

Mitos y territorios teatrales¹

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – natachakoss@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: conferencia

» *Palabras claves: mito - territorio - teatro*

> **Resumen**

Artistas e investigadores tienden a coincidir en que el teatro es, desde sus orígenes, un acontecimiento territorial. El aquí y ahora, la confluencia en el tiempo y el espacio han sido, hasta la encrucijada del siglo XXI, sus características excluyentes. Asimismo, desde el aporte teórico y metodológico de la Filosofía del Teatro, venimos explorando el concepto de territorio con el fin de encontrar una metodología de análisis propicia para los intercambios, intertextos, influencias y reescrituras dramáticas, especialmente aquellas que tuvieron lugar entre Europa y América. Siguiendo a Llanos-Hernández, creemos que en el medio académico y considerando los estudios realizados en el siglo XXI, “el concepto de territorio ha desbordado los límites fronterizos del pensamiento geográfico, para adquirir cada vez más una mayor relevancia al interior de otras disciplinas de las ciencias sociales, tal como ha venido aconteciendo en la sociología, la antropología o la economía. Esta apropiación del concepto forma parte de los cambios teóricos y conceptuales que desde los enfoques disciplinarios, interdisciplinarios o transdisciplinarios ocurren en las ciencias sociales, los cuales buscan explicar la complejidad de los procesos sociales que ocurren en la actualidad en un contexto de mundialización de la economía, la cultura y la política; proceso que ha colocado a la dimensión espacial de los acontecimientos sociales en la misma tesitura que la vertiente temporal, la cual va a estar presente en la interpretación de la historia misma que alcanzó un papel relevante en el estudio de los acontecimientos durante el curso de la época moderna” (Llanos-Hernández, 201). Si bien coincidimos con García Canclini en que las condiciones sociales de las comunicaciones han desbordado a las condiciones geográficas, identificamos igualmente una cualidad reaccionaria en el teatro. Su carácter convivial y territorial (Dubatti, 2008) se resiste a la dimensión virtual que impone la nueva tecnología, especialmente las redes sociales. Asimismo, partimos de la concepción de Friedrich Ratzel respecto de la geografía humana de la cual, en esta presentación, abordaremos algunos de sus problemas.

¹ Este trabajo es un desprendimiento del libro *Mitos y territorios teatrales*, publicado por la autora en 2021 por Editorial Argus-A

> **Presentación**

El Teatro Comparado promueve el análisis del teatro y de los discursos que sobre él se producen desde perspectivas de territorialidad, inter-territorialidad y supra-territorialidad, superando así las formulaciones teórico-metodológico-epistemológicas de internacionalidad y supranacionalidad, perimidas al entrar en cuestionamiento el concepto de nación (Guillén, 1985). Además, impulsa el trabajo con una cartografía radicante (Bourriaud) que, como veremos más adelante, promueve en definitiva un pensamiento cartografiado y un diálogo de cartografías. Por las características del acontecimiento teatral, invita a revisar las nociones de globalización, localización, mundialización, interculturalidad y multiculturalismo, regionalismo, fronteras y borde. Por lo tanto, la historia del teatro (tanto del pasado como el reciente) debería diseñarse como una imagen múltiple y compleja, considerando su polifonía y sus relaciones e intercambios con el teatro de diversas latitudes.

Asimismo, partimos de la premisa que considera que la estética del nuevo siglo es la estética radicante, en el sentido de un “término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos?” (Bourriaud, 22)

Como podemos ver, se diferencia del concepto de rizoma desarrollado por Deleuze y Guatarri, en el cual el sujeto es borrado por una multiplicidad de ramas de pensamiento sin jerarquías ni trayectos. En esta nueva era los artistas no olvidan sus raíces pero lo que más importa es el futuro, el rumbo que han decidido darle a sus pasos. La cartografía teatral requiere entonces, al decir de Dubatti, una actitud radicante que permita desarrollar una teatrología que piense al teatro como un fenómeno primordialmente territorial. Así, se promueve el trabajo en torno a conceptos y palabras que provienen de la praxis, de la observación de los devenires específicos del teatro en cada territorio, en detrimento de las nociones totalizadoras o de pretendida universalidad. Desarrollar un pensamiento cartografiado es, entonces, construir una agenda territorializada que no esté marcada por teorías o textos, sino por experiencias concretas de cada campo teatral y sus peculiaridades, que no excluye la posibilidad del diálogo con otras cartografías.

Finalmente, dentro de las cuestiones preliminares, es fundamental considerar los problemas de los mitos y los imaginarios para la conformación de las territorialidades. Definimos al imaginario (l'Imaginaire) como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano

en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. Pensando al ser humano como homo symbolicus, tanto Gilbert Durand como Claude Lévi-Strauss constatan, por ejemplo, que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y -sobre todo- la experiencia dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. Sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar así la imposibilidad de una aprehensión total. Pensando en teatro y territorio, podríamos postular que se trata también de una construcción imaginaria. Así como el mito no es una mera construcción lingüística, el territorio tampoco es una mera delimitación físico-geográfica. Y, en consecuencia, el teatro que allí se despliega tampoco lo es. Es por eso que postulamos que, para un estudio cartográfico y comparatístico del teatro, deberíamos considerar tres tipos de cartografías diferentes. Desde ya anticipamos que esta separación es fruto de la conveniencia analítica, pero la circulación intercartográfica es permanente, fluida y determinante para cada categoría.

Cartografía geográfica

Denominamos cartografía geográfica a la manera objetiva y convencional (en el sentido de convenciones de su representación) que ha tenido el ser humano para construir el mundo que habita. En su origen etimológico se evidencia el vínculo con la escritura y el diseño de mapas, a la vez que su sentido abarca también la ciencia que estudia dichas producciones. La carta geográfica delimita una porción de superficie terrestre, mientras que también analiza medidas y datos de regiones de la Tierra para representarlas gráficamente con diferentes dimensiones lineales. La Asociación Cartográfica Internacional (International Cartographic Association, <https://icaci.org/>) define a la cartografía como la disciplina relacionada con la concepción, producción, diseminación y estudio de mapas.

Pero este mapa físico, fruto del trabajo cartográfico y que varía muy lentamente, deviene inmediatamente en un mapa político que se modifica a gran velocidad y condiciona, en consecuencia, la vida social y económica de las personas. Suele traducirse en esquemas de dominación y/o posesión colectiva. En su vínculo con los mundos empíricos requiere un consenso global que, en caso de no existir, provoca conflictos que pueden derivar en guerras, invasiones, etc. Los límites de estas fronteras se construyen y deconstruyen al pulso de los avatares políticos, desde la antigüedad hasta nuestros días. Pongamos un ejemplo muy sencillo: decir España hoy en día, no es lo mismo que decir España en el siglo XVII. El territorio objetivo que abarca es infinitamente inferior.

Pero el tema se complejiza si consideramos que, hasta hace unos pocos cientos de años, el mundo era objetivamente plano. De hecho, el movimiento de terraplanistas sigue sosteniendo esta teoría al día de la fecha.

Por lo tanto, más allá de que las ciencias geográficas se hayan especializado a lo largo de los años en sus metodologías, el componente imaginario es fundamental para la organización objetiva de los datos de la empiria. Como sostuvimos anteriormente, los imaginarios colectivos conforman singulares matrices de sentido existencial, elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. Asimismo, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera, su poder para operar en las acciones de los individuos a partir de procedimientos socialmente compartibles, los constituyen en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social. Así, los componentes para la organización del mundo que posibilitan todo tipo de construcciones sociales, se organizan a partir de datos que provienen de la empiria casi en la misma proporción de los que provienen de los imaginarios.

Curiosamente, el mismo procedimiento que usamos para construir nuestro común mundo compartido, lo encontramos en la construcción de mundos poéticos, especialmente en aquellos vinculados al universo de lo maravilloso, de lo fantástico o de aventuras. Si hay algo que vincula a *El señor de los anillos* con *Harry Potter* y *Juego de tronos*, es la necesidad de sus autores de crear un mapa que organice el mundo y que, sin excepción, colocan al principio de la narración. De hecho, en su versión televisiva, los créditos de *Juego de tronos* se desarrollaban sobre un mapa. Son estos mapas explícitamente ficticios la condición de posibilidad para que el mundo poético exista, el a priori sobre el que se desarrolla la narrativa.

La lógica de estos universos fantásticos duplica el funcionamiento de la lógica en el mundo “real”. Construimos un mapa a partir del cual podemos pensarnos identitariamente como “euro-peos”, “latinoamericanos”, “italianos” o “chilenos”. Y no nos referimos solamente al dibujo cartográfico sino también a los valles y montañas, los ríos y praderas. Más allá de que nunca los lleguemos a conocer en vivo y en directo, organizamos en nuestra mente el paisaje, el territorio. Y sobre ese imaginaire operamos en la realidad y organizamos nuestras vidas.

Cartografía cultural

Los mapas también describen el desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales que establecen los seres humanos en los ámbitos cultural, social, político o económico. Son un referente empírico, pero también representan un concepto propio de la teoría. En este sentido, la Sociología de la Cultura brinda herramientas para pensar al territorio como un conocimiento que se construye en la(s) disciplina(s) social(es), tomando en cuenta que sus contenidos cambian conforme se transforman las relaciones sociales en el mundo. En el

territorio estarán presentes las relaciones de poder que se organizan en una época determinada, “las prácticas espaciales y temporales nunca son neutrales en las cuestiones sociales. Siempre expresan algún tipo de contenido de clase o social, y en la mayor parte de los casos constituyen el núcleo de intensas luchas sociales” (Goncalvez Porto, 265).

Esta geografía humana también se nutre de los imaginarios sociales. Bronislaw Baczko, en su ya antológico *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, sostiene que los imaginarios sociales son elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social.

Los mapas sociales no se superponen, entonces, con los mapas políticos. El diseño territorial opera como una definición identitaria específica, micropolítica, en la que se valora la pertenencia como un acontecimiento histórico y que remite a la idea de región (Tossi). Se impugna a la contigüidad territorial como condición necesaria para la formación de una región, pues se sostiene que la geografía ha redundado en regionalizaciones cuya estructura se forma a partir de enfoques sociales, económicos o naturales, mecánicamente aglutinados en esquemas confusos y reduccionistas, fundados en el criterio de la “extensión” o “cercanía” ofrecida por cálculos geométrico-formales. No obstante, afirma Gómez-Lende, una región no se compone necesariamente por la vecindad o proximidad de subespacios preestablecidos: “se asiste entonces al pasaje de una visión horizontal a un enfoque vertical de la región, en el que las solidaridades organizacionales convierten a los lugares en soporte y condición de relaciones globales que de otra forma no se realizarían (...) superponiéndose a los nexos y estructuras orgánicas preexistentes para reestructurar, destruir y recrear sus límites y sus duraciones, es decir, sus escalas” (Gómez Lende, 90).

Las solidaridades organizacionales son las que nos permiten marcar como territorio al Río de la Plata, aunando la producción de diversos dramaturgos o gestores culturales que han desarrollado sus actividades en ambos márgenes del río (y por lo tanto, en dos países diferentes como Uruguay y Argentina) como Florencio Sánchez o José Miguel Onaindia. Nótese además que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires está más cerca de Montevideo que de Pergamino, si tenemos en cuenta el mapa socio teatral y no el geográfico.

Cartografía antropológica

La noción de cuerpo como territorio no es algo novedoso. Recordemos simplemente los valiosos estudios de Elina Matoso presentes en *El cuerpo, territorio escénico* y *El cuerpo, territorio de la imagen. O Scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident* de Jean-Marie Pradier.

No obstante, el gran desarrollo del movimiento feminista del último lustro ha puesto al cuerpo en primerísimo plano, considerándolo como un territorio con derechos. Geografías feministas para mapear el cuerpo-territorio de Diana Lan, *Mi cuerpo, mi primer territorio* (libro editado por la Alcaldía Mayor de

Bogotá, para el trabajo en el aula del Ciclo Inicial -Prejardín, Jardín y Transición- en 2013) o las Jornadas de FLACSO Mapeando el cuerpo territorio, ponen en evidencia que la geografía del cuerpo es también un campo de batalla y un territorio a liberar.

Como sabemos, la domesticación del cuerpo fue profusamente trabajada por Michel Foucault en gran parte de su bibliografía. Sin embargo, la consideración del cuerpo como territorio vuelve el problema a la dimensión antropológica e instala, para la teatrología, un campo de estudio excepcional.

Si consideramos con la Filosofía del Teatro que, tanto en su definición lógico-genética como en su definición pragmática, postula que el teatro en tanto acontecimiento tiene su base en el convivio, el cuerpo-territorio del espectador y el del artista se evidencian como matrices de sentido desde su organización espacial pero también desde su imposición corporal. Sentarse en una butaca, en el piso o permanecer de pie, construyen desde el acontecimiento convivial unas reglas expectatoriales específicas. Asimismo, el cuerpo-territorio del artista enuncia, significa y contagia desde su propia constitución natural-biológica. Recordemos por ejemplo el caso de Jacinta Petrazza quien, anticipándose a Sarah Bernard, en 1882 en el Río de la Plata encarna al príncipe Hamlet. El cuerpo de una mujer representando a un personaje varón modaliza la poíesis, de la misma manera que cuando un varón encarna a un personaje femenino como, de hecho, sucedió en el teatro occidental durante casi 2000 años.

Si el cuerpo instala la poíesis en el territorio teatral, le aporta también el significante que modaliza el significado (en términos saussurianos). Así como el cuerpo danza su propia cultura, los Estudios de Presencia posibilitan su estudio desde la Antropología Teatral y la Etnoescenología. “Pensar la presencia – afirma Gilberto Icle– podría significar pensar el cuerpo en su materialidad no-expresiva, o sea, en su potencia presencial. Esa presencialidad, esa capacidad de hacerse presente –autónoma, pero no independiente de un significado y de su interpretación– implica un estudio específico y una visión más allá de la decodificación a la cual los estudios literarios, semióticos y hermenéuticos nos acostumbraron” (Icle, 4).

› ***El pensamiento cartografiado aplicado al análisis del teatro***

Creemos que 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)” (Calvino, 122). Tal es el caso de William Shakespeare, uno de los autores más releídos y recreados. Las apropiaciones shakesperianas se generan 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 con Shakespeare es necesario estudiar esas reescrituras, hasta hoy apenas consideradas.

Shakespeare en el Río de la Plata colonial

Estudiar los devenires del teatro de William Shakespeare desde finales del siglo XVI hasta nuestros días, requiere no sólo un reconocimiento histórico específico del período (cosmovisión isabelina, repertorio y poéticas teatrales del Medioevo y del renacimiento, técnicas de actuación, etc.) sino fundamentalmente una composición de los tránsitos territoriales y las reescrituras. Consideremos por ejemplo que, desde los inicios, Shakespeare llegó al Río de la Plata como un proceso de reescritura, por lo que resulta imperativo historizar las traducciones y versiones. Pero no sólo la documentadísima inter-mediación volteriana, sino también la de los arregladores (como el caso de Jean-François Ducis) y, por su puesto, la de los prerrománticos alemanes. Pedro Luis Barcia sostiene que en Argentina el año verificable como inicial de las representaciones shakesperianas es 1821, cuando Luis Ambrosio Morante traduce *Hamlet* de la versión francesa de Ducis. Esa traducción está perdida, pero sabemos que en el “original” de Ducis el monólogo “ser o no ser” no sólo no estaba sino que, además, Ofelia aparecía como hija de Claudio y no de Polonio. Hay otras obras del dramaturgo inglés que se registran en el mismo período y que aparecen publicadas en los periódicos como *Ofelo*, prodigioso negro de Venecia; *Montegón y Capuleto*, o el odio llega a la tumba; *Macbé*, o los remordimientos. Si bien no nos han llegado todos los originales, no nos es difícil intuir que esas reescrituras sometieron a las obras shakesperianas a importantísimas modificaciones en la forma y en el fondo.

Sí sabemos que en la puesta de *Otelo* de 1822, por ejemplo, Desdémona pasa a llamarse Edelmina. Además, el engaño del pañuelo deviene en una tiara que le había regalado el moro y una carta en la que ella renunciaba al matrimonio con Otelo. Se reducen los personajes y aparecen nuevos, como el hijo del Dux (pre-tendiente de Edelmina). Yago es Pésaro, con una psicología muy diversa. Otelo es “un poco morocho”, apuñala a su esposa y antes de suicidarse encuentra una explicación para el comportamiento de su amada: “Nunca hubiera creído en una joven tan tierna una altivez tan descarada; el efecto del clima...”. Como sostiene Barcia, de todos los estudios exegéticos que la obra ha tenido a lo largo del tiempo, ninguna hay que, como esta versión de 1822, asocie a cuestiones meteorológicas el comportamiento de los personajes.

Coincidimos con Martín Esslin cuando afirma que sólo la Biblia rivaliza con Shakespeare en capacidad arquetípica. Pero sostenemos también que es una construcción histórico-territorial que requiere para su

estudio un recorrido cartográfico, en donde se puedan superponer los mapas geográficos, culturales y antropológicos, para entender a Shakespeare en el mundo contemporáneo.

Perspectivas de Shakespeare en las dramaturgias de adaptación

La dramaturgia de adaptación es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios locales 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, 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 el Bardo 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 latinoamericana es muy diferente. Por otra parte, los diferentes campos teatrales de Latinoamérica 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).

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 al 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 trabajo se crea un lenguaje nuevo y diferente y en consecuencia podemos hablar de obras independientes.

Parafraseamos 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 transcurra 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 “tex-to”, sino un aspecto constitutivo del mismo. Por lo tanto, en el análisis, coincidimos con 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 con-cierto 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 con la que se los relacione.

Teniendo esta base podemos, entonces, proponer junto con la Poética Comparada una primera aproximación tipológica de re-creaciones 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.

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 estiliza-da, 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 correspondiente a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del período 2017-2018, por ejemplo, parece darle la razón tanto a Esslin como a Kott. Los estrenos de este período ponen en evidencia la vigencia del “mito shakesperiano”: durante la década 2008-2018, se estrenaron 369 obras vinculadas al imaginario shakesperiano.

Como hemos analizado en otros espacios, 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). Ésta consiste en la con-sideración de un orden político indisociado del 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 los 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, trastornan 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, he ahí el caos que sigue a su ahogo.

Proponemos retomar las palabras de Cipriano Arguello Pitt, 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” (Arguello Pitt, 7

Shakespeare en territorio francés

La reescritura no sucede solamente por el salto continental. Podemos verificar también que el dramaturgo inglés, siendo apropiado por la dramaturgia francesa, supone una serie de procedimientos y modificaciones que sólo pueden estudiarse desde el cruce poético y el cruce cartográfico.

Analicemos el caso de Eugene Ionesco, quien afirmaba en 1972 en relación a su obra *Macbeth*: “nunca escribí con tanto placer sobre temas tan siniestros” (Ionesco, 1972a). Y también admitía que fue gracias a Jan Kott y su libro *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, que se había acercado al autor inglés. “Shakespeare was the father of the Theater of the Absurd” (Hess), sostiene, a partir de la lectura de la famosa réplica de Macbeth “La vida no es más que una sombra ambulante, un pobre actor que sobre el escenario se pavonea y sacude en su hora asignada, y después no se oye más; es un cuento contado por un idiota, lleno de sonidos y furia, que no significa nada” (Acto V, Escena 5).

Fruto de esa convicción, intermedidada (como veremos) por Alfred Jarry, es que *Macbeth* (1972) llega a escena.

Según Kott, Shakespeare medía el poder de los monarcas según el número de cabezas cortadas; “cuando comencé a escribir Shakespeare, nuestro contemporáneo hace más de un cuarto de siglo, yo colocaba una cruz al lado de los personajes muertos en batallas y un punto negro cerca de los que habían sido asesinados o decapitados. En Ricardo III los asesinados eran doce, dos veces más que el número de muertos en combates. Sólo el rey Eduardo IV se fue al otro mundo de muerte natural. Sin embargo no tengo la certeza de que no haya sido “ayudado”. Esta estadística muestra clara-mente que la muerte más frecuente en Shakespeare es la decapitación. Puede ser que sea esta la muerte natural para él” (Kott, 1992).

Concebido en menos de un mes, *Macbeth* es un “melodrama más o menos cómico (...) la conclusión de este texto (si es que tiene alguna) es que, todo dictador es paranoico, bien como todos aquellos que se dejan conducir por la ambición política” (Ionesco, 1972a). Por esto sostenemos que, si bien la fuente shakesperiana es indudable, la obra resulta mucho más cercana al *Ubú rey* de Alfred Jarry, de quien el mismo Ionesco se considera afiliado estéticamente.

Como afirma Tahan, *Macbeth* trabaja a contrapelo del optimismo político reinante de ese entonces. Y esto se debe principalmente al cambio del final, que subvierte el campo semántico shakespeareano.

No sólo la cantidad de personajes usada por Ionesco es muchísimo menor, sino que además hay algunos cambios sumamente significativos más allá del juego sobre el lenguaje de los nombres (Glamis/Glamiss, Banquo/Banco, etc.). Subrayando estas diferencias, Ionesco aclara que, incluso, “para diferenciarlo del *Macbeth* de Shakespeare, para que fuera pronunciado más fácilmente por los franceses y también porque la verdadera pronunciación escocesa no era *Macbeth* sino *Macbett*, es que empleé esa grafía” (Stevanovich).

Veamos ahora algunos aspectos de la estructura narrativa que ponen en evidencia nuestra premisa de lectura, esto es, que el *Macbett* de Ionesco opera más con el intertexto ubuesco que con el shakesperiano. Recordemos simplemente, antes de comenzar, que en términos sintácticos la obra no está estructurada en actos sino en cuadros (once en total). Se trata de una obra breve, más breve incluso que el *Ubú rey*.

Además, debemos considerar que la cosmovisión isabelina, en los términos en los que la plantea Tillyard, está absolutamente ausente en *Macbett*. No hay alteración del orden cósmico por el crimen contra la

autoridad legítima, no hay locura, insomnio ni ninguna otra alteración en el plano microcósmico vinculado a los asesinos. El orden medieval está ausente en cualquier sistema de referencia. Como es de suponer, la obra de Ionesco está anclada en la territorialidad e historicidad de la Francia de la década del '70. Pasados los acontecimientos de Mayo del '68, el devenir de la política occidental no parecía modificarse en el rumbo y la intensidad que aquella "revolución" hubo propuesto. Sostemos que la obra de Ionesco aporta una mirada desencantada sobre el presente histórico, proponiendo a la vez una lectura transhistórica. En el cuadro IX, Banco dirá: "Seré el antepasado de una dinastía de príncipes, de reyes, de presidentes de la república, de dictadores".

Asimismo, se pone en evidencia en esta pieza un vínculo inter-textual con un estudio fundante de la poética shakesperiana. Nos referimos a Shakespeare, nuestro contemporáneo de Jan Kott, cuya aparición en francés data de principios de los '70. Al respecto, Ionesco afirmará: "(Jan Kott) descubrió que en Shakespeare, en sus "crónicas reales", había un déspota absoluto, un tirano, un corrupto, un criminal que era derrocado por un joven príncipe, bello, noble, generoso, aparentemente lleno de buenas intenciones, que mataba al rey y se instalaba en su lugar. Como consecuencia del asesinato se convertía a su vez en corrupto, tirano y criminal. Otro joven príncipe, bello, noble y generoso, aparentemente animado por nobles sentimientos, derrocaba a su vez al nuevo rey y, al derrocarlo, también se transformaba en tirano, corrupto y criminal. Es decir, considero que todos quienes quieren el poder, todos quienes quieren dominar a través de los otros son, independiente-mente de las ideologías que proponen, paranoicos, un tanto locos y pueden llegar a ser criminales" (Stevanovich).

Las nociones de "gran mecanismo" y "tragedia en la historia" elaboradas por Kott, se replican en el Cuadro XI con textos como el de Macbeth cuando grita: "¡Reinar, reinar.! Son los acontecimientos los que reinan sobre nosotros y nos dominan".

Pero pese a eso, como ya sostuvimos, hay un claro quiebre de la cosmovisión isabelina que deja a esta obra sin una verdadera restauración del orden.

El en Acto IV, escena III de Shakespeare, asistimos al siguiente diálogo entre el heredero legítimo y uno de sus mayores aliados:

Malcom: ... cuando haya aplastado o colocado en la punta de mi espada la cabeza del tirano, mi pobre patria verá reinar más vicios que antes, sufrirá más y de más maneras que nunca bajo aquel que le sucederá

MacDuff: ¿quién será ese sucesor?

Malcom: ¡seré yo mismo!, yo que siento en mí tan arraigados todos los vicios y que cuando ellos hagan eclosión, el oscuro Macbeth parecerá puro como la nieve; y la pobre Escocia lo juzgará un cordero comparando sus actos a mis innumerables defectos... Más vale Macbeth que un rey como yo...

Malcom, hijo de Duncan, el rey asesinado por Macbeth, termina así su propia descripción: “¿Virtudes? Pero si yo no tengo. Aquellas que convienen a los reyes: justicia, sinceridad, temperancia, estabilidad, perseverancia, piedad, humanidad, compasión, paciencia, coraje, firmeza; no las tengo, ni siquiera un resabio de ellas, en cambio abundo en inclinaciones criminales diversas que satisfago por todos los medios a mi alcance. Sí, si tuviera el poder de hacerlo, volcaría en el infierno la dulce leche de la concordia, sacudiría la paz universal, destruiría toda unidad en la tierra”.

La génesis de *Macbeth* se encuentra en esta escena. Y según relata el propio Ionesco, “cierto es que al final de la escena, Malcom calma a un MacDuff aterrorizado declarando que el terrorífico autorretrato que acaba de presentar es falso, que no era más que una manera de poner a prueba a su auditorio y que en realidad, él, Malcom, será un buen soberano, justo y generoso... En cuanto a mi Malcom, éste retoma palabra por palabra el texto de Malcom de Shakespeare y es tal cual su verdadero retrato. De esta manera pretendo haber restituido a Shakespeare su verdadero pensamien-to, su verdadera visión del mecanismo al cual Jan Kott dio el nombre de “gran escalera de la historia”: es el mal, el mal político el que triunfa. ¿No es esto acaso lo que nos enseñan siglos de Historia?” (Ionesco, 1972b).

La crueldad de Macol y Macbeth no está, como dijimos, solamente vinculada a Shakespeare. Es fundamentalmente en la relación con la producción de Alfred Jarry que Ionesco encuentra mayor afinidad. Ya había sostenido en otras oportunidades que se consideraba hijo de las vanguardias. Y es Jan Kott quien puede establecer esa síntesis cuando dice que “Macbeth de Ionesco podría ser el más cruel de los teatros de marionetas. Ionesco ha seca-do a Shakespeare de todas las ilusiones. Sólo queda su esencia. Como el vinagre, bebida mortal” (Kott, 1992).

La existencia del mal en el mundo y la evidencia de ese mal con el nazismo, el stalinismo y la bomba atómica (tan recientes en tiempo y espacio de la producción de Macbeth) es lo que sostiene la gran tesis que plantea el autor y su obra: “La explotación del hombre por el hombre ha sido reemplazada por una explotación mayor aún, por una tiranía más grande aún que la llevada a cabo por la burguesía. Si el hombre no detestara al hombre, no existirían las tiranías y todas las cosas podrían arreglarse. Por ello, retomé de Shakespeare, de Ian Kott, de [Alfred] Jarry, y del grito de El idiota de Dostoievski, esa actitud del mal en el mundo que reaparece constantemente bajo distintas formas” (Ionesco, 1972b).

Como vimos, desde una Poética Comparada podemos encontrar vastísimos campos de innovación en Ionesco respecto de la propuesta shakesperiana. Si bien nos hemos detenido en los niveles narrativo y semántico, afirmamos que también podemos encontrar drásticas modificaciones en términos sensoriales, lingüísticos, referenciales y voluntarios (cf. Dubatti, 2009). Las lecturas cruz-das de Alfred Jarry y Jan Kott dan las claves necesarias para evidenciar la mirada original de Ionesco. Y el eje territorial e histórico de la producción, nos permite vislumbrar los ejes de la tesis de la obra.

Hay, no obstante, una figura que no hemos nombrado aún. Nos referimos al personaje del cazador de mariposas que cierra la pieza: “La figura de Macol se van hundiendo en la niebla. Por un extremo aparece el cazador de mariposas. La luz aumenta. Se escucha el piar de pájaros” y luego cae el telón. Esta figura jeroglífica, herencia del simbolismo, tiene a su cargo el verdadero y enigmático final de la pieza. Casi como si una opción a los Macol de la historia fuese posible.

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.
- Baczko, B. (1984) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1998) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- Barcia, P. L. (1966) "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)" en AAVV, *Shakespeare en Argentina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Barthes, R. (2009) *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI.
- Bentley, E. (1971) *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Calvino, I. (1994) *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Carlson, M. (2003) *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dubatti, J. (2008) *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009) *Concepciones del teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- Durand, G. (2000) *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Esslin, M. (2007) "Introducción" en Kott, Jan, *Shakespeare, nuestro contem-poráneo*. Barcelona: Alba.
- Frye, N. (1996) *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik.
- García Canclini, N. (2010) *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Goncalvez Porto, C. W. (2001) *Geografías, Movimientos, nuevas territorialidades y sustentabilidad*. México: Siglo XXI.
- Guillén, C (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica
- (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Hess, John L. (1972) "Ionesco Talks of His Latest, 'Macbett'" en *The New York Times*, 18 de enero de 1972, página 22.
- Icle, G. (2012) "Estudios de la Presencia: modos de investigar en las Artes Escénicas" en *Cuerpo del Drama - Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 1, Universidad Nacional del Centro, Tandil.
- Ionesco, E. (1972a) "Revista N.R.F." Gilbert Chanteau (ed.), abril
- (1972b.) *Macbett* en *Les Nouvelles littéraires*, París: Larousse.
- Kott, J. (1992) "Macbett ou l'essence", en *Ionesco, notre contemporain. Autour de Macbett*. Álbum realizado con motivo de las representaciones de Macbett en el Theatre National de la Coline, octubre 1992. París: 2Gallimard
- (2007) *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba.
- Lévi-Strauss, C. (1968) *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Llanos-Hernández, L. (2010) "El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales" en *Agricultura, Sociedad y Desarrollo [online]*, vol.7, n.3, 2010, pp.207-220.

Rousset, J. (1985) *El mito de Don Juan*. México: FCE.

Shakespeare, W. *Macbeth*, traducción, introducción y notas de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires: Colihue, 2010.

Stevanovich, E. (1974) "Los hombres hacen todo lo posible para que sus semejantes sean destruidos" en *La Nación*, sección Cultura.

Tahan, H. (1994) "La profecía pesimista", en *Revista Teatro2*, Teatro San Martín, Bs.As., Año IV, nro 5, abril de 1994 (42-44)

Tillyard, E.M.W. (1984) *La cosmovisión isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tossi, M. (2019) "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino" en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n.o 20, 2019, pp. 45-65.

Wunenburger, J.-J. (2005) *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.