Actuación sobre el texto dramático

Autor: José G. López-Antuñano

[5.1] Introducción

[5.2] A qué llamamos textos clásicos

[5.3] Actuación o modificación de un texto clásico

[5.4] Como abordar la actuación sobre un texto dramático

[5.5] Diferentes modos de intervención

[5.6] Referencias bibliográficas

TEMA 5

Material básico

5.1. Introducción

Para estudiar este tema debes leer:

- Alonso, J. (2007). *Manual de Teoría y práctica teatral* (pp. 511-513). Madrid: Editorial Castalia. Madrid. ISBN: 978-84-9740-210-1. Disponible en el aula virtual bajo licencia CEDRO.

- Calvino, I. (2009). *¿Por qué leer los clásicos?* (pp. 13-20). Madrid: Editorial Siruela. ISBN: 84-7223-499-1. Disponible en el aula virtual bajo licencia CEDRO.

- Hormigón, J. (2014). Actualizar o alegorizar. *Ade-Teatro*, 151, 32-34. Disponible en el aula virtual bajo licencia CEDRO.

- Oliva, C. (2009) *Versos y trazas* (pp. 201-214). Editum. Disponible en el aula virtual bajo licencia CEDRO.

Cuando en 1995 se estrenó en el **Berliner Ensemble** *La inevitable ascensión de Arturo Ui* de Bertold Brecht, con puesta en escena de Heiner Müller y protagonizado por Minetti el éxito fue clamoroso. El montaje se interrumpió con la muerte del director y dramaturgo, y la renuncia del célebre actor a interpretar a Arturo Ui, pero Martin Wuttke, un actor en la cima de la fama, acompañado de un soberbio elenco de actores, recuperaban meses después la formidable escenificación.

Tuvimos ocasión de asistir a esa representación en las primeras semanas de la reposición y en nuestra memoria quedó grabado un magnífico espectáculo donde, como un instrumento de relojería, todo funcionaba a la perfección y con intención. Como acostumbra el Berliner Ensemble, espectáculos emblemáticos forman parte del repertorio y permanecen en escena muchos años, con presencia periódica en la programación. En 2012, volvimos a presenciar el espectáculo y, al concluir, experimentamos una sensación extraña: caras más avejentadas, pero energía suficiente en la interpretación, sin embargo aquel espectáculo ya no respiraba frescura. La memoria agranda y conserva los hechos agradables o significativos sin perfiles negativos, pero no

se trataba tan solo de una disociación entre recuerdo magnificado y realidad contemplada, en 2012 la puesta en escena destilaba codificación y arqueología.
Nos vinieron a la memoria unas palabras de Peter **Brock** que nos parece pertinente transcribir de su libro de cabecera *El espacio vacío*:

> «En Stratford, donde nos preocupamos de no representar nuestro repertorio más tiempo del necesario para agotar todas sus posibilidades taquilleras, discutimos ahora este punto de manera totalmente empírica: coincidimos en que unos cinco años es el tiempo máximo que puede durar una puesta en escena. No sólo parecen pasados de moda el estilo del peinado, el vestuario y el maquillaje, sino que todos los elementos de la puesta en escena –el esbozo de actitudes que dan cuenta de ciertas emociones, así como los gestos y tonos de voz– fluctúan continuamente en una invisible bolsa de valores. La vida es movimiento, el actor se ve sometido a influencias, y el público y otras obras de teatro, otras manifestaciones artísticas, el cine, la televisión, así como hechos corrientes, se aúnan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana. Un teatro vivo que pretenda mantenerse aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse. Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean. En este sentido, el teatro es relatividad» (Brook, 1986: 15).

La anécdota inicial y las palabras de Brook se refieren a la **escenificación**, pero se aplican de la misma forma al texto, en el que existen **elementos *perpetuos***, en expresión del director inglés, y ciertos *principios fundamentales que sustentan toda actividad dramática* (Brook, 1986: 15), al tiempo que se encuentran muchos **elementos coyunturales** o ligados de algún modo a las circunstancias en las que se escribieron esas obras dramáticas.

No podemos olvidar que el teatro es un acto de comunicación con tres elementos (emisor, mensaje y receptor), que además conlleva dos cualidades asociadas la **instantaneidad** y la **inmediatez**. La primera cualidad se refiere a la comunicación, lo que sale del escenario tiene que ser claro y sintético, porque el espectador no vuelve a «releer», ni utiliza la «moviola»; la segunda al contenido, a la necesidad de conectar con el público directamente, sin explicaciones, que sí son inherentes a otros géneros literarios o al cine. Otra vez Brook, acomete esta segunda cuestión en *La puerta abierta*: «en el acto de escribir o en el de actuar, (debe) existir una chispa, una pequeña llama, que inflama y da intensidad a ese momento comprimido, destilado». (Brook, 1994: 20).

A tenor se estos requisitos, la pregunta es obvia ¿pasados los años, los siglos, las obras de teatro escritas pueden suscitar el interés del público de hoy? La experiencia, una mirada a la cartelera, ofrece una respuesta afirmativa. Pero, lo que se nos presenta ¿es lo que salió sin variaciones de la pluma del autor? La mayor parte de las veces no y en este tema abordaremos las diferentes formas de actuar sobre un texto clásico, desde la **versión** hasta la **deconstrucción**.

Junto a textos intervenidos todavía en pleno siglo XXI se asiste a representaciones donde se respeta el texto en su práctica totalidad intentando, mediante procedimientos de **reconstrucción arqueológica**, reproducir los hipotéticos modos de actuar de siglos pretéritos.

A este tipo de teatro, Patrice Pavis le denomina **ejercicios de denegación** «porque la puesta en escena presente, quiere pasar como invisible. Trata de confiar solo a los actores que digan el texto con esmero, sin filtro cultural, sin el metadiscurso de una reflexión de conjunto sobre la pieza y su época» (Pavis, 2007: 217). Se considera el texto como algo sagrado y si este resulta intangible, solo queda ilustrar y reproducir retóricamente lo considerado como tradición, interpretar con el máximo respeto lo codificado y reproducir un espacio escénico que reconstruye decoraciones y trajes de época.

Estas escenificaciones, reconstrucciones más bien, se quedan en un trabajo puramente formal, olvidando la posible relación de la obra con los espectadores de hoy. El único punto positivo que observan **Beil y Jensen**, dramaturgistas que han trabajado con el director alemán Claus Peymann, radica en «mostrar la belleza de la forma literaria» (Beil y Jensen, 1996: 23). ¿Es esto suficiente? Genéricamente, y sin ánimo de polemizar, para el filólogo sí, para el teatrólogo, no.

A los trabajos de denegación, se oponen los auténticos **ejercicios de destrucción**, que no de deconstrucción, que despojan a la fábula de aquellos aspectos que parecen tediosos, desapareciendo el argumento en ella inserto y conservándose tan solo una especie de bastidor (lugar, tiempo, personajes o leve hilo argumental) donde se encajan escenas divertidas en sí mismas, sin una ligazón causal, contadas con un trepidante tempo-ritmo que dificulta todavía más la recepción, para provocar la risa, basada en groseras analogías, simplificación de personajes y temas, o equívocos (verbales o gestuales) muy exagerados.

Este mismo procedimiento se emplea cuando se recarga la parte dramática en pos de la conmoción. En ambos casos el resultado es idéntico, el espectador se entretiene pero no comprende la fábula, ni alcanza a explicar los motivos que han impulsado al director a montar ese espectáculo, ni a destruir un texto bello del que guardaba un buen recuerdo.

Estos casos, que admiten una mayor y detallada casuística, se materializan en una cierta **unidad de escenificación**, pero debajo de esta subyace un **ejercicio dramaturgístico reduccionista**, superficial, rudimentario y banal, donde prima el oficio del director para componer una escenificación, sin una sólida base textual y artística.

Asimismo, el carácter universalizador y sugerente de la pieza teatral se remplaza por lo cotidiano, actual y evidente: por una mímesis sin perspectiva. De este modo, las propuestas se acercan a los *reality show* carentes de hálito poético y sin permitir al espectador construir su propio guion o interpretar los hechos.

Estos ejercicios de destrucción han desprestigiado el trabajo del dramaturgista que se fija en un texto clásico para proponérselos a sus contemporáneos. En este tema vamos a abordar en los siguientes epígrafes, **cuatro cuestiones**: qué entendemos por un texto clásico; la justificación para intervenir sobre un clásico; las diferentes posibilidades de actuación sobre un texto dramático; y algunos modelos de intervención.

Sobre el Estado de la Cuestión en España, remitimos a unas reflexiones de César Oliva en su libro *Versos y trazas,* páginas 201 a 214.

5.2. A qué llamamos textos clásicos

La actuación sobre un texto clásico para más tarde escenificarlo carece de objeto si el texto sobre el que se actúa, está privado de valor contrastado y no proporciona **analogías** marcadamente **contemporáneas**, calificando como tales, las que propone Hormigón: «aquellas escenificaciones en las que los elementos de significación teatral se conciben y articulan en un discurso estético que incita, impulsa o provoca a un cierto número de espectadores, mediante el cotejo e interrelación con sus propios referentes, anhelos e intereses, a establecer el sentido de lo que contemplan de forma individual y concreta» (Hormigón, 2002: 543).

Analicemos en primer lugar la **pertinencia del calificativo clásico**, partiendo de dos hechos concretos: no todos aquellos textos, escritos tiempo atrás merecen tal calificativo; y el cambio del gusto estético y su valoración como clásico, según el momento histórico.

En esta segundo caso, resulta, por ejemplo, muy llamativo el desdén con el que los hombres de la cultura española del siglo de las luces trataban los grandes títulos escritos en el siglo de oro español, o la marginación de Shakespeare en Europa continental hasta su rescate por Lessing, como hemos comentado en el Tema 1.

Lee para este punto el ensayo de Italo Calvino, *¿Por qué leer los clásicos?*, páginas 13-20.

En el ensayo que acabas de leer, Calvino reflexiona en profundidad sobre los valores que justifican la pervivencia y rabiosa actualidad de un texto clásico. Aunque el ensayo se encuentra perfectamente estructurado, destacamos sucintamente las siguientes **características**:

- Poseer una riqueza imperecedera al ejercer una influencia particular (…) porque se esconden en los pliegues de la memoria, mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual;
- Nunca terminan de decir lo que tienen que decir;
- Dejan huella en la cultura o las culturas que han atravesado;
- Resultan nuevos, inesperados e inéditos al leerlos de verdad;
- Su carácter universal: el libro que se configura como equivalente del universo (…) y relega la actualidad a ruido de fondo».
  (cfr. Calvino, 2009: 13-20).

Las pautas de este ensayo ayudarán a la elección de un texto clásico, desde la **perspectiva de los contenidos**. Pavis apunta algunas normas más, ceñidas a **aspectos formales** o **de recepción** del espectador. De este modo, menciona la necesidad de que la obra dramática posea *orden, armonía y coherencia* y obedezca a las *reglas del buen gusto y verosimilitud*, es decir, que se trate de una pieza bien construida y que llegue en condiciones pertinentes para su legibilidad. Desde la perspectiva de la recepción, Pavis aconseja que «contenga valores indiscutibles y universales y posea un equilibrio entre razón y sentimientos, entre lo racional y la emoción» (cfr. Pavis, 2007: 209-220).

A estas notas añadimos dos más: la primera apuntada por el dramaturgista y crítico, Jean-Marie Piemme, en *Une activité de regard*: un texto clásico debe ser **polisémico** y al dramaturgista no le queda otra opción que elegir un sentido para abordar con coherencia esa polisemia (cfr. Piemme, 1986: 56); la segunda, la necesidad de **compartir la ideología del pasado** con la del presente, porque es claro que el pensamiento evoluciona, perfecciona conceptos, reconoce derechos, etcétera; por ejemplo, es el caso de la dignidad de la mujer donde existen evidentes avances desde el siglo XVII al XXI: el sometimiento de estas a maridos o padres, perceptible en algunas obras, pues en otras hay conatos o acciones de rebeldía, que desembocan en tragedias de honor, lavado con sangre o aceptación de la decisión regia o paterna, contraria a su voluntad, ¿admite hoy una lectura contemporánea?

Tenemos nuestras dudas sobre la recepción de obras muy bien acabadas formalmente, como *El médico de su honra*, pero tan alejadas de la cultura contemporánea, aunque el profesor Ignacio **Arellano** aporte una tesis interesante y justificativa acerca del valor metafórico del honor en el libro *Historia del teatro español del siglo XVII* en las páginas 468-475), que de algún modo se resumen con las siguientes palabras: «en la vida real sin duda habría actos semejantes a los de los maridos calderonianos (…) pero lo importante en el terreno artístico es el potencial expresivo y emotivo del tema de la honra (…) como metáfora dramática del laberiunto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir» (Arellano, 1995: 470).

Una aclaración final, no solo consideramos textos clásicos aquellos que forman parte de un canon, si no que incluimos a todos aquellos que cumplen con una buena parte de los **requisitos** esbozados en este epígrafe, aunque no haya pasado más de un siglo desde su escritura. Por ejemplo, algunos de los textos dramáticos de Antonio Buero Vallejo entrarían en este apartado y merecería su intervención para su puesta en escena.

5.3. Actuación o modificación de un texto clásico

Envejecen los clásicos

Relacionadas con esta cuestión, se plantean dos preguntas: ¿por qué intervenir un texto clásico, si además es considerado obra maestra? ¿Por qué el autor de una intervención no se atreve a escribir un texto propio?

Las razones son múltiples y en este epígrafe ofreceremos algunas, pero resaltemos sin mayor dilación que siempre que se actúa sobre un texto clásico, se pretende que este recupere la **vitalidad de origen**, la capacidad de producir placer intelectual, la facultad de interrogar la conciencia del espectador contemporáneo y de nutrir la sensibilidad, al tiempo que se incorpora al **repertorio teatral**. Criterios todos, dignos de tenerse en cuenta, alejados de la gratuidad.

Jean-Marie Piemme en un número de la revista francesa *Théâtre/Public*, dedicado al dramaturgismo, se preguntaba sobre el modo de abordar la escenificación de un texto clásico con valor contrastado, según lo comentado en el epígrafe precedente, y se respondía: «Es evidentemente muy importante saber si se monta una pieza para resucitar unos valores que ya no existen hoy, o para mostrar que unos valores que existían hace unos siglos y están presentes todavía hoy, o bien para esclarecer nuestros valores de hoy por los valores del pasado» (Piemme, 1996: 56), cuestiones todas relacionadas con el núcleo de convicción dramática del director de escena.

De las tres alternativas que propone, la primera cae en el campo de la **denegación**, mientras que las siguientes presuponen una **pervivencia de los temas tratados** por el dramaturgo clásico: unas veces con claridad meridiana; otras escondidos por una hojarasca de formas y estilos, que necesita desbrozarse, o bien por el contexto de su época que hace aparentemente ilegible hoy aquello que «pudo ser legible antaño, cuando el público estaba al corriente de las alusiones y las prácticas culturales» (Pavis, 2007: 209).

En definitiva, es preciso tener presente que un texto escrito tiempo atrás y aún «vivo nace en una situación histórica muy precisa y es muy importante que en la puesta en escena se transparenten los sentimientos contemporáneos, nuestros pensamientos, nuestras emociones, nuestra imaginación, pues la grandeza de estos textos reside en el hecho de que se puede expresar a través de ellos cosas muy modernas, que nos conciernen» (Beil y Jensen, 1996: 22).

Vamos a intentar aclarar más esta cuestión respondiendo a unas preguntas: ¿qué hace que un texto parezca viejo, aunque posea temas próximos al espectador contemporáneo?, ¿por qué se deposita polvo sobre los textos clásicos que es necesario limpiar para que conecten con los sentimientos contemporáneos?, ¿cómo actuar sobre el texto para extraer temas palpitantes por su proximidad al sentir actual?, ¿de qué manera afecta a la interpretación y a la escenificación la translación literal de un texto clásico?

La respuesta a varios de los interrogantes planteados la encontramos en una conversación de **Brecht** con el crítico **Jhering** en la radio, transcrita y publicada en *Escritos sobre el teatro*, bajo el epígrafe *Charla sobre los clásicos*. En el transcurso de este programa radiofónico, ambos coinciden en tres ideas fundamentales:

- La **forma textual**, válida en un momento determinado, no es duradera e inmodificable, y existen textos que han perdido vigor porque no encajan con el gusto y la estética, la mirada contemporánea del espectador. Brecht de manera gráfica se refiere a esta situación con una imagen muy clara, «el humo del incienso los ennegreció» (Brecht, 1983: 27) y más adelante se reafirma, «la forma de los clásicos no es clásica. Padecen de estabilización prematura, de quietismo y decantación» (Brecht, 1983: 27) y ocultan la actualidad perenne de los temas.

- La segunda es **el saqueo del contenido**, con palabras de Jhering que realiza la burguesía decimonónica sobre los clásicos (Goethe y Schiller), extensible a los demás de otras culturas, que merezcan esta denominación. Sobre esta cuestión los dos contertulios profundizan en su conversación con las siguientes palabras:

> JHERING: No había tradición, sino depredación. Pero toda esa depredación no era otra cosa que la expresión de una reverencia falsa y conservadora, espiritualmente estéril.
> BRECHT: Esta actitud reverente se volvió contra los clásicos (…) Una actitud más libre los habría favorecido más; una actitud como la adoptada por la ciencia ante los descubrimientos (…): siempre rectificando, o incluso rechazando, no por espíritu de contradicción, sino llevada por la necesidad.
> JHERING: Sí y eso impidió (en la ciencia y no en la literatura dramática) que se desarrollaran sentimientos posesivos. Casi todo el siglo XIX estuvo imbuido de un sentimiento de posesión espiritual. Schiller y Goethe eran propiedad individual. Cualquiera hablaba de barbarie si el clásico no era representado tal como él se lo había imaginado. Cualquiera se indignaba si se tachaba un verso (…)
> BRECHT: Esta obsesión posesiva impidió que se sacara provecho de los valores materiales de los clásicos. De esa manera se les podría haber dado nueva vigencia (…)
>
> JHERING: Esta arrogancia fue alimentada por escuelas y universidades. (…)
> Los clásicos fueron protegidos como los parques naturales, reservas literarias nacionales. Se prohibía todo contacto, se evitaba toda modificación, se castigaba todo trasplante (Brecht, 1983: 26-28).

Prosiguen subrayando la **importancia excesiva concedida a la forma**, sin analizar el significado. De este modo, los clásicos pierden significación en relación a los contenidos, porque las inquietudes de los hombres no son las mismas en los años cincuenta del siglo pasado, cuando se produce esta charla, que 150 años atrás, aunque existan temas de coincidencia inherentes a la condición humana. Las cuestiones palpitantes quedan ahogadas por un museísmo.

- La tercera razón se refiere al modo cómo las **formas antiguas** condicionan la escenificación e interpretación de los clásicos: la escora hacia la declamación, hacia una actuación impostada, donde se luce el actor en detrimento de la historia. Jhering alaba en esta conversación el trabajo realizado por Brecht en *Eduardo II* de Marlowe con las siguientes palabras:

> «usted llevó a cabo una remodelación absoluta del original, con la que consigue un acercamiento de Marlowe al público, con esa obra brindó usted –prosigue Jhering- un ejemplo: cómo se rejuvenece la vieja obra de Marlowe enfriándola: cómo se acerca a nosotros creando distancia. Usted no empequeñeció los seres humanos de la obra. Usted no atomizó las figuras. Las alejó. Usted quitó a los actores la comodidad a la que se habían acostumbrado. Usted exigió que le rindieran cuenta de sus hechos. Usted les pidió gestos sencillos. Los obligó a un lenguaje claro, objetivo. No toleró ningún artificio emocional. El resultado fue un estilo objetivo, el estilo épico» (Brecht, 1982: 30).

En la bibliografía complementaria recogemos el texto de Marlowe (*Eduardo* II) y el de Brecht (*Vida de Eduardo II de Inglaterra*). Te proponemos la lectura de ambas obras de teatro, el cotejo y el análisis de las modificaciones introducidas por Brecht.

Años más tarde, Peter Brook que recupera a un Shakespeare fresco y actual para la escena, apuntala las palabras de Jhering con lo escrito en *El espacio vacío:* «Brecht constantemente apunta a pinchar los globos de la interpretación retórica (…) Sucede a menudo que el actor que se deja llevar por su papel se hace cada vez más exagerado, cada vez más vulgarmente emotivo» (Brook, 1986: 97).

La elección de un texto clásico

La elección de un texto clásico por un director para su escenificación se determina por el **núcleo de convicción dramática** (los motivos que le impulsan a escoger un texto y expresar a través de la escenificación su visión del mundo o posición frente a la existencia). Esta decisión obliga al director a ser muy honesto consigo y con el público, porque no puede sentirse atraído por llevar a escena los títulos incontestables, sino

aquellos que le remueven y le permiten trasladar al exterior su mundo interior repleto de certezas e incertidumbres. El director debe tener una respuesta clara y contundente al interrogante ¿qué quiero contar?; es decir, necesita transmitir con la misma intensidad de un poeta, por poner un ejemplo, los sentimientos que le golpean interiormente. Sigue a este convencimiento previo la clarificación de una cuestión planteada por Piemme: se levanta un texto «para mostrar que unos valores que existían hace unos siglos y están presentes todavía hoy, o bien para esclarecer nuestros valores de hoy por los valores del pasado» (1996: 37).

Al núcleo de convicción dramática le sigue el cómo; es decir, el modo de afrontar la **narratividad escénica**, de contar la fábula sobre el escenario mediante el texto dramático y el "espesor de signos y sensaciones" en palabras ya citadas de Barthes, que supone un trabajo junto al dramaturgista para determinar la "modalidad de lectura que le interese" (Brecht, 1982: 66), en función del tema central, en coincidencia o no con el escogido por el autor, los motivos siguiendo la terminología de Cesare Segre (también denominados con una expresión que puede inducir al error temas secundarios) y el estudio en profundidad del texto dramático que conlleva un análisis dramatúrgico y sincrónico del texto, y una contextualización o acercamiento del texto clásico escrito años atrás, a la realidad del presente. Acerca del análisis, Hormigón escribe en *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*:

> «El análisis sincrónico (…) nos permitirá definir el sentido primario, los secundarios y los subyacentes. Ello implica la depuración vertebradora de un núcleo de convicción dramática, que explicita la razón profunda de nuestra lectura personal y de nuestro compromiso con ella» (Hormigón, 2002: 158).

Como este tema se aborda en el tema cuarto, no me detengo sobre el particular, imprescindible por otra parte, como señala Hormigón, porque de él derivan la composición de la puesta en escena, el estilo, el trabajo con los actores, los signos, y el recurso y ensamblaje de todos los elementos artísticos que conforman la escenificación.

Aproximación del texto al espectador

Las tareas del dramaturgista para aproximar el texto clásico al horizonte de expectativa del espectador de hoy, se concretan en cinco: **polisemia**, **jerarquización de temas**, **analogías**, **legibilidad** y **contemporaneidad**.

La polisemia, entendida aquí en una doble vertiente: propiedad de un signo lingüístico de poseer varios significados; y diversas lecturas que posee una obra abierta en el sentido

empleado por Umberto Eco (a esta segunda acepción se refiere Piemme en el texto recogido líneas arriba). En primer lugar, el texto teatral de cualquier época alcanza su plenitud mediante la comprensión absoluta de significante y significado. Este segundo se concreta en su acepción habitual, conocer el sentido de las palabras en el momento de ser escritas y aquí los deslizamientos semánticos son numerosos, lo que requiere precaución y conocimientos filológicos, máxime si se maneja un texto no contemporáneo o traducido de otra lengua. Sin este cuidado, es frecuente escuchar en los textos áureos versionados palabras cuya incorporación al habla es posterior al momento de ser escritos. Con clarividencia e ironía Saramago menciona esta cuestión en la novela *Historia del cerco de Lisboa*:

> «Es necesario el cuidado en el uso de las palabras, no empleándolas nunca antes de la época en que entraron en circulación general de las ideas, bajo pena de que alguien se nos eche encima con inmediatas acusaciones de anacronismo, lo que, entre los actos reprensibles en la tierra de la escritura, viene a continuación del plagio» (2014: 325).

Más complejo resulta desentrañar el significante por varios motivos entre los que solo enumero tres: el signo que acompaña la emisión de una palabra (lo que conlleva la puesta en enunciación del lector del texto leído, como ocurre en *La dama boba*, por ejemplo, donde solo la capacidad para imaginar los signos implícitos contenidos en los versos de Lope de Vega proporcionan la hilaridad); el subtexto (lo no dicho explícitamente por el texto dramático, pero adjetivado o cambiado de sentido según la intención del personaje en unas circunstancias dadas); y la metaforización del lenguaje (cuando falta el primer referente de la comparación y la semejanza debe comprenderse en su totalidad, una vez realizado el desplazamiento de significado de un campo semántico a otro).

Sin embargo, cuando se habla de polisemia del texto teatral, se refiere a qué lectura o interpretación hace el dramaturgista del texto *fuente*, escapando del sentido único, contrastado y acuñado por las interpretaciones que se han realizado. El valor polisémico de un texto entronca con el carácter inacabado y abierto de cualquier obra artística, con capacidad de decir cosas diferentes según el receptor de la lectura o el momento en que se realice esta, y en el sentido descrito por Eco en *La obra abierta*:

> «La obra se plantea intencionalmente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que 'sugiere' se realiza siempre cargada de las aportaciones y emociones del intérprete. (…) Una obra de arte es un aparato que cualquiera (…) puede usar como mejor le parezca. (…) Ver la obra literaria como continua posibilidad de aperturas y reserva una indefinida de significados (1992)».

La **jerarquización de temas.** En relación a adoptar decisiones para jerarquizar temas, por parte del dramaturgista o el director, se refiere Helena **Pimenta** en el artículo *Tensión entre respeto y manipulación del texto*, cuando afirma: «un apartado fundamental lo constituye el estudio de los temas principales y secundarios, su elección y / o priorización e incluso formulación para nuestro montaje. Este trabajo suele traer consigo intervenciones textuales mayores o menores y está muy relacionado con la definición de la idea central del autor y de la de nuestra puesta en escena» (Pimenta, 2010: 44).

Elección y priorización de temas, que no necesariamente coincidirán con la importancia y jerarquía establecidas por el dramaturgo, porque en la puesta en escena prima «la modalidad de lectura que le interese al director» (Brecht, 1982: 66), que conferirá más relieve a unos temas sobre otros o, incluso, se permitirá eliminar algunos que no le parezcan adecuados al momento presente.

Por suerte, las obras clásicas en su más amplio sentido poseen una gran riqueza, basada en la **profundidad** por el tratamiento de los temas, acompañada no pocas veces de la extensión. Sin alejarnos de Calderón se observa cómo, además del **tema principal** que soporta la fábula, escogido por el autor (transcripción de un hecho histórico, protagonizado por los personajes principales por seguir con los títulos mencionados) existen otros, **secundarios** (en denominación impropia que aclararemos en el siguiente tema), que transitan toda la obra dramática: el libre albedrío, preocupaciones existenciales, la responsabilidad que deriva del actuar, el recto ejercicio del poder, el medro, la libertad y las relaciones humanas, la dúctil frontera entre realidad y ficción, la confrontación entre realidad y deseo, los problemas intergeneracionales, el honor, etcétera. No siempre están todos, por suerte, y a veces se quedan en motivo, al no transitar toda la obra dramática **¿Cómo ordenar los temas propuestos?** Es una tarea que corresponde al dramaturgista en estrecha colaboración con el director.

De esta elección, jerarquización e incluso eliminación de temas se sigue la intervención en el **texto dramático *fuente***, mediante la supresión de escenas o acciones secundarias, cambios en los personajes, en relación a su naturaleza o protagonismo. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, básicamente se puede decir que existen dos grandes temas, **el amor y la lucha entre familias** de Verona. La elección de uno sobre otro conlleva el mayor o menor protagonismo de Fray Lorenzo en la propuesta escénica y con anterioridad en el texto dramático intervenido. En el caso del amor, realiza una actuación que coadyuva a la realización de los deseos de los protagonistas, y en el segundo caso,

sus actos se mueven porque Fray Lorenzo ve en el enlace la posibilidad de poner fin a unas querellas familiares, que en Verona duran años.

Para profundizar más en la riqueza de los autores clásicos y la posibilidad de elegir y / o jerarquizar temas, recomendamos la lectura de las páginas 114 a 128 de *El espacio vacío* de Peter Brook, donde expone sucintamente la riqueza de Shakespeare y la polisemia que tienen sus textos.

Las **analogías**, relaciones de semejanza que se establecen entre dos o más cosas: en teatro, entre situaciones que contienen determinadas escenas, situaciones, texto, etcétera de un texto *fuente,* de una parte; y de otra, realidades sociales o personales del mundo contemporáneo. Es decir, se trata de construir un puente entre el contexto de la creación y la recepción histórica, y el contexto contemporáneo, de tal manera que las cuestiones planteadas sobre la escena para espectadores de otros siglos afecten directamente al de hoy, pues se intenta que el público abandone su habitual pasividad receptora y adopte una participación por cauces emocionales, volitivos o intelectuales, en igualdad de condiciones que los espectadores de antaño, porque las cuestiones desarrolladas sobre la escena le atañen de idéntica forma.

Esta traslación se realiza mediante la interrelación de referentes que afectan a las situaciones de los personajes, el cotejo y relación de momentos históricos, el acercamiento de sentimientos, anhelos e intereses que afectan por igual a espectadores del pasado y del presente, etcétera. Hormigón en el libro citado propone una serie de preguntas que el dramaturgista debe formularse para establecer las analogías:

> «¿Cuáles son las conexiones que se establecen entre la obra y la época en que fue escrita, el periodo en que la fábula transcurre y nuestro mundo actual? ¿Cómo interfirieren ambas historicidades entre sí? ¿Qué dimensión social y política poseen los personajes? ¿Qué contradicciones se instauran en el texto y qué analogías pueden generar respecto a nuestro ámbito y contexto específicos? Dicho trabajo de inducción nos exigirá igualmente tomar decisiones o elaborar iniciativas conceptuales o acciones respecto a determinadas cuestiones» (2002: 158).

Al trabajo de establecer las analogías, le sigue otro más delicado y complejo que consiste en actuar sobre el texto desde los leves retoques léxicos, hasta modificaciones de estructura, escenas, personajes o tiempos y circunstancias históricas, siempre con el respeto al dramaturgo del texto *fuente*, pero contraviniendo o no las lecturas acuñadas por la tradición, pues cada director, como un lector individual, está facultado para leer el texto y extraer sus consecuencias que podrán ser personales y heterodoxas con el canon

lector, pero que si están bien fundamentadas en un proceso de estudio, no se apartarán de las intenciones del autor. Me permito aquí plantear una doble pregunta ¿los dramas históricos calderonianos solo admiten una lectura lineal y literal o esconden otros significados que reflejan más una personalidad que debía ocultar por ser un dramaturgo de la Corte, como apuntaba en los trabajos con *La cisma de Inglaterra*? ¿Las obras de Buero serán comprensibles dentro de tres siglos, si se desconocen las circunstancias en que fueron escritas y no se trazan los puentes de analogía con la historia futura?

Las analogías deben de existir, encontrase y establecerse, pero no deben presentarse como relaciones de semejanza aquellas cuestiones gratuitas que un dramaturgista encuentra por oportunidades coyunturales. Sobre esta cuestión y las **auténticas analogías** reflexiona Hormigón en el artículo *Actualizar o alegorizar*.

Te recomendamos la lectura del artículo de Hormigón recogido en la revista Ade-Teatro, número 151, página 32.

Concluimos este apartado con una advertencia, **no confundir analogía e identidad**, porque es muy importante, y delicado, no deslizarse de las relaciones de semejanza entre cosas distintas (entre el texto *fuente* y el texto dramático para la escena) hacia las relaciones de identidad (en la acepción de idéntico, recogida por la el diccionario de la RAE: *dícese de lo que es lo mismo que otra cosa que se compara*), porque si se traspasa esta línea en el teatro, el texto dramático intervenido se presenta, en palabras de Lehmann «como pintura terminada y el teatro debe mostrarse como esbozo, de modo que los espectadores tengan la oportunidad de sentir su propia presencia, de reflejarla, de contribuir a lo inacabado» (Lehmann, 2013: 194), que es la **representación escénica**.

Expresado de otro modo, en la comunicación teatral, el emisor siempre debe emitir desde la escena un **mensaje** con un margen de indeterminación, de tal modo que se fomente en el receptor la conciencia creativa, que permita establecer un diálogo, y por ende una reflexión, entre el sentido de la propuesta escénica y el espectador.

La **legibilidad** o la comprensión del texto por los lectores sobresale entre las preocupaciones de Pavis y aquí confluyen intelección del léxico y las formas teatrales de una parte; de otra, comprensión de las circunstancias históricas del escritor o del sistema de pensamiento y de las referencias y condicionamientos culturales. Al respecto el crítico francés escribe en *El análisis de los espectáculos*:

> «Una cosa es segura: nuestra evaluación del valor intrínseco del texto varía; lo que hoy parece ilegible tal vez pudo ser legible antaño, cuando el público estaba al corriente de las alusiones y las prácticas culturales; tal vez se vuelva legible con el paso del tiempo, cuando el público disponga de las claves y normas para descifrarlo (…) Hay que ser, por tanto, muy prudente al determinar la legibilidad de un texto, pues siempre es relativa. Más vale atenerse al criterio de saber si el público conoce o no el texto, como la pieza clásica, el mito o los sucesos que están en el origen de la puesta en escena» (Pavis, 2008: 209).

Estas palabras resultan muy pertinentes para explicar el desacierto en las escenificaciones de Molière en España, donde la mala tradición lleva al marcado histrionismo y estereotipo de los personajes, sin tener en cuenta esos elementos arriba enunciados por Pavis. Otro tanto cabe decir de las puestas en escena de tragedias y comedias greco-latinas en España o de los dramaturgos clásicos del siglo de oro, porque el espectador carece de las referencias culturales de la época en las que fueron escritas. Apuntemos algunos ejemplos que desarrollaremos en el tema siguiente: la **mitología** en los clásicos griegos o latinos, la **historia sagrada**; la **religión católica** y los modos y usos sociales en el siglo de oro; la historia de Inglaterra en la época isabelina o jacobina; la interpretación de los mitos literarios, etcétera. Ante este *corpus dramático* el dramaturgista debe facilitar *las claves y las normas para descifrarlo*; es decir, hacerlo legible.

La **contemporaneidad**, consecuencia de las analogías que estudiamos más adelante, permite tomar conciencia de que temas, acciones, personajes que se toman prestados de una obra clásica conservan su vigencia en el presente, porque conectan con preocupaciones, acontecimientos socio políticos, gustos estéticos del espectador de hoy.

La contemporaneización elimina referencias espacio temporales concretas, universalizándolas o llevándolas a lugares más cotidianos y próximos del espectador presente. Es un modo de aproximación, respetando el fondo de la obra, en el que se «transparentan sentimientos contemporáneos en un texto que nace en una situación histórica muy precisa» (cfr Beil y Jensen). Se diferencia de la actualización o modernización, que consiste en un simple barniz externo, efectista y artificioso mediante el cual solo se cambian vestuario, localizaciones u otros artificios, pero sin preocuparse de establecer analogías, estudiar la legibilidad del texto o la polisemia.

Planteábamos en el párrafo inicial de este epígrafe otra cuestión, que recogemos, ¿Por qué el autor de una intervención no se atreve a escribir un texto propio? Procedemos a responder con brevedad, soslayando razones de **índole económica** (supresión de personajes para realizar una producción asumible), con varias razones:

- Por un interés de **poner en valor los clásicos**, acercándolos a los espectadores contemporáneos.
- Por la decisión del dramaturgista y el director de iluminar el hoy con el ayer, subrayando de este modo la **fragilidad de la condición humana** porque, aunque cambie el marco de referencia histórico sociológico, los problemas se repiten.
- Por el interés en recuperar la **memoria histórica**, que advierte de yerros que no deberían cometerse.
- Porque el prestigio y la contundencia de los clásicos sirven para marcar con mayor intensidad el **subrayado analógico** de situaciones que hoy protagonizan nuestra convivencia.
- Porque temas y situaciones propuestas en textos clásicos excitan la **creatividad** del autor contemporáneo, modificando la fábula primitiva o reformulándola.

Terminamos este epígrafe con una advertencia que formula César Oliva en *Versos y trazas,* la necesidad de estudiar el texto intervenido para no dañar el equilibrio del texto fuente; de este modo, «cualquier cambio o supresión, además de justificada, debe quedar nivelada en la nueva versión, con el fin de que el conjunto no quede dañado» (Oliva, 2009: 214).

5.4. Cómo abordar la actuación sobre un texto dramático

Los programas de mano, informaciones en prensa escrita o artículos en publicaciones especializadas confunden términos y no ayudan por la **imprecisión semántica** a diferenciar los procesos a los que se somete un texto dramático *fuente*, canónico y cerrado por el autor, para transformarse en un texto dramático o de representación para la escena, que diferenciamos del texto escénico, según la distinción establecida en el Tema 1.

Con frecuencia se leen sin precisión las palabras **versión**, **adaptación**, **intervención**, **deconstrucción** y, en menor medida **intertextualidad**, aplicadas a procesos de transformación del texto dramático *fuente* en texto dramático para la escena y en este epígrafe pretendemos conceptualizar términos que, en su acepción exacta, aclaran los diferentes procesos dramaturgísticos. Para este trabajo de deslindar términos, seguiremos, en buena medida, la terminología propuesta por Cesare Segre en *Principios de análisis del texto literario*.

A este **galimatías terminológico** se siguen dos equívocos más: de una parte, la **eliminación del nombre del dramaturgo** del texto *fuente*, del que sí se conserva el título, y la sustitución por el nombre del autor del proceso dramaturgístico; de otra, el **cambio de título** (cuestión pertinente cuando la intervención es fuerte), pero sin citar el original de referencia, ni el nombre del autor del texto *fuente*. Esta segunda cuestión origina una poderosa confusión, cuando se estudian las carteleras de los siglos XVIII y XIX o los repertorios de las obras interpretadas por actores, ya que muchas veces títulos hoy desconocidos son adaptaciones muy libres de clásicos del siglo de oro o traducciones del teatro isabelino o el clasicismo francés, realizadas sin rigor o directamente manipuladas para una apropiación indebida.

La **versión** se define como la modificación de la forma operada en una fábula. Se trata del proceso de **transformación textual más leve** de los enunciados, pues no afecta a temas nucleares de la fábula, sino a cuestiones de índole formal relacionadas con la significación de palabras que han caído en desuso y su sustitución por otras más próximas; reducciones de prolijas descripciones, de citas eruditas o figuras retóricas encadenadas, embellecedoras pero repetitivas; aclaraciones de comparaciones con referencias mitológicas, escriturísticas o históricas; sustitución del referente del término de la metáfora o de la parábola porque resulta hermético para el espectador, o clarificación de determinados símbolos; supresión de textos que comentan acciones o lugares, que hoy redundan con los signos de la interpretación o concreciones escenográficas. El lenguaje popular emplea la palabra *peinado* y aboca a montajes dignos unas veces o de reconstrucción arqueológica en otras con el consiguiente ejercicio de denegación.

Alonso de Santos en *Manual de Teoría y Práctica Teatral* ofrece unas orientaciones prácticas para una posible versión. Los **10 consejos** que ofrece pueden aplicarse a los trabajos de versionar un texto clásico.

Lee las páginas 511 a 512 del *Manual de Teoría y práctica teatral* de Alonso de Santos.

La **adaptación,** Marchesse, siguiendo a Segre, define adaptación como la «modificación ejercitada sobre una obra literaria para acomodarla a un determinado público lector distinto de aquel para quien fue primariamente concebida; o transformación de una obra de un género a otro, de la novela al teatro, relaciones de comedias, etc.» (Marchese y Forradellas, 1986: 18). Concretamos la modificación a la que se refieren Marchese y Forradellas a los cambios efectuados en la estructura dramática sin afectar la fábula.

Citamos algunos ejemplos en el entorno de la modificación que contribuyen a clarificar esta cuestión, limitándonos a la mención de las siguientes **posibilidades**, que no afectan ni alteran el sentido nuclear de la fábula:

- **Supresión de subtramas**, que enturbian la acción y exigen un mayor número de personajes intrascendentes; o de escenas que no aportan información al tema principal.
- **Alteración de escenas** con respecto al orden original o supresión de alguna de ellas; o bien sustitución de escenas de estructura binaria en cuanto a los personajes, que abundan en los primeros actos de muchos textos para presentar los antecedentes, deparando monotonía y lentitud a una acción dramática que no termina de arrancar.
- **Reemplazar largos parlamentos expositivos** de la fábula en boca de un único personaje, cuya información puede transferirse a varios personajes, consiguiendo formas más fluidas para la acción dramática.
- Utilización de la **estructura dramática y personajes** con el mismo tema del texto *fuente*, cambiando, mediante un proceso de actualización, referencias del pasado al presente y modificando en buena medida el texto literario, acercándolo a un estilo coloquial actual.

La **intervención** no deja de ser una forma de adaptación, pero más agresiva, que acomoda el texto a un determinado público distinto de aquel para quien fue primariamente concebida. Personalmente preferimos emplear la palabra **intervención** en vez de adaptación, porque en el caso de la intervención la actuación es radical y completa, porque afecta a la fábula, el tema, los personajes, la estructura y el lenguaje. La intervención, por tanto, se refiere a la actuación sobre un texto *fuente* para construir una nueva pieza (un texto dramático) donde la trama central de la fábula y las relaciones entre los personajes son más o menos reconocibles, pero no necesariamente se mantienen.

El nuevo texto, para su legitimidad, debe responder a una propuesta fundamentada y coherente, deducida de los propios elementos que el análisis de la obra y su contexto proporcionan, manteniendo unos claros puentes de analogía con el mundo contemporáneo, y poseer, en sí misma, homogeneidad, coherencia y verosimilitud, aunque se aleje de la fábula originaria. Los modos de practicar la **intervención** de un texto *fuente* los abordamos en los temas 6, 7, 8 y 9.

La **deconstrucción** deshace un texto fuente, mostrando sus contradicciones, sus múltiples lecturas y sus interpretaciones mutantes, prestando atención a temas, personajes, conflictos, para construir un nuevo texto teatral, utilizando parcialmente el material original. El proceso disecciona el texto fuente para contar parcialmente la misma historia o, en sentido opuesto, para manipularla y reinterpretarla según el dictado del nuevo autor y la situación del entorno contemporáneo.

Este proceso parte de la idea de que la obra de arte nunca está terminada y, por tanto, es siempre **reinterpretable**. Rechazado por muchos por la gratuidad utilizada en algunos casos, lo emplea Heiner Müller en obras incontestables como *Medeamaterial* o *Hamletmachine,* de/reconstruyendo los textos de Eurípides y Shakespeare; o Dimiter Gotscheff, el director búlgaro afincado en Alemania, en la escenificación de *Combate de perros y negro* de Koltès donde atribuye a los personajes funciones inversas a las concebidas por el autor, en un intento de considerar el colonialismo y el racismo de modo diferente, deconstruyendo el texto *fuente* y reelaborando después un texto primero dramático y luego escénico. La **deconstrucción** será tratada en el tema 12.

La **intertextualidad** construye un nuevo texto teatral mediante la inserción de textos de diversa procedencia (teatrales o no; canónicos o propios; de la misma o diferente autoría), vinculados entre sí por el tema en su visión sincrónica o diacrónica. De este modo se establece un **diálogo o pugna dialéctica** en el nuevo texto entre textos de diversa procedencia, potenciando y enriqueciendo la propuesta.

Existen varios **procedimientos**, pero citaremos tres:

- **Intercalar** sobre un **texto propio** un **texto canónico**, como hace Cormann en *Sigue la tormenta*, fundamentalmente con *Rey Lear*.

- **Mezclar textos diversos** que se ensamblan sobre un esquema argumental de base, como realiza Piotr Gruszczynki para Warlikoski en el espectáculo *Kabaret Warsawaski*, con material de diferente procedencia: la pieza teatral *I am a Camera* de John van Druten, inspirada en la novela *Adios Berlin* (Christopher Isherwood), la película *Shorthus*, dirigida por John Cameron Mitchell, textos autobiográficos (y la figura) de Justin Vivian Bond, fragmentos de la novela *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell y de la película *Tango* de Justin Vivian Bond; o Marthaler en *Maeterlinck*, que cuenta la fábula de la abeja reina, los zánganos y las abejas trabajadoras, como metáfora del mundo, solo con textos extraídos del corpus dramático de autor belga.

- **Intercalar escenas completas de manera aleatoria** de *La gaviota* de Chejov y de *Una pieza española* Yasmina Reza, práctica empleada por Lupa en *Una pieza inacabada para un actor*, en la que reflexiona con las obras de estos dos autores sobre el proceso creativo del actor. A la **intertextualidad** dedicamos el tema 11.

5.5. Diferentes modos de intervención

El modo de afrontar el dramaturgismo y la escenificación de un texto clásico abarca un amplio campo que limita entre la **deconstrucción** o la **intertextualidad**, definida en el epígrafe anterior, y la **denegación**.

Sin embargo, entre los extremos de este amplio abanico se encuentra la **intervención** que «trata de establecer la organización específica del texto de la representación, a partir del cual trabajarán los actores (…) La intervención podrá ir desde la simple eliminación de mínimos detalles, hasta una remodelación absoluta del original»(Hormigón, 2002: 51), con el objeto de elaborar un **nuevo texto dramático** donde la trama central de la fábula y las relaciones entre los personajes son más o menos reconocibles, pero no necesariamente se mantienen y que afecta a la fábula, tema, personajes, estructura y lenguaje.

Recordamos que la intervención sobre un texto dramático, viene precedida de una toma de decisiones **previas** que a fuerza de ser reiterativos, recordamos: valor del texto escogido, núcleo de convicción dramática, pertinencia de los temas y analogías entre pasado y presente.

Estas actuaciones deben sustentarse en **dos postulados previos**, **comprensión de la obra**, según un método de análisis, como los apuntados en los temas cuarto y décimo, según el tema sea tradicional o pertenezca a las nuevas escrituras escénicas, y el **estudio en profundidad del texto dramático** que abordaremos en el próximo tema.

Una vez finalizado este largo proceso, el dramaturgista, de acuerdo con el director de escena podrá acordar el tipo de intervención. Esta resultará muy variada y sin ánimo de exhaustividad, que por otra parte nos parece imposible porque será tan variopinta como creadores existan, enumeramos en este último epígrafe algunas de las **prácticas más usuales en la intervención de texto dramático *fuente***.

Como paso previo a este esbozo de clasificación, enumeramos unos **trabajos** que se repiten y se encuentran en la práctica totalidad de intervenciones.

- Una **acomodación** de la forma a los criterios de recepción de los espectadores contemporáneos, que incluyen las orientaciones prácticas, extraídas del *Manual de Teoría y Práctica Teatral* de Alonso de Santos.

- **Intervenciones sobre la estructura original** del texto dramático, que agrupan:

  - **La eliminación de escenas o parte de ellas**, cuando estas introducen temas que no serán abordados en el nuevo texto dramático. Por ejemplo, si en *Un enemigo del pueblo* el tema de las relaciones familiares del Doctor Stockmann pasan a un segundo plano o son eliminadas, todas las escenas que Ibsen plantea entre el Doctor y sus tres hijos no serán necesarias.

    Es evidente que son prescindibles todas aquellas escenas que narran una acción, unos signos o un espacio escénico donde la significación de la propuesta escénica recoja las palabras y la escenificación más el intercambio de parlamentos entre personajes resulta redundante. Esto se lee en muchas obras del siglo de oro, donde los personajes narran que van a hacer y hoy puede resolverse mediante signos, acciones o bien inclusión de elementos escenográficos significantes. Por ejemplo, en *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca se lee en el actor tercero, cuando el rey Enrique VIII siente celos por una posible relación entre Ana Bolena y el embajador francés Carlos:

    > *(Sale el Rey.). REY.-El pecho de un alevoso // ¡qué inquieto, y confuso vive! // ¡Qué de sospechas le cercan! // ¡Qué de temores le rinden! // Deseoso de saber // cómo en mi corte se admiten // las novedades, pretendo, // hecho Argos, hecho lince, // escuchar lo que de mí // en el palacio se dice. // Desde aquí suelo escuchar: // de cuyos efectos vine // a conocer qué vasallos, // o me niegan, o me siguen. (Retírase al paño, tras las celosías, y salen CARLOS, TOMÁS BOLENO y DIONÍS.)*

    En una intervención este parlamento del *REY* puede suprimirse y por la acción de esconderse para escuchar la conversación que se producirá entre los personajes que entran.

  - El **cambio del orden de las escenas** para priorizar o intensificar el tema principal en la lectura dramatúrgica; o bien para modificar la acción.

- La **acumulación de más personajes en una escena**, para evitar, sobre todo en los primeros actos, la información que llega a través de la sucesión de escenas de dos personajes que narran por tramos los antecedentes de la fábula y de los personajes, confiriendo una manifiesta monotonía al arranque de la acción dramática. Estas largas escenas paralelísticas y descriptivas pueden sustituirse por otras donde se junta a varios personajes y por lo que dicen ellos de sí o de otros, o por la forma de expresarse, facilitan al espectador los antecedentes.

- **La modificación de los finales**. Cuando se interviene es importante conocer dónde termina el tema principal y hacer coincidir ese punto final con el final de la fábula. *Un enemigo del pueblo* nos proporciona en el acto quinto tres posibles finales, según que el corte lo realicemos al final de las tres escenas en las que se puede estructurar ese acto. Adoptar la decisión de dónde terminar, puede obligar a trasladar información a escenas anteriores y desde luego condiciona el tema elegido y la solución de los conflictos planteados.

  Los **tres posibles finales** son: el previsto por Ibsen; después del diálogo entre el Doctor Stockmann y Morten Kul, cuando este pronuncia las siguientes palabras antes de irse: «(Aparte, al doctor) Ya lo sabe usted. Antes de dos horas: si o no. (Vase)» (Ibsen, 1973:1432); y después de la marcha de Hovstad y Aslaksen, que han entrado tras la marcha de Morten Kul, para hablar con el Doctor Stockmann:

  «HOVATAD: El capitán Horster es testigo de que ha agredido usted a un hombre inocente (desaparece por el vestíbulo como alma que lleva el diablo). // ASLAKSEN (Sin saber qué hacer.): Si conociera la distribución de las habitaciones… (Se desliza cautelosamente hacia el salón.)» (Ibsen, 1973 :1435).

  Sobre estas u otras posibilidades tendremos posibilidad de trabajar en los ejercicios.

  Esta cuestión puede aparecer más clara en muchas de las comedias del siglo de oro español, donde se fuerza un final feliz, que incide sobre el sentido, o donde existen dos finales, el segundo de ellos con un discurso didáctico.

- La **incorporación de material**, fundamentalmente **con una doble finalidad**:

  - **Unir esas escenas** que se han cambiado de lugar siempre con el cuidado de que el lenguaje incorporado no delate el paso del tiempo por empleo de palabras o construcciones sintácticas inusuales tiempo atrás.

- **Elaborar un texto propio** para las elipsis o puntos ciegos del primitivo texto dramático.

» **Cuidar las acomodaciones** referentes a situaciones, ambientes, personajes, si se hacen **traslaciones concretas de tiempo**. Por ejemplo, en *Un enemigo del pueblo*, si se decide trasladar la acción a comienzos del siglo XXI, el alcalde no podrá tener la acumulación de poderes que le confiere Ibsen que abarca desde lo político a lo empresarial.

Referimos ahora algunos **tipos de intervención**.

Priorización de temas y contemporaneización, que no actualización

En este tipo de intervención apreciamos dos posibilidades que, de algún modo, ya han sido abordados en los epígrafes precedentes, pero que recapitulamos en este apartado. Es muy frecuente que un texto clásico proponga **varios temas relevantes**, pero el dramaturgista se ve obligado a escoger: unas veces porque el desarrollo de todos en el mismo plano comunicativo originaría confusión y es más adecuado jerarquizarlos; otras, porque algunos han quedado obsoletos y es necesaria una nueva propuesta de ordenación temática y supresión de algunos.

Líneas arriba nos referíamos a la **dualidad** que se encuentra en *Romeo y Julieta*; en el interés de un dramaturgista en *La vida es sueño* de **unos temas sobre otros** (¿qué tema priorizar, el libre albedrío, las relaciones intergeneracionales, los problemas de la existencia humana, la vida o la ficción, el orden frente a la subversión?); o bien en el **motor de la acción dramática** que los directores alemanes Hausmann y Ostermeier le conceden a Hamlet, en dos intervenciones del texto de Shakespeare que en 2014 compiten en Berlín: el primero propone un Príncipe de Dinamarca que tiraniza por la locura a cuantas personas conviven con él; el segundo se presenta como víctima de familiares y personas de su entorno.

Los modos para afrontar esta jerarquización temática están muy ligados al **núcleo de convicción dramática**. Por ejemplo, Peter Brook, antes de la toma de decisiones en *Rey Lear*, primero reflexionaba acerca de la complejidad y superposición de temas, después se formulaba algunos interrogantes:

> «Nos vemos obligados a enfrentarnos a una obra que rechaza toda moralización, una obra que comenzamos ya a no ver como narrativa, sino como un amplio, complejo y coherente poema diseñado para estudiar el poder y la vaciedad de la nada, los aspectos positivos y negativos latentes en el cero. Por lo tanto, ¿qué quiere decir Shakespeare? ¿Qué intentan enseñarnos (al espectador de hoy)? ¿Quiere decir que el sufrimiento ocupa un lugar necesario en la vida y que vale la pena cultivarlo debido al conocimiento y desarrollo interior que aporta, o bien desea hacernos entender que la época del inmenso sufrimiento ha acabado y que nuestro papel es el de los eternamente jóvenes? Sabiamente, Shakespeare se niega a contestar. Sin embargo, no ha dado su obra, cuyo campo de experiencias tanto interrogación como respuesta. Bajo esta luz, la obra se emparenta con los más excitantes temas de nuestro tiempo: viejos y jóvenes en relación con nuestra sociedad, nuestras artes, nuestra noción del progreso, el modo de vivir nuestras vidas» (Brook, 1986: 126).

Los **procedimientos para la jerarquización** dependen unas veces de suprimir o añadir texto; cambiar escenas de lugar; modificarlas; intervenir sobre el tiempo dramático, concediendo mayor o menor relevancia y / o duración a determinadas situaciones; modificar relaciones entre personajes, etcétera; otras, y de una forma más suave y menos agresiva para el texto, basta con una **universalización abstracta** de los elementos de significación, tales como el vestuario, el espacio escénico, etcétera; o bien de cambiar o modificar el arco de algunos personajes, sus psicologías.

En relación, por ejemplo, a la **alteración de la acción y el tiempo** de *El jardín de los cerezos*, dirigida por Falk Richter, el joven director alemán interviene en el inicio del actor tercero, que comienza con un baile y allí marca con claridad las relaciones amorosas larvadas y subyacentes en el texto de Chejov, según la lectura y priorización del amor y desamor de todos los personajes, que al propio Richter le sugiere la lectura del texto del dramaturgo ruso. De esta intervención, sobre el tiempo y la acción dramática, las relaciones cambiarán de significado e intención en los actos tercero y cuarto; estarán por decirlo así al servicio y cargadas de la intención del director.

Utilización del texto base con una intención determinada y previa

Este tipo de intervención la practicó Bertold **Brecht** y hoy en día la siguen muchos de sus continuadores, tal vez, con menos radicalidad. Todavía es patente en trabajos de veteranos como Claus Peymann, Beno Besson, Peter Zadek, etc., o de jóvenes como Köhler, Ostermeier, Von Mayenburg, etc.

En este tipo de intervención **existe una historia y un texto base**, que no es ignorado, pero se utiliza para presentar la escenificación de temas, situaciones, personajes o conflictos, acordes con realidades próximas y actuales: se presentan argumentos o

sucesos actuales, formulados en su relatividad histórica. *Galileo, Galilei* o *La inevitable ascensión de Arturo Uí* ejemplifican esta cuestión; así como escenificaciones de Peymann, *La muerte de Danton* o *Madre Coraje*, las de Köhler, *Santa Juana de los mataderos* o *El mercader de Venecia*, o los dramas Ibsen escenificados por Ostermeier.

> «El punto de partida consiste en la aceptación del texto motivador y su libertad de tratamiento escénico. Existe una actitud de respeto hacia su significado específico en su plena complejidad, lo que no supone ninguna sacralización apriorística de la letra. En un momento dado, el análisis dramatúrgico puede conducir a la aceptación del texto con toda su precisión original. En otro, en elegir una de las variantes que existen, reunirlas, conjugarlas (…) Todo es igualmente legítimo en la medida que responda a una propuesta fundamentada y coherente, deducida de los propios elementos que el análisis de la obra y su contexto proporcionan» (Hormigón, 1991: 152).

En este trabajo de intervención existe un **punto de partida previo**, la noción y elección de un tema que se quiere exponer o denunciar, y más adelante se procede a una labor de búsqueda del texto más adecuado que se coloca al servicio del tema, de tal manera que «se establece una lectura concreta del texto, propone unos objetivos y fundamenta la selección, síntesis y organización de los elementos escénicos para lograr su expresión coherente. Este método no sólo posibilita múltiples lecturas todas ellas legítimas, sino que permite la utilización de procedimientos escénicos diferentes y la práctica de estilos dispares.» (Hormigón, 1991: 152).

Con el **texto dramático *fuente***, que nunca se ignora, unas veces **se respeta** uno o varios temas y fragmentos; otras **se reescribe** por entero, manteniendo los temas y en buena medida la fábula, pero con menor respeto al texto fuente como puede ocurrir con el relato del texto bíblico de Salomón en *El círculo de tiza caucasiano* y en tantas otras piezas de Brecht, o más recientemente en *Nora*, dirigida por Ostermeier que reescribe *Casa de muñecas*; sin embargo el director alemán después de esta primera incursión en el mundo de Ibsen decidió utilizar temas del dramaturgo nórdico con mayor o menor respeto de la fábula, *Hedda Gabler*, *Espectros* o *Un enemigo del pueblo*, pero conservando casi en su totalidad el texto original.

Intervención sinestésica

Se trata de la **traslación de partes** de un texto escrito a otros lenguajes, relacionados con la plástica: la conversión de un texto en espacio escénico y de iluminación significantes en sí mismos, que remplacen el sentido de un texto por un conjunto de **sensaciones** que el espectador capta sensorialmente. Como las palabras no se eliminan

totalmente, pero en ocasiones se colorean o sustituyen por un espacio sonoro, esta intervención puede recibir la denominación de **sinestésica**, pues la información llega a través de diferentes sentidos. El texto fuente se utiliza como pretexto para construir un **ámbito plástico visual**, extrayéndose todos los elementos polisémicos susceptibles de combinarse para producir multiplicidad de interpretaciones.

Este tipo de intervención es practicado, entre otros, por Robert Wilson que, en ocasiones, utiliza textos canónicos, extrayendo de ellos texto e imágenes para establecer un decorado verbal significante, que sustenta la producción de imágenes. Se trata de una relectura de los clásicos, en los que se apoya para construir un mundo plástico y un espacio sinestésico. Algunos ejemplos, *La dama del mar* de Ibsen y *Woyzeck* de Büchner.

Conversión de texto en imágenes

Este tipo de intervención no deja de ser una **variante de conversión sinestésica**, pero nos parece de interés dedicarle un subepígrafe, pues requiere un trabajo de intervención diferente. Se trata de la traslación a imágenes que se proyectan en pantallas situadas en el interior del escenario de reflexiones que contienen soliloquios o parlamentos de los personajes.

En estos casos se produce una **disociación** en el emisor entre lo que un actor expresa de palabra y las imágenes que proyecta el audiovisual, que pueden ser complementarias, divergentes o producto de recuerdos, asociación de ideas, etcétera, en relación a la expresión oral. La unión de lenguajes, verbal y sígnico del actor, con las imágenes que llegan desde las pantallas se producen en el espectador receptor, que no tiene una fuente de información unívoca. A este recurso recurre en algunas de sus propuestas Nicolas Stemann, por ejemplo en *Don Carlos* de Schiller.

Elección unitaria y excluyente de un único tema

La estructura de algunas obras dramáticas permite que el dramaturgista escoja parte de la fábula y prescinda del resto. Ostermeier recurre a este procedimiento, por ejemplo, en *El sueño de una noche de verano*, comedia de la que solo respeta las partes oníricas, el acto dos íntegro y partes de los restantes actos con este hilo conductor. Las rocambolescas historias de los amantes no le interesan, solo le importan las partes lúdicas, las que impulsa Puck, en las que participan Oberón, Titania, Robín, las hadas y

los cómicos. La **supresión** de los amantes le obliga a escribir texto al dramaturgista, pero también a resolver mediante juegos, signos, luz y acentuación de espacio sonoro, y de este modo contar una historia divertida, que potencia la parte fantástica del sueño, postergando las historias de amor. Pimenta hizo otro tanto con la misma obra, cuando fijó su mirada en los cómicos, pasando a un segundo plano otros temas de la comedia de Shakespeare.

Recreación de una pieza

El punto de partida es un texto canónico, pero se interviene sobre todo con **añadidos textuales**, para contar con un lenguaje teatral los antecedentes de situaciones que el dramaturgo presenta *in medio res*, o bien se reconstruyen las elipsis, los puntos ciegos o aquellas situaciones que por decoro los dramaturgos clásicos sacaban de escena. Un ejemplo de esta reconstrucción se encuentra en el *Tito Andrónico* de Botto Strauss, donde construye escenas, situaciones y diálogos que Shakespeare elide, mientras que las partes textuales originales son reducidas a su mínima expresión o narradas por un personaje.

La síntesis

Donde un buen número de escenas y conflictos de los **primeros actos** se aprietan y condensan o bien se resumen y se narran por un personaje, para que el acto final o bien partes significativamente importantes y dramáticas posean un mayor desarrollo. Este procedimiento lo emplea, entre otros, Castorf en *Un tranvía llamado América,* en la que trabaja sobre el drama original de Williams, concediendo mayor relevancia a los conflictos directos que plantea Blanche; Thalheimer en *El pato salvaje*, etcétera. Una modalidad de la síntesis consiste en concentrar en **un único personajes** todos los conflictos que a él le ocurren en relación con otros personajes y ver cómo inciden en su conciencia, Wilson trabajó con este procedimiento en un *Hamlet* y Lepage, con el mismo texto de base en *Elsinor*.

Cambio de género o estilo

Ocurren estos cambios de un drama psicológico a uno de corte social o de una comedia a tragedia, de una comedia a un musical o en estos casos a la inversa. Un ejemplo, lo encontramos en *Un enemigo del pueblo*, dirigida por Ostermeier. Ibsen concibe esta pieza partiendo de unos personajes que entran en conflicto en la medida que cada uno

tiene una psicología y personalidad propias, al tiempo que persiguen objetivos diferentes. La acción avanza por la progresión de situación, obstáculo, conflicto, nueva situación, donde los obstáculos los plantean los personajes en relación con sus convicciones derivadas de su psicología. Pero junto a estas **situaciones personales** existen unas **consecuencias sociales** sobrevenidas de la toma de posición de los personajes.

El dramaturgista adoptará decisiones y, en el caso que desee apartarse de la concepción psicologista de Ibsen, deberá prescindir de los entramados internos de los personajes para centrase más en las **consecuencias sociológicas** de las determinaciones adoptadas por ellos. Una vez más, también tenemos constancia que Brecht realizó este cambio en su propuesta escénica de *Coriolano*, cuando modifica la escena entre Coriolano y Volumnia a las puertas de Roma. En Shakespeare, se produce una confrontación en toda regla entre madre e hijo; en la escenificación de Brecht, que reescribe la escena, se muestra cuáles serán las consecuencias de la acción de Coriolano.

Intervención coyuntural

Con este título Hormigón se refiere a la intervención que se produce cuando se piensa primero en el tema que se desea abordar, con ánimo de **denuncia o sátira**, para escoger más tarde el texto que servirá de bastidor a dicha intervención.

En este caso, y puede servir de ejemplo *Los Macbéz* con dramaturgia de Juan Cabestany, donde el texto original de Shakespeare se manipula, sin que queramos dar una connotación peyorativa a esta palabra. En este caso se conservan tramos de la fábula, algunos temas, el estereotipo de algunos personajes, a los que pueden añadirse o quitarse otros, cambiando arbitrariamente las relaciones entre ellos, y se hace especial hincapié en añadir diálogos o situaciones entresacadas de la vida política, social, cultural etcétera y las expresiones de jerga que utilizan esas personas en su vida real. En este caso llegan a ser más reconocibles los **personajes parodiados** que los del texto original, recuérdense los últimos espectáculos de Joglars y por ser el más reciente *El coloquio de los perros* donde apenas eran reconocibles las frases de Cervantes más allá de la del título.

Esta intervención, **populista y agradecida**, es la más alejada de la verdadera intervención según las pautas marcadas en este. Es cierto, como señala Hormigón que «puede adquirir mayor profundidad, objetivos estéticos e ideológicos más ambiciosos,

pero siempre la noción y elección actualizadora es previa y el texto colocado exclusivamente a su servicio. Esta actitud (...) corre el riesgo de precipitarlos en la simpleza populista o reducirlos a la crítica circunstancial» (Hormigon, 1991: 151).

Entre la priorización de temas y contemporaneización, que no actualización, donde hemos expuesto la **intervención contemporánea**, estableciendo puentes de analogía y la intervención coyuntural que actualiza sin adentrarse en los vericuetos del texto dramático *fuente* hay un largo trecho. Concluimos este tema, advirtiendo que esta clasificación que acabamos de hacer suele aparecer en la realidad contaminada; es decir, una intervención de cualquier tipo de los enunciados, acostumbra a tener elementos que caracterizan a otro subepígrafe. La clasificación obedece más a **razones metodológicas** que ayudan a intervenir los textos dramáticos.

5.6. Referencias bibliográficas

Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones.

Beil, H., y Jensen, U. (1996). *La notion d'Ensemble* en *Théâtre/public*, 67. París.

Brecht, B. (1983). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aíres: Ediciones Nueva Visión.

Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Edicions 62.

Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Ediciones Alba.

Calvino, I. (2009). *¿Por qué leer los clásicos?* Madrid*:* Editorial Siruela.

Eco, U. (1984). *La obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.

Hormigón, J. (1991). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: Editorial Asociación de Directores de Escena de España.

Hormigón, J.(2002). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: Editorial Asociación de Directores de Escena de España.

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Colección Ad Literam.

Marchese, A., y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

Oliva, C. (2009). *Versos y trazas*. Murcia: EDITUM.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine*. París: Armand Colin editeurs.

Piemme, Jean-Marie (1986). *Une activité de regard* en *Théâtre/public,* 67. París.

Pimenta, H. (2010). *Tensión entre respeto y manipulación del texto*. Madrid: ADE-TEATRO.

Thalheimer, M. (2005). *Sans passé nous sommes incasables de vivre l'ici et maintenant* en *Outre scène,* 5. París.

Material complementario

No dejes de ver…

Hamlet

Hamlet, dirección Kenneth Branagh (1996).



Accede al vídeo a través del aula virtual y desde la siguiente dirección web:
Extracto de *Hamlet*, dirigidos por Thomas Ostermeier:
www.youtube.com/watch?v=ws4qpvLey9I
Extracto de *Hamlet,* dirigido por Leander Hausmann*:*
http://www.ardmediathek.de/tv/Stilbruch/Hamlet-im-Berliner-Ensemble/rbb-Fernsehen/Video?documentId=18254968&bcastId=3914800

La vida es sueño de Calderón de la Barca

Compara dos fragmentos de esta obra, el dirigido por Helena Pimenta con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el dirigido por Christopher Rüping en el Volkstheater de Munich.



Helena Pimienta: www.youtube.com/watch?v=X0cjCWSsq20
Christopher Rüping: www.youtube.com/watch?v=1l-HHVIFBKQ

Bibliografía

Brecht, B. (1988). *Vida de Eduardo II de Inglaterra*. Madrid: Alianza Editorial.

Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Edicions 62. (especialmente las pp. 114 a 128).

Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Ediciones Alba.

Marlowe, C. (2003). *Eduardo II*. Madrid: Ediciones Cátedra. Madrid.