



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Licenciatura en Teatro y Actuación
Facultad de Música
Centro Universitario de Teatro

**Hacia un replanteamiento de la noción de sentido en la interpretación de
textos dramáticos en su puesta en escena**

**Tesina académica para optar el grado de
Licenciado en Teatro y Actuación**

Presenta:
Luis Rivera Mora

Tutor principal:
E. Atanasio Cadena Gallardo

Ciudad de México, junio de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial al Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

A cada uno de los profesores que tuve en dicha institución por sus enseñanzas y ponerme al límite con mis habilidades corporales, intelectuales y artísticas. También a toda el área administrativa y técnica del mismo por hacer posible la magia.

A Mario Espinosa Ricalde, por haber incentivado junto con un equipo de comprometidos profesores la creación de la licenciatura en el centro.

A Atanasio Cadena, asesor de esta investigación, por haberme guiado generosamente a través del mismo.

Dedicatorias

A mis padres Irene y Ernesto, que gracias a cada uno de sus gestos llenos de amor incondicional pude llegar hasta aquí el día de hoy.

A mi hermano Ernesto por inspirarme y enseñarme que la vida vale la pena vivirla al máximo.

A mis dos abuelos Ernesto y Luis, que se despidieron mientras yo estudiaba en el centro.

A Raquel, Emmanuel, Esteban, Yunuén, Ari, Josué, Antonio, Ana Clara, Sabina, Arantxa y Eugenia por el viaje maravilloso.

También a Armando, José Manuel, Iván, Tobías, Lea, Julianne y Jeremy.

RESUMEN

La disyuntiva en la creación de *sentido* en el modo de producción teatral que implica el paso de un texto dramático a una puesta en escena tiene su base en el debate perpetuo entre racionalismo y hermetismo en la historia del pensamiento en occidente. Este paso entre un texto y otro puede ser entendido como un proceso de traducción intersemiótica que no puede ser deslindando de la noción de *interpretación* bajo la lente de la semiótica, lingüística, filosofía de la traducción y la lógica matemática.

PALABRAS CLAVE

| | |
|--------------------------|-----------------------|
| Texto dramático | Sentido |
| Texto espectacular | Posmodernismo |
| Sustancia de expresión | Posdramático |
| Sustancia de contenido | Racionalismo |
| Forma de expresión | Hermetismo |
| Forma de contenido | Interpretación |
| Deixis | Relación de semejanza |
| Discurso | Cronotopo |
| Semiótica | Recodificación |
| Índice | Transposición |
| Horizonte de expectativa | Análisis |
| Adaptación | Síntesis |

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | I |
| 1. PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA | 1 |
| 1.1 SEMIÓTICA Y TEATRO | 1 |
| 1.2 EL SIGNO Y LA DENEGACIÓN | 5 |
| 1.3 EL TEXTO | 11 |
| 1.4 EL DISCURSO | 15 |
| 1.5 EL TEXTO DRAMÁTICO Y TEXTO ESPECTACULAR | 20 |
| 1.6 LOS LUGARES DE INDETERMINACIÓN | 23 |
| 1.7 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN | 24 |
| 2. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y TEATRO CONTEMPORÁNEO | 30 |
| 2.1 EL SENTIDO Y SUS HORIZONTES | 31 |
| 2.2 LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO Y LA LECTURA PALIMPSESTA | 34 |
| 2.3 TEATRO POSDRAMÁTICO Y POSMODERNO. | 37 |
| 2.4 LOS TERRENOS POSIBLES DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN | 40 |
| 2.5 LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA | 45 |
| 3. EL PROCESO INTERPRETATIVO | 51 |
| 3.1 LOS TERRENOS DE LA INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO | 54 |
| 3.2 LAS RAÍCES DE LA PLURALIDAD DE SIGNIFICACIÓN: EL PENSAMIENTO HERMÉTICO | 56 |
| 3.3 LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN | 60 |
| 3.4 LAS DOS VERTIENTES INTERPRETATIVAS | 66 |
| 4. HACIA UN MODELO DISTRIBUTIVO DE TIPOS DE TRADUCCIÓN EN EL TEATRO: EL ESQUEMA DE PEETER TOROP | 70 |
| 4.1 EL ELEMENTO DOMINANTE | 70 |
| 4.2 LOS CRITERIOS DE DISTRIBUCIÓN | 76 |
| 4.2.1 INTERPRETACIÓN MACROEXPRESIVA Y EXACTA. | 80 |
| 4.2.2 INTERPRETACIÓN MICROEXPRESIVA Y REFERENCIAL | 82 |
| 4.2.3 INTERPRETACIÓN TEMÁTICA Y DESCRIPTIVA | 85 |
| 4.2.4 INTERPRETACIÓN EXPRESIVA Y LIBRE | 87 |
| CONCLUSIÓN | VII |
| BIBLIOGRAFÍA | X |

INTRODUCCIÓN

“ [...] Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al ‘texto original’ [...] A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote” (Borges, 1944, p.448)

Uno de los ejes fundamentales de la producción estética teatral de nuestro tiempo consiste principalmente en partir de un texto dramático en aras de construir sólidamente una puesta en escena. Este modelo de producción estándar es el que rige actualmente gran porcentaje de las producciones teatrales comerciales, institucionales e independientes del teatro que se hace en nuestro país. Este proceso, por sí solo, no determina tanto el tipo de espectáculos teatrales que se crean en un contexto determinado como lo hace el modo en que es entendido y asumido por el creador.

Partimos de un hecho: si el creador ha logrado encontrar un texto que como mínimo le resulte atractivo o interesante, el próximo reto será el de la materialización de lo escrito en una realidad en tres dimensiones que implica colores, movimiento, sonidos, presencias, ausencias, similitudes, temperaturas, ambientes y paso del tiempo, entre otros. Todo un reto para aquel creador que quiera fundamentar un *estilo propio* y adentrarse en el mundo de la creación de una puesta en escena. Peor aún resulta el hecho de que no existe un vocabulario común (y por lo tanto, estudios contundentes) sobre un fenómeno que ya de por sí permanece en un terreno de enorme subjetividad; solo algunos términos aportados por la semiótica, sin embargo dichas nociones caen en el latente peligro de describir de manera redundante las partes que componen el fenómeno teatral que no terminan de

resolver el problema en cuestión. Lo anterior sucede porque no se les relaciona con otras ópticas que permitan generar posturas críticas al respecto, provocando que la teoría quede desconectada de la práctica. Estos puentes con otras ópticas de estudio no son tan conocidos por los hacedores de teatro, por lo que la posibilidad de visualizar nuevos caminos o resolver inquietudes que puedan surgir durante el proceso no se lleva a cabo por la premura que implica el proceso de construir una puesta en escena.

Pensemos en un ejemplo hipotético pero común: En un principio alguien toma un texto y dice <<hágase el teatro>> y sorpresivamente nada aparece ahí. Nada sucede y si tenemos suerte, un creador con más experiencia se acercaría y nos diría que <<no se trata del qué, sino del cómo>>. Pero las cualidades de esa materialización, por más azarosa que podamos pensarla, al final responde a una cuestión de la que es inseparable todo proceso creativo: el *sentido*.

El mismo creador con experiencia nos diría que hay muchas maneras de llevar a escena un texto: <<Si quieres que el teatro aparezca tendrías que ser un poco más específico; el teatro o la obra no sucede porque antes no ha encontrado una buena razón para materializarse. Esta razón no es compatible con el gusto personal o, en un terrible caso, una obligación académica o institucional. Eso no es suficiente. No si quieres hacer una gran obra de teatro. Una buena razón, en este caso, obedece más bien a cuestiones discursivas y el *discurso* es el lugar donde se genera el *sentido*. >>

Encontrar *sentido* es algo que hacemos todos los días, pero en un contexto y universo al que nos encontramos familiarizados; encontrar sentido implica darle una significación a las cosas que suceden a nuestro alrededor a partir, sobre todo, de las causas. El sentido revela una mirada frente a lo vivido forjando un espacio dialectico entre el fenómeno y el ser. Determinamos que un semáforo emite una luz roja porque es el momento en que un transeúnte puede atravesar la calle o un perro ha robado su almuerzo a alguien porque el animal tiene hambre. Un libro cae de

una estantería justo en el momento en que entramos a una habitación porque había permanecido en una posición de equilibrio precario que cedió en el instante de nuestra entrada.

Existen sin embargo, casos o perspectivas de ejemplos ordinarios que no tienen respuestas tan concretas como los anteriores porque las causas no pertenecen al orden en el que cotidianamente nos desenvolvemos y por lo tanto asumir una causa es más un ejercicio de hipótesis que de comprobación. Un ejemplo de ello es la constante y perpetua pregunta acerca del significado de la existencia propia o del cosmos. En un nivel menos elevado, el mismo sujeto que presencié la caída de ese libro podría preguntarse por qué específicamente cayó ese y no otro ¿Contiene aquel algún mensaje para aquel que lo atestiguó? ¿Fue solo una casualidad? La obtención de una respuesta implicaría un ejercicio un poco más complejo que la búsqueda lineal de las causas; supondría un ejercicio de *interpretación* y para ello resultaría vital conocer el contenido del libro o tener mínimo una idea vaga del mismo a partir del título. Quizá el sujeto se encuentre con que el contenido se relaciona con algún aspecto vigente de su vida cuando sucedió el evento de la caída y le ofrezca una respuesta al respecto, o quizá no encuentre relación alguna y decida restarle importancia al evento. Este es el tipo de creación de *sentido* al que nos referimos cuando se pretende construir una puesta en escena tomando un texto dramático. Advertimos que las posibilidades de creación de sentido en un contexto de producción artística intertextual es exponencial; dependen al mismo tiempo del contenido del texto, del mundo interior de quien lo lleva a cabo y el contexto donde se pretende insertar.

En nuestro objeto de estudio el fenómeno a analizar se encuentra cifrado y necesita de una solución que haga copartícipe tanto al sentido primario del fenómeno como a un interés y postura individual de quien lo lleva a cabo. Es por eso que un estudio de este tipo puede equipararse a estudios matemáticos relacionados con la lógica y la idea del infinito: de la misma forma que Euclides logró demostrar que siempre habrá una cantidad interminable de números primos,

nosotros afirmamos que las interpretaciones que se pueden efectuar sobre un texto dramático son interminables.

Lo anterior parece de lo más evidente; alguien podría argumentar, como sucedió durante la formulación de este tema, que no se requiere de una investigación académica para entenderlo. Sin embargo, lo que no resulta tan evidente es la selección de los criterios que se toman para llevar a cabo la interpretación de un *texto* en la práctica: ¿De dónde partimos, de lo que el autor quiere o quiso decir; o de lo que uno como creador identifica que abarca este texto temáticamente? ¿Qué pasa si encuentro una contradicción respecto a la temática del texto en cuestión con el contexto donde se quiere llevar a cabo la puesta? Alguien podría argumentar que en ese caso sería mejor no montarlo, pero ¿y si se ha vuelto mi convicción llevar a escena esta contradicción, existe algún principio ético o del funcionamiento de la escena que me lo impida (más allá de políticas relacionadas con legislación de derechos de autor)? ¿Hay algún peligro de sobreinterpretar un texto al grado de despedazarlo y que el resultado no tenga conexión absoluta ni con su fuente ni con quien lo está recibiendo?

Por ahora solo podemos decir que no existen mejores o peores maneras de interpretar un texto dramático en tanto que se tenga claro el objetivo de este traslado, lo cual solo se puede saber si se tiene en cuenta el contexto donde el producto será recibido. Sin embargo, lo que sí puede encontrarse con mayor claridad y distinción son criterios que indicarían cuando una interpretación es excedida.

De este modo, el objetivo de este estudio consiste en una visión crítica y propositiva de un modelo de análisis sobre la *interpretación* de un *texto dramático* en su traslado a la puesta en escena. Modelo basado en la idea de crear un vocabulario concreto que permita a cualquier persona adentrada en materia de teatro discurrir y tener claridad dentro de un proceso de creación teatral. Así es posible generar a futuro una pluralidad de voces que auxilien al fenómeno teatral,

evitando así una alienación del sentido que presupondría el paso de un texto dramático a la puesta en escena.

A manera de crear un vocabulario que facilite el abordamiento de este tema, se recurrirá en el primer capítulo a la presentación de los elementos que componen el teatro desde una óptica que sea útil para el análisis del fenómeno en cuestión. Esto lo lograremos a través del lente de la semiótica encabezado por Fernando de Toro quien, desde nuestra perspectiva, establece nociones muy definidas y claras respecto al paso del *texto dramático* a la *puesta en escena*.

Posteriormente presentaremos en el segundo capítulo el contexto donde se mueven las nociones previamente establecidas: cómo entender hoy en día el paso del texto dramático a la puesta en escena en un contexto de posmodernidad. Para ello nos apoyaremos en criterios de Lingüística y Filosofía de la traducción (proporcionados por Roman Jakobson, entre otros) para establecer puentes entre nuestro objeto de estudio con las nociones de *traducción* y *adaptación*. Posteriormente serán vinculados con los principios del teatro posmoderno y posdramático, entendiendo el primero desde la perspectiva de Alfonso de Toro y el segundo desde la de Hans T. S. Lehman. Allí buscaremos justificar y entender el funcionamiento de puestas en escena cuyo eje fundamental de creación no radica en respetar las características del texto que le da su base o en donde, remontándonos a un extremo, el texto ya no tiene protagonismo alguno.

En nuestro tercer capítulo iremos a fondo del fenómeno en cuestión: la interpretación vista desde la dialéctica racionalismo-irracionalismo en la historia del pensamiento en occidente, desde su surgimiento en la época griega hasta la modernidad donde los paradigmas de las ciencias exactas entran en crisis. Enfrentamiento mediado por Humberto Eco quien posteriormente buscará establecer parámetros que prevengan llegar a la sobreinterpretación de un texto sin negar la posibilidad de un *deslizamiento continuo del sentido*.

Por último, en el cuarto capítulo nos apoyaremos en un estudio de Peeter Torop que identifica distintos modos de efectuar el paso de un texto literario a cine (entendido como una plataforma donde intervienen diversos lenguajes simultáneamente). Este estudio, trasladado al campo de lo teatral gracias al vocabulario que ya habremos establecido, es una prueba detallada de las posibilidades que se pueden obtener partiendo de un mismo texto base. Todo ello siempre que se cubran requerimientos que permitan identificar el *texto meta* como índice del *texto base*.

Ante el panorama antes descrito salta a la vista la urgente necesidad de plantear un espacio sólido crítico que ayude al creador a usar su voz en la creación de una puesta en escena sin renunciar a la coherencia textual del *texto dramático* que le da su base. En este estudio trataremos de elaborar un primer acercamiento al tema desde las ópticas antes mencionadas.

Ahora teniendo como premisa inicial llevar al lector a través del reconocimiento de nociones para las cuales no se usa un vocabulario común, procederemos a la primera parte de nuestra investigación destinada a la descripción del discurso teatral; el cual arrojará los componentes del modo de producción que estamos estudiando.

1. PERSPECTIVA DE LA SEMIÓTICA

La curiosidad no es más que una provocación hacia la razón y los sentidos para alinearse con algo. Así, la utilidad de las ciencias, cualesquiera que sean sus parámetros y su búsqueda particular, se reduce a fin de cuentas a una sola cuestión: la relación del hombre con la realidad. Una ciencia que busque analizar el sistema que hace posible su propia existencia (como vínculo entre el hombre y todo lo demás) sería redundante dentro del siguiente contexto: el sistema es infalible, exacto y económico. Por lo tanto, el mismo no requeriría su identificación dado que funciona a la perfección. Sin embargo, este panorama ideal es irrumpido dado que la *percepción* es inexacta; por lo tanto, la *realidad* no es más que un constructo. En ese meollo, se ubica el papel desempeñado por la *semiótica*.

En otras palabras, el hecho de que alguien se haya tomado la molestia de establecer un nombre a fenómenos que aparentan ser evidentes deja de ser obsoleto cuando este hecho abre dos posibilidades. La primera, disponer de un vocabulario que permita tomar distancia de un fenómeno del cual el ejecutante está siendo parte: la percepción. La segunda, más interesante, cómo relacionar estos conceptos con otros de alguna ciencia distinta (que no sea autoreferencial con el proceso de percepción). Entender que la semiótica puede tener un fin más allá de sí misma, puede arrojarnos un terreno muy fértil para hablar de fenómenos artísticos: en el arte, la percepción lo es casi todo; el resto supone una posición respecto al fragmento de la realidad que lo define. En eso se basará el funcionamiento de esta investigación.

1.1 SEMIÓTICA Y TEATRO

“ [...] tanto el teatro como la literatura tratan con texturas que, en gran medida, consisten en una liberación de energías y fantasías activas que quedan debilitadas por la civilización del consumo pasivo de imágenes e

información. Ni el teatro ni la literatura se organizan principalmente mediante imágenes, sino mediante signos” (Lehmann, 2013, p. 28)

Una primera forma de definir la semiótica, según Mark Fortier¹, sería “[...] Una ciencia que estudia la vida de los signos.²” (Fortier, 1997, p. 19). Una definición breve pero contundente que abre camino al punto medular de su objeto de estudio: los signos. Signo entendido no solo como cosa, sino como proceso; como aquello que remite a sí mismo, pero que también a algo más gracias a un constructo en el cual está sumergido y que permite esta fuga direccional que permite entender que para la conciencia no solamente A es igual a A. “Hay signos en la naturaleza: un cúmulo de nubes aproximándose es a menudo, aunque no siempre, un signo de lluvia; las hojas cayendo en otoño son un signo de que se aproxima el invierno. Pero tiene que haber un humano para leer esos signos.³” (Fortier, 1997, p. 19).

En este contexto la semiótica es una ciencia que puede desempeñarse sobre un campo de estudio bastante amplio, por ejemplo: aquel que tiene que ver con el terreno del teatro. “[...] La Semiótica Teatral es predominantemente el estudio de los signos que el humano pone en escena para que otros los interpreten.⁴” (Fortier, 2002, p. 19)

Los estudios de la semiótica ofrecen conceptos para describir y estudiar los componentes del teatro como fenómeno. Algunos de ellos son *signo*, *texto*,

¹ Mark Fortier (1953) Escritor, dramaturgo y profesor de la Universidad de Guelph Canadá. Ha publicado de diversos temas como Shakespeare, teatro contemporáneo, estudios culturales y teoría. Su libro *Theory Theater: an introduction* es un compendio de distintos acercamientos teóricos al arte teatral, por ejemplo: Semiótica y Semiología, Teoría de la recepción, Postcolonialismo, Feminismo, Teoría Queer, etc.

² “A science that studies the life of signs”. Traducción personal.

³ “There are signs in natura: oncoming cloud cover is often, though not always, a signs of rain; the falling leaves in autumn are a sign of the coming of Winter. But there has to be a human to read these signs”. Traducción personal.

⁴ . “Theatre semiotics is predominantly the study of signs that humans put on stage for others to interpret.” Traducción personal.

referencialidad, deixis, sustancia y forma de expresión o contenido, etc. Es además una herramienta adecuada para acotar el fenómeno, pero no desde una perspectiva genérica o desde nociones específicas de un periodo histórico. El teatro visto a través del lente de la semiótica arroja los elementos esenciales que conforman su naturaleza dual y lo identifican socialmente como *arte*. Una vez identificados, sería posible estudiar las transformaciones y posibilidades de deconstrucción y combinación de estos componentes.

Hablamos de discurso teatral como discurso artístico. Entenderemos *arte* como “la reproducción de las cosas o la construcción de formas nuevas, o la expresión de experiencias, siempre y cuando el producto de esta reproducción, construcción y expresión pueda deleitar o emocionar o conmocionar” (Tatarkiewics, 1997, p. 20); es decir, pensar el discurso teatral no como un mero *acto comunicativo* sino *provocativo*. De este modo, concordamos con la perspectiva sugerida por Fernando de Toro⁵ donde la prioridad del estudio del *teatro* a través de la *semiótica* radica en “ [...] explicar cómo funciona el discurso teatral a diferencia de otros discursos o cómo ha funcionado en varias sincronías, puesto que no se trata de estudiar formas del uso lingüístico, sino de un discurso artístico.” (2014, p. 299).

Para esto, estableceremos previamente una definición de *teatralidad* entendida como un cúmulo de manifestaciones más amplio que la noción de *teatro* (incluso que la de *arte*).

Alfonso del Toro⁶ hace hincapié en el hecho de que *teatralidad* es un concepto que se define a partir de los terrenos donde esta se hace presente y esto sucede cuando existe el fenómeno de *representación* independientemente de la naturaleza y atributos de este. Es decir, entender la *teatralidad* como un espacio de acción y

⁵ Fernando de Toro (1950). Catedrático en el departamento de Literatura Inglesa, Cine y teatro de la Universidad de Manitoba, Winnipeg, Canadá. Posdoctorado en Semiótica Teatral en la Sorbonne (1982 – 1985). Ha publicado extensamente, en diversos campos, teoría literaria y teatral.

⁶ Alfonso de Toro. Doctor por la Universidad de Múnich, actualmente Catedrático titular de Filología Románica en los campos de la semiótica, teoría literaria y teatro en la Universidad de Leipzig.

encuentro entre distintos tipos y procesos de *representación*: su definición depende profundamente de un contexto histórico y cultural, y no puede estar dada de antemano. Se trata en dado caso de un campo de acción de situaciones similares a las del teatro de forma metafórica o metonímica, es decir, que algo se parezca al teatro, sea como en el teatro o nos recuerde al teatro por una relación de contigüidad o espacialidad. Si se habla de *teatralidad*, el énfasis se encontrará en que todo gesto auditivo, visual o de otra índole utilizado dentro de un momento de *representación* hecha con intenciones lúdicas, estéticas o artísticas (e incluso sociales o políticas) resaltarán el carácter ritual o artístico de la acción general. Se conformarán signos, pero no tendrá tanta importancia como el punto anterior si el propósito de estos es el de transmitir un mensaje preciso o realizar una acción. Estamos hablando entonces de una *teatralización de la vida cotidiana* donde entran en juego, independientemente de su naturaleza, ceremonias como bodas, bautizos, eventos deportivos, eventos políticos, performance, etc. (2004, p. 18-20).

Al igual que el Teatro, los eventos mencionados anteriormente contienen *convenciones* y suponen una relación de *convivio*. En algunos de ellos requerimos incluso una mirada *estética* para poder contemplarlos, pero carecen de *ficción* a diferencia de nuestro objeto de estudio: el *teatro*.

Una vez que hemos establecido una primera frontera que delimite nuestro objeto de estudio, invitamos al lector a acompañarnos por el terreno donde se desarrolla el estudio de la semiótica; una herramienta que, si bien ha sido criticada por su incompleto abarcamiento del fenómeno teatral, nos arroja un lenguaje que permite descripción e identificación de los elementos que componen el fenómeno de lo *teatral*. De esta manera utilizaremos la semiótica como una herramienta que pondrá a nuestra disposición un lenguaje común que posteriormente junto con otras ópticas de estudio, nos ayudará a entender el proceso de creación de sentido al crear un espectáculo teatral a partir de un texto dramático (y todas las vertientes internas y externas que intervienen en este proceso).

Pero mientras, procederemos a entender el teatro a través de la semiótica y la semiótica a través del teatro.

Retomamos la definición de Mark Fortier sobre la *semiótica* como una ciencia que estudia la vida de los signos. Si <<vida>> es el funcionamiento, es decir el *cómo*, entonces el *qué* sería el *signo*. *Signo* entendido como la materia prima del análisis semiótico que depende básicamente de dos factores: la expresión de algo y su relación con el entorno.

A continuación, ahondaremos en el concepto de *signo* para establecer una definición más detallada del mismo y de sus posibilidades de manifestación.

1.2 EL SIGNO Y LA DENEGACIÓN

“La relación del ser humano con el mundo, ya sea en relación con la naturaleza o con los seres humanos, está *mediada* por los signos. Éstos nos sirven para describir la naturaleza o comunicarnos con otros seres: este acto comunicativo, esto es, de *producción de sentido*, es lo entendemos generalmente por Semiosis” (de Toro, 2014, p. 110)

Si bien los estudios de la semiótica son amplios en cuanto a las posibilidades de su campo de trabajo y distintas concepciones de acuerdo al punto de vista del autor que teorice sobre el fenómeno, no entraremos en un estudio que intente abarcar toda la amplitud de sus terrenos. Partiremos directamente de los estudios de Fernando de Toro quien, tras un desmenuzado análisis de las distintas perspectivas que existen del concepto de signo (y sus derivaciones), determina que el sistema triádico de Peirce⁷ es el que mejor puede utilizarse para el estudio del fenómeno teatral ya que nos permite desmenuzar el funcionamiento del signo en el teatro desde la perspectiva de las partes que lo conforman. Así el signo puede verse desde

⁷ Charles Peirce (1839) Filósofo, científico y lógico estadounidense. Se le considera padre de la semiótica moderna y del pragmatismo.

la perspectiva de algo en el escenario, de quien lo colocó ahí de cierta manera o de la imagen mental a la que remite en quien lo percibe.

Peirce define el signo como una cosa (*representamen*) que hace referencia a una imagen mental o concepto (*interpretante*) de otra cosa (*objeto*) (1978, p. 126) (de Toro, 2014, p. 113-114). Según Fernando de Toro “Signo y representamen a veces son empleados como sinónimos y otras como concepto genérico” (2014, p. 114). Peirce, en su libro *Semiótica*, lo confirma: “Un signo o representamen, es aquello que, sobre cierto aspecto o modo, representa algo para alguien.”⁸ (1977, p. 46).

En un ejemplo utilizado por Fernando de Toro en su libro *Semiótica del teatro*, la palabra <<granada>> funciona como *representamen*: <<granada>> como una realidad abstracta (o concretizada si ha sido plasmada para su lectura) no contiene por sí sola la imagen mental de a lo que refiere (el *objeto*). El *objeto* que podría ser la fruta, el arma explosiva o la ciudad española (en caso de tener mayúscula) tampoco contiene por sí solo la imagen mental de lo que puede ser representado por la palabra “granada” (2014, p.115). Es decir:

“El representamen no contiene en sí mismo el sentido, esto es, no remite directamente al objeto, sino que antes tiene que pasar por el interpretante [...] Éste provoca una imagen mental o *interpretante* en el intérprete [...] si no conocemos la ciudad (aunque sea de nombre) de Granada, entonces el signo no expresa nada [...]” (de Toro, 2014, p. 115)

Por otro lado, el sistema trídico de Pierce también divide el signo en tres tipos de acuerdo a su funcionamiento: *ícono*, *índice* y *símbolo*. Esta tricotomía propuesta por Pierce, entre muchas otras, se basa en el parámetro de la relación del signo con su objeto (de Toro, 2014, p. 115) y con su funcionamiento. Entender esta tricotomía entre otros elementos que señala Pierce en sus estudios de

⁸ “Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto o modo, representa algo para alguém” Traducción personal.

semiótica nos da material para hablar sobre los distintos niveles en que operan las partes que conforman la concretización de un texto dramático en un espectáculo teatral; cómo estas contribuyen para mantener o romper un nivel de *fidelidad* o *conservación* del espectáculo teatral respecto al texto dramático.

El *ícono* es aquel que puede señalar un objeto tal (a través del *significante*) con el que comparte cualidades, rasgos o propiedades de este. (de Toro, 2014, p. 126-127). Lo más interesante de esta concepción, y aquí abonando al concepto de ficción, es que "Un *ícono* es un signo que poseería el carácter que lo hace *significante*, incluso si su objeto no existe" (Pierce, 1978, p. 139) (de Toro, 2014, p. 127). Es decir, la posibilidad de creación no solo se reduce a una reproducción de lo observable en la realidad sino a la expresión de formas nuevas nunca antes vistas, por ejemplo: un personaje que no tiene ningún referente con ninguna otra obra teatral y que está conformado por <<x>> características físicas, psicológicas, gestuales, etc. es también un signo. Igualmente existe la posibilidad de que "el *significante* sea distinto al objeto, esto es, a su forma, pero debe cumplir la misma función de este por medio de signos icónicos/kinésicos -por ejemplo, emplear la mano como revolver- o por medio de signos contiguos o metonímicos." (de Toro, 2014, p. 132).

En primera instancia, todo actor en el escenario es ícono de algo o alguien; en su mayoría, de un personaje. Tomando en cuenta el *contexto* donde se desarrolla la puesta, existe entonces un *horizonte de expectativa* respecto a cómo deberían ser ciertos personajes ya conocidos o cómo deberían ejecutarse ciertas figuras o estereotipos.

"Todos tenemos una idea de cómo es o debería ser Hamlet, Edipo, Lear o el Avaro. Precisamente cuando se rompe esa codificación establecida por una tradición icónica de algunos personajes, se produce una desorientación y distanciamiento en el público". (de Toro, 2014, p. 133)

Este efecto de *desorientación* donde se atenta contra el horizonte de expectativa se puede realizar en un sin fin de elementos que constituyen la puesta en escena: escenografía, vestuario, musicalización, etc. En realidad, la relación de un *signo* (*icónico*, en este caso) con su *objeto* es un fenómeno que resulta medianamente controlable y la expectativa siempre, en algún punto recóndito, es rota. Este dato nos da la pauta para comprender el fenómeno de la *interpretación* en el teatro como una *forma de traducción o adaptación* ya que "La iconización teatral es una función esencialmente semántica y nunca se da en un vacío cultural, sino que, por el contrario, los signos obedecen a un código social [...]" (de Toro, 2014, p. 131).

Por otra parte, la relación del *índice* con su significación es de tipo existencial o causal y no tendría que compartir cualidades con este. Es importante mencionar que aquí sí se necesita una definición clara y la existencia del objeto, sino no se puede dar esta relación (de Toro, 2014, p. 128-129).

El índice es el elemento constituyente por excelencia del discurso teatral puesto que contextualiza lo dicho en escena manteniendo una relación espacio y tiempo: asegurando así fluidez y continuidad en el discurso. (de Toro, 2014, p. 138-139).

El índice, como gesto, puede acompañar al discurso para hacerlo más claro, explicitarlo, acentuar su sentido o contraponérsele para crear una sensación particular en quien lo está viendo. Esta posibilidad amplía el margen de formas de interpretación de un texto dramático y de construcción de sentido: "el espectador reconoce al personaje, antes que su nombre haya sido pronunciado, por su gestual y por su vestido" (de Toro, 2014, p. 142).

Por último, el *símbolo*, el tercero del sistema triádico de Pierce, es el que se encuentra más remotamente en *similitud* con el objeto puesto que este remite a una idea. Es decir, provoca en quien lo ve una asociación de imágenes o ideas que

determinarán la relación del símbolo con su objeto. Un aspecto importante a considerar es que aquí el *símbolo* desaparece si no tiene un *interpretante* (de Toro, 2014, p. 130) ya que:

" [...] establece un contacto directo con el espectador, en la medida que la relación entre símbolo y objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que no está dada de antemano, como en el caso del ícono y del índice" (de Toro, 2014, p. 146)

Este es uno de los problemas a los que se enfrenta cualquier creador que intenta mantener un margen de objetividad en la significación de sus producciones en el terreno artístico; no se puede tener un control absoluto de la significación. Afortunadamente, el contexto social puede servir para acotar y apostar por ciertas posibilidades de significación.

Dichos tipos de *signo* pueden operar simultáneamente (de hecho, operan así la mayoría del tiempo) en el terreno de lo teatral, pero también en el cotidiano donde lo harían como en el siguiente ejemplo: si se contempla en un paisaje lejano una columna de humo en medio del bosque, puedo encontrar los 3 tipos de signo en esta imagen. Primeramente, como *ícono*, reconocemos que trata de una columna de humo en tanto que reconozco a la vista (desde lejos) cierta textura, color y movimiento del gas que está subiendo hacia el cielo. Al mismo tiempo esa columna de humo es *índice* de algo: de que hay un incendio en el bosque. Es decir, el humo nos remite inmediatamente al fuego. Y, por último, es *símbolo* en tanto que puede remitirme a ideas como la destrucción hacia la naturaleza por descuidos del hombre, peligro, emergencia, la imparable fuerza de la naturaleza, etc. (Ubersfeld, 1989, p. 21-22)

Fernando de Toro establece otro ejemplo, pero ahora dentro del terreno del teatro:

"[...] en un texto dramático/espectacular, una corona de rey (como en Ricardo II de Shakespeare [...] que es una obra que trata precisamente del poder), puede operar de la siguiente forma (y de hecho opera de esta forma): corona/ícono, esto es, representa un objeto/corona que existe materialmente en la realidad. Pero también es corona/índice en la medida que *señala* quien es el rey o la reina. Luego se transforma en corona/símbolo cuando ésta reúne en ella el símbolo del poder, del reino y de la realeza [...]" (de Toro, 2014, p. 130)

Una vez entendidos los niveles en los que operan los signos en el teatro, acuñamos el concepto de *denegación* para nombrar todo "[...] proceso a través del cual el teatro se presenta como algo real, pero al mismo tiempo dice que es un signo, un simulacro, una ilusión."(de Toro, 2014, p. 153). El mecanismo de significación puede operar entonces también de forma autorreferencial: un *ícono* señala "algo" y eso por sí mismo es *índice* e incluso *ícono* de algo más que nos habla de la obra en un carácter general, en su relación con los estándares de producción de la época.

La *denegación* le da su dimensión de *arte* al *teatro* que, frente a los privilegios del *cine* y la *televisión* en tanto a su campo de distribución como a sus posibilidades de representación, ha encontrado su fuerza y sobrevivencia en el hecho de que es un *fenómeno vivo* que encuentra su mirada estética en la complejidad de la contradicción realidad-artificio. El teatro encuentra en la autoreferencialidad su sobrevivencia.

Este concepto permite, sin involucrarse aún en aspectos de *fábula* o *temática* (*sustancia de contenido*), establecer un parámetro para identificar genéricamente la posición de una puesta en escena respecto al concepto de realidad:

"[...] puede operar de dos formas: a) a través de la ilusión mimética (el signo icónico remite directamente a la realidad, teatro 'realista') o b) a través de la ruptura de la mimesis (el signo remite a sí mismo, teatro no realista). [...]
La otra forma de denegación consiste en que la representación misma se

declara artificio, ficción, teatro. Toda la práctica escénica desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días se ha definido por una recuperación de lo teatral [...] apunta a decir 'estamos en el teatro'. En este teatro no ilusionista, lo real y fundamental es el mensaje y el placer lúdico". (de Toro, 2014, p. 153-154)

Así, el objetivo de la creación teatral empieza a distar de una mera recreación de un *texto dramático* fijado tiempo atrás (la repetición de condiciones de enunciación intra y extra teatrales) dando paso a las infinitas posibilidades que ofrece el remarcar el teatro como fenómeno vivo y por lo tanto, infinitamente diverso en sus posibilidades de contextualización. El signo y la manipulación del accionar de este es la materia prima en la búsqueda de esta desfronterización del lenguaje teatral.

Como se mencionó anteriormente, la denotación del signo se encuentra íntimamente ligada al contexto donde es colocado. Para crear significaciones contundentes, el signo se involucra en una red de más signos denominada *texto*. A continuación, revisaremos dicha noción.

1.3 EL TEXTO

La semiótica hace uso del concepto texto no como se emplea cotidianamente: como una continuidad de signos lingüísticos inscritos en una superficie física que permite su permanencia. La semiótica se da la licencia de expandir los horizontes de este concepto como sea necesario, siempre y cuando corresponda a lo que Julia Kristeva⁹ define como “[...] un aparato *translingüístico* que redistribuye el orden de la lengua [...]”. (1968a, 299) (de Toro, 2014, p.69)

⁹ Julia Kristeva (1941). Filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora con ocho doctorados honorarios. Fue redactora de la revista *Tel Quel* y funge actualmente como maestra de Semiología en la State University de Nueva York.

Christiane Nord¹⁰ añade en su libro *Texto base - texto meta* que un texto debe seguir nociones "lingüísticas de cohesión, coherencia e informatividad complementadas con los conceptos de intencionalidad y aceptabilidad (relativos al emisor y receptor) y los factores sociales de situacionalidad e intertextualidad" (Beaugrande y Dresler, 1981, 79) (2012, p. 23). Fernando de Toro cita a Ducrot¹¹ y Todorov¹² para establecer una definición de *texto*, donde lo que se considera fundamental es la relación entre destinador y destinatario. (2014, p. 69) (1972, p. 443). Nord termina por añadir que la relación de comunicación que establece un texto se da por elementos verbales, pero también por no verbales. (2012, p. 25).

Consideremos pues el *texto* como todo sistema sígnico (en todas sus manifestaciones) que ha sido colocado en una plataforma (cualquiera que ésta sea, no necesariamente escrita) para que sea interpretada por un destinatario que ejercerá su lectura.

Del concepto de texto se deriva el de *intertextualidad*. Fernando de Toro lo define como una cualidad del *texto* en tanto que éste contenga fragmentos de otros *textos* (no necesariamente artísticos) dentro de sí. (2014, p. 71)

Es decir, la *intertextualidad* es la serie de relaciones que existen entre los textos de distinto tipo en distintos niveles, clasificadas por Lucien Dallenbach¹³ en:

¹⁰ Christiane Nord (1943). Traductora, Doctora en Filología y Estudios Románicos por la Universidad de Heidelberg. Actualmente funge como catedrática emérita en Traductología.

¹¹ Oswald Ducrot (1930). Lingüista y profesor en el Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS) y en Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) en París. Entre sus estudios destaca su teoría de la argumentación en lenguaje.

¹² Tzvetan Todorov (1939). Lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario. Fue profesor y director del Centro de Investigaciones sobre las Artes y el Lenguaje, en el Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS), en París. Ha impartido clases en Yale, Harvard y Berkeley.

¹³ Lucien Dällennbach (1940) Realiza estudios de Teología y Filosofía en Heidelberg. Obtiene el grado de doctor por su disertación en *Autoreflexividad en arte y literatura*.

" [...] *intertextualidad general*, esto es, las relaciones intertextuales entre textos de diversos autores; *intertextualidad limitada* las relaciones intertextuales entre los textos de un mismo autor, *intertextualidad externa* relación de un texto con otro texto; *intertextualidad interna*, relación de un texto consigo mismo [...] Estas categorías nos son de gran utilidad para tratar diversos aspectos de los textos dramáticos, puesto que es frecuente en el teatro, particularmente en el teatro moderno y posmoderno, emplear textos dramáticos de otras épocas o bien de otros autores coetáneos bajo una nueva forma".(1976, p.282 – 296) (de Toro, 2014, p. 72)

Existen dos clasificaciones cuya especificidad nos acerca más al tema de la creación de un espectáculo a partir de un texto que es adaptado: la de *intertextualidad histórica* (cuando hay una referencia a un acontecimiento histórico) y la de *intertextualidad literaria* (en donde hay una referencia a otro texto literario). En los dos casos, la *sustancia de contenido* (la fábula y el tema) puede sufrir una reestructuración o un rehacimiento, pero el marco referencial que nos hace reconocer ese texto es de alguna manera *conservado* (de Toro, 2014, p. 73-74).

Por otro lado, G. Genette establece como *intertextualidad* la relación entre dos textos denominando *hipotexto* al texto de referencia e *hipertexto* al texto constituido en referencia al anterior manteniendo una relación de presencia o imitación (Blüher y de Toro, 1992, p.147). Cuando se busca crear una nueva forma; es decir, no comentar o señalar el *hipotexto*, sino hacerlo parte de sí, se habla de una *hipertextualidad*. Y esta relación es de carácter ficcional porque supone una recodificación del *hipotexto* (Blüher y de Toro, 1992, p.148). Por otro lado, la *hipotextualidad* sería definida "etimológicamente en el sentido de menor intensidad funcional, distinguiendo entre una mera relación, como la mención de un nombre, de un título, de una palabra, etc." (Blüher y de Toro, 1992, p.148).

Es de mencionar que en esta distinción dual, es la noción de *hipertexto* la que más corresponde a nuestro objeto de estudio ya que implica la presencia

significativa o inclusión o deconstrucción de un *texto dramático* en la construcción de un *espectáculo*.

En este sentido, Alfonso de Toro establece tres conceptos para denominar casos de intertextualidad de acuerdo al grado de cercanía evidente con el texto dramático base: *intertexto*, *palimpsesto* y *rizoma*.

El primero, *intertexto*, entendido como “una inserción que ostenta su texto y no deja dudas sobre su origen y fuente” (de Toro, 2014, p. 330). Como cuando un dramaturgo hace su propia versión de la obra *Antígona* teniendo como título el homónimo del original; donde los personajes que habitan la obra son genéricos, o idénticos, que los del texto fuente; donde el conflicto al que se enfrenta el personaje principal es básicamente el mismo.

Por otro lado, el *palimpsesto* si transforma el hipotexto de tal manera que solo deja un vestigio para hacer referencia a este, efectúa una transformación radical en el *intertexto*, alterando su estructura y solamente dejando una huella, un vestigio de su origen y fuente. Implica una recontextualización a tal grado que el *hipertexto* poco tiene que ver con el *hipotexto* (de Toro, 2014, p. 326-333). Por ejemplo, la puesta en escena *Lo único que necesita una buena actriz es un buen papel y las ganas de triunfar*, puede hacer que el texto base (*Las criadas* de Jean Genet) pase desapercibido si no se conoce el referente. No podríamos decir que un lector que desconociera la obra de Genet conocería el texto fuente gracias a un espectáculo como este. Y sin embargo, la relación de *índice* existe.

El concepto de *rizoma* implica una relación aún más remota con el *hipotexto*. Para Fernando de Toro este tipo de *hipertexto* aparenta y ostenta una ausencia de fuente. (1992, p. 330). Alfonso de Toro complementa diciendo que en ella se dan relaciones entre elementos que parecerían inconexos, lo que da como resultado una

proliferación ajerárquica y nunca concluida. Obedece según Deleuze¹⁴ y Guattari¹⁵ a los principios de *conexión y heterogeneidad* (proliferación de sus dimensiones, accidentalidad y tendencia a no constituir estructuras duales o genealogías clásicas), *multiplicidad* (ausencia de objeto y sujeto, donde lo único perceptible es su dimensión y cantidades), *asignificante ruptura* (la latente posibilidad de la destrucción del mismo o de un fragmento donde esto afectaría nulamente al sistema) y la *falta de un eje genético* (un origen guiador en la proliferación) (Blüher y de Toro, 1992, 152). La obra *Maquina Hamlet* es un ejemplo de este tipo puesto que, teniendo como homónimo el título del texto que le da su base, así como algunos de los personajes que lo conforman, justamente ostenta su desconstrucción y ruptura con este.

Como podemos observar, el texto como unidad se desarrolla, multiplica y reafirma como plataforma de comunicación entre emisor y receptor. En nuestro caso importa cómo este guarda relaciones interiores y exteriores para impulsar la producción de textos nuevos. El accionar del *texto* como *significación* y como *producción* se determina por el espacio y tiempo cultural donde se encuentra; entiéndase el *contexto*. A esta relación del texto con su significación meramente lingüística con el contexto se le denomina *discurso*.

1.4 EL DISCURSO

“El discurso es el enunciado considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona. De este modo, si consideramos el texto desde el punto de vista de su estructuración en tanto “lengua” se trata de un enunciado; si se hace un estudio lingüístico de las condiciones de

¹⁴ Gilles Deleuze (1925). Filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura.

¹⁵ Félix Guattari (1930). Psicoanalista y filósofo francés. Colabora en numerosos trabajos de filosofía con Deleuze.

producción de este texto, se trata de un discurso (Guespin, 1971, p. 10)
(Toro, Fernando de, 2014, p. 25).”

El discurso es algo que se dice, pero tomando en cuenta el contexto y el entorno donde es dicho (quién, cómo, dónde, cuándo, etc.) Dicha noción es usada cotidianamente en el teatro para referirnos a la síntesis de la relación temática de una obra de teatro (su mensaje) con el entorno en donde la obra es leída o pretende ser representada. Esta utilización del término es correcta en el sentido de la relación del texto con el entorno en donde es recibido. Sin embargo, el concepto a través de la mirada de la semiótica puede ser mucho más amplio. Tanto que permite establecer una primera diferenciación entre el texto teatral y otro tipo de textos. Benveniste¹⁶ distingue el plano de la *historia* de el del *discurso*. El primero como una enunciación de acontecimientos pasados. El segundo como la *acción* de un locutor que busca influir en un alocutor. El *discurso* no se limita al lenguaje hablado sino también a las recopilaciones escritas de discursos orales o los derivados de estas. Por ejemplo: obras de teatro, memorias, entrevistas, etc. Es decir, todos los géneros donde alguien se dirige a alguien. (Benveniste, 1966, p.242) (de Toro, 2014, p. 29).

Fernando de Toro equipara el teatro con la poesía en el sentido de que en ambos el emisor de un enunciado se encuentra en el mismo lugar que la enunciación. Aunque después diferencia uno del otro afirmando que el discurso teatral es referencial mientras que el poético no lo es. (2014, p. 30).

Actualmente nos encontramos en un periodo de innovación donde las fronteras que dividen los distintos lenguajes de las artes y disciplinas han ido desapareciendo poco a poco dando lugar formas no puras de manifestaciones artísticas. Lo importante es encontrar aquello que identifica al teatro independientemente de que después lo estudiemos fusionado con otras artes

¹⁶ Émile Benveniste (1902). Profesor de Lingüística francés del Colegio de Francia. Autor de *Problemas de Lingüística General Tomos I y II*, donde, entre otras tareas, analiza el concepto de tiempo en el lenguaje.

siendo los límites entre estas reconocibles en una multidisciplinar, o irreconocibles en el caso de una interdisciplina o transdisciplina donde las barreras y el lenguaje ha sido sobrepasado y rearticulado.

Para Del Toro, el *discurso teatral* como concepto implica no presentar un emisor concreto, sino que surge de una relación de yos en el diálogo de los personajes. Aunque por otro lado, no podemos omitir todos aquellos parlamentos que son conscientemente dirigidos hacia el espectador. (de Toro, 2015, p. 35). Todo esto en una primera fase que corresponde a lo propuesto por el texto dramático. Un siguiente escalón pertenece al proceso de construir un espectáculo teatral convencionalmente dirigido por un director que denominaremos *escriptor*. El *discurso del escriptor* implica que este dejará rastro de sí en la puesta en escena de acuerdo a qué didascalias y parlamentos son respetados o transformados; cómo han sido distribuidos estos, qué carga ideológica se les atribuye, etc.

Lo importante es cómo la temporalidad (horizonte contextual) juega un papel importante en la generación de un discurso final puesto que el *escriptor* está colocado en una época; por lo tanto, sumergido en paradigmas y convenciones culturales, sociales y artísticas (de Toro, 2014, p. 35).

Para efectos de esta investigación, la práctica contextual de la producción discursiva del *escriptor* resulta ser protagonista pues de aquí se deriva el concepto de *traducción* que analizaremos más adelante. Por ahora lo que debemos reconocer es que el choque entre un *texto dramático* (inscrito en una formación social y en un momento histórico determinado) y un contexto contemporáneo puede alterar el discurso original del mismo. Estamos hablando entonces de la actualización de un *texto* que culturalmente o ideológicamente es remoto al *contexto* donde quiere insertarse. (de Toro, 2014, p. 35)

El discurso teatral tiene entonces la facultad de tener una naturaleza dual: primero en su concretización como *texto dramático* (en el caso de que exista) y

después en el *espectáculo teatral*, el cual, de acuerdo a su práctica contextual, aparentemente crea sus propias condiciones de enunciación. Y es que según Friedrich Von Schiller¹⁷ “el arte es aquello que se da a si mismo su propia regla” (Tatarkiewicz, 1983, p. 50).

"En el teatro existe una mezcla de mensaje simple (mensaje que depende de soportes exteriores a la situación de enunciación) y mensaje oratorio (mensaje que comprende sus propios soportes). El discurso teatral incorpora sus propios soportes que proceden de la ficción, pero al mismo tiempo, esos soportes remiten a soportes reales exteriores que son parte del mensaje simple y que son provistos por la puesta en escena [...] en la situación de enunciación teatral, la situación no está allí, sino que es creada por el mensaje (discurso) por medio de deícticos, anáforas, gestual, etc. Entonces entendemos la situación por el *mensaje* [...]" (de Toro, 2014, p. 40-41)

Un *deíctico* o *deixis* supone la plataforma para cimentar un discurso teatral (tanto en su dimensión de *texto dramático* como en su desarrollo espectacular). Es una acción que difícilmente se puede desarrollar en la vida cotidiana puesto que las condiciones de enunciación están dadas *a priori*; sin embargo, en el teatro es posible gracias a la noción de *ficción*. Hablamos de *ficción* como elemento vital para que suceda el teatro: “una escisión en las leyes que rigen nuestro cotidiano” (Villareal, 2016, notas personales¹⁸). Entonces, para que haya ficción el creador adquiere *convencionalmente* el control sobre las causas y consecuencias de los actos que se van a realizar frente a un espectador (relación de *convivio*) en pro de la expresión algo; una de las herramientas de las que se vale el discurso teatral para lograrlo es la *deixis*. La función de la *deixis* es localizar en una relación temporal-local a las personas, objetos, acontecimientos, actividades que están siendo enunciadas en el acto. Por ejemplo, el simple hecho de que un personaje enuncie el nombre o el

¹⁷ Johann Christoph Friedrich Von Schiller (1759). Poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán. Considerado junto con Goethe, el dramaturgo mas importante de Alemania.

¹⁸ Clase de Dirección en el Centro Universitario de Teatro, mayo de 2017.

estado de ánimo de otro supone el establecimiento de las condiciones de enunciación, incluso si la información proporcionada no coincide con lo que desde la perspectiva del espectador se observa. Otra manera de establecer condiciones de enunciación es cuando se hace referencia directa al espacio/tiempo donde se está realizando la acción. Por ejemplo, cuando La Sombra le dice a Hamlet: “Esparcióse la voz de que estando en mi jardín dormido me mordió una serpiente. Todos los oídos de Dinamarca fueron groseramente engañados con esta fabulosa invención [...]” (Shakespeare, 2005, p.30)

Sin duda no pretendemos afirmar con lo anterior que el proceso de construcción de ficción suceda sólo porque se establezcan llanamente las condiciones de enunciación en los parlamentos. Evidentemente la *deixis* tiene que apoyarse en procesos actorales complejos que contribuyen a que la situación de enunciación resulte creíble, aunque existen también sus excepciones. Lo que queremos decir es que el *discurso teatral*, tanto en su dimensión de *texto dramático* y de *espectáculo*, sustenta su autonomía en el establecimiento de condiciones de enunciación que buscan parecerse de alguna manera nuestra experiencia con la realidad.

Fernando de Toro hace énfasis en este punto cuando afirma que:

"Cualquiera que sea el caso, las condiciones de enunciación están vinculadas a la ficción. La función del actor es aquí completar el discurso incompleto que constituye el texto dramático, el cual se completa solo en la puesta en escena en relación con una situación de enunciación concreta/ficticia. Exhibe las condiciones de enunciación [...] gracias a su presencia física [...]" (de Toro, 2014, p. 59)

Después amplía el horizonte de lo que conforma el espectro de lo teatral al equipar la importancia de que las condiciones de enunciación sean dichas con otros elementos como proxémica, gestualidad y kinésica; es decir, íconos, índices y símbolos. (de Toro, 2014, p. 59)

La *performancia escénica* permite ver el fenómeno teatral como algo *estético*, es decir, con una mirada más compleja de cómo lo haríamos en la cotidianidad. Lo hace a través de su carácter doble. Por un lado, hay un sistema de signos creados y dirigidos conscientemente hacia el espectador con la finalidad de establecer un mensaje. Pero del otro lado, hay una parte que queda sin semantizar y que nos revela que estamos frente a un actor, a un intérprete y emisor de esos signos. (de Toro, 2014, p. 59).

El oficio del actor (y en algún sentido el del *escriptor*) se hace presente en tanto que sabemos que hay alguien por detrás construyendo este sistema *signico* gracias a cierta destreza técnica; de ahí la mirada *estética* en el teatro. Si bien dicho terreno se escapa de la semiótica en tanto que corresponde más a leyes de la performatividad, su identificación se logra por el contraste con aquello que sí se puede definir como un sistema de signos que han sido colocados en pro de crear un sistema convencional, una relación convivial y un mecanismo de ficción (pudiendo ser este no necesariamente fabular).

Es decir, todo aquello que no haga referencia a la construcción de *condiciones de enunciación* dentro de la ficción sería una especie de *contrasigno* puesto que nos diría más de quien lo produce que de aquello a lo que hace referencia y he aquí dónde radica la génesis del discurso teatral.

Una vez definida la especificidad del *discurso teatral* estableceremos las propiedades de lo que competen a nuestro objeto de estudio: *el texto dramático* y *el texto espectacular*.

1.5 EL TEXTO DRAMÁTICO Y EL TEXTO ESPECTACULAR

Pasaremos más que de establecer una definición de *texto dramático* (que el lector mayoritariamente no necesitará), a dar una precisión importante sobre su ya

mencionada *naturaleza dual*: por un lado se estructura en los diálogos de los personajes y por otro en las *didascalias* (considerando como tal no solo las que vienen explícitamente en el texto, sino todo elemento informante de la *teatralidad* del mismo) (de Toro, 2014, p. 80).

Añadimos la noción de que éste responde (en mayor o menor medida, de acuerdo al contexto) al objetivo de servir para la construcción de un *texto espectacular* pues "[...] en el *texto dramático* existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación [...] El *texto dramático* provee el componente verbal y la potencialidad (virtualidad) al *texto espectacular*." (de Toro, 2014, p. 86-88)

Así el *texto espectacular* (TE) es aquel resultante que contextualiza el lenguaje determinando y concretando el componente semántico que sugiere el *texto dramático* (TD) (de Toro, 2014, p. 88).

Marco de Marinis¹⁹ lo define como unidad de manifestación teatral, que son los espectáculos entendidos como procesos de significación verbal y no verbal. Se trata de procesos complejos donde los códigos operan simultáneamente, pero de manera heterogénea a diferencia del *texto dramático* (donde el código es uno solo) (1980, p. 197) (de Toro, 2014, 96). Entendemos por *código* "un conjunto de reglas que regulan un mensaje, lingüístico o de otra naturaleza" (de Toro, 2014, p. 97).

Marinis define el *código espectacular* como aquel sistema que establece asociaciones entre contenidos (temática) y elementos de *expresión* (concepto que revisaremos enseguida). Dicho sistema o código puede entenderse como *convención teatral*: un tipo de código que requiere de un aprendizaje y una

¹⁹ Marco de Marinis. Teatrólogo italiano de fama mundial, profesor de Historia del Teatro y del Espectáculo, así como de Semiología del Espectáculo, en la Universidad de Bolonia. Se ha ocupado principalmente de teoría teatral, metodología y epistemología de los estudios teatrales, las experiencias teatrales del siglo XX y la iconografía teatral.

decodificación consciente a diferencia de los *códigos culturales naturales*. (1980, p. 215) (de Toro, 2014, p. 98-99).

Fernando de Toro establece la relación entre *texto dramático* y *texto espectacular* a partir de dos pares de conceptos: *sustancia y forma de expresión*, y *sustancia y forma de contenido*.

El concepto de *forma de contenido* "consiste en que un texto dramático tiene un solo contenido, esto es, una coherencia que impide que ese texto sea desvirtuado" (de Toro, 2014, p. 87). Esto se puede reducir a la relación "*fábula-temática*" de la obra (entendida como una relación *sine qua non*). La *sustancia de contenido* la define del Toro como "el conjunto de interpretaciones que han sido hechas del texto a través del tiempo" (Toro, Fernando de, 2014, p. 87). Es decir, todos los movimientos o acciones que se pueden ejecutar sobre esta dupla y la relación entre sus partes a partir de su vinculación con un contexto cultural determinado.

Sin embargo, el teatro necesita *expresar* ese *contenido*; lo que le corresponde a la *forma de expresión*. Como se mencionó anteriormente al hablar de *teatralidad*, la *forma de expresión* consiste en la propuesta de elementos y estructura de éstos en el texto dramático. Dichos elementos serían idealmente comunes, compartidos por distintas realizaciones concretas si todas las puestas fueran fieles al *texto dramático base* (de Toro, 2014, p. 87).

Es decir, la *expresión* es todo aquello de lo que se valdrá la obra para hacer visible su *contenido*. De este modo la *sustancia de la expresión* de un texto dado consiste en las distintas realizaciones concretas de la forma de expresión contenida en un *texto dramático*, al transformarse en *texto espectacular* (de Toro, 2014, p. 86). Estamos hablando desde elementos tangibles como vestuario, escenografía, sonorización, musicalización hasta actoralidad; puesto que esta, a final de cuentas, no es más que materialidad (cuerpo del actor) en relación con el tiempo y el espacio.

Fernando de Toro no ahonda más en estos 4 conceptos, sin embargo nosotros los tomaremos como parte fundamental de nuestro estudio del tema de la *interpretación* en el teatro dentro del marco de producción *texto dramático* a *texto espectacular*. Nos basamos en la idea de que en las concretizaciones de un *texto dramático* en un *texto espectacular* no tendrían por qué ser distintas las *sustancias de contenido* y *expresión* a las *formas de contenido* y *expresión*, a menos que se trate de un *nuevo texto* o una *adaptación* (de Toro, 2014, p. 87). Lo que nos permite entender que la *forma*, sea de *expresión* o *contenido*, puede guardar una relación distinta a la de *conservación* con la *sustancia* de *expresión* y *contenido*, en el momento de su *traducción* a un texto espectacular.

Dejamos sentada la relación del *texto dramático* frente al *texto espectacular*; los puentes conceptuales por los que éstos se relacionan y las fronteras por las que se repelen. Nos falta ahondar en el <<qué>> de la naturaleza del *texto dramático* que, siendo *unicódico*, permite ser transformado en un *texto pluricódico*; dígase, *texto espectacular*. Para ello veremos que el *texto dramático* es un texto *horadado* lleno de *lugares de indeterminación* (Ubersfeld, 1977).

1.6 LOS LUGARES DE INDETERMINACIÓN

Noción acuñada por Roman Ingarden²⁰ respecto a la obra literaria que afirma que:

"En todo texto, y particularmente en el texto literario (y dramático), existen lugares de indeterminación, los cuales son una especie de vacíos informacionales, esto es, los objetos presentados no están determinados por el texto. Esto se debe, por una parte, a que la obra literaria, como toda obra artística, es una *estructura esquemática*, y por otra, a que este esquematismo

²⁰ Roman Ingarden (1893) Filósofo, ontólogo y teórico literario asociado a la corriente fenomenológica. Es reconocido por algunos estudiosos como «el padre de la estética o teoría de la recepción».

sólo permite un número limitado de descripciones, dejando una buena parte indeterminada" (de Toro, 2014, p. 79)

Aunque el concepto viene determinado para obras literarias, el mismo fenómeno sucede con el teatro: donde en primera instancia son el *escritor*, los *intérpretes* y los *creativos* quienes llenan estos vacíos para crear la puesta en escena a través de un proceso de *concretización* donde se determinarán los *signos* sugeridos en el texto (de Toro, 2014, p. 79).

"El texto dramático, como texto 'horadado' (*troué*), según la expresión de Ubersfeld (1977a:12-14), es lo que le da su doble dimensión." (de Toro, 2014, p. 88). Dicha función se realiza dentro de lo que Ubersfeld denomina *texto de la puesta en escena*; donde se actualiza y concretizan las condiciones de enunciación de un *texto dramático*, siendo específico en cómo decir tal frase (ritmo, tono, sentido, etc.) Aquí gran parte del esquematismo del *texto dramático* es eliminado. Se habla de un proceso de *inscripción* y no de *transcripción* puesto que este no busca coincidir con el *texto dramático* que le da su base sino llenar *los lugares de indeterminación*. Este proceso tampoco lo entendemos como *transcripción* sino como *traducción*, puesto que está sumergido en un código social-cultural y será inevitablemente influenciado por este (de Toro, 2014, p. 90-91).

Entendemos que la presencia de estos "huecos informacionales" o "signos indeterminados en sustancia" admiten el hecho de que el paso de la monomiedad a la multimiedad supone tantas posibilidades como las desee cada uno de los interpretes o creativos involucrados en el montaje de una obra. Para ahondar en dicha problemática nos ayudaremos de la *teoría de la recepción* donde consideraremos, si bien, al espectador como un receptor del *texto espectacular*, también al *escritor* como receptor del *texto dramático*.

1.7 TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

Existe en algún punto de los estudios de la semiótica un espacio destinado a la *Teoría de la recepción*; es decir, a la relación entre el *texto* y el *lector*.

Procederemos a ahondar más en el concepto de *lugares de indeterminación*, ante los cuales existen dos posibilidades para el lector según de Toro:

"a) dejarlos intactos, esto es, no entrar a colmarlos, o bien, b) colmarlos, lo cual implica ir más allá de lo que el texto mismo puede sugerir. El primer caso es difícil, puesto que por lo general nuestros hábitos de lectura tienden a colmar los lugares de indeterminación. En el teatro, el director puede jugar precisamente a no *leer* los lugares de indeterminación del texto para que el público se encargue de hacer *su lectura* del texto (...) dejándole toda libertad al espectador." (De Toro, 2014, p. 163)

Para efectos de nuestra investigación, sin el afán de negar el primer camino, nos enfocaremos a la segunda posibilidad: la del escritor que determina concretizar las objetividades presentadas por el texto. Dicho proceso se conoce como *objetivación* y corresponde al primer peldaño del llenado de los lugares de indeterminación. Si lo vemos desde la perspectiva del *lector-escritor*, y no del *espectador*, diríamos que se trata de aquel momento imaginativo en que los elementos que constituyen el texto (lugares, ambientes, perfil de personajes, etc.) adquieren una cierta forma determinada en la mente del *escritor* (Ingarden, 1973a, 251-252) (de Toro, 2014, p. 164).

El siguiente peldaño se denomina *concretización*, el cual lo plantearemos a partir de una de tantas acepciones mencionadas por Ingarden que se relaciona medularmente con nuestro tema:

"a) *Concretización como interpretación*. 'Por la mera posibilidad que una misma obra puede permitir cualquier número de concretizaciones, las cuales frecuentemente difieren de manera significativa de la obra y también, en su contenido, difieren significativamente entre ellas'" (1973a, p. 252) (Toro, Fernando de, 2014, p. 165)

Anteriormente hablábamos de la importancia de pensar todo este proceso no como una *transcodificación* sino como una *traducción*, ya que esta última contempla el *contexto social* y la individualidad del *escritor* como catalizador. Las concretizaciones de las obras cambian por que el *contexto social* lo hace también. En cada época hay distintas formas de aproximarse a un texto, normas estéticas y éticas (de Toro, 2014, p. 168).

Posteriormente de Toro afirma que la lectura de una obra es su concretización y añade que una obra existe gracias a las distintas concretizaciones que se han hecho de ella a diferencia de lo que sugiere Ingarden: una cosa es la obra y otra sus concretizaciones. (2014, p. 168)

En realidad desde la perspectiva que manejaremos más adelante, nos resulta útil pensar que ambas posturas no están peleadas. Más bien resultan complementarias puesto que el teatro, como ya lo mencionamos anteriormente, se caracteriza por tener una naturaleza dual: por un lado la obra es en tanto que está o fue escrita (donde mantiene una *forma* que le pertenece) y por otro tenemos la concretización en el escenario conformada por *sustancias* cuya relación con las *formas* del *texto dramático* es lo que le brinda cierto carácter al espectáculo.

Poder describir esa relación a detalle es el objetivo de esta investigación, sea cual sea su naturaleza. La riqueza de la posibilidad de creación escénica adquiere dimensiones insospechadas bajo esta perspectiva. Si añadimos el punto de vista del espectador incrementaríamos exponencialmente dicha gama, lo que nos sirve para hablar de un concepto en donde el papel del espectador se toca con el del escritor: *el horizonte de expectativa*.

"Este es un sistema complejo compuesto de diversos elementos, tales como convenciones estéticas, códigos de lectura, mensajes esperados por el lector, tipo de estructura de un género particular o dado, es decir, el horizonte de expectativa *responde* a las expectativas estéticas e ideológicas del público en un momento dado, o bien no responde a ellas, cuando se produce una ruptura o cambio de horizonte [...]" (de Toro, 2014, p. 170)

El *horizonte de expectativa* responde entonces a un modo de percepción generalizada. La cuestión es que al abordar un texto hay un choque entre el *horizonte de expectativa* del presente con el del contexto en el que ese *texto dramático* fue construido. Es en ese choque donde se produce la noción de *sentido*, según Jauss²¹ (de Toro, 2014, p. 171).

Recuperaremos el concepto de *sentido* más adelante, como fusión de estos dos horizontes (presente y pasado) para entender cuál es el sentido de montar tal obra en la época presente.

Fernando de Toro destaca entonces el papel del lector como productor de sentido que nosotros a su vez rescatamos como un papel desempeñado por el escritor o creador de la puesta, antes que por el espectador. Se trata entonces de una doble concretización: la del *escritor* y la del *espectador*. (de Toro, 2014, p. 176).

Es entonces, en un modo de producción vertical, el *director* o *escritor* quien tiene la voz principal en una primera constitución de *sentido* en el paso del *texto dramático* a *texto espectacular*.

[...] El TD, transformado en texto espectacular, pasa por el filtro del director, el cual impone, de cierta manera, una concretización al público. Pero la relación del director con el texto no puede perder vista al público a quien va dirigido el espectáculo y tampoco la relación de un TD con la historia- por ejemplo, si se trata de un texto clásico o simplemente no contemporáneo, el director puede o bien adaptar ese texto, como era a menudo el trabajo brechtiano o artudiano, o bien intentar una reconstitución del mismo.” (de Toro, 2014, p. 177)

²¹ Hans Robert Jauss (1921). Filólogo estudioso de la Literatura alemana y de las literaturas románicas, especializado en las literaturas medievales y en la francesa moderna. Se le considera uno de los "padres" de la Estética de la recepción.

Pero ¿Cómo se realiza esta adaptación o traducción? ¿En dónde recaen las modificaciones que hace el director para generar armonía o contraste con el horizonte de expectativa? ¿Por qué se genera un tipo de traducción y no otro?

La respuesta a estas interrogantes la podemos encontrar principalmente en la labor del *director* o *escritor*, que independientemente de su ideología coloca un sistema de guías para que el espectador identifique hacia dónde va el texto espectacular. El sistema de guías puede tener su eje en distintos puntos: en la fábula (para que pueda seguirse fácilmente) o en el género en que se plantea la obra. El eje también puede ser una postura ideológica o bien una desarticulación de cualquiera de los elementos anteriores para que la obra diga otra cosa de lo que le es inherente (de Toro, 2014, p.177-178).

Estos son apenas unos cuantos ejemplos de actitudes frente al texto dramático que más adelante nos daremos a la tarea de retomar e incluso de clasificar.

Por ahora lo que nos interesa es establecer que el papel del *escritor* se desarrolla en una buena parte (si no es que fundamentalmente) como el de un traductor, puesto que su quehacer se inscribe inevitablemente dentro de un contexto social:

“Debemos indicar que la *manera* de estructurar el significante de un TE en relación con un significado está mediada siempre por el contexto social donde se inscribe, y esto poco o nada afecta de que se trate de la puesta en escena de un texto antiguo”. (Toro, Fernando de, 2014, p. 178)

Hemos dejado sentados los conceptos ofrecidos por la semiótica que acompañarán nuestra investigación a lo largo de los siguientes capítulos. Dichos conceptos describen las partes que en su conjunto conforman la construcción de un *texto espectacular* a partir de un *texto dramático*. Este modo de producción lo definimos como un proceso de *traducción* en tanto que no puede ser indiferente al contexto social o cultural donde se lleva a cabo.

A continuación, dejaremos de lado la *Semiótica* para profundizar en las vertientes del fenómeno de la *traducción*. Ahondaremos en su categorización, atribuyéndole la noción de *intersemiótica* con miras a poder categorizarla después como un proceso de *adaptación* y posteriormente de *interpretación* en cualquiera de sus manifestaciones. Y para ello nos apoyaremos en la óptica de la *Filosofía de la Traducción*.

2. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y TEATRO CONTEMPORÁNEO

Los estudios de la física, entre sus múltiples aplicaciones, nos han regalado una certeza: no hay movimiento sin transformación de materia y energía. Este hecho se afirma como una ley puesto que se ha estudiado a detalle los componentes que intervienen en este fenómeno. Y se ha descubierto que cada uno de ellos realiza una labor específica en su magnitud y direccionalidad que permiten asegurarnos, por lo menos dentro del contexto físico en el que nos encontramos, que este hecho se encuentra perpetuado en las leyes que rigen el movimiento. Y sin embargo, desde una más compleja y desafiante postura respecto a la pureza de las ciencias exactas se podría afirmar que el movimiento como tal no existe. Probablemente no se trata más que de una serie de paradojas y juegos mentales los que nos pueden llevar a una conclusión de ese tipo a pesar de que el movimiento está evidentemente ante nuestros ojos. Pero dichas reflexiones siempre nos dejarán con un resquicio de duda respecto a lo que percibimos. Entonces cabe preguntarse ¿Es el movimiento una ilusión? ¿Si lo es, entonces la transformación de la materia y la energía también lo es?

La traducción, así como la conocemos, se identifica también con estas preguntas. Se trata de un fenómeno que la *Lingüística* estudia para entender por qué y cómo sucede un cambio en la significación de un texto cuando es traducido de una lengua a otra. Sin embargo, esta ciencia positiva se ha percatado que la noción de *traducción* tiene múltiples niveles o manifestaciones más allá de como coloquialmente se le conoce. El paso de un *texto dramático* a un *texto espectacular* se identifica con el caso más complejo de esta clasificación de tipos de traducción propuesta inicialmente por Roman Jakobson que revisaremos adelante. Por otro lado, existe también una serie de estudios respecto al debate que genera la intención de conservar íntegra la significación o el *sentido* de un texto cuando este es traducido de una lengua a otra. La *historicidad de la literatura* nos puede ayudar a entender cómo ha sido el tratamiento de este fenómeno a lo largo del tiempo,

para entender la relación entre un lector presente con un texto producido anteriormente. Pero es en la *Filosofía de la traducción* donde hay una perspectiva más crítica que cuestiona los estándares sobre los que debería regirse un fenómeno de traducción y el subsecuente deslizamiento de sentido respecto al *texto* original. Ambas disciplinas en conjunto con los conceptos de la semiótica conforman el contenido del presente capítulo, cuyo objetivo es el de poder sustentar que el proceso de paso del *texto dramático* al *texto espectacular* se puede entender como un proceso de *traducción, adaptación e interpretación*.

2.1 EL SENTIDO Y SUS HORIZONTES

Antes de continuar con la noción de *traducción e interpretación* nos permitiremos ahondar un poco más en la noción de *sentido*, pero ahora a través de la óptica de la *historicidad de la literatura* y la *filosofía de la traducción*. Ópticas que sacan a la luz las problemáticas de intentar sistematizar una metodología para hablar de un fenómeno literario (o en nuestro caso, teatral).

Riffaterre²² retoma la noción de *sentido* cuando afirma que la literatura no se conforma por intenciones de los autores que producen textos, sino de los textos mismos. Por lo tanto, el fenómeno real de análisis es el de la relación entre los textos y sus lectores más que de los textos con sus autores. Eso nos dejaría con dos lecturas posibles: la de los lectores en sincronía con la producción del texto (cuyo código lingüístico es el mismo que el de éste) y la de los lectores posteriores (cuyo código lingüístico es diferente por la distancia temporal y espacial que hay con la producción del texto) (1979, 89) (de Toro, 2014, p. 226-227).

La producción de textos espectaculares, desde esta perspectiva, no tendría entonces porque tomar en cuenta la *intención del autor* al haber escrito la obra dramática. Llevar a cabo esa tarea resultaría complejo si no compartimos el código lingüístico producto de un contexto de espacio y tiempo particular. Si acaso, un

²² Michael Riffaterre (1920). Crítico y teórico literario francés enfocado en crear un análisis estructuralista general de las obras. Entre sus publicaciones destacan: *Ensayos de Estilística estructural*, *Semiótica de la poesía* y *La producción de un texto*.

camino posible sería considerar aquel *lector modelo* que se encuentra en sincronía con el productor de dicho texto a partir de una investigación detallada y minuciosa. La ausencia de esta investigación solo nos haría trabajar sobre especulaciones producto de nuestro contexto y de ninguna manera estaríamos siendo fieles al *objetivo de nuestra traducción* de recrear el *sentido original* del texto dramático.

Lo anteriormente señalado puede parecer un panorama un tanto pesimista en tanto que el *sentido* que inspiró a grandes autores o creadores se nos presenta como inaccesible. Sin embargo, no resulta ser del todo así ya que, según Riffaterre, existe una permanencia códica del *texto* al mismo tiempo que una multiplicidad de lecturas posibles gracias al cambiante contexto cultural. (de Toro, 2014, p. 228)

¿Pero existe entonces un *sentido original* respecto a la obra dramática que sea independiente de las interpretaciones que se concreten en el texto dramático? Para ello Riffaterre afirma que “La verdadera, la única significación original de un texto es la que le daban sus primeros lectores. Son sus reacciones las que les permitían encontrarla” (1979, 105) (de Toro, 2014, p. 228)

A la par, de Toro rechaza esa posibilidad de una noción de *sentido original* ya que supondría, en palabras del autor, de un trabajo erudito de reconstitución que muchas veces sería imposible de realizar por ausencia de datos del *horizonte de expectativa*. Desde nuestra perspectiva concordamos con Riffaterre en la afirmación de su existencia, pero dicha noción se vuelve obsoleta frente a una real imposibilidad de encontrarla por ausencia de datos o porque no sea el objetivo principal de la construcción del espectáculo teatral. Nuestra postura se basa en el rechazo a una obligatoriedad de encontrar este *sentido original* al abordar un *texto dramático* y que esto funcione como el único criterio de validación de que un *texto* ha sido comprendido al llevarse a la escena.

A final de cuentas, el punto de encontrar el sentido se relaciona directamente con el hecho de comprender y, en un paso posterior, de interpretar. Como dice

Gadamer²³: “Comprender es siempre un proceso de fusión de horizontes que parecen existir de manera independiente” (Jauss, 1978, p. 20) (Toro, Fernando de, 2014, p. 231)

La clave en dicho cuestionamiento reside en los *lugares de indeterminación* y en la distinción que realizamos en el capítulo anterior respecto a la *forma y sustancia de expresión y de contenido*, en correspondencia con el objetivo de la *traducción* (aspecto que analizaremos más adelante).

Primero debemos aceptar el hecho de que si existe algún *sentido original* del *texto* que sea producto del mismo con su lectura en el contexto donde se originó, dicho dato resulta irrelevante puesto que el único contexto con el que contamos es el de hoy.

Siendo estrictos, el sentido uno lo crea en tanto que uno realiza una interpretación al decidir cómo será la *sustancia de expresión y sustancia de contenido* del texto espectacular (o como mínimo orienta su desarrollo); pero también esto, ya está acotado de alguna manera en tanto que el texto dramático ya tiene una *forma de expresión* y una *forma de contenido*. Es decir, ambos factores no determinan directamente el texto espectacular pero sí fungen como un punto de partida para el trazado de este.

Juan Arnau²⁴ comparte la noción de que el sentido primigenio del *texto base* (el cruce con el horizonte de expectativa de su época de creación) no tiene estrictamente cabida en un proceso de creación contemporáneo. Le atribuye al texto base más bien el carácter de *productor de significados*:

“Hoy sabemos bien que el texto es algo más que un mecanismo para esconder un secreto (su sentido) y que la trascendencia de los textos, como

²³ Hans-Georg Gadamer (1900). Filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y Método*, así como su renovación de la *Hermenéutica*. Famoso por su visión del lenguaje como una muestra de nuestro habitar en el mundo.

²⁴ Juan Arnau (1968). Astrofísico y doctor en filosofías y religiones orientales. En cuestiones de traducción ha realizado estudios del sanscrito en el Colegio de México. Su libro *Rendir el sentido*, fuente importante para esta investigación, aborda la trasmisión del conocimiento y el sentido entre las diferentes culturas utilizando como herramientas de análisis la Historia, Filosofía de la ciencia, Hermenéutica y Teoría Literaria.

el arte en general, no es lo que son (pregunta sin respuesta) sino lo que llegan a ser. Hemos pasado de creer en el texto como algo estable, dotado de significado, a la idea del texto como productor de significados. Si el texto es ahora considerado como una factoría de versiones de sí mismo, o de resonancias, el pensamiento de la traducción tendrá que prestar atención a las insólitas líneas de fuga que abre esta perspectiva” (2008, 122-123)

Arnau identifica la presencia de aquellos textos cuya flexibilidad para transformarse y generar resonancias a través de la historia es paradójicamente lo que ha permitido su sobrevivencia en el campo intertextual de la creación. Desde su perspectiva, los clásicos (los grandes clásicos), serían los mayores representantes de este tipo de textos *mutantes*; un verdadero clásico no reclama cambiar de máscara pues mantiene buenas relaciones con los cambios de significado (2008, 132).

Hans T.S. Lehmann toma esta noción del *texto* <<como algo inquebrantable>>, y la pone en crisis enfocándose propiamente en a la creación teatral de nuestra época. Afirma que ya no se trata de ver como una puesta puede corresponder a un *texto dramático* sino cómo éste puede ser un material idóneo totalmente moldeable para la realización de un proyecto teatral (2013, 99).

Queda sentado que el *sentido primordial* de un texto es aquel que surge en el contexto en el que hoy estamos situados. Nos introduciremos ahora en aquellas perspectivas que en búsqueda de nuevos resultados estéticos, buscan descentralizar la conservación del *texto dramático* (en su estructuración o en su temática) al crear un espectáculo teatral.

2.2 LA DECONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO Y LA LECTURA PALIMPSESTA

Lehman establece que “La tradición del texto escrito se encuentra más amenazada por la convención museística que por las formas radicales de tratarlo” (2013, p. 91).

Fernando de Toro complementa la idea del texto *clásico* como un texto *flexible*, pero la contextualiza en nuestro presente como la base de los *modos de producción teatral* en el *posmodernismo*:

“Una característica central y definitoria del teatro posmoderno consiste en un procedimiento que podríamos denominar, con Paolo Portoghesi²⁵ (1983, 35), *reapropiación de la memoria*, por el cual entendemos la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto (...) el teatro posmoderno retomará algunos de los elementos del teatro moderno, pero al mismo tiempo se lanzará en un profundo cuestionamiento que sólo podemos llamar deconstructivista, centrado en la simulación, la rizomaticidad y diversas formas de intertextualidad” (de Toro, 2014 , p. 326-327)

En el capítulo donde establecimos nuestro marco conceptual a partir de la semiótica aplicada al teatro mencionamos el concepto de *intertextualidad* como <<una red de presencias de textos en otros>>. De Toro la identifica como una forma de creación intencional y sumida de la época posmoderna a la cual le atribuye tres funciones: La primera de ellas, una *función estética*, que busca establecer que toda producción y creación artística es un acto de apropiación de otros textos; un acto de retextualización que contribuye a la idea de que no hay un sentido primigenio, sino la confluencia de horizontes o formas para generar un nuevo sentido. La segunda corresponde a una *función crítica reflexiva*, en tanto que existe una cierta renuncia al texto base. No se trata solo de la concretización de un texto, personaje, temática o situaciones, sino de la manipulación de estos de forma *rizomática* para producir un nuevo *texto* distinto al precedente. Por último, habla de una *función política* que busca una desdioxificación de las representaciones. Entiéndase por desdioxificación el devolverle vitalidad a la práctica artística; una búsqueda relacionada directamente con prácticas *deconstructivas* (de Toro, 2014, p. 327).

Deconstrucción es un término proveniente de la filosofía propuesto originalmente por Jacques Derrida, el cual sugiere la creación de nuevos

²⁵ Paolo Portoghesi (1931). Arquitecto, teórico y crítico de arte.

significados a partir de un tipo de lectura distinto al convencional: mediante una sospecha radical sobre las estructuras filosóficas o científicas en cualquier texto. En palabras de Derrida, es un término empleado comúnmente para criticar la postura de alguien. Sin embargo, él lo utiliza haciendo énfasis en tomar el sujeto u objeto del texto de manera tan seria que este es empujado hasta los límites donde la escritura empieza a contradecirse a sí misma. (Fortier, 2002, p. 65)

Alfonso de Toro habla de una *lectura Palimpsestica* vinculándola directamente con la noción de *deconstrucción*: la lectura de un texto desde su lectura profunda, sacando a la luz la motivación de su estructura y sus relaciones con los saberes de una u otra época. Se trata de leer *con el* texto y al mismo tiempo *contra* el texto. Leer sin creerle al texto, poniendo todo en cuestión, ofreciendo hipótesis más que juicios definitivos. De este modo no se busca el meollo o la idea más pura que abarca un texto, sino precisamente su impureza. Se descentraliza el sujeto a favor de transformaciones que busquen tirar una estructura solitaria. Se busca orientar la producción textual en este sentido bajo el argumento de que el pensamiento no es más que un juego de infinitas sustituciones dentro de una limitada totalidad. (Blüher y de Toro, 1992, p. 150-151).

En otro libro reitera la deslimitación de los cánones clásicos de la producción teatral gracias a los procedimientos intertextuales, palimpsestos y deconstruccionistas. Así la producción posmoderna se caracteriza por la predominancia del significante, plurisignificación o superación de categorías de género que desembocan no precisamente en una obra *abierta (opera aperta)* puesto que ésta de algún modo incluiría una significación delimitada, sino en una hibridez, una estrategia siempre en movimiento y en relación con la construcción de significados (de Toro, 2004, p. 11).

Así, el teatro de hoy en día tiene su esencia en su espectacularidad: entendida como el uso de códigos visuales-sonoros-gestuales-kinésicos que no buscan imitar un hecho o acción exterior. Ya no se trata entonces de representar la realidad en el teatro sino que este produzca su propia realidad. La referencialidad

toma lugar en el proceso deconstruccionista y palimpsesto. El actor y la construcción de ficción pasa a ser el tema principal más allá del énfasis en corresponder con un texto dramático (Toro, Alfonso de, 2004, p. 21-23).

De esta forma, el paradigma del teatro de texto o de autor entra en crisis. Se hacen visibles nuevas formas de configuración del *texto espectacular* a partir del *texto dramático* u otros contenedores de *forma de expresión*. La figura del director se posiciona como el creador de la instancia determinante de la producción teatral: el *texto espectacular*. (Toro, Alfonso de, 2004, p. 133)

Estas ideas anteriores son expuestas como una frontera de hasta dónde pretendemos llegar con nuestra investigación. No es nuestra intención establecer la relación texto-autor-espectáculo como algo obsoleto o caduco. Buscamos exponer el panorama actual contagiado de una nueva perspectiva y filosofía. A continuación ahondaremos más en los términos de *teatro posmoderno* y *posdramático*, como los puntos de convergencia de las ideas que pretenden separar la producción de *textos espectaculares* de la cohesión e inalterabilidad del *texto dramático*.

2.3 TEATRO POSDRAMÁTICO Y POSMODERNO.

“Se debe claramente distinguir entre lecturas posmodernas de textos clásicos u otros anteriores al posmodernismo, es decir, su tipo de puesta en escena dentro de los parámetros del teatro posmoderno, y las producciones teatrales posmodernas nacidas como producto histórico después del modernismo teatral” (De toro, 2004, p.74)

Hans T. S. Lehman acuña el término de *teatro posdramático* como una serie de producciones con ciertas características, dentro un periodo más amplio: *teatro posmoderno*. El término de *posmoderno* puede identificarse por un estudio que aporta una serie de rasgos particulares del mismo: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de

ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación. Además de las anteriores existen dos que tocan directamente a nuestro objeto de estudio: la ya anteriormente mencionada *deconstrucción* y el *texto solo como material de base*. (Lehman, 2013, p. 41)

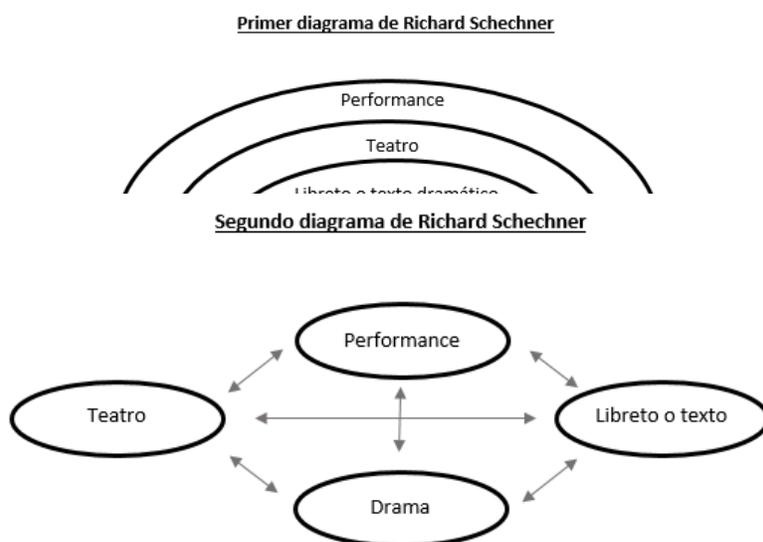
Dentro de este contexto, Lehman sitúa el término de *Posdramático* como una categorización de producción *cualitativa*. Catherine Bouko²⁶ reconoce este término y retoma la noción propuesta por Lehman que corresponde a una emergencia de distintos tipos de artes performativas a finales del siglo XX: donde el texto ya no es el punto central del espectáculo y se encuentra situado en el mismo lugar que otros signos que componen la producción teatral.

Nos interesa esta idea respecto al texto como la posibilidad de elaborar una *interpretación propia* del mismo; incluso elaborando un rehacimiento de la *forma de contenido* y la *forma de expresión* del texto dramático, antes de su *traducción en sustancia*.

Bouko hace un énfasis en que el término acuñado por Lehman ha sido mal interpretado pues no se trata específicamente de una renuncia a las formas dramáticas, sino de una forma espectacular que no niega las posibilidades de renovación de lo *dramático*; es más bien una redirección de la búsqueda de nuevas formas a través de modos *no dramáticos* de expresión. (Bouko, 2009, p. 26)

²⁶ Catherine Bouko. Maestra de conferencias en estudios del Espectáculo vivo de la Universidad Libre de Bruselas. Su investigación se enfoca particularmente en las formas espectaculares antiartísticas e intermediales. Bouko hace una revisitación al término *posdramático* acuñado por Lehman en su artículo *The musicality of posdramatic theater*.

Schechner²⁷ establece una división entre los elementos que integran el fenómeno del teatro y los relaciona en un esquema correspondiente al teatro dramático, en su acepción de todo aquel que antecede al *posdramático* como movimiento. En principio distingue dos dimensiones en el teatro: transmisión y manifestación. De acuerdo al esquema, la transmisión corresponde a los círculos drama y libreto (*texto dramático*). Manifestación comprende a las nociones de teatro y performance (que bajo esta perspectiva son mucho más amplias que las primeras dos). Schechner propone un primer diagrama que resalta el carácter concéntrico donde el origen de todo el elemento está en la noción de drama. (Bouko, 2009, p. 28-29).



Posteriormente Schechner señala que el énfasis se encuentra ahora en la *manifestación* (performance y teatro) más que en la *transmisión* (drama y texto dramático). Acuña un esquema distinto para lo que denomina como “avant-garde performances”. Bouko señala que dicho esquema se adecua a lo que estamos entendiendo por *teatro posdramático* donde todas las partes son igualmente importantes. La disociación entre ellas constituye la característica central del *teatro posdramático* (Bouko, 2009, p. 29).

²⁷ Richard Schechner (1934). Profesor de estudios del performance en Tisch School of the arts. Autor del libro *Performance, teoría y practicas interculturales*.

Anteriormente vimos que una de las posibilidades de lo que Alfonso de Toro denomina *teatro posmoderno* refiere al que hace uso de la *intertextualidad* como eje fundamental de su creación. Resulta importante entonces tomar en cuenta como en el paso del *texto dramático* al *espectacular* se puede abrir un abanico de posibilidades respecto al tipo relación entre las *formas de expresión y contenido* con las *sustancias de expresión y contenido*. Dicho abanico contempla el hecho de que en la creación del texto espectacular, el texto dramático deje de tener la importancia central y tal vez de éste sólo se tome la *forma de contenido* que se relacionará con una forma de expresión proveniente de otro texto (exploración a base de una cierta disciplina distinta o similar al teatro como danza, música, multimedia, escultura, etc.).

De tal manera que el texto espectacular puede entenderse en este punto como un lugar de convergencia de distintas formas que terminarán por manifestarse en sustancias. Como ya dijimos, el abanico de posibilidades es tan amplio en tanto se innoven las relaciones entre las *formas de expresión y contenido* del texto dramático con las *sustancias de expresión y contenido* espectacular.

Una vez establecidos los lugares más remotos a los que el espectro de la producción teatral puede llegar (en donde el texto dramático ya no es privilegiado como anteriormente se acostumbraba), acerquémonos a una visión un poco más elemental sobre este paso.

2.4 LOS TERRENOS POSIBLES DEL PROCESO DE TRADUCCIÓN

Anne Ubersfeld (1989) señala que en este paso del TD a TE muchas estructuras del *texto dramático* necesariamente desaparecerán o no serán percibidas; la mayor o menor coincidencia entre ellos dependerá de los modos de escritura y de representación.

Este momento del paso del *texto dramático* al *texto espectacular*, se puede entender como un proceso de *traducción*. El énfasis en entenderlo bajo esta óptica está directamente relacionado con que el *texto espectacular* no puede mantener

una relación de fidelidad pura con su origen: como sucede en un proceso de *traducción* convencional de un idioma a otro por razones de estructura de codificación distinta.

Ubersfeld le atribuye a esta posibilidad de paso limpio el carácter de <<ilusión>> puesto que los signos de cualquier índole colocados por el director, creativos, etc. tienen un sentido o pluralidad que va más allá de la plataforma textual. De la misma forma muchas de las estructuras sugeridas por el *texto dramático* desaparecerán o no podrán ser percibidas por el proceso de traducción. Concluye que la actitud que privilegia al texto literario como lo primordial del hecho teatral se identifica con la ilusión de una coincidencia (por lo demás nunca llevada a cabo) entre el conjunto de los signos del *texto dramático* y el de los signos del *texto espectacular* (1989, p. 13-14).

Lehman acuña una interesante reflexión: “Heiner Muller aclara que un texto teatral solo alcanzaría su objetivo si no pudiera realizarse en el teatro tal y como está escrito” (2013, p. 88)

Desde la perspectiva de la Filosofía de la traducción, Christiane Nord cita a Königs²⁸ para apuntar que esta búsqueda de *equivalencia total* es natural pues la misma definición de traducción invita a buscarla; entendiendo por ella “la correspondencia más exacta posible entre el *texto base* y el *texto meta*”. (1983, p.6) (2012, p. 34).

Posteriormente hace una revisión de lo que supondría una *equivalencia* real en un proceso de traducción, pensado desde la perspectiva de una traducción de un idioma a otro (lo cual no resta cercanía a nuestro objeto de estudio ya que a fin de cuentas se trata de una transformación de signos).

En primer lugar, establece que la *equivalencia* supondría que ambos textos (el *base* y el *meta*) tuvieran la misma función y se dirigieran al mismo receptor (Nord, 2012, p. 34). Para lo cual, sin el afán de entrar en discusiones no pertinentes para

²⁸ Frank G. Königs (1955). Científico especializado en el estudio de la traducción entre lenguas y didáctica de la misma. Es profesor de la Universidad Phillips en Marburg.

esta investigación, la función primordial o idónea del *texto dramático (texto base)* sería la de llegar a manos de un escritor o creativo que se encargue de transformarlo en un *texto espectacular*. *Texto* cuya función no será distinta a la que establecimos respecto a la noción de *arte*: deleitar, emocionar o conmocionar. El receptor del *texto espectacular* sería sin duda el *espectador* (en toda la amplitud y posibilidad que pueda llegar a tener este); por lo tanto, no se dirigen al mismo receptor, ni comparten la misma función.

Después menciona un segundo requerimiento para que existiera *equivalencia*: el texto meta debería de reproducir la interdependencia entre valores intertextuales de contenido y formales (entiéndase por este último: expresión) y los extratextuales (entiéndase receptor y contexto) que hay en el texto base (Nord, 2012, p. 34). Para nosotros este punto concuerda con un aspecto del proceso de traducción del *texto dramático* al *espectacular*: la interdependencia de los factores *intertextuales* donde entenderíamos por factores de *contenido* y *formales* la distinción entre *forma* y *sustancia* de *expresión* y *contenido*. Sin embargo, en lo que concierne a los *factores extratextuales*, estos dependerán del *horizonte de expectativa*:

“En toda actividad traslativa destinada a facilitar la comunicación a través de una barrera lingüístico-cultural varía, al menos, un elemento: el receptor. Aunque el receptor del TM fuera un reflejo fiel del receptor del TB [...] se diferenciaría de su homólogo por su enraizamiento en otra comunidad lingüístico-cultural” (Nord, 2012, p. 36)

Ya hablamos anteriormente de la dificultad o imposibilidad de reproducir el horizonte de expectativa de cuando se desarrolló el *texto dramático*. Podemos concluir entonces que la *equivalencia* se cumple en tanto a la dimensión *intertextual* de los textos, pero no en la *extratextual*.

Por último, Nord propone un punto más a considerar: “La exigencia de que el TM <<refleje>>, <<copie>>, <<imite>> el TB o <<represente la belleza>> del mismo se refiere a los factores intertextuales del contenido y forma característicos

de ambos.” (2012, p. 34) Si pudiéramos hablar de un objetivo de pasar un *texto dramático* a *texto espectacular* más allá de simplemente hacer una mimesis del segundo respecto al primero (desde una óptica museística) seguro consistiría en esta idea de la *belleza*. En términos artísticos es un precepto que podría motivar e iluminar el camino del creador al abordar un *texto* teatral. Así de claro y tan abstracto como se quiera visualizar. Sin embargo, no nos sirve como parámetro de verificación concreto de la *equivalencia* entre un *texto dramático* y el *espectacular*.

Queda sentada la imposibilidad, desde la perspectiva de Nord, de una *equivalencia total* un proceso de *traducción interlingüística*²⁹. Podemos hasta este punto pensar que un proceso de *traducción* de un sistema hipocodificado (*texto dramático*) a uno hipercodificado (*texto espectacular*) modificará aún más la relación entre los *factores intertextuales y extratextuales del texto*. Según Ubersfeld, siempre “se da esa perdida en el paso del texto a la representación (la poética textual es, a veces, difícilmente representable)” pero al mismo tiempo “se da una ganancia de información en la medida en que muchos de los signos de la representación pueden formar sistemas autónomos” (1989, p. 26).

Al respecto de la idea de *equivalencia* en la traducción, Nord elabora el siguiente comentario:

“Esa ecuación, más o menos automática, de traducción y equivalencia tendrá la culpa de los eternos y constantes debates sobre el grado de ‘fidelidad’ o ‘libertad’ que puede o debe aceptarse en la traducción y sobre la línea divisoria que separa la traducción en sentido propio de otras formas de transferencia intercultural p. ej. La adaptación, por una parte, que parece caracterizada por una libertad abusiva, o la versión interlineal, por otra, en la que la fidelidad parece exagerada” (Nord, 2012, p. 34)

Más adelante analizaremos la frontera (o los puentes) que existen entre el concepto de traducción y de adaptación (parte sustancial de esta investigación). Lo

²⁹ Concepto que revisaremos a continuación que corresponde a una traducción entre lenguas o idiomas distintos.

que podemos concluir hasta ahora es que más allá de una *equivalencia*, podemos hablar de una *traducción orientada hacia la conservación*. No debemos olvidar que en materia de creación artística el espectro del tipo de relaciones que se dan entre los elementos, puede ser convencionalmente por *armonía*, *disonancia* o *contraste*. Por lo que la conservación no es necesariamente la única posibilidad.

En base a lo anterior podemos acudir a otro concepto de la *filosofía de la traducción*: “En la *Teoría del Escopo* elaborada por el traductor alemán Hans J. Vermeer, el objetivo de una traducción se define por la función que debe cumplir el texto meta” (Nord, 2012, p. 35).

Por lo tanto los tipos de operaciones que estableceremos más adelante de *conservación*, *cambio*, *exclusión* o *adición* (como parte fundamental de un proceso de traducción) tendrán validez en tanto que lo más importante de una traducción es cumplir con ciertos objetivos específicos, más que sólo obedecer a una coherencia intertextual entre el *texto base* y el *texto meta*. Sólo si los requerimientos previos son compatibles con la coherencia intertextual, el traductor la llevará a cabo; lo cual podría suceder si todos los elementos informativos y estilísticos que debería tener el *texto meta* están contenidos en el *texto base*. A la par tendría que permitirse que el *traductor* o *intérprete* pueda llenar las lagunas de información recurriendo a su bagaje de conocimientos y su competencia mediadora que incluye la capacidad de documentación e investigación. (Nord, 2012, p.37)

Bajo esta perspectiva son muy pocos los textos dramáticos que ofrecen esta cantidad de elementos necesarios para su escenificación (lo natural es que encuentren dotados de *lugares de indeterminación*). Algunos textos de ciertos periodos históricos o de ciertos autores son extremadamente detallados con la multiplicidad de elementos que intervendrán en la puesta en escena. Se trata entonces de textos que ya incluyen una determinación de la *sustancia de expresión* que resultará del *texto espectacular*. Sin embargo, consideramos estos casos como mínimos en casi todos los periodos históricos, por lo que preferimos quedarnos con los puntos sugeridos por Christiane Nord donde la comparación entre ambos textos nos dará pautas de *conservación* en la reproducción de “la interdependencia entre

factores *intertextuales*” y “la belleza del mismo” (Nord, 2012, 34) como un parámetro para hablar de una relación de *equivalencia*.

En conclusión, todo lo anterior nos libera de la imperante necesidad de solo elaborar traducciones que apunten a lograr una relación de *conservación* o *equivalencia* puesto que “La traducción es posible gracias a la diferencia de las lenguas, pero a veces parece borrar esa misma diferencia, camuflándola, y otras, sin embargo, resaltándola, revelándola”. (Arnau, 2008, p.142).

2.5 LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

En este sentido, buscaremos ahondar en el concepto de traducción en su abarcamiento como fenómeno constitutivo de la puesta en escena que parte de un *texto dramático*.

En primera instancia, Roman Jakobson reconoce tres tipos distintos de traducción. El primero corresponde a la *intra lingüística* o también denominada *reformulación* que, como su segundo nombre lo sugiere, supone una paráfrasis del contenido de un texto a través de la misma lengua. La siguiente, *interlingüística* o *traducción propiamente dicha*, es la más conocida convencionalmente pues supone la interpretación del contenido de un *texto* mediante otra lengua. Por ejemplo, traducir un texto del inglés al español. La tercera denominada *intersemiótica* o *transmutación* es la que describe procesos como el de nuestro objeto de estudio: interpretación de *signos* lingüísticos mediante sistemas de *signos* no lingüísticos. Esta clasificación corresponde a la creación de un espectáculo teatral a través de un libreto escrito que abarca desde la construcción de un espacio físico que contendrá el espectáculo (escenografía) hasta el desempeño e interpretación de un actor al ejecutar los parlamentos contenidos en el texto (1959, 23-29) (Vinelli, 2009, p. 2).

Respecto a la clasificación anterior, Humberto Eco sugiere que desde la óptica Peirciana los tipos de *traducción* de Jakobson pertenecen a un grupo más amplio: el de la *interpretación*, vista como operación básica y continua de la semiosis y de sus extensas e infinitas variables. Por lo tanto toda *traducción* es *interpretación*, pero no toda *interpretación* es una *traducción*. (Vinelli, 2009, p. 5)

Humberto Eco toma el esquema anteriormente citado, ya atribuyéndoles la cualidad de *interpretación* (en su noción más abarcativa). Esta vez los criterios de clasificación y distribución cambian respecto al primero, donde el criterio dominante no es el concepto de *lengua* sino el de *sistema*:

- 1 Interpretación por transcripción
- 2 Interpretación intrasistémica
- 3 Interpretación intersistémica
 - 3.1 Con sensibles variaciones en la sustancia
 - 3.1.1 Interpretación interlingüística o traducción entre lenguas naturales
 - 3.1.2 Rehacimiento (Refunción)
 - 3.1.3 Interpretación Intersistémica en otros sistemas semióticos
 - 3.2 Con cambio de materia
 - 3.2.1 Parasinonimia
 - 3.2.2 Adaptación o transmutación
- 4 Casos fronterizos”

(Vinelli, 2009, p. 6)

El primero *interpretación por transcripción* señala el proceso en el que un conjunto de signos (mayoritariamente escritos) no son legibles o entendibles y se recurre a su reconstrucción respetando la formulación original. Este rubro tiene que ver más que con el contenido del mensaje, con la calidad o legibilidad del signo en sí. Un ejemplo sería que alguien reescribiera algo ilegible para un tercero con

exactamente los mismos signos (palabras) pero con mejor caligrafía para que fuera legible.

El segundo rubro *intrasistémica* corresponde a lo establecido por Jakobson en el término *traducción intralingüística*: donde el mensaje es rearticulado con otros signos pero dentro del mismo sistema. Si alguien expresa con mayor claridad dentro del mismo idioma una definición cuya sintaxis resulta confusa, estará atendiendo a este tipo de traducción.

El tercer rubro corresponde al de la *interpretación intersistémica*, o sea entre sistemas diferentes. El primer sub-rubro *con sensibles variaciones en la sustancia* contiene el tipo *interpretación interlingüística* que corresponde a la homónima mencionada en el esquema de Jakobson, o sea “la interpretación de los signos lingüísticos mediante otra lengua” (1959, 232-29) (Vinelli, 2009, p. 2).

Por *rehacimiento*, como el mismo nombre lo dice, se entiende una reelaboración de un texto para su entendimiento. Este no contempla un cambio de sustancia contundente, es decir, se replantea un texto mediante otro texto. Por eso se habla de un nuevo *sistema* pero al mismo tiempo de *sensibles variaciones en la sustancia* puesto que se debe permitir reconocer el *texto base*. Es importante señalar que este tipo de interpretación no corresponde propiamente al paso del *texto dramático* al *espectacular*: se trata de un paso previo cuando se toma un TD y se reescribe uno nuevo haciendo variaciones en la *forma de contenido* y *forma de expresión*. Posteriormente se haría la traducción a un *texto espectacular*. Más adelante veremos cómo este concepto, puede constituir un peldaño intermedio entre el *texto dramático* y el *texto espectacular*. Su presencia dependerá del contexto en que se desarrolla la producción, así como del estilo y metodología particular del escritor.

La *Interpretación intersistémica en otros sistemas semióticos*, sería el primer rubro de tres (en esta clasificación) que considera nuestro objeto de estudio pues

contempla el paso de texto monocódigo a sistemas distintos. Pero como aquí se sigue perteneciendo al sub-rubro de sensibles variaciones en la sustancia, solo podríamos entenderlo en base a una orientación a la conservación de la relación entre factores intertextuales. Por lo tanto, otras posibilidades no entrarían en este tipo.

El sub-rubro de *cambio de materia* corresponde, como su nombre lo dice, a cambios importantes en la sustancia. En términos concretos de traducción la *parasinonimia* implica la acumulación de sinónimos para enfatizar una idea o explicarla. Este concepto en teatro puede entenderse como un cúmulo de otras obras o textos que en su conjunto sirven como un referente para explicar un texto, una temática o en términos más generales: un motivo. Posteriormente, cuando se aborde un esquema de distribución de tipos de traducción intersemiótica en el caso del paso de TD a TE, veremos un tipo que corresponde a esta forma de traducción.

Nos resta entonces el concepto de *adaptación o transmutación* que es el tercero que se corresponde con el de *traducción intersemiótica* del esquema previo de Jakobson:

“Tales procedimientos de ajustamiento del texto a las convenciones de la cultura meta forman parte de la rutina diaria del traductor. Por consiguiente, la distancia metodológica entre <<traducción>> (en sentido estricto) y <<adaptación>> sería muy difícil de llevar a cabo a cabo en la práctica profesional’ (Nord, 2012, p. 37)

Adaptación o transmutación se entiende entonces como una forma de *traducción* donde el director toma en cuenta el *Horizonte de expectativa* en el que se recibirá la obra, creando así un *sentido nuevo* para la misma. De este modo y a manera de conclusión solo de este capítulo, nos gustaría sostener que el procedimiento ideal de construir un espectáculo teatral que parte de un *texto dramático* es el que incluye no únicamente operaciones interpretativas de

conservación (interpretación intersistémica en otros sistemas semióticos), sino también de *cambio, adición y exclusión*.

Partiremos entonces de la misma noción que Nord sugiere más conveniente al integrar el procedimiento adaptativo al mismo concepto de traducción ya que se resalta su carácter provisto de direccionalidad: el horizonte de expectativa donde será recibido. (Nord, 2012, p. 37)

Si todo lo anterior es avalado, entonces solo nos queda tomar el trabajo del *director o escritor* como el de un *traductor* puesto que es él quien coordina y toma las decisiones finales sobre como un sistema contenido en el *texto dramático* se materializará en un *texto espectacular*. Su trabajo es pues hacer visible lo invisible:

“El traductor es un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original” (Blanchot, 1976) (Arnau, 2008, p. 138)

En conclusión hemos logrado expandir los horizontes convencionales del proceso de montaje de un espectáculo que parte de un texto dramático. Hemos pisado los terrenos más remotos donde incluso el *texto* empieza a ir en contra de sí mismo. Todo lo anterior es posible si entendemos el paso del TD a TE como un proceso de *traducción* (por los cambios a nivel semántico que supone); al considerar pertinente el contexto cultural donde el *texto espectacular* será recibido, se considera entonces un proceso *adaptativo*.

Y por consecuencia, estaríamos hablando de un proceso *interpretativo* desde la perspectiva de Humberto Eco; quien busca apasionadamente establecer los límites del amplio universo que implica la noción de *interpretación*. Las

reflexiones en torno a una *interpretación bien hecha* son el tema central del siguiente capítulo.

3. EL PROCESO INTERPRETATIVO

Douglas Hofstadter define la *interpretación* como la correspondencia entre palabra y símbolo. Pero en un nivel más alto habla de la correspondencia entre proposiciones verdaderas y *teoremas*, entendiendo por estos últimos las derivaciones a partir un axioma base dentro de un sistema codificado y regido por ciertas reglas. (Hofstadter, 2013, p.57)

Como se puede apreciar, el autor observa la noción de *interpretación* desde la de la lógica matemática, pero sus ejemplos los vincula con el universo lingüístico cuando habla de *proposiciones verdaderas*; estas suponen la sustitución de cada elemento del *teorema* por una palabra, descubriendo nuevas significaciones nunca antes pensadas al vincularse con la realidad (Hofstadter, 2013, p.57). Un *teorema* será válido si este es derivado del axioma inicial dentro de las reglas que el mismo sistema impone (digamos que este sería su criterio de validación a nivel formal). Pero también distingue entre *interpretaciones significativas* y *no significativas* cuando se contrasta un *teorema* con una *proposición* (una interpretación concreta de todos los símbolos involucrados). Las primeras no mantienen asociación isomórfica entre los teoremas del sistema y la realidad; mientras que en la segundas los teoremas y las verdades se corresponden.

La operación de la que Hofstadter se vale para explicar la capacidad interpretativa del ser humano en términos de sistemas lógicos aplica claramente para nuestro objeto de estudio:

“Los matemáticos (y, desde hace poco tiempo, los lingüistas, los filósofos y algunos otros especialistas) son los únicos que utilizan sistemas formales, e invariablemente se ajustan a una interpretación, asociada a los sistemas formales que emplean y difunden. Su propósito es establecer un sistema formal cuyos teoremas reflejen, isomórficamente, algún segmento de la

realidad. La elección de los símbolos, por ende, reconoce una fuerte motivación en estos casos [...]” (Hofstadter, 2013, p.57)

Ahora expondremos el ejemplo acuñado por Hofstadter para explicar la noción de interpretación dentro de un sistema formal. Lo exponemos tal y como viene en términos matemáticos y lógicos, no estableciendo un símil con el teatro por ahora ya que consideramos importante mostrar el proceso de pensamiento que el ejemplo brinda en abstracto para posteriormente aterrizarlo en el terreno de lo lingüístico con Humberto Eco.

El ejemplo de Hofstadter consiste en la posibilidad de interpretar *teoremas* como el siguiente (2013, p.57):

--m---g-----

Si procediéramos a sustituir los símbolos de este teorema que parece no significar nada (para encontrarle una significación, como cuando intentamos interpretar un texto), podríamos hacerlo de la siguiente manera (Hofstadter, 2013, p.57):

m = *más*
g = *igual a*
- = *uno*
-- = *dos*
--- = *tres*
etc.

Obtenemos entonces un enunciado que se corresponde con la realidad pues <<dos más tres es igual a cinco>>. Lo que daría como resultado el descubrimiento de un isomorfismo entre dos estructuras distintas: el teorema y las sumas. Es decir “dos estructuras complejas pueden ser proyectadas una sobre otra. Ahora bien, probemos la siguiente sustitución de los símbolos (Hofstadter, 2013, p.57-60):

m = *igual a*
g = *restado de*
- = *uno*
etc.

Nos daríamos cuenta que también se trata de una proposición verdadera pues existe una correspondencia entre dos estructuras diferentes. Por lo tanto una interpretación será significativa en tanto que logre establecer una relación con la realidad; aún más interesante resulta el hecho de que un sistema formal puede ser isomórfico con dos o más estructuras distintas y asumir dos significados, como en el ejemplo. (Hofstadter, 2013, p.59)

Ahora bien, el caso se vuelve aún más complejo cuando lo que tenemos son un grupo de teoremas validos dentro un sistema que queremos encajar en una sola proposición. En pro de establecer relaciones con nuestro objeto de estudio, pensemos a partir de este momento este conjunto de teoremas como el equivalente a un *texto dramático*. Para ello Hofstadter afirma:

“No necesita conseguir que cada teorema resulte verdadero, pero no habría motivo para elaborar una interpretación donde, digamos, todos los teoremas resulten falsos; menor fundamento, aun, tendría una interpretación bajo la cual no hay correlación alguna, ni positiva ni negativa, entre teoremidad y veracidad.” (Hofstadter, 2013, p.59)

Cualquier proposición elaborada al azar correspondería a este tipo de interpretación, como la siguiente ejemplificada por Hofstadter (2013, p.59) :

m : *caballo*
g : *feliz*
- : *manzana*

Lo importante del ejemplo, por más poético que resulte, es que al interpretar los teoremas que conforman el grupo, su significación no parece ni más verdadera o más falsa que cualquier otro teorema que podríamos inventar al azar (Hofstadter, 2013, p.59). Lo que significaría en dado caso elaborar una creación a partir de la nada y no de un texto dramático determinado.

Cabe preguntarse entonces que si la producción teatral tiene una inclinación a ser una representación o expresión de algo de la realidad, entonces ¿el texto dramático funciona como una serie de teoremas con códigos sin significación (que serían los *lugares de indeterminación*) para el cual elaboramos una hipótesis temática (una *proposición* de significación de los signos) para vincularla con la realidad? Si es así, de acuerdo al ejemplo anterior, ¿pueden existir varias interpretaciones validas a partir de un mismo texto dramático? ¿Cuándo una interpretación deja de ser significativa en el caso de la producción teatral?

Todos los lugares por los que pasa este fenómeno lógico-matemático que hemos sintetizado arriba contiene los mismos puntos por los que Humberto Eco pasa para elaborar un aparato crítico respecto al conflicto entre la *creación/descubrimiento de sentido* por un lado y de la *sobreinterpretación* por otro. A continuación haremos de lado la óptica *lógico-matemática*, para dar lugar a la de la *historia del pensamiento*.

3.1 LOS TERRENOS DE LA INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO

Esta cuestión la define Humberto Eco, en primera instancia, como “la dialéctica entre los derechos de los textos y los derechos de sus intérpretes” (1997, p. 33). Después desarrolla esta noción aceptando primero la idea propuesta por Peirce de que no hay límites semióticos al interpretar un texto dotado de valor estético (como lo es un *texto dramático*), pero al mismo tiempo reconoce que esto no significa que la interpretación no tenga objeto y se dé por sí misma pues necesita de la visión de

un *intérprete*: “Afirmar que un texto no tiene potencialmente un fin no significa que todo acto de interpretación pueda tener un final feliz.” (1997, p. 34)

Eco señala que una gran parte de las teorías críticas contemporáneas para interpretar un texto de manera fiable sugiere leer mal dicho texto puesto que la verdadera existencia de este se da en la serie de preguntas que produce en el *lector*, quien entonces sería el único involucrado en la producción de sentido: “un texto es solo un picnic en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido” (Todorov, 1987, 12) (Eco 1992, p.34)

Ante esto Humberto Eco sustenta su postura sobre el proceso interpretativo, donde ninguna voz es anulada pero a la vez el texto sí tiene un papel activo en la construcción de sentido pues “Las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas materiales que el lector no puede dejar pasar por alto en silencio, o en ruido”. Por lo tanto, “Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas” (1997, p. 34).

De este modo rechaza la afrenta dialéctica entre la *intención del autor* (que ya vimos es difícil o imposible de reconstruir) y la *intención del lector* (que golpeará el texto hasta darle la forma que a este más le convenga, según Rorty³⁰), y plantea una tercera posibilidad: la *intención del texto* (Eco, 1997, p. 35).

Para ahondar en dicha noción, resulta importante hacer una revisitación del debate contemporáneo sobre el *sentido*; donde el origen de toda noción de pluralidad en las teorías contemporáneas de interpretación textual reside en la noción del *pensamiento Hermético*. Noción que no puede deslindarse de la noción de *irracionalismo* (que a su vez no puede explicarse sin la idea de *racionalismo*). Todos ellos, objeto de estudio de este capítulo.

³⁰ Richard Mckay Rorty (1931). Filósofo estadounidense notablemente influido por el movimiento pragmatista que sostiene que una idea debe ser medida por su utilidad o eficacia para lidiar con un problema dado.

3.2 LAS RAÍCES DE LA PLURALIDAD DE SIGNIFICACIÓN: EL PENSAMIENTO HERMÉTICO

La definición de *racionalismo* supone todo un reto en tanto que todo modo de pensamiento será visto como *irracional* por el modelo de otra época. Para ello, en pro de no desviarse de mucho del tema, Eco sugiere utilizar la definición de diccionario donde uno de los antónimos en inglés de *unreasonableness* [irracionalismo] es *moderateness* [moderación] donde “Ser moderado implica estar dentro del *modus*; es decir, dentro de los límites y la medida”. La palabra *modus* remite a dos reglas de pensamiento heredadas por los griegos y latinos: el principio lógico del *modus ponens* y el principio ético formulado por Horacio³¹ que afirma que “Todo tiene una proporción adecuada. Existen, pues, ciertos límites fuera de los que el bien no puede existir”³² (Sátiras, I.I. 106-107). Reglas que sintetizan la definición de conocimiento para los griegos y latinos como *la comprensión de las causas* (Eco, 1997, p. 36-37).

La causa como sujeto de una relación unilineal entre unas y otras resulta ser la base del pensamiento occidental conformada básicamente por tres principios. El primero de ellos *principio de identidad*; donde $A=A$ pues una cosa es idéntica a sí misma y no hay posibilidad distinta. Principio que aparentemente no nos proporciona una gran revelación hasta que se conjunta con el segundo *de no contradicción*; donde es imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo. El tercer principio es el *de tercero excluido*, en el que A es verdadero o es falso y no hay una tercera posibilidad. La importancia de dichos principios reside en que fundamentan un contrato social en tanto que establecen la idea de *frontera* como eje medular de una *cadena unilateral causal*:

³¹ Horacio (65 a.c.). Principal poeta lírico y satírico en lengua latina.

³² “*est odus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum*”. En otras palabras, la frase refiere a la idea de “Todo con moderación”.

“[...] Rómulo traza una línea fronteriza y mata a su hermano porque no la respeta. Si no se reconocen las fronteras, no puede haber *civitas*. Julio César cruza el Rubicón, no sólo sabe que está cometiendo un sacrilegio, sino también que, una vez cometido, no podrá volver atrás. [...] hay límites en el tiempo. Lo que se ha hecho jamás puede borrarse” (Eco, 1997, p. 38)

Si bien, este modelo *racionalista* griego es el que actualmente fundamenta las matemáticas, la lógica, la ciencia y la programación de ordenadores; no es la única herencia que dejaron los mismos. El mundo griego reconocía (y se sentía atraído) al mismo tiempo por la noción de *apeiron*: el infinito, aquello que sobrepasa los límites del *modus*. Y así como se rigen principios *de identidad y no contradicción*, también reconocen una idea de *metamorfosis continua*.

Cabría señalar que es precisamente en Grecia donde convencionalmente se sabe que surge el teatro bajo el formato que rige la creación en occidente hasta nuestros días. Lo que nos da la pauta para afirmar que también existían ciertas tendencias anti-racionalistas pues la noción de *representación* (y por lo tanto de *teatralidad, ficción y teatro*) se fundamenta precisamente en la ruptura de los dos primeros principios *de identidad y de no contradicción*: una cosa es al mismo tiempo otra.

De esta manera, a la par del establecimiento del racionalismo griego, surge el *pensamiento Hermético* al entrar en crisis el tercer principio *de tercero excluido* frente a la idea de *metamorfosis continua*: es posible que muchas cosas sean verdad al mismo tiempo aunque se contradigan pues la verdad sólo puede entenderse por debajo de la superficie de un texto. Se trata de una verdad diferente que únicamente se puede encontrar en un conocimiento más arcaico. Para el racionalismo una cosa verdadera puede explicarse (relación causal), pero para el conocimiento hermético una cosa verdadera es algo que no se puede explicar. (Eco, 1997, p.41-42)

Así mismo el pensamiento hermético pone en crisis también los otros dos principios del racionalismo occidental: *identidad y no contradicción*. Pone de manifiesto que mientras más ambiguo y multivalente sea el lenguaje, mientras más símbolos y metáforas utilice, será más apropiado para nombrar algo conformado por la coincidencia de opuestos (donde se derrumba el *principio de identidad y no contradicción*); la verdad se vuelve entonces una *paradoja*.

El *sentido* como fusión de horizontes se vuelve un ente posible, pero al mismo tiempo indefinible por su amplitud. El intento de llegar a una significación definitiva solo conduce en este caso a la aceptación de un *deslizamiento interminable del sentido*; idea acuñada por Paul Valery³³. (Eco, 1997, p. 40-45)

Posteriormente de manera similar al *racionalismo*, el *hermetismo* sobrevive y se adapta al nuevo contexto desarrollado en el medievo entre los alquimistas, cabalistas judíos y el neoplatonismo medieval. Tanto las ciencias como la magia se alimentan de este modelo de pensamiento: la ciencia cuantitativa (racionalismo científico moderno) nace en diálogo con el conocimiento cualitativo del hermetismo acuñado por alquimistas, pero también por Goethe, Gérard de Nerval, Heidegger, Jung y sus contemporáneos. Paradójicamente el *modelo Hermético* ayuda a la conformación de su nuevo adversario: el *racionalismo científico moderno* (Eco, 1997, p. 45).

Asimismo nos gustaría añadir un eslabón en este recorrido propuesto por Eco del racionalismo como paradigma standard del conocimiento acompañado en silencio por el *pensamiento hermético*. Se trata un momento posterior en el que el *Hermetismo* vuelve a ganar terreno cuando en el siglo XX surgen personalidades como la de Russel³⁴ que expone un caso donde un *sistema coherente* tiene como conclusión una paradoja donde un elemento resulta incompatible con las dos únicas

³³ Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valery (1871) Poeta, escritor y ensayista francés. Principal representante de la denominada poesía pura; término utilizado para designar un movimiento estético donde la poesía de entreguerras reaccionaba contra el nuevo romanticismo.

³⁴ Bertrand Arthur William Russel (1872). Filósofo, matemático, lógico y escritor británico. Destacan sus trabajos matemáticos y filosofía analítica.

posibilidades de clasificación dentro mismo sistema. La paradoja de Russel se basa en los preceptos de la denominada *teoría de conjuntos* en matemáticas. Douglas Hofstadter³⁵ ofrece una explicación digerida del mismo que evidencia el resultado paradójico y por lo tanto no compatible con el *principio del racionalismo de tercero excluido*:

“Por regla general, se diría, los conjuntos no son miembros de sí mismos. Así, el conjunto de todas las morsas no es una morsa; el conjunto que comprende sólo a Juana de Arco, no es Juana de Arco (los conjuntos no son personas), etc. En este sentido, la mayor parte de los conjuntos son “conjuntos comunes-y-corrientes”. *Existen*, sin embargo, conjuntos que “se devoran” a sí mismos, que se incluyen a sí mismos en cuanto miembros, por ejemplo el conjunto de todos los conjuntos, o el conjunto de todas las cosas excepto Juana de Arco, y así otros. Claro está que un conjunto dado es o de los comunes-y-corrientes, o de los que se autodevoran y por lo tanto ninguno puede ser las dos cosas a la vez. Ahora bien, nada nos impide inventar C: *el conjunto de todos los conjuntos comunes-y-corrientes*. A primera vista, C podrá parecer un invento bastante común-y-corriente, pero necesitamos revisar esa opinión en cuanto nos preguntamos: “¿Qué clase de conjunto es C: de los comunes-y-corrientes o de los que se autodevoran?”. El lector encontrará que la respuesta es: “El conjunto C no es ni de los comunes-y-corrientes ni de los que se autodevoran, porque cualquiera de las dos soluciones desemboca en una paradoja.” (1979, p.23)

El periodo que abarca desde el comienzo del siglo XXI hasta nuestro días está plagado de teoremas, conjeturas, formulaciones y demás casos de este tipo que vuelven visibles las contradicciones internas que existen en *sistemas* que hasta entonces se creían indisolubles, cerrados e infalibles. El *pensamiento hermético* pasa de ser una opción extra para acceder al conocimiento a una opción necesaria; los preceptos de *relación unilineal causal* han demostrado su inabarcabilidad. Hofstadter reconoce en la *autorreferencia* la principal causante de las paradojas

³⁵ Douglas Richard Hofstadter (1945). Científico, académico y filósofo estadounidense reconocido por su libro *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*.

irresolubles que nos llevarían a requerir de un tipo de pensamiento como el *Hermético*. Una solución temprana que se sugiere es eliminar todo tipo de autorreferencialidad para suprimir así cualquier paradoja en un sistema. “La empresa no es tan simple como se creería, porque puede ser difícil saber dónde, exactamente, está ocurriendo una autorreferencia pues no son realmente los elementos en sí los que generan la contradicción, sino cómo interactúan entre sí”. (1979, p.23) El hecho de que nuestra investigación se desenvuelve en el terreno de lo artístico añade un punto más a favor de ello, pues el teatro adquiere su dimensión de arte cuando precisamente hace de la *autorreferencialidad* uno de sus ejes medulares de acción. Por lo tanto, la aceptación del principio Hermético de *deslizamiento continuo del sentido* (muchas cosas pueden ser verdad aun cuando se contradigan) para nuestro objeto de estudio resulta pertinente hoy en día. El cómo pensamos y nuestro acercamiento al concepto de *verdad* determina sin duda nuestra producción teatral.

Hemos llegado hasta este punto para hablar de aquella tensión que revela la manera en que el hombre puede relacionarse con la realidad: dos maneras de entender el mundo que se abrazan y al mismo tiempo se repelen, no se toleran. Su relación es co-dependiente pues una sin la otra no se sostiene. Es gracias a ambas que el terreno de exploración se acota, pero a la vez se visualiza infinito.

Si bien hemos aceptado que no existe entonces una manera correcta o definitiva de hacer una interpretación, abogaremos a continuación por la ideas de Eco al identificar los parámetros que señalarían que una interpretación está mal ejecutada.

3.3 LOS LÍMITES DE LA INTERPRETACIÓN

Antes de comenzar con una postura crítica, Eco establece un primer manifiesto basado en coincidencias entre el *hermetismo antiguo* y los *enfoques críticos contemporáneos de interpretación*:

- A) Un texto es un universo abierto en el que el intérprete puede descubrir infinitas interconexiones;
- B) El lenguaje es incapaz de captar el significado único y preexistente: al contrario, el deber del lenguaje es mostrar que de lo que podemos hablar es sólo de la coincidencia de los opuestos;
- C) El lenguaje refleja lo inadecuado del pensamiento [...]
- D) Todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, es decir, la obra de un Demiurgo inepto [...]
- E) El gnosticismo textual contemporáneo es, sin embargo, muy generoso: cualquiera puede convertirse en el Übermensch que se da realmente cuenta de la verdad, siempre que esté dispuesto a imponer la intención del lector sobre la inalcanzable intención del autor; es decir, que el autor no sabía lo que estaba realmente diciendo, porque el lenguaje hablaba en su lugar.
- F) Para salvar el texto -es decir, para transformarlo de una ilusión del significado en la coincidencia de que el significado es infinito- el lector tiene que sospechar que cada línea esconde otro significado secreto; las palabras, en vez de decir, esconden lo no dicho; la gloria del lector es descubrir que los textos pueden decirlo todo, excepto lo que su autor quería que dijeran [...]
- G) El lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío." (Eco, 1997, p. 50)

Al desenvolvemos en un terreno tan subjetivo como lo es el de la *interpretación*, nosotros consideramos importante señalar que todas las ideas anteriores existen en tanto que pueden ser *utilizadas* (como base o premisa al abordar un *texto*). En pro de mantener una postura crítica y generar reflexión sobre el tema, no podemos quedarnos solo en el punto donde se afirma que dichas ideas en tanto que existen y han prevalecido, son exactas *para comprender el fenómeno de interpretar un texto*.

Desde nuestra perspectiva consideramos dichas ideas perfectibles pues contienen fisuras. Lo que se rompe de ellas cae y tiene reverberación en el terreno

artístico y eso potencia la creación de nuevas formas ¿Pero qué clase de formas significantes o no significantes? Las fisuras también reverberan en el terreno filosófico, social e incluso político: basta con asomarse al funcionamiento del aparato legal y el perverso mecanismo de buscar recovecos en este para hacer que la ley juegue en contra de sí misma (y de la *cívitas*). Es por eso que Eco apela a encontrar limitantes al proceso interpretativo para evitar caer en la producción de *contenidos sin expresión* o bien, *expresiones sin contenido*.

“Lo que quiero decir es que hay en algún sitio criterios que limitan la interpretación. De otro modo, nos arriesgamos a enfrentarnos a una paradoja puramente lingüística del estilo de la formulada por Macedonio Fernández³⁶: <<En este mundo faltan tantas cosas que, si faltara una más, ya no habría sitio para ella.>>” (Eco, 1997, p. 51)

La noción de *sentido* como fusión de horizontes vuelve a la luz con la inquietud de Eco respecto a que deben existir ciertos criterios económicos a partir de los cuales ciertas *hipótesis de interpretación* serían más interesantes que otras (del mismo modo en que lo señala Hofstadter). Para la validación de estas, sugiere visualizar el *horizonte de expectativa actual* (el del posible remitente) y el *horizonte de expectativa* de cuando el *texto* fue producido. (Eco, 1997, p. 54)

Cuando Eco dice que “Si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse” (Eco, 1997, 55) coincidimos con el hecho de que ese *algo* debe encontrarse o identificarse. Sin embargo, la noción de *respetar* ese *algo* como tal no nos parece la más adecuada puesto puede esterilizar la gama de posibilidades y extensión de sentidos posibles. La pregunta ahora es: ¿Qué es ese algo y qué hacer con ello?

36

La respuesta la encontramos en lo que Eco denomina *criterios de semejanza*, los cuales pueden sacar a la luz los errores más comunes en un proceso de interpretación. Si bien ya establecimos anteriormente que el pensamiento se fundamenta en principios de *identidad* (y por lo tanto de *semejanza*) también es posible distinguir entre las semejanzas significativas de las ilusorias y gratuitas. No debemos olvidar que es prácticamente posible establecer relaciones de *analogía, contigüidad o semejanza* de una cosa con cualquier otra, por ejemplo: el hecho de relacionar la palabra <<mientras>> y el nombre <<cocodrilo>> porque los dos aparecen en esta misma frase. Eco pone este ejemplo para determinar que una *interpretación sana* (como él la denomina) reconocería que esta relación es mínima, al contrario de una interpretación *paranoica* que inferiría todo un mundo de <<misteriosas posibilidades>> a partir de esta casualidad (Eco, 1997, p. 59). Este ejemplo nos resulta de gran utilidad porque también supone un caso de *autoreferencialidad* solo que ésta no es significativa.

En el caso de nuestro objeto de estudio, tanto a nivel de *contenido* como de *expresión*, la interpretación se realiza en tanto que se da una relación de *semejanza* o de *contraste*; ésta última es, a fin de cuentas, es un tipo de analogía concreta. Y esta relación se da semióticamente hablando porque el *texto dramático* es *índice del texto espectacular*.

Para Eco la función de *índice* como *signo* se da cuando se cumplen las siguientes condiciones: la primera de ellas atiende a que la relación no pueda explicarse de forma más *económica*, es decir, a partir de una relación causal más simple. La segunda corresponde a que exista un número determinado de causas (en caso de que no sea una sola) y no una razón indeterminada de causas diversas. Y por último que el *índice* encaje de alguna manera con los demás indicios semánticamente hablando. (Eco, 1997, p. 60)

Aquella *relevancia* o *significatividad* de la *relación de semejanza* puede entenderse como lo que refiere el vocabulario standard utilizado para hablar del

contenido de una obra dramática; si se trata de un tema abordado a *profundidad* o no (en la *puesta en escena* o incluso desde el *texto dramático*) de la misma forma que hay hipótesis de *semejanza* más interesantes que otras. De esta manera, en términos de relación de semejanza, lo inmediatamente aparente no es necesariamente sinónimo de lo que no puede explicarse de forma más económica. (Eco, 1997, p. 60-61)

En pro de aclarar en qué punto una interpretación se sale del rumbo, recurrimos a un ejemplo en donde Humberto Eco ejemplifica muy bien lo que él denomina una <<sobreestimación de la importancia de las coincidencias que son explicables de otras formas>>. Lo provechoso del ejemplo radica en su simpleza: la omisión de un pequeño detalle entorpece la relación a nivel de *contenido* (su correspondencia con un fragmento de la realidad), a pesar de que es correcta en su *expresión* (su forma).

“Un médico se equivoca si al darse cuenta de que todos sus pacientes que padecen cirrosis hepática beben regularmente whisky con soda, coñac con soda o ginebra con soda, concluye que la soda provoca cirrosis hepática. Se equivoca porque no se da cuenta de que hay otro elemento común en los tres casos, es decir, el alcohol, y se equivoca porque hace caso omiso de todos los casos de pacientes abstemios que sólo beben soda y no tienen cirrosis hepática. Ahora bien, el ejemplo parece ridículo precisamente porque el médico se fija en lo que podría explicarse de otro modo y no en lo que se tenía que haberle intrigado; le pasa porque es más fácil darse cuenta de la presencia del agua, que es evidente, que de la presencia del alcohol [...] la sobreestimación de la importancia de las coincidencias que son explicables de otras formas” (Eco, 1997, p. 61)

Eco finaliza su postura apelando al principio Popperiano³⁷ con el que se podría aceptar que si no existen maneras de validar que una *traducción, adaptación*

³⁷ Perteneciente al falsacionismo o racionalismo crítico: corriente epistemológica, considerada uno de los pilares del método científico, fundada por el filósofo austriaco Karl Popper (1902) para quien contrastar una teoría significa intentar refutarla mediante un contraejemplo. Si no es posible refutarla,

o *interpretación* es buena o correcta, al menos existe una regla para determinar cuáles son malas: la viabilidad del criterio de semejanza tanto en su dimensión de *contenido* como de *expresión* (1997, p. 60-61). De la misma forma que en un sofisma en filosofía; la *construcción formal* puede ser correcta, pero eso no garantiza que el *contenido* sea verdadero.

A este respecto, Eco menciona otro ejemplo que consideramos contundente para nuestro objeto de estudio. Se trata de una serie de conjeturas del deconstruccionista Geoffrey Hartman³⁸ sobre un poema de Wordsworth³⁹. Lo interesante del caso es el hecho de que Hartman reconoce la nula intención del autor de haber colocado ciertas relaciones que él ha encontrado en su texto. Sin embargo, para Eco eso no resta relevancia a su hipótesis puesto que

“Un lector sensible tiene derecho a descubrir lo que él descubre en el texto, porque esas asociaciones están evocadas, en potencia al menos, por el texto y porque el poeta podría (quizás inconscientemente) haber creado algunos <<armónicos>> del tema principal. Si no el autor, digamos que es el lenguaje el que ha creado este efecto de eco.” (Eco, 1997, p. 74)

Lo que mantiene a nivel correcto la relación entre la conjetura de Hartman y el poema de Wordsworth es la siempre presente posibilidad de crear un *sistema coherente* que haga posible relacionar unos indicios de otro modo inconexos creando significaciones nuevas (Eco, 1997, 74), pero sin dejar de tomar en cuenta la *isotopía* del poema (texto base): “el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme” (Greimas⁴⁰, 222) (Eco, 1997, p. 75).

dicha teoría queda corroborada, pudiendo ser aceptada provisionalmente, pero no verificada; es decir, ninguna teoría es absolutamente verdadera, sino a lo sumo «no refutada».

³⁸ Geoffrey Hartman (1929). Teórico literario alemán relacionado con el movimiento deconstruccionista de la Universidad de Yale, cuya producción no puede ser categorizada por una simple escuela o método.

³⁹ William Wordsworth (1770). Poeta considerado de los más influyentes del movimiento romántico en Inglaterra.

⁴⁰ Algirdas Julius Greimas (1917). Lingüista e investigador francés de origen lituano que realizó importantes aportes a la semiótica, entre ellos; una semiótica estructural inspirada en Saussure y Hjelmslev.

“El primer movimiento hacia el reconocimiento de una isotopía semántica es una conjetura acerca de un discurso dado: una vez se ha intentado esta conjetura, el reconocimiento de una posible isotopía semántica constante es la prueba textual de <<lo que trata>> un discurso determinado” (Eco, 1997, p. 75)

Lo anterior habla de una prevalencia de la *forma de contenido* sobre la *forma de expresión*. Recordemos que por *forma de contenido* entendemos la *relación fábula-temática* del texto en donde “[...] decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa.” (Eco, 1997, p. 75). Pero si vemos el texto no solo como texto, sino como *discurso* “[...] el contexto nos permite hacer esta apuesta de manera menos aleatoria [...]” (Eco, 1997, p. 75), es decir, buscando un *sentido*, una conexión de *horizontes*. Lo que nos invitaría a entrar a un terreno mucho más específico (o más profundo) que de lo que se puede encontrar en la superficie puesto que “Las apuestas por la isotopía son sin duda un buen criterio interpretativo, pero sólo mientras las isotopías no sean demasiado genéricas” (Eco, 1997, p. 75).

3.4 LAS DOS VERTIENTES INTERPRETATIVAS

“El debate clásico apuntaba a descubrir en un texto bien lo que el autor intentaba decir, o bien lo que el texto decía independientemente de las intenciones de su autor. Sólo tras aceptar la segunda posibilidad cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas”. (Eco, 1997, p. 76)

En esta *segunda posibilidad*, Eco deriva dos nuevas vertientes: *la intención del lector* y *la intención del texto* (la del *autor* ya quedó atrás y solo se tomará en cuenta

para contrastar *horizontes de expectativa*). La primera no necesita gran explicación ni pista de dónde y cómo identificarla, sin embargo:

“La intención del texto no aparece en la superficie textual. O, si aparece [...] hay que decidir <<verla>>. Así, sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector. La iniciativa del lector consiste básicamente en hacer una conjetura sobre la intención del texto” (Eco, 1997, p. 76)

Así la *intención del texto* y del lector, resultan ser equivalentes bajo la siguiente óptica:

“Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo. Repito que este lector no es el único que hace la <<única>> conjetura <<correcta>>. Un texto puede prever a un lector el derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar el autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre a base de lo que construye como resultado.” (Eco, 1997, p. 76-77)

Ahora surge de nuevo la pregunta ¿Cómo demostrar una *conjetura* acerca de una *intentio operis*? (Eco, 1997, p. 77), es decir, *la intención del texto*. Eco responde que “La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. [...] cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve conformada- y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto” (1997, p. 76). Del mismo modo que al inicio de este capítulo proponíamos tomar el texto dramático como un conjunto de teoremas que deberían

validarse por una proposición, vinculándolo con una temática; un fragmento de la realidad.

Hemos establecido en este punto un parámetro de verificación posible de una hipótesis de interpretación de un *texto dramático* en su traducción a un texto espectacular que funciona como un símil de la operación propuesta por Hofstadter: a partir de la visualización de la isotopía semántica es posible elaborar una conjetura temática de la *intención del texto* que a su vez se relacione con el horizonte contextual del receptor potencial del mismo. Dicha isotopía semántica servirá para establecer criterios de semejanza (o relación) entre los elementos del TD y TE de tal manera que se conforme un *sistema coherente*: en donde la conjetura temática en su dimensión de discurso es aceptada en cualquier parte del *texto base* y del *meta*.

Eco menciona posteriormente algunos posibles casos donde se podría contemplar al *autor empírico* como un elemento importante para la *interpretación*, donde resulta útil tomar su punto de vista en caso de que concordara con la época donde se pretende realizar la puesta en escena.

La aplicación este sistema de verificación, siguiendo la *regla de Escopo*, resulta compatible en prácticamente todos los casos donde el énfasis de la *traducción* o *adaptación* está en que el *texto espectacular* funcione como *índice* del *texto dramático* (como lo vimos con el concepto de *Hipertexto* o *Palimpsesto*). En el caso del *rizoma* no se tiene como objetivo que sirva de *índice* del texto que le da su origen (si el lector lo identifica, se deberá más a su astucia que la propia intención del *escriptor* o *Escopo* de la traducción) y atendería completamente a los principios que Eco enumera como característicos de la *interpretación contemporánea*.

Dicho lo cual procederemos en el siguiente capítulo a ahondar en una propuesta de distribución de casos de adaptación de acuerdo a su Escopo y énfasis en el tipo de relación que se busque establecer.

4. HACIA UN MODELO DISTRIBUTIVO DE TIPOS DE TRADUCCIÓN EN EL TEATRO: EL ESQUEMA DE PEETER TOROP

Si bien en el anterior capítulo sustentamos que un proceso de interpretación de elementos indefinidos debería, para ser significativo o interesante, tener cierta correspondencia con un fragmento de la realidad; también cabe la posibilidad de proyectar una estructura (el texto dramático) sobre otras distintas, aunque éstas se contradigan (de acuerdo con la perspectiva del pensamiento hermético).

En el presente capítulo nos enfocaremos en establecer una serie de posibilidades para abordar un *texto dramático* en su transformación en *texto espectacular* basándonos en un esquema de clasificación para cine que hemos adaptado para teatro. Advertimos que las posibilidades de creación son ilimitadas y desconocidas, pero ello no impide basarnos en una estructura que permita mostrar la diversidad de resultados posibles cuando se toma un elemento como dominante.

4.1 EL ELEMENTO DOMINANTE

Peeter Torop⁴¹ aborda por su cuenta, retomando los estudios de Jakobson y Eco respecto a los tipos de traducción, lo referente a la noción de *deslizamiento continuo de sentido* en un concepto que denomina *seriación*: la afirmación de que a partir de un *texto base* puedan producirse distintos *textos meta* que incluso podrían contradecirse entre sí pues el reconocimiento de una *traducción* absoluta o ideal es imposible (Torop, 2002, p. 1).

Torop es quien por primera vez habla de la *intermedialidad* (considerándola desde la noción de *traducción intersemiótica* como parte fundamental de la *creación*

⁴¹ Peeter Torop (1950). Semiólogo nacido en Estonia y profesor en la Universidad de Tartu. Retoma los estudios de Roman Jakobson para hablar de traducción intratextual, intertextual y extratextual. Conocido en materia de traducción por su libro *Total translation*.

artística. Lo hace en el sentido de que la conexión entre elementos de distintas artes ocurre entre la *monomedialidad*, textos cuya significación se da a través de un único canal como en la literatura, pintura, cine mudo, etcétera; y la *multimedialidad*, textos que se apoyan en múltiples canales para crear significación (teatro, cine, danza, etc.).

Cuatro funciones operativas son las involucradas dentro del proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión y adición (Torop, 2002, p.17) En este sentido, el concepto de *traducción* aplicado directamente en la *creación artística* reafirma la pauta para considerarlo, siendo cualquiera su *Escopo*, un *proceso adaptativo* puesto que “La transferencia directa de una obra de arte es imposible”. Del mismo modo la podemos considerar un proceso de *interpretación* ya que el empleo de la lengua como *índice* de otra siempre recaerá en una utilización inexacta y subjetiva de la misma: cualquier intento de descripción se vuelve *interpretación*. (Torop, 2002, p. 11-13).

Torop propone un esquema de distribución en tipos para las distintas posibilidades resultantes de un caso: el paso de la novela literaria (plataforma *monomediática*) al cine (plataforma *multimediática*). Lo que nos interesa del esquema es su estructura y los parámetros de los que se vale para ir distribuyendo los tipos de traducción de ese modelo de producción cinematográfico. Sin embargo, los ejemplos de los que Torop se vale para explicar su esquema son, como se esperaba, películas. Ejemplos que recíprocamente también determinan y contribuyen a la constitución del tipo que los reúne.

Por lo tanto, utilizar el mismo esquema para teatro sin pasar por un proceso de *adaptación* del mismo, implicaría forzar un lenguaje para que encaje en un modelo para el que no fue elaborado (como en algún momento se intentó para esta investigación). Caeríamos paradójicamente en un caso de *traducción isotópicamente mal elaborada*, pues los criterios de semejanza entre los elementos

que conforman el teatro con los del cine *no siempre son equivalentes* (como veremos más adelante).

Inspirados en los sistemas autorreferenciales de Russel, nos daremos a la tarea de elaborar una *interpretación* del esquema de clasificación de *adaptaciones de novela a cine*: donde el *elemento dominante* será la *estructura del mismo*. El lector podrá comprender mejor este párrafo una vez que hayamos desmenuzado cómo funciona el esquema de Torop.

Es importante señalar que Torop no establece diferencia alguna entre *traducción, adaptación e interpretación* pues los términos los utiliza aleatoriamente. Sustentado en lo establecido en capítulos anteriores, nosotros utilizaremos el término *interpretación* de forma permanente a partir de este momento. Torop reafirma que una clasificación distributiva de tipos de interpretación no debería ser evaluativa (2002, p. 19); aspecto con el que concordamos sin olvidar las ideas de Alfonso de Toro respecto a la triada *Hipertexto, Palimpsesto y Rizoma* (que denotan la cercanía o lejanía con el texto base) así como lo establecido por Humberto Eco respecto a los criterios que revelan las relaciones *isotópicas* entre ambos textos (que señalarían si una interpretación está o no, correctamente elaborada).

Por lo tanto, nosotros consideraremos que un *criterio evaluativo de las interpretaciones* respondería a que el *texto espectacular* se adecue a las normas que lo vuelven índice del *texto meta*. Al igual que en el original, nuestro esquema pretende describir *las tipologías de interpretaciones*; por lo tanto, se parte del supuesto de que las interpretaciones que se quieran clasificar en él cumplen la función de índice del texto dramático que le dio su origen. El objetivo de elaborar esta clasificación recaería entonces en que las tipologías nos revelan la variedad de posibilidades de *interpretación textual* (Torop, 2002, p.16).

Como ya mencionamos, Torop contempla su esquema para un caso específico: el paso de una novela literaria a una cinta cinematográfica. Para ello parte de las siguientes premisas:

“Un filme puede convertirse en un (anti)anuncio del libro en esta situación de “lectura” preliminar. Un filme puede convertirse también en una “lectura” adicional de un texto conocido y revelar nuevas facetas del mismo o caricaturizar el texto [...] De esta manera, una adaptación cinematográfica participa al mismo tiempo en dos tradiciones: 1) está conectada con tendencias y posibilidades de desarrollo del cine nacional, 2) es inseparable de la tradición interpretativa de cierta obra literaria. En el primer caso, la adaptación es comparable con todos los filmes (nacionales y extranjeros) incluidos en el bagaje cultural; en el segundo caso, pertenece a la cultura literaria junto con artículos, revistas, libros de texto y otros metatextos. Una adaptación puede ser vista como un filme autónomo, pero es un texto doble (como traducción o parodia) para la persona que conoce el texto fuente, la comparación entre el filme y el texto es psicológicamente inevitable. La lectura no puede ser separada de la visión de la película.” (Torop, 2002, p. 15-16)

Lo que aquí se señala, además de la justificación de la diversidad de resultados que el esquema soporta, es la idea de la construcción de sentido no solo como un canal que corre en una sola dirección unilineal sino recíproca. Estas premisas funcionan también para el caso de la producción teatral pues esta se encuentra conectada con tendencias y el *texto dramático* puede ser objeto de comparación con uno o varios *textos espectaculares* elaborados a partir de sí y vice-versa. Lo que revela la construcción de sentido como un proceso *bilateral* y por lo tanto *paradójico*: el TB es índice del TM y el TM es índice del TB.

Ahora bien, ¿Cómo efectuar de manera objetiva un proceso de *comparación* entre el *texto dramático* y el *texto espectacular* que nos arroje datos concretos que nos permitan realizar una clasificación en tipos? Para ello Torop señala que el proceso de recepción de una obra artística se desarrolla en *cortes estáticos* que permiten a lo *irracional* recibir datos *simplificados* de manera racional. Por lo tanto, es posible basar el análisis en los elementos que son comunes tanto para el *texto*

dramático como para el *texto meta* que sean fácilmente identificables en el plano de generación de sentido. (Torop, 2002, p. 11)

La idea de *relato* o *fábula* es, según Torop, el elemento por excelencia compartido por ambos textos. Su presencia radica en que ambos textos tienen comienzo y final, y entre estos dos se desarrolla un relato o como mínimo una sucesión de imágenes aunque no se cuente una historia como tal. Este rango de posibilidad lo establece Torop mediante la diferencia entre *Historia*, como una sucesión de eventos conectados con relaciones causales y cronológicas; y una *trama*, una sucesión de acontecimientos motivada creativamente. La manera en cómo estas dos se relacionan caracteriza ese *relato* o *fábula*. Por ejemplo, es posible que se tenga una trama sumamente dinámica donde se podrían entender los sucesos debido a que la *historia* se hace presente de alguna manera. Otro caso distinto sería el ocultamiento adrede de la *historia* y su reconstrucción por la *trama* (Torop, 2002, p. 12).

Para diseccionar la *fábula* y así poder establecer nociones comparativas más concretas, Torop sugiere utilizar el concepto tomado de las ciencias matemáticas y teorías de Albert Einstein de *cronotopo*, retomado por Mijail Bajtin⁴² para estudios de literatura quien lo define como un elemento que:

“[...] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. // El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtin, 1989, p. 2)

⁴² Mijaíl Mijaílovich Bajtín (1895). Fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje nacido en la Unión Soviética. Su obra más influyente fue *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.

Gracias al cronotopo se puede dar el desarrollo del argumento narrativo (Bajtín, 1989, p. 2), pues es a través de las acciones que podemos percibir el paso del tiempo.

Sin embargo, no estamos considerando los *textos dramáticos* como *literatura* por lo que no podemos abordarlos a partir de conceptos de análisis literario. Encontramos que dicho concepto de *cronotopo* se relaciona en materia de teatro con el de *deixis* que previamente definimos como la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades de las cuales hablamos, o a las cuales nos referimos, en relación con el contexto espacial/temporal creado por el acto de enunciación.

A pesar de que el concepto de *deixis* guarda una relación de semejanza con el de *cronotopo*, no concordamos con basar un esquema de distribución solo bajo el criterio de las *intersecciones entre lugar y tiempo* en las que se desarrolla el *relato* puesto que implicaría basar la categorización del esquema solo desde la *traducción del plano de contenido* (pues es el que guarda la relación *fábula-temática*). Resultará evidente más adelante que el modelo de Torop contempla como primer criterio distributivo en el esquema, que la traducción puede partir o del *plano de contenido* o del *plano de expresión*. Para nosotros el teatro no es solo el desarrollo de una historia, sino la experiencia en sí que supone la manera en que es contada.

Los distintos tipos de cronotopos propuestos por Bajtín y utilizados por Torop en su esquema (cronotopo psicológico, cronotopo topográfico, cronotopo metafísico, etc.) nos hablan, a final de cuentas, de algunos rasgos que diferenciarían un *texto espectacular* de otro. Podemos asimilarlos en su equivalente de *deixis* como un elemento más observable al comparar el *texto dramático* con el *texto espectacular*. Sin embargo, tras una minuciosa observación del esquema en su estructuración y su contenido hemos dilucidado que lo que verdaderamente diferencia un tipo de otro es el elemento *dominante*: el que proporciona coherencia

textual a la interpretación. De hecho, en palabras del mismo Torop encontramos que:

“ [...] la tarea más importante es determinar el dominante, un elemento o nivel que proporciona la unidad textual. El dominante es un valor objetivo que requiere de un esfuerzo intelectual para ser determinado [...] Es precisamente la transposición del dominante de un nivel a otro, de la estructura a la función, etcétera, lo que caracteriza los tipos de traducción en el marco de un modelo de traducción único” (2002, p. 17).

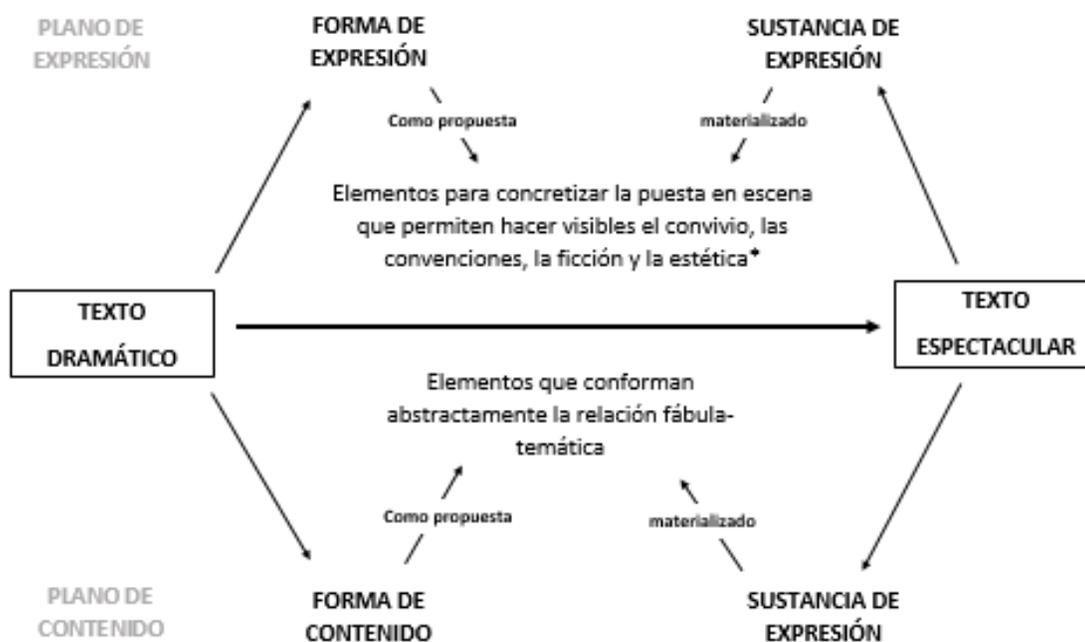
Procederemos entonces a explicar cómo funciona el esquema de Torop a la par de cómo nos lo hemos apropiado. Todo esto de acuerdo al orden progresivo en que este va distribuyendo los diferentes tipos.

4.2 LOS CRITERIOS DE DISTRIBUCIÓN

El esquema de Torop, que tiene su comienzo con la leyenda *traducción adecuada* (desde nuestra perspectiva: una interpretación *correctamente lograda isotópicamente*) se divide en un principio en dos ideas que hemos decidido conservar: *recodificación* y *transposición*, que atañen al lugar en donde se encuentra el *elemento dominante*. La primera corresponde al *plano de expresión* y la segunda atañe al *plano de contenido*: “[...] Las características lingüísticas y formales del texto son el dominante común de la recodificación, mientras que el modelo creativo es el dominante común de la transposición” (Torop, 2002, p.17)

Observamos primeramente que la denominación del *plano de expresión* es congruente con un hecho: la literatura no está escrita para ser representada en un escenario como objetivo principal, a diferencia de un *texto dramático*. Aquello responde a que Torop piense en las características formales del *texto base literario* (la voz del autor como narrador, el estilo para describir los acontecimientos, el uso de unas palabras y no otras, etc.) como *plano de expresión*. Para nuestro caso, estableceremos clara y distintamente que el *plano de expresión* será todo elemento

utilizado para hacer visible *el plano de contenido*, que implica desde actoralidad hasta conceptualización y concretización de elementos escenográficos, vestuario, etc. En el *texto dramático* esto viene como una propuesta, mientras que en el *texto espectacular* es materialización.



* Elementos que constituyen el teatro como fenómeno (Villareal, 2016, apuntes personales)

En el caso del *plano de contenido*, el *modelo creativo* supone un concepto que entre el teatro y la literatura no varía tanto: la presencia de una *fábula* y una *trama*, correspondidas por una *temática*. Por lo tanto supone la construcción de un sistema que le da coherencia a una serie de concretizaciones que pragmáticamente constituyen el espectáculo. En este caso el concepto se toma de la misma manera en que lo hace Torop para el esquema original.

Recurrimos entonces a una determinación propia del plano *de contenido* y *de expresión* para dejar por sentado que, desde nuestra perspectiva, tienen la misma importancia pues guardan una relación *sin e sua non*. En la literatura la dupla *fábula-temática* no se presenta por sí sola, pues se acompaña por el estilo de un

autor que toma decisiones sobre cómo ir la presentando de cierta manera: dosificando a su gusto el desarrollo de la misma, utilizando tales palabras u otras, realizando grandes y detalladas descripciones o prescindiendo de estas, etc. En los *textos dramáticos* pasa algo similar: la *fábula-temática* no se presenta sola, viene acompañada de una propuesta expresiva para la misma pues recordemos que el *texto dramático* está pensado para su concreción en escena. La verdaderamente importante *expresión* del *texto dramático* no está en cómo se encuentra configurada su escritura (el estilo de esta) sino en lo que propone para su escenificación y para establecer relaciones de *convivio*.

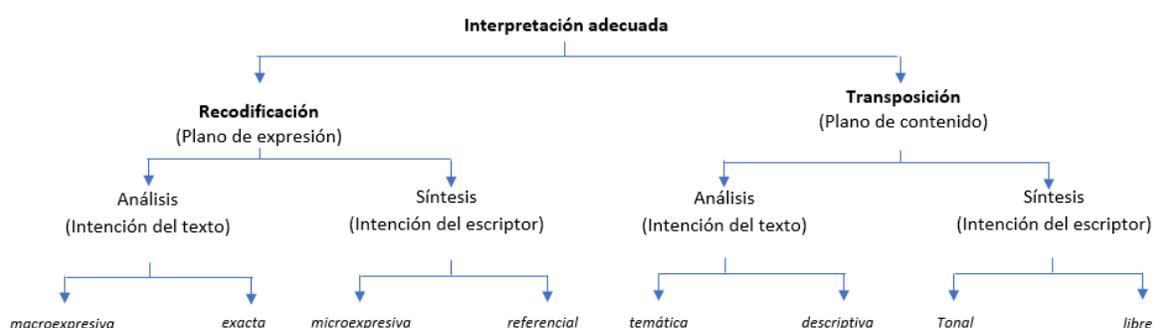
Desde esta perspectiva, el *plano de expresión* (concretizado en el *texto espectacular* y en potencia en el *texto dramático*) tiene el mismo valor que el *plano de contenido* en nuestro objeto de estudio. La distinción que se elabora en esta primera etapa del esquema tiene que ver con la identificación del plano donde se encuentra el *elemento dominante*, puesto que la traducción se efectúa en ambos planos.

Posteriormente cada una de estas dos vertientes a su vez, se subdivide en dos ideas: *análisis* y *síntesis*. La primera *análisis*, supone para Torop “la orientación hacia las características del texto fuente” (2002, p.17). Para nosotros una interpretación orientada a la *intención del texto*, como lo vimos en las reflexiones de Humberto Eco. Por otro lado, el concepto de *síntesis* que contempla “la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora” (Torop, 2002, p.17) nos parece redundante en tanto que hemos establecido que todo proceso de *traducción, adaptación o interpretación* contempla el *horizonte de expectativa*. Encontramos más útil sustituirlo por el de *intención del lector* como Eco lo explica: la del *sujeto* que lleva a cabo la interpretación (en el caso de *texto dramático* a *texto espectacular*) y puede encontrar nuevas relaciones que incluso salen de las intenciones originales del texto mismo.

En este punto del esquema nos encontramos con cuatro sub-subdivisiones: cada una proveniente de un recorrido único entre las ramas que se han dividido. A cada una le restan dos posibilidades más, donde el elemento *dominante* en sí establece la diferencia entre uno y otro.

Si bien es cierto que en la realidad las creaciones artísticas son de tan diversas gamas (esto responde a criterios que van desde quien es el escritor que la lleva a cabo hasta el contexto donde se desarrollan o el texto base en sí) que las fronteras que estamos estableciendo no existen como tales; se trata más bien de una disolución entre una clasificación con otra que permite ubicar un caso particular dentro de un espectro y no en bloques. Un caso de *interpretación* podría encajar en características de dos o más clases y eso ya nos daría pautas sobre el mismo a las que no accederíamos si no hubiéramos elaborado una tipificación. Creemos que un estudio como este, sería un buen principio para “describir toda la variedad de las adaptaciones a partir de la comparación de los diferentes tipos” (Torop, 2002, p. 23).

Establecido lo anterior, nuestra *interpretación* del esquema propuesto por Torop es la siguiente:



Si se observa, cada una de las rutas propuestas desembocan en un tipo particular. A continuación ahondaremos en cada uno de estos tipos, basándonos en el elemento *dominante* en cuestión.

4.2.1 INTERPRETACIÓN MACROEXPRESIVA Y EXACTA.

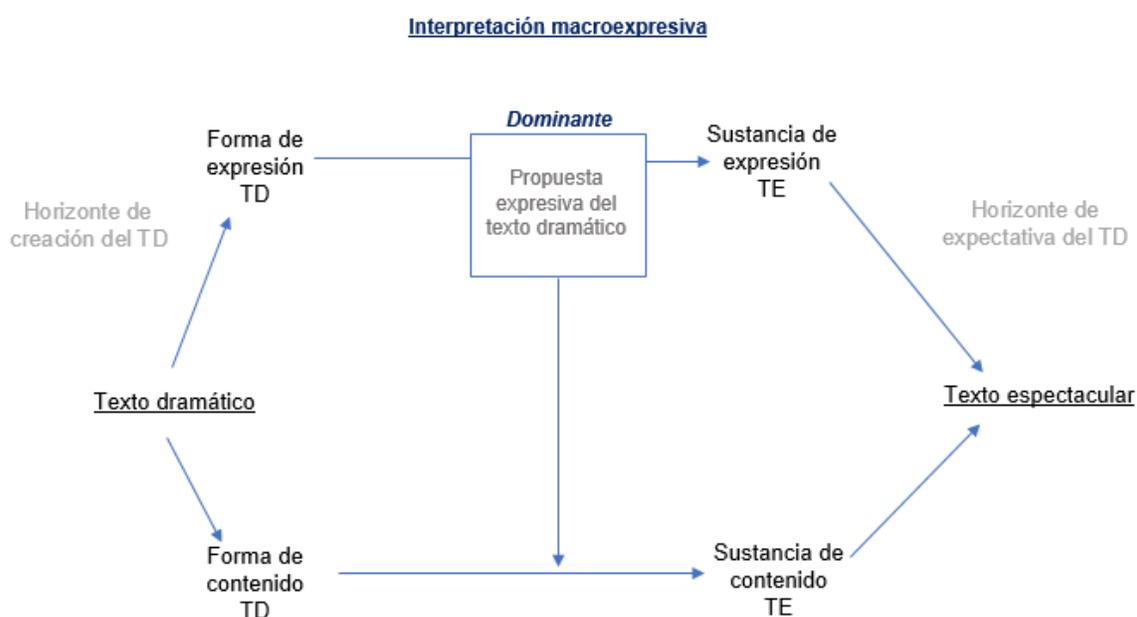
Los primeros dos tipos del esquema podrían integrarse a la categoría *Interpretación intersistémica en otros sistemas semióticos* perteneciente al rubro *con leves variaciones en la sustancia* en el esquema de tipos de traducción de Eco (mencionado en el capítulo II) debido a que los elementos dominantes que contempla se centran en la estructuración del *plano de expresión* propuesto en el *texto dramático*.

La denominada *interpretación macroexpresiva* (llamada *macroestilística* en el esquema de Torop) corresponde al esquema de producción convencional donde a través de *criterios de selección* se busca reproducir la *propuesta expresiva* (elemento dominante) del *texto dramático*. Hablamos de *criterios de selección* en el sentido que lo hace Ernst H. Gombrich⁴³ cuando afirma que [...] “una representación selectiva que no oculta los criterios de selección es mucho más informativa que una copia.” (1972:91) (Torop, 2002, p.19). Es decir, la selección de qué y cómo es conservado puede ser más cercano a la esencia de lo que se busca reproducir que una copia indiscriminada. Aquí es cuando entran en juego las cuatro *funciones operativas* señaladas por Torop que intervienen en el proceso de adaptación: conservación, cambio, exclusión y adición (2002, 17).

Por lo que esta interpretación no busca realizar una mimesis del *texto base* en tanto como viene codificadamente escrito, sino de los elementos que sugiere para la expresión en el *texto espectacular* pues las *funciones operativas* se encargarán de modular la concretización de dichos elementos en pro de su funcionamiento en escena. Se trata entonces de buscar que la interpretación de un texto dramático a espectacular suceda con la menor cantidad de pérdidas o cambios posibles en toda la información que esté de antemano sugerida.

⁴³ Ernst Gombrich (1909). Historiador de Arte británico nacido en Austria. Famoso por su *Historia del Arte*, publicación dirigida principalmente a jóvenes traducida a más de 20 idiomas.

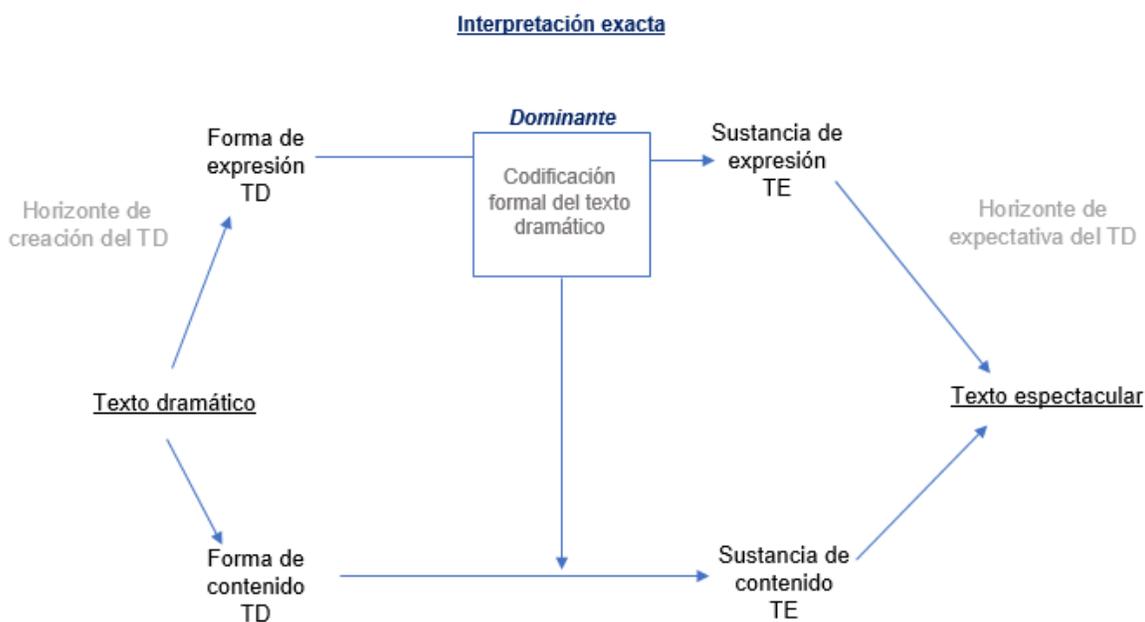
De esta manera Torop señala que predomina el *cronotopo estilizado*. Es decir, la *conservación* de las intersecciones entre tiempo y espacio donde sucede la acción “basada en el estilo del texto” (Torop, 2002, p. 19). Podríamos entonces hablar del mismo modo de una *deixis* expresiva: la concreción de las intersecciones tiempo y espacio propuestas por el *plano de contenido* de la obra. A continuación se muestra un esquema elaborado para esta investigación que busca representar el mecanismo por el que este tipo de *interpretación* se rige.



La otra modalidad es la *adaptación exacta*, donde se busca plasmar lo escrito en el texto de la manera más fiel posible apoyándose incluso en elementos como notas al pie, epílogos o prólogos (Torop, 2002, p. 19). Para nuestro esquema se trata de aquellas *interpretaciones* cuyo elemento dominante está en la codificación del *texto dramático*. Lo cual, supondría asumir como *forma de expresión* la codificación del *texto dramático* en sí y no lo que propone. Entonces el *texto espectacular* pretender ser más un *símbolo* que un *índice* del *texto dramático* por la relación de semejanza que guarda con este.

Un ejemplo de cómo llevar a cabo lo anterior son el uso de narradores que enuncien toda información didascálica contenida en el texto: las acciones, los lugares y tiempos, e incluso los títulos de las escenas. Otra posibilidad reside en que *la sustancia de expresión* en el *texto espectacular* se limite a la construcción de la *deixis* en la mente del espectador mediante letreros que indiquen con palabras los lugares y tiempos donde se desarrolla la acción.

Se trata de la “conservación del cronotopo concreto” según Torop (2002, p. 20). Para nosotros *deixis concreta* que, a diferencia de la *expresiva*, construye en la mente del espectador las intersecciones *tiempo* y *espacio* a través de recursos explícitos o ilustrativos del *texto dramático* en escena. El siguiente esquema ilustra el funcionamiento de este tipo.

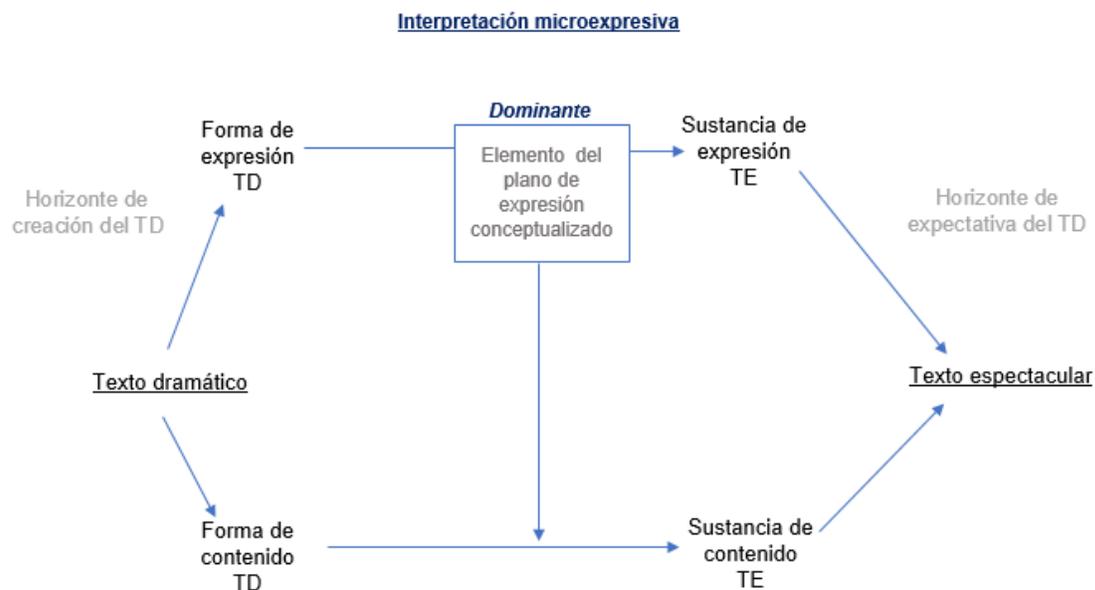


4.2.2 INTERPRETACIÓN MICROEXPRESIVA Y REFERENCIAL

Del lado de la *síntesis* en el rubro de *recodificación*, encontramos la *adaptación microestilística* en donde todo elemento de expresión será modificado a favor de mostrar el *punto de vista* de uno de los personajes. (Torop, 2002, p. 20). Como ya vimos, el esquema original de Torop se construye a partir de los elementos de

análisis literario; donde la unidad mínima de desarrollo fabular es el *personaje*, en tanto que entendemos *fábula* como una sucesión “de hechos que le suceden a alguien en algún espacio y tiempo” basándonos en la idea de *identidad* como paradigma de la producción artística de occidente (Villareal, 2016, notas personales)⁴⁴.

En el caso de nuestro esquema podríamos hablar de una *interpretación microexpresiva*, donde algún elemento del *plano de expresión* es el elemento dominante sobre el que gira toda la interpretación: por ejemplo la conceptualización de la escenografía, del vestuario, algún tipo de actoralidad o convención específica, etc. Como nos encontramos en la perspectiva de *síntesis* (intención del escritor) este énfasis en el elemento se da en tanto que modificará o desplazará lo propuesto por el *texto dramático*. El funcionamiento de esta categoría se representa por el siguiente esquema:



⁴⁴ Clase de Dirección en el Centro Universitario de Teatro, mayo de 2017.

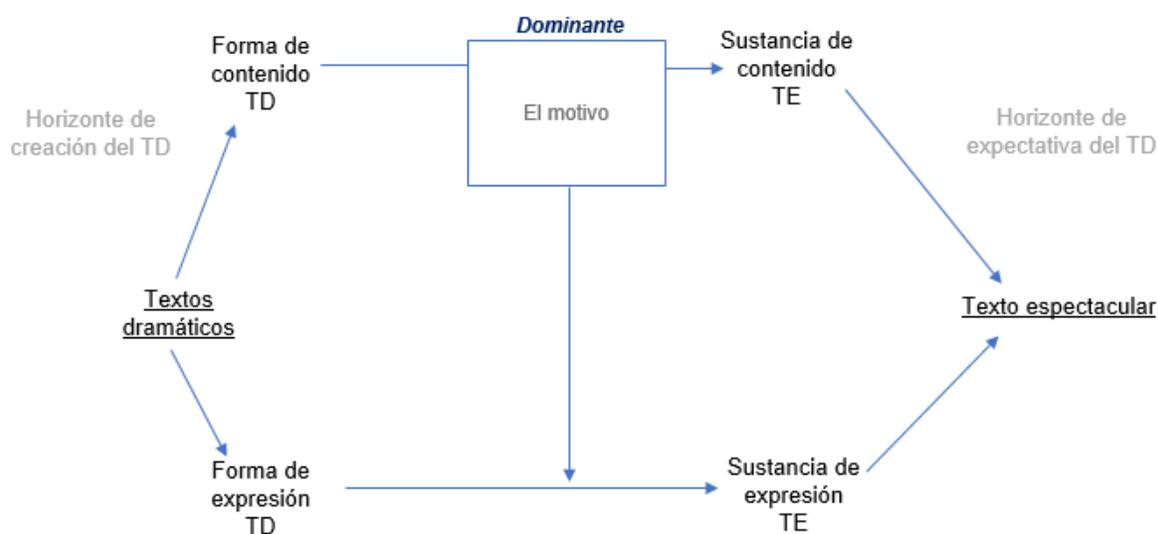
Por otro lado, las *interpretaciones referenciales* son aquellas en donde un *motivo* es el elemento dominante. Entendiendo por *motivo* en literatura todo elemento, objeto, idea o concepto que aparece recurrentemente en el cuerpo de un *texto* o en un conjunto de textos. (Torop, 2002, p. 20).

En el caso de nuestro esquema se podría elaborar una *interpretación referencial* que contemple fragmentos de obras (u obras completas, en su caso) bajo un elemento del *plano de expresión* que los reúna; siendo éste el motivo. Nos encontramos en la perspectiva de *síntesis* en tanto que es el *escriptor* quien encuentra esas relaciones que son externas al *texto base*; por lo que hablamos de una *hipertextualidad*. Un ejemplo de este tipo de interpretación sería un espacio escenográfico determinado donde podrían suceder todas aquellas obras como la sala de una casa o una recopilación de todas aquellas obras Chejovianas donde aparece un *samovar* como el leitmotiv de toda la operación interpretativa.

Se trata entonces de un caso de *Parasinonimia* de acuerdo a la clasificación de tipos de *traducción* de Eco, donde lo prevalente es el *motivo* como discurso del *texto espectacular*. El esquema ilustrativo de este tipo de interpretación lo encontramos al final de este subcapítulo.

Hemos concluido el rubro de aquellas *interpretaciones* donde el *elemento dominante* se encuentra en el *plano de expresión*. A continuación nos daremos a la tarea de analizar aquellas donde es un elemento que pertenece a la relación *fabula-temática (plano de contenido)* el que proporciona coherencia textual a la interpretación.

Interpretación referencial



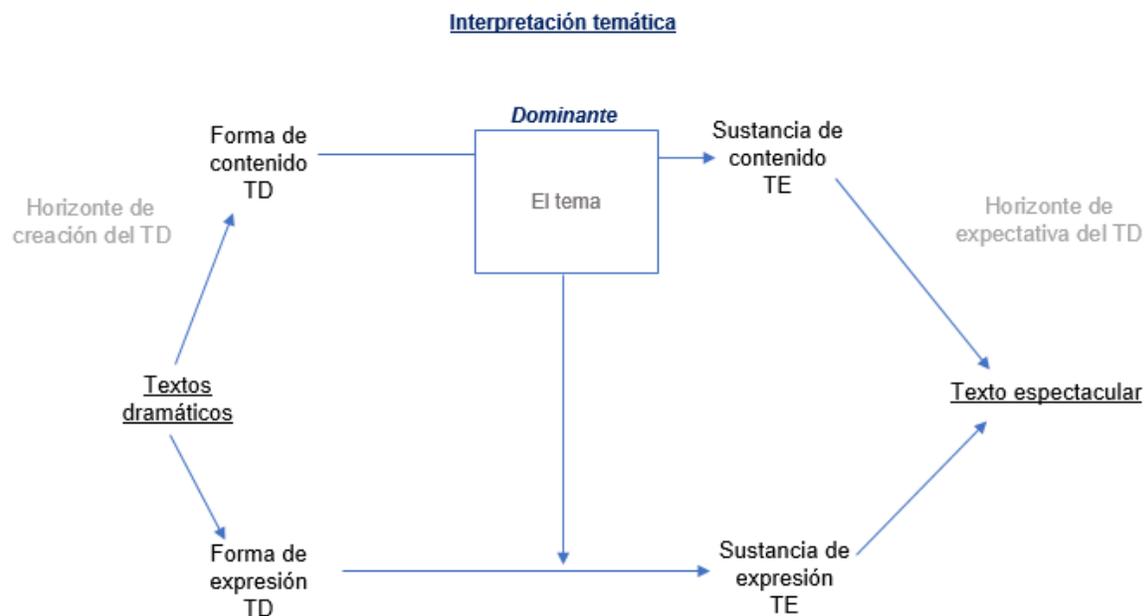
4.2.3 INTERPRETACIÓN TEMÁTICA Y DESCRIPTIVA

Nos encontramos ahora del lado de la transposición, donde el elemento dominante se localiza en el *plano del contenido*. Es importante no olvidar que la dupla *fábula-temática* funciona tanto para ser objeto de análisis *literario* como *teatral*; por lo que las diferencias en este plano de nuestra interpretación con el esquema original no son tan marcadas.

Dentro del esquema original encontramos en la perspectiva de *análisis* (orientación hacia las características del texto) la *adaptación temática*. En esta, como su nombre lo indica, el *tema* es el *elemento dominante*. De este modo, el *cronotopo* funciona como un compensatorio a fin de modernizar o arcaizar un tema (Torop, 2002, p. 21).

Esta categoría funciona igual para nuestro esquema para teatro, donde se buscará actualizar o arcaizar el *tema* identificado en el texto dramático respecto al *horizonte de expectativa*. Un ejemplo sería el montaje “Mendoza” donde el texto

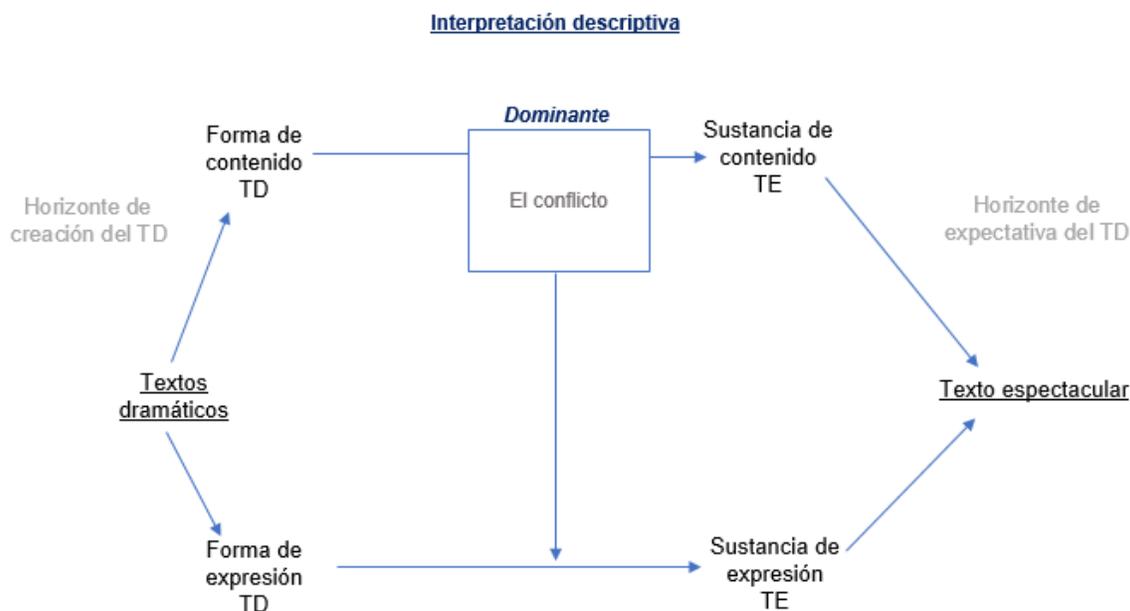
original es *Macbeth* de William Shakespeare, pero en la época del México revolucionario. Esto supone modificaciones evidentes en el *plano de contenido* y en el *plano de expresión*, en tanto que se ha buscado que el espectador sienta la violencia que implica la sed del poder como algo nada lejano a su contexto. La *temática* ha sido movilizada en tanto su dimensión de discurso. Si se revisa el siguiente esquema se puede visualizar el funcionamiento de este tipo de



interpretación:

Por otra parte, se encuentra la *adaptación descriptiva* en donde el elemento dominante en el *conflicto* tiene por objetivo "el reforzamiento o la generalización" del mismo (Torop, 2002, p. 21) a través de un *cronotopo asociativo*; lo que supondría la creación de *relaciones de semejanza* que no se encuentran en el texto original. Este tipo de *interpretación* se traduce bajo los mismos parámetros para nuestro esquema. Entendemos *conflicto* en teatro como *choque de fuerzas* donde A quiere conseguir algo pero B se lo impide. Para el teatro dramático el *conflicto* se encuentra convencionalmente dentro de la *fábula*, pero para otros territorios como el *teatro posdramático* este puede encontrarse en otro lugar como *el espectador* o incluso no existir como tal (en dado caso esta clasificación no aplicaría).

Se trata entonces de una inserción de *meta-indicios* del conflicto que puede incluso renunciar a mantener la relación *fábula-temática* en el texto espectacular. Como ejemplo pensemos en la puesta “Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar”; una obra que ahonda en la relación entre *Las criadas* de la obra homónima de Genet⁴⁵, enfatizando la decadencia y miseria en la que viven contrastado con su deseo de triunfar como actrices (que vemos condenado al fracaso). El montaje prescinde incluso de la figura de un personaje del texto original puesto que el conflicto se ha reforzado y el resto se comportará en consecuencia. El esquema siguiente muestra el funcionamiento de este tipo de *interpretación*:



4.2.4 INTERPRETACIÓN EXPRESIVA Y LIBRE

Los dos tipos restantes se rigen bajo la perspectiva de *síntesis*, lo que indica que la interpretación con el elemento dominante proveniente de la relación *fábula-temática* está sometido a una lectura propia del *escritor*. Toda conceptualización partirá de este punto.

⁴⁵ Jean Genet (1910). Poeta, novelista y dramaturgo francés, autor de la obra teatral *Las criadas*.

La primera posibilidad que se presenta es la de la *adaptación expresiva* donde, según Torop, el género es el elemento dominante (Torop, 2002, p. 21). En nuestro caso la denominaremos *Interpretación Tonal* y no tomaremos el *género* como dominante, ya que desde nuestra perspectiva este concepto responde más a una estructura tipificada que pertenece a un momento histórico determinado de producción. Nos parece más productivo basarnos en la idea de *tono* en teatro: como un deslizamiento entre los límites de la idea de representación de la realidad, partiendo de la premisa de que un extremo atiende formas más cercanas al parámetro de lo “realista o figurativo” en comparación con el segundo que responde al margen de lo “abstracto o no figurativo” (de Tavira, 2014, apuntes personales⁴⁶). El tono, desde una perspectiva convencional, es algo que ya viene sugerido desde el texto y tiene que ver con como una *fábula* se relaciona con una *temática* (por eso lo relacionamos con el *plano de contenido*).

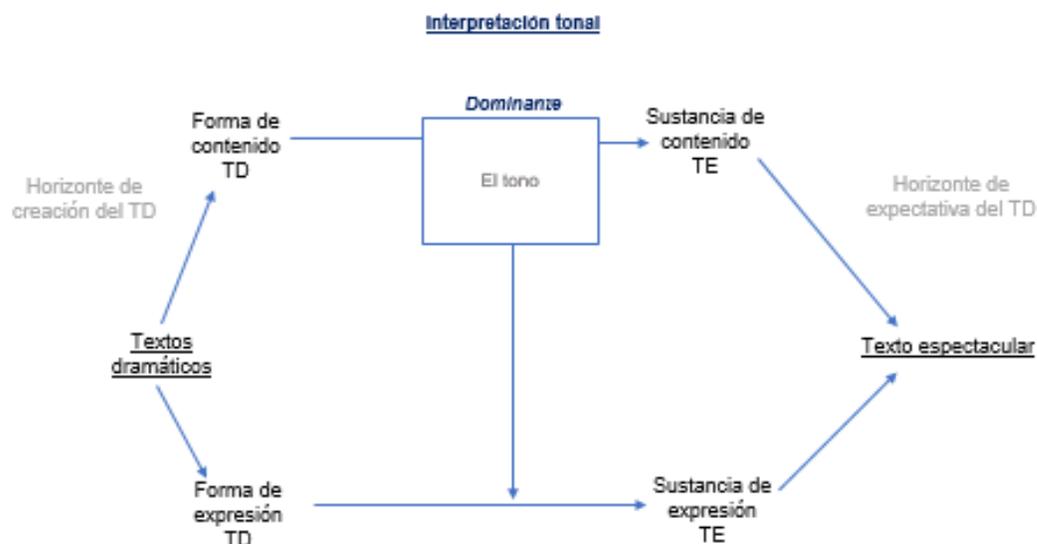
El cronotopo aquí lo define Torop como *abstracto* puesto que:

“La expresividad no requiere de historicismo, puede partir de una comprensión filosófica del mundo y de los acontecimientos [...] Las adaptaciones expresivas tienen una conexión relativamente débil con el tiempo y el espacio, lo que las convierte en panhumanas. Al mismo tiempo, son muy activas en cuanto al texto fuente y se convierten en multidimensionales o juguetonas” (Torop, 2002, p. 22)

De este modo las condiciones de enunciación pueden no ser del todo claras, pues este tipo de interpretación requiere de muchas licencias que el acotamiento en tiempo y espacio limitarían.

⁴⁶ Seminario de *poética de la pasión* en el Centro Universitario de Teatro, octubre del 2014.

Ejemplos de este tipo se pueden observar en producciones donde son añadidos distintos elementos nuevos, referentes contemporáneos, números musicales o dancísticos, deconstrucción de escenas; es decir, la creación de múltiples relaciones de semejanza a tal punto que es transgredido el *horizonte de*

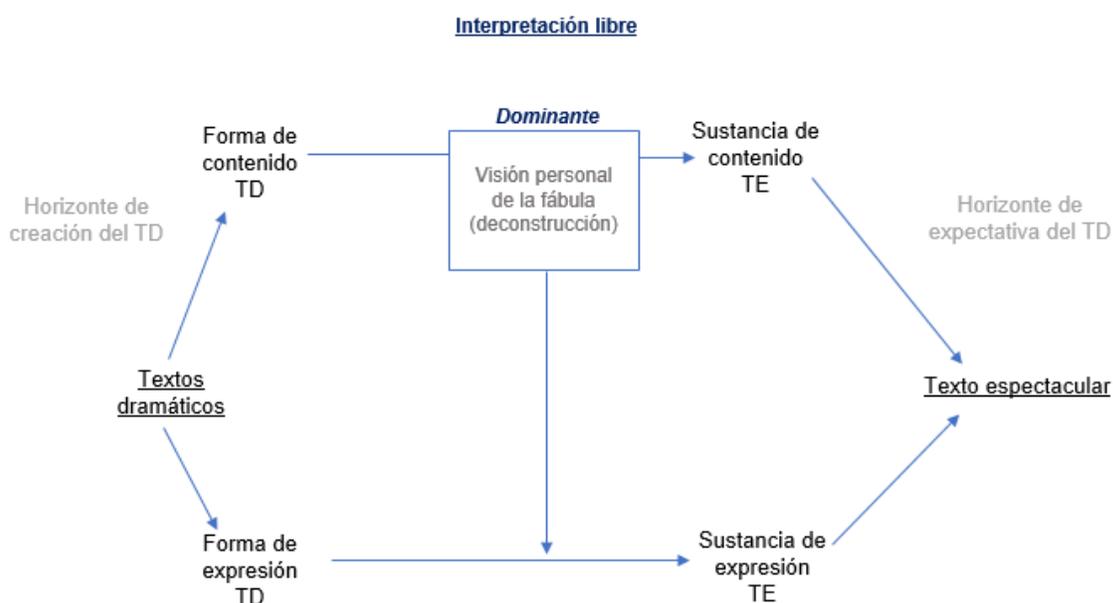


expectativa de una obra ya conocida respecto al *tono* en que *debería ser montada*. El siguiente esquema pone en relieve el funcionamiento de este tipo de *interpretación*.

Por último, "La adaptación libre es una interpretación o una versión que transmite una visión enfáticamente individual del texto" (Torop, 2002, p. 22) del creador o de un tercero involucrado en el proceso de creación. Esta visión sobre la dupla *fábula-temática* es *añadida*; por lo que llega a ser deconstruida y en ello radica el *elemento dominante* de la misma.

Torop señala que aunque existe un énfasis en la visión individual, el resultado será paradójicamente cercano al texto fuente ya que se necesita de cierto marco referencial para que no se pierda la relación de *indicio* (Torop, 2002, p. 22).

Sin embargo, para nuestra versión del esquema, somos de la idea de dejar la posibilidad de interpretación en este tipo tan abierta como se necesite (al grado de que el resultado se inserte en el terreno de lo *rizomático*). De esta manera atendemos a crear un <<sistema coherente pero abierto>>, que contemple la *excepción de la regla*. La evaluación específica de esta tipología de traducción no determinaría si es correcta o incorrecta, sino más bien en qué grado *la interpretación libre* (denominada así para nuestro esquema) se aleja o se acerca semánticamente de la original. A continuación se muestra el funcionamiento de esta categoría con un esquema:



Ahora que hemos definido el modo en que las clasificaciones del esquema de Torop aplicarían para nuestro objeto de estudio, solo nos resta dar pie a que el hecho de encontrar el dominante nos brinda información útil respecto a la interpretación no tanto por la noción en sí, sino porque es posible describir en que plano se encuentra el énfasis de la traducción, así como si se inclina hacia el texto fuente o hacia la visión del intérprete.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la noción de *traducción intersemiótica* funciona como uno de los pilares de creación actualmente en el arte, donde la pluralidad de voces se vuelve no una característica accidental sino esencial pues no es posible obtener un texto espectacular que sea completamente fiel al texto dramático. La noción de *traducción* resulta afortunada para nuestro objeto de estudio porque implica *per se* tomar en cuenta el *horizonte de expectativa* y la ejecución de cuatro operaciones: conservación, cambio, exclusión y adición. La manera en que se lleven a cabo dichas operaciones tiene como eje mediador el *Escopo* o, dicho de otro modo, el objetivo de la misma traducción. Todo esto nos da el sustento para afirmar que no existe una sola forma correcta de ejercer el paso de un signo en una plataforma monomedial a una multimedial.

Por otro lado, la noción de *traducción intersemiótica* puede verse desde la perspectiva de Humberto Eco como un proceso *adaptativo*. Dicho término implica un acercamiento que puede darse en distintos niveles respecto al *texto base* (tal como sucede con la *traducción intersemiótica*); sin embargo, debemos reconocer que en el cotidiano el uso de ese término implica una cierta distancia considerable del *texto meta* al *texto base*. Cuando alguien habla de una <<adaptación a partir de la obra de teatro X >>, un espectador medianamente conocedor sabrá que la puesta tiene su dominante en un elemento distinto a la *forma de expresión* propuesta originalmente por el texto. Por supuesto que no lo hará en los términos que lo acabamos de decir (que podemos hacerlo gracias a esta investigación), pero entenderá que básicamente no habrá una fidelidad hacia el *texto base* como si fuera una << puesta en escena de la obra X >>.

Desde nuestro punto de vista, las nociones de *traducción* y *adaptación* no terminan de describir completamente este modo de producción porque existen formas premeditadas culturalmente de entender el proceso de montar un texto espectacular a partir de un texto dramático ligadas o desligadas a la noción de *interpretación*. Consideramos que la noción de *traducción* es menos atinada que la

de *interpretación* para nuestro objeto de estudio por la relación que cada una guarda con la idea de *sentido*: la primera implica un traslado del sentido a pesar de que no pueda mantenerse intacto y en cambio la segunda implica la creación del mismo (incluso uno que vaya complemente en contra del primero). Además recordemos que el empleo de la lengua como índice de otra siempre recaerá en una utilización inexacta y subjetiva de la misma porque cualquier intento de descripción se vuelve *interpretación*. Con esto no queremos deslindarnos del concepto de *traducción*, sino que ampliamos las posibilidades abarcativas del mismo asumiendo lo que establece Vinelli: toda *traducción* es *interpretación* pero no al revés. Entender que un texto dramático es siempre *interpretado* (en los parámetros que ya se establecieron en esta investigación) al ser transformado en un *texto espectacular* puede ayudar a descentralizar la producción teatral de un textocentrismo; una fidelidad inmaculada al texto base.

Otro punto a considerar es que cuando se toma en cuenta la noción de interpretación se incluye automáticamente la de *sobreinterpretación*; entendida como una operación excedida, fuera de los límites, fuera del *modus*. Esa misma idea no se le puede atribuir al concepto de *traducción* pues la idea de una *traducción excedida* simplemente no es usada. La *interpretación* responde entonces a la búsqueda de un isomorfismo con otras estructuras presentes en la realidad.

Tomando en cuenta lo anterior, establecer reglas que delimiten la metodología con que se aborda un texto dramático puede esterilizar la creatividad e innovación que involucre un proceso. Sin embargo, se necesitan también criterios que sin evaluar propiamente el resultado final, establezcan parámetros básicos de ejecución que aseguren que la trayectoria de la interpretación sea congruente con el Escopo (en términos de traducción) y esta no resulte excedida o paranoica.

A partir de lo revisado durante toda esta investigación, hemos establecido un modelo de análisis que permitiría situar una *interpretación* de un texto dramático en un plano que obedece a dos ejes: el primero respecto al tipo de relación indicial que mantiene el *texto meta* respecto al *texto base* en su definición de *intertexto*, *palimpsesto* o *rizoma*; el segundo respondería a una cuestión que implica una

posición cualitativa (desde la perspectiva que se utilizó para este estudio) determinada por un elemento *dominante* de la interpretación.

La labor principal en un inicio es la de establecer una hipótesis temática que tome en cuenta el horizonte de expectativa; de esta manera se crea el sentido tanto a nivel formal como de contenido. La elección de esa temática nos dará un discurso y básicamente ese puede considerarse nuestro Escopo. Es posible prevenirnos de realizar una sobreinterpretación si podemos establecer relaciones de semejanza entre la temática elegida y los elementos que constituyen la obra completa en un nivel simbólico (como *signo*, *índice* o *símbolo*) a través de campos semánticos; teniendo en cuenta que no siempre lo inmediatamente aparente es lo que puede explicarse de forma más económica, sobre todo si buscamos una relación indicial del *texto espectacular* con el *texto dramático*. Una vez que se ha realizado esta comprobación, es posible proceder identificando el *dominante* de nuestra *interpretación*; donde más allá de corresponder con alguno de los casos del esquema planteado en el capítulo cuarto de esta investigación (pues el dominante podría estar en algún punto insospechado que no haya sido considerado) lo más prevalente es ubicar el plano en el que este se localiza (de expresión o de contenido) y la orientación hacia las características del texto base o la cultura receptora del texto meta. La identificación de estos aspectos *per se* ya nos dice bastante de la interpretación que se está llevando a cabo.

Como podemos ver, no hay nada que nos impida hacer una interpretación de tal modo u otro, pero al mismo tiempo no habría razón para elaborar una que no hiciera *sentido* por falta de significación: puesto que si así fuera, la misma interpretación índice de un texto dramático no parecería más aceptable o verdadera que una que no buscara una relación indicial. Este, desde nuestro punto de vista, es el verdadero mérito que se esconde en todo este fenómeno. Así como un texto dramático clásico es aquel que precisamente logra adaptarse a nuevas perspectivas y épocas; una interpretación contundente es aquella que es significativa para el contexto donde fue producida.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ARNAU, J. (2008). *Rendir el sentido*. Valencia: Pre-textos.
- BORGES, J. L. (2006). *Obras completas*. Argentina: Emece.
- BOUKO, C. (2010). *Théâtre et réception: le spectateur postdramatique*. Bruselas: Peter Lang.
- DE TORO, A. (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- DE TORO, F. (2014). *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- ECO, H. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
- FORTIER, M. (2002). *Theory Theater*. London: Routledge.
- GENET, J. (1959). *Las criadas*. Buenos Aires: Sur.
- HOFSTADTER, D. R. (2013). *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. México: Tusquets Fábula.
- LEHMAN, H. T (2013). *Teatro Posdramático*. México: Innova.
- NORD, C. (2012). *Texto base – texto meta un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Madrid: Universidad Jaume.
- PEIRCE, C. S. (1977). *Semiótica*. Sao Paulo: Perspectiva.
- SHAKESPEARE, W. (2005). *Hamlet*. México: Leyenda.
- SHAKESPEARE, W. (2004). *Macbeth*. México: Leyenda.
- UBERSFELD, A. (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicación de la asociación de directores de escena de España.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica Teatral*. España: Cátedra Universidad de Murcia.

DICCIONARIOS

- PAVIS, P. (2003). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

INFORMACIÓN DIGITAL

BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/111357149/Teoria-y-Estetica-de-La-Novela-Mijail-Bajtin-Libro-Completo>

BLÜHER, K. A. y DE TORO, F. (1992). *Jorge Luis Borges : variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt: Vervuert. Disponible en: http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/1992/02/1992-el-productor-rizom%C3%B3rfico_Titelei.pdf

BOUKO, C. (2009). *The musicality of postdramatic theatre: Hans-Thies Lehmann's theory of independent auditory semiotics*, *Gramma* vol. 17, p. 25-35. Disponible en: <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bouko.pdf>

TATARKIEWICZ, W. (1977). *Historia de seis ideas*. España: Tecnos. Disponible en: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/tatarkiewicz-historia-de-seis-ideas.pdf>

VINELLI, E. (2009). *Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna*. VII Congreso Internacional *Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf

NOTAS PERSONALES

DE TAVIRA, L. (2014, octubre). *Seminario de Poética de la pasión*. Centro Universitario de Teatro.

VILLAREAL, A. (2017, mayo). *Clase de Dirección*. Centro Universitario de Teatro.