

CHRONIQUE D'UN DISCOURS SCHIZOPHRÈNE,
DE NEJIA ZEMNI Y SU TRASLADO A LA ESCENA EN *JUNUN*,
DE JALILA BACCAR Y FADHEL JAÏBI

CHRONIQUE D'UN DISCOURS SCHIZOPHRENE,
OF NEJIA ZEMNI AND HIS TRANSFER TO THE SCENE IN *JUNUN*,
BY JALILA BACCAR AND FADHEL JAÏBI

Aicha HAROUN YACOUBI

Université Ibn Zohr (Agadir-Marruecos)

aichayaco@hotmail.com

Para el Prof. José Romera Castillo,
maestro y amigo.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar las operaciones de traslado de *Chronique d'un discours schizophrène*, una novela autobiográfica de Nejia Zemni, a un constructo dramático como es *Junun*, propuesta dramática y escénica de Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi.

Palabras clave: Adaptación. Teatralidad. Narratividad. Nejia Zemni. Jalila Baccar. Fadhel Jaïbi.

Abstract: The aim of this article is to analyze the transfer operations of

Chronique d'un discours schizophrène, an autobiographic novel by Nejia Zemni, to a dramaturgical construct such as *Junun*, a dramatic and scenic proposal by Jalila Bacar and Fadhel Jaïbi.

Key Words: Adaptation. Theatricality. Narrativity. Nejia Zemni. Jalila Bacar. Fadhel Jaïbi.

1. INTRODUCCIÓN

Desde mediados del pasado siglo, los artistas y dramaturgos del Norte África y de Túnez, en particular —los textos que abordaremos son tunecinos—, conciben la escritura dramática y escénica como una búsqueda de nuevos elementos que enriquezcan el panorama teatral contemporáneo. Este fenómeno se inicia en Túnez en un período de transición y post-proceso de Independencia en los años 60-80. Los dramaturgos en los años sesenta¹ intentan regenerar el teatro mediante la creación de nuevos grupos de diversas tendencias y métodos que confluirán en el Teatro Independiente² prestigiando el panorama teatral de finales del siglo pasado y comienzos del S. XXI.

¹A partir de los 60, período en que se consolida un teatro propiamente magrebí con fines artísticos y de otra envergadura, el hombre de teatro ya no se contenta con imitar a los clásicos y emprende una labor basada en la experimentación de nuevas formas y lenguajes. Retoma aquellos elementos propios de su cultura bajo las premisas de directores y autores occidentales como: J. Grotowski, B. Brecht, C. Stanislavsky, A. Artaud, S. Beckett, E. Ionesco o L. Pirandello, entre otros.

²La nueva corriente vanguardista surgida en los 80, según Abi Sahb (1996: 26), tenía como objetivo “la liberación de un cierto complejo de inferioridad cultural, que se proyectaba en una exposición superficial de la propia identidad. Los creadores en su mayoría rechazan el texto a favor del espectáculo [...] Pareciera que el cuerpo, siempre un elemento reprimido en favor de la palabra en el contexto de la cultura árabe, volviera a recuperar su importancia [...] La pertenencia a una corriente que ha roto con la literatura y la moral tradicionales, dando una máxima prioridad a los elementos visuales, espectaculares, escenográficos, artísticos”.

Esta búsqueda de formas y lenguajes se manifiesta también en la práctica de la traslación inter-genérica³, aquella que, según Ignacio Apolo (2010: 34), toma un texto-fuente de género no teatral (en este caso, de narrativa) para hacer su versión escénica, muchas veces volcándola primero a un texto dramático, una obra escrita diseñada para su montaje teatral.

La transposición inter-genérica o “el cruce de prácticas estéticas”, según Fernández Chapo (2010: 18), ha constituido una de las marcas fundamentales de la renovación del teatro contemporáneo. Y afecta a dramaturgos que apuestan fuertemente a una verdadera deslimitación de sus fronteras y generan, por ende, fenómenos de teatralidad que presentan indagaciones de suma complejidad vinculadas a la apropiación de diversas prácticas estéticas.

En lo que respecta a las indagaciones e investigaciones acerca de esta práctica fronteriza entre un género y otro, especialmente entre la narrativa y el teatro, cabe mencionar a título de ejemplo —por constituir este, una referencia metodológica y guía imprescindible para todos los que nos dedicamos a la investigación teatral—, Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI (2008), volumen en el que Romera Castillo⁴, recoge los trabajos de los dramaturgos José Luis Alonso de Santos y Jerónimo López Mozo, sobre adaptaciones de novelas llevadas a la escena así

³Aclaremos que el trasladar un texto de narrativa al género dramático es una tarea que se ha llevado a cabo desde el nacimiento del propio teatro en la Antigua Grecia. Los primeros autores hicieron la transposición de relatos míticos, cuentos, leyendas, epopeyas, etc. Desde la Antigüedad, los dramaturgos regresan constantemente al legado de transmisión oral y literaria para alimentar el relato dramático de temas, personajes e historias. En razón a esto, y teniendo en cuenta el contexto geo-histórico, social y artístico del Norte África y de Túnez en particular, cabe resaltar que son países donde la práctica de la traducción, la transposición o adaptación, se ha dado de forma muy arraigada y ha incidido en la construcción de una Literatura y de un Teatro nacionales. *Vid.* “Discursos en torno a los orígenes del teatro en el Magreb”, en *Dramaturgias femeninas en el Magreb* (Haroun Yacoubi, 2012: 42-47).

⁴Cabe mencionar que este volumen, editado por Romera Castillo, es el resultado de lo tratado en el XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, celebrado en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia Madrid, del 13 al 15 de diciembre de 2007.

como ensayos de investigadores que examinan las relaciones entre ambos lenguajes: Marga Piñero, Laura López Sánchez, Ana Corbalán, y Juan Carlos Romero Molina, que indagan en este fenómeno de presentar obras en formatos de novela, teatro y cine. También destacamos los ensayos realizados por estudiosos como: Ignacio García May, “Dramaturgia de textos no dramáticos” en *Manual de dramaturgia* (2016: 247-273); Juan Mayorga, “Misión del adaptador” en *El monstruo de los jardines* (2001: 61-66); la estudiosa y dramaturgista Anna Yukelson, “Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)” (2010: 31-33); el dramaturgo y académico, Ignacio Apolo, “Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia” (2010: 34-39); o el autor de “Literatura/Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino” (2010: 17-23) y “¿Adaptación, transposición y/o versión?” (2010b: 167-171), ambos artículos del también universitario y dramaturgo Gabriel Fernández Chapo. Y, por último, citamos a Sanchis Sinisterra, dramaturgo y ensayista que indaga sobre la frontera entre textualidad y teatralidad y en cuyas premisas, entre la de otros arriba mencionados, nos basaremos para elaborar el presente artículo. A modo de ejemplo, destacamos dos de sus ensayos: “Itinerario fronterizo” o “Narratividad y teatralidad. (Bartleby, el escribiente)”, en *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* (2002) y *Dramaturgia de textos narrativos* (2014), en los cuales profundiza en cómo enfrentarse a la dramaturgia de textos creados para la narrativa partiendo de su experiencia en los talleres que ha impartido.

2. RELACIÓN INTER-GENÉRICA: DEL TEXTO NARRATIVO A LA OBRA TEATRAL

En transposición inter-genérica o adaptación de un texto de narrativa a otro teatral, se parte de un texto fuente cuya especificidad es el signo lingüístico. Es un proceso que Patrice Pavis, en su *Diccionario de*

teatro define como:

Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos. El relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial (Pavis, 1983: 23).

En “Misión del adaptador”, Juan Mayorga (2001: 61-66), sostiene que la adaptación supone un proceso de traducción entre textos relacionando de este modo, la adaptación con la traducción. Según este, el adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. Tanto Mayorga como Pavis, aúnan ambos conceptos. No obstante, y teniendo en cuenta los límites que conlleva el término *traducción* en relación con el de *adaptación*, Manuel Gómez García en su *Diccionario Akal de Teatro* especifica que:

La adaptación, por sus características, puede subvertir en todo o en parte la obra o el texto utilizado como punto de partida. Así, un adaptador, de acuerdo al objetivo que se trace, llega en ocasiones a modificar no sólo aspectos formales (número de personajes, escenografía y luminotecnia; estructura de actos, cuadros y escenas; marcos temporal e histórico, etc.) sino incluso el argumento, la intencionalidad y el sentido de la obra (Gómez García, 1997: 21).

Esta tarea como apunta Ignacio García May en “Dramaturgia de textos no dramáticos” (2016: 247-274), es una labor más compleja de lo que puede parecer. Pese a que Pavis apunta que “sólo cambian la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas” (Pavis, 1983: 23), el proceso conlleva, como acabamos de mencionar, la complejidad de todo

acto de mutación. Tal como señala Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003: 15-17), la limitación de la dramaturgia se da por la propia estructura discursiva del texto fuente y de las leyes que rigen un texto de narrativa y aquellas que rigen un texto dramático. El hacer migrar el relato del territorio de lo literario hacia el territorio de lo dramático, no debería de reducirse a una operación de escritura de conversión, sino de creación como señala Ana Yukelson, la cual afirma que:

Los dramaturgos no pretenden adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que logran promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria puede emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética (Yukelson, 2010: 32).

Se trata de un trabajo de *reescritura* —como explicaremos abajo— que se aleja de la simple copia o la transformación formal y en cuyo proceso, el adaptador tiene que identificar los elementos trasladables o susceptibles de ser trasladados. En dicho proceso se debería realizar lo que Sanchis Sinisterra, en su ensayo “Itinerario Fronterizo”, en *La escena sin límites* (2002: 39-45), denomina *una doble traición*: “desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas para redituarlo en las fronteras de la alteridad”. La adaptación en clave de *traición*, explica Ana Yukelson (2010: 32) al referirse a este término, permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, subtemas, las libertades de sus formas expresivas, el humor, la intención crítica, el lirismo ocasional, las contradicciones de los personajes, el realismo, etc. Esta visión coincide parcialmente de aquella por la que profesan Juan Mayorga o Jacques Copeau. Este director de escena francés, y también uno de los referentes de la escena europea del S. XX, en su búsqueda del dramaturgo ideal, aboga por una rigurosa fidelidad a los textos originales descartando así la posibilidad de nuevas lecturas por parte de los directores de escena que puedan generar creaciones originales. Para Copeau (2002:

299-302), “el gran poeta ha trazado todas las vías por donde debe pasar el gran intérprete [...] Nuestra misión es seguir el diseño de su obra, no dislocarlo; llenar su molde, no hacerlo estallar”.

Al respecto y para Sinisterra, citado por Xavier Puchades en “Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura” (2004), el enfrentarse a la dramaturgia de un texto narrativo ajeno, estimula la alteridad, noción necesaria para la creación, generador del diálogo entre lo individual y lo colectivo. Se trata, pues, de establecer un diálogo, no de acallar la voz del texto original con la nuestra, de apropiarnos de sus personajes o situaciones para hacerles decir cosas que no dicen. Esto nos remite a la cuestión de fidelidad del segundo autor o los grados de fidelidad en relación al texto de referencia. El texto narrativo —explica el dramaturgo y director de Teatro Fronterizo coincidiendo así con Copeau en su reivindicación del texto literario-dramático—, no es una excusa para realizar un texto teatral original completamente diferente —aunque se pueda hacer— sino que este forzará al dramaturgo a trasvasarlo al género teatral con la mayor fidelidad posible. Por lo tanto, se trata de descubrir el grado de teatralidad latente que contiene un texto narrativo.

Teniendo en cuenta esta premisa, el texto derivado —o en términos de Gérard Genette (1962), el hipertexto—, vehicula una voz anterior, la del autor inicial que subyace implícita en la materia textual. O sea, lo que en términos de Sanchis Sinisterra (2003: 21) sería *teatralizar la textualidad originaria*. Esta operación requiere de un conocimiento en narratología para realizar un análisis previo del hipotexto, tal como apunta el que fuera inventor del polémico concepto de *narraturgia*:

Quiero decir que preguntándonos cómo narra Ibsen (o Büchner o Sófocles o Calderón o Marlowe o Valle-Inclán o...), analizando el modo en que tal o cual texto articula su fábula con los parámetros temporales, espaciales, discursivos, etc., resultarían quizás mejor comprendidos los mecanismos de la acción dramática y, con ellos, los recursos específicos de su teatralidad, las claves

de su funcionamiento escénico, la estructura apelativa (en la terminología de Wolfgang Iser) que lo conecta con el receptor (Sanchis Sinisterra, 2006: 20).

Hacemos un inciso para aclarar que al emplear el término *reescritura*, tenemos en cuenta los límites que conlleva el de *traducción* diferenciándolo claramente del de *adaptación*, así como la ambigüedad conceptual entre *adaptación* y *versión* que como explica Ignacio García May en “Dramaturgia de textos no dramáticos” (2016), se trata de una simple cuestión terminológica —coincidiendo con Javier Huerta Calvo (2005) que en su diccionario los aúna y los distingue claramente del de *refundición*— ya que ambos términos aluden a la transformación de un texto en otro.

Pese a que intentamos no detenernos en elucubraciones teóricas que definen los límites entre un término y otro —ampliamente tratados por estos teóricos o por Fernández Chapo en “¿Adaptación, Transposición y/o versión?” (2010b: 167-171)—, consideramos que ambos conceptos se reducen al ejercicio de la mimesis⁵. Es decir, el proceso de *reescritura*

⁵El paso de un código literario de narrativa, poesía u otro género a otro que es teatral, conlleva una interpretación del texto inicial lo que comúnmente se conoce por el texto escrito (T) a otro de la Representación. Esto supone operar sobre las estructuras subyacentes en el texto original transformando lo específicamente literario de carácter lingüístico y abstracto a otro texto también lingüístico y abstracto donde radica la marca *teatralidad*, en tanto que proceso de ordenación de los elementos operativos destinados a la materialización en el espacio. En este proceso actúa lo inherente a lo espectacular que entendemos a partir de su funcionalidad en la puesta en escena. No es un trabajo de traducción ya que supondría la relación de dependencia del segundo nivel a un primero que es el texto original, aunque siempre implica que es la fuente. Si mantenemos el término *traslación*, quiere decir que el primer nivel es el original mientras que el otro es una imitación; no obstante, dicho proceso conlleva más complejidad en el sentido de que se trata del paso de un código literario en narrativa a otro literario teatral por lo tanto de un texto a otro en cuyo resultado se aprecia que se trata de dos obras distintas. Ya no se trata de mimetizar sino de transformar un texto que posee unas características particulares donde subyace la teatralidad como rasgo distintivo. Se mantiene el tema o motivo, la justificación del acontecimiento, se respeta los límites crono tópicos en los casos más extremos de una fidelidad intencionada a este primer nivel. Sin embargo, lo que se lleva a escena es una obra

conlleva un proceso de semiosis sugerido por el autor del hipotexto. La organización imaginaria de los diferentes acontecimientos y su desarrollo como situación dramática que genera la acción, la determinación del espacio-tiempo reducido a lo representable en el presente inmediato del teatro, el tratamiento de los personajes, lo que en suma definimos como la condensación de información que en la estructura del relato se halla dilatada. Consiste en una representación previa o la ordenación de la acción en cuanto el flujo narrativo y en el que se basa el que reescribe el texto. Este, en su proceso de escritura, vuelve a este punto originario de la creación y a su creador. El que reescribe lo hace partiendo de la idea inicial o primaria captando la esencialidad del texto —o sea, aquello que Roland Barthes en *Ensayos críticos* (1978) y Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro* (1983), entre otros, denominan la especificidad narrativa o narratividad para volcarla en lo dramático y espectacular—, y la transmite según las motivaciones estéticas e ideológicas en una estructura teatral. Esto es, como mencionamos arriba, dotar de teatralidad un texto. Esta intervención inter-genérica, según Sinisterra, en “Franz Kafka”, en *La escena sin límites* (2002: 103), la define en cuanto proceso, en el cual “se concretan en relaciones interpersonales caracterizadas por la *conflictividad*, la *progresividad* y manifiestas mediante la *dialogicidad* y la *gestualidad*”.

Pues bien, en razón a lo dicho y atendiendo a las teorías en torno a la deslimitación entre literatura y teatro, entre un género y otro, entre narratividad y teatralidad, así como las premisas y metodologías a las que se acogen los dramaturgos para realizar el proceso de translación o adaptación inter-genérica que también denominamos reescritura del dramaturgo, hacemos un inciso para explicar que en los epígrafes a continuación nos centraremos en definir el traslado de *Chronique d'un discours schizophrène* y su reescritura teatral partiendo de dos cuestiones:

La primera, está relacionada con las motivaciones y la elección

diferente por el funcionamiento y la interacción de los elementos puestos en evidencia por el dramaturgo y director de escena.

del texto de referencia. Si bien los dramaturgos regresan constantemente a la narrativa como fuente para abastecer el género dramático de temas, historias y personajes; cabe preguntarse por las motivaciones que mueven al dramaturgo para elegir un texto u otro. Estas motivaciones para Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi, pueden ser de dimensión ideológica y estética, siendo estas las que en definitiva señalarán las operaciones de transposición acometidos para el traslado.

Son estas operaciones en las que nos centraremos intentando poner de relieve aquellas que han sido susceptibles de ser trasladadas de *Chronique* para componer y organizar una estructura dramática destinada a la Representación como es *Junun*. Una tarea en la cual, y según Patrice Pavis (1983: 23), todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, *montaje*, *collage* de elementos externos, modificación de la conclusión, etc.

3. CHRONIQUE. RETRATO DE UNA ESQUIZOFRENIA COLECTIVA

Chronique d'un discours schizophrène (1999) es fruto de la experiencia clínica de Nejia Zemni (Túnez, 1939) con uno de sus pacientes. Esta psicoanalista y escritora es una de las últimas utopistas presa de múltiples contradicciones con el sistema hospitalario, la ética de sus colegas en la institución psiquiátrica y el procedimiento anticuado e inhumano con que se trata a los pacientes. Para la autora, el tratar a su paciente fuera del recinto hospitalario es el único medio de trascender sus vivencias en el hospital y dar un sentido a su vida personal y profesional. En un recorrido de quince años, Zemni narra las distintas etapas desde que su paciente, un joven analfabeto de veinticinco años de edad enfermo de esquizofrenia y sífilis, al que ella nombra con una inicial N. —Nun en la obra—, acudiera en 1978 a su despacho en el psiquiátrico Razi en Túnez. Es

un relato autobiográfico —tal como ella afirma en sus entrevistas y también se explicita en el paratexto de la obra de teatro— narrado en primera y tercera persona y basado en las observaciones de una terapia difícil por las interrupciones, el entorno familiar del paciente y el cuerpo médico. La psicoanalista fue anotando en un cuaderno durante años las distintas etapas, las recaídas, los altibajos. Es un recorrido durante el cual —según Fadhel Jaïbi en una entrevista realizada por Joëlle Gayot (2002)— Nejia ha tenido que luchar contra la fatalidad del internamiento psiquiátrico, contra la institución, la sociedad y contra sus propios demonios.

Zemni, habiendo dudado en un principio si presentar el texto en su forma original o en forma de novela, esta elige la segunda opción motivada por una convicción personal y profesional que hallamos justificada en el prólogo de *Chronique d'un discours schizophrène*:

Si le témoignage ne se pare pas de scientificité en faisant des clin d'œil à telle ou telle école reconnue, n'est-il pas suspect de littérature, rendu caduque dans le meilleur des cas, nul dans le pire? A partir de quel instant, de quelle virgule, un discours peut-il prétendre à la scientificité d'autant plus, qu'en ce qui concerne la folie, le lieu de la scientificité du discours est totalement accaparé et jalousement gardé par la psychiatrie? [...] Et si dès lors on se fichait de la scientificité, si on larguait du même coup l'inhibition qui s'ancre dans la peur de ne pas dire la vérité 'scientifique', toute la vérité et rien que la vérité devant le tribunal des préposés au savoir? (Zemni, 1999: 11-12).

La opción de la forma novelada constituye para esta, poner en tela de juicio la cientificidad fría de un terapeuta y cuestionar así la eficacia de la institución psiquiátrica en Túnez —como ella misma corrobora en otros escritos—, transformando un discurso propio de un informe médico a otro literario en el que también abundan citas de psicoanalistas reconocidos y términos científicos propios del ámbito de la psiquiatría.

Durante años construye un relato con materiales que ella misma ha manejado y los presenta bajo una estructura de 4 capítulos en los cuales se recogen las pautas dadas durante la terapia y que ella titula: *Entre la rencontre, l'émergence de la demande, le transfert, le contre-transfert et la résolution du sujet*, y que a su vez, los estructura por fechas o lugares — tiempo y espacios reales— como una manera quizás de reforzar el aspecto testimonial de su vivencia con el paciente, la opresión y la incompreensión de todo lo que rodeaba a este a lo largo de su tratamiento: la crueldad y falta de humanismo de los médicos, la familia, la sociedad en general, no sin cierto subjetivismo intencionado. Es la ruptura, la brecha que se produce en su búsqueda, lo que en definitiva se pone de relieve en la obra según los paradigmas siguientes: racional/ irracional y dominador/dominado. Esta búsqueda es el margen entre elementos que se oponen y que generan el conflicto a partir de los espacios internos de cada personaje y el choque de la interacción de estos con el entorno social y familiar.

La subjetividad se da a partir de la postura ambigua de Zemni que se refleja tal cual en la obra. Para ella Nun no es un paciente cualquiera, sino alguien con quien empieza a intimar y que representa en cierta medida un acto subversivo —dicho acto, como mencionamos arriba, supone un cuestionamiento de la psiquiatría en un país como Túnez—, una ruptura con lo éticamente establecido tanto en su profesión como en la sociedad y que no siempre transparenta el relato. Además, la aproximación entre ellos dos rompe la barrera de la objetividad pretendida en un principio y lo que era un simple historial médico pasa a ser un relato en toda su magnitud. Como diría Jaïbi (2002): “sa subjectivité est plus passionnante qu'une pseudo objectivité professionnelle”. Es esta experiencia, la trayectoria vital de los personajes y su carácter autobiográfico con toda la fuerza de lo vivido, lo que motivó a Baccar-Jaïbi para adaptarlo a la escena bajo el título de *Junun*.

Zemni, se ve empujada por el objeto que desea alcanzar, el de prosperar en su iniciativa tratando la esquizofrenia fuera de un espacio cerrado. Para ello, la escritora recurre a otros lugares de libertad real/ficticia:

la playa, el café, el parque, el zoológico, su domicilio, el cementerio, tal como sugiere el título de la novela, *Relato de un psicoanálisis sin diván*. Los de la novela son espacios múltiples, lugares concretos con un referente en la realidad y que en el escenario se presentan a modo de metáfora mediante el uso de dos telones superpuestos. Hemos de aclarar que lo que aparece en el texto dramático —editado en el 2004 bajo el título de *Junun (Démences)*—, es el funcionamiento y la puesta en marcha de todos los mecanismos escénicos. Un constructo en que Baccar, Jaïbi y los actores de la compañía *Familia*, intervienen en su confección.

4. *JUNUN*, RADIOGRAFÍA DE LA DEMENCIA SOCIAL

En el trabajo dramático llevado a cabo por Baccar-Jaïbi, se muestra la motivación de ir hacia una búsqueda en los límites del propio teatro tunecino. Tanto el constructo dramático como su puesta en espacio responden a una estética por la que ya son conocidos ambos dramaturgos desde los años 70. Su obra se inscribe dentro de lo que podemos calificar de compromiso social e ideológico. Clave en el proceso de escritura es el paradigma encuentro/desencuentro, articulado bajo la retórica de odio/amor hacia el país; también está la temática del origen, como medio para concienciar a una parte de la sociedad que permanece ajena a todo compromiso. Es un teatro en el que los paralelismos y los contrastes se combinan para dar cabida a la tragedia contemporánea. Lo trágico, en este caso, para ambos dramaturgos, forma parte de la cotidianidad de unos personajes en cuya evolución se percibe la toma de conciencia de lo social. “Entre una escritura y otra (la dramática y la escénica), la escena es la grieta entre lo frágil de una sociedad cada vez más encerrada entre sí misma y el régimen” (Haroun Yacoubi, 2013: 411).

En sus obras los personajes expresan la realidad actual de Túnez a modo de esquizofrenia social y colectiva. El conflicto es expresado a través del enfrentamiento entre estos que conforman un “retrato de la sociedad tunecina que se debate contra sí misma y contra el Sistema”

(Haroun Yacoubi, 2013: 420). Es un teatro que pone al individuo tunecino como centro, una sociedad secuestrada entre la libertad de expresión y la Dictadura, y posteriormente a la Revolución, entre el propio individuo y el doble discurso que este vehicula, como afirma Nejia Zemni en “Le double discours aura-t-il raison de la Tunisie?” (2013): “Le double discours [...] Il en résulte pour l’individu comme pour le collectif, un clivage destructeur qui accule peu à peu à l’agressivité et à la violence”.

De ahí que se intentó, como explica Jaïbi, ir al centro de la esquizofrenia en cuanto estado patológico y social. Baccar al construir los diálogos pone como objeto de escritura a Nun en relación con el entorno y no a la psicoanalista en relación con Nun y lo que este representa. En este sentido, Baccar orienta la fuerza dramática hacia la re-creación de un personaje, un trabajo a partir del cual se llega a la reflexión del individuo tunecino, su manera de ver una patología individual (la de Nun) que se inscribe en otra de carácter colectivo: como es la sociedad tunecina tal como ella misma explica en la entrevista para la revista *Raf Raf* (2002): “Tout cela était pointé du doigt pendant le spectacle comme dans le récit de Néjia. Il y a donc, en toile de fond, la schizophrénie de la famille, de la société tunisienne, ses multiples démons et ses contradictions”.

Junun, supone una inmersión en el universo de este paciente y el subjetivismo de filtrar un texto a otro, del relato a la escena. Al trasladar el relato, se realizó la selección tocando lo esencial para no perderse en el flujo narratológico del discurso de Zemni. Nun es el centro de este doble postulado —dice Jaïbi en la entrevista realizada por Joëlle Gayot (2002)—, forma parte de un universo, de un país y de una sociedad extremadamente deshecha por esta esquizofrenia a diario, por el doble lenguaje, por la oscuridad y la luz, por la palabra amordazada y aquella restituida por los múltiples desgarros culturales, políticos, ideológicos. De ahí que la búsqueda consiste en un recorrido por la memoria del personaje individual y colectivo de la sociedad tunecina.

5. JUNUN. OPCIÓN DRAMATÚRGICA PARA UN RELATO

El trasladar un texto de narrativa conlleva la dificultad de no traicionar al primer creador. No obstante, el proceso de reescritura o traslación de un texto a otro implica necesariamente una interpretación pasando toda información por el filtro de la subjetividad, ya que se produce una identificación del lector-intérprete con uno o varios personajes o con el propio autor. Al respecto, dice Baccar:

Tant qu'à trahir quelqu'un, je préfère trahir Néjia plutôt que Nûn, car Nûn est un être qui souffre et la parole que Néjia a essayé de faire émerger chez lui est précieuse par ce qu'elle n'est pas venue facilement. Mais j'ai tout de même l'impression de l'utiliser, lui, quelque part, alors que Néjia, je me situe en quelque sorte d'égale avec elle (Baccar, 2002).

Dirigimos nuestra atención a aquellos elementos que han sido tratados tanto en el relato como en la obra dramática, al radicar una interrelación entre la narradora-escritora 1 del hipotexto y la narradora-autora 2 del hipertexto. Baccar, responsable de este último, facilita únicamente la información que previamente ha seleccionado a lo largo del trabajo dramatúrgico y la escritura de los diálogos. Retoma los acontecimientos que consideró esenciales para la construcción de la fábula y la evolución de la acción de modo que el lector/espectador vea lo que ella desea visualizar. En este sentido, Baccar y Zemni difieren en sus intenciones, pero únicamente en algunos aspectos como iremos viendo. Y nos preguntamos si en la operación de traslado y adaptación escénica ha habido comunicación real, es decir, sobreentendiendo la existencia de una codificación común del lenguaje y de las ideas. A esto, responde Baccar:

Il ne s'agit pas d'une réflexion autonome, d'une adaptation romancée du texte initial, mais de sa théâtralisation, c'est-à-dire

sa mise en représentation (images et mots). En plus, "écrire" au théâtre suppose une méthode propre. [...] il s'agit d'identifier et de développer sinon de créer carrément des personnages, des rapports entre eux, tout un univers (Baccar, 2002).

Al escribir los diálogos de *Junun*, Baccar procede de modo que el recorrido por la esquizofrenia de Nun constituya una toma de conciencia de la sociedad mediante la toma de conciencia de la psicoterapeuta que, y sin pretenderlo, asiste al inesperado desmembramiento de su conciencia burguesa. Los límites entre el personaje real y el de ficción, Zemni, Baccar y Ella (*alter ego* de Zemni en la obra), se desdibujan llegando incluso a la identificación absoluta. Baccar como actriz-autora, y al igual que Zemni en el relato, manipula la información, dosifica la acción, distribuye los distintos momentos que dan lugar al acontecimiento. En definitiva, selecciona lo que debe conocer el lector/espectador: En cuanto dramaturga, se apropia del texto original al seleccionar aquello que se quiere resaltar; y como actriz, identificada con la primera autora siendo artífice de la interacción entre los demás actores-personajes así como narradora, presentadora de las diferentes situaciones.

Grosso modo, Baccar en su doble función, maneja los hilos de la historia fuera y dentro del escenario. Con esto pretendemos decir que si en la novela, el personaje de Ella tiene como referente real a la propia escritora; en la obra, este personaje real-ficticio es totalmente absorbido por Baccar, asimilado por la misma hasta el punto de que se produce una fusión doble: identificación con Zemni como referente real y con el personaje de Ella como referente simbólico dentro del proceso de semiosis presentado bajo el paradigma psicoterapeuta/mujer, en cuanto ente que narra el acontecimiento que desencadena la acción, y en cuanto personaje que participa de dicha acción. De modo que, en la obra, Zemni queda totalmente desplazada pasando a tomar su lugar Baccar, que se convierte en la madre de unas criaturas.

Petit à petit et au fil de nos discussions sur l'adaptation et la dramaturgie, les personnages, celui de Nun et ceux de sa propre famille, ont commencé à prendre une importance de plus en plus croissante. Du coup, la psy et sa quête, même si l'un ne va pas sans l'autre, passaient un peu au second plan. Mais son statut d'accoucheuse, d'accompagnatrice et de révélatrice est tout à fait considérable (Baccar, 2002).

Por otra parte, al encarnar el personaje de la psicoterapeuta en la ficción, pasa a ocupar el segundo plano porque esta, no es el eje principal sobre el cual gira la acción. Este eje es el proceso de cura de Nun y así se refleja en la obra.

6. HISTORIA. LA DEMENCIA DE NUN

Junun, se concentra sobre todo en el personaje principal, Nun. Una figura deformada, castrada y aniquilada por las distintas formas de autoridad. Desde su temprana edad Nun fue víctima de los continuos arrebatos y actitudes ambiguas de su padre: aduanero, alcohólico y musulmán practicante. Vivió su infancia presenciando el trato brutal del padre hacia su madre, mujer atrofiada física y moralmente; un personaje también contradictorio, de salud frágil que se debate entre la ausencia y la presencia en un hogar destrozado por las drogas, la prostitución, la delincuencia, el alcoholismo y la esquizofrenia. A los catorce años el padre de Nun lo encierra en un correccional, a los diecisiete años es víctima de maltrato y sufre las mayores vejaciones en el servicio militar donde intentó suicidarse por primera vez. Con una vida sórdida y repleta de violencia, este joven prácticamente analfabeto es conducido al psiquiátrico de Túnez, tras sufrir una crisis de histeria en la fiesta de compromiso de una de sus hermanas. Un proceso que entre el psiquiátrico y la casa familiar durará quince años.

Una vez que se le diagnostica la enfermedad, Nun conoce a la

que va a ser su psicoterapeuta. Esta relación entre médico y paciente hace descubrir a esta última un universo social en que los valores y los códigos le son totalmente desconocidos. De ahí que podamos decir que la obra, al igual que en la novela —y es lo que consideramos la verdadera esencia de la historia que narra Zemni—, constituye un viaje, un descenso a los infiernos de una clase social determinada en Túnez, el mundo de los suburbios y las periferias a los que pertenece Nun. Este último, revela una personalidad privada de libertad, eje sobre el cual gira la escritura que torna hacia la búsqueda de una verdad, hacia el fondo de las cosas, allá en la memoria donde se encuentra lo que generó su enfermedad. El recorrido no es sólo de Nun, sino también de la psicoterapeuta que descubre su otro Yo, el del inconsciente recluso, mantenido en la oscuridad del silencio. De este modo su palabra se convierte en la de Nun, hablando de él habla de sí misma, de las leyes de un sistema inhumano representado por el asilo hospitalario, la crueldad de la Institución y la rigidez de las normas que, en definitiva, constituyen sus barrotes (telones). Para ella se trata de una toma de conciencia a partir de la realidad de aquellos Otros para llegar a la suya propia.

La esquizofrenia se deriva del trauma causado por la miseria a la que son condenados Nun y los demás miembros de su familia. Un canto a la muerte y a la vida de un personaje que pertenece a lo marginal y a las circunstancias derivadas como son: el encierro, la incompreensión, la intolerancia, la violencia, etc.; y que, en suma, constituyen la base temática sobre la cual se construye la historia. Nun es la memoria y espejo de toda una generación: su patología, la sordidez en la que vive, la incomunicación, la locura que impregna cada movimiento, gesto o actitud, se prolonga también al resto de los personajes. Por lo tanto, no vemos a un paciente sobre un *diván* enfrentado a su psicoanalista; sino en un espacio múltiple y diverso en el que toda manifestación se traduce en Esquizofrenia, la suya propia y la de un colectivo social.

Pese al recurso de espacios abiertos —como los sugeridos por Zemni al resaltar en *Chroniques* que se trata de una terapia sin diván—, la

obra se pliega sobre el concepto de Encierro que metafóricamente conlleva el encierro de uno mismo al no hallar una salida posible, algo que Baccar-Jaïbi intentan reflejar a partir del edificio teatral como metáfora de la vida, espacio este en el cual se halla también implicado el espectador.

7. MECANISMOS DE LA OBRA. ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y EL ESCÉNICO

En *Junun* se ha optado por una codificación antinaturalista de un poema en contra del abuso de poder, la corrupción, la delincuencia, la violencia mediante la violencia de la palabra (por el uso que se hace de un lenguaje determinado y el tono empleado) y del cuerpo del actor-personaje (gestual, proxémica y kinésica, posición y uso de objetos, vestuario, etc.), con la intención de mostrar el desgarramiento del ser humano con su color verdadero, sin disfraz, sin máscaras, sin la artificialidad o la ostentación. Son lenguajes que surgen de la naturalidad del personaje/s, de su gesto, de su espacio interno proyectado en el exterior, de sí hacia el lector/espectador a través de unos instrumentos dramáticos y escénicos que hallamos inscritos en la obra tanto en las acotaciones como en los enunciados.

Definimos la obra como un retrato realista de la sociedad tunecina organizada en torno a la función: Esquizofrenia en tanto que patología ligada a la existencia/la negación del ser humano por lo tanto a su Encierro. Una oposición propia de la contradicción social inherente a una visión filosófica que define lo social bajo paradigmas en oposición: libertad vs. opresión, locura vs cordura, dominador vs dominado y sobre los cuales se construye la trama que consiste en el proceso de cura del personaje central. El conflicto que genera la acción o las distintas situaciones dramáticas viene dado por el enfrentamiento o choque de dos posiciones sociales e ideológicas sobre los cuales gravita la historia: momentos de la vida de Nun, el personaje protagonista y eje de la acción en relación con las identidades de este —tal como se refleja en el siguiente enunciado al final de la obra:

“Estoy uniendo mis mitades” (secuencia XIX: 116)— y el universo que representa en un colectivo: su familia, Msadah —en la esfera social de la locura, de lo marginal, del encierro, víctimas de un sistema político y social—. Mientras Ella, que se presenta bajo el paradigma cordura, poder, sistema, actuando dentro de los parámetros impuestos por la sociedad que representa: la Institución o el espacio que metafóricamente éste designa: el Sistema que rige, separa, margina y sobre el cual recae la responsabilidad de la cura y la no cura de Nun. Por lo tanto, podemos decir que la obra se vertebra alrededor de dos situaciones opuestas y que son el motivo que da pie al drama: la cura y la imposibilidad de la cura bajo una estructura fragmentaria que la autora organiza en secuencias largas o breves unidas por las categorías tiempo y espacio y que a su vez, son múltiples. La crisis o momento clímax en la obra se produce cuando ambos espacios o universos se entremezclan y se invierten los roles pasando Ella a formar parte del universo de Nun.

La historia primaria corresponde a cuatro años (quince en la novela) divididos en las veintiuna secuencias tal como los estructura la dramaturga por títulos y en números romanos: el prólogo —en el cual se presentan los actores personajes en actitud de preparación y el espacio escénico donde se va a desarrollar la acción—, diecinueve secuencias —cuyo título nos sitúa a nivel de espacio, tiempo o contenido—, y un breve epílogo, que es la secuencia XXI o *anti epílogo* que no corresponde al desenlace puesto que no hay una resolución de la historia. De ahí, podemos denominar a *Junun* como una obra de exposición que gira en torno a la enfermedad que padece Nun, acontecimiento primario y anterior al presente de la acción, resorte de una cadena de acciones interrumpidas por los continuos apagones de luz o a modo de rupturas en los enunciados de ocho actores-personajes que dividimos en primarios y secundarios. Toda acción corre a cargo de la actitud y conducta de los personajes primarios: Nun y Ella; así como los secundarios: la madre y Kha —a su vez, es *alter ego* del padre muerto—. En cuanto a los otros personajes son modelos, estereotipo de un polo u/y otro de la sociedad: las hermanas y el cuerpo hospitalario.

Ya hemos mencionado la complejidad que supone la transposición o reescritura de un texto de narrativa a otro teatral, Sanchis Sinisterra en su reescritura de *Bartleby, el escribiente*, sostiene que:

El eje principal de la investigación dramatúrgica consiste, pues, en la tentativa de articular en un mismo texto, en un mismo espectáculo, narratividad y teatralidad presentados como dos retóricas opuestas [...] un lenguaje esencialmente dramático basado en la Presencia [...] tratando de teatralizar el Discurso al revelar su impotencia, su oquedad, y de narrativizar la Presencia desarrollando su proceso, su consistencia (Sanchis Sinisterra, 2002: 229).

Sobre las dimensiones narratológicas de la teatralidad, Baccar-Jaïbi construyen *Junun* como lugar donde convergen sus dos visiones dando como resultado un *productio* opaco y sobrio. Con un grado superior en dramatismo, expresan lo trágico dentro de la cotidianidad de una familia de los suburbios tunecinos. Para ello se opta por reducir y simplificar el espectáculo a su más simple y difícil expresión, como diría Jean Vilar en “Asesinato del Director”, en *De la tradición teatral* (1972), eliminando todos los medios de expresión que sean externos a las leyes puras y espartanas de la escena, y reduciendo el espectáculo a la expresión del cuerpo y alma del actor. Buscando la sencillez, pero también la dificultad, al codificar la obra en un uso estilizado de lenguajes en los que sobresale el cuerpo del personaje-actor como elemento donde se inscribe la palabra y el movimiento. Esto es -como apunta Pavis en “La cooperación textual del espectador” (2000b)- la “codificación de los gestos dibuja lo que dice el texto [...] pone de relieve las líneas de fuerza de la obra y de la ficción”.

Se parte de lo ideológico como fractura entre el discurso social y el gubernamental. Aunque el acontecimiento primario que genera el conflicto viene dado de antemano, la obra queda como un conjunto de conflictos derivados de este dando lugar a diversas situaciones dramáticas entre las

que distinguimos aquellas de orden físico —mediante enfrentamientos directos del personaje con los demás personajes y de los unos con los otros ya que cada uno de los personajes vive enfrentado a su propia psique—.

El discurso narrativo-épico se inscribe en el espacio épico narratológico dividiendo la obra en fragmentos o secuencias subtituladas: La playa; La laguna; La familia; Las voces; El retorno del hijo pródigo; El mal, es la mujer; etc. Con estos subtítulos, Baccar sitúa a los personajes en un espacio abstracto y/o concreto relacionado con las características de un lugar, de un personaje/es o de la categoría tiempo. Da al lector las pautas a seguir para profundizar en la fisicidad del espacio-tiempo o por el contrario, en lo metafísico y lo filosófico del discurso siendo dicha fragmentación, la que garantiza la discontinuidad en el tiempo de la historia y las trasgresiones temporales de los quince años reducidos a cuatro sin atender a la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace.

El inicio de la obra —que no coincide con el inicio de la novela ya que en la misma Zemni relata detalladamente el primer encuentro con N.—, se da *in media res* de la historia, una vez empezada la terapia de Nun, cuando al joven se le diagnostica “crisis de despersonalización presentando un cuadro de disociación esquizofrénica” como anuncia la narradora, Ella, en la primera escena (13-14). Es una frase con la que se anuncia al lector/espectador, el pasado y las causas que llevaron a Nun a ser internado.

Elle: Durant des mois, elle attendit qu'il vienne frapper à sa porte

Des mois durant, elle l'épia en cachette [...] et puis un jour, par une belle matinée de juin, quatre mois après leur premier regard, Il poussa, enfin, la porte de son bureau [...] Le médecin de garde qui l'avait admis en urgence nota sur son dossier Crise de dépersonnalisation inaugurant un début de dissociation schizophrénique (s. II: 13).

La intriga corre a cargo de un personaje colectivo que se divide

o se fragmenta en varios. Ella —narradora, testigo y responsable de transmitir la información, funciona en cierta medida como moderadora de un debate difícil donde la palabra y la no palabra son rupturas— y los demás personajes. Esto hace que la obra sea un prisma de perspectivas donde cada uno, da su testimonio y completa parte de la información. En la novela en cambio, Zemni, narradora omnisciente, es la encargada de narrar en tercera persona toda la información acerca de los personajes.

La fábula es la de un pasado que puede ayudar al paciente a comprender su enfermedad y aprender a vivir con la misma. Se construye mediante fragmentos empleando la evocación narrada que corresponde a una parte importante de la obra y la visualización del presente en una técnica de entrelazado: ambas estrategias narratológicas constituyen el entretejido que define y muestra las fuerzas activas en la obra. En cuanto al discurso central —tal como se mencionó más arriba— es el de la toma de conciencia de una realidad, de la verdad que permanecía enterrada y de la exclusión de una clase social determinada.

La fábula épica interviene, según términos de Pavis (1983: 214), para evidenciar las contradicciones, “indicando las causas de dichas contradicciones” o en la “imposibilidad de acciones opuestas” sin ocultar “las incoherencias de la historia narrada” y el ilogicismo del encadenamiento de los acontecimientos. Así se evidencia en el espectáculo de *Junun*. La interpretación actoral marca el ritmo general del espectáculo mediante el gestus, el tono de voz, y el movimiento que constituyen un tempo personal de cada actor-personaje. Se opta por secuencias rápidas donde predomina el movimiento y secuencias lentas en las cuales, el ritmo es más descansado por el juego de los actores y el uso de la voz, con una acumulación de tensión *in crescendo*, ruptura —de voz y luces— y de nuevo, la recuperación de la misma hasta la resolución final que en definitiva, no corresponde a ningún desenlace ya que es un final evidentemente abierto desde el inicio, tal como se refleja en uno de los enunciados del personaje de Nun: “Les médicaments n’ont aucun effet sur mon mal [...] Quand je me perds, je m’évade dans mon corps. Et mon corps dans les médicaments.

Alors où je fuis, moi?” (s. III: 15).

La distribución de las secuencias no obedece a la entrada y salida de los personajes o la continuidad en los enunciados, sino a un procedimiento escénico concebido como lugar donde se inscribe un mensaje. Son las coordenadas espacio temporales las que configuran la arquitectura dramática que se refleja por medios concretos de la escena: la escenografía y el juego del actor, ambos elementos sujetos a unos parámetros rígidos que aparecen descritos en las acotaciones donde se describe los cortes de luz, las subidas y bajadas de los dos telones en tanto que espacio dramático/escénico, la posición de los personajes-actores, la distribución de las sillas, la posición de la mesa, la división de planos en asimetrías, etc. El proceso de semiosis se da en función de los lenguajes empleados y su funcionalidad en la puesta en escena, inscritos fielmente en el texto dramático.

Baccar-Jaïbi seleccionan las imágenes que son visualizadas y aquellas que son narradas en una sintaxis irregular. De este modo, la estructura formal realza el contenido de la obra y el universo mental y físico de los personajes de manera que no se pierda la esencia del relato de Zemni, ni se transforme la historia. Lo que en definitiva supone una dificultad como sostiene Elia Kazan en “Notebook for *Streetcar Named Desire*” (*Un tranvía llamado deseo*) (1999: 543), la de cambiar “la psicología por la acción”, sin que esto equivalga distorsionar la imagen creada por el primer autor. En el trabajo dramaturgico realizado se pretendió ir a lo esencial de la substancia narrativa, abordar teatralmente la *demencia* evitando —según Baccar (2002)— los riesgos de caer en un texto de la representación pesado, fácil y estereotipado, así como convertir el enunciado accesible, una forma teatral simple, narrativa, sugestiva, épica pero que imponga e implique personajes.

Ambos dramaturgos optan por la visualización de algunas escenas de fuerza dramática, mientras que otras son narradas por la psicoterapeuta u otros personajes por turnos: la madre, Nun, Waw, Sa, Jym, Kha. Cada uno de ellos da su versión de los hechos, justifica su posición o el sentido de sus actos, por estar sujetos a lo cotidiano de una rutina que se explicita

mediante el discurso verbal y paralingüístico. Tanto los personajes, su trayectoria y su evolución en la historia, la acción, el tiempo y el espacio; se hallan sujetos a una ley de complementariedad, a veces como reiteraciones de un subrayado, otras, como contrastes. De modo que, la linealidad del enunciado de cada personaje no converge en ningún punto, sino en rupturas mediante el uso frecuente de los apagones y que, en narrativa, se traduce por la elipsis temporal. En cuanto a los personajes, estos son reducidos a los que tienen una importancia radical en la sucesión de la acción o una actitud condicionada por el mensaje global que encierra la historia. De este modo, la estructura formal, las acotaciones, los enunciados y las técnicas empleadas responden a un modelo donde contenido y forma convergen en lo espectacular.

La palabra de los narradores deja de ser rememorativa para convertirse en reflexiva y explicativa. Las secuencias propiamente narradas son dramatizadas (diegéticas), y las escenas o secuencias miméticas son desarrolladas visualmente o discursivamente. De ahí que hallamos secuencias donde apenas hay diálogos, sino una descripción detallada de las acciones y personajes, otras en las que abunda lo discursivo en forma de monólogos y diálogos.

El procedimiento no anula la narratividad esencial del discurso de Ella (narradora), sino que la transfiere a un ámbito de temporalidad incierta, pasada y presente a la vez. La linealidad discontinua del tiempo: interrupciones mediante cambios luces y vacíos del negro, cambios de telones que funcionan como marcadores del espacio donde se desarrolla la acción, es lo que marca el ritmo global del espectáculo que se basa fundamentalmente en el tempo interior de cada actor y que en el texto editado, resulta complicado captar ya que el texto escrito corresponde a una transcripción fiel del espectáculo montado en el cual —y empleando palabras de Pavis (2000: 164)—, “el ritmo no concierne únicamente a la voz, la música y la gestión del tiempo, sino también al conjunto de la puesta en escena”.

La sucesión lineal de los acontecimientos viene marcada por

rupturas a modo de interrupciones: salidas y entradas de los personajes-actores de manera caótica, apagones continuos que fragmentan la historia haciendo de la fábula un fluir discontinuo semejante al fluir de conciencia en narrativa.

El resaltar lo caótico y absurdo de unos seres que navegan en lo ilógico, es posiblemente la manera en que Baccary y Jaïbi conciben la distancia objetiva con el mundo que intentan reflejar; por otro lado, las rupturas son las internas del personaje y su relación con el mundo real, meros síntomas de una patología mental causados por la opresión del sistema político y reflejados por la toma de la medicación. La medicación supone a nuestro modo de ver, un recurso para controlar física y psicológicamente al paciente en cuanto individuo que representa un colectivo social. Se trataría, quizá, de que al sumergirnos en la esquizofrenia de Nun, lo hagamos también en otra que es colectiva, la de su familia o la del propio espectador.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

En nuestra intención de abordar la traslación inter-genérica de la narrativa al teatro tomando como texto de referencia *Chronique d'un discours schizophréne*, nuestro objetivo consistió en analizar el resultado del proceso de traslado de este texto autobiográfico —que mezcla el historial médico y las vivencias de esta psicoterapeuta con uno de sus pacientes— a un constructo dramático como es *Junun*, una propuesta dramática y escénica de Jalila Bacar y Fadhel Jaïbi.

El trasladar un texto de narrativa en otro teatral, requiere de un análisis previo del hipotexto y un conocimiento de narratología y de las leyes que rigen el texto dramático. Es un proceso en el cual se interviene en el texto original transformándolo a otro lo que implica una mutación generadora de una nueva creación —dependiendo el grado de fidelidad del segundo creador al texto original y de las intenciones del dramaturgo—. En el proceso se aplican al texto base operaciones como la elipsis, sumario, adición, transformación y permutación. Este proceso es una tarea compleja

en la cual se opera desestructurando los elementos constitutivos del relato adaptándolos a los lenguajes de escena. Es decir, esto supone actuar sobre los principios que rigen el texto narrativo como son el punto de vista que cambia, el orden cronológico —se sustituye el pasado por el presente—, se condensan el / los conflictos que generan la acción y el espacio donde evolucionan los personajes —siendo estos últimos potenciados, reducidos o fusionados dependiendo de su grado de importancia en la historia— y el discurso narrativo se transforma en diálogo y/o monólogo. Atendiendo a la postura teórica de Sinisterra, el proceso no consiste sólo en adaptar las situaciones, los diálogos y personajes que constituyen la trama del relato y traducirlos a los códigos del teatro sino que además, el dramaturgo ha de investigar la especificidad de los recursos narrativos, la organización textual y el tipo de discurso para derivarlos en una dramaturgia abierta que aporte nuevas dimensiones a la teatralidad, o sea, lo que este dramaturgo denomina teatralizar la textualidad originaria.

Teniendo en cuenta las características que rigen el texto de Zemni, podemos decir que la opción dramática efectuada por Baccar-Jaïbi, se mantiene fiel no solo a la novela en sí, ya que eso significaría una copia de la misma, sino sobre todo a la esencia que ésta vehicula.

Junun se construye bajo los postulados brechtianos de discontinuidad fragmentaria que atenúan una ideología y diversifican la estructura global de la obra/espectáculo. Es una propuesta por la que optan ambos dramaturgos con el fin de encontrar un equilibrio entre la tendencia estética de la que ya son conocidos y el estilo de narración de Nejia Zemni la cual, y como mencionamos arriba, opta por la forma novelada de un informe médico. Esto mismo, lo podemos apreciar como un grado de fidelidad hacia el texto de referencia.

Baccar, intenta teatralizar el relato de Zemni sin traicionar el verdadero acontecimiento que rige el conflicto generador de la acción ni a los personajes tratados en cuanto dos actantes o fuerzas antagónicas que rigen la historia. En *Junun*, los recursos dramáticos/escénicos no se alejan de la técnica narrativa del *telling* y *showing*. Se mantiene la figura

del narrador, el tercer ojo que funciona como punto en el que convergen todos los demás relatos: cada uno de los personajes reconstruye parte de la historia de Nun y la suya propia. Las secuencias que son narradas mantienen una relación de contraste con otras visuales y dinámicas por el predominio de la acción y el movimiento. Esta estructuración coincide con la intención del director de escena y su intento de epización del texto obteniendo como totalidad del espectáculo un entretejido ambicioso en cuanto a métodos y lenguajes. Los lenguajes escénicos como por ejemplo los incesantes apagones —a veces la luz funciona como un silencio, *lo no dicho* o aquello que se pretende resumir—, conforman un relato independiente que no necesariamente debe coincidir con la transición de una escena a otra, tampoco los elementos resortes o generadores de acción responden al esquema narratológico de la novela.

El uso doble del tiempo: la narración de los acontecimientos en pasado y la evocación visual o presentización de la acción, se emplean para mantener cierta fidelidad a la estructura temporal de *Chronique*. También se ha optado por la multiplicidad de espacios, aunque reducidos a los esenciales o condensados. Se da también una condensación que afecta a lo temporal de manera que los quince años que recoge la novela se convierten en cuatro años en el tiempo de la ficción y en dos horas de duración del espectáculo.

En suma y para concluir, podemos decir que entre *Chronique d'un discours schizophrène* y *Junun* opera un deslizamiento de sentido que crea el inter-espacio donde se integra y se vehicula la mirada de Baccar y Jaïbi, espacio que es compartido con el lector/espectador. No obstante, se insiste sobre un lugar común donde converge tanto el relato como la obra teatral: el encierro. Los márgenes que diferencian los dos textos recaen en el tratamiento de los lenguajes propios que delimitan formalmente un género de otro, pero que en la esencia y el contenido se presentan análogos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABI SAHB, B. (1996). “Cuatro experiencias del teatro tunecino de vanguardia”. *Primer Acto* 266, 11/12, 24-31.
- APOLO, I. (2010). “Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia”. *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, abril, 34-39.
- BACCAR, J. (2002). “*Junun (Démences)*. Entretien entre Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi”. *Raf Raf* 08: <http://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/junun/entretien.htm> [7/10/2010].
- ____ (2004). *Junun (Démences)*. Paris: Editions Théâtrales (*Passages Francophones*).
- COPEAU, J. (2002). “Hay que rehacerlo todo”. En *Escritos sobre teatro*, Blanca Baltés (ed.), 299-302. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- DA SILVA, Marina (2002). “Libre propos de Jalila Baccar”. *L'Humanité* 16/09: <https://www.humanite.fr/node/271503> [14/04/2010].
- FERNÁNDEZ CHAPO, G. (2010). “Literatura / Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino”. *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, 17-23.
- ____ (2010b). “¿Adaptación, transposición y/o versión?”. *Teatro/CELCIT* 37-38, segunda época, año 17, 167-171.
- GARCÍA MAY, I. (2016). “Dramaturgia de textos no dramáticos”. En *Manual de dramaturgia*, Fernando Doménech Rico (ed.), 247-273. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ed. Akal.
- HAROUN YACOUBI, A. (2012). “Discursos en torno a los orígenes del teatro en el Magreb”. En *Dramaturgias femeninas en el Magreb*. Tesis doctoral, dirigida por Francisco Linares Alés. Granada: Universidad de Granada. Disponible en línea: <https://hera.ugr.es/tesisugr/2097985x.pdf> [10/09/2012].

- ____ (2013). “Rasgos específicos de las dramaturgias femeninas en el Magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Haroun Yacoubi”. *Signa* 22, 401-427 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rasgos-especificos-de-las-dramaturgias-femeninas-en-el-magreb-fatima-gallaire-jalila-baccar-y-aicha-hardun-yacoubi--specific-features-of-maghrebians-dramaturgies-fatima-gallaire-jalila-baccar-y-aicha-hardun-yacoubi/> [10/04/2018]).
- HUERTA, CALVO, J.; PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Diccionario de teatro español (de la A à la Z)*. Madrid: Espasa Calpe.
- JAÏBI, F. (2002). “*Junun (Démences)*”. Entrevista realizada por Joëlle Gayot. www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=6371#dosspresse [21/11/2004].
- KAZAN, E. (1999). “Notebook for *Streetcar Named Desire*” (*Un tranvía llamado deseo*). En *Principios de dirección escénica*, Edgar Ceballos (ed.), 543-547. México: Ed. Escenología.
- MAYORGA, J. (2001). “Misión del adaptador”. En Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, Juan Mayorga (ed.), 61-66. Madrid: Fundamentos.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ____ (2000a). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ____ (2000b). “La cooperación textual del espectador”. *Aula de Teatro*. Málaga: Escuela Superior de Arte Dramático 16, 9-42.
- PUCHADES, X. (2004). “Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura”. *Stichomythia* 2: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/sinisterra.pdf> [13/10/2017].
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de*

- un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- ____ (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque editora.
- ____ (2006). "Narraturgia". *Las Puertas del Drama*. AAT 26, 19-25 (también en <http://www.aat.es/pdfs/drama26.pdf> [10/12/2017]).
- SELITEN@T: http://www.uned.es/centroinvestigacionSELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html [20/03/2018].
- VILAR, J. (1972). "Asesinato del Director". En *De la tradición teatral*, 17-29. Lucila Gibaja (trad.). Buenos Aires: Ed. La Pléyade.
- YUKELSON, A. (2010). "Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)". *Cuadernos de Picadero* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro) 19, abril, 31-33.
- ZEMNI, N. (1999). *Chronique d'un discours schizophrène. Récit d'une psychanalyse sans divan*. Paris / Montréal: L'Harmattan.
- ____ (2013). "Le double discours aura-t-il raison de la Tunisie?". *Nawaat* 1/09: <https://nawaat.org/portail/2013/09/01/le-double-discours-aura-t-il-raison-de-la-tunisie/> [13/12/2017].

Recibido el 2 de febrero de 2018.

Aceptado el 12 de junio de 2018.

