

**Traducción y apropiación de la cultura clásica grecolatina
en la dramaturgia de Tucumán.
Acerca de *Mirando la luna* del grupo teatral “Manojo de Calles”**

**José María Risso Nieva
Universidad Nacional de Tucumán-CONICET
Argentina**

Ponencia presentada en el V Coloquio "La traducción literaria. Paradojas de lo (im)posible", Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, La Pampa, Argentina, 16 de marzo de 2018.

Introducción

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la recepción productiva de la tradición clásica grecolatina en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). Seleccionamos, en esta oportunidad, el drama *Mirando la luna* (1994) del grupo teatral “Manojo de calles”, autoría de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, cuya ficción se construye a partir de una apropiación de mito de Medea. La introducción de esta textualidad ajena, en un nuevo mundo cultural, supone necesariamente el establecimiento de un lenguaje común con ella, es decir, exige su “traducción”. De acuerdo con ello, nos proponemos a) describir la presencia de lo grecolatino en el drama seleccionado, b) indagar en los procesos de traducción textual involucrados en la creación dramática y c) analizar los alcances de la apropiación de la tradición clásica en la poética de la agrupación.

Consideraciones teóricas

En tanto nos interesamos por la tensión entre lo propio y lo ajeno, nuestra investigación se inscribe en el terreno de los estudios comparados en teatro, en tanto disciplina que estudia, “por relación o contraste”, “los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad” (Dubatti 115-116). La “territorialidad” implica el abordaje del “teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares” (116). En nuestro caso, la dra-

maturgia, anclada en Tucumán, es puesta en vínculo y diferenciación con una territorialidad distinta: la cultura clásica grecolatina. Esta problematización es dominio disciplinar de la comparatística (112) y, por lo tanto, la investigación se orienta a la búsqueda de lo común y lo diverso entre aquellos fenómenos que se comparan (115).

En virtud de los propósitos planteados, nos interesamos por el fenómeno de la “recepción productiva”, entendido como el proceso de creación artística de una obra condicionada por la recepción de una obra (o un conjunto de obras) anterior. El énfasis está puesto en “la actividad del sujeto” y en el aspecto de la “producción” (Grimm 295). En el ámbito de los estudios teatrales, la recepción productiva opera en el proceso de creación de dramas concretados bajo la recepción de textualidades extranjeras (Pelletieri 34).

Como sostiene Lotman, la “elaboración” de textos nuevos constituye una de las funciones de la cultura (157) y este desarrollo creador depende necesariamente de la incorporación de textos ajenos (64). Esta textualidad foránea, para ser asimilada en el nuevo mundo cultural, debe ser necesariamente sometida a una “traducción”. Sin embargo, entre ambos códigos existe una “relación de intraducibilidad”, es decir, “no hay correspondencias unívocas [...] entre las estructuras de esos dos lenguajes” (68). La dinámica cultural resuelve esta incompatibilidad mediante una “traducción no coincidente” que establece “relaciones de equivalencia convencional” (68). Este mecanismo “sirve a la creación de textos nuevos” (68) e interviene en la recepción productiva.

La “apropiación” es el resultado de dicho proceso, es decir, el producto obtenido o el nuevo texto (Ogás Puga 80). En esta nueva creación está inserta la obra anterior que origina el proceso y genera la intertextualidad. De acuerdo con ello, y en articulación con la terminología acuñada por Gerard Genette, llamamos “hipotexto” al texto anterior que se injerta –mediante transformación– en un texto posterior o “hipertexto” (14).

Finalmente, en la construcción del marco teórico, a los fines de responder a la especificidad de la praxis elegida, adoptamos los desarrollos teóricos propuestos por

José Luis García Barrientos, quien, concibiendo el teatro como “espectáculo”, define el “drama” como la disposición de una historia o contenido para ser escenificada y “dramaturgia” como la realización de esta tarea, refiriendo fundamentalmente el trabajo del autor, aunque considerando también –en caso de ser pertinente– la labor del resto de los agentes involucrados en el espectáculo (35).

La poética inicial del grupo teatral “Manojo de calles”

“Manojo de calles” es un grupo teatral independiente de Tucumán fundado en 1993. Su coordinadora, Verónica Pérez Luna, define tres etapas poéticas en la trayectoria de la agrupación, estando la primera de ellas (período 1993-1998) definida fundamentalmente por la recepción y apropiación de la tradición clásica grecolatina. El drama que analizamos, *Mirando la luna*, autoría conjunta de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, fue estrenado en 1994, en el Teatro Alberdi de Tucumán,¹ y corresponde a este momento de experimentación y maduración de la propuesta estética. El espectáculo, como ya dijimos, toma como punto de partida para la construcción de la ficción el mito de Medea, siguiendo especialmente la versión trágica de Eurípides.

El vínculo con la tradición clásica se realiza de manera explícita, en tanto los teatristas señalan que el drama surge “a partir de una lectura de MEDEA de Eurípides” (Pérez Luna 2013 42). Asimismo, se revela su voluntad de apropiación: “un texto clásico siempre tiene muchas cosas para decir y nosotros lo acercamos al tiempo actual” (*Siglo XXI* 03 de nov. 1995). En esta empresa, la traducción no coincidente resulta un mecanismo imprescindible, para establecer correspondencias entre lo ajeno y lo propio.²

¹ El estreno contó con las actuaciones de Sandra Pérez Luna, Jorge Pedraza, Viviana Hurvitz y Mariela Ibarra, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna.

² Es importante señalar que este tipo de traducción operada por los dramaturgos, entendida como cultural o semiótica, en tanto procedimiento de apropiación de una textualidad ajena, se encuentra mediada por una instancia previa de “traducción interlingüística” (Jakobson 69), puesto que los autores acceden a las fuentes de origen grecolatino a través de versiones en español. Esto implica, al decir de Grimm, “una limitación para la apropiación libre del texto por

Niveles dramáticos, cuadros y correspondencias

La obra funda su estructura en la “metatetralidad”, es decir, “implica una puesta en escena teatral dentro de otra obra” (García Barrientos 232). El drama, en su nivel primario, trata sobre un grupo de comediantes que llegan a la ciudad de Corinto para hacer una función de las piezas de su repertorio. En un segundo nivel, el metateatral, se desarrollan dos líneas de acción paralelas: a) la historia de Medea, basada en la tragedia de Eurípides, y b) la historia del Hombre que se enamoró de la luna.

Atendiendo a estos niveles de organización ficcional del drama, *Mirando la luna* se divide en cuadros, funcionando el primero y el último como prólogo y epílogo, respectivamente, y correspondiendo ambos al primer nivel dramático: la compañía de actores que ofrece una representación al público [Ver Figura 1 en Pág. 11]. Este nivel sirve como “marco”, es decir, como encuadre de las representaciones segundas.

El destierro, como eje temático

El primer cuadro, con el que se presenta a los comediantes y se expone el primer nivel dramático, está constituido por un prólogo a cargo del personaje “Actriz”. El diseño de este “marco” de la representación, desempeña varias funciones, entre ellas, la “comentadora-interpretativa” (García Barrientos 235), en virtud de la focalización temática realizada sobre el contenido a representar. Para el cumplimiento de esta función, el prólogo activa el nivel metadieético del drama, al incluir una extensa narración del mito clásico que da título a la tragedia que van a montar. Este relato hace hincapié en el tópico del “destierro”, es decir, en un “aspecto semántico” específico de la textualidad recepcionada, sobre el que se inclina la apropiación (Grimm 295-296). El destierro, en este caso, es entendido como un “sentimiento de desarraigo”, es decir, como una sensación de extrañeza percibida por el sujeto respecto del lugar que ocupa, y se opone al

el lector que depende de las traducciones: este lector está sometido en una medida mucho mayor a las manipulaciones (indirectas) de la crítica literaria” (304).

“sentido de pertenencia”, como reconocimiento de una integración plena entre la persona y su entorno.

A partir de esta tematización, manifestada en el prólogo, se revelan los procesos involucrados en la apropiación del legado grecolatino. Como señala la Actriz, los cómicos en su itinerancia han comenzado a “confundir los textos”: “hace tanto tiempo que vengo recorriendo los pueblos y me he encontrado con tantas Medea en mi camino, que sus historias se han ido enredando en los textos de la verdadera Medea, la de Eurípides” (Pérez Luna y Pedraza 1994 2). Esta estrategia, denominada “confusión”, da cuenta de una instancia de traducción, a través de la cual una textualidad extranjera y antigua es incluida en un mundo cultural distinto, local y contemporáneo, mediante una nueva codificación cultural. La apropiación resulta entonces de una serie de correspondencias entre la trágica historia de la heroína de Cólquide y la situación de la mujer latinoamericana en los años ‘90. El destierro es entonces el núcleo del que parten las correspondencias: “Este destierro clásico (...) se mezcla en ‘Mirando...’ con los exilios de hoy (desempleo, falta de trabajo, ausencia de amor y soledad)” (*Siglo XXI* 03 de nov.1995).

Los destierros

Cuatro cuadros, pertenecientes al segundo nivel dramático, es decir, al plano de la historia representada por los comediantes, abordan el destierro de la mujer latinoamericana. La protagonista, llamada Medea, circula por diferentes esferas culturales y padece en ellas el “desarraigo”, puesto que no logra desarrollar un sentido de pertenencia y, por lo tanto, sufre el exilio, no en el aspecto estrictamente “objetivo”, entendido como desplazamiento de lugar, sino en el plano de lo “subjetivo”, como una sensación de extrañamiento en relación con el entorno, sentir que los autores denominan “destierro interior” (Pérez Luna 2013 42).

En el primero de estos cuadros, denominado “Destierro I”, encontramos a Medea, una mujer de 32 años, exiliada del mundo del trabajo. En una suerte de entrevista

laboral, entre ésta y Creonte, el patrón, el conocimiento de la mujer –ligado al plano de la sensibilidad y lo afectivo– es despreciado en pos de una racionalidad técnica e instrumental, demandada por el mercado de trabajo contemporáneo.

Creonte – ¿Qué sabes hacer mujer?

Medea – Sé cantar, sé bailar, sé abrazar con mis brazos, acariciar con mis manos, sé mirar con mis ojos... sentir con mi alma y con mi cuerpo. Sé, apenas, vivir.

Creonte – De nada sirve todo eso en este sitio. No hay trabajo para ti. (Pérez Luna y Pedraza 1994 2).

En este diálogo se insertan fragmentos del texto euripídeo (vv. 293-305), correspondientes al enfrentamiento entre Medea y Creonte, donde el rey exilia de Corinto a la mujer, con el objeto de impedir cualquier represalia contra su hija Glauce:

El necio cree que la filosofía y la ciencia que posees carecen de importancia y negarán siempre tu mérito. Incluso los que comprenden tu saber te atacarán, sobre todo si reconocen en su interior tu superioridad. (Pérez Luna y Pedraza 1994 2).

La correspondencia del fragmento con el nuevo contexto, el mundo laboral, se concreta en torno a una sabiduría femenina alternativa, causante del destierro. Si en la tradición clásica Medea era conocida por sus artes de hechicería y por ello era atacada y temida, esta Medea contemporánea es desmerecida en su competencia laboral y, por lo tanto, queda relegada al ámbito familiar: “Vamos mujer, ya tienes edad para adaptarte a este mundo; es hora que abandones los sueños de tu juventud, tu trabajo es tener hijos y alimentarlos” (Pérez Luna y Pedraza 1994 3).

En el cuadro siguiente, “Destierro II”, encontramos a Medea, “una mujer con dos hijos y sin trabajo”, exiliada del mundo político y jurídico, en tanto las leyes que rigen “son opuestas a la vida” (Pérez Luna y Pedraza 1994 3). Su condición de madre y desempleada está determinada por un sistema injusto que se opone a la “felicidad” y su lógica de funcionamiento se encarna en la ley y en la figura del gobernante (Creonte). Medea, consciente de estas condiciones, increpa a las “[m]ujeres y hombres de Corinto”

a “derrotar al tirano” y cambiar las reglas (Pérez Luna y Pedraza 1994 3). Propone entonces una acción revolucionaria, orientada a modificar las estructuras de poder y construir un orden alternativo. Si el “poder produce desterrados” (*La Gaceta* 04 de oct. 1995), el cambio radical de sus estructuras pondría fin al exilio sistemático: “Yo no soy la única desterrada. Muchos son los extranjeros en su propia patria” (Pérez Luna y Pedraza 1994 3). Sin embargo, esta propuesta, que brega por el sentido de pertenencia, es desestimada por el pueblo y Medea queda sola frente a la incompreensión de sus conciudadanos.

En el Destierro III, encontramos a Medea, madre, en un mundo signado por la pobreza y frente a una infancia vulnerabilizada: “Medea – [...] [cantando] Miga de pan/ Caramelo/ Cara sucia/ Me falta un dedo/ Tengo hambre/ Estoy enfermo/ Yo soy un niño/ Y soy de este pueblo” (Pérez Luna y Pedraza 1994 4). Los destierros precedentes, tanto en el ámbito laboral como en el político, inciden sobre la mujer y repercuten en la estructura familiar, fundamentalmente, en los miembros más débiles: los niños. El mundo contemporáneo exilia a la madre y a los hijos de ésta y los condena a la marginalidad y, por este camino, a la muerte: “Aquí [los niños] se mueren de hambre, se mueren de frío, se mueren de miedo, de pena y de soledad” (Pérez Luna y Pedraza 1994 4). En este contexto, Medea, en tanto madre, asume la responsabilidad del sufrimiento y sobre esta base se concreta la apropiación de un episodio canónico de la tragedia de Eurípides: el filicidio. En el cuadro, se insertan fragmentos del hipotexto griego (vv. 1236-1250), en los que Medea vacila antes de cometer el crimen:

[H]e resuelto, ¡oh amigos!, matar cuanto antes a mis hijos y huir de esta tierra, y no perder el tiempo encomendando su muerte a manos enemigas, sin remedio deben morir, y como es preciso, yo que los procreé, los mataré también. Ea, pues, ármate de valor. ¿Por qué titubeo en perpetuar males crueles pero necesarios? (Pérez Luna y Pedraza 1994 4)

La correspondencia entre la cita y la nueva situación se concreta en torno a la determinación que recae sobre los infantes: los hijos de Medea están destinados a morir, ya sea en manos enemigas o a causa de la pobreza, en uno u otro caso. La mujer entonces mata a su prole, no como un acto de venganza, como en el hipotexto clásico; sino como un acto de resistencia frente a un sistema que impone a los sujetos el sufrimiento: “Mis hijos, yo no voy a alimentarlos con el veneno de mis frustraciones como quiere Creonte. No, ustedes no vivirán en este mundo para sufrir” (Pérez Luna y Pedraza 1994 4).

A diferencia del hipotexto clásico, que sitúa la matanza en el plano de las acciones latentes, es decir, contiguas y no visibles; *Mirando la luna* escenifica el crimen a través de una compleja secuencia de acciones. Según refiere Verónica Pérez Luna, en la puesta,

Medea sacaba de un estuche de violín una muñeca blanca sin cabeza, cuyas manos unidas a un arco permitían a la actriz que con un trabajo vocal escalofriante cantara a sus hijos como si el sonido saliera de la muñeca-violín que ella misma tocaba imaginariamente apoyando el cuello desnudo de la muñeca en su mentón” (2013 44).

En esta secuencia, parecen sintetizarse las distintas instancias de la matanza: a) el canto con el que Medea llama a los niños, b) el estridente sufrimiento de los hijos cuando son asesinados y c) el resultado, los cuerpos decapitados.

Las utopías

Como antes señalamos, en el segundo nivel dramático, además de representar el drama de Medea, según las referidas apropiaciones, paralelamente los cómicos montan la historia del Hombre que se enamoró de la luna. Este drama se desarrolla en dos cuadros y propone una relación amorosa imposible, que alcanza el estatuto de utopía.

El amor, como tema, conecta esta historia con el último de los destierros protagonizados por Medea en el mundo contemporáneo. El personaje femenino, como en las otras esferas, padece el desarraigo en el terreno de los afectos. Sin embargo, en este ámbito, el destierro es “eterno” (Pérez Luna y Pedraza 1994 5), proposición que alcanza una dimensión más existencial o menos concreta que en los casos anteriores, en tanto postula que el ser humano, como condición inherente, siempre está en busca de su deseo y, de acuerdo con ello, se auto-percibe como desterrado: “un pueblo desconocido que añoraba y debía estar en algún lugar de este mundo” (Pérez Luna y Pedraza 1994 1).

Ambas acciones metadramáticas convergen escénicamente en el beso final entre Medea y el Hombre que mira la luna. Con este acto, finalizan ambas historias y se vuelve al primer nivel dramático, donde los comediantes recogen sus cosas y se marchan.

Las búsquedas estéticas

En esta etapa poética, definida como la “infancia” de “Manojo de Calles” (Pérez Luna 2013 41), el grupo encara un proceso de experimentación estética y el legado grecolatino constituye el punto de partida para la innovación. Sin embargo, la tradición elegida constituye una opción prácticamente inédita en el medio teatral de Tucumán, puesto que –hasta ese momento– los grupos profesionales abrevaban en otras tradiciones culturales para producir.³ De esta manera, con el estreno de la obra *Mirando la luna*, “Manojo de calles” instaura una práctica escénica “alternativa”, en el contexto teatral

³ Según revelan las cronologías disponibles (Tríbulo 2005, 2006 y 2007), los primeros montajes de textos de autores grecolatinos en Tucumán, a cargo de grupos profesionales, se registran en el año 1982, con las puestas de *Electra* de Sófocles, por el grupo Nuestro Teatro, bajo la dirección de Oscar Quiroga, y *Los gemelos* de Plauto, por el Taller de Teatro de Tucumán, con la coordinación de Jorge de Lassaletta. Anteriormente, en la provincia, sólo se habían estrenado reescrituras de dramas o mitos clásicos, autoría de autores rioplatenses y europeos, como por ejemplo *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *Antígona* de Jean Anouilh, en 1962; *El reñidero* de Sergio de Cecco, en 1968 y *Orestes* de Alfieri, en 1978. Asimismo, el desarrollo de una dramaturgia local, a cargo de autores que escriben y estrenan en Tucumán, cuyo origen se remonta a principios del siglo XX, con el estreno de *Cañas y trapiches* (1909) de Alberto García Hamilton, abrevaba en otras herencias culturales. El punto de inflexión acontece en 1994 con el estreno de la obra *Mirando la luna*.

tucumano, retomando un área del pasado ignorada por el medio y ofreciendo nuevas interpretaciones del material. Siguiendo a Williams, estas operaciones son propias de la denominada “contracultura”, cuya obra se orienta a “la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas” (138-139). No obstante, el grupo se inclina por la herencia clásica, no desde una perspectiva “arqueológica”, sino desde la “recuperación” y la transformación (Pavis 213-214).

Los contenidos míticos son apropiados en el marco de un proceso de experimentación general que involucra los distintos componentes del drama. En lo que atañe a la acción, como rasgo estético, esta dramaturgia propone una ruptura con la unidad dramática tradicional y sustenta el relato en una “estructura fragmentaria” y en un planteo “diferido” del comienzo y el final del argumento (Pérez Luna 2013 42). Estas decisiones escénicas, a las que se suman una utilización no representativa del espacio y un estilo de actuación alejado del naturalismo, se corresponden con una concepción activa del rol del público. En el proceso de asignación de sentido, el trabajo de interpretación por parte del espectador puede estar, entre otros factores, estimulado por el conocimiento previo del mito.

Conclusiones

El espectáculo analizado toma como punto de partida para la construcción dramática el mito de Medea, siguiendo especialmente la versión trágica de Eurípides. La apropiación se inclina por un aspecto semántico de la textualidad recepcionada, el “des-tierro”, a partir del cual se establecen las correspondencias entre lo ajeno y lo propio: la trágica historia de la heroína de Cólquide se imbrica con la condición de la mujer latinoamericana en los años '90.

En el contexto teatral de Tucumán, la elección de la cultura grecolatina como estímulo creativo implica la recuperación de un área descartada por el medio y la reinterpretación de ese legado. Asimismo, en el marco de búsquedas estéticas y experimen-

tación teatral, esta dramaturgia requiere la cooperación del espectador en la producción del sentido y apela a su capacidad para reconocer el hipotexto. Este conocimiento previo, esperado en el público, le permite al grupo asumir riegos dramáticos, sin resentir la situación comunicativa.

© *José María Risso Nieva*



Fotografía: Marga Fuentes, 1994.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Eurípides. *Tragedias I*. Barcelona: Gredos, 2008.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Grimm, Günter. “Campos especiales de la historia de la recepción”. En: Rall, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993. 291-311.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Impreso.
- La Gaceta*. “Lo que hay. Teatro”. San Miguel de Tucumán. 4 de oct. 1995.
- Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis-Cátedra-Universitat de València, 1996.
- Ogás Puga, Grisby. “Teatro e intertextualidad: La fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 20 (2014): 68-86. Web. 02 de may. 2018.
<<http://www.telondefondo.org/numero20/articulo/533/teatro-e-intertextualidad-la-formula-contra-el-olvido-recepcion-productiva-apropiacion-e-intertexto-en-el-teatro-argentino-moderno.html>>.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Pérez Luna, Verónica. *Experimento Manojó: 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán: Autor, 2013. Impreso.
- y Pedraza, Jorge. *Mirando la luna*. Manuscrito no publicado. San Miguel de Tucumán, 1994. Impreso.

Siglo XXI. “De amores y destierros”. San Miguel de Tucumán. 3 de nov. 1995: 26. Impreso.

Tríbulo, Juan. “Tucumán”. En: Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. V. II. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 2007. 525-569. Impreso.

--- “Aportes para una investigación del teatro en Tucumán”, “Cronología: primera parte 1859-1958”, “Segunda parte: 1959-1983. Consolidación del campo teatral de Tucumán” y “Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán”. En: AA. VV. *Tucumán es Teatro*. Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, 2006. 19-85 y 100-161. Impreso.

--- “Tucumán”. En: Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. V. I. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 2005. 495-550. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Impreso.