

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 13.05.2024. Acceptat: 09.06.2024

Per a citar aquest article: Brizuela, Mabel. 2024. "La (re)escritura en tensió. *El festín de Babette* de Antonio Álamo". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIX: 197-210.

doi: 10.7203/qdfed.29.28759



La (re)escritura en tensión. *El festín de Babette* de Antonio Álamo

(Re)writing in tension. *El festín de Babette* by Antonio Álamo

MABEL BRIZUELA
Universidad Nacional de Córdoba
mabibrizuela@gmail.com

Resumen: Este trabajo describe el proceso creativo de la reescritura del cuento *El festín de Babette* de Isak Dinesen en la obra dramática *El festín de Babette*, de Antonio Álamo. Señalamos las singulares operaciones, intercalaciones y transposiciones textuales del relato a la obra y de modo particular la pieza paisaje y la puesta en voz como soportes de la reescritura.

Palabras clave: reescritura; relato; drama; Dinesen; Álamo.

Abstract: This work describes the creative process of rewriting the short story *Babette's Feast* by Isak Dinesen into the dramatic work *El festín de Babette*, by Antonio Álamo. We point out the specific operations, intercalations and textual transpositions from the story into the play and, more particularly, the landscape piece and the voice-over as supports for this rewriting.

Keywords: rewrite; story; drama; Dinesen; Álamo.

La reescritura dramática o escénica es un ejercicio frecuente en el teatro contemporáneo y lo demuestran la diversidad de obras y trabajos teóricos sobre el tema, a los que no aludimos porque excede los objetivos de este artículo. Solo nos detenemos en dos conceptos: el de "escritura del *resquicio*" (Balestrino, 1997: 42)¹ y el de "*intervención teatral*" (Dubatti, 2018: 11)² que la presentan

¹ G. Balestrino señala que "por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente otra escritura, por ello la ambigüedad y la ambivalencia constituyen sus vectores fundamentales".

² J. Dubatti llama reescritura "a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino".

como una escritura “otra”, solo reconocible en el texto dramático³. Desde esta concepción la reescritura se percibe como una injerencia, un tanto impertinente, sobre el texto-fuente con una variedad de operaciones como intercalaciones o transposiciones que se cuelan por las fisuras y las grietas del tejido textual para transformarlo en la pieza teatral de destino.

Nuestro interés apunta al análisis particular del texto literario para descubrir la singularidad de esa intromisión, sus hilos internos, sus entresijos, sus recovecos y su misterio, porque estamos ante una práctica que se realiza de manera diferente, específica y peculiar en cada obra.

1. (Re)escribir la historia

En la dramaturgia de Antonio Álamo encontramos varios casos de reescrituras y, en su oportunidad, nos ocupamos de tres de ellas: *Donde hay escalas hay tropiezos* (dramaturgia sobre *La Celestina* de Fernando de Rojas), *Lazarillo, las lecciones del hambre y Veinticinco años menos un día* sobre el cuento de Julio Cortázar “Instrucciones para Mr. Howell” del libro *Todos los fuegos el fuego*. En las dos primeras destacamos su teatralidad “creada por el ritmo del lenguaje y una puesta en palabra que favorece y habilita la puesta en escena”. Sin desviarse de la fidelidad a los clásicos, Álamo los recupera para el teatro contemporáneo, aunque en el proceso reescritural los “desplaza del punto de vista tradicional”. “Mira a la *Celestina* desde la ironía valleinclaniana” y a Lázaro como “sujeto épico desvalorizado”. Configura un nuevo discurso dramático en una situación de enunciación actual (Brizuela, 2017: 710-714).

En el tercer caso, a partir del cuento de Cortázar que trata sobre una función de teatro, Álamo refuerza el carácter teatral de la situación y de los personajes, en particular Rice, cuyo programa narrativo, central en el cuento, se traslada naturalmente a la escena. Mantiene el clima de extrañamiento del texto de Cortázar e introduce dos nuevos personajes para organizar las situaciones de la comedia (Brizuela, 2015).

El punto de partida de los procedimientos reescriturales de estas obras es un proceso de transducción⁴: la transformación de un signo y la transmisión de sus sentidos a nuevos y potenciales receptores. La puesta en escena de una

³ Para reconocer la reescritura en la representación escénica es necesario declararla mediante paratextos que la revelan.

⁴ Dolezel (1990: 211-212) describe este proceso semiótico como la producción de un “nuevo texto, una metamorfosis del original /que es/ enviado a nuevos receptores potenciales”.

obra teatral ya es, de por sí, una transducción que realiza el director al transformar un texto literario con un único signo, el lingüístico, en el texto de la representación escénica con la multiplicidad de signos de escenario que Kowzan (1997) clasificó en trece sistemas. Cuando, además, ese texto literario no es una obra dramática debe pasar por otras transducciones o por una serie de concretizaciones, como las llamó Pavis (1994), previas a la escena. El proceso semiótico adquiere entonces una mayor complejidad, como en el caso de *El festín de Babette*, que precisa una traducción lingüística al inicio de la serie de “traducciones”⁵.

Un procedimiento reescritural clave en todas estas obras es el personaje narrador: en *Donde hay escalas hay tropiezos* la voz de un “director virtual” dice las acotaciones y da indicaciones para la representación, en *Lazarillo* mantiene la voz narradora en el propio personaje como sujeto épico que narra, presenta y comenta, y en *Veinticinco años menos un día* completa la acción con los personajes del Instructor y de P. D. Green, en una suerte de narradores o directores de la función.

La relación intertextual, es decir, “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10), es evidente en estas reescrituras donde los enunciados del discurso narrativo se intercalan en la obra dramática tanto en réplicas como en acotaciones. El hipotexto se filtra, irrumpe, “se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14) en el hipertexto, un nuevo texto derivado del anterior⁶.

2. El caso de *El festín de Babette*

Nos encontramos ante una reescritura en el plano de la “transformación intermodal” según Genette (1989: 356), es decir, del modo diegético, la narrativa –el cuento *El festín de Babette* de Isak Dinesen (seudónimo de Karen Blixen)–, al mimético, el teatro –la obra homónima de Antonio Álamo⁷, como resultado de un proyecto del teatro Calderón de Valladolid que busca, según el autor:

⁵ Para Juan Mayorga (2016: 17), “el adaptador es un traductor. Adaptar un texto del pasado para la escena contemporánea es traducirlo”.

⁶ Para Genette, la hipertextualidad tiene el mérito de presentar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido, por lo que toda reescritura realiza la idea borgiana de una literatura en transformación perpetua.

⁷ *El festín de Babette*, estrenada en el teatro Calderón de Valladolid, en febrero de 2017. En adelante citamos por el original (en PDF) enviado por el autor, ya que la obra no fue publicada.

[...] ese *otro teatro*, por recoger la expresión acuñada por José Monleón, donde, humilde y calladamente, tienen lugar revelaciones y revoluciones íntimas y personales. Ese teatro donde, además de poner el acento en la intervención y/o la transformación social, se exploran nuevos acercamientos al hecho teatral, lo que acaba redundando en su singularidad, rasgo irrenunciable de toda pieza artística (Álamo. Programa de mano de *El festín de Babette*).

Álamo reescribe el cuento de Dinesen para la escena⁸ movido por un proyecto con un alcance social muy importante, puesto que “la elección del relato –‘El festín de Babette’– no es casual”:

El Teatro Calderón quería implicarse también con sus mayores, y la traducción escénica de este relato –en el que se celebra, por encima de cualquier otra cosa, la vida, inasible y fugaz– requería, por un lado, un amplio elenco de actores y, por otro, de actores de cierta edad, que fueron seleccionados tras unos talleres donde participaron más de sesenta mujeres y hombres de Valladolid. Pero, además, en un panorama donde a partir de cierta edad escasean los papeles, como si al cumplir años uno ya no fuera digno de encarnar o habitar pasiones, “El festín de Babette” constituía también una inmejorable oportunidad para reencontrarse con algunos de nuestros más veteranos actores y actrices, tan llenos de verdad y sabiduría (Álamo. Programa de mano de *El festín de Babette*).

2.1 *El relato*

El festín de Babette es un cuento de Isak Dinesen, seudónimo de la escritora danesa Karen Blixen (1885-1962), que integra la obra *Anecdotes of Destiny*, publicada en 1958. Blixen es la exitosa autora de *Memorias de África*, reconocida por su versión cinematográfica. Algo similar sucedió con esta *nouvelle* (“El festín de Babette”) que acaparó la atención de los lectores y la crítica luego que el director danés Gabriel Alex la llevara al cine con el mismo título. El film obtuvo el Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 1987 y, desde entonces, se convirtió en una película de culto.

⁸ Marcela Sosa (2004: 233) la llama “reescritura propiamente dicha” porque coloca el acento “en la propia escritura. Su origen –o su destino– es, frecuentemente, un proyecto escénico. Por ello hay una intensa interacción entre la reescritura dramática y las necesidades pragmáticas de la puesta en escena”.

Volvamos al cuento de Dinesen⁹: doce secuencias narran, con intervalos de años y una regresión, algunos momentos de la vida de las hermanas Martine y Philippa en un fiordo noruego, junto a una pequeña comunidad luterana antes liderada por su padre. El relato arranca después de la muerte del deán, cuando las hijas, ya mayores, junto a los inflexibles ancianos, pasan sus días ajenas al mundo y entregadas a una fe que les manda apartarse de lo humano y terreno para alcanzar la salvación. En ese entorno, Babette, la criada francesa, proveniente de otra cultura y distante de la intolerancia religiosa, se transformará en su ancla de salvación, en su redención por la libertad de la gracia.

La regresión a la que aludimos en el relato se produce en las secuencias II y III, en las cuales se vuelve “más atrás en el tiempo” (Dinesen, 2012: I. I, Dos damas de Berlevaag) a los años de juventud de las hermanas, cuando “turbaron el corazón de dos caballeros que pertenecían al mundo exterior de Berlevaag” (Dinesen, 2012: I. II, El amor de Martine), a quienes rechazan guiadas por su puritanismo. Martine, a Lorens Loewenhielm, joven militar y Philippa, al cantante francés Achille Papin, quien, años después, enviará a Babette en busca de amparo, con una carta que la presenta como una *communard*, una guerrillera de la Comuna de París, perseguida tras la muerte de su marido y su hijo. Pese a las grandes diferencias entre Martine y Philippa y la revolucionaria Babette, sus dos mundos lograrán armonizar gracias, sobre todo, al espíritu abierto y generoso de la criada.

Cuando las hermanas se aprestan a celebrar el centenario de su padre, Babette (que ganó un premio de la lotería) ofrece preparar una cena francesa, pero los extraños alimentos y el vino alarman a la comunidad, que decide no hablar durante la exótica y lujosa comida. Ante el silencio de los doce comensales –número simbólico– el ahora general Loewenhielm celebra la excelencia de los platos y bebidas que le recuerdan el Café Anglais de París. El clima placentero de la cena propicia su discurso sobre la infinitud de la gracia que “no exige nada de nosotros, sino que la esperamos con confianza y la reconocemos con gratitud” y “no distingue a ninguno en particular” (Dinesen, 2012: 15. XI. El discurso del general).

Babette confiesa que fue la cocinera del Café Anglais de París y gastó su fortuna en el festín, en un gesto de altruismo y gratitud propio de los artistas que hace repetir a Philippa las palabras de Papin, “[...] en el Paraíso [...] allí será la gran artista que Dios quería que fuese” (Dinesen, 2012: 5).

⁹ En adelante citamos por la versión digital de Nórdica Libros (2012), tal como se especifica en la bibliografía.

3. La obra dramática

Álamo señala su propósito de realizar la “traducción escénica de este relato”, para lo cual debe “teatralizar la textualidad originaria” (Sanchis Sinisterra, 2010: 23). Lo resuelve al modo de una parábola¹⁰ (el cuento lo es) que le permite sugerir antes que presentar.

En *El festín de Babette* reconocemos los procedimientos reescriturales que señalamos como propios de la dramaturgia de Álamo, aunque la singularidad de esta obra se encuentra en la sintaxis dramática como “pieza paisaje” y en la “puesta en voz”, técnicas que analizaremos más adelante. El texto puede leerse también como el resultado de una compleja operación pragmática basada en una serie de “transducciones”¹¹ realizadas por sucesivos emisores y receptores que, luego de interpretar un signo (el cuento original, el cuento traducido, la obra dramática), sucesivamente, a partir de un proceso de expresión, “desencadena la creación de un nuevo signo que implica el anterior”¹².

Las frases del cuento injertadas en la pieza no solo admiten la relación intertextual, que queda a la vista, sino también una relación intersubjetiva¹³. En este caso, se trasunta en la correspondencia de las visiones del mundo entre la autora (o emisor) del cuento original y el emisor de la obra dramática. De este modo lo interpreta Álamo:

El sencillo y pausado relato sirve a la escritora para contraponer dos formas de espiritualidad y para reflexionar sobre el sentido del sacrificio y del placer mun-

¹⁰ “El relato parabólico transportado por la pieza teatral extrae siempre algo, incluso en nuestra época, de la oralidad, de la infancia del mundo –o lo que queda de ella– y, al mismo tiempo, se dirige directamente a su destinatario con el objetivo de suscitar su reflexión personal” (Sarrazac, 2013: 165).

¹¹ “Si el receptor de un texto originario articula el resultado de su elaboración en un nuevo texto (oral o escrito) entonces ha tenido lugar la transducción literaria: un nuevo texto, una metamorfosis del original, es enviado a nuevos receptores potenciales” (Dolezel, 1990: 211-212).

¹² El EMISOR 1 (Karen Blixen) emite un signo (“El festín de Babette”) para el RECEPTOR 1 (público lector danés) que, por un proceso de interpretación, se convierte en EMISOR 2 (traductor), que emite un signo (cuento traducido de “El festín de Babette”) para el RECEPTOR 2 (público lector hispanohablante) que, por un proceso de expresión, se convierte en EMISOR 3 (el autor Antonio Álamo), que emite un signo (la obra dramática *El festín de Babette*) para el RECEPTOR 3 (teatristas) que, por un proceso de expresión, se convierte en EMISOR 4 (directora de la puesta en escena), que emite un signo (representación de *El festín de Babette*) para el RECEPTOR 4 (público teatral).

¹³ Lisa B. de Behar (1984: 101), al estudiar la “problemática del discurso repetido”, observa “una reverencia, un gesto de respeto, cierto temor, una convención también, con que el pensamiento propio se adecua al ajeno”.

dano. Al principio, el banquete es visto con desconfianza por los miembros de la claustrofóbica comunidad, e incluso les llega a escandalizar. Babette empeña en la iniciativa no sólo su arte culinario sino también su fortuna. El festín lleva a los doce comensales, número con reminiscencias cristianas, a una especie de catarsis en la que se diluyen las rencillas y trascienden las frustraciones. El exuberante desfile de vinos y manjares provocará en los asistentes una reconciliación desde la que se celebrará, por encima de cualquier otra cosa, lo fugaz y efímero de la vida (Álamo. Programa de mano de *El festín de Babette*).

Sencilla y pausada es también la obra dramática que mantiene la segmentación del cuento y reproduce, en las réplicas de los personajes, el estilo y el tono del relato. Las controversias internas de la comunidad¹⁴, reveladas en el cuento, se manifiestan en la obra a través del contrapunto de escenas. En la escena VI (Álamo, 2016: 41) los diálogos cruzados entre los personajes en conflicto marcan las rencillas con mayor acción física, en contraste con la escena XI (Álamo, 2016: 77), donde la reconciliación tras la cena se presenta como un paisaje de paz, armonía y solidaridad profundas. Veamos, en estos fragmentos del cuento y de la obra, uno de los enfrentamientos:

Había un hermano viejo que de repente se acordó de cómo otro hermano, hacía cuarenta y cinco años, le había engañado en un negocio; quizá quería apartar el asunto aquel del pensamiento; pero se le adhería como una astilla infectada y metida muy dentro (Dinesen, 2012: 7. VI. La suerte de Babette).

BORG. ¡Cuidado!

ALVISS. ¿Cuidado qué?

BORG. ¡Que me dejes de insultar!

ALVISS. ¿Qué te deje de insultar? ¡Bastardo, imbécil, tarado!

BORG. Pero...

ALVISS. ¡Eres tú el que me ha insultado! ¡Fraude! ¡Dices que he hecho fraude!

BORG. Habla comedidamente.

ALVISS. ¡Te estoy hablando comedidamente! ¡Bastardo, imbécil, tarado! ¡Me tienes hartos!

BORG. Pero, bueno, ¿qué te he hecho?

ALVISS. ¡Encima!

BORG. ¡No sé cómo lo aguanto, no lo sé!

ALVISS (*le alza la mano*). ¡Miserable!

BORG. ¿Vas a pegarme?

Antes de pegarle, Alviss se retira (Álamo, 2016: 46).

¹⁴ “era triste e incomprensible para ellas que este último año la discordia y la disensión hubiesen levantado cabeza en su rebaño” (Dinesen, 2012: 7. VI. La suerte de Babette).

La secuencia XI “El discurso del General” relata el cambio notable de los miembros de la comunidad que salen de la casa como en una visión angelical¹⁵. De esa secuencia toma Álamo las palabras de Loewenhielm y las pone en boca de Gamble, uno de los invitados, para enfatizar ese cambio.

De lo que ocurrió más tarde nada puede consignarse aquí. Ninguno de los invitados tenía después ciencia clara de ello. Sólo recordaban que los aposentos habían estado llenos de una luz celestial, como si diversos halos se combinaran en un resplandor glorioso. Las viejas y taciturnas gentes recibieron el don de lenguas; los oídos, que durante años habían estado casi sordos, se abrieron por una vez. El tiempo mismo se había fundido en eternidad. Mucho después de la media noche, las ventanas de la casa resplandecían como el oro, y doradas canciones se difundían en el aire invernal (Dinesen, 2012: 15. XI. El discurso del General).

GAMBLE. El hombre, hermanos míos, es frágil y estúpido. Temblamos antes de hacer nuestra elección en la vida; y después de haberla hecho, seguimos temblando... por temor a haber elegido mal. Pero llega un momento en que se abren nuestros ojos, y vemos y comprendemos que la gracia es infinita. La gracia, hermanos, no impone condiciones y no distingue a ninguno de nosotros en particular; la gracia nos acoge a todos... (Álamo, 2016: 79. XI. “El discurso del General”).

4. Una “pieza paisaje”

Álamo otorga propiedades dramáticas a la historia y al discurso del texto de Dinesen, sin perder su condición de relato, mediante los procedimientos propios de una “pieza paisaje”¹⁶, al modo de Vinaver (Sarrazac, 2013: 173). Una voz narradora atraviesa el drama, diseminada por sus intersticios, para sostener la fábula y acentuar la concordancia y la reciprocidad entre ambos textos. Rompe con la concepción tradicional de la acción como continuidad y la organiza como contigüidad de situaciones, con diversidad de personajes, conflictos, temas y estados de ánimo que aparecen “como manchas de color

¹⁵ “se sentían cada vez más ligeros de peso y de corazón” (Dinesen, 2012: 15. XI. El discurso del General).

¹⁶ “Michel Vinaver le dará a la noción de ‘pieza-paisaje’ un nuevo eco al oponerla a la noción de ‘pieza-máquina’ [...] aquella en la que la acción progresa bajo el régimen del encadenamiento causal [...] mientras que en la ‘pieza-paisaje’ –dice Vinaver– la acción progresa por ‘reptación aleatoria’. Como si uno circulara dentro de un paisaje, libre de tomar un camino cualquiera en lugar de otro” (Sarrazac, 2013: 173).

sobre un lienzo”. El lector/espectador recorre la obra como un paisaje donde se producen “descubrimientos imprevistos”, en una yuxtaposición de escenas y fragmentos, de entrelazamiento de diálogos que admiten “el surgimiento discontinuo de múltiples puntos de vista sobre la misma realidad” (Comte-Moreau, 1993: 193). El hilo conductor de la voz de Karen enmarca todas las situaciones en un espacio y tiempo idénticos siempre, a pesar del paso de los años que se anuncia en varios momentos¹⁷, se mantiene un presente continuo, como el de los cuentos tradicionales centrados en cada momento, secuencia o escena.

En el texto dramático, el autor, como un rapsoda, selecciona y combina los elementos, los ordena, teje y desteje la trama. La fragmentación ya está inscrita, impresa en las doce secuencias del cuento, cada una con su título siguiendo la linealidad de la historia. Esta segmentación se repite en el drama, con variantes: las tres primeras secuencias se mantienen y, a partir de la cuarta, la historia se dispersa, se disemina y se abre como un abanico, con escenas que se agregan o se quitan, como un caleidoscopio que entrelaza y acopla diversas formas y modos teatrales, en esa “tentativa de recuperar la discontinuidad” que caracteriza a la pulsión rapsódica.

Mientras las tres primeras secuencias del cuento se corresponden en título y contenido (I. Dos damas de Berlevaag; II. El amor de Martine y III. El amor de Philippa) con las tres primeras escenas de la obra, la escena IV (“La muerte del padre”) introduce un hecho apenas mencionado en el cuento y la escena VI (“Vida entregada”) se inserta en el drama con cambios desde el título. Las restantes ocho escenas (desde la V a la XII) se corresponden con las secuencias del cuento, aunque cada una de ellas se despliega en varias situaciones dramáticas con su respectivo título. Situaciones en las que Álamo reconoce una matriz de teatralidad (conflictos, reflexiones, acuerdos y desacuerdos) como sostén de la escritura dramática y de su puesta en escena¹⁸. Se produce lo que Sanchis Sinisterra (2002: 192) llama “fragmentación y dispersión de

¹⁷ En la escena III, “Y entonces, de pronto pasaron cinco años” y en la escena VI, “Y de pronto, pasaron muchos, muchos más años” (Dinesen, 2012: 23 y 52).

¹⁸ Veamos las situaciones intercaladas en cada escena en números arábigos, sucesivos:

Escena V. Una carta de París: 1. Llega Babette; 2. La carta; 3. La Comuna; 4. La decisión; 5. Hablan con ella.

Escena VI. Vida entregada (“Vida llamada” en el cuento): presenta los conflictos de los hermanos en cuatro “peleas” con ritmo y agilidad en diálogos cruzados con acciones físicas.

Escena VII. La suerte de Babette: 1. La carta; 2. 10000 francos; 3. La súplica de Babette.

Escena VIII. El pacto: 1. La mercancía; 2. El pacto; 3. Alabanza.

Escena IX. El himno: 1. La carta del general, con variantes del cuento; 2. Preparativos.

los componentes discursivos” del relato que causa el efecto de una expansión en diferentes espacios y ensancha el devenir rapsódico.

A partir de la escena VII, La suerte de Babette (53) en la segunda parte de la obra, la cena se convierte en “objeto de discurso” (Elam, 1980: 151-153) porque opera como un referente dramático con notable ostensión en el texto, directa o indirectamente. Se trata de algo real sobre lo cual se habla pero que no existe solo por su alusión frecuente, sino, fundamentalmente, porque es re-presentada, mostrada y exhibida con un alto valor simbólico. El objeto del discurso se materializa en objeto/s real/es en la escena donde se concreta mediante los signos de escenario (Kowzan, 1997) como la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el decorado, etc.

La representación de Pepa Gamboa muestra un mismo paisaje –un fior-do– como el marco espaciotemporal donde ocurren las escenas que muchas veces se fijan en cuadros, en especial la de la cena con la mesa puesta y sus doce comensales servidos por Babette¹⁹. La obra paisaje parece deslizarse sobre el escenario con figuras y caracteres, movimientos y gestos, música y ritmos, mientras se nos cuenta un cuento cuyo final o, mejor, cuyo sentido, es atribución del lector/espectador.

5. La reescritura como puesta en voz

La voz de Karen Blixen que Álamo introduce para contar la historia, integrada a las voces de los personajes, acentúa la correspondencia entre el relato y el drama. La forma narrativa inicia cada segmento del relato escénico con los textos del cuento, con algunas variantes, como una voz enunciativa que ordena los sucesos, una voz²⁰ que es ajena a los personajes, pero propia de la fábula. Su escucha produce en el espectador cierta inquietud e incertidumbre acerca de su origen, ya que está señalada en el texto dramático, pero resulta

Escena X. La cena de Babette: 1. Llegar el General; 2. Bendición; 3. El vino; 4. Sopa de tortuga; 5. Blines; 6. Champan; 7. *Cailles en sarcophages*; 8. Los postres.

Escena XI. El discurso del general: 1. Discurso; 2. Despedidas; 3. Solas.

Escena XII. La gran artista: 1. Reencuentro; 2. Mundo desaparecido; 3. Amanecer.

¹⁹ Hacemos solo esta breve referencia a la representación, ya que nuestro trabajo se centra en el análisis del texto dramático. Enlace a la función en el Teatro Calderón, Valladolid: <https://www.youtube.com/watch?v=kpU3bX3p6Wc>

²⁰ Para Sarrazac (2009: 7) la pulsión rapsódica “Deja que una voz diferente a la de los personajes se abra camino, no la del ‘sujeto épico’ [...] Voz de la oralidad en el momento mismo en que desborda la escritura dramática”.

invisible en la representación teatral. En ese lugar de entrecruzamiento de voces y registros, Álamo sostiene la voz de Karen Blixen y le restituye su identidad, su nombre propio, no solo como homenaje a su creación, a su obra o, también, como una suerte de hilo que cose y une los momentos y los lugares, sino, sobre todo, como un resguardo de la primera palabra de esta historia a la que declara ajena. En el cuento (Dinesen, 2012: 1. I. Dos damas de Berlevaag):

En Noruega hay un fiordo –o brazo de mar largo y estrecho entre altas montañas– llamado de Berlevaag. Al pie de las montañas, el pequeño pueblecito de Berlevaag parece de juguete, una construcción de pequeños tacos de madera pintados de gris, amarillo, rosa y muchos otros colores.

Hace sesenta y cinco años, vivían dos damas en una de las casas amarillas. En aquel entonces, las señoras llevaban polisón, y estas dos hermanas podían haberlo llevado con tanta gracia como cualquier otra, ya que eran altas y esbeltas. Pero jamás poseyeron ningún artículo de moda; toda la vida vistieron solemnemente de gris o de negro. Fueron bautizadas Martine y Philippa por Martín Lutero y Philip Melancton. El padre había sido deán y profeta, fundador de un piadoso grupo o secta religiosa que fue conocida y considerada en todo el país de Noruega.

En la obra dramática (Álamo, 2016: 5. I. Dos damas de Berlebaag):

KAREN BLIXEN. En Noruega, entre imponentes montañas, hay un fiordo llamado de Berlevaag. Al pie de estas altas montañas, como si fueran de juguete, se esparcen unas casitas de vivos colores: gris, verde, rosa... Es el pueblo de Berlevaag.

Pues bien. Hace muchos, muchos años, vivían dos jóvenes en una de esas casitas, una de color amarillo... (*Aparecen Martine y Philippa, ya ancianas.*) En aquel entonces, en las capitales del mundo, las señoras llevaban las faldas más cortas, los collares más largos y las estolas de marabú, y esas dos hermanas, que eran esbeltas y bonitas, podrían haber vestido con tanta gracia como la más elegante de las señoritas de París. Pero el caso es que jamás poseyeron ningún artículo de moda; toda la vida vistieron con recato y modestia. Fueron bautizadas como Martine y Philippa.

El padre era el párroco del lugar, un hombre muy querido y con fama de santo que había fundado una hermandad religiosa conocida y respetada en todo el país. Sus miembros renunciaban a los placeres de este mundo, ya que para ellos la Tierra, y cuanto contenía, no eran sino una especie de ilusión.

La teatralidad de la palabra proviene de la relación dialéctica entre la voz épica –con sus diferentes tonalidades, timbres y acentos– y las voces de los

personajes, en la “puesta en voz de las voces del drama” (Sarrazac, 2013: 226). La “puesta en voz” es para el público de la representación escénica lo que la “puesta en página” es para los lectores de la obra porque “agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y, entonces, genera un espacio crítico en relación al original [...]” (Porrúa, 2011: 155). La escucha de esa voz que introduce cada escena se configura en el imaginario del público –con el límite que imponen los cuerpos y voces de los personajes a los que ve y oye– al articular una pluralidad de sentidos, de vivencias, de significados.

La tensión entre la voz narradora y las voces del diálogo produce las “líneas de fuga” y los “desbordamientos” “de lo dramático hacia lo épico o lo lírico” (Sarrazac, 2009: 3), en cierto modo, se traslada a la escena la resistencia del mismo proceso reescritural entre el texto de partida y el texto de llegada. El drama se construye con la particular polifonía de las palabras del relato convertidas en cuerpo en la escena. La oralidad es altamente eficaz en esta pieza porque mantiene el clima y el ritmo de un cuento; la palabra hablada, pronunciada en escena, adquiere materialidad, es voz y cuerpo, y potencia la teatralidad. Esto es la vocalidad, “la historicidad de una voz: su empleo” (Zumthor, 1989: 23), es decir, la naturaleza y la índole histórica y cultural que tiene la puesta en voz al considerar el texto escrito como una “dramaturgia sonora” donde se afincan los significados. C. Berry (2014: 25) señala que “no podemos aprehender el significado de un texto hasta que no le damos voz... hasta que no lo decimos en voz alta comprendiendo su significado... tenemos que ser permeables a su sonido y a su sentido”. “Escuchar la lengua” es la consigna para restituir la oralidad del texto y abrirlo a otros modos de significar a través de su prosodia y de sus ritmos. Y también a otro modo de interpelar al espectador cuando, como en este caso, la voz narradora, por la fuerza ilocutoria y perlocutoria de esa palabra, a la vez comunica, cuenta y provoca una reacción, el relato hablado media entre la ficción original y el público, instala al lector/espectador en el foco de la situación dramática entre “dos formas de espiritualidad”, como señala Álamo, entre “el sentido del sacrificio y del placer mundano”.

6. Escribir por los intersticios

La reescritura es una escritura por los intersticios y nuestro trabajo procura revelar los mecanismos de esa injerencia para hacerla “visible” y “legible”. Somos, también, nuevos transductores en esta cadena de semiosis continua.

Al reparar en la “pieza paisaje” y la “puesta en voz” destacamos el trabajo de relojería teatral por parte de Antonio Álamo. El autor provee al cuento de Dinesen unos dispositivos dramaturgicos que acreditan su puesta en escena sin perder la esencia del texto original. Esto es, su carácter narrativo, de parábola, de relato escénico. Coloca ante la mirada y la escucha del espectador (que de esto se trata la teatralidad) paisajes y voces que replican para hoy a la lejana Karen Blixen.

Bibliografía

- Álamo, Antonio. 2017. Programa de mano. “Agua salada”. Original del autor.
- Álamo, Antonio. 2016 (14 de diciembre). *El festín de Babette*. Inédito.
- Balestrino, Graciela. 1997. *El bisel del espejo*. Salta: Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta.
- Behar, Lisa de. 1984. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berry, Cicely. 2014. Escuchar la lengua. En Fuentes, Vicente (ed./trad.) *Texto en acción. La guía definitiva para que el actor y el director exploren el texto durante los ensayos*. Madrid: Fundamentos.
- Brizuela, Mabel. 2015. Metateatralidad y reescritura en *Veinticinco años menos un día* de Antonio Álamo. En *Repositorios Institucionales*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RDUUNC_37460e07be6b10291f63f6c6cebo6917Institución [Acceso 12/03/2024]
- Brizuela, Mabel. 2017. Antonio Álamo ante la *Celestina* y el *Lazarillo*. En Calvo, Florencia y Chicote, Gloria Beatriz (comps.) *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires: homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 709-714.
- Comte-Moreau, Fabienne. 1993. En Vigeant, Louise *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. [/https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n67-jeu1070893/29373ac.pdf](https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n67-jeu1070893/29373ac.pdf) [Acceso 12/03/2024].
- Dinesen, Isak. [2006] 2012. *El festín de Babette*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid: Nórdica Libros.
- Dolezel, Lubomir. 1990. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Turín: Einaudi, 211-212.
- Dubatti, Jorge. (octubre 2018 - marzo 2019). Vista de Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* vol. 9, 14: 6-29. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459> [Acceso 22/04/2024].
- Elam, Keir. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. Londres / Nueva York: Methuen.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Mayorga, Juan. 2016. *Razón del teatro*. Madrid: Real Academia de Doctores de España.

- Pavis, Patrice. 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba.
- Porrúa, Ana. 2011. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- Sanchis Sinisterra, José. 2002. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2009. *El drama en devenir. Apostilla a l'avenir du drame*. México: Paso de Gato. Cuadernos n.º 12.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (dir.). 2013. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Sosa, Marcela. 2004. *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Valladolid.
- Zumthor, Paul. [1987] 1989. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, Colección Crítica y Estudios Literarios. Traducción de Julián Presa.