

Adaptación e intertextualidad. Procedimiento de creación de una dramaturgia: *Herederos**

Duván Chavarría Maya

*No hay que buscar un texto verdadero ni la verdad de un
texto literario, sino el texto plural.*

Barthes

66

En el marco del proceso de elaboración de una dramaturgia que dé preponderancia a la noción de lo temporal como línea fundamental o pilar estético, se ha incursionado en diversos materiales teóricos que permiten un desarrollo conceptual y artístico claro que la sustente. Así, en la medida que se busca canalizar todas las conjeturas que va arrojando dicha exploración, no solo como un resultado teórico estricto, sino fundamentalmente como material de estudio que se “infiltra” y apoya la dramaturgia misma, la llamada “intertextualidad” es tomada como la herramienta para llegar a la concomitancia de dichas tesis, a la estrategia de creación literaria y a una conclusión con respecto a “lo temporal en otras disciplinas y teorías” en términos de cómo esos textos constituyeron la dramaturgia resultante.

Si la intertextualidad se puede definir como un proceso de “infiltración” de unos textos en otros, todo acto comunicativo, al entenderse como una proyección discursiva en la díada emisor-receptor, podría definirse como un proceso intertextual. De allí que, según Barthes, dicha relación que se presenta entre el lector y el texto, fue entendida en un primer momento desde la noción de intersubjetividad, que luego se comprende

con el término intertextualidad, ya que abre el texto a la irrupción de múltiples voces, y no solo se queda en un campo subjetivo de interpretación. Además, partiendo del hecho de que lo literario será siempre un sistema signifiante que busca comunicar, y por tal es absolutamente *convencional*¹, como sistema expresivo dependerá de un sistema más general, y es afectado por el de la cultura, ya que esta es la que organiza su entorno y crea una socioesfera del discurso que hace posible la comunicación. Y de tal suerte, se permite la adaptación.

El fenómeno de la adaptación se inscribe, pues, en un proceso de transcodificación en el que se introduce un sistema signifiante en otro, no solamente desde un procedimiento riguroso y técnico, sino como el empleo de un conjunto de significaciones dadas en el acto comunicativo.

Como hemos hecho mencionado, la producción dramática se enmarca dentro de una estrategia autoral-discursiva determinada en primera instancia por el sentido de adaptación que posibilita la aproximación al material textual desde la idea que presenta la intertextualidad. *Herederos* es, pues, un texto compuesto por una variedad de otros textos y signos que se combinan

para consolidar un único signo autónomo, en donde cada elemento se introduce en el todo significante desde un ámbito contextual y se inserta en la producción de sentido *temporal*.

Al tratar, pues, de entender la noción de intertextualidad desde la palabra misma, se puede aseverar que el prefijo “inter” habla de una reciprocidad, de un estar entre “algo”, y ese “algo” es lo textual, que etimológicamente proviene del latín *texere* que significa tejer o tramar. El término acuña un estar activo entre un tejido. Así, lo intertextual remite o se origina en tres premisas:

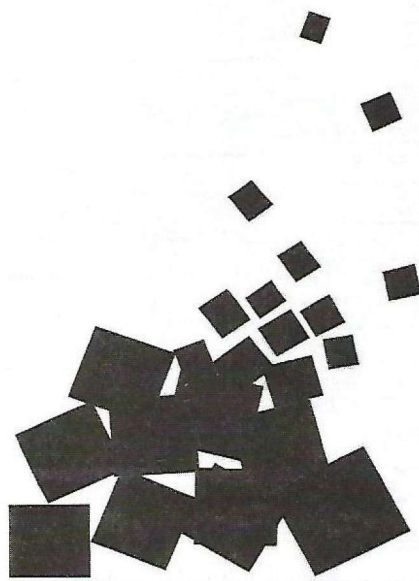
a) Desde una visión expandida, se origina en un constructo cultural que permite la utilización y comprensión de signos extra-textuales; hablamos, pues, de una elaboración y recepción de ideas, en este caso estéticas.

b) Desde la semiótica, se instala en las reciprocidades producidas entre diversos procesos significativos; entre un texto y otros textos.

c) Puede ser asumido como un asunto que le compete a la memoria, en tanto el discurso se re-actualiza en tachaduras, alusiones y citas que aparecen en los procesos comunicativos. Al respecto señala Barthes: “Es como si hubiese marcas de otros discursos en las líneas de los textos, aunque no se citen los otros autores y aunque el mismo autor no lo sepa.”²

Entonces, “intertexto” será en este trabajo la correlación de textos que “tenemos” en nuestra memoria, en nuestra experiencia y que consciente o inconscientemente interponemos al hallarnos en la recepción o construcción de un texto. De tal manera, “intertextualidad” se define como el fenómeno que rige la creación de modo no lineal o cerrado.

Para este caso en particular, todo el trabajo de sustentación y comprobación de la temática temporal *en otras disciplinas y teorías abordadas* se comprende como un “corpus” indefinido en el texto *Herederos*, o los “intertextos” adquiridos como herramientas de elaboración de esta dramaturgia de adaptación. Asimismo, el material elegido de Michael Ende (tres cuentos



no titulados seleccionados del volumen *El espejo en el espejo*), es el “intertexto”, que termina por fragmentar, bifurcar y transformar la creación dramaturgica. En la sustentación teórica que termina por influir el acto creativo, y el del tejido que se forma entre varios textos para llegar a una adaptación dramaturgica, podemos comprender y analizar nuestro proceso creativo en términos de una estrategia de escritura intertextual.

*El sentido de un texto no puede ser más que la pluralidad de subsistemas, su transcriptibilidad infinita circular. El lector puede extraer del texto el sentido que los signos evoquen en su mente, y este sentido puede cambiar en sucesivas lecturas como cambia entre diferentes lectores.*³

Por otra parte, la adaptación, como un procedimiento de creación dramaturgica, en ocasiones ha sido mal vista u objetada equivocadamente como una forma que desvirtúa, adultera o hasta vulgariza el texto literario “original”; inclusive, se ha pensado como un modo de creación fácil y marginal: “un producto artístico de segunda mano”. A pesar de esto, es una verdad irrefutable que llevar un texto a la representación supone siempre un cambio de los materiales significantes y por tal es un proceso de adaptación. Entonces, todo texto dramaturgico, en tanto es concebido para ser llevado a la escena, conllevaría una “traición” en sí; está allí, no como un orden cerrado en donde todo esta contemplado

desde la narración, sino como un texto que, bien sea desde la lectura o desde la escenificación, está para ser reestablecido por el espectador-lector.

No obstante, esto ocurre con todos los materiales textuales: están para ser interpretados, releídos y sobre todo actualizados. Pero en el caso de los textos para teatro es aún más categórico pues, desde su construcción, se conciben como un “instrumento” significativo que sugiera una puesta en escena con todos sus elementos extratextuales. Se olvida que en la literatura se narra y en el teatro dicha narración siempre incluirá la posibilidad de ser acción, de ser escenificable, de que pueda ocurrir en el presente del espectador. La noción del espectáculo teatral parte del texto a la representación, multiplicándose en sus posibilidades significativas y, en consecuencia, se puede afirmar, al respecto de las opciones y preferencias por el trabajo de adaptación, que no existe una verdad única o un procedimiento universal que pueda ser aplicado a los materiales textuales, ya que cada uno disfruta de su naturaleza propia y, por tanto, la estrategia de adaptación es particular y conserva unas características distintas en su enfoque y estructura.

Mas, para de ejemplificar cómo se abordó el proceso de adaptación en este proyecto específico, que recordemos se fundamenta en la temporalidad como un tópico en torno del cual gravita la estética de creación, se propone hacer un paralelo con los planteamientos de G. Deleuze, en su texto *Superposiciones. Un manifiesto de Menos* (2003) en los que reflexiona sobre *La Obra* del director Italiano Carmelo Bene, ya que es útil para contextualizar y reivindicar este modo de enfrentar la labor dramaturgica y entender cuál fue nuestro proceder desde la particularidad que nos ofrecían los distintos materiales.

En el referido documento, al tratar de hacer una diferenciación entre una pieza original de teatro (Romeo y Julieta) y su derivación (hecha por C. Bene), se afirma que la intención no se concentra en hacer una crítica o una versión parodiada de la obra de Shakespeare, ni construir un meta-texto, sino en conformar una obra

autónoma en sí. Y el medio por el cual se llega a esa autonomía es dejando “aflorar” algún elemento que dentro de la obra original estaba aminorado por otros elementos imperantes. Por tanto, se debe llegar a un procedimiento de sustracción de dichos componentes de poder. Es pues un ejercicio consciente sobre el material textual, que determina cuáles serán los elementos a “aminorar” y cuáles a “pormenorizar” y a partir de estos se dará la nueva dramaturgia. Al respecto afirma G. Deleuze: “[...] toda la pieza, dado que le falta ahora un pedazo escogido no arbitrariamente, va quizás a oscilar, a girar sobre sí misma, a colocarse sobre otro lado.” Ese “otro lado” será, pues, el resurgimiento de un componente que se manifestará en toda su potencialidad. No pretendiendo sustentar así exclusivamente la manera de actuar en mi propuesta de creación; hay, en el trabajo de adaptación de los textos de Michael Ende, una pormenorización de diferentes líneas textuales que autónomamente contienen una noción sobre lo temporal y, por tanto, es aminorado el elemento de poder que supone su *corpus* discursivo. Por ejemplo, del primer cuento elegido para la adaptación se pormenorizaron, entre otros, los siguientes enunciados que constituyen un corpus temporal en sí:

—*¿Cómo va uno a concentrarse si no sabe siquiera dónde irá a parar mañana?*

—*¿Cuándo estuvo aquí por última vez?*

—*Absurdo, es absolutamente absurdo empezar siquiera.*

—*Un comienzo es siempre un absurdo monstruoso. ¿Por qué? ¿Porque no existe tal cosa! ¿Acaso conoce la naturaleza un principio? Entonces es contrario a la naturaleza empezar. ¿Y en mi caso? Igual de absurdo. La prueba: por ejemplo, ahora.*

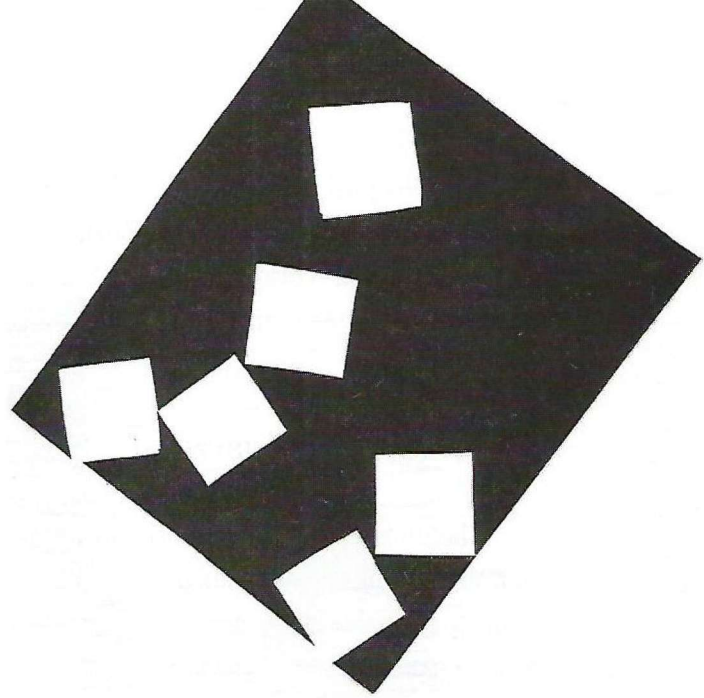
—*Hay que vivir desde el espíritu, ¡hay que vivir desde el conocimiento! Pero eso no es tan sencillo. Sobre todo en la vida cotidiana. Supongamos que me lanzo a la lucha desesperada contra la superioridad de todo este polvo aletargado, ¿qué conseguiré? Nada, nada en absoluto, me lo dice mi razón lógica. Excepto quizás un agravamiento de unas*

condiciones de por sí ya desesperadas. Un ejemplo: ahora correré esa cortina y en el acto se desgarrará. Otro ejemplo: Trataré de abrir esa ventana y en el acto se me caerá encima. ¿Qué le decía? Esto lo demuestra todo.⁴

Hay pues una desarticulación de la fábula lineal, en la que se pretende desconectar las frases de su estructura, para que queden como postulados independientes inscritos en un estar en el tiempo indeterminado, extrayendo la postura historicista y resaltando la temporalidad de su devenir propio. Se le *amputa*, pues, a la frase dicha noción historicista, es decir, lo que puede tener de *pasado* que la “sustenta” y lo que pueda tener de *futuro* que la “alienta”. Así, permanece en medio el postulado temporal que puede bifurcarse en otros tiempos. “Es en la mitad donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino”. Es esto precisamente lo buscado: una libertad desde la cual se pueda proyectar la dramaturgia en sus diferentes posibilidades discursivas y temporales, en donde la intertextualidad se cimiente en un proceso de relaciones encontradas por *azar*⁵. Entonces estar en el movimiento, en el torbellino y el azar es todo lo contrario a estar en el tiempo referencial o histórico, es decir, es por el *medio* por donde se “comunican los tiempos más diferentes.”

Esta “manipulación” del teatro de C. Bene busca suprimir todo aquello considerado como un elemento preponderante tanto en la representación como en lo representado, es decir, a “lo representado” le *amputa* la historia, pues, como sostiene Deleuze, ella es el *marcador temporal del poder*; y de “la representación” sustrae todo lo que pueda aparecer en una forma estructural o en un orden cerrado. En esta búsqueda de hallar puntos en los que la obra diverge de los elementos dominantes con la intención de encontrar sus derivas y sus nuevos ángulos, propone como

ejercicio hacer pasar un enunciado por todas las variantes posibles de entonación, modulación, significación, para luego dejarlo ser “en suma” dichas variantes, permitiéndole escapar de cada *aparato de poder* que lo pueda limitar. Se encuentra en esta



propuesta la particularidad de una mirada abierta a los elementos del arte teatral, que desea recrear sincrónicamente la experiencia que el artista se procura desde múltiples aspectos sobre su objeto de estudio. Es procedente recordar aquí el término “Cubicar”⁶ como la acción por la cual se busca dar movilidad a la obra durante su representación, tratando de no limitarse a elementos de poder como la marcación de desplazamientos escénicos o las indicaciones didascálicas en lo textual. Y el resultado es un nuevo sentido espacio-temporal y una nueva posibilidad del texto que traen consigo nuevos significados abiertos. Desde este punto de vista, el trabajo de adaptación se libera también del “poder” que supone partir de un texto literario, otorgando a esta estrategia dramática un legítimo ámbito creativo.

Tanto en el trabajo de la adaptación desde los postulados de la intertextualidad, como en el tratamiento *a lo menor*—lo sutil y aparentemente sin importancia, que es resaltado para otorgarle a la obra dramática *una nueva luz*—, vemos cómo lo relevante es la movilidad que se produce dentro la obra de arte, la variedad de sus contenidos, que permiten encontrarlos y reconocernos desde la verdad o las verdades que nos componen. Por tal razón, lo más apropiado para terminar sea quizás volver al inicio, concediendo a este primer aparte un sentido circular, donde no haya

un inicio o un final, pues recordemos: *lo interesante ocurre en la mitad*. Entonces, asintamos: “No hay que buscar un texto verdadero ni la verdad de un texto literario, sino el texto plural”.⁷

Reflexión conclusiva

El hecho de concebir lo temporal dentro del proceso de realización de una dramaturgia no solo como un conjunto de signos externos que se articulan y exponen para dar secuencia y ordenamiento a la “fábula” —que se comprende como la exposición histórica compuesta por su cuerpo discursivo—, sino también y necesariamente como el elemento regente que le da al creativo la retícula específica con la que se pueda visualizar toda la obra como una unidad de sentido en la que es posible emplazar los demás elementos significativos, es lo que va a establecer ciertamente un sentido temporal en esta, ya que la obra se desborda en un acto verdadero y no artificioso, puesto que el dramaturgo despliega su estructura psíquica-perceptiva en su estrategia de escritura.

Entonces, cuando hablamos de adaptar un texto narrativo al teatro se concluye que los pasos que se deben seguir consisten en determinar los acontecimientos y acciones de la fábula, para luego detallarlos a través de diálogos y acciones con los lenguajes propios de la teatralidad.

En nuestro caso en particular, lo anterior se presentó con la variante de que dicha fábula fue “creada” por la unión casual entre diferentes cuentos y, a partir de allí, se dio la escritura del texto dramático en consonancia con la teatralidad arrojada por la conciencia sobre lo temporal. El trabajo de creación consistió entonces en plantear unas reglas de juego y unos códigos para constituir una realidad en la que se pudo emplazar la estética de lo temporal a partir de la producción de diálogos y situaciones de los personajes. La adaptación es, pues, una labor creativa tan fácilmente comprensible y paralelamente tan compleja como saber ser oportuno

para conferirle un nuevo sentido a una determinada trama a partir del cambio o la alteración de un solo elemento significativo. De aquí, tanto la necesaria prudencia para el abordamiento de los materiales que se adaptan como el valor que se le debe otorgar a la adaptación misma.

Por otra parte, del concepto de adaptación dramática, que consistió en otorgar un doble sentido temporal al conflicto de *Laurel*, personaje principal de *Herederos*, se desprenden las razones o justificaciones a nivel cultural, social y artístico para haber llevado a cabo este proyecto de creación, en tanto esta problemática temporal es común a todo espectador: El tiempo es un elemento que atraviesa nuestra existencia, que hemos querido comprender sin lograr aún una respuesta satisfactoria.

Esta doble instancia temporal incita al auto-reconocimiento de nuestro propio tiempo íntimo mientras indagamos en nuestro pasado y nos proyectamos en nuestro porvenir, en el siempre movidizo presente de lo teatral y de nosotros como espectadores.

Para finalizar, queda por decir que es la creación misma la gran conclusión del proceso. Es allí, en el texto dramático *Herederos*, en donde deben cumplirse los objetivos de la propuesta y determinarse la conveniencia del aporte que se hace a la reflexión teatral en la línea de estudio que se extendió durante la producción artística.

Por esto, se invita al “incipit” a leer el texto dramático *Herederos* y a comprobar, desde la experiencia propia, qué puede otorgar su puesta en escena, y desde los parámetros del imaginario del lector-espectador, cómo lo temporal influye en nuestra conciencia como elemento absolutamente imprescindible de nuestras existencias. Se invita, pues, a ser heredero de lo que a partir de este trabajo pueda inquirir el lector en su momento de vida, en su tiempo.



Notas

* Este artículo pertenece a la monografía *La Creación Dramatúrgica a Través de la Conciencia de lo temporal* de la Especialización en Artes que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Se adaptó su capítulo 7. *Desarrollos conceptuales y artísticos del trabajo*.

1 Recordemos que, como plantea Saussure, la relación que se establece entre los elementos que constituyen el signo, significante y significado, es absolutamente arbitraria, debido a la falta de semejanza entre ellos, por tal motivo esta relación se establece por convención, en el seno de una comunidad.

2 Barthes Roland, *Seis Semiólogos en busca de Lector*, Argentina, Ediciones Ciccus - La Crujía-, 2002, p.106.

3 Barthes Roland, Op. cit., p.107.

4 Ende, Michel, *El espejo en el espejo: un laberinto*, Madrid, Alfaguara, 1989, p.26.

5 Asimismo, la noción de Intersubjetividad –revalidando el término empleado por Barthes, para dar a entender que hablamos de la percepción del espectador-lector de la obra artística–, se encuentra enmarcada en las derivas de lo temporal desde el azar que determina la verdad de los instantes vividos. Se hace alusión aquí al tratamiento de lo temporal en la teoría del Caos. Briggs, John, *Espejo y Reflejo: del Caos al Orden*, España, Gedisa Editorial, 1989, p. 222.

6 Término acuñado por Mario de Micheli en: Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo xx*, España, Alianza Editorial, 1979, p.365. “Cubicar” con respecto a lo teatral, sería lograr constituir en la representación las diferentes variantes, ángulos y perspectivas que tiene el “objeto tiempo” para ser encausada de manera simultánea, en la creación escénica

7 Barthes Roland, Op. cit., p. 106.