



La transposición de la literatura al teatro: una lectura de *Las noches blancas. Variación sobre la novela de Fiódor Dostoievski*, de Ariel Gurevich

María Rosa del Coto

[H]ay pocas historias valiosas que no han sido “tomadas amorosamente” de otras. En los trabajos de la imaginación humana, la adaptación es la norma, no la excepción. (Hutcheon, 2006: 177)

Pude oír algo así como melodías transpuestas a una clave diferente (Begley, 2003:1)

Es pues un enamorado el que habla y dice: (Barthes, 1998: 19)

Este artículo procura dar cuenta del pasaje que la pieza teatral *Las noches blancas. Variación sobre la novela de Fiódor Dostoievski*, de Ariel Gurevich, realiza sobre la obra del escritor ruso que figura en su título.

Antes de encarar tal tarea, consideramos imprescindible decir unas palabras acerca de la visión general que enmarca conceptualmente nuestro abordaje y del “método” que permitirá ponerlo en obra.

1. Sobre la transposición: breve acercamiento teórico

La práctica de la transposición –también (y más habitualmente) llamada “adaptación”–constituye, como se sabe, una de las más antiguas y características formas de retoma existentes. La evidencia de lo afirmado queda ampliamente probada por la pluralidad de ejemplos que historiadores del arte, estudiosos en estilística comparativa, semióticos, narratólogos y teóricos y/o críticos teatrales y cinematográficos se han encargado de analizar o simplemente mencionar.

Recordemos al pasar aquí que la manera en que tales ejemplos son abordados, responde a la forma en que se conceptualiza el fenómeno, forma que ha ido modificándose a lo largo del tiempo en concordancia siempre con los cambios teóricos que fueron moldeando históricamente las diferentes disciplinas¹.

En la actualidad, la perspectiva dominante es la que representamos con la posición de Linda Hutcheon, quien, a partir de lo planteado por Robert Stam², presta atención a las

¹ Observación que ya en 1993 efectuaba Oscar Steimberg.

² Stam sostiene, en “Más allá de la fidelidad”, que “los desarrollos teóricos estructuralistas y postestructuralistas socavaron indirectamente algunos (...) prejuicios [“*antigüedad*”, la suposición de que las artes que surgieron antes son necesariamente mejores que las que aparecieron posteriormente; *iconofobia*, prejuicio (rastreado en las prohibiciones judeo-islámico-protestante sobre las “imágenes” (...)) y su contrario, *logofilia*, la valoración de los textos sagrados, característica de las “religiones del libro” o de la “palabra sagrada”] con formas que tienen implicaciones para (...) [el] tratamiento de la adaptación”.

“lecciones (...) enseñadas por la teoría de la intertextualidad kristeveana y la de la deconstrucción derrideana (...) [,] por las impugnaciones foucaulteanas a la subjetividad entendida como un todo homogéneo y por el, a menudo, radicalmente igualitario acercamiento a las historias (en todos los medios), que efectuaron tanto la narratología como los estudios culturales” (Hutcheon, 2006: XIII), y propone que las opiniones despectivas que todavía suelen imperar cuando se trata la transposición –a la que, al igual que la mayoría de los autores anglófonos y francófonos, denomina “adaptación”–, se dejen de lado. El fundamento que sostiene su postura es que, así como el que un texto haya aparecido primero no significa que sea “original o prestigioso”, el que se presente “como una derivación de otro” no habilita, *per se*, para que se lo considere “secundario (...) [,] inferior, (...) [o] poco original,” (2006: XIII, 9). Es que, para la autora, las transposiciones son “revisitaciones deliberadas, anunciadas y ampliadas de trabajos precedentes (2006: XIV), forma[s] de repetición sin copia”, (2006: XVI)–, obras que, de acuerdo con Gérard Genette, son “texto[s] en “segundo grado” (1982:5), esto es, “texto[s] creado[s] y recibido[s] en relación con un texto previo” (2006: 6), palimpsestos “de otros trabajos que resuenan en nuestra memoria a través de la repetición con variación” (2006: 6); de ahí que articulan “invariablemente, diferencia con reiteración”, lo que las aleja de ser “dependientes o de segunda categoría”. (2006: 169), al tiempo que es en la articulación de “repetición y diferencia, de familiaridad y novedad” donde se asienta el atractivo “que para las audiencias” ellas poseen (2006: 114). En esa reiteración sin copia, Hutcheon encuentra el vínculo entre “el consuelo del ritual y el reconocimiento, y el placer de la sorpresa y la novedad, ya que “incluye tanto el recuerdo como el cambio, tanto la persistencia como la variación” (2006: 173).

Como anunciábamos en la Introducción, en este apartado nos referiremos al “método” que emplearemos para analizar nuestro objeto de estudio. El mismo consiste en comparar el texto de llegada con el de partida, poniendo en juego la identificación y el modo de funcionamiento de un paquete de operaciones, entre las que se encuentran: la adición, la elisión, la sustitución, la explicitación de implícitos, la re-distribución, la condensación, el “pasaje de los elementos transpuestos”. Es oportuno precisar, en primer lugar, por qué entrecomillamos el sintagma que cierra la frase anterior. Lo hicimos en razón de que el pasaje involucra modificaciones debidas al cambio de sistema significante, el que implica restricciones y posibilidades que difieren de manera más o menos fuerte de las que actúan respecto del texto de partida³. A su vez, se impone aclarar

Al respecto indica que [l]a semiótica estructuralista de los sesenta y los setenta consideró todas las prácticas significantes como productoras de `textos` dignas de recibir la misma minuciosa atención que se les otorga a los objetos literarios. La concepción ‘translingüística bajtiniana del autor como orquestador de discursos preexistentes, paralelamente a la degradación de Foucault del autor en favor del anonimato generalizado del discurso, abrió el camino a una aproximación “discursiva” no originaria de todas las artes. Con el postestructuralismo la figura del autor, como la del personaje de Robin Williams en *Deconstructing Harry*, pierde nitidez y consistencia. La deconstrucción derrideana, por su parte, a través del desmontaje de la jerarquía del `original` respecto de la `copia` sugiere que ambos están inmersos en el juego infinito de la diseminación. La adaptación (...), no tiene porqué ser necesariamente inferior a la novela, considerada como el `original`. Y si los autores están escindidos, fragmentados, apenas “presentes” incluso para ellos mismos, y son multidiscursivos, ¿cómo puede una adaptación comunicar la “auto-presencia” de la intención autoral? En el mismo sentido, la provocativa nivelación de la jerarquía de la crítica literaria y de la literatura planteada por Roland Barthes, tiende, por analogía, a reivindicar la adaptación (...) como forma de crítica o `lectura` de la novela, forma o lectura no necesariamente subordinada a la novela fuente” (Stam, 2000:58).

³ Sobre este punto resulta también pertinente recordar a Stam, quien, prestando atención a la índole unibanda de la literatura y a la índole multibanda del cine, señala lo que llama “concretización”, operación que hace que las palabras mediante las cuales, en un texto literario, se construye un personaje, se alude a o se describe un paisaje o un objeto cualquiera, en los discursos audiovisuales se va a corporizar, a encarnar, en personas, en lugares existentes o contruidos para tal fin, y en objetos “reales” .

que el listado de operaciones, que no es exhaustivo, actúa en el orden del enunciado tanto como en el de la enunciación. Por lo que el análisis no se atiene sólo a las permanencias y cambios que se detectan en el plano de la historia narrada, sino que incluye también los que remiten al trabajo de puesta en escena, que, en tanto efectos de sentido, orientan una definición en el nivel enunciativo, a lo que se suman los constituyentes textuales que remiten directamente a dicho orden (presencia/ ausencia de narrador explícito y/o de narratario explícito, por ejemplo).

Dos observaciones importantes: por una parte, y dado que nuestro punto de vista se basa en la idea de la naturaleza intertextual de todo discurso, “cada texto y cada adaptación –como señala Stam–, ‘apunta’ en muchas direcciones, hacia atrás, hacia adelante y a los lados”⁴ (2005: 27), o sea, comporta relaciones respecto de textos previos, que operan como algunas de sus condiciones de producción⁵, respecto de textos producidos con posterioridad, que funcionan como reconocimiento⁶, entre otros, de los que le anteceden, y respecto de textos coetáneos, con los que se vincula en función del estilo de época que comparten y ayudan a definir.

Por otra parte, las operaciones que nombramos, aislada o, más generalmente, en combinación con alguna o algunas otras que también forman parte de la lista, generan efectos de sentido que pueden considerarse macro operaciones. Entre tales macro operaciones resaltamos las de acentuación o atenuación –que en muchos casos conducen a instaurar el efecto de parodización (por la combinación de hiperbolización y litotización)–, y que responden a las operaciones de adición o elisión; la de actualización y la de crítica ideológica (desmitificadora⁷ o no desmitificadora), la que depende en la mayoría de los casos de la de actualización temporal y, en ocasiones, también de la espacial.

Creemos necesario consignar que algunas de las operaciones que nombra Stam, como las de “actualizar, criticar, extrapolar, popularizar, (...) y transculturizar” (2005: 46), forman parte de las que, según nuestro criterio, llamamos macro operaciones.

Acordamos, sí, y absolutamente, con otras dos ideas del autor: la primera es la de que el hipotexto puede considerarse “una expresión ubicada, producida en un medio y en un contexto histórico y social específicos” y el hipertexto, “otra expresión igualmente ubicada, producida en un contexto diferente y comunicada a través de un medio distinto”. De modo tal que el texto de partida “forma una densa red informativa, una serie de

Esta motiva que, por ejemplo, respecto de Emma Bovary, de la que “Flaubert ni siquiera nos dice el color exacto de [sus] ojos (...), un film (...) debe elegir a un actor específico. En lugar de una virtual, verbalmente construida Madame Bovary abierta a nuestra reconstrucción imaginativa, nos enfrentamos con una actriz determinada, que posee una nacionalidad y un acento, una Jennifer Jones o una Isabelle Huppert” (Stam, 2000: 55).

⁴ Stam plantea que “un texto como *Don Quijote* señala hacia atrás al romance caballeresco, a los lados a Lope de Vega, y hacia adelante a Kathy Acker, Orson Welles y *El hombre de La Mancha* (*Man from La Mancha*)”. (2005:27)

⁵ Ver Verón, *La semiosis social Fragmentos de una teoría de la discursividad*, 1987: pág. 127.

⁶ Ibid. nota 4

⁷ Stam ejemplifica lo apuntado con algunas transposiciones de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe: “[l]a adaptación de la novela en el film de Luis Buñuel, *Robinson Crusoe* (1952), arroja una duda satírica sobre la religión de Crusoe pero no toma en cuenta ciertos aspectos del discurso colonialista del film. *Man Friday* (1975) de Jack Gold, en cambio, transforma al romance-colonial-con-fábula puritana en una alegoría anticolonialista. El filme se burla de Crusoe por su mentalidad de contador, su obsesión por la propiedad, su racismo, su chauvinismo, y sus fobias puritanas (pasa años en una isla tropical sin cambiar sus abrigos de piel). *Man Friday* también extrae el subtexto homoerótico de la novela. Como a menudo ha sido observado, el Crusoe de Defoe parece estar menos estimulado eróticamente por su esposa, con quien se casa y de quien se separa en una sola oración, que por Viernes, a quien describe como ‘apuesto’ y ‘bien formado’”. (2000: 67)

indicaciones verbales que (...) [el de llegada] puede (...) tomar, amplificar, ignorar, subvertir o transformar de manera selectiva” (Stam, 2005: 45, 46).

La segunda idea a la adherimos plenamente es la que pone el acento en que las transposiciones “pueden ser consideradas como variantes hipertextuales de ‘lecturas’ activadas por el mismo hipotexto” (Stam, 2000:66), así como también las afirmaciones de que “[d]e hecho, las diversas adaptaciones previas pueden formar un amplio, acumulativo, hipotexto que está disponible para el realizador que se suma a la serie relativamente “tarde” (Stam, 2000: 66) y de que toda adaptación “es **automáticamente** distinta y original debido al cambio de medio. (2005: 17). (El subrayado tipográfico pertenece al autor).

2. Un rápido (y primer) sobrevuelo sobre el hipotexto

Noches blancas de Dostoyevski se inicia con una voz que se dirige a un otro a través de la consabida fórmula “querido lector”, trastocada –al menos en la traducción que manejamos–, en “lector querido”⁸. La instalación de un “destinatario” ideal que representa textualmente a un hipotético receptor concreto, dibuja la figura de un enunciatario y, al hacerlo, delimita la de un enunciador que cabe presumir es la de un narrador extradiegético⁹, tal como la primera oración: “[e]ra una noche prodigiosa, una noche de esas que quizá sólo vemos cuando somos jóvenes, lector querido” (496), parece anunciarlo.

Sin embargo, y aun cuando este diálogo virtual enmarca un relato –el del amor no correspondido del narrador-personaje por una jovencita llamada Nástenka, que, a diferencia de él, logrará hacer realidad sus deseos cuando el hombre que ama vuelve, como había dicho, para casarse con ella luego de un año de separación–, la estructura narrativa se mantiene como una promesa que sólo esporádicamente se actualiza, pues se pone en evidencia cuando se incorpora en algunas de las conversaciones en las que los protagonistas, convertidos en ocasionales narradores intra¹⁰ y autodiegéticos¹¹, se cuentan sus respectivas “historias”; o cuando, en algunos sectores puntuales del texto y al final del mismo emerge la voz del narrador extradiegético para efectuar comentarios (¡Dios mío! ¡Todo un momento de felicidad ¡ ¡Sí!, ¿no es eso bastante para colmar una vida? (534) o iniciar o continuar la narración de sus encuentros con la protagonista femenina (-

⁸ Observemos de paso que el desplazamiento del adjetivo permite que el sintagma pierda parte del valor de frase hecha que posee la fórmula, lo que descristaliza un tanto su sentido, posibilitando que la doble acepción del término “querido”, como sentimiento y como deseo de poseer o lograr algo, se conjuguen. El cambio de lugar podría funcionar como indicio que delimita el perfil caracterológico del sujeto de la enunciación y del enunciado, un solitario (en ocho años en que vive en San Petersburgo no tiene ni un amigo), que vive de ensoñaciones y en el que palpitan los anhelos de vincularse con otros y de amar. (En general, no tengo quien me quiera. Pero sueño todos los días con que alguna vez, en algún sitio, he de encontrar y he de conocer a alguien ...¡Ay!...Si usted supiera cuantas veces me he enamorado de ese modo!...(502). [S]oy un soñador, conozco apenas la vida real, y un momento cómo este es tan raro de lograr para mí, que me resultaría absolutamente imposible no estarlo evocando continuamente en mis sueños. Esta noche me la voy a pasar toda entera soñando con usted. ...No tengo más remedio que venir mañana a apostarme aquí, en este mismo sitio donde ahora estamos, y a esta misma hora, y seré feliz recordando nuestro encuentro de esta noche.... (503))

De todos modos es preciso señalar que la alteración en la disposición de los componentes de la fórmula no se mantiene. En las otras dos oportunidades en que aparece, lo hace de acuerdo a la manera corriente.

⁹ La categoría narratológica remite a la tipología establecida por Gerard Genette en “El discurso del relato”, incluido en *Figuras III*.

¹⁰ Ídem nota 9.

¹¹ Ídem nota 9.

¡Historia, exclamé yo, asustado. ¿Mi historia? ...Yo no tengo historia... (505). Me senté a su lado; puse una cara de pedantesca gravedad y empecé como si recitara una conferencia. (506))

Lo que permanece, manifestándose casi constantemente, es la relación dialógica¹², la cual, a su vez, incluye charlas que los protagonistas mantienen ya sea con personajes secundarios (Nástenka con su abuela, o con “[e]l inquilino joven, pobre y distinguido” (515) del que se va enamorando y del que comprueba al final de la historia que también la ama), ya sea con objetos que en el universo ficcional se humanizan (las casas que al protagonista masculino le parece/ imagina/sueña, que le hablan)¹³.

El predominio que la relación dialógica posee en el texto literario, la cual, como vimos, se presenta como una estructura en la que a la manera de las muñecas rusas, otros diálogos se encastran, acerca la configuración de *Noches blancas* a la de una obra teatral, que en lugar de presentarse en cuatro actos y un epílogo, lo hace en cuatro noches y una mañana.

2. Sobre el proceso de complejización que el pasaje implica

A. La relación dialógica entre la instancia enunciativa y la enunciataria: la incorporación de fragmentos de otros textos y su funcionamiento textual

La relación dialógica que impera en el texto de partida es sometida, en el de llegada, a un proceso de apropiación que no sólo no simplifica su estructura, sino que, por el contrario, la complejiza. Es que, desde cierto punto de vista, el pasaje toma a su cargo la dinámica constructiva que pone en juego el hipotexto y la incrementa a través de diferentes mecanismos que aumentan la escala de la relación, al ampliar, entre otras cosas, las dimensiones en que ella se desempeña/ muestra/ juega.

Así, por ejemplo, la cita textual de algunas oraciones y fragmentos de frases de las que componen los intercambios verbales que sostienen los personajes Dostoyevskianos, la reformulación, con agregados y pequeñas eliminaciones de otras, y la retoma de la relación dialógica entre la instancia enunciativa y la instancia enunciataria se combinan –por yuxtaposición– con diversas adiciones, provenientes, algunas, de otros textos, ligados, unos, más directa, otros, más lateralmente, con el hipotexto. Al respecto cabe mencionar la incorporación de fragmentos tanto de una carta que Dostoyevski le escribe a su hermano cuando se encuentra preso por cuestiones políticas¹⁴, como de la transposición fílmica de *Noches blancas* que Luchino Visconti realizara en 1957. A esto podrían sumarse, entre varias, las frases “No se puede extrañar lo que nunca se tuvo” y “No te enamores de mí”¹⁵, y las canciones que se añaden: *E penso a te*, de Lucio Battisti, *Caballo viejo*, de Simón Díaz, *Y con todo y mi tristeza*, de Vicente Fernández, y *La diferencia*, también de Fernández, que los tres personajes de la pieza, el soñador, el chico y la portera, cantan y/o bailan. Estas canciones, pertenecientes a la clase “música diegética”, desempeñan la función de ilustrar un estado de ánimo, o comentarlo, por lo

¹² La misma se hace presente, como apuntamos, desde el momento en que se inaugura el texto, y continúa desplegándose entre los dos protagonistas con singular fuerza mientras la historia se desarrolla.

¹³ “Cuando paso por delante de ellos, se diría que cada casa se echa a correr, no bien me ve, asíndose dos pasos de su fachada, y me mira por todas sus ventanas y como que dice: Buenos días; aquí estoy...O bien: “¡Buenos días! ¿Cómo está usted? Sepa usted que mañana me revocan la fachada...(497)

¹⁴ *Noches blancas* es la obra que el autor escribe previamente a su detención.

¹⁵ La frase, indudablemente un cliché, constituye el título de una película argentina dirigida por Federico Finklestein, cuyo estreno se produjo en 2012. También de varios videos y del nombre de una telenovela turca. Además, forma parte de la letra de *No te enamores*, canción de Paloma Mami.

que presentan una poderosa valencia autorreferencial. Pero, además de ellas, se oye, como música extradiegética, *Déjala*, de Gian Pietro Di Felisatti y José Ramón Flórez, que cumple el papel de expresar un deseo del soñador solitario, del cual, como en el hipotexto, nunca se nos comunicará su nombre.

Con estas intercalaciones y algunas adiciones (especialmente la de los dichos de Leónida, la portera, personaje que amplifica al de Matriona, la patrona de la casa donde habita el soñador en el texto de partida), la pieza teatral adquiere un considerable y variado espesor palimpséstico que opera a favor del desarrollo de un clima reflexivo respecto de la temática que la obra de partida despliega –la del amor en general y, en particular, recordémoslo, la del amor no correspondido–, y que, a su vez, vuelve al texto de llegada, marcadamente autorreferencial.

Previamente señalamos que la obra teatral retoma del texto de partida la relación dialógica entre la instancia enunciativa y la enunciataria. En efecto, la transposición contiene tres incursiones de un personaje como enunciatario explícito; la primera se sitúa en el inicio textual, y, dado que se presenta antes de que la representación se inaugure, funciona como una suerte de preludio que trae ciertas reminiscencias de los prólogos que algunas piezas de Shakespeare presentan¹⁶; la segunda, que incluye los aludidos fragmentos de la carta que Dostoyevski envía a su hermano Mijail, comienza con la mención de datos biográficos del escritor que sitúan temporal y espacialmente la redacción de la misiva; y la tercera que retoma elementos de “La mañana” y hace las veces de epílogo tanto en el texto transpuesto como en la transposición de la que nos ocupamos.

Es oportuno apuntar que las aludidas incursiones, son efectuadas, tal como ocurre en el texto de partida, por uno de sus protagonistas; pero, en la transposición no se trata sólo del soñador; así, en el caso de la primera incorporación, el papel lo desempeña el otro personaje central, por lo que el elemento se ve afectado por una operación de sustitución; pero, además, este protagonista ha sido objeto de otra sustitución, la que se ejerce sobre el género: no se trata ya de la joven Nástenka, sino del joven Juan. Esta sustitución, que, a su vez, modifica la orientación sexual y la identidad de género del soñador, repercute sobre el grado de imposibilidad que adquiere el amor no correspondido ya que Juan es heterosexual y está enamorado de Silvia.

La primera incursión, que reenvía al inicio del hipotexto, evidencia, por su parte, cambios significativos. Si en el texto de partida la frase de apertura preanuncia la emergencia de una narración, las oraciones que abren el hipertexto, instalan una indicación autorreferencial. Dice Juan, mirando al público, “[e]sta es una obra que transcurre de madrugada, cuando el día todavía no es día y la noche no deja de serlo en el mundo de las formas”.

Inaugurando una sucesión de enlaces, de pasajes, entre el desenvolvimiento de la historia y el comentario que, montado en el juego de la/s miradas, va a reiterarse a lo largo del desarrollo de la obra, los ojos de Juan se deslizan hacia el otro protagonista, mientras –luego de haber afirmado “Los protagonistas son dos:”–, asevera, “un hombre solo y el chico con todo el futuro que le da la juventud, con toda la insolencia que me da éste mi cuerpo joven”. Como puede advertirse, el empalme de la autorreferencia con la entrada en el universo diegético, se sostiene, además de en la dirección de la mirada, en el material lingüístico, a través del cambio de la tercera persona (**le** da) a la primera persona (**me** da).

La frase, que da cuenta del momento en que la acción de la pieza¹⁷, como veremos, se sitúa literal y metafóricamente, y que presenta a sus protagonistas, incorpora una

¹⁶ Por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, tragedia en la que el Prólogo corre por cuenta del coro.

¹⁷ El momento elegido efectiviza, respecto del hipotexto, una equivalencia a la que –como desarrollaremos en el apartado 4–, la metaoperación de actualización obliga.

referencia que no se encuentra en el texto de partida, adición que inaugura, por así decir, la sucesión de relaciones intertextuales que la constituyen: se trata de la alusión al mundo de las formas. Esta remisión a la teoría platónica de las ideas, esencia inmutable que se “opone” al mundo sensible, se posiciona como indicio orientador de una lectura del texto de llegada, al tiempo que como indicio de la lectura que éste hizo del de partida. Esto se produce porque la alusión, como veremos, se correlaciona con otros elementos textuales que apuntan a manifestar ese paradigma del tema del amor idealizado, el del amor no correspondido, que es, precisamente, el que el hipertexto minuciosamente trabaja.

La segunda incursión de un personaje como enunciador explícito atañe, como anunciamos, a la incorporación de un fragmento de una carta de Dostoyevski; en este caso es nuevamente Juan el encargado de traer a escena el trozo seleccionado, el cual, como sucede con la primera incursión, opera también a nivel autorreferencial; en efecto, la elección del fragmento de la carta menciona dos motivos que si bien aparecen en el texto de partida, la obra teatral acentúa, el de la ausencia y, sobre todo, el del recuerdo.

De lo afirmado da prueba la cita que a continuación transcribimos:

¿Cuándo te veré?, ¿cuándo te veré? Es duro dividirse en dos, romper el corazón en dos, pero volveré a verte, estoy seguro, lo espero, no cambies, ámame, consérvame en tu recuerdo y el pensamiento de tu afecto será la mayor alegría de mi vida.

Pero, estas palabras, además de funcionar autorreferencialmente –y, a veces, metatextualmente–, también lo hacen a nivel diegético: el actor que representa a Juan no enuncia de la misma manera el primer “¿Cuándo te veré?” y el segundo. En este caso, la manera en que modula la voz determina que el personaje asuma la interrogación como “propia”, que ella y lo que sigue –al igual de lo que sucede con las obras literarias, cinematográficas, o musicales, con las que nos identificamos–, pase a convertirse en referencia, en representación de sus sentimientos.¹⁸ Así, la cita que transcribimos participa no sólo en el entramado textual sino también en la urdimbre diegética: el trozo de carta seleccionado se conecta con el segmento que le sucede en la obra, en el que Juan dice “A mí me gusta saber que estoy en tu recuerdo”, y ese “tu”, que muy bien podría remitir al otro protagonista, remite, en rigor, a su añorado amor ausente.

La tercera incursión de un personaje como enunciador explícito, que se corresponde, como indicamos, con “La mañana”, aúna elementos que reenvían al hipotexto y elementos que no constan en él. Entre los primeros, puede mencionarse el hecho de que la incursión corra por cuenta del soñador, que coincida la situación climática (se trata de una mañana lluviosa) y que ella se correlacione y/o represente el estado anímico del protagonista, que se produzca una referencia a Leónida, –como la había en el hipotexto a Matriona–, y que dicha referencia incluya la idea de que se case o de que traiga invitados, que concuerde también la percepción que en ese momento ella le despierta al protagonista (la advierte envejecida), así como la que él tiene de sí mismo, y un trabajo con la temporalidad que, como oportunamente veremos, la transposición sin dudas enfatiza.

También existen elementos que reenvían a otros textos; entre ellos, la transposición realizada por Visconti en la que el sentimiento de alegría que el protagonista masculino le dice a la protagonista femenina que experimenta cuando le oye pronunciar su nombre, le “aporta” a la obra teatral un componente cuya re-elaboración contribuye a que en la misma se establezca la meta-operación de la actualización. Es que en esta incursión como enunciador explícito, el protagonista da fin a su intervención con estas palabras, con las que, asimismo, se cierra el texto:

¹⁸ Valga adelantar aquí que este mecanismo constructivo se utiliza recurrentemente en el hipertexto.

Esta vez [Leónida] antes de irse pudo decir mi nombre y yo lo pude escuchar y lo pude decir también. Ese nombre que ustedes no van a saber, que voy a guardar hoy acá conmigo.

La ausencia del nombre del protagonista, que en el hipotexto no era motivo de planteo ni fuente de problematización alguna, cobra considerable fuerza en el hipertexto gracias a su vinculación con la “cuestión de la autoestima”¹⁹. Esta relación permite que la “falta” del nombre participe del llamado “movimiento aproximante”, que, consistente en la “traslación (temporal, geográfica social)”, se emplea para que la diégesis del hipotexto se “acer[que] (...) a los ojos de[l](...) público” del hipertexto²⁰ (Genette, 1989: 387); y que, a su vez, la mencionada “cuestión de la autoestima”²¹, por remitir al que puede considerarse un “repertorio tópico”²² de la discursividad social actual, se convierta en uno de los ejes alrededor de los que la macro operación de la actualización se realice, macro operación que se apoya también en la expresión “espacios mentales” a la que el texto, asimismo, alude²³. Para concluir este apartado, creemos oportuno volver a la frase final del fragmento citado, “Ese nombre que ustedes no van a saber, que voy a guardar hoy acá conmigo”, a fin de señalar que, explicitando la destinación, la oración subraya la relación dialógica con la figura del espectador.

B. La conversión del terceto en cuarteto y la duplicación de los triángulos amorosos

Otra manifestación de la complejización que el hipertexto efectúa respecto del hipotexto tiene por epicentro la estructura de las relaciones amorosas.

Previamente, y respecto del film de Visconti, mencionamos la alegría que el protagonista masculino siente cuando la protagonista femenina dice su nombre. Ahora bien, hay otras relaciones intertextuales que la pieza teatral mantiene con la película. La que nos importa destacar aquí es la que hace eje en la inclusión de un personaje, una mujer que manifiesta en varias oportunidades intenciones de relacionarse sexual/afectivamente con el protagonista y a la que él ostensiblemente rechaza.

Esta inclusión es un agregado del film, cuya presencia contribuye al surgimiento de la meta-operación de actualización y, asimismo y concomitantemente, coadyuva en la emergencia del estilo neorrealista²⁴ al que esa transposición adscribe.

¹⁹ La ausencia del nombre, de paso tiende puentes entre la “cuestión de la autoestima y la del individualismo romántico. Hay, por otro lado, en la obra de Dostoyevski varias marcas de la estética romántica literaria, la valoración, a nivel temático, de las ensoñaciones, y la relación entre fenómenos atmosféricos o climáticos y emociones y estados de ánimo.

²⁰ El “movimiento aproximante”, es, según el autor, el “movimiento ‘natural’ de la transferencia diegética que va siempre de lo más lejano a lo más próximo” (Idem).

²¹ En un fragmento de la pieza, Leónida, que es el personaje que convoca la cuestión, le manifiesta al soñador: “...señor, usted tiene la autoestima de un felpudo”; y en el monólogo con el que culmina la obra, aquel refiere que la portera le dijo, “señor (...) nómbrese. Apúntese con un dedo el pecho hasta que aprenda a quererse solo”.

²² Ver Angenot (1982:11)

²³ La mención la lleva a cabo el soñador, quien, mirando hacia delante, hacia la platea, dice: “...todo en un espacio blanco, vacío, sin límites como los espacios mentales, como las iglesias sin imágenes en un país olvidado de hielo y frío”.

²⁴ Esta transposición implica una lectura marcadamente diferente de la que realiza el hipertexto que consideramos específicamente en este artículo, ya que la sustitución del lugar donde acontece la historia – el San Petesburgo zarista pasa a ser una Italia de posguerra en la que los pequeños placeres que sus habitantes pobres pueden permitirse conviven con la exclusión social y la indigencia que se verifica en los

Es innegable que la atracción que despierta el solitario soñador en una mujer instala una relación intertextual entre el film y la pieza teatral. Ello se debe a que en el caso de ésta, queda claro que la portera está enamorada del soñador, pues, además de Juan²⁵, es la propia Leónida la que da cuenta de los sentimientos que experimenta respecto de aquél, como lo prueba la frase que forma parte de una de las varias conversaciones que los dos personajes mantienen:

Podría haber sido con él, o con cualquiera, con un libro, con ese adoquín que está ahí, incluso podría haber sido una mujer; incluso, con un poco más de suerte, podría haber sido yo....

La operación de adición le otorga a Leónida mayor envergadura semántica de la que poseen las patronas del hipotexto y del film. Pero, debe aclararse que la importancia que adquiere el personaje no queda reducida a la incorporación de este elemento. La figura de Leónida cobra una dimensión inusitada, comparada con la que adquieren Matriona y la patrona de la película²⁶, porque su estatuto como personaje cambia: pasa, de ser un personaje secundario, a ser uno que si bien no alcanza la categoría de protagonista, constituye un engranaje clave en la configuración textual de la pieza. La base de sustentación de lo que acabamos de aseverar se halla en el hecho de que el personaje no sólo participa de manera más notoria en el desarrollo diegético del hipertexto, sino en que también opera a nivel autorreferencial. Sobre su funcionamiento en este nivel, es oportuno reparar en el aparte en que Leónida, además de expresar a los espectadores el lugar que le cabe en la relación que se entabla entre los protagonistas masculinos, anuncia que no “hablará” nada más:

Ya nadie me mira más, ni en la penumbra ni en la sombra estoy. Quedo en el fondo, invisible entre dos hombres, relegada a la oscuridad más absoluta. Me voy en silencio como entré y esto que digo va a ser lo último aunque desde el principio haya dicho y nadie haya podido escuchar. En esta historia hay una mujer entre esos dos, pero yo no soy esa mujer, yo soy solo una portera.

Es preciso remarcar que el “esto que digo va a ser lo último aunque desde el principio haya dicho y nadie haya podido escuchar”, presenta dos valencias, ya que, Leónida por un lado, declara que no aparecerá más en escena –cosa que efectivamente se cumple–, y, por otro, comunica la actitud que a partir de ese momento adoptará en la historia –cosa que, según informa el soñador, sólo vulnera cuando, después de muchos años, al despedirse de él pudo, además de decirle “hasta mañana”, enunciar su nombre.

Unas líneas más arriba planteamos que la jerarquía del personaje se acentúa en la medida en que interviene de modo más ostensible en el desarrollo diegético del hipertexto. En efecto, en lo que atañe al argumento, Leónida desempeña, respecto del soñador, las funciones de confidente (recurso constructivo para que el espectador se entere, además de ciertos acontecimientos, de las emociones que conmueven a este protagonista), y de consejera (citamos sólo tres ejemplos: “No gana nada con recordar”; “Usted también tiene una vida... ¡Aburrida! Pero vida al fin”; “lo que usted no quiere es llegar al final porque al final es otra vez lo mismo. Es esta vida rutinaria, inútil. El señor se va a desmoronar y no quiero ser yo la que junte los restos”). La función de consejera,

muchos que habitan en la calle mientras el invierno transcurre–, posibilita, entre otros elementos, la adscripción a un neorrealismo del que la pieza de Gurevich está absolutamente exento.

²⁵ Este protagonista, en uno de los diálogos que mantiene con el otro protagonista, explícitamente se lo expresa.

en ocasiones, se articula –o se funde, cuando existen límites difusos que obstaculizan su distinción– con la de comentarista de las situaciones, las actitudes y los sentimientos que afligen al soñador (un ejemplo lo hallamos cuando, desplazando la mirada de él, hacia el frente, enuncia: “Es un poeta este soñador. Todo lo que dice parece que lo sacara de un libro”²⁷).

A veces, incluso –como el soñador y en menor cantidad de oportunidades, Juan–, es la encargada de ofrecer una reflexión de índole ya sea general, ya sea autorreferencial: “La fantasía es esclava de las sombras, esclava de la idea”; “... todo fue nada desde el principio. No fue más que el despliegue de este sueño”. Cabe acotar que, en relación con las dos funciones a las que acabamos de aludir, la portera representa la “voz del sentido común”, voz que el soñador no tiene en cuenta y persiste en no tomar distancia de su ilusión, sino, todo lo contrario, en aferrarse a ella, llevándola hasta las últimas consecuencias.

Pero hay algo que va más allá del aumento de las funciones que desempeña en la trama y que juzgamos muy significativo en relación con la importancia que el personaje adquiere en la obra: Leónida resulta ser una suerte de espejo, de “doble”, del soñador, y esto porque, como él, queda atada a una ilusión de la que, parece, no podrá desprenderse nunca.

La cantidad y, sobre todo, el tipo de papeles que la portera cumple en la pieza no sólo testimonian la distancia que constructivamente la separa de Matróna, sino que da pie para reparar en lo que constituye la médula de este parágrafo. La complejización se patentiza en que mientras en el hipotexto se configura un triángulo amoroso cuyos “vértices” son el soñador, Nástenka y aquel a quien ella espera en el muelle del canal, “el inquilino joven, pobre y distinguido”; en el hipertexto, dicho triángulo, por así decir, se duplica, debido a que el terceto asume la forma de un cuarteto: al soñador, a Juan y a la mujer que éste aguarda para reanudar la relación que tenía antes de que ella emprendiera el viaje que, previamente a morir, había efectuado su hijo, se le suma la portera.

Lo que interesa subrayar es que el cuarteto despliega tres relaciones amorosas (la del soñador respecto a Juan, la de Juan respecto a Silvia y la de Leónida respecto al soñador); y dos triángulos: el que instituyen el soñador, Juan y Leónida, y el que establecen el soñador, Juan y Silvia. La identidad de los sentimientos de los tres personajes visibles, presentes sobre el escenario, los iguala, pero la resolución de sus respectivas “historias” amorosas no: hay un “ganador” (Juan) y dos “perdedores” (el soñador y Leónida).

En la pieza de Gurevich una “regla abstracta”²⁸ parece operar como premisa o principio productor de su argumento. Se trata de una reflexión que expresa el soñador: “el que ama no abandona”, idea que se complementa con otra que, a diferencia de la anterior, se mantiene implícita, la de que “la separación no implica olvido”. Diríase que en *Noches blancas*..., todos sus personajes (el soñador, Juan, Leónida y Silvia), porque

²⁷ Palabras que son objeto de una redistribución, puesto que, en el hipotexto, Nástenka se las dice, casi textualmente, al protagonista masculino cuando éste le cuenta “su historia”.

²⁸ Hace muchos años, en “Los dos principios del relato” (1996), un Tzvetan Todorov estructuralista comparaba descripción y relato y respecto de éste planteaba la existencia de tres tipos de organización según fuera la combinación entre la sucesión y la transformación. Al tercer tipo, que denominaba organización “ideológica”, lo definía como aquel que responde “a una regla abstracta, a una idea que produce las distintas peripecias”. En esa organización, “no se pasa de (...) [de la carencia a la satisfacción de la misma o] de la ignorancia al conocimiento [sino que] las acciones están vinculadas por el intermediario de una fórmula abstracta” (78).

aman no abandonan, y que el soñador, Juan y Silvia, aunque estén separados de aquél o aquella que aman, no lo o la olvidan.

C. La dinámica configurante del sentido: una aproximación a dos de sus ejes y al modo en que se intersectan

Los dos últimos párrafos del apartado anterior toman en cuenta a los tres personajes que aparecen en escena y a uno que no lo hace, pero que es una pieza clave dentro del desarrollo y desenlace del argumento.

“Conectados” a uno de esos personajes y a otro, secundario, que todavía no nombramos, se encuentran elementos que nos interesa considerar especialmente porque contribuyen a que el hipertexto intensifique el grado de complejidad que la *nouvelle* de Dosotoyevski comporta.

El personaje al que ya hicimos referencia es Silvia; el que todavía no nombramos es la abuela de Juan. A uno y al otro, como adelantamos, se vinculan distintos componentes textuales. A Silvia, el hijo y objetos relacionados directamente con él, entre los cuales, descuella la gorra. A la abuela, el alfiler de gancho que literalmente la ata a su nieto. En este apartado nos ocuparemos de los elementos consignados buscando describir su actuación de acuerdo a la lógica textual que preside su funcionamiento.

En primer lugar, nos ocuparemos de Silvia, su hijo y la gorra.

C. 1. La oposición/ relación “presencia”-“ausencia”, pilar de la diégesis

La historia pone en juego dos ausentes, uno de los cuales, retorna, Silvia, otro que, por obvias razones, nunca aparecerá, su hijo.

Como puede advertirse, estos personajes actualizan la oposición/relación “presencia”-“ausencia”, que constituye un ingrediente vertebrador de la construcción diegética de la obra.

Afirmamos lo planteado en que tal oposición/relación se activa también respecto de la gorra, que originalmente perteneció al hijo de Silvia y que ésta le entrega, junto con las demás ropas de su vástago, a Juan.

Producto de una operación de adición (ya que se trata de un objeto inexistente en el hipotexto), y centro, a su vez, de una operación de sustitución (ocupa el lugar de la carta de Nástenka que el soñador, cumpliendo el pedido de aquella, lleva a un conocido del joven del que está enamorada y al que espera noche a noche en el canal, para que, a su vez, se la entregue a él), la gorra es un objeto que circula entre los personajes y que va estableciendo con y entre ellos determinadas relaciones que siempre ponen en juego la de la oposición/ relación “presencia”- “ausencia”.



Epígrafe: La gorra, el elemento que vincula a todos los personajes, los presentes y la ausente de la obra.

El derrotero del objeto no es reducido: pasa, en principio, vía su madre, del hijo muerto a Juan; luego, de Juan al soñador (con el objetivo de que se lo muestre a Silvia para que ella decida reunirse con el muchacho), después, del soñador a Juan. Su itinerario se detiene cuando queda instalado en la casa del soñador, vía Leónida, que será quien lo recoja de la calle donde, “corolario” del feliz re-encuentro de Silvia y Juan, fue olvidado, y lo lleve al departamento del solitario. En tal sentido, la gorra transita de un sujeto ausente (el hijo) a un sujeto presente (Juan), que pasará después, en el futuro, a replicar aquella posición respecto del soñador –pero no de Silvia–; para detener su recorrido cuando llegue a manos del soñador (el que no cambiará de posición nunca: estará siempre –en términos de su relación con el joven–, presente, así como también siempre estará presente, pero respecto del soñador, Leónida).

De ahí que, al final de la historia, y porque moviliza el recuerdo, la gorra será, para el soñador, el “instrumento” que hace presente al ausente.

C. 2. Alfiler de gancho, correa de Colmillo, cadenita de Juan: red sustentadora de efectos de sentido

A diferencia de la gorra, que, como apuntamos, es fruto de una adición, el alfiler de gancho es un componente textual que la transposición traslada del hipotexto y, que, al igual que en él, permite que la abuela ciega “sepa” que, presente allí donde ella se encuentra, está –en el caso de la *nouvelle*–, su nieta Nástenka²⁹, y –en el de la obra de teatro–, su nieto Juan.

Ahora bien, si en ambos textos el broche o el alfiler posibilitan que, literalmente, abuela y nieta/o se liguén, en el de llegada se agregan dos elementos que, desde el punto

²⁹ Nástenka le cuenta al protagonista masculino: “La mía es ciega, ¿sabe usted? Y por nada del mundo consiente en que yo me aparte un momento de su lado (...) me prendió con un broche mi falda a la suya... y así nos pasamos las dos ahora todo el santo día, una pegadita a la otra”. (505).

Por su parte, el hipertexto retoma el verbo “pegar”; Juan le dice al soñador: “vivo con mi abuela. Al lado de mi abuela. Junto a mi abuela. Pegado... pegado literal”.

de vista, lingüístico, comparten con aquél semas. Se trata de la correa de Colmillo (el perro de Silvia que se abalanza sobre Juan, acción que posibilita que ellos se conozcan) y la cadenita, regalo de la mujer, que el joven lleva en su cuello. El que, como indicamos, tales términos compartan semas con la expresión “alfiler de gancho”, hace que entre los tres se conforme un campo semántico.

Si bien sólo como hipótesis de lectura puede postularse que el alfiler sea el disparador, el germen semántico del que hayan surgido las mencionadas adiciones, es evidente que el conjunto que él y ellas configuran tiende a que se establezca, en reconocimiento, un efecto de sentido, al que contribuyen a generar también, y siempre en conexión con el mencionado conjunto, ciertas frases como la que reza “no me sueltes ahora; no me sueltes la mano”, que el soñador le dice a Juan. O la que éste le dice a aquel, para que Silvia sienta celos: “No me soltés la mano. ¿Por qué me la soltás?” La oración citada muestra, especularmente, cómo los sentidos literales, que son los que se activan a nivel diegético, adquieren valores metafóricos en el caso de que se los ponga en juego en la interpretación³⁰. El alfiler de gancho, la correa del perro, la cadenita que Juan lleva en su cuello, que a nivel de la historia son datos irrelevantes, a nivel enunciativo componen un núcleo significativo que opera como orientador de una lectura y que, por funcionar de esa manera, revelan tener una destacada potencia autorreferencial.

Cuando expresábamos que Leónida parece ser un espejo del soñador, utilizamos los términos “atada” y “desprenderse” (“como él, queda atada a una ilusión de la que, parece, no podrá desprenderse nunca”), a los cuales podríamos sumar o reemplazar por palabras de significado equivalente como “agarrada” y “soltarse”.

La incorporación de los elementos en que nos detuvimos en esta sección del apartado, debe visualizarse como otra muestra de la complejización a la que el trabajo del texto de llegada somete al de partida, con la finalidad, en este caso, de que el espectador encauce una lectura.

D. El tiempo y sus facetas

En el hipotexto, la “cuestión temporal” presenta facetas que reenvían a tres de las acepciones que el término “tiempo” posee, las que respectivamente remiten al estado atmosférico, a la “magnitud que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo”³¹ y a la “categoría gramatical deíctica que permite localizar la acción, el proceso o el estado denotados por un verbo a partir de su relación con el momento del habla o con otro punto temporal”³², y a una de las que incumben al vocablo “día”, “período de veinticuatro horas, que corresponde aproximadamente al tiempo en que la tierra da una vuelta completa sobre su eje”³³.

La faceta que responde a la parcelación del tiempo en pasado, presente y futuro se une a –o es dependiente de–, la que remite a la categoría gramatical; ahora bien, aunque todo parece indicar que en el texto de Dostoyevski esta faceta se manifiesta, el que abordemos una traducción torna imposible establecer con exactitud el grado en que efectivamente tal vínculo se produce. En la edición que estamos consultando no solo el mismo es relativamente alto, sino que presenta ciertas consecuencias en relación con el sentido.

³⁰ No utilizamos el término “interpretación” como se lo emplea en hermenéutica, sino como sinónimo de recepción/reconocimiento/lectura.

³¹ Tomado del diccionario de la RAE.

³² Ídem nota 28.

³³ Ídem nota 28.

Vayamos por partes. La apertura del texto nos enfrenta al uso del pretérito imperfecto, lo que condice perfectamente con el canon, pues se trata de un texto que ha de contar una historia, y, además, por tratarse de un relato, entre sus marcas puede mencionarse la de situar el argumento temporalmente, tal como la obra lo hace: “Era una noche prodigiosa....; [h]acía un cielo tan hondo”.

Pero, un poco más adelante, ese tiempo verbal deja paso al presente, lo cual se atiende también a lo esperable, pues el narrador-personaje puede estar refiriendo a una situación que se extiende en el tiempo y que abarca desde el momento en que se mudó a San Petesburgo hasta el momento en que “entabla diálogo” con su “lector querido”/ “querido lector”: “Pero yo llevo ya ocho años viviendo en Petersburgo y, a pesar de ello, todavía no me di traza de hacerme un solo amigo”. Sin embargo, en la frase siguiente vuelve a emplearse el pretérito imperfecto (“¿Para qué quería yo tampoco amigos?” (497)). Y en este caso, y debido a que no se modifica el tópico que se está tratando, el pasaje al pretérito resulta un tanto disruptivo. Inmediatamente después, se regresa al uso del presente: “Ya lo soy yo de todo Petersburgo. Pero, precisamente por eso es por lo que me parece que todos me abandonan, que todo Petersburgo se dispone ahora a irse al frescor del verano” (497).

Hasta que el soñador no se encuentra con Nástenka el juego entre esos tiempos verbales y la naturaleza del mismo continúa; pero, como los ejemplos presentados brindan el panorama general, entendemos superfluo agregar más citas.

Nos detenemos ahora en la parte que cierra la *nouvelle*. “La mañana” empieza, – como lo hacía el inicio del texto–, relacionando dos facetas del tiempo: “Mis noches terminan con una mañana. Amaneció un día hostil; llovía, y los goterones de la lluvia daban con un quejumbre monótono en los cristales de mi ventana” (532).

Continúa con la presentación de la carta que Nástenka le manda al soñador y culmina con el modo en que éste imagina su futuro. El fragmento dedicado a este tema comienza con la manera en que el narrador personaje visualiza a Matriona: “Es una mujer fuerte, joven todavía, pero yo no sé por qué me pareció verla de pronto con los ojos apagados, profundas arrugas en la frente, vieja y achacosa, delante de mí” (553). Continúa, con la “visión” de su habitación: “No sé por qué me pareció de pronto como si también mi cuarto se hubiera hecho tanto más viejo como ella...”; y prosigue con la imagen del edificio de enfrente: “pareciome que la casa frontera también había envejecido y se había vuelto más descolorida y ruinoso...” (533).

El soñador busca explicar estas percepciones, pero no las puede atribuir con certeza a ninguna causa; así, piensa en primer lugar en la influencia del “factor climático”: “Acaso tuviera de ello la culpa aquel rayo de sol que de pronto se abrió paso por entre las nubes, para enseguida volverse a ocultar tras una nube, todavía más oscura, anunciadora de lluvia, de suerte que todo se volvió todavía más lóbrego, más sombrío” (533). Para, luego, remitirlas a su subjetividad: “O sería que mis ojos miraron en mi re futuro y en él vieron algo árido y triste, algo semejante a mí mismo, **al que soy ahora, al que dentro de quince años, en el mismo cuarto, igualmente solo, con la misma Matriona...**” (533).

Como puede advertirse, en el hipotexto, no hay estrictamente hablando convergencia o fusión/confusión de pasado, presente y futuro; existen, en cambio, tímidos escauceos al respecto que adquieren un cierto grado de presencia en la parte que resaltamos de la frase transcripta en último término, a la que, por lo menos en la traducción que consultamos, faltaría el verbo “ser” –y tal vez el verbo “estar”–, conjugado en futuro; y, hay, eso sí, como vimos, articulaciones entre algunas de las facetas del tiempo, destacándose entre ellas, la del tándem que hacen la climática y el estado anímico

del narrador personaje, algo que a lo largo de todo el texto sistemáticamente se reitera (Ver nota 20).

El hipertexto retoma de manera prácticamente literal muchos de los componentes que integran las citas, haciéndolos funcionar dentro del encuadre que la generación de la macro operación de actualización demanda.

Como puntualizábamos cuando nos referimos a las frases con las que la pieza teatral se inaugura (“[e]sta es una obra que transcurre de madrugada, cuando el día todavía no es día y la noche no deja de serlo en el mundo de las formas”), el momento en que se dice habrá de situarse diegéticamente la obra efectiviza una equivalencia respecto del hipotexto. De hecho, la sustitución del emplazamiento temporo-espacial³⁴, hace que el fenómeno atmosférico de las “noches blancas” –durante las cuales³⁵ el sol no llega a ponerse de manera absoluta–, se permute en el hipertexto, en un sucedáneo (la madrugada), que, en cierto sentido, homologa el carácter excepcional que rodea el encuentro de los personajes principales en el texto de partida³⁶, y que, en una y otra obra, envuelve la historia en una atmósfera de ensueño/ensoñación³⁷, en la que, para el soñador, terminan por confundirse –como lo hacen durante las “noches blancas” o en el amanecer, la luz y la oscuridad–, pasado, presente y futuro.

El desarrollo de esta faceta que, como dijimos, remite a la acepción de “tiempo” que ordena la secuencia de los acontecimientos en términos de pasado, presente y futuro y a la que remite a la categoría gramatical que “permite localizar la acción, el proceso o el estado denotados por un verbo a partir de su relación con el momento del habla o con otro punto temporal”, se asoma al comienzo del hipertexto, imprimiéndole a las frases que la presentan ciertas incongruencias “lógicas” que sitúan un enigma. Como veremos, la incongruencia más notoria es la que se focaliza en la relación entre el significado del adverbio “ahora” y lo que en el enunciado se especifica que sucede.

Así, luego de la oración en que Juan presenta autorreferencialmente la obra y le da entrada al argumento, es el soñador quien toma la palabra y **dirigiéndose al joven (que podría “est[ar] ausente como referente [y] presente como alocutor”³⁸ (Barthes:1982: 47) o al revés)**, dice: **“Ahora**, aunque hable estoy callado. **Vos no estás; ya no estás.** Todos tarde o temprano se terminan yendo”. Y, una vez que recupera el turno de habla que había pasado al muchacho, el soñador afirma: **“Ahora estás**, pero un día, no; y todo esto será un recuerdo. Vos ahí en el sillón, tu mano en mi mano, todo en un espacio blanco, vacío, sin límites, como los espacios mentales...” Un poco más adelante –cuando declara (sin que esté frente a él, Juan³⁹) que se ha enamorado–, afirma: **“Ahora soy un hombre solo que descubre fuerzas renovadas”**.

Como puede observarse, es del enlace entre la relación “presencia/ausencia” (de Juan) y la faceta de la temporalidad que sitúa, en este caso, “la acción (...) denotad[a] por

³⁴ En este artículo, y dada la importancia que presenta la cuestión, focalizamos en el aspecto temporal. Adjuntamos sólo a lo que desarrollaremos, que también se produce la sustitución espacial en lo que atañe al lugar donde se da el encuentro inicial (la calle: la vereda, la cochera, por el “pretil del malecón” del canal) y donde los protagonistas se reúnen las noches en que su historia se desenvuelve (el living “blanco, vacío, sin límites, como los espacios mentales”, por el pretil del malecón).

³⁵ Como se sabe, el fenómeno se evidencia en ciertos días del verano y en determinados lugares del hemisferio norte.

³⁶ En éste, el narrador protagonista declara: “de pronto, aquella noche hube de verme envuelto en una sorprendente aventura”. (500)

³⁷ En la *nouvelle*, el soñador le dice a Nástenka,: “...toda esta noche me parece un sueño, a mí, que nunca llegué soñar que pudiese verme alguna vez en esta situación, habando así con una jovencita” (501)

³⁸ Todos los subrayados tipográficos nos pertenecen.

³⁹ Ni Leónida.

un verbo a partir de su relación con el momento del habla o con otro punto temporal”, de donde surgen las incoherencias que las citas ponen sobre el tapete.

Esta faceta y la que remite a la “magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro”, se presentan básicamente en el monólogo con el que se clausura la obra. La relación que al respecto su final entabla con la última parte del texto de Dostoyevski es relativamente fuerte ya que el soñador menciona en gran medida lo que en “La mañana” el protagonista masculino afirma que percibe: a Matriona, “vieja (...) [y] agrietada, a su “cuarto [que] envejecía a la par de ella”, sin olvidar que lo que vio pudo deberse al rayo de sol que “**ahora sale**” o a que “la perspectiva de (...) [su] futuro se (...) [le] dibujó tan melancólica...”, así como que Leónida sigue trabajando en su casa.

Como se habrá advertido, en la cita destacamos “ahora sale”; lo hicimos, porque el tiempo verbal presente y el adverbio no conciben con el momento en el que la percepción se produce; así, como en el hipotexto, hay un desfase temporal, un deslizamiento del pasado al presente, que se halla subrayado por la presencia del adverbio; pero, además, el soñador expresa que “cuando (...) [vio] por la ventana (...) [pensó] vereda, garage, (...) [pensó] farol, y (...) [se vio] como **soy ahora** todos estos años después, aunque **ahora les hable con el cuerpo de antes**, acompañado por mi portera que siguió viniendo todos estos años...”

La restitución del verbo que falta en la traducción de la *nouvelle*, en el hipertexto, no elimina esa tenue porosidad en los límites que en aquella distinguen anterioridad y posterioridad; la confluencia de los tiempos que el hipotexto, al menos permitía hipotetizar, se mantiene pero desplazada a otra instancia significativa: la del cuerpo, y, diríase, se encuentra, en cierta forma, reforzada por el vocablo “ahora”, cuya insistencia a lo largo del texto y principalmente en su inicio es por demás evidente.

En tal sentido, que el adverbio sea proferido siempre por el soñador no es un dato menor: hace que el protagonista principal se asimile a un “narrador”, a esa instancia discursiva que cuenta, en un “presente”, una historia que ocurrió en un pasado; por lo que se trata de un “presente” que, respecto de lo que el personaje está refiriendo/ diciendo, es un futuro: “**Ahora** aunque hable estoy callado. **Vos no estás; ya no estás**”; “**Ahora estás, pero un día, no; y todo esto será un recuerdo.**”

Este efecto se respalda en otro: el de la difuminación de las fronteras que diferencian lo sucedido de lo que el soñador recuerda que sucedió o de lo que desea que haya sucedido o suceda (es que el soñador le cuenta a Leónida varios de los hechos que configuran el esqueleto de la diégesis o el soñador y Juan se alternan para comunicar algunos acontecimientos clave). En este punto es preciso efectuar dos observaciones. La primera es que el efecto al que acabamos de aludir se sustenta en la manera en que Juan y la portera “entran” y “salen” de escena, manera en la que, dicho muy de paso, la iluminación participa especialmente.

La segunda observación es que la temática de la ilusión que instala en el universo ficcional la indeterminación entre lo que es realidad y lo que se desea o lo que se imagina puede llegar a ser realidad, presente ya en el hipotexto, se potencia en la pieza teatral, adquiriendo en ésta una trascendencia que supera en mucho la que alcanza en el texto de partida.

La confusión, entonces, no concierne sólo a la temática de la fragmentación del tiempo en pasado, presente y futuro, sino que se extiende también a la de la ilusión.

Todo permite pensar, entonces, que la complejización se dirime en relación con el trabajo que el hipertexto efectúa sobre la temporalidad en vínculo con la ilusión (la que involucra, asimismo, la relación entre “presencia/ ausencia”), trabajo que, como enunciamos, profundiza el que ostenta el hipotexto.

3. Sobre los movimientos corporales y la construcción del espacio

Hasta aquí nos ocupamos de describir operaciones en las que la generación de sentido reposa casi exclusivamente en el trabajo al que es sometido el componente lingüístico. Pero éste, como sabemos, solo es una de las materias significantes con las que una representación teatral se construye.

Dejando de lado toda pretensión de exhaustividad, en este apartado observaremos en unos pocos párrafos el funcionamiento de otro de los materiales fundamentales del lenguaje del teatro, el del cuerpo del actor, al tiempo que efectuaremos algunas puntualizaciones sobre la configuración del espacio.

Cuando se trata de la transposición de una obra literaria a la escena, los cuerpos – del actor y de todo objeto que participa en la puesta–, intervienen en el pasaje a través del proceso de “concretización”⁴⁰. Este proceso, como ya apuntamos, motiva que, incluso aquello que del hipotexto se traslada sin aparente modificación, cambie⁴¹, haciéndolo a veces muy notoriamente.

En *Las noches blancas. Variación sobre la novela de Fiódor Dostoievski*, el trabajo con el cuerpo no produce transformaciones drásticas. Lejos de ser soporte de operaciones tendientes a ampliar o a contradecir los efectos de sentido que el hipotexto propende a generar, el trabajo del cuerpo se alía al trabajo del que son objeto las otras materias para, en conjunto, ratificar los significados que el texto de partida y la propia pieza sugieren.

Así, y de acuerdo con las posibilidades significantes que posee, apuesta ya sea a acompañar el desarrollo de la trama, ya sea a efectuar aportes a la misma. Debe remarcar que cuando hace lo primero destaca, a través de la reiteración, sentidos ya

⁴⁰ Ver nota al pie 3.

⁴¹ Stam muestra, con agudeza, dos cosas: cómo interviene la concretización y cómo ésta puede influir para que un espectador que leyó el texto de partida se sienta “defraudado” cuando se enfrenta con una transposición. El primer punto lo ejemplifica con “el fragmento de *The grapes of Wrath* de Steinbeck en el que Ma Joad, antes de dejar su hogar de Oklahoma para ir a California, contempla un conjunto de objetos que le trae recuerdos:

Se sentó y abrió la caja. Adentro había cartas, recortes de diarios, fotografías, un par de aros, una pequeña sortija de oro grabada, y un reloj de cadena trenzado con cabello, que en el extremo tenía una montura de oro. Tocó las cartas con sus dedos, las acarició suavemente, y alisó el recorte de diario en el que se informaba acerca del juicio a Tom. (*The Grapes of Wrath*, London, Penguin, 1976, p. 118).

(...) En el film vemos a Ma Joad sentada, ante la caja abierta, mirando cartas, recortes, fotografías, y otras cosas más. (...) Donde Steinbeck escribió “fotografías”, Ford tuvo que elegir fotografías concretas. La mención de los “aros” en la novela no indica que Ford deba hacer que Ma Joad se los pruebe. El relato del diario del juicio a Tom requiere la elección de un diario particular, titulares particulares, ilustraciones particulares, y tipos de letras particulares, todos ellos elementos que no constan en el original. (...) Nada en la novela nos prepara para la idea de que Ma Joad mire sus objetos a la luz del fuego de un hogar o que el reflejo del fuego centellee sobre su cara (2000: 55-56).

Respecto del segundo punto, Stam indica: “Leemos una novela a través de nuestros deseos, esperanzas y utopías introyectados, y a medida que leemos formamos nuestra propia *mise-en-scène* imaginaria de la novela en los escenarios privados de nuestras mentes. Cuando nos confrontamos con la fantasía de otra persona, como Christian Metz lo señaló hace mucho tiempo, sentimos la pérdida de nuestra propia relación fantasmática con la novela, con el resultado de que la adaptación misma se convierte en una clase de ‘objeto malo’” (2000: 54-55)

manifiestos por otros ingredientes textuales; de ahí que su función sea doble: contribuye a forjar el argumento y a consolidar significados.

Si hay una “instancia” ideal para observar el *modus operandi* del cuerpo, en tanto componente significante, en la pieza, esa es, sin duda, la de los “números musicales”.

En este escrito nos detendremos en dos de ellos, que son los que marcan, respectivamente, el inicio y el cierre de las intercalaciones sonoras diegéticas: las interpretaciones de “*E penso a te*” y de *La diferencia*.

De la primera es preciso señalar que aparece en un instante en el que el soñador está sumido en sus pensamientos (deseos)/recuerdos. Esta situación de ensimismamiento es interrumpida por la presencia de Juan, que extemporáneamente, “de la nada”, entra en el espacio; luego del gesto de extrañeza del soñador (que se reitera en varias ocasiones ante la aparición en escena del muchacho), el joven empieza a cantar la melodía. Cabe indicar que esta inclusión es factible leerla como materialización/“proyección” de un anhelo del protagonista principal del texto: Juan canta lo que el soñador desea que le diga, al tiempo que él le canta lo que desea decirle.

El soñador está ubicado, primero, a la izquierda de Juan, luego se sitúa a su derecha y empieza a entonar la segunda parte de la canción. Están a considerable distancia el uno del otro, pero, de repente, ambos se van acercando; en el momento de mayor proximidad, y mientras cantan al unísono, irrumpen, también “de la nada”, Leónida.

La ubicación y el desempeño corporal, incluido el componente gestual de la portera y el cepillo escobillón que porta, son relevantes. Ella se interpone entre Juan y el soñador y utiliza el utensilio para “separar” a los personajes centrales; mientras, el trío gira (el “circulo” es una “figura” que los cuerpos de los protagonistas principales suelen reiterar).



Epígrafe: la imagen ilustra el accionar de Leónida respecto del muchacho.

Durante el tiempo que duran las vueltas, Leónida mira a Juan con ceño adusto, indicándole, a través de las posturas que su cuerpo adopta y la forma en que esgrime el

palo del escobillón, que se aleje. De pronto, el grupo se disuelve: el joven se aparta del conjunto, el soñador lo sigue, y Leónida se queda sola en el centro del escenario, asumiendo la misma postura que había adoptado el soñador al inicio de la secuencia.

Como en este caso, la interpretación de *La diferencia* ilustra los sentimientos de los tres personajes principales de la pieza. Pero, revela algo más: los sentimientos de sus destinatarios. Por otra parte, la elección de la canción queda plenamente justificada, pues su letra “resume” el argumento y señala, otra vez, cuál es el tema del que la obra se ocupa y de cómo lo despliega.

Lo que nombramos en primer término ocurre porque, como sucede con casi todas las adjunciones musicales diegéticas, ésta no es cantada sólo por Leónida; ella, dirigiendo su mirada en primer término al personaje al que ama, y luego a la platea, es la que da inicio a la serie; ésta continúa con la interpretación del soñador, quien orienta su cuerpo y su visión hacia Juan, que está detrás del soñador y de la portera (por lo que, en ese momento, la disposición de los cuerpos en el espacio escénico configura un triángulo); a la interpretación de ellos, se le agrega la de Juan que poco a poco se va acercando hasta quedar solo ocupando el centro de la escena, pues, paralelamente a su desplazamiento hacia adelante, los otros dos personajes se mueven hacia atrás (el soñador desde la izquierda y Leónida, desde la derecha), hasta quedar ella detrás de él, y ambos detrás de Juan (el triángulo se transforma, así, en una “línea”). La serie finaliza con los tres, también en “línea”, pero, dispuestos de otro modo: en el centro, el soñador, al que flanquean, en la izquierda, Juan, y en la derecha, la portera, mientras interpelan al público con la mirada y el gesto, cuando cantan el final del tema: “Tú ponte en mi lugar, a ver qué harías...”

Aquí debemos introducir una observación: cuando Juan entona el fragmento que le corresponde cantar solo, también dirige su mirada hacia adelante; no obstante, ella no deja de ser diegética, ya que no apunta a la sala sino al lugar donde su amada le dijo que espere su regreso. Por ello, a excepción de la última parte, la cantada en coro por los tres, la función que la interpretación de la canción cumple es la de evidenciar los sentimientos que los tres personajes poseen.

Pero, como expresamos, la interpretación de *La diferencia* comporta otra función: la autorreferencial. Ésta es “desempeñada” por la letra de la canción que nombra algunos de los elementos que intervienen en la trama diegética: “y aunque no quieras pronunciar mi humilde nombre/ de cualquier modo, yo te seguiré queriendo/ (...) porque tú eres de quien quiero enamorarme. / Perfectamente sé que no nací yo para ti/ (...) tal vez mañana yo despierte solo/ pero por el momento quiero estar soñando/ no me despiertes tú ...”

Una vez más, en este caso con una canción, se muestra cómo el hipertexto apela a una economía configuracional que, por apoyarse en el funcionamiento simultáneo de un mismo elemento en dos niveles, genera un efecto de polivalencia que confirma la complejidad del texto.

Ahora bien, no sólo en la interpretación de las canciones el desplazamiento de los cuerpos en el espacio se destaca. También resalta en muchos de los segmentos que conforman la pieza. Esto se debe a que durante su desarrollo, la sucesión de acercamientos y alejamientos entre los cuerpos de los personajes principales se reitera. Este juego, que contrasta con el que se da entre el soñador y Leónida –en líneas generales, la distancia que media entre sus cuerpos es siempre mucho menor–, “traduce” el titubeo que caracteriza las actitudes y comportamientos que Juan adopta respecto al soñador y, en general, la relación que entre sí entablan. Sobre este punto es necesario aclarar que el hipertexto sigue de cerca a la *nouvelle*. En determinado momento, Nástenka no sólo vacila entre mantener su amor por el ausente o sustituirlo por el del soñador, sino que opta por el amor que éste le dispensa, cosas que también el texto de llegada manifiesta. Éste, además, exacerba el flirteo que los personajes protagónicos practican.

Volviendo a la cuestión que aquí nos ocupa, digamos que, como se habrá observado, el juego de acercamientos y alejamientos no reitera, subrayándolo, lo que en la escena se desenvuelve, sino que adquiere tonalidades de autorreferencialidad. Cabe agregar que en otros pasajes de la obra, el juego, porque responde al desarrollo de la trama, sí se presenta como material significante que la dinamiza, que la hace aparecer. Esto sucede, por ejemplo, cuando los protagonistas se besan, o cuando el soñador lleva a Juan, a caballito, y dan varios giros en el espacio hasta que el primero deposita al muchacho en el banco/sillón, y empieza a caminar, llevándose las manos a la cintura en una clara señal de dolor, molestia o cansancio. Estos ejemplos, que podríamos multiplicar, nos dan pie para indicar que los dos extremos de la distancia entre los cuerpos, esto es, el máximo de alejamiento y el máximo de acercamiento, se vinculan con ese insistente “ir y venir” que define la relación que el soñador y Juan mantienen.



Epígrafe: Las imágenes muestran momentos de acercamiento entre los protagonistas

Una sola observación sobre el espacio. Lo que lo caracteriza es su índole no realista, índole que se ve avalada, por un lado, por el hecho de que la escenografía, representa de forma abstracta, despojada, marcadamente minimalista, un living, y por otro, y principalmente, porque ese mismo espacio “pasa a ser”, al finalizar la escena en que se interpreta *E penso a te*, el sector de entrada del edificio. En efecto, como habíamos puntualizado, la escena mencionada culmina con Leónida, en el centro del escenario, duplicando la postura ensimismada que el soñador mostraba al comienzo de la secuencia. Esta actitud opera como gozne entre ésta y la que le sigue, que, como dijimos, sucede fuera de la casa del soñador, lo que el discurso lingüístico señala a través de las expresiones: “¿a qué baja?, ¿a verme baldear?” y “cuando terminés, subí y vemos un poco el noticiero a ver si nos devuelve un poco a la realidad”, que, respectivamente, enuncian Leónida y el soñador.

Así, la constitución y el funcionamiento del espacio coadyuva también, y en su caso únicamente, a que se subrayen significados que otros componentes de la obra tienden a establecer.

Algunas conclusiones preliminares

Para finalizar, unas pocas palabras que buscan, básicamente, insistir en el carácter complejo de la obra. En este apartado nos detendremos en la organización textual que la pieza evidencia. En los fragmentos que la constituyen y en los que forman la estructura interna de los fragmentos, el pasaje de lo coloquial a la discursividad poética, de la narración de hechos triviales (por su naturaleza cotidiana o banal) a la reflexión de tinte

“filosófico”, de lo “serio” a “lo humorístico” se sucede sin solución de continuidad; además, como indicamos, la obra se nutre de intercalaciones de variada naturaleza: la carta de Dostoyevski a su hermano y las canciones. De modo tal que el hipertexto parece responder a un esquema organizativo en el que la figura articuladora dominante es la yuxtaposición. Este modo de articulación discursiva se acompaña de una forma particular de presentación de los acontecimientos. No se trata de que los segmentos textuales en los que “la historia se narra” no respeten el encadenamiento que se da entre lo que sucede antes y lo que sucede después y la relación de causalidad que los vincula, o sea, que no sigan la ley de la linealidad del ordenamiento cronológico y lógico de los acontecimientos; sino de que en los dichos en que se los presenta, ellos suelen mezclarse, favoreciendo la generación del efecto de debilitamiento o rasgadura de las líneas divisorias entre lo que “está ocurriendo” y lo que se está recordando, entre lo que ha sucedido y lo que se desea que haya sucedido, en fin, entre lo que, en la diégesis, pertenece al territorio de lo real y lo que forma parte del dominio de lo ilusorio.⁴² Este efecto de difuminación se realiza porque en determinadas secuencias lo que el soñador desea o recuerda parece corporizarse, materializarse (las entradas y salidas, particularmente de Juan, como si surgiera de o se esfumara en “la nada”, son una marca de la búsqueda de creación de ese efecto).

La falta de ilación, de conexión entre las “partes”, que toda arquitectura que responde a la yuxtaposición parece conllevar, es aparente. Como vimos, la construcción y el funcionamiento del espacio, así como los movimientos y “figuras” que en él ejecutan los actores/ personajes, actúan en sistemática armonía con otros elementos, fundamentalmente con el componente lingüístico, y, en ciertas ocasiones, con la música incidental, y la iluminación, a fin de que ciertos efectos de sentido se afiancen.

En el apartado que dedicamos a la conversión del terceto en cuarteto y a la duplicación de los triángulos amorosos, mencionamos la existencia de una suerte de “regla abstracta” que parecía desempeñarse como motor implícito del desarrollo argumental de la obra. En ese apartado indicábamos que Todorov habló de tres tipos de organización del relato, siendo una de ellas, la “ideológica”, que es la que tiene por eje la “regla abstracta”. Este autor, como planteamos, menciona otras dos organizaciones; aquí y ahora la que nos interesa es la segunda⁴³, la que denomina “gnoseológica”⁴⁴, a la que define como aquella organización que da lugar a un relato en el que “la importancia del acontecimiento es menor que la de la percepción o del grado de conocimiento que del mismo poseemos” (72). *Las noches blancas. Variación* no es un relato y sin embargo, la organización “gnoseológica” parece tener también cabida; y esto porque en la pieza, como vimos, se busca determinar el estatuto de lo que “ocurre” y de lo que “le ocurre” principalmente al soñador, lo que implica dilucidar qué es sueño y qué es realidad, qué es ilusión y qué es realidad, tal como lo grafican la pregunta: “¿esto existe?; ¿es real?”, que el soñador le formula a Leónida, y la respuesta que ella le da: “No sé señor, usted sabrá. Bueno... Si para usted existe, debe ser así”.

La falta de certeza aparece, entonces, como un sinónimo de “confundirse”; término éste que se actualiza en la pieza en dos de sus acepciones: la de mezclarse y la de equivocarse. La primera de ellas, como vimos, aparece en torno al estado atmosférico, a

⁴² Cuestión que se pone en debate entre los personajes: no azarosamente en la secuencia que tensiona más la verosimilitud en esta puesta no realista (la que transcurre en la entrada del edificio), el soñador le pregunta a Leónida “¿esto existe?; ¿es real?” y ella, en un tono de voz bajo y casi vacilante que contrasta con el que suele tener a lo largo de la obra, le responde: “Bueno... Si para usted existe, debe ser así”.

⁴³ La primera es la “organización mitológica”, que consiste en el “pasaje de A a no-A, en cierta medida (...) el paradigma de todo cambio” (68)

⁴⁴ También la llama “epistémica”.

la magnitud y a la categoría gramatical deíctica del tiempo. En la obra, la sucesión temporal se halla obturada, por lo que el pasaje o el fluctuar de un presente a un pasado y/o a un futuro es irreal. En rigor, nos encontramos ante un tiempo cristalizado, una suerte de presente perpetuo en el que se reitera lo pasado y que no reconoce futuro, pues éste, una vez vuelto presente, implica la permanencia en el/ del pasado.⁴⁵

El confundirse del que hablamos cuando tratamos las facetas que manifiesta el tiempo, también se pone en juego en relación con los personajes centrales, como, asimismo, lo hace la otra acepción, la de engañarse; este diálogo que sostienen el soñador y Juan lo muestra clara y contundentemente”. Dice el primero: “Es que a veces me confundo. No sé donde empiezo yo, donde terminás vos”, y el joven declara, como si se tratara de una respuesta: “Me estás confundiendo. No sé si quiero confundirme con vos”.

En el apartado dedicado a los movimientos corporales y a la construcción del espacio, hicimos referencia a los acercamientos y alejamientos y a los giros que los personajes realizaban en el espacio. Pues bien, estos desplazamientos pueden correlacionarse, por analogía, con el movimiento al que es sometida la presentación de los acontecimientos que conforman la trama de la obra, movimiento que tiene uno de sus ejes –sin duda el más visible–, en el vínculo existente entre tales acontecimientos y la temporalidad.

La correlación apuntada nos permite atender, de modo sucinto, al tema del funcionamiento de los tres órdenes de configuración de la semiosis que, basándose en la segunda tricotomía peirciana, Verón trata.

Obviamente, lo icónico, lo indicial y lo simbólico intervienen en la construcción de la pieza, claro que no lo hacen con el mismo grado de intensidad. El orden que tiene primacía es el indicial.⁴⁶ Advertimos su presencia en todas las ocasiones en que los personajes sustraen lo que afirman de la diégesis y lo dirigen a la platea a través de la mirada y la postura corporal (en el caso del final de la interpretación de la canción “La diferencia”, por ejemplo, la operatoria del cuerpo no se limita a su colocación frente a los espectadores, sino que la gesto interpelativo se remarca mediante la orientación del brazo y del índice que apuntan hacia aquellos); en la oración de apertura destinada a transmitir al público el “momento” en que ha de transcurrir la historia; en la placa que cierra la representación. O sea, toda vez que el cuerpo encauza lo que se enuncia verbalmente – esto es, un ingrediente signifiante del orden de lo simbólico–, en el orden indicial. También se presenta en el uso de la música incidental que comenta o envuelve en un clima determinado ya sea lo dicho lingüísticamente, ya sea, una situación diegética.

En lo que hace al orden icónico destacamos la relación de semejanza que vincula los movimientos de acercamiento y alejamiento y los giros de los cuerpos en el espacio con la temática que la pieza trabaja. Cabe agregar que en este punto, el hipertexto retoma, homologándola, la dinámica que en el hipotexto se da entre el pasaje que va de la alegría

⁴⁵ La forma en la que se cierra el texto, con la referencia de que Leónida y el soñador pronuncian el nombre de este protagonista –aunque él no lo enuncie a los demás–, dota a su final, de una tímida esperanza de cambio; con ella y con las gotas de humor que lo atraviesan se suaviza un tanto el tono melancólico, elegiaco, que sobrevuela durante todo el desarrollo de la pieza, el que, de todos modos, resulta ser mucho más importante del que el texto de partida ostenta.

⁴⁶ Creemos que la preeminencia tiene que ver con uno de los efectos de sentido que la obra procura crear, el que hace que la pieza adscriba a un estilo decididamente no realista. Pensamos también que la mencionada preeminencia se apoya en la fuerte impronta que, como condición de producción, ejerce el género de la comedia musical, cuyas características vienen a acoplarse a ciertas marcas constructivas del hipotexto, como son las que aparecen en las secciones de apertura y cierre de la *nouvelle* que, como indicamos convocan la figura del enunciatario/narratario.

Merece tenerse en cuenta que el estilo no realista no impide que el sujeto espectador no se vea involucrado afectivamente con la temática de la obra.

a la tristeza, de la esperanza a la desesperanza, del estar juntos al separarse para siempre que afecta al narrador-personaje.

En lo que compete a lo simbólico, además de señalar el empleo de ciertos gestos y expresiones faciales socialmente codificados, subrayamos los clichés que presentan las canciones que se incorporan al texto, cuyos motivos, figuras retóricas y frases recurrentes se emplean para cumplir funciones que exceden la de ilustrar la temática amorosa.

Como se habrá observado, la configuración de este artículo es deudora del movimiento helicoidal, hecho de *corsi e ricorsi*, de la estructuración de la obra remedándolo.

Referencias

- Angenot, M., (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Payot.
- Barthes, R., (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Dostoyevski, F., (1968) *Noches blancas*, en *Obras completas*. Madrid.
- Genette, G., (1989). *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*. Taurus.
- Hutcheon, L., (2006). *A Theory of adaptation*. Routledge Taylor& Francis Group.
- Stam, R., (2000). “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en J. Naremore (Ed.) *Film Adaptation*. Rutgers University Press.
- (2005). “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, en R. Stam and Alessandra Raengo (Ed.) *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Atuel.
- Todorov, T. (1972). Discours du récit, en *Figures III*. Éditions du Seuil.
- (1978). “Los dos principios del relato”, en *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Verón E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.