international affairs. In the spheres of politics and economics, and increasingly in the vital new area of the mass media, Britain and the other European imperial powers have been superseded by the emergent power of the USA. Nevertheless, through the literary canon, the body of British texts which all too frequently still acts as a touchstone of taste and value, and through RS-English (Received Standard English), which asserts the English of south-east England as a universal norm, the weight of antiquity continues to dominate cultural production in much of the post-colonial world. This cultural hegemony has been maintained through canonical assumptions about literary activity, and through attitudes to postcolonial literatures which identify them as isolated national off-shoots of English literature, and which therefore relegate them to marginal and subordinate positions (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002: 7).

Cabe, entonces formular la pregunta acerca de *El hueco del tiempo*. ¿Se trata de una reescritura cuestionadora y de revisión crítica? ¿Pone en tela de juicio la tradición o adhiere a ella? ¿Qué sentidos potencia, en tanto nueva versión de un texto canónico?

Estos interrogantes parecen prolíficos sobre todo por el enmarcamiento de la escritura: el proyecto Hogarth Shakespeare es un movimiento editorial que apunta a reinstalar al autor inglés entre las lecturas de jóvenes receptores, supone un propósito de acercamiento y revitalización en tanto propuesta de temas,

aspectos de tratamiento argumental, situaciones y procedimientos que interpelen a ese nuevo público y lo inviten a volver la mirada atrás, a revalorizar un legado. ¿Podríamos, por tanto, considerar que ese movimiento editorial es una renovada forma de contraescritura del imperio?

Sobre *El hueco del tiempo*: algunas líneas de lectura

En los párrafos que siguen será nuestra intención trazar algunas líneas de lectura de la novela de Jeanette Winterson. Tomaremos, para esto, algunos rasgos y recursos que nos parecen estructurantes y que podrán ayudarnos analizar las hipótesis previamente planteadas. Veremos, entonces, cuáles son, desde nuestro punto de vista, los mecanismos de reescritura favorecidos y los procedimientos más relevantes.

En primera instancia, es necesario apelar a la categoría de adaptación caracterizada como

Reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar adaptación. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera (Dubatti, 2018-2019 16).

Pero el texto de Winterson verifica el trasvase del texto dramático a la novela, por lo que se trata, en verdad, de una adaptación genérica no teatral. Esto último obedece a que, si bien el texto fuente es un texto dramático, el producto final se inscribe en una categoría genérica diferente, la narrativa, en un género particular altamente codificado, la novela. La tarea de reescritura, por tanto, asume y lleva adelante la recodificación en virtud de los procedimientos estructurales que (más allá del nivel de la fábula) debe poner en funcionamiento: articulación de estrategias narrativas (narrador/es, punto de vista, focalización), despliegue de determinado cronotopo, asumiendo que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtín, 1975: 238). Asimismo, entre otras decisiones, la apelación a una particular gramática del espacio, en función de sucesos y personajes, ocupa un lugar central, así como es necesaria la atención al entramado de todos estos elementos. Valga como ejemplo la siguiente afirmación de Bajtín respecto al nexo entre cronotopo y construcción de los personajes: “El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (1975: 238).

Por otra parte, la reescritura que aquí abordamos no solo involucra la categoría de adaptación, sino también la de recontextualización. La trama en la que se mueven Leontes, Hermione, Políxenes, Florisel y Perdita es traída a la actualidad, con los consiguientes cambios que esto supone. Estas modificaciones son, no obstante, solidarias con la intriga principal, manteniendo aquellos elementos que hacen reconocible el conflicto y la resolución de *Cuento de invierno* en el plano argumental de *El hueco del tiempo*. Se conserva, así, el motivo de los celos enfermizos y sus consecuencias, así como se mantiene la tradicional historia de la orfandad que oculta una identidad aristocrática y de prosapia: en este caso, Perdita (el nombre se conserva) es hija de Leo, un exitoso empresario, y MiMi (Hermione Delannet) una famosa cantante.

Pero el trabajo de adaptación, crucialmente inscripto en los procesos y operaciones de transposición genérica y recontextualización se descentra del texto para interesarse, como anticipáramos, en la recepción. *The Gap of Time* se escribe para un nuevo horizonte de expectativas (Jauss, 2013), en el que los textos shakespearianos suponen una distancia estética (Jauss, 2013) tal vez soslayable, pero sin duda real. Transposición y recontextualización se instalan, entonces, como dispositivos de lectura y escritura que intentan saldar esa distancia estética. Asimismo, integran en un nuevo entorno un texto que se vincula de modo directo e indiscutible con la corporalidad escénica, ya que en este caso la única posibilidad de recepción es la lectura.

El concepto de dispositivo de lectura, sin embargo, no solo es funcional para pensar la impronta autorial, sus objetivos y estrategias. También desde el punto de vista editorial el armado de una colección oficial también como dispositivo:

La organización de una colección implica dos posicionamientos por parte del coleccionista: por un lado, la actitud de búsqueda que supone la acción de rastrear algo, que puede tener la forma de una pregunta que el sujeto lleva adelante y pretende responder con su actividad; por otro, la repetición de algo que llama la atención y que en su permanencia marca la continuidad o la unidad entre las partes que terminan por componer un todo. Del mismo modo, las colecciones tienen un lugar particular tanto en espacios públicos como en espacios privados, ya que fundamentalmente establecen vínculos entre distintas generaciones, se heredan y se conservan no sólo por el valor de sus componentes sino también por la carga afectiva, que les otorga un sentido especial (García, 2016: 268).

Así se organiza, entonces, la producción de la reescritura: en la encrucijada entre presente y pasado y en la construcción de imágenes de lectores que, a través de textos-puente, podrán participar de un legado que habrán de mirar con adhesión o crítica pero, según se espera, no con indiferencia.

Al mismo tiempo, las estrategias de reformulación que se ponen en marcha aportan en la estructura de la obra una clave relevante de interpretación. La novela de Winterson se organiza a través de procesos

de enmarcamiento que permiten al mismo tiempo la vinculación y la distancia con respecto al texto fuente.

Lo primero que observamos al respecto es una suerte de introducción en la que se explicita el argumento del texto fuente. Ese resumen, lejos de ser neutro, pone de manifiesto el sesgo de la lectura autorial: Winterson lectora, abriendo juicio crítico hacia la obra. Así, por ejemplo, toma posición frente a uno de los personajes: “[Autólico]Es el villano más adorable de Shakespeare: ingenioso, frívolo e imperturbable. Y el improbable camino hacia un final feliz” (Winterson, 2016). O, al cierre de su síntesis, pondera la economía dramática que afecta al desenlace de la obra de Shakespeare: “El final de la obra, sin explicación, advertencia ni interpretación psicológica alguna, lanza a todos los personajes a una nueva vida. Lo que hagan en ella queda a merced del ‘hueco del tiempo’” (Winterson, 2016). Este breve recorrido argumental, ofrecido bajo el título “El original” se ofrece como factor de legibilidad para el nuevo público al que la novela (y la colección) está dirigida: la lectura de Shakespeare no es así indispensable para el abordaje de las relecturas/reescrituras que se ofrecen.

Tras el resumen introductorio, la novela se despliega emulando en alguna medida la estructura teatral/musical. La historia que ha escrito Jeanette Winterson se plantea como “La versión” o, en su original en inglés, el *cover*. Del mismo modo, dos intermedios, a modo de entre actos, separan las tres partes que componen la novela.

El final, nos reserva una intrusión poco esperada, que claramente imbrica los terrenos de la ficción con lo extraliterario. Las escenas finales nos permiten ser testigos de la reaparición de MiMi/Hermione en medio del escenario en el que su hija estaba cantando: allí, primero inmóvil como una estatua (retomando el motivo de la estatua viviente que encarna la Hermione de Shakespeare) interpreta una canción que se llama “Perdita” en honor a la hija primero extraviada y finalmente hallada. Lectores y lectoras estamos, en ese punto, próximos a ser testigos de esas felices reconciliaciones que caracterizan las obras finales del autor inglés. No obstante, es allí donde la figura autorial se cuele de manera inesperada:

Y así los dejamos, en el teatro, con la música. Yo estaba sentada al fondo, esperando a ver qué pasaba, y ahora estoy en la calle en una noche de verano, con la lluvia chorreándome por la cara. He escrito esta versión porque esta obra de teatro ha sido mi texto particular durante más de treinta años. Con eso quiero decir que es una parte del mundo, de la escritura, fuera de la cual no puedo vivir. Es una obra teatral sobre una expósita. Y yo lo soy. Es una obra sobre el perdón y un mundo de futuros posibles, y nos dice que el perdón y el futuro están ligados en ambos sentidos. El tiempo es reversible. Las últimas obras de Shakespeare se basan en el perdón. Pero ¿qué se perdona? *Cuento de invierno* revisa el tema de Otelo: un hombre que prefiere aniquilar el mundo antes que cambiar. Pero esta vez la heroína no tiene que morir al servicio de las ilusiones del héroe. En realidad, es de sí mismo de quien desconfía Otelo y a sí mismo a quien es incapaz de amar, no a Desdémona, pero cuando Shakespeare vuelve sobre la cuestión, le da una segunda oportunidad. Hermione no muere. Y tampoco Leontes ni Políxenes.

Y el futuro está asegurado porque Florizel y Perdita no actuarán como sus padres. ¿O sí? El perdón. Un relato solo tiene tres finales posibles, si se deja de lado el «Y vivieron felices y comieron perdices», que no es un final, sino una coda.

Los tres finales posibles son: *La venganza*. *La tragedia*. *El perdón*. Shakespeare conocía bien la venganza y la tragedia. Hacia el final de su vida como escritor, se interesó por el perdón, o mas bien volvió a interesarse en el perdón (...) (Winterson, 2016).

Estas palabras, casi al cierre del texto, conectan el universo ficcional con el plano autobiográfico. La figura autorial, hasta entonces ausente, cobra presencia como espectadora y, al mismo tiempo, personaje dentro de la ficción. Sus reflexiones, no obstante, trascienden ese mundo ficcional para dar cuerpo al pensamiento de Jeanette Winterson autora, lectora, hija adoptiva de una familia de Manchester, escritora militante por los derechos de la comunidad LGBT+.

El procedimiento de enmarcamiento recorre así la totalidad de la novela: desde el resumen introductorio, en el que las marcas de lectura autorial se presentaban claramente y de manera explícita, llegamos a un final en el que la presencia autorial cobra entidad como personaje que, en su discurso interior al que lectores y lectoras acceden, pone de manifiesto otras marcas de lectura. En este punto podemos, desde la recepción, recapitular y unir esos sesgos interpretativos que la autora expusiera en la síntesis inicial de *Cuento de invierno*: sus valoraciones y la particular ponderación de la historia se liga con el personaje que en las últimas páginas habla de su vínculo personal con el texto original. Como receptores de la novela, este cierre nos permite conocer algunas categorías interpretativas a partir de las cuales Winterson organizó su re-versión como dispositivo de lectura y escritura de un clásico. Tenemos, por un lado, la impronta autobiográfica, ese reconocimiento que opera al confesar que esa obra ha sido *su* texto particular durante más de treinta años. Pero también Winterson ejercita su mirada de especialista: oficia de crítica que explica y ofrece interpretación en torno al texto fuente, a su dimensión estética y ética, a su inserción en la obra de Shakespeare en general. De tal manera, la voz autorial no solo se propone como instancia de producción sino también como referencia en términos de una exégesis en la que la tradición canónica y la lectura propia se conjugan para proponer una imagen y un sentido, entre otros posibles, de *Cuento de invierno*.

Para ir finalizando, vemos que en la cita de Winterson hemos hecho una mención al tiempo: “el tiempo es reversible”. Estas palabras, que bien claramente se refieren a que el perdón y las reconciliaciones pueden, de alguna manera, volver atrás el inexorable curso de la vida y situarnos en un estadio previo, nos indican cuál es el eje sobre el que la novela se construye. El título, *El hueco del tiempo*, refiere al videojuego que Xenon (alter ego de Polixenes en la novela) crea y juega en varias oportunidades a lo largo del relato. Este elemento, sus implicancias y connotaciones darían lugar para su abordaje en otro

trabajo pero, lo que no es posible soslayar es que en el texto shakespeariano también el tiempo es un eje que vertebra los acontecimientos y la trayectoria de los personajes.

La obra de Shakespeare nos presenta una particularidad de sumo interés: el Tiempo es uno de los personajes. Precisamente, el que articula el pasaje desde los acontecimientos sombríos y trágicos de la primera parte (los celos y las acusaciones de Leontes, la huida de Polixenes, la muerte de Mamilio y el aparente deceso de Hermione) hacia la restauración del orden, la reconciliación y el perdón que suceden a partir de la intervención de Paulina y la vuelta de Perdita a Sicilia, en compañía de su amado Florisel. El Tiempo explica, entonces, la elipsis de dieciséis años que han atravesado las vidas muy distintas de los personajes:

Tiempo.- Yo, que complazco a algunos, que pongo a prueba a todos coma que soy a la vez la alegría y el terror de los buenos y de los malos, el que hace y descubre el error, me conviene ahora, en mi calidad de Tiempo, usar de mis alas. No me imputéis como un crimen, a mí o a mi vuelo, que me deslice sobre dieciséis años y me pase sin describir los acontecimientos de este amplio vacío, ya que está en mi poder derribar toda ley y en una sola de estas horas engendradas por mí implantar y desarraigar la costumbre. Permitidme que sea lo que era antes que el orden social más antiguo se estableciese o que el más moderno se aceptase. Soy testigo de las épocas que los crearon: lo seré de las cosas más jóvenes que reinan ahora, y devolveré este brillo del presente tan anticuado como mi cuenta os parece hoy. Contando con vuestra indulgencia, vuelvo mi reloj de arena y hago dar un gran salto a mi drama (1952: 1996).

El Tiempo, oficiando de Coro, es en realidad el que gobierna la historia. Del mismo modo, tal como se dice en una de las citas anteriores, en *El hueco del tiempo* se hace una lectura del texto de Shakespeare como una obra de futuros posibles, estableciendo la relación innegable entre el tiempo y el perdón. Al ponderar el texto fuente, Winterson rescata también un sentido que solo puede ser vinculado con la noción de tiempo: *Cuento de invierno* como reparación, frente a *Otelo* como la tragedia de los celos que solo pueden terminar en destrucción y muerte.

A modo de cierre

Para dar cierre, hemos de volver a nuestras hipótesis iniciales. ¿Estamos frente a una versión desacralizadora o a una “contraescritura” del imperio?

El proyecto editorial bien podría tener este segundo carácter. Apela a la tradición más prestigiosa y convoca a escritores y escritoras muy reconocidos y reconocidas. Supone el propósito de promover la lectura de un gran dramaturgo como puente intergeneracional en versiones nuevas en las que, junto al autor o la autora, la evocación de Shakespeare será siempre insoslayable. Y, seguramente, la contienda por el canon siempre tendrá vigencia.

Pese a esto, Jeanette Winterson realiza un trabajo en el que la lectura que propone está permeada por su propia historia de encuentro con el texto. Debe escribir a partir de una serie de restricciones, más o menos severas (la acción, la trama argumental, los personajes y sus rasgos). Pero la impronta subjetiva no deja de aparecer, apropiándose de *Cuento de invierno* desde una perspectiva que, compartida o no por lectores y lectoras, no puede sino recordarnos que el canon (aunque atravesado por muchas mediaciones) también es personal.

He aquí, entonces, los puntos de fuga desde los cuales Winterson no solo escribe, sino que hace un ejercicio de interpretación y de crítica literaria. Casi podríamos decir un ejercicio de curaduría en el cual dispone ciertos materiales respetando un orden restrictivo, pero re-construyendo el texto, al mismo tiempo, y ampliando el margen de posibilidades creativas.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge, 2002.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, 1974, pp. 237-409.
- De la Concha Muñoz, Ángeles. *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y reescrituras de su obra*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 9, n. 14, 2018-2019, pp. 6-29.
- García, Laura R. “La colección como dispositivo de lectura de la violencia política en la literatura infantil argentina”. *Investigación bibliotecológica*, Vol. 30, n. 69, mayo-agosto, 2016, pp. 263-284.
- Hidalgo, Pilar. *Shakespeare posmoderno*. Universidad de Sevilla, 1997.
- Jauss, Hans R. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013, pp. 151-207.
- Pérez Bowie, José A. “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. José A. Pérez Bowie, coord. *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 21-43.
- Shakespeare, William. *El cuento de invierno. Obras completas*. Aguilar, 1951, pp. 1969-2023.
- Winterson, Jeanette. *El hueco del tiempo*. Lumen. 2016 (edición electrónica).