

***La Celestina* en escenarios argentinos (1950-2018),
un problema de Teatro Comparado:
reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia**

JORGE DUBATTI

*Universidad Católica Argentina –
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
República Argentina
jorgedubatti@uca.edu.ar*

Resumen: Desde la perspectiva del Teatro Comparado y la Poética Comparada, se propone un relevamiento de las puestas en escena de *La Celestina* en la Argentina entre 1950 y 2018. El estudio se enmarca en el proyecto de una cartografía argentina de reescrituras de la dramaturgia universal, que considera dichas reescrituras como *corpus* de los teatros argentinos, en plural. La focalización construye un interrogante: ¿qué hacen los argentinos con el texto de *La Celestina* en escena? Se propone una tipología de reescrituras teatrales. Se introducen los conceptos de territorialidad y política de la diferencia como forma de relación entre el texto-destino y el texto-fuente. Como ilustración de la diversidad de apropiaciones, se analizan las reescrituras de Jorge Goldenberg y Leonardo Funes.

Palabras clave: dramaturgia universal – teatros argentinos – cartografía – territorialidad – Jorge Goldenberg – Leonardo Funes

***La Celestina* in Argentine Stages (1950-2018),
a Problem of Comparative Theatre:
Rewritings, Poetics in Transit, and Politics of Difference**

Abstract: From the perspective of the Comparative Theatre and Comparative Poetics, this article proposes a survey of the stagings of *La Celestina* in Argentina between 1950 and 2018. The study is part of the project of an Argentine cartogra-

phy of rewritings of the universal dramaturgy, which considers these rewritings as a *corpus* of Argentine theaters, in plural. Our focus is the question: what do Argentines do with the text of *La Celestina* on stage? A typology of theatrical rewritings is proposed. The concepts of territoriality and politics of difference are introduced as a form of relationship between the destination-text and the source-text. As an illustration of the diversity of appropriations of *La Celestina*, the rewritings of Jorge Goldenberg and Leonardo Funes are analyzed.

Keywords: universal dramaturgy – Argentine theaters – cartography – territoriality – Jorge Goldenberg – Leonardo Funes

I

Desde nuestros primeros pasos en la investigación teatral, por la vía de la disciplina Teatro Comparado, venimos insistiendo en la necesidad de estudiar las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales.¹ El objetivo mayor consiste en componer una cartografía de reescrituras de la dramaturgia universal en el teatro argentino, en los teatros argentinos.² No solo sobre *La Celestina*,³ que será nuestro eje en esta conferencia, sino también sobre el teatro clásico griego, el teatro isabelino, el teatro japonés, el teatro norteamericano, el teatro africano, etc. La pregunta es atrapante: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?

Hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado. Se trata de una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas provechosas.⁴ Pueden distinguir-

¹ En un arco que va de nuestros primeros trabajos al respecto, orientados por el Dr. Nicolás J. Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo (Dubatti, 1992, 1994, 1995, 1996, entre otros), a los más recientes (2008, 2013a, 2015a, 2015b, 2017a, entre otros). Específicamente sobre las reescrituras de *La Celestina* en escenarios argentinos, véanse Dubatti, 2009 y 2010.

² Preferimos utilizar el término en plural por la riqueza de concepciones y prácticas internas al teatro argentino, e incluso concretadas fuera de las fronteras geopolíticas del país.

³ Para el texto de *La Celestina* seguimos la edición de Bruno Mario Damiani (Fernando de Rojas, 1980), así como las observaciones de Nicasio Salvador Miguel (2004).

⁴ La disciplina Teatro Comparado tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante. Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”*, de edición anual, también con sede itinerante. Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti, 2011a y 2011b.

se dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional y/o supranacional. Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional).

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diversidad intranacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, en plural. No hay “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc. de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina, se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación a la

globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o planetarización?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, apertura de una segunda etapa de la disciplina, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

Según esta nueva teorización, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales y/o supraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación.⁵ Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, comuna, sala, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los

⁵ Según Álvaro Bello, “el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una ‘producción’ sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder” (2004: 99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder.

mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia (Dubatti, 2017b). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁶

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. Siguiendo a Michel Collot (2011), se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak —actualizando a Benjamin— ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (2011: 126). El Teatro Comparado pone también el acento en la producción de un pensamiento territorializado. En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de

⁶ Para una tipología de mapas teatrales, aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, véase Dubatti, 2012: 105-125.

lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud *radicante* —apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud (2009)—. Se estimula, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular, del análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado de las letras y los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos. Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poíesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poíesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial y supraterritorial, es decir, cartográfica.⁷ Como veremos, Poética Comparada y territorialidad proveen herramientas útiles para comprender los fenómenos de las reescrituras teatrales.

⁷ En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (en términos de la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti, 2012: 127-142, y 2014: 21-54. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones.

II

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras de los textos de la dramaturgia universal (o textos-fuente provenientes del teatro de América, Europa, Asia, África u Oceanía, excluyendo a la Argentina), y más específicamente de reescrituras de *La Celestina*, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.,⁸ sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre esos textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

En este contexto de los estudios teatrales llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁹ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. Se produce el tránsito de una poética de una territorialidad a otra. Ese tránsito permite observar, al mismo tiempo, rasgos interterritoriales y supraterritoriales, variantes e invariantes.

Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. Comprobamos la presencia de *La Celestina* en los escenarios argentinos, sin embargo no sabemos exactamente cómo ha sido reescrita. No es un dato menor que podamos ignorar, o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *La Celestina* en la Argentina a través de las décadas? Debemos descartar que *La Celestina* haya podido ser representada en su “texto completo”, por estrictas razones de territorialidad (en

⁸ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remitimos a Santoyo (1989), Cilento (2000), Finzi (2007) y especialmente Hutcheon (2006). Hutcheon revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (2006: xiv).

⁹ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático, todo texto puede ser transformado en dramaturgia.

la Argentina no son frecuentes los espectáculos que excedan las tres horas de duración y resultaría complejo, además, escuchar el texto de *La Celestina* en el español de los siglos XV-XVI). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con el texto de *La Celestina*?

Cada reescritura teatral particular (en términos micropoéticos) presenta sus hibrideces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen diferentes formas de dramaturgia:¹⁰

A) Reescrituras dramáticas o pre-escénicas

Las llamamos dramáticas o pre-escénicas porque estas reescrituras se componen en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etc.), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

- 1) reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente. Es la que solemos llamar *traducción*. En el pasaje de una lengua a otra, o en el caso de la traducción intralingüística (del español del siglo XV-XVI al contemporáneo, y especialmente del peninsular a las variantes rioplatenses), se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística, incluso en la intralingüística,

¹⁰ Para la ampliación del concepto de dramaturgia por las diferentes formas de relación con la escena (dramaturgias pre-escénicas, escénicas, post-escénicas), véase Dubatti, 2013b. Llamamos texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”; texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función solo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión); texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado por la teatralidad y la literaturidad; texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente.

- 2) reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar *adaptación*. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación¹¹ pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores, puede ser totalmente omitido en su dimensión verbal y trasvasado a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizado en un nuevo espacio de ficción, etc.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras este acontece, son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada (Dubatti, 2013b). Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

- 3) la reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal de *La Celestina* (en su español original) pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etc., y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.¹²

¹¹ Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (*La Celestina*) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

¹² Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, la que expone Jorge Luis Borges en su cuento de *Ficciones* "Pierre Menard, autor del Quijote" (2007 [primera edición, 1944]). Una aclaración relevante: Menard

- 4) la reescritura no-verbal del texto-mediación de la traducción intralingüística por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción intralingüística y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.
- 5) la reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.
- 6) la reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas immanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía.

Estos cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas (Dubatti, 2013b), como sucede con las reescrituras escénicas que luego se vuelcan al papel, inéditas o publicadas.

En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. Una permanente puesta en ejercicio de políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como re-escritura.

Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso.

“escribe” el Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura / reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer el Quijote; solo Cervantes y Menard pueden escribirlo / reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

III

Detengámonos en un recorte temporal de la presencia de *La Celestina* en los teatros argentinos:

Listado de reescrituras dramáticas y escénicas entre 1950-2018

Año	Título / actriz protagonista	Director	Adaptador	Teatro
1950	<i>La Celestina</i>	Leónidas Barletta	Eduardo Arnosí	Teatro del Pueblo
1956	<i>La Celestina</i> / Margarita Xirgu	Margarita Xirgu	José Ricardo Morales	Teatro Nacional Cervantes
1967	<i>La Celestina</i> / Iris Marga	Mario Rolla	Mario Rolla	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Martín Coronado)
1974	<i>La inmortal Celestina</i> / Hebe Donay	José Gordon Paso	Enrique Llovet	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Martín Coronado)
1993	<i>La Celestina</i> / Graciela Araujo	Osvaldo Bonet	Jorge Goldenberg	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Casacuberta)
2002 (Mar del Plata) 2005 (CABA)	<i>Celestyna</i>	Totó Castiñeiras	Totó Castiñeiras	La Farfala Teatro (Mar del Plata) / La Usina de Balvanera
2003 a 2017	<i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase</i> / (diversos elencos) Silvina Kogna (2009)	Leonardo Funes	Leonardo Funes	Cátedra Literatura Española I, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en Sede Puán / En 2009, excepcionalmente, se presentó en el Auditorio del primer subsuelo del Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”
2007-2008	<i>La Celestina</i> / Elena Tasisto	Daniel Suárez Marzal	Daniel Suárez Marzal	Teatro Regio y varios otros
2011	<i>La Celestina</i> / Carolina Calema	Darío Galo	Darío Galo	C.C. Adán Buenosayres y otros
2018	<i>“Al que quiere Celestina...”</i> <i>Versión con muñecos y para jóvenes</i> (sin estrenar)	—	Gustavo Manzanal	—

Generalmente las reescrituras dramáticas entre 1950-2018 no han sido compuestas para ser publicadas, sino solo para ser representadas / estrenadas. Solo se han editado las versiones de Daniel Suárez Marzal (Fernando de Rojas, 2007) y Gustavo Manzanal (2018). Esta última es la única no estrenada. No todos los textos inéditos se conservan en archivo; en nuestro caso disponemos, junto a los textos publicados, de los guiones inéditos de Jorge Goldenberg (1993), Leonardo Funes (2003-2017) y Darío Galo (2011), facilitados por los respectivos autores. Para el conocimiento de las reescrituras cuyos guiones no conservamos (por ejemplo, las de Eduardo Arnosí, Mario Rolla y Enrique Llovet), recurrimos a los datos que surgen de la crítica periodística, los meta-textos de los respectivos artistas o los aportes de la investigación especializada. En cuanto a las versiones de Goldenberg y Suárez Marzal, se conservan grabaciones audiovisuales de los textos escénicos en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Hemos dedicado una investigación a las versiones de Goldenberg (1993) y Suárez Marzal (2007) (Dubatti, 2009 y 2010). Nos centramos en los textos dramáticos (no en los escénicos), pero poniendo el eje en Suárez Marzal y estableciendo algunas observaciones comparatistas entre ambas reescrituras. En esta ocasión nos interesa reflexionar sobre la diversidad de las reescrituras y detenernos en las versiones de Goldenberg y Funes. En ambos casos tendremos en cuenta reescrituras dramáticas, no escénicas, a partir del análisis de los respectivos guiones conservados.

En nuestros estudios anteriores realizamos el cuadro de correlaciones entre los autos de *La Celestina* y el texto de Suárez Marzal. Ofrecemos a continuación el cuadro correspondiente al texto de reescritura de Goldenberg:

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto I, Escena 1	Una luz, una campana. Pleberio: planto.	Veinte y uno auto
Acto I, Escena 2	Oscuridad. Sonido amplificado del aleteo del halcón, pasos y unas espuelas.	Primer auto
Acto I, Escena 3	Un huerto, un muro. Primer encuentro de Melibea y Calisto. Melibea rechaza a Calisto. Calisto, herido de amor por Melibea.	Primer auto

La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado

Texto-destino de Goldenberg	Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas
Estructura externa		Estructura externa
Acto I, Escena 4	Casa de Calisto. Viendo Sempronio tan desesperado a Calisto, le propone presentarle a Celestina para que lo ayude.	Primer auto
Acto I, Escena 5	Casa de Celestina. Ante la llegada de Sempronio, Celestina dice a Elicia que oculte a Crito, el amante con el que se encuentra. Sempronio convoca a Celestina y salen hacia la casa de Calisto.	Primer auto
Acto I, Escena 6	En la calle. Sempronio y Celestina caminan hacia la casa de Calisto.	Primer auto
Acto I, Escena 7	En casa de Calisto. Pármeno advierte a Calisto que Celestina no es confiable.	Primer auto
Acto I, Escena 8	En la calle, simultáneamente [continúa Escena 6]. Sempronio cuenta a Celestina que Calisto arde de amor por Melibea y le pedirá que lo ayude.	Primer auto
Acto I, Escena 9	En casa de Calisto, simultáneamente [continúa Escena 7]. Pármeno arremete contra Celestina ante Calisto.	Primer auto
Acto I, Escena 10	En la calle, simultáneamente [continúa Escena 6 y 8]. Ya cerca de la casa de Calisto. Acuerdo entre Sempronio y Celestina. Lllaman a la puerta.	Primer auto
Acto I, Escena 11	En casa de Calisto y en la calle simultáneamente. Calisto pide los servicios de Celestina y ella acepta. Mientras Calisto busca la paga, Celestina controla a Pármeno, prometiéndole conseguir a Areúsa para él. Calisto entrega cien monedas de oro a Celestina. Codicia de Pármeno y Sempronio. Celestina se va acompañada por Pármeno. Calisto pide consejo a Sempronio. Luego le encarga que siga de cerca a Celestina para recordarle su trabajo. Calisto consulta a Pármeno, quien ya no habla mal de Celestina.	Primer auto Segundo auto
Acto I, Escena 12	En la calle y frente a la casa de Celestina. Sempronio alcanza en la calle a Celestina y acuerdan el plan. Llegan a la casa y está Elicia.	Tercer auto
Acto I, Escena 13	En casa de Celestina. Con la ayuda de Elicia y Sempronio, Celestina arma lo necesario para el conjuro. Mientras realiza el conjuro, aparecen en simultáneo dos escenas mudas: Sempronio y Elicia acostados; Melibea, Alisa y Lucrecia en la iglesia. El conjuro cierra la escena.	Tercer auto
Acto I, Escena 14	En la calle, casi frente a la casa de Melibea. Celestina habla al público mientras camina a la casa de Melibea. Encuentra a Lucrecia. Alisa la hace pasar.	Cuarto auto
Acto I, Escena 15	En casa de Melibea. Lucrecia y Alisa dejan solas a Melibea con Celestina. Esta le pide el cordón a Melibea para curar un dolor de muelas de Calisto. Lo lleva y sale, mientras promete a Lucrecia un regalo para que deje de hablar mal de ella.	Cuarto auto

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto I, Escena 16	En la calle. Celestina sale con el cordón hacia la casa de Calisto. La intercepta Sempronio para reclamarle parte de lo cobrado. Ella le niega contribución y acelera la marcha en nombre de la espera de Calisto.	Quinto auto
Acto I, Escena 17	En casa de Calisto. Celestina muestra a Calisto el cordón como promesa de éxito futuro. Para evitar a Sempronio y Pármeno ingresan a una habitación. Ellos se confabulan. Celestina promete dar más información a cambio de un manto y una saya.	Sexto auto
Acto I, Escena 18	En la calle. Para seducir a Pármeno y volverlo aliado, lo conduce a la casa de Areúsa.	Séptimo auto
Acto I, Escena 19	En casa de Areúsa. Celestina convence a Areúsa para que tenga relaciones con Pármeno. Se desvanece la imagen de Areúsa y Pármeno en la cama y aparece Pleberio: planto.	Séptimo auto Veinte y uno auto
Acto II, Escena 20	En el cuarto de Calisto. Ya es de día. Calisto intenta componer unos versos con el laúd. Sempronio mira al público con complicidad por la actitud de Calisto. Sale.	Octavo auto
Acto II, Escena 21	En la calle, simultáneamente. Pármeno regresa de su encuentro con Areúsa. Encuentro con Sempronio. Pármeno quiere reconciliarse.	Octavo auto
Acto II, Escena 22	En casa de Calisto. Calisto sigue intentando componer. Decide ir a la iglesia hasta el regreso de Celestina. Pármeno y Sempronio se reconcilian. Organizan un banquete en casa de Celestina, con Areúsa y Elicia, por lo que roban víveres de la despensa de Calisto.	Octavo auto
Acto II, Escena 23	En casa de Melibea. Melibea desespera de amor por Calisto. Llama a Lucrecia para darle un encargo [escena se corta, recién sabremos luego que la mandará a casa de Celestina para buscarla].	Décimo auto
Acto II, Escena 24	En casa de Celestina. Banquete de Celestina, Areúsa, Elicia, Pármeno y Sempronio. Llega Lucrecia para pedir a Celestina que vaya a ver a Melibea a su casa porque siente dolores de corazón. Reclama también que lleve el cordón.	Noveno auto
Acto II, Escena 25	En casa de Melibea. Melibea pide a Celestina que la cure de su mal. Celestina hace que salga Lucrecia. A solas con Melibea, Celestina le dice que su mal es “amor dulce” y se cura con Calisto. Melibea confiesa a Celestina su amor por Calisto. Ella arreglará con Calisto para que se vean a la noche.	Décimo auto

La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado

Texto-destino de Goldenberg		Texto-fuente de Rojas
Estructura externa	Principales acciones de la historia y espacio	Estructura externa
	Sorpresivo ingreso de Alisa y Lucrecia. Celestina se marcha. Alisa le advierte a Melibea que se cuide de Celestina. Melibea pide a Lucrecia su apoyo y complicidad.	
Acto II, Escena 26	En la iglesia de la Magdalena. Calisto reza y se presenta Celestina. Pide a Calisto salir de la iglesia para darle las novedades.	Onceno auto
Acto II, Escena 27	En la calle. Celestina dice que Melibea es de Calisto pero retacea la información. Instado por Sempronio, para hacerla hablar, Calisto le da una cadena de oro. Codicia de Pármeno y Sempronio. Celestina comunica la cita y se marcha.	Onceno auto
Acto II, Escena 28	En casa de Calisto. Víspera de la cita. Cinco campanadas.	Doceno auto
Acto II, Escena 29	En la calle. Calisto, Sempronio y Pármeno caminan. Víspera de la cita. De la campanada sexta a la duodécima. A la medianoche Calisto se acerca en la penumbra a la puerta de la casa de Melibea. Sempronio y Pármeno temen traición y están dispuestos a huir.	Doceno auto
Acto II, Escena 30	Puerta de Melibea, simultáneamente. Encuentro a través de la puerta de Calisto y Melibea. Sempronio y Pármeno oyen y dialogan sobre el peligro de la situación. Melibea propone a Calisto encontrarse la medianoche siguiente por las paredes del huerto. Terror de Sempronio y Pármeno ante la proximidad de luz de antorchas. Obligan a Calisto a retirarse.	Doceno auto
Acto II, Escena 31	En el dormitorio de Alisa y Pleberio, despiertos, simultáneamente. Oyen ruidos, se preocupan por Melibea pero ella los tranquiliza. Se acuestan.	Doceno auto
Acto II, Escena 32	En la calle, cerca de casa de Celestina. Luego frente a la casa de Celestina. Sempronio y Pármeno se ponen de acuerdo para ir a casa de Celestina a reclamar su parte de la cadena de oro.	Doceno auto
Acto II, Escena 33	En casa de Celestina. Sempronio y Pármeno reclaman a Celestina su parte de la cadena de oro. Celestina se niega y dice que pidan pago a Calisto. Crece la violencia, interviene Elicia, que es reducida por Pármeno, y Sempronio hiere a Celestina luego de una dura pelea. Se escuchan voces en la calle y Sempronio y Pármeno deciden huir y no ser atrapados por la justicia. Muere Celestina.	Doceno auto
Acto II, Escena 34 [por error el texto numera 38]	En casa de Calisto. Mañana siguiente. Calisto pide a Tristán que busque a Sempronio y Pármeno. Sosia ingresa llorando con la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno.	Treceno auto

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto II, Escena 35 [por error el texto numera 39]	En el huerto de Melibea, por la noche. Lucrecia y Melibea esperan en el huerto. Llega Calisto, acompañado por Tristán y Sosia, del otro lado del muro. Salta el muro Calisto y encuentro con Melibea. Calisto intenta desnudar a Melibea, y ante su resistencia, Lucrecia se siente tentada de abrazar a Calisto. Melibea le pide a Lucrecia que se retire. Apaga el candil.	Cuatorceno auto
Acto II, Escena 36 [por error el texto numera 40]	Al otro lado del muro, simultáneamente. Tristán y Sosia comentan lo que se escucha que pasa del otro lado del muro.	Cuatorceno auto
Acto II, Escena 37 [por error el texto numera 41]	En el huerto de Melibea, un par de horas después. Calisto y Melibea reposan.	Cuatorceno auto
	Súbitamente gritos de Sosia del otro lado del muro. Calisto salta y cae. Tristán anuncia su muerte. Melibea, desesperada por la noticia, es llevada al interior de la casa por Lucrecia.	Decimonono auto
Acto II, Escena 38 [por error el texto numera 42]	Del lado exterior del muro, simultáneamente. Tristán y Sosia recogen el cadáver de Calisto.	Decimonono auto
Acto II, Escena 39 [por error el texto numera 43]	En la escalera y en la torre, poco tiempo después. Melibea sube las escaleras hasta llegar a lo alto de la torre. Pleberio, al pie de la torre, intenta calmarla. Melibea se arroja y muere.	Veinteno auto
	Pleberio habla al público: planto. Se vuelve hacia el cadáver de Melibea. Planto. Tañe furiosamente la campana.	Veinte y un auto Veinteno auto Veinte y un auto

El cuadro resulta revelador para comprender algunas operaciones de la reescritura de Goldenberg. Señalamos ya en otro lugar (Dubatti, 2009 y 2010) que, a diferencia de la reescritura estilizante de Suárez Marzal, la de Goldenberg puede ser caracterizada como clásica por la forma en que sigue estrechamente las instrucciones explícitas e implícitas del texto-fuente. Goldenberg incluye un amplio número de personajes, respeta la relevancia de los criados, los diálogos y la linealidad de la historia. Remitimos a dichas observaciones. Sin embargo, pueden destacarse algunos procedimientos relevantes en su política de la diferencia respecto del texto de Rojas: la creación de un marco, presente en la apertura y el cierre, con el planto de Pleberio; la ampliación de la escena del conjuro; la inclusión de didascalias que plantean una lectura dirigida del

texto-fuente; la inclusión de matrices de representación destinadas a la puesta en escena a dirigir por Osvaldo Bonet; el cruce de la escena de la muerte de Melibea (Auto 20) con el planto del padre (Auto 21); la caricatura de Calisto como poeta-cantor (su laúd desafinado y la dificultad para componer las letras); las escenas simultáneas o levemente superpuestas (como en el pasaje de la Escena 4 a la 5, ídem transición 6 y 7), que asimilan la reescritura a procedimientos cinematográficos (Goldenberg sobresale por su carrera como guionista de cine; véase Goldenberg, 2005); el habla de los personajes hacia el público; la variante lingüística.

En el caso de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase*, la reescritura de Leonardo Funes está puesta al servicio de la enseñanza y el aprendizaje del texto en la Cátedra de Literatura Española I en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de la que Funes es profesor titular. De allí el subtítulo que acompaña: “Representación dramático-docente y teatro leído”. Tanto la articulación de “lo dramático” (teatral) con “lo docente” (no-teatral, la clase), como el término “teatro leído”, ubican el acontecimiento en el campo del teatro liminal (Dubatti, 2017c), en una dimensión más performativa que representativa. *La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase* se viene representando todos los años desde 2003 hasta el 2017 inclusive, con elencos diversos, en los que participan Funes e integrantes de la cátedra y el curso cuatrimestral (ayudantes y alumnos). En 2009, por un problema de disponibilidad del espacio en la Facultad, la representación debió realizarse en el Instituto Superior de Profesorado “Joaquín V. González”. Gracias a la gentil provisión de Funes, disponemos en nuestro archivo del programa de mano de 2009, en el que se reproduce la siguiente estructura del espectáculo en cuatro actos:

Acto Primero: La construcción de los personajes

1. Una red de miradas y de palabras
Comentador impertinente: *el Profesor*

2. Representación de “Putá Vieja”
Evocador ingenuo: *Pármemo*
Oyente alarmado: *Calisto*

3. Autorretrato de Celestina [Auto III]

Evocadora confiada: *Celestina*

Oyente preocupado: *Sempronio*

4. Representación de las Dudas y los Cuidados [Auto IV]

Monologuista y voz de Calisto: *Celestina*

5. Evocación de Melibea por su galán [Auto VI]

Evocador exaltado: *Calisto*

Oyente inmovible: *Celestina*

6. Evocación de Melibea luego del primer encuentro [Auto XIV]

Monologuista y voz de Melibea: *Calisto*

7. Entremés de las comparaciones odiosas o “¡Gentil! ¿Gentil es Melibea?”
[Auto IX]

Prostituta enfurecida: *Elicia*

Alabador imprudente: *Sempronio*

Otra prostituta enfurecida: *Areúsa*

8. Retrato ingenuo de la “guardada hija” [Auto XVI]

Padre en la luna: *Pleberio*

Madre atolondrada: *Alisa*

Acto II: Comienza la obra

1. Comentario del Auto anónimo

Comentador prolijo: *el Profesor*

2. Entremés del Galán Fingido y la Encerrada Doncella

Galán: *Calisto*

Doncella: *Melibea*

3. Farsa de “Yo te sanaré”

Amo melancólico: *Calisto*

Criado mañoso: *Sempronio*

4. Farsa de Elicia

Ramera: *Elicia*

Cornudo no consciente: *Sempronio*

Vieja sabidora: *Celestina*

Cliente en apuros: *Crito*

5. Diálogo de la maestra en engaños

Embaucadora magistral: *Celestina*

Víctima dubitativa: *Pármene*

6. Diálogo del desengaño

Amo ingrato: *Calisto*

Sirviente desengañado: *Pármene*

7. Entremés del “mal de madre”

Enferma: *Areúsa*

Médico: *Celestina*

Curación: *Pármene*

Acto III: El problema de la magia en Celestina

1. Discurso sobre la acción de la magia

Argumentador pertinaz: *el Profesor*

2. Confesión de Melibea a su padre [Auto XX]

Hija desesperada: *Melibea*

[Oyente conmovido: *Pleberio*]

3. Entremés de la Guardada Hija [Auto IV]

Madre de reacción lenta: *Alisa*

Guardada Hija: *Melibea*

Vendedora de hilados (antigua vecina): *Celestina*

Oyente de todo, a veces espantada: *Lucrecia*

4. Medicina del mal de amores [Auto X]

Enferma desesperada: *Melibea*

Curandera solícita: *Celestina*

Testigo espantada: *Lucrecia*

Acto IV: Sobre el envés de la trama amorosa

1. Comentario sobre la parodia del Amante Cortés

Comentador irónico: *el Profesor*

2. Representación de “las que sirven a Señoras”

Monologuista y voz de varias mujeres: *Areúsa*

3. Descomedimiento de Calisto [Auto XIX]

Acosada: *Melibea*

Galán descomedido: *Calisto*

Criada muerta de envidia: *Lucrecia*

Resulta valiosa una “Nota” aclaratoria en el programa de mano: “Las denominaciones de las escenas están copiadas o inspiradas en el trabajo del eminente celestinista Joseph T. Snow, ‘*Celestina: Metateatro*’”, del que se reproduce la ficha bibliográfica completa. En el caso de la reescritura de Funes, la estructura del espectáculo da por sentada la lectura de obra completa por parte de los alumnos, no busca la linealidad de la historia y organiza la selección de las escenas de acuerdo a ejes analíticos: construcción de los personajes, el comienzo (estudio del Auto primero), la magia y la intriga amorosa en *La Celestina*. Por otra parte, se alternan los “comentarios” docentes (en los que el profesor puede ser “impertinente”, “prolijo”, “irónico” o “argumentador pertinaz”), a la manera de la clase, con las escenas representadas. Los títulos de dichas escenas explicitan muchas veces interpretaciones respecto de su poética: se las llama “farsa” o “entremés”. De la lectura del guion de las escenas se desprende que no se modifica la lengua del texto-fuente por traducción intralingüística. Es celebrable esta estrategia educativa de valerse del teatro para multiplicar lúdicamente la conexión de los docentes y los alumnos con el texto de *La Celestina*. Conecta ciencia y arte, investigación y creación. Entronca, además, con una tradición de estas prácticas en la Facultad de Filosofía y Letras, que dieron origen a la creación del Instituto de Teatro (actual Instituto de Artes del Espectáculo) en 1972, cuya primera función era disponer de un elenco que en las clases de literatura de diversas materias representara fragmentos de obras.

Más allá de su diversidad formal y de concepción para encarar la reescritura,

tanto en Goldenberg como en Funes se advierte una intencionalidad pedagógica. En Goldenberg, la voluntad educativa está puesta al servicio del teatro oficial, entre cuyas misiones se encuentra la de conectar al público con los grandes clásicos mundiales. El teatro oficial trabaja además con las escuelas secundarias, con sus docentes y alumnos. El teatro como escuela, el teatro oficial como educación (aspecto que también señalamos en nuestro estudio sobre Suárez Marzal). En Funes, el camino es a la vez inverso y complementario: se trata de agenciar las capacidades del arte teatral, desde la educación superior, para ampliar la producción de conocimiento en las aulas de la Universidad.

Conclusión

Estas reescrituras argentinas de *La Celestina* deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, 2011). Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales y gestión para el presente (Dubatti, 2013a).

Debemos reconocer estos fenómenos como no se lo ha hecho hasta ahora en los estudios del teatro nacional, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una publicación o una puesta de *La Celestina*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción intralingüística que conocemos y tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos. Por otra parte, debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que sostiene que “Esto no es *La Celestina*”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de “Celestinas argentinas”, des-territorializadas de su contexto español y re-territorializadas en nuestro país, ciudad, región, etc., en los teatros o en los centros educativos. En los teatros argentinos *La Celestina*

es y no es *La Celestina* al mismo tiempo. Como se desprende de los casos referidos, las posibilidades de ejercer políticas de la diferencia sobre obras dramáticas son ilimitadas y afectan todos los niveles textuales. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras.

¿Cómo reescriben los argentinos *La Celestina*? Debemos elaborar una cartografía celestinesca de la Argentina. Por otra parte, la percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar.

Referencias bibliográficas

- BELLO, Álvaro, 2004, *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*, Santiago de Chile, CEPAL.
- BORGES, Jorge Luis, 2007, *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2009, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CILENTO, Laura, 2000, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en Jorge Dubatti (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, pp. 9-27.
- COLLOT, Michel, 2011, “Pour une géographie littéraire”, *Fabula-Littérature Histoire Théorie* 8, «Le Partage des disciplines», mai 2011, URL: <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consultado el 17 de septiembre de 2018 [traducción castellana “En busca de una geografía literaria de los textos”, en *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (eds.), trad. M. L. Puppo, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2015, pp. 59-75].
- DUBATTI, Jorge, 1992, “Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerá”, en Jorge Dubatti (ed.), *Comparatística*, Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 45-62.
- , 1994, “Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’”, *Letras* 29-30 (enero-diciembre), 13-27.
- , 1995, “La adaptación teatral como género” y “La traducción en el teatro”, en *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Lomas de Zamora, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología, vol. 1, pp. 37-59 y pp. 61-71.
- (ed.), 1996, *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común.

- DUBATTI, Jorge, 2008, “El teatro de Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez”, en Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez, *Versiones y diversiones. Molière, Shakespeare y Sheridan, recreados*, Buenos Aires, Colihue, pp. 145-180.
- , 2009, “La Celestina en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)”, *Celestinesca* 33, 59-68.
- , 2010, “La Celestina en escenarios argentinos”, *Letras* 61-62 (enero-diciembre), 151-159. (Número dedicado a *Studia Hispanica Medievalia VIII, vol. II*, Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008).
- , 2011a, “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”, *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3, 9-26.
- , 2011b, “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada* XXXVI, 103-120.
- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2013a, “Reescrituras de Shakespeare, política de la diferencia (hacia el 450° aniversario del nacimiento del autor de *Hamlet*)”, *Anuario de Estética y Artes* V.5, 38-56.
- , 2013b, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba (eds.), *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, pp. 31-66.
- , 2014, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- (coord.), 2015a, *Shakespeare en la Argentina, Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional de Teatro, 28 y 29, Año IX (mayo). Selección de los trabajos presentados en el *Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina* organizado por la Universidad de Buenos Aires en abril de 2014.
- , 2015b, “Emiliano Dionisi, dramaturgo: reescribir los clásicos en el legado de Hugo Midón”, en Emiliano Dionisi, *Romeo y Julieta de bolsillo, La comedia de los errores, Patas cortas (Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes)*, Buenos Aires, Losada, Col. Nuevo Teatro, pp. 7-16.
- , 2017a, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina “La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo”*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, en prensa.
- , 2017b, “Teatro Comparado, Geografía Teatral, Territorialidad, Cartografía: hacia una Historia Comparada de los teatros argentinos”, en *Pensar el teatro en provincia, Actas 1º Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro*, Bahía Blanca,

- EDIUNS, Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en prensa.
- DUBATTI, Jorge, 2017c, “Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en Jorge Dubatti (coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 13-36.
- FINZI, Alejandro, 2007, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*, Córdoba, Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard.
- FUNES, Leonardo, s/f, *Guion de la representación de Celestina*, texto dramático inédito, copia facilitada por el autor, 27 páginas.
- GOLDENBERG, Jorge, 1992, *La Celestina*, texto dramático inédito, archivo del Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral Buenos Aires y copia facilitada por el autor, 113 páginas.
- , 2005, *Teatro completo 1*, Buenos Aires, Colihue.
- GUILLÉN, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- HUTCHEON, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- MANZANAL, Gustavo, 2018, “‘Al que quiere Celestina...’ Versión de *La Celestina* con muñecos y para jóvenes”, en *Teatrofilia. Una veintena de discursos en forma de piezas*, Beau Bassin, JustFiction Edition, pp. 515-534.
- PALERMO, Zulma, 2011, “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”, en Adriana Crolla (ed.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, pp. 126-136.
- ROJAS, Fernando de, 1980, *La Celestina*, edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, Cátedra.
- , 2007, *La Celestina*, versión de Daniel Suárez Marzal, Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires y Editorial Losada.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 2004, “La Celestina”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 137-167.
- SANTOYO, Julio-César, 1989, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 95-112.
- SNOW, Joseph T., 1999, “Celestina: Metateatro”, en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, 21-23 de agosto de 1996)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 34-47.