

## Necesidad y límites de la figura y la labor del dramaturgista

### Notas para una reflexión

*En un país en el que la acritud de las polémicas se utiliza como termómetro del interés por los fenómenos culturales, éstas resultan cuando menos significativas. Las adaptaciones y versiones de textos teatrales, clásicos fundamentalmente, han provocado discusiones tan exacerbadas como inútiles, tal vez porque ha faltado en ellas el análisis racional y han sobrado los personalismos y la visceralidad. Por ello quizás sea éste un buen momento para reflexionar serenamente sobre una cuestión que carece aún de la mínima configuración teórica y formal y, sin embargo, afecta de plano a la realidad teatral cotidiana. Estas líneas se proponen esbozar unas notas en torno a la necesidad y los problemas de la figura y la labor del dramaturgista.*

Por Eduardo Pérez-Rasilla

#### En busca de una denominación

Como sucedió en su momento con los términos *novela* y *novelista*, el castellano tiene problemas léxicos para designar nuevos aspectos del quehacer teatral. Si en el siglo XVI la palabra *romance* que adoptaban otras lenguas europeas para designar a una narración extensa estaba ocupada ya por un género literario específico, ocurre hoy algo semejante con la palabra *dramaturgo* y ha de recurrirse al neologismo *dramaturgista*, procedente del alemán *Dramaturg*, aún no admitida en el Diccionario de la Academia Española ni recogida en los glosarios compilados en España. Tan sólo Pavis explica que *con este término designamos la nueva figura del consejero literario y teatral vinculado a una compañía, a un director o a un responsable de la preparación de un espectáculo*. En el mundo teatral el término comparte uso con el más aséptico, y tal vez no exactamente sinónimo, *asesor literario*.

#### No hay teatro sin dramaturgista

Pero la denominación sería un aspecto accesorio del problema si las cuestiones principales estuviesen resueltas, tanto en la vertiente teórica como en la práctica. Pero son éstas todavía algunas de las asignaturas pendientes de nuestro teatro. Por un lado

carecemos de bibliografía que recoja los principios básicos de la labor del dramaturgista o que al menos exponga unas reflexiones más o menos profundas sobre el asunto y faltan también soluciones efectivas a los problemas que rodean a su posible labor. Por ello no está de más retomar el problema y analizar, aunque sea de forma somera, los supuestos de la labor de dramaturgia —entendida en este sentido— y sus posibilidades en el marco del teatro español.

Es evidente que siempre ha existido una labor —implícita o explícita— de dramaturgia. Alguien —empresario, primer actor, director, autor, etc.— se ha encargado de seleccionar un texto y, tal vez para escándalo y contradicción de puristas, de adaptarlo, cortarlo o adecuarlo a las condiciones de la representación teatral concreta. La labor del dramaturgista es congénita a la propia actividad teatral. Traducciones, adaptaciones, versiones, etc. han sido y son constantes en la historia del teatro sin que, habitualmente, hayan causado preocupaciones excesivas.

Ocurre, sin embargo, algo semejante a lo que sucedió con la aparición del director de escena. Mientras se encargaron de su tarea el empresario, el primer actor o el propio dramaturgo, se admitió pacíficamente su labor. Pero cuando, debido a la creciente complejidad de los espectáculos, se hace precisa la especialización, el director se convierte en el punto de mira del mundo teatral y los ecos de la polémica que genera la aparición de su figura todavía pueden

oírse en España, tan sensible a toda novedad.

Los inevitables cambios que se producen en toda actividad humana —y no se olvide que el teatro es una de las más antiguas y esenciales de la especie humana— provocan a su vez una cadena de transformaciones que mantienen viva esa actividad. Es más, son signos precisamente de esa vitalidad intemporal de los fenómenos más profundamente humanos, pese a que no falten tampoco en nuestra época las voces agoreras que anuncien irremediables finales.

En este contexto a nadie debiera escapársele la complejidad creciente del hecho teatral, como a nadie le extraña que, dadas las características de su forma de producción, el cine cuente con amplios equipos en los que no falta el guionista que reelabora un material específicamente cinematográfico a partir de un texto anterior. No tiene por qué haber en este apartado demasiadas diferencias con el teatro y no se ven razones para que no exista la figura de un especialista en la selección y preparación de los materiales para su montaje, un intermediario entre el texto y la puesta en escena.

Muchas son las razones que lo aconsejan. Entre ellas, el creciente interés por los textos clásicos, las dificultades del programación, la necesidad de conocer nuevos textos dramáticos en una época de aparente penuria y, sobre todo, no se olvide, el mayor nivel de exigencia de calidad de las funciones.

## Dificultades para la consolidación de la figura del dramaturgista

Con la prudencia con la que han de hacerse las generalizaciones, cabría agrupar bajo el epígrafe del purismo los argumentos o las posibles objeciones que se hacen o pudieran hacerse desde un punto de vista teórico a la consolidación de la figura del dramaturgista. Este purismo cubre dos vertientes: la de la autoría y la de la crítica filológica o literaria.

Sin ánimo de abrir viejas heridas y sin tomar partido por unos o por otros, cabe recordar respecto a la primera vertiente el lamentable escándalo —uno más— que se produjo con motivo del fallido intento de *Los despojos del invicto señor*, uno de los pocos premios Lope de Vega de los últimos años que pudo haber conocido el honor del estreno.

Respecto a la segunda, los ejemplos son abundantes y están en la mente de todos. Por un lado se advierte en determinados personajes de la intelectualidad o de la crítica una actitud contraria a cualquier alteración del texto, actitud no siempre desinteresada y

nacida a veces de discutibles criterios personales. Por otro lado, tal vez un exceso de celo filológico sigue confundiendo su nobilísima tarea de fijar los textos clásicos con la mayor nitidez posible con el hecho de poner en pie un texto teatral.

Frente a estas actitudes cabría afirmar un poco provocativamente que teatro es dramaturgia. El género dramático es posiblemente el único género literario en el que secularmente está admitido lo que en otros se consideraría plagio.

Basta recordar a los propios clásicos. Entre los griegos la materia común de las tragedias procede casi exclusivamente de Homero y de la épica. Esquilo, Sófocles y Eurípides elaboran una y otra vez versiones sobre los mismos motivos. Orestes, Electra, Fedra o Hipólito son personajes comunes sin que por ello quepa hablar de plagio. En la cultura latina, Séneca revisa los grandes motivos de la tragedia y los rescribe. Medea o Fedra, por ejemplo, retornan, si no a los escenarios, porque parece que la tragedia de Séneca no se representó, sí a la literatura dramática. La vuelta a los grandes mitos de la literatura griega a lo largo de la historia no ha hecho sino confirmar las ina-

gotables posibilidades que ofrecen unos temas eternos y sería ridículo pensar que sólo son válidas las primeras versiones de estos temas.

Las versiones —casi traducciones— que Plauto y Terencio realizaron de las comedias griegas salvaron del olvido las obras de Menandro y nadie parece asombrarse de esta singular dramaturgia o apropiación de textos ajenos, ni siquiera cuando combinaban materiales de varias comedias diferentes y las refundían en una sola, práctica frecuente en la escritura teatral romana.

Si consideramos la situación del teatro clásico español, nos encontramos con prácticas muy ajenas a ese exceso de respeto al texto del autor considerado como algo fijo e intocable. Como sucede con el teatro griego, en muchas ocasiones los grandes dramaturgos volvieron sobre los temas de sus compañeros. *El alcalde de Zalamea* o *La niña de Gómez Arias* son ejemplos suficientemente significativos. Abundan además las obras escritas en colaboración y también lo que la crítica anglosajona llama el fenómeno del autoplagio: versiones distintas del mismo tema realizadas por los mismos dramaturgos.

El origen de las historias utilizadas en las piezas hay que buscarlo en la tradición, en la literatura bíblica, en la narrativa italiana, en la lírica popular, en la épica medieval española o en la historia tal como la reflejan las crónicas, materiales sobre los que los poetas realizaron una auténtica labor de dramaturgia y una adaptación a su tiempo, lugar y costumbres de los temas y motivos procedentes de otras culturas. Por lo demás, las protestas de los dramaturgos ante las ediciones piratas o carentes de rigor, a las que no fueron ajenos los portentosos «memoriales» capaces de recordar comedias enteras para trasladarlas al papel, ponen de manifiesto una cierta promiscuidad en el tratamiento de los textos que hace difícil —imposible, de hecho— la restitución del texto originario, si es que éste existió alguna vez en realidad, puesto que ninguno de los dramaturgos perdió nunca de vista que sus comedias no se representarían al pie de la letra: problemas de memorización o hasta de exceso de popularidad de sus creadores y la falta de conciencia de esa intangibilidad del texto lo impedían.

Ya en fechas mucho más próximas, no está de más aducir, a título de ejemplo, cómo un dramaturgo tan purista y celoso de la exactitud de sus propias palabras, como es Buero Vallejo, ha admitido cortes en sus textos y no por razones ideológicas o de censura sino por la necesidad de ajustar la duración del espectáculo a unos límites tan rigurosos como convencionales. Si nos remontamos unos años atrás, podemos recordar cómo Mihura o Jardiel, entre otros muchos, escribían y reformaban los desenlaces y las escenas fundamentales de sus comedias, siguiendo las sugerencias de los actores o sus propias impresiones ante la marcha de los ensayos, o si los estrenos fracasaban, cortaban de acuerdo con el empresario, los pasajes más protestados.

## La necesidad de una labor de dramaturgia sobre los textos del siglo de Oro

Si las representaciones de textos del siglo de Oro español son las que han provo-



"*Alicia en el país de las maravillas*", de L. Carroll; adaptación J.C. Rodríguez Ibarra y D. Rafter. Dirección: Denis Rafter. (1993). (Foto: José Luis Huelves).



"Sueño de una noche de verano", de W. Shakespeare. Dirección: Denis Rafter. (1993).

cado mayores discusiones sobre la necesidad o no de seguir fielmente un texto, son precisamente éstas las que ponen de relieve la conveniencia de una labor de dramaturgia sobre sus textos. Paradójicamente resultan en ocasiones más frescos, más próximos, más inteligibles los textos de clásicos extranjeros —Molière, Shakespeare— que los españoles, precisamente por las posibilidades que tienen aquellos de apartarse del rígido corsé del texto.

Con ocasión de unas Jornadas sobre Teatro que organizó la Fundación Juan March en el año 76, José Luis Gómez decía: *pienso que entre críticos y escritores hay un trauma con el verso. Y yo creo que es importantísimo un día coger, a lo mejor la vida es sueño y dejar la mitad en prosa.* No se trata de una afirmación iconoclasta, ni esta actitud es incompatible con otros montajes más respetuosos con el texto admitido como auténtico. Son precisas algunas aventuras que reaviven a los clásicos y que muestren las posibilidades y los límites de esta labor de experimentación.

Por lo demás, es patente cómo puede alterarse un texto mucho más desde la puesta en escena que desde los cambios textuales. Algunos de los últimos espectáculos de la CNTC o del CDN son una buena prueba de ello. El miedo reverencial a los cambios de texto tiene mucho de la irracionalidad de todos los miedos. En este

sentido parece revelador que a raíz de un espectáculo interesante, pero con aspectos discutibles, como fue el *Hamlet*, del CDN, la discusión se centrara sobre la traducción del célebre *To be or not to be, that is the question*, como *Ser o no ser, esta es la opción*. Parece una discusión desproporcionada y banal. De nuevo la preocupación casi supersticiosa por la letra superó a la interpretación de conjunto de lo que se presentaba en escena.

### Los límites de la labor del dramaturgista

No puede discutirse, sin embargo, que la labor del dramaturgista presenta algunos problemas previos. Básicamente podrían agruparse en dos: los límites entre autoría y dramaturgia y la fidelidad al sentido originario del texto. A ellos habría que añadir los problemas *a posteriori* de carácter técnico.

Los dos primeros resultan difíciles de solucionar, pero requieren indudablemente una reflexión, que en cualquier caso no puede separarse de otra reflexión aún pendiente, al menos en parte, y que atañe a la lectura que el director escénico hace del texto. Es cierto que será el resultado del trabajo el que autorizará o desautorizará esa dramaturgia o esa lectura que supone el monta-

je, pero no lo es menos que las cuestiones que estos problemas plantean son previas a las tareas mismas y sería conveniente una discusión teórica previa sobre ellas.

En lo que se refiere a las cuestiones técnicas propiamente dichas, faltan también los planteamientos sistemáticos, aunque existen abundantes estudios parciales sobre la configuración de las diferentes estudios parciales sobre la configuración de las diferentes dramaturgias. A este respecto puede recordarse la complejidad de las fórmulas estructurales de los textos clásicos, pese a su sencillez aparente. Y es que se ha dado con frecuencia una explicación demasiado simplista de los clásicos españoles. Estos no se limitaron a romper con las normas horaciano-aristotélicas como si pretendieran liberarse de unos criterios que les impidiesen un desarrollo anárquico y desordenado de la materia teatral, sino que sobre todo en el caso de Calderón, la construcción de las comedias áureas obedece a una sólida arquitectura que hay que estudiar con detenimiento. Es verdad que se prescinde del uso convencional de las célebres unidades, pero no lo es menos que éstas se observan de otra manera. Por ejemplo, habría que prestar atención a los elementos «temporizadores» que justifican los saltos temporales o a los engarces precisos de las piezas que la componen. Pero esto es materia de otro trabajo.