Rescrituras escénicas de la *Divina Comedia* en clave argentina

Liliana B. López
Universidad Nacional de las Artes (Argentina)
l.lopez@una.edu.ar
https://orcid.org/0000-0003-4865-4022

Resumen

En este trabajo se analizan tres apropiaciones de la *Commedia* en las que se observan diversos procedimientos de la reescritura teatral. Como forma canónica de la intertextualidad, la reescritura puede operarse bajo la forma más sutil de la alusión, la cita, la condensación, o bien, la organización estructural. Las obras seleccionadas –que incluyen estas posibilidades– son *Una pasión sudamericana* (1989) de Ricardo Monti, *Lo que me costó el amor de Laura* (1998) de Alejandro Dolina y *La Divina Comedia, de F a B* (2022) de Andrés Gerszenzon.

Palabras clave: reescrituras teatrales; dramaturgia; ópera; intertextualidad; *Commedia.*

Abstract

In this work three appropriations of the *Commedia* are analyzed in which different procedures of theatrical rewriting are observed. As a canonical form of intertextuality, rewriting can take place in the most subtle form of allusion, citation, condensation, or structural organization. The selected works –which include these possibilities– are *Una pasión sudamericana* (1989) by Ricardo Monti, *Lo que me costó el amor de Laura* (1998) by Alejandro Dolina and *La Divina Comedia, de F a B* (2022) by Andrés Gerszenzon.

Keywords: theater rewritings; dramaturgy; opera; intertextuality; *Commedia*.

https://doi.org/10.5565/rev/dea.169 ISSN 2385-5355 (digital), ISSN 2385-7269 (paper)

Introducción. La reescritura teatral de clásicos

Como punto de partida conviene precisar el alcance del concepto de reescritura. Hace menos de una década hacíamos notar que el Diccionario de la Real Academia Española no reconocía el término, pese a que su uso ya estaba extendido en el campo de los estudios literarios académicos. En la actualidad ya lo registra, incluso en sus dos versiones posibles, con una o con dos "e". En definitiva, la normativa no hace más que incorporar lo que ya está en circulación por una necesidad de orden empírico; en este caso, el término es imprescindible para designar un procedimiento muy extendido.

Respecto del género dramático, la reescritura se practicó desde la Antigüedad. Desde las reelaboraciones de los mitos por parte de los trágicos griegos, siguiendo con el procedimiento denominado *contaminatio*, propio de la comedia romana –la fusión de dos o tres comedias nuevas griegas en una latina– hasta el teatro del Renacimiento y así en adelante, la historia teatral podría interpretarse como una reescritura incesante.[1]

A los ya conocidos términos "versión", "adaptación", entre otros, el de reescritura presenta un matiz ligado a la práctica artística y a la experimentación sobre o a partir de la tradición cultural. Debemos considerar el otro término de la relación, y revisar el concepto de clásico, desde una perspectiva que incluya tanto aspectos etimológicos como socioculturales y políticos.

Elsa Pucciarelli (1968, p. 12) ha rastreado la historicidad del sentido atribuido a la palabra *clásico*, desde Cicerón hasta la actualidad, concluyendo que todas las definiciones apuntan a un ideal, que se hallaba plenamente realizado en la Grecia antigua.

Al salir de tal fijación geo-historicista de esta concepción de lo clásico, y pasando rápidamente por la oposición clásico/romántico originada en el siglo XVIII, se lo comienza a idear desde un perspectiva cultural, en un único sentido positivo: es así que lo clásico se desliza hacia lo canónico en el interior de cada cultura y en los valores que ésta comparte con la comunidad "universal" –que desde una posición etnocéntrica, se identifica ante todo con Occidente– por lo que, detrás de los clásicos "universales", podemos hallar a los clásicos "nacionales", los que a fuerza de transmisión y repetición, crean la *tradición* (Williams, 1981). En *El canon occidental* (1995) Harold Bloom sitúa a la *Commedia* en la cima del canon de Occidente, y, yendo más lejos, le atribuye a Dante Alighieri el concepto mismo de canon.[2]

1. Desde el siglo XX, la institucionalización de los derechos de autor introdujo un punto de vista diferente sobre la cuestión –en términos de la legalidad y del mercado– más técnico, si se quiere, pero no es éste el aspecto que nos interesa tratar aquí.
2. "No podemos decir que Dante secularizara la idea, puesto que lo subsumió todo, con lo que, en cierto sentido, no secularizó nada. Para él, su poema era una profecía, tanto como la de Isaías, de modo que quizás podemos decir que Dante inventó nuestra moderna idea

La traducción también es una forma de reescritura, en la cual encontramos una relativa identidad (por ejemplo, de la extensión), pero la diferencia entre los idiomas y las selecciones del traductor pueden generar una mayor transformación, al punto de crear una obra totalmente nueva. En esta dirección, el traductor es coautor; de su eficacia dependerá, en gran medida, la recepción del texto dramático. Aunque se trate del mismo código, las lenguas no son equivalentes y son portadoras de visiones de mundo particulares.

Por otro lado, debemos considerar que, en ocasiones, es el propio autor quien reescribe el texto, como en el caso del dramaturgo Ricardo Monti que ha reescrito varias de sus obras.

Debemos aclarar, además, que la reescritura no implica necesariamente operar dentro del mismo género que la obra original. Precisamente, los tres casos aquí considerados han transmutado el poema original hacia otras formas artísticas: el género dramático, la opereta y la ópera.

Se introduce, entonces, la instancia de la lectura como motor de la escritura, esa "retórica silenciosa" de la que habla Block de Behar (1984) y es que no se puede ser el autor de un texto ya escrito por otro. Por si fuera poco, se trata de un texto universalmente conocido. (¿O precisamente es necesario que así sea para que se advierta el procedimiento?) Nuevamente, reaparece la cuestión del canon. Si hay imitación o copia, debe serla de lo más conocido o de lo mejor.

De manera sintética, cualquier relación intertextual plantea diversos grados de relación con el texto original, desde una identidad total (copia) a una menos evidente (reescritura). En este trabajo se hará referencia a tres instancias que presentan diversos grados de presencia intertextual de la *Commedia*; éstas van desde la alusión a la síntesis de los núcleos del poema de Dante Alighieri. Las elecciones de cada autor conllevan operaciones de recorte, selección y mixtura con otros materiales, que producen resignificaciones sobre las que intentaremos dar cuenta.

El criterio para la selección de las obras excluye los casos de parodias cuyo objetivo apunta a satirizar aspectos sociopolíticos, como por ejemplo *El Infierno de Pinti* (1995). Tampoco se incluyen obras teatrales en las que Dante o la *Commedia* son citados como referencia cercana, pero no se advierte su presencia efectiva. Es el caso de *Inferno* (2022), con dramaturgia y dirección de Rafael Spregelburd. La fábula de *Inferno* está centrada en las virtudes teologales y presenta la estructura de episodios vinculados a cada una de ellas. El protagonista atraviesa los espacios y episodios para someterlas a un examen y a una posterior resignificación, sin que aparezca otra vinculación más que la mencionada.

---

de lo canónico." (1995, p. 29)

Por el contrario, las obras que serán consideradas constituyen diferentes posibilidades de la reescritura escénica con gradaciones que van desde la inclusión de algunos elementos estructurales, en otro, simbólicos y por último, a la reescritura de un segmento enmarcado, en este orden. Además, responden a formulaciones escénicas diferentes –teatro propiamente dicho, opereta y ópera– lo que consideramos como una prueba de la versatilidad del poema para ser adaptado y, en los tres casos, amoldarse a los requerimientos de otros géneros.

1. *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado
sombras suele vestir de bulto bello.
Góngora

Una pasión sudamericana (1989) se centra en un episodio de raíz histórica: el amor prohibido entre una joven de la alta sociedad criolla –Camila O`Gorman– y un sacerdote católico, Ladislao Gutiérrez.[3] A punto de ser descubiertos, decidieron fugarse; fueron tomados prisioneros y ejecutados sin juicio previo, como medida ejemplarizadora bajo el mandato de Juan Manuel de Rosas en 1848. El texto dramático diluye las identidades de los personajes reales, lo que produce un efecto de generalización: se recorta, en gran medida, el contexto, y se concentra en la larga noche en que el Brigadier se prepara para un importante enfrentamiento armado organizado por sus enemigos, mientras debe tomar una decisión sobre el futuro de la pareja detenida.

El subtítulo "Misterio en un acto" remite a una de las modalidades del teatro medieval. Por un lado, nos ubica en la época de escritura de la *Commedia*; por otro lado, explica su trasfondo religioso –junto a los elementos profanos– que integra en una síntesis singular. A diferencia de los milagros y las moralidades, los misterios medievales tenían un carácter ritual y una finalidad explicativa de algunos acontecimientos de la vida de Cristo, luego ampliados a otros sucesos del dogma. La pieza de Monti puede interpretarse como la travesía interna de un individuo que debe tomar una decisión sobre el destino de dos amantes condenados. Tuvo varias versiones y puestas en escena.[4]

3. Si bien el episodio está ampliamente documentado, su conocimiento masivo se debió al filme titulado *Camila* (1984), dirigido por María Luisa Bemberg y protagonizado por Susú Pecoraro e Imanol Arias. En el contexto de la reciente recuperación de la vida democrática, fue leído como un alegato contra el autoritarismo.
4. Monti reescribió su propio texto bajo el título de *Finlandia* en 2001, publicado en 2008. La diferencia fundamental con *Una pasión sudamericana* estriba en la desaparición de toda referencia local e histórica. Podría decirse que consistió en un intento de universalización de la fábula, en una operación que lo acerca aún más a la *Commedia*. La puesta en escena

Política, religión y pasión amorosa se anudan en un intrincado y oscuro laberinto. Así como el poeta es guiado por las regiones infernales hasta el paraíso, el desvelado Brigadier es acompañado por un grupo de bufones, que representarán episodios o citarán textualmente la *Commedia*.

La elección del conflicto resulta significativa, ya que indudablemente se conecta y alude al Canto V del Infierno, el segundo círculo correspondiente a los lujuriosos, y en particular, al episodio de Paolo y Francesca.

En el Prólogo se presentan los cuatro bufones (o Locos) que guiarán al Brigadier por cuatro zonas: el Infierno, el Mundo, el Purgatorio y el Paraíso:

> Brigadier. – Y si la distracción es buena, siempre deja una enseñanza. Avante, ilustre italiano, podés armar tu teatro de sueños. ¿Cómo empieza la comedia?
> Farfarello. – En el Infierno. Así debe ser.
> Brigadier. – El Infierno es un buen sitio para empezar. (1993: 46)
> (…)
> Brigadier. – ¿Y dónde sigue la comedia?
> Farfarello. – En el mundo.
> Brigadier. – Del Infierno al Mundo, un paso lógico. Tiene su orden. (1993, p. 59)
> (…)
> Farfarello. – Del Infierno al Mundo, ¿y del Mundo, signor?
> Brigadier. – Ese es tu juego, italiano.
> Farfarello. – Entonces al Purgatorio. (1993, p. 69)
> (…)
> El Brigadier se apoya contra la puerta, agitado. En el profundo silencio, la luz del lugar comienza a transfigurarse. Se hace dorada, extraña, resplandeciente. Farfarello se incorpora con lentitud, va hasta el centro de la escena y anuncia, solemne.)
> Farfarello. – ¡Paradiso, signor! (1993, p. 81)

Cada una de estas regiones –a excepción del Mundo– presenta intertextualidad con la *Commedia*; la inclusión de este espacio figurativo le permite acceder a una vía secular que contrasta con el carácter sacro del resto, y también se inscribe en la concepción de la realidad que oponía el Mundo a la Naturaleza en la configuración interna de una totalidad en la que ambas zonas se encuentran interrelacionadas.

Al mismo tiempo, desde el punto de vista estructural de la intriga, el conjunto de las regiones constituye un segundo nivel, el del teatro dentro del teatro. El enlace entre ambos planos está a cargo del personaje de Farfarello, quien oficia de maestro de ceremonias, por un lado, y como narrador-presentador, a la manera del teatro épico brechtiano, del otro. Monti ha recurrido en varias de sus piezas a los procedimientos del teatro épico. A su vez, cabe

---

de Mónica Viñao (2002) utilizó recursos del teatro oriental, lo que contribuyó al concepto de la reescritura.

considerar que Brecht los incorporó con la finalidad didáctica que provenía del teatro religioso medieval. La estructura fragmentada –presente particularmente en los misterios y milagros teatrales y en los vitrales u otras representaciones visuales como los dípticos y trípticos– proponía una narrativa visual a recomponer por parte de los espectadores. Al mismo tiempo, el corte entre uno y otro segmento tiene como efecto el quiebre de la ilusión producida por la continuidad narrativa. Tanto en Brecht como en Monti, la figura del narrador resulta funcional al carácter didáctico y político.

Farfarello como presentador –considerando la dimensión metateatral– o como guía que enhebra las secuencias, conduce tanto en el plano diegético al Brigadier como a los receptores (lectores o espectadores) durante esa interminable noche que culmina con una decisión conocida de antemano, ya que la historia es irreversible. Es el guía del Brigadier, como el poeta Virgilio lo es de Dante en la *Commedia*. Desde el punto de vista de la referencialidad histórica, podría corresponder al secretario de Rosas, el intelectual napolitano Pedro de Angelis. En *Una pasión…* es definido como un hombre moderno y de formación científica, pero paradójicamente apela al teatro como modo de conocimiento. Al presentar cada una de las micro representaciones de los espacios dantescos, intenta desocultar los misterios del amor en sus diferentes manifestaciones, desde lo profano y terrenal a lo místico y religioso. Las escenas tienen un doble destinatario: el espectador, por un lado, y el Brigadier, que deberá tomar una decisión a partir de lo que le indica su contexto y lo que le sugieren las escenas representadas.

Ante la decisión del Brigadier, Farfarello cita la *Commedia*: "Qui vive la pietà quand'è ben morta;" (1993, p. 87), verso 28 del vigésimo canto del Infierno. El contexto político tendrá más peso que las micro representaciones, aunque también concluye con la aseveración de que el amor es peligroso.

El contexto no permite ninguna forma de piedad: "Brigadier. – (…) Alguien, alguna vez, pegó un formidable tajo en la naturaleza… Porque fuimos expulsados para siempre del Paraíso… Y porque en el camino en que vamos, aunque no sabemos adónde vamos, ya no podemos retroceder." (1993, p. 87)

Uno de los personajes que está presente en la escena, aunque semioculto entre las sombras es llamado Barrabás. Además de la referencia bíblica, podría equipararse a la de Minos en la *Commedia*, el custodio de este segundo círculo en el que son castigados los lujuriosos. En relación con el contexto, su liberación al finalizar la obra nos remite a la violencia política desatada durante los últimos años de Rosas al poder.

La fluctuación entre la obra de Dante y el contexto socio político argentino del siglo XIX es permanente, al mismo tiempo que trasciende a ambos momentos. Constituye un alegato contra el poder –el poder del estado y otras

instituciones– en manos de unos pocos –que aplasta sin misericordia a quienes no se someten a sus designios

La particular mixtura e hibridación intertextual de la escritura de Monti puede caracterizarse como un estilo neobarroco sudamericano –denominado también *neobarroso*– incluye y conecta los textos bíblicos, la *Commedia*, canzonetas napolitanas, música barroca, poesía medieval, entre otros textos y discursos. Reproduce la lógica de la carnavalización característica de la cultura medieval, tal como la ha descripto M. Bajtín (2003), cruzando los registros populares y cultos, lo sagrado y lo profano.

Además del episodio de los amantes condenados, debemos tener en consideración otro aspecto que conecta *Una pasión…* con la *Commedia*, que es el motivo del viaje. Aún sin moverse del espacio interior durante esa larga noche, el Brigadier recorrerá un tortuoso sendero hacia el autoconocimiento mediante las teatralizaciones que contempla, así como los lectores o espectadores. A diferencia de las diversas regiones que componen el universo dantesco, se focaliza en el vínculo amoroso en sus posibles facetas entre lo carnal y lo espiritual.

2. *Lo que me costó el amor de Laura*, opereta urbana de Alejandro Dolina

Enamorarse es crear una religión cuyo Dios es falible.
J.L. Borges

Entre Petrarca y Dante, Alejandro Dolina concibió *Lo que me costó el amor de Laura* (1998), que subtituló "opereta criolla". En la introducción, señala la deuda con Petrarca y Dante como sus principales fuentes. La temática que le permite invocarlos es la búsqueda de la mujer, o mejor, de la Musa, fuente a la vez del amor y de la creación. Laura y Beatrice se amalgaman en una sola mujer, objeto del amor de Manuel. Con ese objetivo recorrerá una ciudad infernal hasta alcanzarla. Desde un bar de mala muerte, el "Pampa", atravesará diferentes espacios y será sometido a pruebas, la mayoría de ellas en relación con el tiempo, el olvido y la muerte, para obtener la Llave del Amor. Comienza contando la historia, desde un presente que repite una y otra vez la travesía urbana.

Antes de iniciar el periplo, es recibido por Caronte, el barquero que transporta las almas a su morada infernal o Hades por el río Aqueronte, el mismo que Dante ha recuperó de la mitología griega en la *Commedia*. A diferencia del anciano gruñón, aquí Caronte es un poeta que le describirá la zona a recorrer y le advertirá sobre el tiempo que le será sustraído a su vida por cada encuentro que se produzca en el camino.

El primer encuentro será con La mujer de negro, en la Calle de la Desesperación. Le ayudará a desviarse de la peligrosa Murga del tiempo, pero no podrá

impedir que lo rodee la Nube de la duda –condición de todo enamorado– y que lo sumerja en la incertidumbre.

El siguiente encuentro es con la Pitonisa y su respuesta es aún más desconcertante: "Aquí no hay consuelo / para el peregrino. / Puentes de neblina, vidalita / son los del destino. / Pues no hay caminante, vidalita, / tan sólo hay camino". (1998, p. 27).

En la búsqueda de la Calle de la Desesperación se topa con el Coro de los Desorientadores, el Coro de los Hombres Sabios y la Tropilla de los Recuerdos.

En segunda parte, Manuel y la Mujer de Negro pasan rápidamente por la Esquina del Tiempo que vuela y se encuentran con otros personajes –el Vecino, el Seductor, las Chicas feas– hasta que el Mozo le revela su identidad: es el Autor, y le recomienda que escape a la realidad. Manuel se niega y se encuentra con el Coro del Carnaval triste y –nuevamente– con la temible Murga del Tiempo.[5]

La Mujer de Negro lo abandona en el puente Chinvat, sobre el arroyo de Nunca Jamás.[6] Si logra atravesar el puente, una Dama le entregará la deseada Llave del Amor. Manuel cruza y vuelve al bar Pampa, donde el Otro le entrega la Llave del Amor. Pero en su travesía ha gastado todo su tiempo, excepto un minuto. La Muerte lo reclama, pero la Mujer de Negro se revela como Laura y lo rescata. Sin embargo, pronto le será revelado que todo era una farsa, excepto la Muerte. Manuel será condenado a vagar eternamente como una sombra, a la par de Laura.

Lejos del encuentro de Dante con Beatriz en la *Commedia*, Laura se muestra caprichosa e inconstante. Quizás semejante a Beatriz Portinari, a quien solo vio de lejos y con la que apenas cruzó un saludo, según su propio testimonio.

Laura se aproxima más al tópico de la amada petrarquista y no sólo por su nombre. Es casi una excusa para el despliegue poético del enamorado. Tal como sostiene E. Auerbach en *Dante, poeta terrenal*:

> Todos los poetas del *Stil Nuovo* poseen una amada mística, a todos les suceden aproximadamente las mismas aventuras amorosas, muy singulares todas ellas, a todos les dispensa o retira Amor los dones que se equiparan más a una iluminación que a un gozo sensual, todos ellos son miembros de una especie de sociedad secreta que determina su vida interior y quizás también la exterior: y sólo uno de ellos, Dante, fue capaz de representar esos episodios esotéricos de un modo que no cabía otra posibilidad que con-

5. En sus cánticos, mencionan varios personajes mitológicos: brujas del mal, las tres harpías, la Quimera, Procusto, Tifón y la Serpiente mundial.
6. Esta referencia introduce las creencias zoroástricas. El puente Cinvat ("puente del juicio") conecta a los mortales con el más allá. La apariencia del puente cambia según quien lo cruza (ancho para los justos, estrecho para los malvados) como también quién se encuentra al final de este (el demonio o una joven amable junto al tribunal divino que lo guiará al Paraíso).

> siderarlos como auténtica realidad incluso, allí donde son completamente enigmáticas en sus motivos y en sus ilusiones. (2008, p. 103)

Pero tanto en *Lo que me costó el amor de Laura* como en *Una pasión sudamericana*, el motivo del viaje será el anclaje más fuerte con la *Commedia*. Más que el resultado –encuentro definitivo con la amada, triunfo del amor prohibido– el eje pasa por el tránsito hacia la finalidad. Aunque funcionen como motor de las acciones y motivo del periplo, se trata de viajes en los que el protagonista se enfrenta a diversas pruebas que le permiten el autoconocimiento. Como se afirma en la Invocación de *Lo que me costó el amor de Laura*, "El camino difícil es el camino del enamorado y del poeta. Ese camino es el que conduce a la diosa, que es la mujer amada y la única que conoce o nos hace conocer la música buscada".[7]

3. *La Divina Comedia de F a B*, ópera de cámara de Andrés Gerszenzon

El tercer y último ejemplo de reescritura de la *Commedia* es el más reciente: en el mes de mayo de 2022 se estrenó la ópera de cámara *La Divina Comedia, de F a B*, del compositor Andrés Gerszenzon, un proyecto que estuvo postergado por razones de fuerza mayor.[8]

En cuanto al concepto general y los materiales que la integran, en palabras del autor:

> La obra que se estrenó el 4 de mayo se generó en el marco de los setecientos años de la muerte de Dante. Propone un diálogo con Alighieri desde la Argentina actual. De este intertexto de múltiples capas alrededor de fragmentos del Infierno, del Purgatorio, del Paraíso, del *Convivio* y de *De Francesca a Beatrice* de Victoria Ocampo (en italiano y castellano), participan también músicas resignificadas de distintas épocas y lugares con resonancias dantescas: medioevo italiano, Claudio Monteverdi, Luciano Berio y Astor Piazzolla.[9]

Contó con el asesoramiento literario de la especialista Claudia Fernández y la dirección escénica de Tatiana Sandoval.[10] Las nuevas tecnologías asociadas a la

7. En cuanto a los aspectos formales, la opereta fue musicalizada por la Orquesta Sinfónica Nacional y las voces fueron ejecutadas por importantes cantantes argentinos. Los géneros musicales utilizados son de origen popular –tango, folklore, murga– estilizados por los arreglos orquestales.
8. La conmemoración de los setecientos años de la partida de Dante Alighieri estuvo empañada por la pandemia desde marzo de 2020 y durante todo el 2021, afectando –en particular y en general– a todas las artes escénicas presenciales en Argentina.
9. Fragmentos de la entrevista realizada a Andrés Gerszenzon para la realización de este trabajo. (15/06/2022).
10. En el espacio Hasta Trilce, Ciudad de Buenos Aires. Ficha técnica: Dirección escénica: Tatiana Sandoval. Dirección musical: Andrés Gerszenzon. Victoria Ocampo: Selene Lara. Dante:

escena estuvieron presentes en la puesta en escena mediante proyecciones de los diferentes espacios, generando una productiva interacción con la música.[11]

La inclusión del personaje de Victoria Ocampo enmarca la reescritura de la *Commedia* y, a la vez, nos permite reflexionar sobre el rol de la mediación y actividad de la lectura. Ella será la guía entre el universo de Dante Alighieri y los espectadores contemporáneos. A modo de narrador brechtiano, presenta y comenta los fragmentos que se verán a continuación. Como en su libro publicado en 1924, lanza una advertencia sobre los comentadores, que pueden impedir la impresión directa sobre el lector –en este caso, espectador– de la obra.

> El ser humano sigue sometido a las mismas pasiones, es capaz de las mismas crueldades, sufre las mismas deficiencias morales que en mil trescientos. Las llamas, las cornisas que forman el mapa del infierno y del purgatorio, sólo han cambiado de nombre, no de naturaleza. Y tal vez sea un error, pero a fin de sentirlo a Dante a mi alcance, no me he internado con él en la Edad Media: he tenido que transportarlo a él al siglo veinte y sentarlo en una silla, frente a mí. Porque cuando nos acercamos a Dante, sea cual fuere el camino seguido,
> *(Coro susurran y cantan "Surgi che fai?")* tropezamos bruscamente con una guardia numerosa y terrible: los comentaristas.
> *(Coro: "Dov'è Beatrice? Chi son quelle genti? Surgi, che fai?")*

Yo no creo que una gran erudición sea la condición sine qua non de la que depende el deleite que un lector cualquiera pueda lograr…siempre que sea sensible a la belleza de un texto literario.[12]

En su ensayo, Ocampo recortó para el análisis los personajes femeninos de la *Commedia*, especialmente la trágica historia de Francesca y Paolo. De algún modo, nos pone ante su lectura, y esta ley es ineluctable. Se genera aquí una puesta en abismo de la operación del pasaje de la lectura a la lectura: la escena originaria consistió en la lectura conjunta de las aventuras de un caballero, Lancelot, perteneciente al ciclo de leyendas artúricas.

En el siglo XII, Chrétien de Troyes le da forma literaria en *Lancelot, el caballero de la carreta* (2013). Paolo y Francesca, motivados por el relato del amor

---

Lucas Werenkraut. Francesca: Mattea Musso. Beatrice: Mercedes García Blesa. Joaquín Díaz: violín. Valeria Tártara: violoncello. Carlos Vega: contrabajo. Eva Wolf: bandoneón. Laura Ventemiglia: piano. Ignacio Svachka: percusión. Diseño de imágenes: Gabriela Baldoni. Diseño de vestuario: Gabriella Gerdelic. Diseño de iluminación: Rodrigo González Alvarado. Asistentes de dirección: Florencia Brisuela y Oscar Suncin. Consultora literaria: Claudia Fernández.

11. "El grupo de cámara formado por cuerdas, piano, bandoneón y percusión se ubica en escena, participando del espacio acústico y visual. Los recursos instrumentales no rehúyen de los convencionales ni de las técnicas contemporáneas, en busca del máximo aprovechamiento de las posibilidades orquestales en interacción con las voces: significado, sonoridad y ritmo son resonancias del texto poético y de las situaciones dramáticas." Fragmento de la entrevista al autor, (2022).
12. El libreto –inédito– fue gentilmente facilitado por el autor y compositor, para la realización de este trabajo.

entre el caballero y la reina Ginebra, dejan de leer y consuman su romance. Descubiertos por el esposo de Francesca y hermano de Paolo, son asesinados y condenados a vagar por el segundo círculo del Infierno, juntos, pero sin poder verse ni hablarse. Sin duda, Dante los convirtió en unas de las figuras más trágicas de la *Commedia* a partir de su amor carnal, a diferencia del amor místico inspirado por Beatrice. En este punto los retoma Victoria Ocampo en su ensayo y, por ende, en la ópera analizada. Además de Victoria, Dante y Beatriz, Paolo y Francesca son los únicos personajes individuales, como lo indica el autor en la misma entrevista:

> Los cantantes asumen roles solísticos de personajes como Victoria Ocampo, Dante, Francesca o Beatrice y a la vez también se ubican como parte de un coro (a la manera de coro griego), fuera de la acción dramática. Aparecen también como espíritus atormentados, sin esperanzas, forman la larga fila de condenados que lloran cantando y cantan llorando. Son sirenas, ninfas, almas purificadoras. Guían a Dante por el aire luminoso: ¿Dónde está Beatrice? ¿Quiénes son estas personas? La fe, la esperanza, el amor ¿qué son? (2022)

Paolo, Francesca y Beatrice tienen en común el haber sido personas reales, pero el único que aún está vivo y puede escribir sus historias, es Dante. La *Commedia* los inmortalizó a través de la escritura, que, a su vez, generó y seguirá produciendo nuevas lecturas y reescrituras.

Tal como le indica Beatriz a Dante al encontrarlo:

> Dante no llores. Mírame bien. Soy yo, soy tu Beatrice. Tu viaje es para los demás. Quiero que mis palabras lleves pintadas dentro. Escribe a los vivos, del vivir que es correr hacia la muerte. ¡Ay! del vivir que es correr hacia la muerte. No te maravilles porque yo sonría. La luz de mis palabras te encandila, y ya no hables más como quien sueña. (2022)

La reescritura pone en acto lo que el lector realiza de manera silenciosa, ya que reescribir conlleva una invitación a otro. En el caso de la reescritura teatral, se multiplica en los receptores múltiples, en la ceremonia de la representación ante un colectivo que se repite una y otra vez.

Conclusiones

Retomamos aquí algunos aspectos señalados en el análisis de cada una de las obras consideradas, para observar procedimientos comunes y divergencias.

Es notable que en los tres casos la selección de episodios de la *Commedia* consiste en el conflicto amoroso, en la forma de una alusión velada en *Una pasión sudamericana* y en *Lo que me costó el amor de Laura*, de Francesca y Beatrice, respectivamente; en el caso de la reescritura en forma de ópera de Gerszenzon, aparecen las dos instancias. Podrían parafrasearse los últimos ver-

sos de la *Commedia*, en cuanto que el Amor no sólo "mueve el Sol y las demás estrellas" sino que también funciona como motor de la acción dramática.

Jorge Luis Borges cierra el ensayo *El encuentro en un sueño* estableciendo una relación entre el episodio de Paolo y Francesca y el encuentro final:

> Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del segundo círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y Paolo, unidos para siempre en su Infierno. (*Questi, che mai da me non fia diviso…*) (1999, p. 103)

En las tres obras analizadas el componente onírico resulta central, como espacio posible frente a la imposibilidad de encuentro en el plano de lo real. El simbolismo religioso deja paso a las visiones y a la opacidad de los sueños materializados mediante la escenificación y la palabra.

Esta selección y recorte corre en paralelo en los tres casos analizados al tópico estructurante del periplo del protagonista: el Brigadier, Manuel y Dante atraviesan diferentes estados y son sometidos a numerosas pruebas cuya función primordial resulta en el autoconocimiento, al enfrentarse a conflictos dilemáticos, a vencer temores y avanzar hacia su objetivo, a pesar de todo.

El anacronismo deliberado y la intertextualidad con el texto canónico refuerzan la presencia de una operación característica del arte contemporáneo, la postproducción, que consiste en tomar elementos, tópicos y procedimientos del arte del pasado para integrarlos en una nueva configuración y resignificarlos hacia el presente.

Bibliografía

Alighieri, D. (1921). *La divina comedia* (B. Mitre, Trad.). Buenos Aires: Latium.

Alighieri, D. (1970). *La divina comedia* (M. Aranda San Juan Trad.). Buenos Aires: CEAL.

Alighieri, D. (1966-1967). *Commedia.* (G. Petrocchi Cur.). 3 volumi. Milano: Mondadori.

Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal.* Barcelona: Acantilado.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza.

Block de Behar, L. (1984) *Una retórica del silencio.* México: Siglo XXI.

Bloom, H. (1995). *El canon occidental.* Barcelona: Anagrama.

Borges, J.L. (1999). *Nueve ensayos dantescos.* Buenos Aires: Emecé.

Dolina, A. (1998). *Lo que me costó el amor de Laura. Opereta criolla.* Buenos Aires: Colihue.

López, L. (2003). Ricardo Monti: la re(escritura) incesante. *Los Rabdomantes*, 3, 77-85.

López, L. (2020). Reescribir la historia sudamericana con los mitos: *La oscuridad de la*

razón, de Ricardo Monti. *El largo viaje de los mitos. Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas hispanoamericanas* (p. 381-391). Roma: Sapienza Università Editrice.

López, L. (2001). El teatro de Ricardo Monti (1976-1983). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (Vol. V., 156-164). Buenos Aires: Galerna

López, L. (1995). Bibliografía crítica sobre Ricardo Monti. *Teatro completo de Ricardo Monti* (p. 271-294). Buenos Aires: Corregidor.

López, L. (2013). Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas. *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas en la escena contemporánea* (p. 51-61). Buenos Aires: IUNA.

López, L. (2019). Topología del espacio narrativo en *La creación*, de Ricardo Monti. *Dinámicas del espacio: Reflexiones desde América Latina*. (p. 293-298). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras: UCA

Monti, R. (1993). *Una pasión sudamericana. Una historia tendenciosa.* Ottawa: Girol Books, Inc.

Monti, R. (2008). *Monti. Teatro.* Vol. III. Buenos Aires: Corregidor.

Ocampo, V. (1924). *De Francesca a Beatrice.* Epílogo de José Ortega y Gasset. Madrid: Revista de Occidente.

Pucciarelli, E. (1968) *El clasicismo.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Troyes de, C. (2013). *Lancelot, el caballero de la carreta.* Madrid: Alianza.

Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte.* Barcelona: Paidós.