

Territorios que aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Desde el campo de la Teatrología argentina, en los inicios de la Post-dictadura y especialmente a través de publicaciones en los '90, tanto por necesidades teóricas y analíticas como historiográficas y de edición, y para afinar epistemológicamente nuestra aproximación a los acontecimientos teatrales, venimos impulsando una reconsideración del concepto de *dramaturgias* (en plural), en sincronidad y complementariedad con aportes desarrollados en otras cartografías (por ejemplo, en los estudios europeos, no sólo sobre la escena contemporánea, sino también sobre el teatro antiguo grecolatino y el medieval).

El reconocimiento de prácticas de *escritura / reescritura teatral* muy diversas –como el que propone ya en 1988 Miguel Rubio Zapata, director del grupo Yuyachkani, desde Lima, y a partir de una reflexión sobre la propia praxis artística¹ (2001: 51-53)– ha conducido a la necesidad de replantear y construir categorías que atiendan dichas prácticas y las incluyan en su diversidad (también en sus formas liminales, Dubatti, 2017a y 2019b), y no aparten unas en desmedro de otras (siguiendo aquello de “si la realidad –del campo teatral– no se aproxima a mis principios teóricos, peor para la realidad”).

Este cambio teatrológico va estrechamente ligado a la percepción del “gran estallido” de prácticas y concepciones teatrales en el *canon de multiplicidad* o período de la *destotalización*, “big bang” de poéticas iniciado en el siglo XX y actualmente en continua expansión (Dubatti, 2015: 165-168; 2017b: 161-177; 2018). También ha implicado una revisión de la historia gracias al análisis de lo que llamamos “precuelas teóricas” (conceptos formulados “después” pero para pensar aquello que está mucho “antes”).

¹ “Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto. El diccionario registra la noción occidental del teatro y reduce la función dramaturgica a la que realiza el escritor de textos literarios, o sea el autor, excluyendo todo el ejercicio escénico sustentado en el juego de relaciones y convenciones que hacen posible el hecho teatral en cualquier colectividad humana, aun prescindiendo de la palabra”, Miguel Rubio Zapata, “A telón quitado”, *La República*, Lima, 9 de julio de 1988 (2001: 51).

¿Qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas? Hoy sostenemos que un texto dramático (en adelante *td*) no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de tres subacontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial.

La relación entre dramaturgias y acontecimiento teatral es la vía fundamental para el replanteamiento categorial (como desarrollamos, *in extenso*, en Dubatti, 2013). En esta ocasión nos concentraremos en una de las dimensiones más productivas de esa revisión: el de las *dramaturgias escénicas*, con el objetivo de llamar la atención sobre la imperiosa necesidad de su rescate, conservación y estudio. Tomaremos brevemente como caso el espectáculo *Medea* (2009), a partir del texto de Eurípides, dirigido por Pompeyo Audivert. No trabajaremos aquí con otros ejes (salvo uno) que tomamos en cuenta para esta ampliación del concepto de dramaturgia(s):

- la relación dramaturgias / sujeto creador (dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.);
- la relación dramaturgias / poéticas específicas (dramaturgia del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.);
- la relación dramaturgias / globalización y localización (dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas internacionalmente, en oposición a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de autor”, traspolando las categorías de “cine de género” y “cine de autor”);
- la relación dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente (aspecto sobre el que volveremos enseguida: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.);
- la relación dramaturgias / fenómenos de la liminalidad (que permiten el reconocimiento de prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, la moda, etc.);
- la relación dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas;

- la relación dramaturgias / génesis y procesos de composición (que permite reconocer versiones diversas de los textos), entre otros (Dubatti, 2013).

Dramaturgias escénicas

Si el teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los tds en relación con dicho acontecimiento, es necesario distinguir *teatro en acto* y *teatro en potencia*, retomando las nociones de *enérgueia* y *dýnamis* de Aristóteles (*Metafísica*). El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad poética en potencia: se ofrece en disponibilidad para el posible acontecimiento. El teatro se diferencia convencionalmente de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales en el espacio: teatro es cuerpo y reunión territorial de cuerpos. La letra en el cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo transfigura su entidad literaria para devenir teatralidad poética en acto. El *teatro en acto* sólo es literatura cuando lo verbal-literario (tanto en su dimensión explícita como implícita, texto y subtexto, habla emitida y didascalías implícitas) acontece en/desde/con el cuerpo en acción y/o en la escena (podemos imaginar, en este último caso, un cuerpo mudo que interactúa con textos literarios proyectados en el espacio o sonorizados por una cinta grabada: cuerpo y texto literario se conectan en el acontecimiento de la escena, con-viven en el acontecimiento). Así la literatura oral –origen histórico de la literatura, Dupont (1994)–, o la lectura en voz alta en convivio (frecuente en las aulas), es en realidad una práctica del acontecimiento teatral (liminal). En la Antigüedad clásica poeta y actor son uno (Sinnott, 1978 y 2004), a través de los siglos la narración oral (en su vertiente artística) es en realidad un teatro (liminal) del relato (Dubatti, 2003 y 2005). Borges propone en “La busca de Averroes” que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en “un hablante”, es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (2007: 705). Este cuento de *El Aleph* no sólo parece encerrar una explicación de por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad poética y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa del teatro-matriz. La dramaturgia, podemos concluir, es literatura dramática (teatro en potencia), que sólo adquiere una dimensión teatral (teatro en acto) cuando está incluida en el acontecimiento teatral y lo constituye.

Esta distinción permite distinguir diferentes tipos de td según su relación con la escena en el acontecimiento teatral, al menos cuatro:

- td *pre-escénico (de primer grado)*: una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un potencial vínculo transitivo con la “puesta en escena”;
- td *escénico*: clase de texto literario-teatral, corporal (en/desde/en relación con el cuerpo), heteroestructurado (Lotman, 1996: 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, que incluye por las acciones corporales un subtexto (didascalias implícitas), texto efímero de cada función (efímero como el acontecimiento), sólo registrable parcialmente en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión, digital, etc.).
- td *post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento teatral, en otra clase de texto verbal heteroestructurado (Lotman).
- td *pre-escénico (de segundo grado)*: reescrituras literarias de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente; o incluso tds post-escénicos de los que se ignora tal condición (o no se la toma en cuenta) y se les atribuye características de pre-escénicos.

De esta clasificación de tds a partir de su relación temporal con la escena, se desprenden algunas afirmaciones:

1. El acontecimiento teatral, en la escena, es un espacio de escritura y (como veremos enseguida) de reescritura. Hay textos dramáticos (los de las dramaturgias escénicas) que se escriben escénicamente, en la praxis del acontecimiento. El cuerpo escribe, el acontecimiento teatral escribe. Hemos sostenido en otra oportunidad la existencia de oximorónicas “escrituras de la oralidad *in vivo*” (Dubatti, 2013: 33-35), específicas del teatro-matriz. Decimos oximorónicas porque, en un plano teórico, oralidad y escritura se plantean como opuestos (Durant, 2002: 511-513). Pero así como hay una escritura oralizada, hay una oralidad que escribe y que puede ser escrita. Walter Ong (1999: 20) problematiza esa interrelación al formular los conceptos de oralidad “primaria” y “secundaria”. Llamamos escritura de la oralidad a la producción de textos en la oralidad verbal y no-verbal (físicamente) dentro de la situación de comunicación situada, *in vivo* (acontecimiento convivial). La distinguimos de la escritura gráfica, aquella que se escribe con caracteres gráficos (dibujos, ideogramas, letras)

desde otra tecnología (Goody y Watt, 1963), que no requiere por necesidad una situación de comunicación situada, convivial, y que se fija *in vitro*. Ejemplos respectivos pueden hallarse en la dramaturgia de actor *in vivo* y en la dramaturgia de autor escrita en su gabinete, impresa en libro, *in vitro*. Cada una de estas escrituras tiene su propio régimen semiótico y su “tecnología del intelecto” (Goody y Watt, 1963). La *impro* es un ejemplo radicalizado de escritura de la oralidad: si bien hay técnicas de escritura/composición *a priori*, se concreta en escena un texto que no existe antes de la escena, que existe en la escena, y que al mismo tiempo puede ser registrado y traspuesto a la escritura como grafismo lineal.

2. La dramaturgia escénica incluye todo lo que la escena incluye (animales, hologramas, títeres, objetos, etc.), incluso todo aquello no previsto que aporta el azar. La escena es una matriz teatral que todo lo transforma en dramaturgia escénica.

3. La palabra escénica, en el acontecimiento, y/o las didascalias implícitas (subtexto) que sugieren las acciones corporales/escénicas, pueden ser un ángulo organizador del texto espectacular en su conjunto, entendidas como dramaturgia escénica, al mismo tiempo que pueden ser transpuestas a un nuevo texto post-escénico. Toda dramaturgia escénica es susceptible de generar una dramaturgia post-escénica. Incluso la dramaturgia escénica puede inscribir pistas sobre la pre-escénica: imaginemos que, si conservamos el registro audiovisual de la puesta en escena de un td pre-escénico perdido, a través del registro audiovisual no podríamos “reconstruirlo” (porque ha sido transformado en un nuevo texto escénico heteroestructurado, seguramente reescrito), pero sí intuir (análisis mediante) algunos de sus componentes.²

4. Pero también podemos reconocer dramaturgias escénicas radicalizadas en su condición escénica, que se resisten a convertirse en tds post-escénicos literarios. ¿Cómo publicar *Imprenteros*, de Lorena Vega, o *Rosa brillando*, dirección de Juan Parodi sobre la poesía de Marosa Di Giorgio, sin que se pierdan aportes fundamentales de la poética de la imagen, el sonido o el movimiento?

5. En consecuencia, las dramaturgias escénicas deben preservarse en soporte/registro audiovisual: lo que el libro es para los tds pre-escénicos y post-escénicos, lo es la grabación audiovisual para la edición y conservación de la dramaturgia escénica.

6. Distinguimos un td *in vivo* (en el texto espectacular, en el acontecimiento teatral); una notación gráfica (a través de un lenguaje técnico) del td *in vivo* que se transforma, *a posteriori*

de la notación, en texto *in vitro*; un td *a priori in vitro*: texto de escritura gráfica *a priori* de la experiencia de la escena. El texto de la notación deviene –o puede devenir– en td *in vitro* (pierde su carácter de notación, de trasposición técnica) a partir de procesos de escritura en gabinete.

7. El término dramaturgia (etimológicamente, de *drama*, acción, y *érgon*, trabajo) pone el acento no sólo en el ente-objeto (el drama) sino en el hacer el drama, en el arte y trabajo de componer dramas. Dramaturgia es composición del drama, y dramaturgo, el hacedor del drama. Si drama es el producto, dramaturgia focaliza a la par en el producto y en la acción de producción, y es necesario distinguir dramaturgia de drama, texto dramático, notación dramática y poética dramática (Dubatti, 2013: 42-45).

8. De la misma manera, hay que distinguir entre puesta en escena (dimensión transitiva del texto pre-escénico a la escena, “poner un texto ya existente en escena”) y escritura escénica (escribir un texto nuevo en/con/desde la escena).

9. En tanto *drama* (acción), la dramaturgia escénica construye acción y constituye una estructura de acciones físicas, físico-verbales e internas que articulan los personajes u otros agentes de la acción en el acontecimiento teatral. Queda claro una dramaturgia escénica puede no tener palabras, puede ser pura acción física y acción interna, no verbal, y sin embargo en la estructura de acciones hay una literatura que podría ser referida o decodificada en palabras (guión de acciones, a la manera del “teatro sin palabras” escrito por Samuel Beckett, Peter Handke o Eduardo Pavlovsky), ya sea como td pre-escénico o post-escénico. La dramaturgia escénica compone un guión de acciones implícito, susceptible de ser referido (td pre-escénico *a priori*) o materializado verbalmente (post-escénico *a posteriori*).

10. En tanto td heteroestructurado (Lotman), el td post-escénico incluye como campo referencial el acontecimiento teatral del que proviene. El acontecimiento teatral, en términos de B. Harshaw (1984: 227-251), se encontraría tanto en el campo referencial externo (CRE) como en el campo referencial interno (CRI) del td post-escénico, porque al mismo tiempo que ese td ya no es el acontecimiento, hay dinámicas de la teatralidad poética que se inscriben en el texto post-escénico dándole forma y contenido, moldean tanto la enunciación como el enunciado del nuevo texto *in vitro*. Tener en cuenta ese campo referencial a la vez interno y externo no es menor para el análisis, ya que modifica nuestra relación con el td, por ejemplo,

² Conservamos en nuestro archivo numerosas filmaciones de espectáculos argentinos basados en tds pre-escénicos nunca publicados y que podrían estudiarse (*mutatis mutandis*) a través de las dramaturgias escénicas.

en cuanto a los sujetos que han intervenido de alguna manera en la composición de ese texto (Dubatti, 2013: 35-36).

11. El análisis del drama nos exige hacerle al td que estudiamos la pregunta por su relación temporal con la escena: atribuirle a un texto post-escénico (que lleva inscriptas las matrices del acontecimiento, en el que intervinieron director, actores, equipo artístico, e incluso el espectador) condición de pre-escénico (escritura del “autor”) implica una mala praxis historiográfica. De la misma manera, es importante confrontar las diferentes versiones conservadas de una misma obra, ya que podemos encontrarnos con reescrituras provocadas en la escena y en la post-escena. Un caso: al estudiar los tds de Eduardo Pavlovsky para nuestra tesis doctoral, encontramos e incluso produjimos y editamos diferentes textos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos y pre-escénicos de segundo grado (Dubatti, 2004). También es relevante confrontar las dramaturgias pre y post-escénicas con las escénicas (asistiendo a los acontecimientos como espectadores o a través de las versiones registradas en soportes audiovisuales), ya que –como referimos en alguna ocasión (2007)– algunas reescrituras escénicas significativas no pasan a las notaciones post-escénicas.

12. Considerar la relación temporal de los tds con la escena pone en primer plano la condición de “escritura viva” del teatro, traspolando *more theatrale* el concepto de la Crítica Genética (Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995; Grésillon, 1994 y 1995; Hay, 1994; Lois, 2001a y b).

13. En este sentido viviente de la escritura de los tds, hay que introducir el concepto de reescritura (sobre el que volveremos enseguida): el td escénico reescribe el td pre-escénico, o el td post-escénico reescribe el escénico, etc.

14. La escena incorpora a la literatura otros saberes, vinculados a la especificidad del acontecimiento (cuerpo, convivio, espacio, tiempo, trabajo grupal, etc.). Retomamos expresiones de Mauricio Kartun que sintetizan la singularidad de las dramaturgias escénicas y post-escénicas: “El teatro sabe”, “El teatro teatra” (2015, respectivamente 239-240 y 136-137).

15. Por último, destaquemos que en los cuatro tipos de tds arriba clasificados, incluso en su entidad heteroestructurada, existe la condición literaria: ya sea como literatura dramática o como acontecimiento (dramaturgia escénica), el teatro realiza un aporte fundamental al campo de las letras. La dramaturgia argentina, en su vasto conjunto (inconmensurable, si se le incorpora las dramaturgias escénicas), a través de los procesos históricos, y especialmente la de Postdictadura, constituye un corpus patrimonial insoslayable, que dialoga por relaciones y

diferencias con las otras formas discursivas de la literatura. Las “letras teatrales” despliegan un territorio de subjetivación (Guattari-Rolnik, 2015: 43-50) relevante en la cultura argentina contemporánea.

Reescrituras dramáticas

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de *reescrituras* de las obras de la dramaturgia universal, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.³, internos a cada texto, sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre *textos-fuente* para la composición de un nuevo *texto-destino* (Dubatti, 2019a). Llamamos *reescritura* a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁴ 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 efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Este concepto de reescritura vale tanto internacional como intranacionalmente: tanto podemos reconocerlo en el pasaje de un texto griego clásico a un espectáculo contemporáneo argentino, como en los procesos de escenificación de un td nacional. La reescritura se acentúa cuando se pone en ejercicio la territorialidad (Dubatti, 2018-2019): los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones (por ejemplo, como veremos, la reescritura de *Medea*, de Eurípides, en la dramaturgia escénica del espectáculo dirigido por Audivert, pero también en la puesta en escena de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, del Buenos Aires de 1905 al del siglo XXI).

Este concepto de reescritura de la dramaturgia, por ejemplo, de la dramaturgia universal en los teatros nacionales, es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. A través de las décadas comprobamos la presencia de las obras de Eurípides en los escenarios argentinos, sin embargo no sabemos exactamente cómo esas obras

³ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remitimos a Hutcheon (2006), quien revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (*The Theory of Adaptation*, xiv).

⁴ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y td ya expuesto, todo texto puede ser transformado en td.

han sido reescritas. Hay una investigación pendiente y necesaria, porque no es un dato menor que podamos ignorar, o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *Medea* en la Argentina a través de los años? Debemos descartar que hayan podido ser hechas “a lo siglo V a.C.”, por estrictas cuestiones de territorialidad (en la Argentina no hay una tradición de puesta en escena arqueológica de la Antigüedad clásica, y si la hubiese, sería territorialmente diversa a la escena en Grecia). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con los textos de Eurípides?

Cada reescritura particular (en términos micropoéticos) presenta sus híbridesces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos de reescritura con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen las diferentes formas de dramaturgia, como señalamos:

A) Reescrituras dramáticas pre-escénicas

Las llamamos dramáticas pre-escénicas porque estas reescrituras se componen en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etc.), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

1. reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente: es la que solemos llamar *traducción*. En el pasaje de una lengua a otra (en el caso de Eurípides, del griego del siglo V a.C. al castellano) se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente. Otra diferencia posible de la traducción literaria-dramática es la forma de reescritura *reader-oriented* (destinada a la lectura y la edición) o *performance-oriented* (pensada virtualmente

para una posible puesta en escena, para ser dicha por un actor o actriz) (Santoyo, 1989: 97-98).

2. reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación⁵ 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, puede ser totalmente omitido en su dimensión verbal y trasvasado a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizado en un nuevo espacio de ficción, etc.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras este acontece, son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada. Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director, los actores o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director, los actores o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

3. la reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal euripídeo (en griego) pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etc., y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.⁶

⁵ Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (Eurípides) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

⁶ Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, a la que expone Jorge Luis Borges en su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944). Una aclaración relevante: Menard "escribe" el

4. la reescritura no-verbal del texto de la traducción por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto-mediación de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

5. la reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

6. la reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta diferencias, incluso radical autonomía.

De esta clasificación de tipos de reescritura, se desprenden algunas observaciones:

1. Los cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas.
2. En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente.
3. Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada.
4. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. El teatro es una permanente puesta en ejercicio de

Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura/reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer el Quijote; sólo Cervantes y Menard pueden escribirlo/reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como reescritura.

5. Por eso, dejando al margen la instancia de la traducción como reescritura, estos tipos valen para los procesos intralingüísticos (el texto-fuente y el texto-destino en la misma lengua) e intranacionales. Por ejemplo, el estudio de las reescrituras escénicas de *Stéfano*, de Armando Discépolo, en manos de diversos directores a través de las décadas, o de las sucesivas reescrituras que Mauricio Kartun realizó para *El Niño Argentino*, que él mismo dirigió: las distintas versiones del texto pre-escénico, del texto escénico y del texto post-escénico.

6. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso de reescritura como micropoética, en el “detalle del detalle del detalle” (Peter Brook, en el film *Brook par Brook*, 2005).

7. Debemos insistir en que las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal y nacional deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, 2011). Debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que sostiene que “Esto no es Eurípides” o “Esto no es Discépolo”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de un “Eurípides argentino”, des-territorializado de su contexto antiguo y re-territorializado en nuestro país, ciudad, región, etc. En los teatros argentinos Eurípides es y no es Eurípides al mismo tiempo.

8. Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales y gestión para el presente (Dubatti, 2014).

9. Debemos reconocer estos fenómenos como no se lo ha hecho hasta ahora, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una edición o una puesta de *Eurípides*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción que conocemos o tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos.

10. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras, no

sólo de las pre-escénicas y post-escénicas (en papel), sino también de las escénicas (en soporte audiovisual).

11. Debemos elaborar una cartografía de reescrituras teatrales de la Argentina.

12. La percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar, contra el ya mencionado lugar común de rechazo de las reescrituras (“Esto no es Eurípides” o “Esto no es Discépolo”).

Dramaturgia escénica y reescritura: “Medea”, dirección de Pompeyo Audivert

Las categorías y los conceptos antes desplegados resultan operativos para la mejor comprensión de un espectáculo excepcional: *Medea*, dirección de Pompeyo Audivert, estrenado el 22 de agosto de 2009 en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín de Buenos Aires.⁷ Asistimos como espectadores a dos funciones (de las que conservamos abundantes apuntes, cartografías de espectador) y pudimos consultar el video del espectáculo que se conserva en el Centro de Documentación del CTBA (indicaremos, cuando sea necesario, su cronometración en hora, minutos y segundos⁸). Se publicaron además el texto de la adaptación realizada por Cristina Banegas y Lucila Pagliai (Eurípides, 2010) y algunos registros fotográficos tanto en el libro como en la revista *Teatro* del CTBA (XXX, N° 100, septiembre 2009, que incluye, además, artículos sobre el espectáculo).

Analicemos primero el texto de Banegas y Pagliai. En términos de nuestra clasificación antes expuesta, se trata de una reescritura dramática pre-escénica, que combina tipo 1 (traducción, *performance-oriented*) y tipo 2 (adaptación). Esta reescritura, de gabinete, reescribe el texto-fuente en griego (Eurípides) y otras reescrituras (los textos-mediación de las traducciones / adaptaciones en español y en francés consultadas). A manera de prólogo, en “Nota de las autoras de la versión” (Eurípides, 2010: 23), Banegas y Pagliai explican cómo trabajaron:

Esta versión de *Medea*, respetando la dramaturgia del texto original [sic], ha tratado de recrear con el lenguaje una distancia estética que produzca en el espectador la ilusión

⁷ Ficha artístico-técnica: Elenco: Cristina Banegas (Medea), Daniel Fanego (Jasón), Tina Serrano (Nodriza), Héctor Bidonde (Creonte), Analía Couceyro (Corifeo), Sandro Nunziata (Pedagogo), Omar Fantini (Mensajero), Martín Kahan (Egeo), Luciano Ruiz / Valentino Alonso (Hijos de Medea), Susana Brussa, Coni Marino, Verónica Santángelo, Pochi Ducasse, Armenia Martínez (Coro). Coordinación de producción: Rosa Celentano. Asistencia de dirección: Ana María Converti. Apuntadora: Tanya Barbieri. Asistencia de movimientos escénicos: Rhea Volij. Asistencia de iluminación: Bettina Sara. Asistencia artística: Paula Baró. Música original y dirección vocal: Carmen Baliero. Iluminación: Leandra Rodríguez. Vestuario: Mini Zuccheri. Escenografía: Juan José Cambre. Dirección: Pompeyo Audivert.

⁸ Por ejemplo, 1.28:40, debe leerse: una hora, veintiocho minutos, cuarenta segundos.

de *seguir escuchando la voz* de Eurípides en una travesía de dos mil quinientos años. Si bien no apela al verso ni pretende seguir la métrica escandida de la tragedia griega, buscó reproducir *en el campo gráfico* una cadencia poética que trajese a la superficie del texto los ritmos de las palabras y de la combinatoria sintáctica que producen unidades de sentido. Ante la ausencia deliberada de didascalias, cuando fue necesario indicar cambios interiores o de acción del personaje en un mismo parlamento, se optó por el *silencio*: una línea en blanco, o un salto a la siguiente.⁹

En una entrevista realizada por María Martha Gigena, Banegas amplió la información sobre la reescritura respecto del texto-fuente y los textos-mediación:

Trabajamos sobre las traducciones al español, sobre la traducción canónica al francés y también sobre el original griego, que Lucila como especialista podía abordar. Pero casi todas las traducciones al español son, precisamente, muy españolas, muy retóricas y académicas. De tan académicas, se hacen casi indecibles, como si no estuvieran traducidas para ser dichas, sino para que los filólogos y los especialistas en el mundo griego las estudien. Y a eso se sumó el desafío de resolver el problema de las conjugaciones de los verbos, de la distancia que supone el “tú” o el uso del “vos”, algo a lo que los argentinos nos vemos enfrentados cuando trabajamos con un texto clásico. (Gigena, 2010: 64).

Si confrontamos, de acuerdo con lo observado por Banegas, la reescritura para el espectáculo con la traducción publicada por Gredos (Eurípides, 2008), surgen a la vista claras diferencias entre ambos textos. Detengámonos para la comparación en un fragmento relevante, los versos 364-386, en los que Medea reflexiona sobre qué hará tras su diálogo con Creonte y la obtención de un día de tolerancia antes del destierro. Marcamos los saltos de línea con una barra inclinada simple (/) para el punto y aparte, o doble (//) cuando se deja una línea en blanco:

Traducción de A. Medina, J. A. López Férez, y J. L. Calvo (Eurípides, 2008: 128-129)	Traducción-adaptación de Cristina Banegas y Lucila Pagliai (Eurípides, 2010:
<p>MEDEA: La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. ¿Crees que yo habría adulado a este hombre, si no fuera por provecho personal o maquinación? Ni siquiera le hubiera dirigido la palabra ni tocado con mis manos. Pero él ha llegado a tal punto de insensatez que, habiendo podido arruinar mis proyectos expulsándome de esta tierra, ha consentido que yo permaneciera un día, en el que mataré a tres de mis enemigos, al padre, a la hija y a mi esposo. / Tengo muchos caminos de muerte para ellos, pero no sé, amigas, de cuál echaré mano primero. Prenderé</p>	<p>MEDEA: La desgracia me asedia, me cerca. / ¿Quién puede negarlo? Pero esto no quedará así. / A los recién casados y al suegro los acechan duras pruebas. / ¿Crees que a ese hombre yo lo habría adulado, si no fuera para beneficiarme? / ¿Para preparar las maquinaciones que imagino? / Yo no le habría siquiera dirigido la palabra. / Pero él llevó tan lejos, a tal extremo su idiotez, / que pudiendo paralizar mis planes me dejó permanecer un día. / Y en este día, yo haré de mis enemigos tres cadáveres:/ del padre, de la hija y de mi esposo. //</p>

⁹ Las bastardillas son de las autoras.

<p>fuego a la morada nupcial o les atravesaré el hígado con una afilada espada, penetrando en silencio en la habitación en que está extendido su lecho. Un solo inconveniente me detiene: si soy cogida en el momento de atravesar el umbral y dar el golpe, mi muerte será el hazmerreír de mis enemigos. Lo mejor es el camino directo, en el que soy muy hábil por naturaleza: matarlos con mis venenos. / Bien, ya están muertos.</p>	<p>Tengo muchos recursos asesinos contra ellos: no sé por cuál empezar. / ¿Incendiaré el palacio?, ¿entraré con sigilo hasta su cama para atravesarles el hígado con un cuchillo? / Un solo obstáculo me detiene: / si me encuentran, si me capturan al atravesar el umbral y dar el golpe, / serán mis enemigos los que celebrarán mi muerte./ Lo mejor será vencerlos con veneno: en ese arte soy maestra. / Ya están muertos.</p>
---	--

Más allá de las coincidencias, identifiquemos diferencias significativas. La versión argentina es más corta: 138 palabras, contra 199 de la traducción española. Esta última está en prosa, en cambio Banegas-Pagliai buscan (como lo explican en su metatexto) una prosa ritmada, que casi produce el efecto del verso libre. Si la traducción española es *reader-oriented* (más académica y estrictamente filológica), la argentina está pensada para ser dicha por la actriz, quien además es la misma adaptadora, en tiempos de escena (*performance-oriented*). Banegas-Pagliai evitan tanto el uso de los verbos en 2º persona del plural (vosotros) como el voseo rioplatense. Resignan algunas apelaciones al coro (“amigas”, presente en la traducción española). Los españoles evidencian su territorialidad peninsular en algún vocablo (“si soy cogida”), del que la versión argentina da cuenta de otra manera (“si me capturan”). En algún caso la traducción implica diferencias semánticas relevantes: “insensatez” / “idiotéz”; “mi muerte será el hazmerreír de mis enemigos” / “serán mis enemigos los que celebrarán mi muerte”.

¿Cómo trabaja Pompeyo Audivert con el td de esta reescritura pre-escénica? Detengámonos brevemente en algunos de los componentes más relevantes de su dramaturgia escénica / nueva escritura / nueva reescritura, que el lector no encontrará en la edición de Banegas-Pagliai. La dirección de Audivert constituye una nueva dramaturgia, hoy sólo es accesible a través del soporte visual (fotografías) o audiovisual (video del espectáculo). Por un lado, esta dramaturgia escénica despliega procedimientos metateatrales, que auto-refieren al acontecimiento teatral de manera teatralista:

- el original telón negro horizontal, diseñado por Juan José Cambre, que se recoge desde un extremo en el fondo de la escena, arrastrado por el piso circular del escenario (evocación de la *orchestra* griega, Surgers, 2004: 17-19);
- un tajo de luz que atraviesa permanentemente el centro de la escena, y que reenvía a la teoría de Audivert sobre la poética como lo abierto, rasgadura del tejido de la realidad,

“piedrazo en el espejo”, ruptura que permite hacer visible lo invisible, el arte como instauración y apertura a otro mundo (Audiwert, 2013: 390);

- la multiplicación de ese corte en la sugerencia de la escenografía proyectada sobre la pared del fondo de la sala, que al mismo tiempo que evoca vagamente las columnas griegas de un palacio, presentifica otros cortes o tajos, a la manera de los practicados por Lucio Fontana sobre las telas de sus cuadros, que dejan intuir lo que hay detrás de la representación;
- la función inédita del Corifeo (Analía Couceyro), que por sus acciones físicas parece un organizador de la escena, una suerte de director (al respecto, sus acciones se van intensificando, son destacables las secuencias en 1.17:40 y 1.28:00 de la grabación), al mismo tiempo que sugiere que estamos viendo un ensayo, con el director interactuando en escena. El Corifeo marca con tiza el escenario y le indica al actor dónde pararse; se acerca a los actores para hablarles al oído, mima-duplica las acciones de los personajes, se mete entre los personajes (33:15 de la grabación); moja a los personajes con la esponja (35:00 de la grabación); arrastra a Jasón desesperado, como si fuera un títere, para que no caiga (1.28:00). Por momentos, parece visible para los actores, pero invisible a los personajes. El Corifeo encarna las fuerzas sagradas y omnipotentes que manejan a los humanos: los dioses, la Moira, el hado, al mismo tiempo que el mecanismo teatral.

A lo ya observado sobre el Corifeo, Audiwert suma a los personajes características y situaciones nuevas:

- los niños yacen en escena desde el comienzo de la historia, en una suerte de anticipación de su muerte;
- el Corifeo presenta rasgos andróginos (Gigena, 2010: 69);
- se coloca en un lateral de la escena un cuenco con agua, al que algunos personajes irán a mojar sus manos, su rostro o su cabeza;
- Medea se arroja a la tierra, en una suerte de desmayo, tras el juramento (48.10:00 de la grabación); Medea volverá a caer en una segunda oportunidad (1.04:00)
- los niños son asesinados por Medea a la vista del espectador, en el centro de la escena (1.24:00 de la grabación);

- Medea toma los brazos de sus hijos muertos como si se tratara de las riendas con las que controla el carro solar, lo que propone que efectivamente se lleva con ella sus cadáveres (1.33:00 de la grabación);
- La función diegética de la sonorización de Carmen Baliero manifiesta la trama de la alteridad: la presencia velada de los dioses, la Moira, el hado.

En suma, Audivert, con la colaboración de su equipo, no se limita a, transitivamente, “poner (el texto de la adaptación) en escena” sólo interpretando las didascalias implícitas y llenando los lugares indeterminados por el texto de la adaptación, sino que genera una potente dramaturgia escénica, una nueva escritura escénica que redefine las situaciones y las funciones de los personajes, incorpora accesorios significativos y construye lumínicamente un espacio que replantea metateatralmente la poética de la pieza. Así, Audivert reescribe la reescritura de la adaptación, y escribe una nueva reescritura, tanto de Eurípides como del texto de Banegas-Pagliai, reescritura escénica que, a su vez, podría generar un nuevo texto post-escénico muy diferente al de la adaptación pre-escénica de Banegas-Pagliai, dramaturgia post-escénica con el detalle de las acciones físicas en didascalias que sería deseable componer y editar. La dirección de Audivert, con el colectivo de su equipo, no fue una simple “puesta en pie” de la dramaturgia de la adaptación, sino la generación de un acontecimiento escénico excepcional, con la fuerza de los saberes del “teatrar”. El espectáculo *Medea* vale de esta manera como ejemplo de dramaturgia escénica (conservada en video y fotografías) y de reescritura teatral: es reescritura de reescrituras.

En conclusión, si volvemos a la pregunta inicial que motiva nuestra investigación: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas?, podemos afirmar que se trata de territorios múltiples: pre-escénicos, escénicos, post-escénicos, articulados por relaciones de escritura/reescritura. Esa riqueza se acentúa si se tienen en cuenta otros fenómenos: el sujeto creador, las poéticas específicas, los vínculos con la globalización y la localización, los fenómenos de la liminalidad, la relación con la condición abierta o cerrada de la poética, o la la génesis y los procesos de composición. El teatro aporta, en suma, múltiples dramaturgias. Y, agreguemos, un amplio otro conjunto de textos literarios no-dramáticos (metatextos, cuadernos de bitácora, ensayos, entrevistas, aforismos, narraciones, memorias, testimonios, pedagogía, etc.) que ameritan otra indagación.

Bibliografía

- AAVV., 1994, *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), XXVII, N° 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.
- AAVV., 2009, Revista *Teatro* del CTBA, XXX, N° 100 (septiembre). Incluye artículos y fotografías sobre el espectáculo *Medea*.
- Aristóteles, 1970, *Metafísica*, trad. García Yebra. Madrid: Gredos.
- , 2004, *Poética*, trad. E. Sinnott, Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Audivert, Pompeyo, 2013, “El piedrazo en el espejo”, en J. Dubatti, dir. y comp., *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot, 385-392.
- Barrenechea, Ana María, 1995, “Comentario de la ponencia *Aux limites de la g n se de Almuth Grésillon*”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 15-16.
- Borges, Jorge Luis, 2007, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “La busca de Averroes”, en su *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 530-538 y 700-707 respectivamente.
- Cerrato, Laura, 1995, “A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 17-18.
- Dubatti, Jorge, 2003, *Narración oral, teatro del relato*, libro inédito escrito para la Escuela del Relato.
- , 2004, *El teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003): poéticas y política*. Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral, dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- , 2005, “Narración oral, teatro del relato: herramientas para una definición y tipología”, en AAVV., *Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5  al 9  Encuentro Internacional de Narración Oral*, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALIJA, 209-216.
- , 2007, *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- , 2013, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba, compiladores, *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Chile, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- , 2014, “Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente”, en Cristina Quiroga, comp., *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo – ATEACOMP* [Asociación Argentina de Teatro Comparado], Buenos Aires, Leviatán, 11-28.
- , 2015, “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- , coord., 2017a, *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- , 2017b, “Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI”, en *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Tur *, edición de José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, Col. Parnaseo 31, 161-177.
- , 2018, “La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, N° 19 (diciembre), 86-98. Dossier “El campo expandido de las

- prácticas teatrales argentinas contemporáneas”, María Julia Rossi y Ana Sánchez Acevedo, coords.
- , 2018-2019, “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana, México, vol. 10, N° 14 (octubre-marzo), 4-29.
- , 2019a, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en María Ester Gorleri, comp., *La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, 67-95.
- , 2019b, coord., 2017a, *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dupont, Florence, 1994, *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.
- Durant, Alan, 2002, “Oralidad”, en Michael Payne (comp.), *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 511-513.
- Eurípides, 2008, «Medea», en *Tragedias I*. Traducción y notas de A. Medina, J. A. López Férrez, y J. L. Calvo. Madrid : Gredos, 103-165.
- , 2010, *Medea*. Adaptación de Cristina Banegas y Lucila Pagliai. Buenos Aires : Losada y Complejo Teatral de Buenos Aires, Col. Publicaciones del CTBA, 37.
- Gigena, María Martha, 2010, “Entrevista con Cristina Banegas y Pompeyo Audivert. Nuevas maneras de decir lo antiguo”, en Eurípides, 2010, 63-69. También en la Revista *Teatro*, CTBA, XXX, N° 100 (septiembre 2009).
- Goody, Jack, and Ian Watt, 1963, “The Consequences of Literacy”, *Comparative Studies in Society and History*, V, N° 3 (April), 304-345.
- Grésillon, Almuth, 1994, “Qué es la crítica genética”, en AAVV., 1994, 25-52.
- , 1995, “En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena”, *Inter Litteras*, UBA, N° 4, 5-14.
- Guattari, Felix, y Suely Rolnik, 2015, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas.
- Harshaw, Benjamin, 1984, “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- Hay, Louis, 1994, “La escritura viva”, en AAVV., 5-22.
- Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Kartun, Mauricio, 2006, *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2015, *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue.
- Lois, Élica, 2001a, *Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética*, Buenos Aires, Edicial.
- , 2001b, “La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética”, en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio, eds., *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, 301-311.
- Lotman, Iuri M., 1996, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Ong, Walter, 1996, *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Palermo, Zulma, 2011, “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Ed. Adriana Crolla. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.
- Rubio Zapata, Miguel, 2001, “A telón quitado: dramaturgia(s) y el Diccionario de la Lengua”, en su *Notas sobre teatro*, Lima, University of Minnesota/Grupo Yuyachkani, 51-53.

Santoyo, Julio César, 1989, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, N° 4, 95-112.

Sinnott, Eduardo, 1978, “Mímesis dramática y mimesis poética”, *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152.

-----, 2004, “Introducción”, en Aristóteles, 2004, pp. VII-XLII.

Surgers, Anne, 2004, *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Ubersfeld, Anne, 1983, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.

Videos

Audivert, Pompeyo (dir.). (2009). *Medea*. Grabación disponible en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Brook, Peter / Brook, Simon. (2005). *Brook par Brook. Portrait intime*. Paris, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.