

La sobrina de Sergio Delgado y su adaptación teatral: los recodos de la escritura

DA RE, Viviana / UNIPE, UNLZ - vivianadare@yahoo.com.ar

Eje: Problemas Comparados de Dramaturgias / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: novela – teatro - adaptación

Resumen

La presente ponencia se propone analizar las relaciones entre la novela *La sobrina* de Sergio Delgado (publicada en el 2013 y fuera reeditada en el 2022 con algunas modificaciones dentro de un tríptico titulado *El paraíso*) y la adaptación teatral de la misma realizada por Mari Delgado (hermana del autor) y estrenada en octubre de 2022 en la ciudad de Santa Fe por el grupo teatral *El paraíso* que la misma dirige. Intentaremos interrogar y problematizar ese vínculo donde las nociones de representación, autorreferencia, conocimiento situado y “sospecha epistémica” se solapan y dialogan de manera ininterrumpida.

En la novela *La sobrina*, la protagonista encuentra, luego de la muerte de su tío (un crítico teatral conocido como R.T), una serie de papeles con borradores de historias, recortes, croquis, fichas, fotos, etc. Y decide reconstruir una de ellas, la que está relacionada con un evento significativo en la historia cultural de Santa Fe y de los hermanos Delgado en particular: la representación de Tío Vania en la Primera Fiesta Nacional de Teatro en el año 1991.

La adaptación de Mari Delgado surgió del proyecto de investigación que realizó al obtener la beca del Fondo Nacional de las Artes en el año 2019. La misma se llevó a cabo bajo la supervisión de Javier Daulte e implicó un trabajo con diversos borradores y reescrituras en un proceso creativo del que también participó el elenco teatral¹.

Jorge Dubatti propone, en el contexto de estudios sobre teatro, llamar reescritura:

A la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para

¹ El texto dramático que utilizamos para este análisis es el borrador N° 28 de *La sobrina* que nos facilitó la autora. Todas las citas refieren a esta obra.

implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino (2018: 12)

Dentro de esa clasificación, va a distinguir a las reescrituras dramáticas o pre- escénicas que están compuestas como literatura dramática de manera previa e independiente del acontecimiento teatral. En esta dimensión ubica tanto a la traducción como a la adaptación, entendiendo *por esta última la:*

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 (ídem)

La principal característica de la adaptación de *la sobrina* de Mari Delgado es la complejidad de su entramado: se trata de una adaptación que se asemeja a un juego de cajas chinas: la adaptación de la novela al teatro contiene la adaptación de *Tío Vania* de Chejov y la de película de Luis Malle *Vania en la calle 42 de 1994*. Las mismas no se encuentran en compartimentos estancos sino que interactúan y cruzan los límites de manera continua.

De sobrina a sobrina: novela y texto dramático

La novela *La sobrina* está construida comienza con un prólogo donde se suceden, una tras otra, preguntas sobre el amor, la memoria, la lectura, la escritura, el olvido. La narradora le otorga a su relato un estatuto de verdad no ficcional:

Sospecho que estamos ante una historia real, como se dice , o más bien ante un conjunto de historias reales inspiradas, al menos en sus trazos más gruesos, en algo que le ocurrió o se le ocurrió a mi tío durante una representación del *Tío Vania* (Delgado, Sergio, 2022: 23)

La historia reconstruida por la sobrina 20 años más tarde (en el año 2011) se construye con múltiples imágenes, cuadros y fotografías que reafirman la idea de texto no ficcional:

Y si acaso alguien de la familia se siente ofendido por este ensayo, no tendré ningún inconveniente en firmarlo con mi nombre (ídem)

Pero esa contigüidad entre la experiencia de lo real y el mundo poético va a desfigurarse paulatinamente a través de diversos procedimientos: extensas descripciones y derivas ralentizan el avance de la acción narrativa y las certezas del comienzo se resquebrajan.

A diferencia de gran cantidad de adaptaciones que se escriben a partir de los diálogos de una novela, los que reconfiguran de diversas maneras, aquí nos encontramos con una novela que no tiene diálogos (sólo aparece uno muy pequeño en la página 126)

Sin embargo se conservan tanto las temáticas del texto fuente como la semántica de la novela: la protagonista de la obra es **la casa**, personaje principal donde transcurre la acción: casa de la cultura de Santa Fe que, a lo largo de su historia tuvo distintas funciones. Desde su creación en 1910 fue sucesivamente, casa de los Crespo, casa de los gobernadores, casa del hijo del gobernador, casa particular, prostíbulo, etc.) También aparecen los personajes de la sobrina, el tío, el negro, la señorita (y su fantasma) y los objetos (como el secreter de la señorita) que dan cuenta de las diversas épocas ya que conservan las huellas de su uso.

En el comienzo del texto dramático Carolina regresa a la recién inaugurada restauración de la casa y recuerda la versión de *La sobrina* que protagonizó como Sonia en el año 91 en ese mismo espacio. Asistimos, entonces, al último ensayo previo al estreno en 1991.

Los personajes se desdoblan: son los actores que conservan sus nombres verdaderos (Carolina, Rubén, Edgardo, etc. Todos actores de larga y reconocida trayectoria en la escena santafesina) y también son los protagonistas de *La sobrina*, versión de *Tío Vania* de Chejov. Del grupo de teatro de Moises Ville

El conflicto que atraviesa la obra es doble: por un lado, creían que iban a actuar en un escenario convencional, a la italiana y se encuentran con un espacio “itinerante”. No hay escenario ni escenografía ni vestuario: la obra se representa despojada, en distintos espacios de una casa semiderruida y el público debe seguir, a su antojo, el devenir de los personajes. A la ruptura de las convenciones teatrales del espacio se le suma la ausencia del director. Se está mudando y en su lugar queda un asistente con poca autoridad. La puesta en escena está a cargo de un artista plástico que triunfó en el exterior y regresa como escenógrafo del festival. La obra construye su comicidad a partir de esta situación inicial:

Edgardo_ las sillas están un poco... deterioradas... ¿las van a arreglar?

Negro: van así

Edgardo: ¿Y los vidrios... rotos?

Negro_ También. De eso se trata. De representar a través del interior de la casa, una época y sus protagonistas...recomponer la vida que permanece oculta en sus objetos... ¿En qué rugosidad, en qué marca revelan el contacto con lo humano? (Delgado,Mari, 2022, pág.4)

Se produce el choque entre dos concepciones del espacio escénico: una visión innovadora, underground contra una “muy simple, con escenario” que da cuenta de las tensiones entre viejas y nuevas tendencias

propias de la década del noventa (momento de la presentación del *Tío Vania* en el festival de Santa Fe) y traspasa todo el ensayo como un principio estructurador al que se le suma un problema que deriva del mismo: **el lugar el público**. Si no hay “espacio de veda” que separe claramente a cada sector participante del evento teatral ¿de qué manera se distingue el espectador del actor, la obra de la vida?

Los actores se preguntan, una y otra vez *¿Adónde va a sentarse el público?* Ya que sin expectativa, no hay teatro.

Como señala Jorge Dubatti:

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos subacontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir poesis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etcétera; mientras, otro sector comienza a esperar esa producción de poesis. Se trata respectivamente del acontecimiento poético y del acontecimiento de expectativa. (2011: 37)

La pregunta por la desdelimitación surge en uno de los actores cuando cuestiona:

Silvana: ¿Qué hacemos si alguien del público se mete en el medio de una escena? (a una espectadora imaginaria) Ay, señora, disculpe, ¿Sería tan amable de correrse un poquito? ¡Para ver a mi hijo Vania, el protagonista! (Delgado, Mari, 202.:26)

Los límites difusos, desdibujados en sus orillas se relacionan con la semántica de los textos. Tanto en la novela como en la adaptación se transgreden los límites entre realidad y ficción, literatura y vida. Dicen Mari y Sergio Delgado² que asistieron a la puesta en escena que el grupo cordobés dirigido por Rafael Reyeros realizó de *Tío Vania* en el cierre de la primera Fiesta Nacional de Teatro en 1991 en la casa de la cultura y que fue una vivencia poderosa que los conmovió profundamente. En el caso de Mari, si bien ya había comenzado a estudiar teatro fue lo que definió su vocación. Esta experiencia vital se transforma en el contenido disparador de ambas obras.

Tanto la novela como su adaptación se proponen mostrar un recorte espacio temporal no sólo de manera diacrónica sino más bien en profundidad; en el centro: la casa con las sucesivas capas con las que la historia de Santa Fe la fue transformando. Y un trasfondo no sólo histórico o político sino también cultural, artístico y teatral donde se solapan la historia de Santa Fe, la de los autores y, en el caso de la adaptación, también con las de los actores que colaboraron con la creación artística. Este conocimiento situado, subjetivado y corporizado es, como señala Restrepo () el producto de una visión que da por

² La información surge de entrevistas y mails intercambiados con los autores a quienes les agradezco su generosidad.

tierra con la supuesta asepsia o neutralidad científicas e incorpora los contextos (sociales, geopolíticos e institucionales) como coordenadas históricas de producción que imponen una impronta en la cual, tanto la praxis vital como el territorio en el que la misma se desarrolla cobran relevancia en la producción artística.

Hay dos términos que la adaptación subraya: **ensayo y collage**. Ensayo tanto género en la concepción de la obra narrativa como por el trabajo metateatral con la actividad que predomina en cualquier compañía teatral y en la que se termina configurando lo que sucederá en escena. A lo largo de todo el texto dramático se marca, tanto en el diálogo de los personajes como en las didascalias que se trata del ensayo final previo a la representación teatral.

En cuanto al collage, si bien parte de un retrato que en la novela el artista plástico “*Conforma a partir de distintos rostros en la búsqueda de un arquetipo*”, en la adaptación trasciende al mero retrato para dar cuenta de una forma compositiva más compleja: collage de obras y de artes (literatura, teatro y cine) que se combinan. En esa yuxtaposición de elementos, de pliegue y despliegue, una adaptación se suma, se solapa y se superpone a la otra.

La adaptación: teatro y cine

La estructura de cajas chinas de la adaptación implica también una gradualidad por la cual la inclusión del texto de Chejov y su versión cinematográfica *Vania en la calle 42* giran en torno al eje central que es la adaptación de la novela

En cuanto al texto de Chejov, en la obra que se ensaya aparecen todos los personajes principales y los núcleos del conflicto dramático de manera secuenciada. De una forma no marcada el diálogo pasa de los actores a los personajes. A medida que avanzan los actos y escenas la adaptación reduce progresivamente los diálogos incluidos. El primer acto aparece de manera casi completa pero como en un movimiento opuesto cuando en la obra de Chejov el conflicto crece y se complejiza, la adaptación lo restringe de manera gradual hasta llegar a su mínima expresión. Esto se percibe especialmente en el final de la obra. Del último acto no se incluye ninguna escena. Sólo se menciona entre los actores:

Silvana(...) Se escuchan ruidos

Cristina_ ¡Qué son esos martillazos! En cualquier momento llega el público y acá todavía no terminamos de armar.

Silvana_ Están ensayando el tiro, golpean el piso con una madera (Delgado, Mari, 2022: 39)

Es el sonido de la extraescena el que da cuenta de lo sucedido que debe ser explicitado por los personajes.

En relación a la película *Vania en la calle 42* de Louis Malle, la misma surge a partir de la experiencia del director teatral Andre Gregory quien por problemas económicos decide arriesgarse y representar la obra de Chejov en un teatro abandonado del barrio New Amsterdam para un grupo reducido de espectadores. Como el techo en parte se había caído y ante la imposibilidad de utilizar el escenario, decidieron representar la obra en diversos espacios a los que el público era acompañado por los actores entre actos.

El proyecto se difundió y comenzó a ser frecuentado por intelectuales, críticos, cineastas como Susan Sontag, Robert Altman, etc. Luis Malle, que era amigo de Gregory se interesó por el proyecto y decidió realizar la grabación del film. En la película, un grupo de actores se reúne para ensayar Tío Vania. La acción transcurre en una casa de campo, donde reúne la familia del profesor Serebryakov: su esposa Elena, Sonia (la hija del primer matrimonio), el tío Vania, la abuela, el médico de pueblo, etc. Las peleas entre los integrantes de los familia crecen con el avance de la acción y llegan a su clímax cuando el padre de Sonia propone la venta de la casa. El texto original y las relaciones entre los intérpretes se enredan a medida que avanzan los ensayos.

La adaptación dramática de *La Sobrina* retoma la idea de un espacio no convencional, abandonado y la puesta en escena itinerante donde el público debe desplazarse para presenciar las escenas:

Edgardo – (*Leyendo de un cuadernito, de un tirón*) – “Las escenas se van a ir sucediendo convocando a los personajes y a los objetos que habitaron esta Casa en distintos espacios sin primeros planos. (*Respira*) Cada espectador va a recorrer la casa entrando y saliendo de las habitaciones construyendo su propia puesta en escena ... como en la vida no va a poder ver todo”... (*levanta la vista y todas lo están mirando*) Lo, lo escribió Karlos... “ Delgado, Mari, 2022: 17-18)

En *Vania en la calle 42* aparece el texto completo de *Tío Vania* y reconfigura el lugar de la comicidad del texto dramático de Chejov en la gestualidad y la risa de los personajes mientras que en la adaptación el humor se construye en las vicisitudes de tener que ensayar en un espacio “innovador”

Negro - ... destruyeron los tirantes y se puede desmoronar el piso.

Raúl – ¡“Magnífico lugar”!(...)

Raúl – ¡ES UNA LOCURA HACER LA OBRA ACÁ!

Cristina - La mayoría de los elencos del Festival fueron al Centro Cultural.

Silvana – ¿Cuánta gente puede entrar acá? Treinta, cuarenta personas, como máximo. Es el cierre del Festival... ¡Va a ser una hecatombe!

Cristina - La moda de los espacios “no convencionales”... (Delgado, Mari, 2022: 10)

Conclusión

En el juego de espejos que la obra dramática propone encontramos un trabajo minucioso y complejo con distintos tipos de reescrituras: de la narrativa al teatro, del teatro al teatro y del cine al teatro. Todas amalgamadas en un todo que despierta el interés del lector.

La obra plantea, además, dos problemáticas que pueden situarse históricamente: la de los desafíos que las nuevas formas de concebir al teatro generaron en la década del noventa en un teatro de raigambre más tradicional, apegado a la caja italiana y la estructura clásica y también concebido como filoteatro o teatro no profesional (se menciona a cada actor con su correspondiente profesión no actoral: la profe de lengua, la bibliotecaria, el farmacéutico, etc) La ausencia del director puede leerse también en ese sentido: una actividad personal (la mudanza) lo lleva a abandonar a su grupo el día del estreno.

Por otro lado, la obra habilita a la reflexión sobre la concepción del teatro en la actualidad donde el juego con la ruptura de los límites entre narrativa y teatro, ficción y realidad, teatro y cine es, según afirma Gabriel Fernández Chapo:

Uno de los rasgos distintivos de la actividad teatral (...) su ferviente potencial de transgredir espacios genéricos y de constituirse en una práctica de transversalidad estética. Justamente, la dificultad de establecer parámetros constitutivos exclusivos de la práctica teatral, la opacidad en hallar una singularidad en tanto objeto estético, se vuelve uno de sus mayores potenciales (2010:18)



Los intérpretes de “La sobrina”, en acción durante una de las funciones realizadas en 2022. FOTO: Gentileza Martín Bayo Diario El Litoral, sábado 18/10/23

El texto dramático recupera de la novela la puesta en crisis de la noción de comunicación, no porque la misma sea imposible sino porque siempre se cierne la sospecha y la duda sobre las certezas del mundo. Tanto el recorrido interrumpido, discontinuo, a la deriva de la novela como el entramado entre literatura, teatro y cine de la obra dramática dan cuenta de una cartografía subjetiva que exhibe las tensiones entre el arte y la vida, lo real y lo simulado y que invita a repensar para devolverle “*a las cosas y a los seres su sentido*”

Bibliografía

- Chadad, Martín. “El pensamiento de la sospecha como perspectiva epistémica. Aportes de las perspectivas poscoloniales y decoloniales a los estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología” Polifonías Revista de Educación - Año III - N° 5 -2014 - pp 144-170
- Delgado, Sergio. *La sobrina* en la trilogía *El paraíso*, EDUNER, 2022.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*, Libros de Godot, 2011.
- Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, política de la diferencia y territorialidad”, 2018 <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4474>.
- Fernández Chapo, Gabriel. “Literatura / Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino” en Teatro y narrativa. Cuadernos del Picadero N° 19, INET, 2010,págs. 17-23
- Restrepo, Eduardo. “Descentrando a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado” Revista Latina de Sociología (RELASO) Vol. 6 (2016) pp. 60-71

Fuentes

- Delgado, Mari. *La sobrina*, borrador número 28, 2022
- Malle, Louis. *Vania en la calle 42*,1994 (película)