

Perspectivas de Shakespeare en la cartelera porteña

KOSS, María Natacha / IAE - natachakoss@yahoo.com.ar

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: productividad shakesperiana –dramaturgia de la reescritura – cartografía*

» **Resumen**

Este trabajo se enmarca en el PRIG “Recepción productiva del teatro de William Shakespeare en el teatro argentino a través del estudio de casos relevantes en el período de Postdictadura (1983-2014)”, que dirigimos durante el período 2016-2018. Allí, pretendíamos no sólo proponer conceptos y herramientas científicas para la Teoría, Metodología y Práctica Analítica del Teatro Comparado sino también, entre otros, relevar-describir la presencia del teatro de William Shakespeare en diversos campos teatrales del país. El objetivo era elaborar observaciones comparatistas como primer aporte a una cartografía shakesperiana de la Argentina. Sin embargo, en el trabajo de campo nos encontramos con que el mayor inconveniente era la gran cantidad de producción teatral que se ha realizado en los últimos años: según los datos del MICA 2016, se estrenaron sólo en 2015 más de 2000 obras. La primera característica que se nos presenta del período entonces, es su inabarcabilidad. Sobre esa premisa, decidimos para este trabajo restringir la periodización por una doble vía: en primer lugar, centrarnos solamente en el teatro realizado en la Ciudad de Buenos Aires. En segundo lugar, tomar el período 2008-2018 para tener una visión macro, relevar especialmente el período 2017-2018, y seleccionar de dicho período algunas micropoéticas relevantes para el análisis.

» **Coordenadas preliminares**

El teatro es un acontecimiento del presente. Por más diversa que sea la bibliografía, todas las miradas coinciden en el aquí y ahora, intransferible a cualquier tipo de preservación. Hasta los menos entendidos acuerdan con que ni el video ni las fotos ni los textos son teatro. Será literatura dramática, pero el teatro es otra cosa. Sin embargo, hay textos dramáticos de una especial potencia creativa que, aún muerto el teatro que les dio la vida, siguen interpelando y produciendo en el presente. Ítalo Calvino ya lo dijo: “Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la

nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres)” (1993; 122). Tal es el caso de Shakespeare, uno de los autores más releídos y recreados en nuestro país. Las apropiaciones shakesperianas se generan en Argentina a través de reescrituras que implican el diseño de políticas de la diferencia, adaptación y resignificación de los textos, transformados en nuevos textos. Se ponen en juego las variables de la territorialidad, variables poéticas, culturales, sociales, políticas, económicas en cada contexto. Para comprender qué hacen los artistas de los teatros argentinos con Shakespeare es necesario estudiar esas reescrituras, hasta hoy apenas consideradas. Dichas reescrituras pertenecen más al campo de estudios del teatro argentino que del teatro británico.

Pero esto no sucede solamente con el teatro inglés. La dramaturgia de adaptación es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro extranjero, y especialmente con el teatro de épocas lejanas. Llamamos adaptación teatral al trabajo consistente en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

Como sostiene Jorge Dubatti (2008), el reconocimiento de la categoría dramaturgia de adaptación resulta una de las conquistas más valiosas de la disciplina Teatro Comparado y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de Postdictadura, relacionable a su vez con las categorías de dramaturgia de dirección y de actuación.

Con respecto al tema que nos convoca, la nueva dramaturgia resultante funciona como camino paralelo, vale decir, como recorrido de la permanencia de la obra isabelina y la política de la diferencia operada por la mirada del presente. A través de este procedimiento creativo, el tercero excluido se anula: estas obras son de Shakespeare y no son de Shakespeare a la vez.

Los estudios sobre Shakespeare en la territorialidad de la Inglaterra de los siglos XVI y XVII nos demostraron que el teatro de Shakespeare que se hace en la territorialidad argentina es muy diferente. Por otra parte, los diferentes campos teatrales de la Argentina se apropian de los textos de Shakespeare de acuerdo a sus políticas de reescritura, que ponen en juego las variables de otras territorialidades (variables poéticas, culturales, sociales, políticas, económicas en cada contexto).

Hemos encontrado en la Poética Comparada una Teoría que nos permite estudiar los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Vale decir, considerar al teatro en contextos geográfico-histórico- culturales singulares, organizando una cartografía específica que no se superpone con ninguna otra, ya sea política, económica o, incluso, cultural. Por eso afirmamos que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial (dimensión cartográfica) y de historicidad.

Claudio Guillén, en sus ya clásicos volúmenes *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)* y *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, ha sistematizado las bases de la investigación comparatística. La cuestión privilegiada de este campo de estudios es, claro está, las mutaciones y permanencias, ya que toda obra opera sobre una triple vinculación: con el universo artístico en el que se imbrica (cine, teatro, literatura, etc.), con el mundo y consigo misma.

Es notable de qué manera esta teoría parece casi replicar los estudios sobre el mito. Jean Rousset, al analizar el mito de Don Juan, sostiene que un mito es básicamente una historia que no viene de ningún sitio, en el sentido de que son relatos anónimos que sólo existen a través de narradores intercambiables. Por lo tanto las obras individuales son mitos en potencia, pero su adopción en el modo colectivo es lo que actualiza su miticismo. Esta adopción colectiva a través de la vulgarización de los aspectos más sobresalientes del relato y/o la iconografía, supone una libertad de anclaje y un significante disponible. O en términos de Mieke Bal, elementos jerárquicos no catalizables (fundantes de las respectivas fábulas y, en consecuencia, configuradores centrales de la poética) y elementos catalizables.

Apropiándonos de la propuesta de Eduardo Grüner en la cual la trasposición es una decisión estética y política, sostenemos que el teatrista, al “usar” a Shakespeare, elige y ordena, pero además, elimina aquello que no considera definitorio para ser narrado en su adaptación. De este modo, se enfrenta a un proceso de selección y en cierto modo, de reelaboración. Por tanto, ¿podemos hablar de creación nueva?. Nosotros creemos que sí y hemos denominado a ese proceso dramaturgia de reescritura, ya que en el proceso se crea un lenguaje nuevo y diferente y en consecuencia podemos hablar de obras independientes.

Parrafaseamos a Santiago Kovadloff y su tan mentada “Escribir es corregir. Todo lo demás es catarsis”, enunciamos una de nuestras premisas genettianas: todo el arte es palimpsesto, pues todos somos la sumatoria de las obras que hemos visto, leído, percibido, escuchado. Al igual que los mitos, el arte se funda sobre un proceso de re-escritura permanente.

Para la determinación y el análisis de estos procesos, creemos necesario tener en cuenta tres áreas

1) Contenido o Fábula (¿qué se cuenta?): contenidos de la historia (unidades narrativas, temas, motivos, personajes, ideas, símbolos) distinguiendo entre a. las unidades constitutivas invariantes (para *Otelo*, por ejemplo, el feminicidio)

b. las unidades constitutivas variantes (siguiendo con *Otelo*, que la acción transcurre entre Venecia y Capri)

2) Expresión o Discurso (¿cómo se cuenta?): articulación estética de los componentes de la fábula. Conjunto de procedimientos organizados por selección y combinación. Perspectivas sintácticas, morfológicas, lingüísticas, matrices de representatividad, etc.

3) Semántica del texto: producción de sentido. Semiosis, metáfora epistemológica, etc. Sin embargo, también sostenemos que una obra es mucho más que su estructura, que “lo que se ve”. Esta propuesta

supera ampliamente las relaciones entre texto y contexto, ya que el “contexto” no sería algo por fuera del “texto”, sino un aspecto constitutivo del mismo. Por lo tanto, en el análisis, coincidimos con Jorge Dubatti en el hecho de que debe considerarse a la obra como un triple entramado entre la estructura (fábula, procedimientos, etc.), el trabajo humano (condiciones de trabajo, estudio de génesis, historicidad, etc.) y la concepción poética. Esta última se refiere a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), las artes se conciben a sí mismas y conciben sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.).

Estos tres ángulos (no niveles) remiten a una misma unidad: la poética. Por lo tanto se fusionan íntimamente en el mismo objeto, son maneras diferentes de abordar el mismo objeto. Si bien los tres ángulos enfocan una misma unidad, la concepción modaliza la totalidad: trabajo y estructura cambian en su estatuto de acuerdo a la concepción de con la que se los relacione.

Teniendo esta base, entonces, podemos proponer junto con la Poética Comparada una primera aproximación tipológica de recreaciones a través de la reescritura.

- 1) Clásica: muy cercana al original literario. Implementa cambios solamente en zonas catalizables.
- 2) Estilizante: si bien también es muy cercana, se toma libertades importantes en cuanto a la modificación de la fábula, profundizando la novedad y la singularidad. Los cambios más importantes pasan por los procedimientos estéticos, aunque no afectan decisivamente a los componentes no catalizables. Transforman con nuevos matices la semántica resultante.
- 3) Paródica (en su doble concepción de burla y homenaje): hay una deliberada reversión del texto fuente.
- 4) Libre: toma al texto fuente como excusa, como basamento o inspiración. La reelaboración es radical

> **C.A.B.A. 2017**

Matin Esslin sostiene que sólo la Biblia rivaliza con Shakespeare en capacidad arquetípica. Podríamos agregar que, en el mundo contemporáneo la productividad en los procesos de reescritura inclina la balanza de esa rivalidad hacia el dramaturgo inglés. Pero esta dramaturgia original (poco importa que sea clásica, estilizante, paródica o libre) implica una traducción, vale decir, una interpretación:

“la traducción no es la traslación a una lengua distinta del léxico y de la sintaxis de la original, sino que implica, ante todo, una traslación de las circunstancias temporales. Incluso si el traductor nos ofrece una versión arcaizante y estilizada, no dejará de ser una versión de su tiempo, elaborada desde su propia poética; es como si alguien compone ahora un poema en alejandrinos, en tridecasílabos o en verso libre. La traducción es siempre contemporánea; aunque el traductor no sea consciente de ellos o intente ignorar este hecho” (Kott, 2007)

La cartelera porteña 2017-2018 parece darle la razón tanto a Esslin como a Kott. Los estrenos de este período ponen en evidencia la vigencia del “mito shakesperiano”

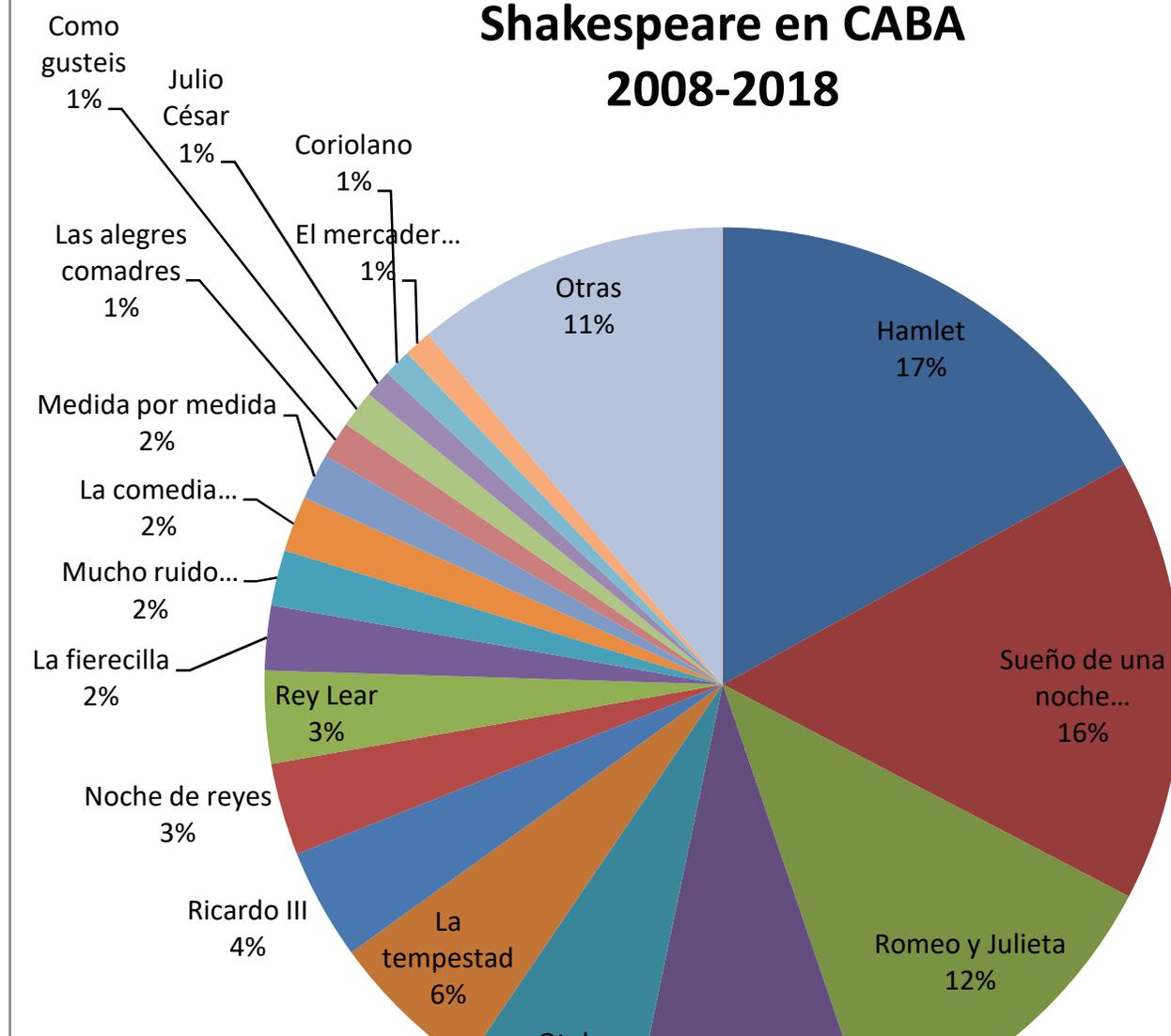
1. Shakespeare en la Terraza. Dirección: Agustín León Pruzzo
2. La violación de Lucrecia. Dirección: Mónica Maffia
3. Shakespeare inédito. Dirección: Ricardo Behrens
4. Shakespeare Todos y ninguno. Dirección: Jorge Vitti
5. Las horas negras. Trilogía de Shakespeare en miniatura.. Dirección: Romina Herrera
6. La Shakespeare. Dirección: Sirley Martínez Santos
7. Lo que Shakespeare conto y lo que no contó
8. 3 8 S M Shakespeare Material - De Laurent Berger
9. Sedúceme Shakespeare. Dirección: Mabel Galarza
10. Aproximaciones a Shakespeare. Dirección: Norma Angeleri
11. Hamlet, no es su propio primo. Dirección: Melisa Hermida
12. Yo Ella Hamlet - Mi Padre Hamlet. De Rubén Scattareggi
13. Origen Hamlet. De Sergio Martínez
14. Malambo Esotérico: looking for Hamlet. De Gustavo Alejandro Brenta
15. Hamlet, episodios de la ratonera nacional. Dirección: Gino Domingo Fusco
16. Hamlet ruso. Dirección: Julio Bocca
17. Hamlet, la maldición de ser... Dirección: Alejandro Conte
18. HAMLET, the Musical. Dirección: Pato Chami
19. Hamlet, Principe de Barracas. Dirección: Pablo Di Felice
20. Break Hamlet. Dirección: Cristian Rodrigo Cabrera
21. Cielo es una maquina. Hamlet esta muerto sin fuerza de gravedad. Dirección: Juan Comotti
22. To be or not to be, un recorrido sobre Hamlet
23. Romeo y Julieta, El Musical. Dirección: Nahuel Bidegain
24. Romeo y Julieta. Dirección: Ariadna Bufano
25. Romeo y Julieta. De bolsillo
26. Juan Romeo y Julieta María
27. Romeo y Julieta, una mirada distinta
28. ROMEO Y JULIETA, una obra en construcción. Dirección: Pablo Di Felice
29. CRUEL - Una pieza teatral fundada en Ricardo III. Dirección: Marcelo Savignone
30. Ricardo III. Dirección: Jacqueline Roumeau
31. Ricardo III. Dirección: Francisco Civit
32. Malambo para Ricardo III. De Claudio Nadie
33. Rey Lear. Dirección: José María Gatto
34. Rey Lear. De Rodrigo Garcia. Dirección: Emilio García Wehbi

Ampliación de la cronología

Pero esta productividad se torna mucho más evidente si ampliamos el período. Durante la década 2008-2018, se estrenaron 369 obras vinculadas al imaginario shakesperiano.

Para sistematizar este extenso listado, hemos elaborado un cuadro que nos permite ver con mucha claridad las mayores recurrencias en las reescrituras.

Shakespeare en CABA 2008-2018



Como se desprende del cuadro, el interés del campo argentino pasa por las tragedias (con la gran excepción de *Sueño de una noche de verano*) y relega a un segundo plano los dramas históricos. Nuestra hipótesis es que eso se debe a dos causales: en primer lugar, las tragedias han sido mucho más difundidas también en términos internacionales y no solamente en teatro, sino también en medios audiovisuales. La contemporaneidad de estas producciones radica en la conformación de invariantes míticas que pueden reconocerse incluso en las producciones pasivas, como las telenovelas. La condensación melodramática del amor imposible en *Romeo y Julieta* (por ejemplo), deja de lado en las reescrituras contemporáneas la cosmovisión isabelina (Tillyard, 1984). Ésta consiste en la consideración de un orden político indisoluble de orden cósmico, articulado alrededor de tres aspectos: una cadena, un conjunto de correspondencias y

una danza. El universo medieval está, entonces, ordenado según un sistema fijo de jerarquías, pero modificado por el pecado del hombre y por la esperanza de su redención. Cada partícula de la creación era un eslabón de la cadena y cada eslabón, salvo lo de los extremos, era simultáneamente mayor y menor que los demás. Esta cadena del ser hacía vívida la idea de un universo relacionado, donde ninguna de sus partes era superflua, y la función del hombre dentro de la cadena del ser es unir los distintos elementos de la creación. La cadena no es sólo vertical sino que también, horizontalmente, tiene una serie de correspondencias. Por ejemplo, las tormentas y terremotos tienen su correlato, en las tempestuosas pasiones del hombre. Asimismo, desde los griegos la creación se presentaba como un hecho de música, pero existía además la noción de que el universo creado se hallaba en estado de música, que era una danza perpetua.

La mejor evidencia de esta cosmovisión, la encuentra Tillyard en el Acto II Escena III de *Troilo y Crésida* (ca. 1602), cuando Ulises afirma

Los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición del movimiento, de las estaciones, de la forma, de las funciones y de la regularidad; y por eso este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia; así, su disco saludable corrige las malas miradas de los planetas funestos, y, parecido a un rey que ordena, manda sin obstáculos a los buenos y a los malos astros. Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcolanza funesta, ¡qué plagas y qué prodigios entonces, qué anarquías, qué cóleras del mar, qué temblores de tierra, qué conmociones de los vientos! Fenómenos terribles, cambios, horrores, trastoran y destrozan, hienden y desarraigan completamente de su posición fija la unidad y la calma habitual de los Estados. ¡Oh! Una empresa padece bastante cuando se quebranta la jerarquía, escala de todos los grandes designios. ¿Por qué otro medio sino por la jerarquía, las sociedades, la autoridad en las escuelas, la asociación en las ciudades, el comercio tranquilo entre las orillas separadas, los derechos de primogenitura y de nacimiento, las prerrogativas de la edad de la corona, del cetro, del laurel, podrían debidamente existir? Quitad la jerarquía, desafinad esa sola cuerda y escuchad la disonancia que sigue. Todas las cosas van a encontrarse para combatirse; las aguas contenidas elevarían sus senos más alto que sus márgenes y harían un vasto pantano de todo este sólido globo; la violencia se convertiría en ama de la debilidad, y el hijo brutal golpearía a su padre a muerte. Cuando la jerarquía está ahogada, ha ahí el caos que sigue a su ahogo.

› ***Dramaturgias de la reescritura, política de la diferencia***

En esta última sección nos referiremos a dos micropoéticas surgidas en el período 2017-2018, que ponen en evidencia la gran distancia que nos separa de la cosmovisión analizada por Tillyard. Estrenadas ambas en el circuito independiente, transitaron también el circuito comercial y festivales, tanto en el país como en el exterior. Como punto de partida para ambas, proponemos retomar las palabras de Cipriano Arguello Pitt (2016), quien sostiene que “la adaptación reconoce un problema de la literatura y es que cualquier creación tiene una que le precede, no hay originalidad. Hay discusiones, puntos de vistas, particularidades. Una obra, cualquiera que sea se reescribe y se inscribe en su contexto. Por supuesto que esto no es apología del plagio, sino un reconocimiento al diálogo” (2016; 7). Diálogos con Shakespeare podría, entonces, llamarse esta sección.

*Cruel (Basada en la tragedia de Ricardo III)*¹

Con un proceso de adaptación compartido entre Patricio Orozco y Marcelo Savignone, esta obra retoma a Shakespeare desde un teatro físico, que suma procedimientos del teatro de máscara y de la cinematografía. Simplifica las líneas de acción y el sistema de personajes, con el fin de hablar de una “sociedad enferma por la extrema ambición y la necesidad de poder” (según consta en el programa de mano), y ancla la acción en un cronotopo extrañado. El lenguaje es de Shakespeare, el vestuario apela a cierta neutralidad temporal, la escenografía y la iluminación construyen una poética expresionista que aporta el clima pesadillesco, el uso de las máscaras colabora no sólo en la multiplicación de personajes sino sobre todo en la mostración del subtexto, y el proceso dramático tiende al adelgazamiento de la referencia histórica concreta. Afirma Savignone que

Hay una herramienta que a mí me gusta trabajar que es el “lejano reconocible”, es decir, aquello que es lejano —Shakespeare, Ricardo III, dependiendo de las traducciones— pero en un entorno reconocible. Reconocible pero no al punto de que nos impida el ejercicio de la poesía. Por ejemplo: en lugar de referirnos a Hastings, hablamos del Ministro; en lugar de referirnos a Buckingham, hablamos del Duque. Esto permite que resulte reconocible y que no haya tantas distancias. Pero no llegamos al extremo de hablar de un capataz. Tampoco identificamos a los York y los Lancaster. En ese espacio uno sigue reconociendo a Shakespeare y el autor sigue interpelándonos (Gómez, 2018).

Desterritorialización y reterritorialización como procedimientos constructivos para una obra que ya no se organiza alrededor de un “gran mecanismo” (Kott, 2007), sino fundamentalmente a un mundo sin salvadores, a una “puesta en escena sobre la maldad”, como la misma obra declara.

Si Shakespeare reconstruía el orden desestabilizado por Ricardo con la victoria de Richmond, Savignone elige anular al personaje heroico y permanecer en el caos. Asimismo, identifica en las características del personaje una condición transhistórica asociada a la política moderna: “Creo que las palabras de Ricardo adormecen al pueblo porque les dice lo que quieren escuchar, y eso nos adormece, nos calma. Como en las grandes ficciones de la historia de la humanidad, que brindan certezas sobre la incertidumbre de qué es la vida o la muerte. Creo que Ricardo III tiene la misma capacidad que han tenido las grandes doctrinas, las verdades absolutas, para adormecer al pueblo” (*Íbid*).

1 Ficha técnico artística: Concepción: Marcelo Savignone. Adaptación: Patricio Orozco, Marcelo Savignone. Actúan: Lucía Adúriz, Mercedes Carbonella, Agostina Degasperi, Sofía González Gil, Víctor Malagrino, Marta Rial, Pedro Risi, Belén Santos, Marcelo Savignone. Vestuario: Mercedes Colombo. Escenografía: Gonzalo Cordoba Estevez. Iluminación: Nacho Riveros. Redes Sociales: Rakia Comunicación. Realización de máscaras: Alfredo Iriarte. Realización de objetos: Cristian Cabrera. Video: Rakia Comunicación. Música original: Sergio Bulgakov. Fotografía: Cristian Holzmann. Diseño gráfico: Ed. Asistencia de dirección: Chusa Blázquez, Cristian Cabrera. Prensa: Marisol Cambre. Colaboración artística: María Florencia Alvarez, Gabriela Guastavino. Dirección: Marcelo Savignone.

*La fiesta del viejo*²

Tomando como punto de partida *El rey Lear*, la propuesta de Fernando Ferrer (estrenada en el Espacio Callejón del barrio de Almagro) realiza una operación de reescritura original y creativa. La obra es recontextualizada en un club de barrio porteño y narra la rivalidad entre clubes (el Club Polonia y el Deportivo Francés, ambos del barrio de Almagro), que se superponen con las tensiones contemporáneas de la “grieta” entre neoliberalismo y pensamiento nacional y popular.

La puesta, al igual que en el caso de *Cruel*, apela a la síntesis tanto en cantidad de personajes como en tramas paralelas. Es así que se decide anular la intriga de Gloucester y sus hijos (que en el original duplica la trama de Lear y sus hijas) y se centra en la principal. El punto de partida de la historia es la distribución de una herencia en el marco de la fiesta de cumpleaños del “viejo”.

Como en este caso la poética predominante de la obra es el realismo, se realiza una operación sobre el lenguaje, en donde el texto shakesperiano se percibe en pequeñas dosis y se disfruta en el reconocimiento del original.

Asimismo, dentro de los marcos referenciales, la obra excede el cronotopo argentino contemporáneo para proponer una lectura transhistórica. No sólo por su referencia explícita al texto shakesperiano, sino también por el sistema de referencias interno y externo que la obra establece con la segunda guerra mundial. El viejo es un judío polaco que logró escapar de la guerra, pero toda su familia terminó en los “trenes”, esos que él ve venir en sus “delirios” del Alzheimer. Como consecuencia, el Muro (metafórico) que divide Almagro al que hacen referencia en forma permanente, se multiplica exponencialmente en su semántica: es el muro de la grieta política contemporánea (2017), el muro del gueto, el muro que divide Polonia de la Francia nazi.

Y si ponemos “delirios” entrecomillados, es porque cuando el viejo está en este estado quiebra la cuarta pared e interpela a los espectadores. Su delirio no es otra cosa que la posibilidad de oradar el universo poético y acceder al mundo empírico. Por lo tanto ¿somos los espectadores un “delirio” del viejo, o existimos realmente? Si nosotros existimos ¿entonces los trenes también?

Este énfasis en la liminalidad convivial, se ve finalmente estimulado por el hecho de que los espectadores compartimos los manjares de la fiesta: knishes y vino a la entrada, torta de cumpleaños a la salida. La reivindicación del teatro en su carácter festivo, es lo que termina otorgando la mirada final de la obra.

2 Ficha técnico artística: Autoría: Fernando Ferrer. Dramaturgia: Fernando Ferrer. Actúan: Moyra Agrelo, Agustina Benedettelli, Julieta Cayetina, Helkjær Engen, Demián Gallitelli, Ezequiel Gelbaum, Clarisa Hernandez, Gonzalo Ruiz, Julian Smud, Ezequiel Tronconi, Abian Vainstein. Vestuario: Marina Claypole, Peta Moreno. Representante: Débora Staiff. Espacio escénico: Romina Giorno. Efectos especiales: Guillermo Toledo. Fotografía: Romina Giorno. Arte: Romina Giorno. Diseño gráfico: Juan Francisco Reato. Asistencia de dirección: Marisol Scagni. Producción ejecutiva: Laura Quevedo. Producción: Fernando Ferrer, Ezequiel Gelbaum, Clarisa Hernandez, Julian Smud. Dirección: Fernando Ferrer

› ***Algunas conclusiones provisionarias***

Las apropiaciones shakesperianas se generan en Argentina a través de reescrituras que implican el diseño de políticas de la diferencia, adaptación y resignificación de los textos, transformados en nuevos textos. Se ponen en juego las variables de la territorialidad, variables poéticas, culturales, sociales, políticas, económicas en cada contexto. Para comprender qué hacen los artistas de los teatros argentinos con Shakespeare es necesario estudiar esas reescrituras, hasta hoy apenas consideradas. Dichas reescrituras pertenecen más al campo de estudios del teatro argentino que del teatro británico.

Pero esto no sucede solamente con el teatro inglés. La *dramaturgia de adaptación* es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro extranjero, y especialmente con el teatro de épocas lejanas. Llamamos adaptación teatral al trabajo consistente en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

Como sostiene Jorge Dubatti (2008), el reconocimiento de la categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de la disciplina Teatro Comparado y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de Postdictadura, relacionable a su vez con las categorías de *dramaturgia de dirección* y de *actuación*.

Con respecto al tema que nos convoca, la nueva dramaturgia resultante funciona como camino paralelo, vale decir, como recorrido de la permanencia de la obra isabelina y la política de la diferencia operada por la mirada del presente. A través de este procedimiento creativo, el tercero excluido se anula: estas obras son de Shakespeare y no son de Shakespeare a la vez. Como vimos más arriba, los dos casos citados, son claros ejemplos de esto.

Bibliografía

- Arguello Pitt, C. (2016) "La lectura manifiesta de la adaptación a la reescritura" en *Cuadernos de Picadero*, N° 30 - Instituto Nacional del Teatro, Argentina, octubre 2016
- Bal, M. (1998) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- Italo Calvino, I. (1994) *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Casullo, N. (1998) *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J. (2008) *Cartografía teatral*. Buenos Aires, Atuel.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- Guillén, C. (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets.
- Kott, J. (2007) *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona, Alba.
- Rousset, J. (1985) *El mito de Don Juan*. México, FCE.
- Gómez, L. (2018) "Entrevista a Marcelo Savignone: "Creo que Ricardo III tiene la misma capacidad que han tenido las grandes doctrinas para adormecer al pueblo", en <https://www.laprimera piedra.com.ar/2018/09/entrevista-a-marcelo-savignone-2/>
- Tillyard, E.M.W. (1984). *La cosmovisión isabelina*. México, FCE.
- Poggi, M. (2008). "De problemas a temas en la agenda de políticas educativas". En Tenti Fanfani, E. (compilador), *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.