

# RAYMOND CARVER Y EUGENE O' NEILL: ADAPTACIONES Y RELECTURAS EN LA ESCENA ARGENTINA

## RAYMOND CARVER AND EUGENE O' NEILL: ADAPTATIONS AND REINTERPRETATIONS IN THE ARGENTINE SCENE

Silvina Alejandra Díaz ([silvinadiazorban@yahoo.com.ar](mailto:silvinadiazorban@yahoo.com.ar))  
CONICET - Universidad de Buenos Aires

---

### Resumen

Entre la gran diversidad de escrituras escénicas, modelos estéticos y valores ideológicos que caracterizan al campo teatral argentino de la década del '90, la adaptación de obras fundamentales de la literatura estadounidenses conforma una importante tendencia. En especial, la dramaturgia de Eugene O'Neill y la narrativa de Raymond Carver despertaron constantemente un profundo interés en dramaturgos y directores argentinos.

Aludiremos a *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1995) de Rafael Spregelburd, a partir de una adaptación libre de la narrativa de Raymond Carver, y a la adaptación de *Un largo camino de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill, dirigida por Miguel Cavia (1999). En ambos casos, los procesos de reescritura y resemantización producen la apertura de los textos a nuevos y diversos sentidos.

**Palabras clave:** dramaturgia estadounidense; adaptación; puesta en escena; década del 90

### Abstract

Among the great diversity of scenic Scriptures, aesthetic models and ideological values that characterize the Argentine theatrical field of the 90's, the adaptation of fundamental pieces of American literature forms an important trend. In particular, the dramaturgy of Eugène O'Neill and narrative of Raymond Carver, constantly awoke a deep interest for playwrights and Argentine directors.

We allude to *Two different people say makes good time* (1995) of Rafael Spregelburd from a free adaptation of Raymond Carver's narrative, and the adaptation of a *Long Day's Journey into Night*, of Eugene O'Neill, directed by Miguel Cavia (1999). In both cases, the process of rewriting and resignification produce open texts to new and different senses.

**Key words:** American drama; adaptation; staged; the 90's.

---

En la década del 90, el campo teatral argentino dejaba en evidencia su densidad y complejidad a partir de una multiplicidad de poéticas, con diversas líneas estéticas e ideológicas. Entre las obras teatrales de dramaturgos estadounidenses "clásicos", cuatro resultan las más significativas en

cuanto al trabajo de adaptación que supusieron por parte de autores o directores argentinos y su buena recepción entre el público y crítica. Nos referimos a *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1995), una adaptación libre de la narrativa de Raymond Carver, de Rafael Spregelburd; *Recuerdo de dos lunes* de Arthur Miller, dirigida por Agustín Alezzo (1997), *Viaje de un*

*largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill, con dirección de Miguel Cavia (1999) y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, dirigida por Dora Baret (1999). Estas adaptaciones responden a complejos procesos de reescritura que producen una diversificación de sentidos y una apertura del texto a nuevos contextos, por cuanto cada circunstancia histórica supone y exige nuevas concretizaciones, que tienen en cuenta necesariamente los cambiantes horizontes de expectativas. (Jauss). En este sentido, si bien los textos de O'Neill y de Carver se hallan fuertemente anclados en sus respectivas coyunturas socio-culturales y, al mismo tiempo, trascienden la circunscripción local, se presentan como obras abiertas a problemáticas universales y a condiciones particulares del momento en que se ponen en escena.

La profunda crisis socio-económica que fue gestándose a lo largo de los años '90 produjo, en el campo teatral argentino, una clara polarización. Por un lado, aquellas puestas en escena que evidenciaban un carácter autotextual, por cuanto se centraban en su lógica interna y evitaban toda alusión al contexto inmediato. Por otro, una tendencia escénica con clara voluntad crítica, que buscaba dar visibilidad a los conflictos sociales e incentivar la conciencia crítica del espectador. Y lo hacía de diversos modos: tanto desde el nivel semántico de la trama -a

partir de la idea de familia como reflejo de la sociedad o de la metaforización de problemáticas sociales vigentes- o bien desde la construcción formal, el lenguaje y los principios compositivos de la pieza<sup>1</sup>. En consonancia con el denominado *Nuevo cine argentino*, esta última tendencia -en la que se enmarcan las obras que mencionamos- expresa la necesidad de alejarse de los clichés del teatro comercial y oficial recuperando elementos del teatro de arte. Sus exponentes reivindican la función social de la escena abordando, desde diferentes poéticas, los cambios políticos y sociales relacionados con el contexto histórico inmediato: la Argentina del menemismo.

Estas obras poseen la particularidad de combinar la productividad de modelos extranjeros del teatro de arte con rasgos localistas -asociados con el modo de hablar y el lenguaje utilizado, con determinados giros musicales o bien con alusiones a nuestra propia realidad-. El quiebre con un teatro que se distanciaba del entorno socio-político y de nuestros intereses, como país se concreta a través de una narración que, rechazando todo efecto grandilocuente, se centra en historias sencillas acerca de sujetos anónimos en situaciones cotidianas.

### **Entre la dimensión lúdica y la crítica social**

Junto con Ernst Hemingway, Raymond Carver aparece como uno de los exponentes más

<sup>1</sup> Como explica Jacques Rancière, la dimensión política del teatro no se vincula "con la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierno a ese dispositivo mismo". Señala además, que su

eficacia política no radica tampoco en "transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento", sino que "consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares". (2017: 57).

representativos del minimalismo, tendencia artística y literaria que surge en Estados Unidos en la década del '60. A partir de una notable economía del lenguaje, que concentra la producción de significados en los elementos esenciales, se pretende estimular al lector para generar sus propias lecturas e interpretaciones. En este sentido, en su "teoría del iceberg", Hemingway<sup>2</sup> plantea la necesidad de reducir las descripciones y limitar el uso excesivo de adjetivos y adverbios.

La literatura de Carver, asociada años después con el "realismo sucio" que, en tanto derivación del minimalismo, apela a diálogos escuetos, lacónicos, concisos y carentes de adornos estilísticos, lo cual no atenta por cierto contra la solidez de la historia narrada. Lejos de ello, su literatura da cuenta de una enorme riqueza y una multiplicidad de recursos -alegorías, alusiones, simbolismos- que permanecen ocultos o implícitos en el relato.

Con el concepto de *dirty realism*, desarrollado en un artículo de la Revista *Granta* de junio de 1983, Bill Buford caracterizaba a un movimiento literario integrado por Carver, Richard Ford, Elizabeth Tallent, Tobias Wolf, Jayne Anne Phillips, Bobbie Ann Mason, Carolyn Fourché, entre otros. Buford señalaba, a propósito de esto:

This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so stylised and particularized -so insistently, informed by a discomfiting and sometimes elusive irony -that it makes the more traditional realistic novels. [...] The sentences are stripped of adornment and maintain complete control on the simple objects and events that they ask to witness; it is what's not being said -the silences, the elisions, the omissions- that seems to speak most.<sup>3</sup> [Pagina?](#)

Adentrarse en la rutina de sujetos anónimos - con cuyo punto de vista se identifican el autor y el lector- plasmada en un relato despojado, que produce un potente efecto de verosimilitud, lo emparenta con la literatura de Anton Chejov, uno de los principales referentes literarios del autor estadounidense. Como en la obra del dramaturgo ruso, lo que organiza los relatos es, en verdad, una imagen en torno a la cual se va entretejiendo la historia, que de algún modo condensa su sentido y que el lector resemantiza a medida que avanza la trama.

A propósito de esto pueden hacerse extensivas a la literatura carveriana dos concepciones que Raymond Williams propone para referirse al teatro chejoviano. Williams habla de la "comunicación de los límites de la comunicación" (1997, p. 132), manifestada en la creación de vínculos superficiales entre los sujetos, que disimulan u ocultan sus

<sup>2</sup> Remitimos en este sentido a Romeo Giger (1977).

<sup>3</sup> Este es un realismo curioso y sucio, sobre las tripas de la vida contemporánea, pero es un realismo tan estilizado y particularizado -tan insistientemente, informado por una incómoda y, a

veces, esquivada ironía-, que hace las novelas realistas más tradicionales. (...) Las oraciones están despojadas de adornos y mantienen un control completo sobre los simples objetos y eventos que se deben presenciar; es lo que no se dice -los silencios, las elisiones, las omisiones.

verdaderos sentimientos, y de una “poderosa creación de una posición de estancamiento” (1997, p. 131) que evoca los momentos de crisis, contradicciones y zonas oscuras del orden burgués de su tiempo. Las narraciones y los poemas de Carver, además, eluden los retratos psicológicos y la usual anécdota central. Su literatura transcurre más bien por los bordes, por los márgenes, tanto en lo que concierne a su manera de entender la escritura como a las historias y los personajes que aborda: seres fracasados y solitarios, que no suelen alcanzar su tan anhelada libertad.

Por otro lado, sus cuentos -los más reconocidos de los cuales seguramente sean *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), *Catedral* (1983), *El Elefante y Tres rosas amarillas*, incluidas en la antología *Tres rosas amarillas* (1988)- configuran una literatura desencantada que permite abonar la hipótesis de que el minimalismo “puede pensarse como un descubrimiento y desvelamiento del proceso literario mismo” y que articula una visión crítica, tanto de la literatura como del época histórica en que se desarrolla. (Voionmaa, 2016, p. 51).

Si en la década del '80 Carver se convirtió en un autor de culto en lengua española -\_sin duda gracias a las traducciones de sus textos por la Editorial Anagrama, que facilitaron el acercamiento de su obra a los lectores de habla hispana-, fue recién a partir de los años '90 cuando el teatro independiente argentino se aproximó a su literatura para proponer diversas adaptaciones escénicas.

La recepción y relectura de Carver, Heiner Müller y Philippe Minyana, entre otros, por

parte de dramaturgos y directores como Spregelburd, Daulte, Szuchmacher, Veronese condujo a la teoría y a la crítica teatral a acuñar nuevas concepciones que tuvieran en cuenta la dinámica generada entre la incorporación de modelos extranjeros y su resignificación desde el teatro local. Se alude, por ejemplo, a la idea de “teatro de la desintegración” (Pellettieri), que aparece como resultado de la mezcla de esos intertextos con el teatro absurdista de los '60 (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Petraglia, Roberto Villanueva) y que implica de algún modo una nueva “entrada al mudo” del teatro argentino. En correspondencia con lo que padecía la sociedad en la década del '90, la textualidad del teatro de la desintegración plantea como problemáticas la desintegración del núcleo familiar y los lazos sociales, como así también la crisis valores, individual y colectiva.

*Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*, primer espectáculo de la Compañía Patrón Vázquez, de Andrea Garrote y Rafael Spregelburd, con dirección de éste último, estrenada en 1995 en el Centro Cultural Ricardo Rojas fue, como dijimos, una de las primeras obras que abordaron la literatura de Carver en nuestro campo teatral. A la puesta de Spregelburd le siguieron, entre otras, *Parece algo muy simple* (2005), *Hablar de amor* (2006) y *Parte de este mundo* (2014) que componían la Trilogía Carver realizada por Adrián Canale, y *Los días de Raymundo están contados* (2008) de Diego Echegoyen. La versión de Spregelburd adscribe a una poética minimalista, no ya solo a nivel

semántico sino también en el plano formal. Rechazando las grandes historias, el dramaturgo y director argentino produce un teatro de situaciones banales, individuales, aparentemente sin importancia, que rozan lo absurdo y que dejan apenas entrever la dimensión misteriosa de la existencia y la idea de lo siniestro como la otra cara de la realidad<sup>4</sup>. Su valorización ficcional de acontecimientos irrelevantes se corresponde con la creación de personajes desdramatizados e inestables que se encuentran, casi sin intervención de su voluntad, frente a encrucijadas que suelen conducirlos a la resignación y la pasividad. En estos aspectos su poética escénica se muestra afín a la escritura carveriana y logra, a través de los signos teatrales, aproximarse notablemente a su universo creativo.

La puesta ostenta una interesante recreación del minimalismo pero al mismo tiempo representa una parodia<sup>5</sup> al realismo teatral y a sus convenciones, basándose especialmente en el humor irónico y en una importante dimensión metateatral. En este sentido, y si bien Spregelburd expresa una concepción lúdica del teatro, en *Dos personas diferentes*

*dicen hace buen tiempo* se intensifica la corrosiva parodia a los discursos sociales, como así también a las convenciones de los lazos familiares y sociales. Es justamente su formulación de una visión crítica del entorno social -que complementa la perspectiva de Carver al vincular a esta última con nuestra propia cultura- pero sin dudas también el final abierto, el humorismo y la ridiculización de los comportamientos estereotipados y los roles sociales, lo que le permite introducir, de modo oblicuo e indirecto, una crítica al contexto social.

Por su parte, cuando, en 1956<sup>6</sup> se publicó y se estrenó *Long Day's Journey into Night*, [Viaje de un largo día hacia la noche], de Eugene O'Neill, tres años después de la muerte del dramaturgo en Boston, la crítica coincidió mayoritariamente en que se trataba de una de sus obras más logradas y que representaba una acabada expresión de lo que Abraham Michael Rosenthal -crítico y editor del New York Times- denominó "*confesional poetry*" [poesía confesional]. Esta concepción aludía a la obra de poetas norteamericanos que, a mediados de la década del cincuenta, habían puesto en tela de juicio la impersonalidad

---

<sup>4</sup> Señala Rafael Spregelburd: "Para mi generación, que veía en la generación previa un predominio salvaje del simbolismo, de la metáfora como maniobra para encriptar un significado, Carver proponía un clima muy comprensible, inmediato y emocional". (...) "Es un ejemplo fabuloso de cómo la narración produce un ciframiento entre lo aparente y lo oculto, pero sin llegar jamás a develar lo oculto como un verdadero 'significado' (con una carga simbólica, como una equivalencia) que el público deba reconocer para comprender la obra. Lo oculto en Carver respira debajo de lo cotidiano, y por eso produce un gran extrañamiento, porque hace posible, en escena, que con muy pocos

elementos el mundo alcance una dimensión de capas muy densas de sentido". (Pag 12, 5-4-2009).

<sup>5</sup> Los artificios paródicos transgreden el modelo en tanto se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a propósitos diversos de los de la textualidad parodiada (Bajtín, 1986: 270-272).

<sup>6</sup> El estreno mundial de la pieza de O'Neill estuvo a cargo de una compañía sueca, *Dramnaten*, con dirección de Bengt Ekerot (febrero 1956). Mientras que su presentación en Broadway tuvo lugar en noviembre del mismo año, dirigida por el panameño José Quintero. Dos años después se estrenó en The Globe Theatre con el mismo director y un elenco de actores ingleses.

característica de la lírica y la literatura anglosajona dominante desde comienzos del siglo XX. En lo sucesivo la “confesión” y las alusiones a la propia vida se convertirían en recursos privilegiados por narradores y dramaturgos -entre ellos Tennessee Williams, Arthur Miller y el mismo O’Neill- para construir sus relatos.

En *Viaje de un largo día hacia la noche* -escrita entre 1941 y 1942- O’Neill lleva al extremo la incorporación de elementos autobiográficos, por cuanto la trama involucra a los miembros de su familia e incluía episodios de su propia vida<sup>7</sup>. La pieza transcurre en 1912, en la casa de verano de los Tyrone -una familia de clase media norteamericana de origen irlandés-, en un pueblo de Connecticut. La trama se desarrolla durante las horas que transcurren entre una situación de equilibrio inicial -un agradable desayuno familiar- y la cena, momento en que se desencadena definitivamente la crisis de todo lo que parecía estable. A partir de la primera discusión entre el padre y uno de sus hijos -cuando esa armonía se devela como falsa- va generándose progresivamente un

clima enrarecido que acaba por tornarse agobiante. La noche no hace más que profundizar esa condición trágica: las situaciones se precipitan hasta el punto en que los tres hombres de la familia se muestran absolutamente ebrios mientras la madre deambula por la casa, aislada completamente del mundo, sumergida en las alucinaciones que le producen la morfina y su propio deseo de escapar de la realidad. Dado este panorama, no sería desatinado decir que la pieza expone todas las miserias humanas, lo que autorizó a la crítica a compararla con *La Comedia humana* de Balzac: agresividad, avaricia, agresividad, deseo de venganza, envidia, enfermedades, alcoholismo, drogadicción y una fatal dependencia emocional.

Un procedimiento típico del realismo teatral que se pone en juego, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena a la que aludimos, es la trivialidad deliberada: los personajes hablan constantemente de cosas irrelevantes, evitando establecer lazos profundos con el otro. Este hablar “sin decir nada” se alterna con una serie de encuentros

---

<sup>7</sup> Señala a propósito de esto Alejandro Oliveros: “La descripción de la casa de campo de los Tyrone en New London, Connecticut, se corresponde metro por metro con la de los O’Neill en el mismo estado. De tal manera, que la fachada ha sido utilizada en las filmaciones y producciones de la obra, y es un lugar de culto para los seguidores del gran dramaturgo. No es de otra manera con la figura del padre (...). El viejo O’Neill fue un actor itinerante, obligado a su familia a una existencia sin hogar (...). La madre, un personaje patético y desgarrado se consuela, como la madre de Eugene, en el rarificado mundo del opio; mientras su primogénito, Jamie, acumula frustraciones como intelectual y actor, talentos que despliega en los bares y lupanares del hostil poblado, emulando

en todo, incluso en sus resentimientos al hermano mayor del dramaturgo. Eugene O’Neill se retrata en el segundo de los hijos de la familia Tyrone, Edmund” (Oliveros, 2018). Refiriéndose a las connotaciones catárticas de la obra, Stephen Black, uno de los biógrafos más conocidos de O’Neill expresa: “Hasta cierto punto, el acto de escribir *Largo viaje*, le permitió a O’Neill consolidar el proceso de duelo que, a finales de los veinte, lo llevó a intentar suicidarse, en tres ocasiones. Durante esa misma década, en el período de tres años, el escritor había visto desaparecer a toda su familia.” (Prólogo a la edición de *Long Day’s Journey into Night*, editada por Yale University, 2006).

entre padre- hijo, esposo y esposa, y de los hermanos entre sí, en que se sacan a relucir conflictos y reproches que habían permanecido ocultos, silenciados durante años. En este sentido, el encuentro personal y el consiguiente desenmascaramiento del personaje -otro recurso privilegiado del realismo teatral- no solo supone el enfrentamiento del personaje con el otro y consigo mismo sino que contribuye también a configurar el pasaje de un estado armonioso a un clima opresivo y decadente.

Es necesario destacar que, más allá de que la pieza debe los aspectos más sórdidos y oscuros de cada personaje, O'Neill aspira a despertar en el lector y en el espectador una mirada comprensiva y piadosa. Y lo hace, por un lado, dejando entrever expresiones de ternura y cariño entre los miembros de la familia, que matizan la dramaticidad de la situación y, por otro, recurriendo a la "justificación dramática" de comportamientos y acciones -tal como la llamaba Stanislavski-, estrategia que permite comprender las reacciones de un sujeto ante una situación de extrema vulnerabilidad y desprotección.

El estreno en Buenos Aires de *Viaje de un largo día hacia la noche* en 1999, bajo la dirección de Miguel Cavia<sup>8</sup>, constituye una versión clásica de la obra de O'Neill, que elude toda forma afectada, falsa o melodramática, lo que redundaba en una sensación de organicidad

y en la generación de un potente efecto de verosimilitud.

Del mismo modo, los pequeños cambios que buscan aproximar la obra a nuestro contexto, la mezcla entre lo ajeno y lo propio -los rasgos localizadores en la relación de los personajes, especialmente por medio de un habla contextualizada en Argentina - tiene por objeto reconocer ese mundo íntimo y familiar como verosímil y establecer un vínculo de empatía con el personaje y con las situaciones dramáticas en un entorno próximo y reconocible. Más allá de la universalización del conflicto, son justamente esos matices locales los que proponen una reflexión acerca del contexto argentino inmediato, señalando al núcleo familiar -enfermo y disfuncional- como metáfora de una sociedad en crisis.

Con respecto a la recepción crítica, digamos que el estreno no pasó desapercibido, debido principalmente a las figuras de renombre que la protagonizaban -Norma Aleandro y Alfredo Alcón- y al interés que despertaba, en nuestro campo intelectual, la obra del dramaturgo norteamericano. En concordancia con las crónicas internacionales, las críticas argentinas reconocieron rápidamente las referencias autobiográficas. Por otro lado, la mayoría de ellas prefirió centrarse más bien en las novedades que suponía el realismo estadounidense de nuevo cuño y solo se refirieron de un modo indirecto a la relación de la puesta con nuestro contexto social. Como

<sup>8</sup> Intérpretes: Norma Aleandro, Alfredo Alcón, Fernán Mirás, Oscar Ferrigno y Mirta Wons. Escenografía: Andrés Díaz Mendoza y Marcelo Valiente, sobre una idea de Miguel Cavia. Iluminación: Gabriel Cavia. Música original:

Edgardo Rudnitzky. Dirección: Miguel Cavia. Teatro Maipo, 1999.

ejemplo paradigmático de ello, la crítica publicada en *Página 12* (15-06-99) se focaliza en la poética realista del dramaturgo, como así también en los datos biográficos que lo emparentan con la tendencia confesional para aludir luego, como parte de un análisis formal, a la “introspección” y a los “silencios reflexivos” típicos del sistema de actuación stanislavskianos. Mientras que otras críticas destacan, además de la entidad poética del texto, su capacidad de “trascender el conflicto familiar puntual” y proponen una visión perspectivista que involucra al entorno social. (*Clarín*, 13-6-99).

Digamos, a modo de síntesis, que en señal de oposición a los discursos totalizadores y con el deseo de romper con un lenguaje estereotipado y vacío, los directores de las piezas que mencionamos proponen lecturas articuladas desde la propia subjetividad. En ellas se plantea una moderada crítica al contexto inmediato, aunque sin referirse a él de un modo simplista ni explicitando verbalmente las condiciones políticas y sociales, sino más bien a través de determinados procedimientos narrativos: el final abierto, la desdramatización, la parodia y la autorreferencialidad -como sucede en la adaptación de los cuentos de Carver-, o bien, como en la versión de la pieza de O’Neill, planteando a la familia como una metáfora de la sociedad, emergente de sus crisis y su pérdida de valores.

## Referencias

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bufford, B. (1983). “Editorial”. *Granta: Dirty Realism. Essais & Memoir* 8 (pp.1-2). Disponible en <https://granta.com/dirtyrealism/>. Consultado el 20 de enero de 2019.
- Giger, R. (1997) *The creative void: Hemingway’s iceberg theory*. Bern: Francke.
- Oliveros, A. (2018). *Dos dramas de Eugene O Neill. Prodavinci. Post- Data*. Disponible en <https://prodavinci.com/dos-dramas-de-eugene-oneill-1-el-viaje-de-un-largo-dia-hacia-la-noche/>. Consultado el 10 de febrero de 2019.
- Rancière, J. (2017): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Strickland, E. (1993). *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana UP.
- Voionmaa, N. D. (2016). “Formas de ver la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra”, *Revista Nuestra América* N°10, (pp. 49-62).
- Williams, R. (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019